FU 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1986 1

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

1986. XXVII. évfolyam

TARTALOM

TANULMÁNYOK, CIKKEK

	Szám	Oldal
A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE XII. KÖZGYŰLÉSE I. . . .	4	419
A 80 ÉVES GÁRDONYI ZOLTÁN KÖSZÖNTÉSE (B. J.)	1	108
BATTA ANDRÁS:		
„Programopera" zongorán. Sajátos stílusjegyek Liszt operaparafrázisaiban . .	1	3
BIERNACZKY SZILÁRD:		
Költészet, zene és társadalom a „hagyományos Afrikában" I.	3	312
II.	4	405
BÓNIS FERENC:		
Kodály Zoltán írásainak jegyzéke	4	365
BREUER JÁNOS:		
Korunk zenéjének korszerűtlen megítélése	3	280
DOLINSZKY MIKLÓS:		
„Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück". A schuberti áttűnés pillanata . . .	4	354
FITTLER KATALIN:		
Beethoven-szimfóniák Liszt átiratában	1	12
GRABÓCZ MÁRTA:		
Liszt és a „filozófiai eposzok"	1	21

GRABÓCZ MÁRTA:
Tihanyi László „A kos hava" („Krios") című darabja és az Itinéraire „iskola" 4 361

HAJNÓCZY CSABA:
100 popdal 3 284

HAMBURGER KLÁRA:
Liszt Anna. Arcképvázlat Liszt Ferenc édesanyjáról, ismeretlen dokumentumok fényében 2 126

MOLNÁR ANTAL:
Hat írás Bartókról (közreadja: Bónis Ferenc) 2 169

PAPP MÁRTA:
Moszkvai archívumok Liszt-dokumentumai 1 29

SOMFAI LÁSZLÓ:
Bartók és a Liszt-hatás. Adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek 4 335

SULYOK IMRE:
Bartók Béla kézírása a weimari Liszt-anyagban 4 352

SZERÉNYI GYŐZŐ:
Korszerűen korszerűtlen jelenségek korunk zenéje megítélésében 3 251

SZERZŐ KATALIN:
„Il celebre maestro..." Egykorú tudósítások Lisztről a Gazzetta Musicale di Milano hasábjain (1870—1886) 1 39

SZITHA TÜNDE:
Liszt Ferenc „ismeretlen" francia dalai 1 49

TARI LUJZA:
Kodály Intermezzója triójának forrása 3 294

ZEKE LAJOS:
Szukcesszív polimodalitás. A hangrendszer kiépítésének egy sajátos módja Liszt műveiben 1 83

VALKÓ ARISZTID:
Adatok Liszt Ferenc tiszteletdíj-ügyéhez 2 167

II

VALKÓ EMŐKE—STRÉM KÁLMÁN:
Zene és tömegkommunikáció I. 2 185

II. 3 227

WILHEIM ANDRÁS:
Liszt és a huszadik század 2 115

KÖNYVEKRŐL:

McCorkle, Margit L.: Johannes Brahms, Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis (Bónis Ferenc) 1 111

Szerk.: Ritoók Zsigmond: Források az Ókori zeneesztétika történetéhez (Kárpáti András) 1 109

Toorn, Pieter C. van den: The Music of Igor Stravinsky (Breuer János) 4 443

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXVII. évf. 1. szám 1986. március

TARTALOM

BATTA ANDRÁS:
„Programopera" zongorán. Sajátos stílusjegyek Liszt operaparafrázisaiban 3
FITTLER KATALIN:
Beethoven-szimfóniák Liszt átiratában 12
GRABÓCZ MÁRTA:
Liszt és a „filozófiai eposzok" 21
PAPP MÁRTA:
Moszkvai archívumok Liszt-dokumentumai 29
SZERZŐ KATALIN:
„Il celebre maestro..." Egykorú tudósítások Lisztről a Gazzetta Musicale di Milano hasábjain (1870—1886) 39
SZITHA TÜNDE:
Liszt Ferenc „ismeretlen" francia dalai 49
ZEKE LAJOS:
Szukcesszív polimodalitás. A hangrendszer kiépítésének egy sajátos módja Liszt műveiben 83

*

A 80 ÉVES GÁRDONYI ZOLTÁN KÖSZÖNTÉSE (B. J.) 108

KÖNYVEKRŐL:

Szerk.: Ritoók Zsigmond: Források az ókori zeneesztétika történetéhez (Kárpáti András) 109
Margit L. McCorkle: Johannes Brahms, Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis (Bónis Ferenc) 111

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőbizottság 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 hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, V., József nádor tér 1. 1900 közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetési díj fél évre 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563
HU ISSN 0025—0384
86.0868.66-62 Alföldi Nyomda, Debrecen

BATTA ANDRÁS:

„PROGRAMOPERA" ZONGORÁN

SAJÁTOS STÍLUSJEGYEK LISZT OPERAPARAFRÁZISAIBAN

Az újabb Liszt-irodalom az idős Liszt véleményét osztja, amikor lekicsinylően kezeli az 1830-as, 1840-es évek divatos operáinak — akkoriban népszerű — zongoraparafrázisait. A különbség csupán annyi, hogy az öreg zeneszerző zongoraórákon szidta ugyan növendékei előtt fiatalkora eme „túlkapásait", mégis — a tanítványok naplójegyzeteiből kiderül[1] — lelkesen verte a taktust, önfeledten énekelte a régi ária-slágereket, s nem tudta leplezni, hogy nagy nosztalgiával emlékezik a letűnt korszakra, függetlenül attól, hogy akkori önmagát, visszamenőleg „paprikajancsinak"[2] titulálta. Manapság a „komoly", a szigorúan szerkesztő és formáló Liszt alakja kerül előtérbe. Milstejn jórészt zongoratechnikai extravaganciákat lát meg a parafrázisokban 1965-ben;[3] Humphrey Searle nem rejtette véka alá Liszt zenéjéről írott könyvének 1966-os, 2. kiadásában,[4] hogy zenei szempontból nem tartja sokra az operafantáziák zömét; Alan Walker 1983-ban megjelent Liszt-biográfiájában[5] ezek a művek általában csupán egykorú hangversenyprogramok dokumentumaiként szerepelnek, sőt még a negligálás különböző jeleit is sorolhatnánk.

Érdekes módon a Liszt-zene utókor általi zenetudományi interpretációjának százéves történetében azt tapasztaljuk, hogy az értékrendszerben visszafelé haladva egyre előkelőbb helyre kerülnek az említett kompozíciók. Kókai Rezső — alapvető fontosságú — 1933-as disszertációjában e művek esztétikai értékétől függetlenül, legalább elismeri történeti jelentőségüket, eképpen: „A korai zongoraművek a weimari Lisztnek, az új német iskola képviselőjének stílusát alapozzák meg."[6] Liszt növendékei, akik még közelebb álltak a 19. század aurájához, divatáramlataihoz, a romantika etosz-világához,

A Magyar Zeneművészek Szövetsége Zenetudományi és Kritikai Szakosztálya 1985. november 20—21-én fiatal kutatók közreműködésével Liszt-konferenciát rendezett. Az elhangzott nyolc előadás közül számunk a kéziratformában elkészülteket tartalmazza. (A szerk.)

[1] Pl.: Wilhelm Jerger: Franz Liszts Klavierunterricht von 1884—1886, dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich. Gustav Bosse, Regensburg 1975=Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd 39;

Berthold Kellermann: Erinnerungen (Ein Künstlerleben) (hrsg. von Sebastian Hausmann und Hellmut Kellermann) Eugen Reutsch, Erlenbach—Zürich, Leipzig 1932;

Wilhelm von Lenz: Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persöhnlicher Bekanntschaft. Bock, Berlin 1872;

August Wilhelm Gottschalg: Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre (hrsg. von Carl Alfred René) Arthur Glaue, Berlin 1910;

Ludwig Nohl: Liszt. Reclam, Leipzig 1882.

[2] Erre a kifejezésre Berthold Kellermann emlékezik (i. m. 43.): „Er sagte zu mir: 'Jetzt will ich dir einmal zeigen, wie ich gespielt habe, als ich als Hanswurst durch die Weilt reiste.' Dann setzte er sich an den Flügel und spielte in der Mittellage eine köstliche, erhabene Melodie, die von unerhört schnellen und komplizierten Passagen umrahmt wurde. Von seinen einzelnen Fingern war oft kaum mehr etwas zu sehen."

[3] Jakov Iszakovics Milstejn: Liszt. Zeneműkiadó, Budapest 1965. (7., 8., 9. fejezet).

[4] Humphrey Searle: The Music of Liszt. 2., rev. ed., Dover, New York 1966, 35., 40., 41.

[5] Alan Walker: Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811—1847. I. köt., Alfred Knopf, New York 1983.

[6] Rudolf Kókai: Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken (Disszertáció, Universität Freiburg). Franz Wagner, Leipzig 1933, 33.

nem tévesztették szem elől a fantáziákat. Nem kisebb zseni, mint Ferruccio Busoni hajt fejet a parafrázisok előtt a régi Liszt-összkiadás egyik kötetének előszavában 1910-ben: „Felülmúlhatatlan [Liszt] fantáziáinak felépítése és tagolódása, a kontrasztok elosztása, a jellegzetes [ti. az opera cselekménye szempontjából jellegzetes] momentumok és motívumok kiválasztása. [...] Ahogyan Liszt a közönségeset (triviálisat) megnemesíti, az aprót monumentálissá teszi, a fontosat előtérbe helyezi, a nagyság lehetőségét kibontja és valóra váltja, fantáziáiból és átirataiból ellenállhatatlanul hat felénk."[7] August Göllerich 1908-ban egyenesen kulcsfontosságot tulajdonít a fantáziáknak, s az 1830-as éveken jóval túlmutató jelentőségüket megfelelő súllyal taglalja: „Passzázsai később motívumokká váltak [azaz a futamok és egyéb virtuóz elemek helyét a motívumok vették át], az egyes variációkból jeleneteket alkotott [ez alatt nyilván a szimfonikus költemények hosszabb, tételszerű részeit érti Göllerich], dallamaiból karakter-típusok lettek." És következik a magyarázat, mely — a Liszt-irodalom jellege miatt — furcsamód még ma sem közhellyé öregedett állítás: „a manapság túlhaladottnak tartott, magávalragadóan szenvedélyes operafantáziák Liszt kimeríthetetlen alkotói leleményeivel és komponista tehetségével már a későbbi instrumentális szónokot [„instrumentalen Rhetoriker"] állítják elénk, a hangszer összes lehetőségének teljes kihasználása a zenekari komponálásra született zeneszerzőt, hangszínek költőjét jósolja".[8]

A most következő gondolatmenet az operafantáziák zenetudományi rehabilitálását tűzte ki feladatául, néhány konkrét megfigyeléssel igazolva Göllerich és Busoni véleményét.

Korabeli első kiadásokból és zeneújságok hirdetéseiből[9] tudjuk, hogy a múlt század harmincas, negyvenes éveiben Párizsban szinte minden valamirevaló zongorista megírta a maga fantáziáját népszerű operadallamokra, az operarajongó kor közönségének nem kis örömére. Liszten kívül Thalberg, Czerny, Schunke, Herz, Pixis nevével még távolról sem teljes a lista, de a műfaj közkedveltségének érzékeltetéséhez talán elegendő.

Hogyan s miből épült fel egy átlag-fantázia? Szabad előjátékból, s annak a néhány témának variációjából, virtuóz feldolgozásából, amit a szerző darabja számára az operából kiválasztott.

Természetszerűleg a dallamok között lassú és gyors is akadt, mert a „Bravourstück" a fokozás szellemében fogant, a tempógyorsulás elengedhetetlen műfaji feltétel volt. Az operatémák összefüggése, drámai funkciója nemigen érdekelte a pianista szerzőket, csak azzal törődtek, hogy az átvett melódia populáris és jól felismerhető legyen. Sigismund Thalberg például, aki finom pianisztikus megoldásaival messze felülmúlta kora átlagművészeit, s kár, hogy a Liszt-életregények miatt csak az örök vesztesként tartjuk számon, tehát Thalberg, amikor Mozart Don Giovanni-jára fantáziál,[10] a Don Giovanni-Zerlina duettet választja és Don Ottavio behízelgő dallamú B-dúr áriáját. Ez a két részlet utal ugyan az operára, az eredeti műről azonban mégsem mond el sokat, mert a két téma így, kiragadva, egymás mellett a zenedrámára nem jellemző. Persze Thalbergnek nem is volt célja az opera drámai jelképeinek hű átültetése zongorára. Az ember mégis eljátszik a gondolattal: mit kellett volna, mit lehetett volna a feldolgozónak kiválasztania, amivel jobban reprezentálható az opera? Mindenképpen Don Giovannival legyen kapcsolatban. A Zerlina-duett jó a csábító arcképéhez, s a hős démoni vitalitását az ún. „Pezsgő"-ária

[7] Liszt Ferenc Zeneművei („Gesamtausgabe") Breitkopf und Härtel, Berlin etc. New York II/1, Vorbemerkungen III.

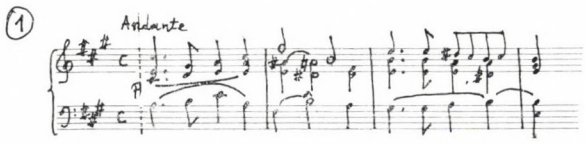
[8] August Göllerich: Franz Liszt. Marquardt, Berlin 1908, 217.

[9] Pl. a Revue et Gazette Musicale 1830-as, 1840-es évfolyamaiból.

[10] „Grande Fantaisie et Variations sur deux motifs del'Opera Don Juan de Mozart, Oeuvre 14"

jelképezheti. Liszt ezt a két részletet ragadta ki, s választásával a fantáziának új perspektívát nyitott.[11] Rájött ugyanis, hogy egy tíz-húsz perces zongoradarabban felidézhetők a teljes opera eszméi, drámai erővonalai. És a túlvilág? — kérdezhetjük, a Don Giovanni aligha mellőzhető vészjósló hátterére gondolva. Ott a helye a bevezető és átvezető részekben, sőt még sötétebbre festve: a d-moll skálafutamok kromatikus elszínezésével, eltorzításával.

Kerülve a régi zongorapárbaj kevésbé gyümölcsöző gyakorlatát, csupán a zeneszerzői felfogás összehasonlításának kedvéért idézzük Thalberg Don Juan-parafrázisának bevezetőjét:



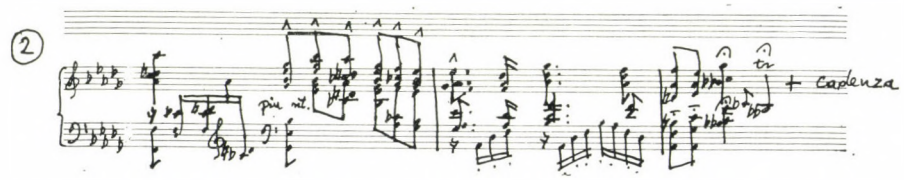
Thalberg interpretálásának fényében Liszt viharzó pokolskálái — melyek, teljesen Mozart operájának szellemében, a fantázia végén visszatérnek — megérdemlik a „szalonsokkoló" jelzőt. Thalberg többek között erre is gondolhatott, amikor „indecent"-nak (illetlennek) nevezte Liszt zongoratechnikai fogásait. Nem lehetetlen, hogy a szalonok társasága egyszerűen csúnyának találta az ilyen és ehhez hasonló részeket. Ám Liszt zongorastílusának egyik legfőbb vívmánya éppen *ez* volt: a csúnya, azaz — akkoriban — fülsértő, disszonáns zene, kromatikus futamok, szűkített hangzatok, tritonuszok, melyeket a Zerlina-duett vagy más tonális operadallam jólesően old fel. Kitől tanulta meg Liszt, hogy virtuozitását a „csúnya" és a „szép" kontrasztpár jegyében bontsa ki? Paganinitől, akinek improvizatív játékáról sajnos nagyon kevés a konkrét, zeneileg tárgyszerű leírás. A sovány dokumentumok közül megkülönböztetett figyelmet érdemel Ludwig Rellstab beszámolója: „Paganini játéka ... vidámság, gúny, őrület, égő fájdalom — hol ez, hol amaz. A hangok csak eszközök arra, hogy kibeszélje magából érzéseit, és magát a megindító hatást is tönkreteszi hirtelen éles, csúnya vonásokkal, oda nem illő szeszélyes hangokkal [capricciokkal]. Olykor váratlanul karcolja és dörzsöli hangszerét, mintha szégyenkezne azért, hogy az imént lágyabb, nemesebb érzelmeknek hódolt. És abban a pillanatban, amikor már-már bosszúsan fordulnánk el, lelkünket újból aranyszálakkal fonja körül."[12]

Furcsa, ám Lisztet — úgy tűnik fel — épp Paganini játékának „csúnya" fogásai hozták mindenekelőtt lázba. Abban a híres levélben, amelyet akkor ír Liszt Pierre Wolfnak, miután Paganinit először hallja Párizsban, a nagy lelkesedésből fakadó fényes irodalmi és zenei névlista mellett néhány ellesett fogás lekottázása is megtalálható: kromatikus, szűkített szeptimes menetek, amelyek hallatán hallgatói „már-már bosszúsan fordultak el".[13] Liszt azonban alapvetően különbözik Paganinitől, a művészi célt illetően: a csúnya és szép játék kontrasztját drámai kontraszt kifejezésére használja, pl. az említett Don Juan-fantáziában.

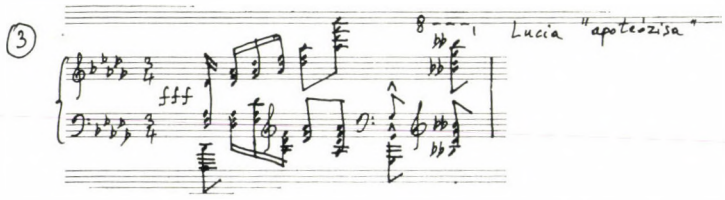
Fantáziájában tehát Liszt elmeséli Don Giovanni érzéki zsenialitását,[14] életkedvét és pokolraszállását, úgy is mondhatjuk, hogy a Mozart-opera a fantázia programjává válik, s a kettő ebben az esetben szerencsésen fedi egymást.

[11] „Réminiscences de Don Juan" (Grande Fantaisie), 1841 (keletk.).
[12] Idézi Kókai i. m. 69.
[13] Paris, 1832. május 2.=La Mara: Franz Liszts Briefe I., Leipzig 1893, 6—8.
[14] A találó terminust Soren Kierkegaard „Vagy-vagy" c. filozófiai munkájából kölcsönöztük.

A Lammermoori Lucia-fantázia[15] messzebbre távolodik az anyaműtől, noha a darab legnagyobb része a II. felvonás szextettjének átirata. Találó a választás: a szextett az opera legfeszültebb hangulatú jelenetében hangzik fel, azt követően, hogy Lucia és Lord Arthur mennyegzőjére Sir Edgar ront be kivont karddal, s kéri számon menyasszonyától, Luciától a hűségfogadalmat. Az operabeli szám — improvizatív bevezetővel ellátott, cadenzákkal tarkított — átiratával azonban még nem zárja le Liszt a zongoradarabot. Felfedez ugyanis Donizettinél egy jellegzetes moll-szubdomináns fordulatot, melyet olasz kollégájánál jóval következetesebben használ fel. Desz-dúr az alaphangnem, tehát a moll szext, a *bebé* hangról nyílik ki a kötött anyag megannyiszor cadenzára, pl. így:



A minore elszíneződésből új formarész születik az utolsó cadenza előtt, egy minden addignál hosszabb rögtönzés, mely levezet Liszt korabeli zongorájának legalsó bebé-jéhez, hangulati s egyben kézzelfogható, fizikai mélypontra, hogy az ily módon megközelített dominánsszeptim felett rakétaként törjön fel a mélyből a hatalmas kromatikus futam a Desz-dúr feloldás felé.



Ezt a mozzanatot már hiába keressük Donizettinél. A *bebé—asz* hangkapcsolás Lisztnél motivikus rangra emelkedik, s újfajta programeszményt szolgál. Ha e program hőse történetesen Mazeppa lenne, azt mondhatnánk: az elbukás, a tragédia és a váratlan szabadulás, felemelkedés apoteózisának kontrasztját.

Zongorafantáziáit Liszt sokszor így nevezte: „réminiscences" — azaz „homályos emlékképek". A Lammermoori Lucia esetében az emlékkép azáltal torzul el, hogy Liszt nemcsak az operára emlékezik, hanem mintegy kárpótolja a történet egyetlen ártatlan hősét tragédiájáért. Így szakad ki Lucia Liszt képzeletében az olasz opera műfajkötelékeiből, s áll a harsogó akkordglóriában részesülő eljövendő Liszt-hősök, Tasso, Mazeppa, Prométheusz mellé a szobortalapzatra. Hasonló sors jut Normának, a gall papnőnek is osztályrészül, noha Bellini a máglya gyilkos tüzének fellobbanása után viharos e-moll zenével csapja össze a színpadot s a művet záró függönyt. Lisztnél azonban diadalmas Esz-dúr befejezést hallunk, melyet esz-moll rész előz meg, ellentétben Bellinivel, aki E-dúrról fordítja e-mollra finaléjának hangnemét. A Norma-fantáziát[16] átböngészve — miként már David Wilde is rámutatott az Alan Walker-szerkesztette, 1970-ben megjelent

[15] „Réminiscences de Lucia di Lammermoor" (Fantaisie dramatique) 1835—36 (keletk.).
[16] „Réminiscences de Norma" (Grande Fantaisie) 1841 (keletk.).

tanulmánykötetben[17] — a minore-maggiore hangnemváltásnak formateremtő jelentősége figyelhető meg. Képzeletbeli terclánc szerint alakul a mű hangnemi rendje: g-moll—G-dúr, h-moll—H-dúr, végül esz-moll—Esz-dúr hangnempár sorakozik egymás után. Liszt a zongoradarab önálló zenei logikájának érdekében még az eredeti operarészlet radikális megváltoztatására is hajlandó: műve g-moll indítása Bellininél Esz-dúrban szerepel. Ez az eltérés, valamint a zárórész operabeli hangnemdramaturgiájának megfordítása arra ösztönöz, hogy a Norma-fantázia mögött az operát valóban elhalványult emlékképnek tekintsük.

David Wilde-nak már-már igazat adhatunk, amikor így foglalja össze véleményét: „[A zongoradarab befejezése] az opera tragikus lezárásával ellentétben áll, és ez arra enged következtetni, hogy Lisztet lelkes reagálása inkább sajátos interpretációra késztette, mint az opera partitúrájának zongorára való átültetésére."[18]

Néhány tény azonban ezzel az állítással vitára késztet. A dráma lényeges vonásainak megragadásában Liszt tévedhetetlen; a fantáziában felhasznált hat Bellini-dallammal — megfelelő sorrendben — el lehetne mesélni az egész operát.[19] A fantázia minore-maggiore hangnemkapcsolásainak ötlete sem előzmény nélküli, csak az operához képest megváltoztatott hangnemek tüntetik fel sajátos, Liszt-féle megoldásnak. Bellini Normájában ugyancsak nagy szerepet játszik ez a fordulat, a nyitányon kívül épp a legfontosabb jelenetben: az opera fináléjában, amikor Norma felfedi népe előtt féltve őrzött titkát. Itt g-moll—G-dúr, majd e-moll—E-dúr—e-moll a hangnemek sorrendje.

Liszt tehát az önálló műben összeköti Norma-tanulmányaiból leszűrt megfigyeléseit; a fontos dallamokat minore-maggiore kapcsolatba állítja és — ezúttal a Tasso szóhasználatát kölcsönözve — „Lamento e Trionfo", kontrasztos, romantikus formálással gyúrja zongoradarabbá. Miről szól ez az új kompozíció? Semmi esetre sem Norma lelkiismereti válságáról vagy a gallok lázadásáról. A cím mégsem alaptalanul utal az operára, mely *programként* a zongoradarab megértéséhez is segíthet. Mert a Normában Liszt egy nagy egyéniség *szenvedését* és *diadalát* komponálta meg.

A Norma-fantázia mögött opera *és* program rejlik, olyan *operaprogram,* mely Liszt felfogásában *programoperává* válik. Vagy a szimfonikus költemények mintájára nevezzük így: Norma zongora-költemény? Az operaprogram átalakítása Liszt belső, költői programjának tendenciái szerint megengedné a különös terminust, ám a belső program eredete nem tisztázott még kellőképpen, ugyanis eddig jóval későbbi művek felől, a szimfonikus költeményekből visszamenőleg próbáltuk jellemezni természetét. A belső program és az idegen műből származó külső program egymásba áramló, egymást alakító hajszálerei legvilágosabban, sőt dokumentálhatóan a Hugenották-fantáziában[20] rajzolódnak ki.

Meyerbeer óriási érdeklődés övezte „grand opéra"-jából a két leglényegesebb mozzanatot választotta ki Liszt: a protestáns (itt: hugenotta) és a katolikus tábor harcát, valamint a hugenotta vallású Raoul és a katolikus Valentine, kicsit Rómeó és Júlia szituációjára emlékeztető szerelmét. A hugenottákat Meyerbeer a híres Luther-korállal jelképezi: Ein' feste Burg ist unser Gott; a vérszomjas katolikusok vad, pentaton jellegű indulót (Choeur des meurtriers) énekelnek. A két téma, miként a két ellenséges csoport,

[17] David Wilde: [Liszts] Transcriptions for Piano, in: Franz Liszt, The Man and His Music (Ed. by Alan Walker) Barrie and Jenkins, London 1970, 191.

[18] Wilde i. m. 191.

[19] Az operából vett dallamok nem a cselekmény szerinti felbukkanásuk sorrendjében következnek. Norma megjelenésének (átalakított) zenéjét (g) követi a druidák bevezető kórusának részlete (G), majd a kérlelő és a bűnét bevalló Norma dallama cserélődik fel, végül még egyszer visszalépünk a cselekménybe oda, ahol Norma végre megadja az istenektől ellesett jelet a felkelés kirobbantására („Guerra"-kórus).

[20] „Grande Fantaisie dramatique sur les thèmes de l'opera Les Huguenots'", 1836 (keletk.).

az V. felvonásban, a temetőjelenetben összecsap, s borzalmas tömegmészárlás kísérőzenéjévé válik.

Liszt a zongoradarabban a bevezetés után átírja és feldolgozza Raoul és Valentine IV. felvonásbeli nagy duettjét, szinte különálló, zárt lassútétellé alakítva a Gesz-dúr Cavatinát, majd a koráldallam kezdősorát és a gyilkosok karának témáját hatalmas finálében ütközteti össze. A fantázia terjedelme a szimfonikus költeményekével vetekszik: 554 ütem! És az egyetlen óriástételbe foglalt három, jól elkülöníthető tételkarakter is a későbbi, weimari kompozíciók formálására utal. Az operaprogram, ezúttal a „grand opéra", a tömegek műfaja, s nemcsak látványossága, hallatlan népszerűsége miatt, hanem a szó szoros értelmében is: szinte valamennyi jelenetében érezhető a tömeg hol fizikai, hol csak háttérként felvonultatott jelenléte. A nagy szerelmi duettben, melyet Meyerbeer és Scribe elég hatásosnak tartott ahhoz, hogy a IV. felvonás finéléjaként szólaltasson meg, ugyancsak ott van a tömeg, a Szent Bertalan-éj megvadult plebse a háttérben, azaz kint az utcán, öldöklésre készen. Carl Dahlhaus a „grand opéra" dramaturgiáját is a tömegjelenetekből vezeti le:

„Centrumába, az áriák, illetve a kevés szereplős együttesek helyébe a nagy »tableau« kerül, mely úgy jellemezhető, hogy olyan jelenetek alkotják a cselekmény vezérfonalát, melyekben a főszereplők a tömeg képviselőiként jelennek meg, vagy a tömeg ellen ágálnak. Az ilyenfajta cselekmény s a tömegek színpadi megjelenítése egy korszak temperamentumának dokumentuma, olyan korszaké, amikor még azt hitték, hogy a magas politika az utcán dől el."[21] Ez a jellemzés egyben annak magyarázata, hogy miért vonzódott Liszt különösképpen a „grand opéra" műfajához, s miért épp a Hugenották-opera ihlette leginkább különös és jövőbe mutató fantáziáját. Sok szempontból ő is egy „nagy opera" szereplője volt; kortársaival együtt (egészen 1849-ig) ő is hitte, hogy a politikai kérdéseket az utcán, a barikádokon válaszolják meg. A Hugenották grand duójának szituációja a fiatal Liszt életében talán többször is megismétlődött. Egyről legalábbis konkrétan tudunk, mely 1830 júliusának utolsó napjaiban játszódott le. A párizsi forradalom napjaiban a 19 éves Liszt határtalan lelkesedésében Forradalmi szimfónia megírását tervezte. Kint az utcán olyan tömegjelenetek zajlottak, melyeket már akkoriban vagy néhány évvel később Liszt Meyerbeer és Auber operaszínpadán bőségesen viszontláthatott. Egyébként — Peter Raabe munkássága óta[22] — a Forradalmi szimfónia terve a Liszt-irodalom egyik közhelye, s ez azért furcsa kissé, mert nagyon kevés zenei vázlatról van szó, néhány dallamtöredékről csupán, egy „trompet" és egy „roulement de tambours" utasításról. Azonban a margó! Itt kereken húsz impresszióját veti papírra Liszt, szavakat, melyek a forradalmi felfordulás programjaként foghatók fel, míg a konkrét cselekményre csak következtetni lehet. Olvassuk el újból ezt a sokat idézett margójegyzetet! „Felháborodás, bosszú, rettegés, szabadság, zűrzavar, kusza kiáltások, őrjöngés, pánik, bizarrság, pihenj!, a királyi gárda indulója, Dante, bizonytalanság, 8 különböző szólam, roham!, csata, nyugtalanság, a nemzeti gárda indulója, lelkesedés, lelkesedés, lelkesedés, Vive Henry IV dallam részlete az Allons enfants de la patrie-val [Marseillaise] kombinálva."

Ez volna a képzeletbeli szimfónia (vagy a későbbi terminussal: szimfonikus költemény) anyaga? Kétségtelen vannak zenei utalások. A két szembenálló sereget egy-egy dallam jelképezi: közismert, egyértelmű jelentésű melódia, a királyság és a polgárság jelképe. És Liszt még egy 15. századi huszita ének felhasználását is tervezte, sőt a szimfónia

[21] Carl Dahlhaus: Die Musik des 19. Jahrhunders. Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden 1980, 103.
[22] Peter Raabe: Franz Liszt. Leben und Schaffen. Cotta, Berlin 1931.

vázlat-anyagában egy másik híres egyházi dallamot találunk, a Luther-féle korált: Ein' feste Burg ist unser Gott!

Az ismert dallamok polifon feldolgozása a zenés csatajelenet fontosabbik része, a „trompet", a „roulement de tambours" csak a mű hangfestő rétegéhez tartozik. A margóról az is kiderül, hogy Liszt nyolc különböző szólamot tervez, tehát igencsak polifon szövésű partitúrán töri fejét. Kell is a többszólamúság fegyvere.

Az események ugyanis párhuzamosan zajlanak, s az utcai harc zajai szintén egyidejűek. Amint a margóról is leolvashatjuk: katonai vezényszavak harsannak: *pihenj!, roham!,* a másik oldalról a régi, 1787-es jelszót halljuk: *„szabadság"!* [liberté!] és az utcákon, sikátorokban *kusza,* artikulátlan *kiáltásokat.* Elszabadul a pokol (Liszt képzeletében *Dante* pokla), a *zűrzavar*ban *pánik* tör ki, s a *bizarr* forgatagban számtalan heves érzelem mozgatja az emberek akaratát: szinte *őrjöng*ésig fokozódó *felháborodás, bosszúvágy, rettegés.*

Kire vonatkozik a háromszoros „lelkesedés"? Talán magára a fiatal Lisztre, aki íróasztala mellett épp kottázni próbálja a forradalom hangjait, s akinek a kusza zajok fölé apoteózisként emelkedő nemes eszmék sem ismeretlenek már. S most fordítsuk le gondolatban e forradalmi élményt a Hugenották cselekményére! Vajon nem helyettesíthetjük-e 1830 júliusának díszleteit és cselekményét a Szent Bertalan-éj eseményeivel? Nem ugyanolyan módon álmodta-e meg a 19 éves Liszt az utcai csatát, mint Meyerbeer az opera végén, illetve a 25 éves zongoravirtuóz a fantáziában? A Luther-korál és a gyilkosok karának összeütköztetése mindenesetre megerősíti ezt a feltevést. A Hugenották-fantáziában Liszt, ha nem is nyolc különböző szólamban, de más parafrázisaihoz képest igen polifon módon ad hangot a kavargó érzelmeknek, melyeket — Meyerbeer és Scribe jóvoltából — két szerelmes igazán bizarr egymásratalálása és kényszerű elválása indokol a cselekmény (Lisztnél: a program) szempontjából.

1836 februárjában Liszt Meyerbeer operájának bemutatóján a Forradalmi szimfónia programjára emlékezett vissza? Egyáltalán nincs kizárva, hiszen Meyerbeer, a siker és hatás nagymestere tömeg „tableau"-ival épp az ilyen, illetve hasonló eseményekre kívánta emlékeztetni közönségét, bár éppen nem forradalmi elkötelezettséggel, de tömegérzelmekre apellálva. Liszt harmincas évekbeli szellemi termésében a töredékes Forradalmi szimfónia és a hatalmas Hugenották-fantázia között még két összekötő láncszemet is találunk. Az egyik az apparátusra, a megszólaltatás lehetőségeire vonatkozik. Berlioz Fantasztikus szimfóniájának zongoraátiratáról van szó,[23] egy új műfaj, a „partition de piano" megteremtéséről, azaz a szimfonikus zongorastílusról, mely egész zenekart helyettesíthet. A felismerés — melyet Berlioz művének 1830. decemberi bemutatója és Paganini (az újabb kutatások szerint)[24] 1832 tavaszán megismert játéka együttesen alakított ki — átsegítette Lisztet a tőle idegen médium, a zenekarra való írás gátló nehézségein, s olyan eszköztárat kínált, mellyel felvértezve immár teljes, befejezett műként valósulhatott meg a hajdani margóra írott szónoklat, operaprogram ürügyén.

A másik láncszem a tömegdalok Liszt-féle értelmezésével ismertet meg. Bennük látja Liszt 1835-ben a „Jövő egyházi zenéjének", a „humanisztikus zenének", legfontosabb előzményét („a Marseillaise és a szép szabadságdalok e zene rettentő pompás előhírnökei" — írja[25]).

[23] „Episode de la Vie d'un Artiste. Grande Symphonie Fantastique par Hector Berlioz, arrangée pour le pianoforte par F. Liszt" 1833 (keletk.).

[24] Alan Walker nyomatékosan kitér rá új Liszt-biográfiájában (i. m. 174.).

[25] Németül: Über die zukünftige Kirchenmusik = Gesammelte Schriften (hrsg. von Lina Ramann) II. kötet, 56—57.

A jövő egyházi zenéjének apparátusát nem határozza meg a fiatal Liszt; egy biztos: nem hagyományos értelemben vett egyházi műfajra gondol, hanem valamilyen zenére, mely „áhítatos, erőt sugárzó, hatásos, egyesíti a színházat és a templomot" és rengeteg lelkiállapot, karakter kifejezésére alkalmas.

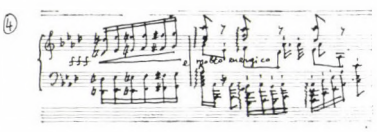
Többek között Lisztnek erre az ifjúkori írására gondolt Kókai Rezső, amikor a weimai művek „ideológiáját" a harmincas években kereste: „Általában elmondható, hogy a weimari mester tevékenysége azoknak az eszméknek realizálása, melyeket Liszt korai zongoraműveinek időszakában talált ki."[26]

Ez tehát a gondolati, esztétikai megalapozás, de milyen *együttesen* szólaljon meg az új zene? A humanista zene jelzői tökéletesen ráillenek a Weimarban írott szimfonikus költeményekre, de ugyanúgy egyes zongorafantáziákra is, melyekben Liszt túllép a zongora hangszerszerű lehetőségein, s egy láthatatlan, de hatalmas zenekari apparátus eszménye lebeg szeme előtt.[27] Könnyebb meghatározni a stílust, megemlítve a zenei gondolat-polifóniát, a motivikusan megindokolt virtuóz átvezetések, kísérő és variatív anyagok lendületét és egy olyan jelenséget, melyet leginkább „célra törő" komponálásmódként regisztrálhatunk. Ez olyanfajta zenei építkezés, melyben a feszültséget, disszonanciát — formai értelemben is — feloldás, megoldás követi. A szimfonikus költemények döntő többségében mindig a végső konklúziót is levonja Liszt, apoteózis formájában. Ilyen tekintetben a zongorafantáziák szinte egytől egyig előlegezik a szimfonikus művek zárásmegoldásának típusait.

A Forradalmi szimfónián, a Fantasztikus szimfónia zongorapartitúráján és a „Jövő egyházi zenéje" című íráson át tehát egyenesen vezet az út a Hugenották-fantáziához, s innen a jó tíz évvel később megkezdett szimfonikus költemények sorozatához. Sőt, közben van még egy állomás, a Hugenották 1842-es, 2. kiadása (verziója).[28] Liszt ugyanis a rövidítéseken és egyéb apróbb változtatásokon, technikai könnyítéseken kívül teljesen átírta a darab végét. A művet nem a katolikus és a protestáns téma harcával, kibékíthetetlen ellentétével zárja, hanem (s ennek csíráját az 1. kiadás záró, harsogó H-dúr akkordjaiban fedezhetjük fel) apoteózisként hozza a Luther-korált, mégpedig az első két sorát, tehát jóval hosszabb terjedelemben, mint azelőtt bármikor a kompozíció folyamán. Az apoteózis-gondolattal némileg megváltozik a program (és az opera) értelmezése. Eredetileg, Meyerbeernél a hugenottákat lemészárolják, beteljesül a főszereplők, elsősorban a szerelmespár tragédiája is, majd a már menthetetlen helyzetben megjelenik a királyné, s némán, egyetlen kézmozdulattal parancsot ad a vérontás megszüntetésére. Liszt első felfogásában persze ez a színpadi fogantatású jelenet nem érvényesül, hanem igen virtuózan tombol a harc a végsőkig. A 2. kiadás apoteózisával az a humánus gondolat jut kifejezésre, hogy a legyőzöttek mártírhalála ellenére övék az erkölcsi diadal. S itt óhatatlanul Mazeppa csodás életrekeltése és királlyá koronázása, Tasso lamentója és trionfója, a Faust-szimfónia Mefisztó-tételéhez fűzött mennyei zárókórus, a Hunok csatájának

[26] Kókai, i. m. 33.

[27] Ennek talán kellőképpen kézzelfogható példája a következő néhány ütem a Hugenották-fantáziából. A „jobbkéz" a Meyerbeer-féle duett zongorakivonata, melyhez a „balkéz", a duett egyik korábbi részéből vett motivikus aszszociációja társul. Természetesen mindkét kéznek oktávkettőzéssel rakja fel anyagát Liszt.



[28] „2e edition, entierement refaite" (Schlesinger-kiadás) 1842.

győzedelmes gregorián korálja vagy az Amit a hegyen hallani protestáns korálra emlékeztető „religioso" anyaga jut eszünkbe. A Hugenották programja tehát még az 1837-es 1. kiadáshoz viszonyítva is közelebb kerül a szimfonikus költemények világához. Liszt szimfonikus költeménnyé teszi az átértelmezett operaélményt? A Hugenották esetében egyelőre csak zongorakölteménnyé, de szimfonikus stílusban. Mert a fantáziát meghangszerelve nem Meyerbeer operáját nyernénk vissza, hanem egy szimfonikus költemény születne meg, mondjuk „Szent Bertalan-éj" vagy „A katolikusok harca a hugenottákkal" vagy „Raoul és Valentine tragikus szerelme és megdicsőülése" címmel.

A Hugenották-fantáziában minden jel a szimfonikus költeményekre utal, pontosabban arra a különböző tételkaraktereket rafinált motívumszerkezettel egyesítő óriásformára, amely Lisztnek csaknem valamennyi weimari hangszeres művét jellemzi, a szimfonikus költemények mellett például a h-moll Szonátát is.

A Meyerbeer-féle „grand-opéra" ihlette fantázia, *programja, formája, faktúrája* szerint egyaránt a későbbi, főként szimfonikus művek prototípusa. Benne és általa Liszt elhatároló lépést tesz afelé (a vázlatkönyvek tanúsága szerint egyébként már 1829—30-tól áhított)[29] kompozíciós eszmény felé, melynek jegyében a weimari korszakban — Eduard Hanslick szavait idézve — „saját nagy művekkel (azaz zeneszerzőként) lepi meg a világot".[30]

A Liszt-kompozíciók sorában egy-egy ilyen fontos állomáson kerül egész közel egymáshoz a *virtuóz* és a *zeneszerző,* ami meggyőzően igazolja, hogy az *életút* látszólag nagyon tarka, romantikus felvonásai nem homályosíthatják el szemünk előtt az *életmű* egységének folyamatos és következetes logikáját.

[29] Kókai: i. m. 18—19.

[30] A mondatot Hanslick — igen jellemző módon, de egyben egy egész korszak zenei köztudatát reprezentálva — ironikus értelemben használja: Aus dem Konzertsaal, Wien 1870, 117.

FITTLER KATALIN:

BEETHOVEN-SZIMFÓNIÁK LISZT ÁTIRATÁBAN

„Az én zongorám az nekem, ami a tengerésznek a fregattja, ami az arabsnak a paripája — még több talán, mert a zongorám ez idáig én voltam, az én szavam, az én életem."[1] Mottóul kínálkozik ez a költői kép, amellyel Lisztnek svájci nyelvtudós barátjához, Adolphe Pictet-hez címzett levelében találkozunk. Többször hivatkozunk még erre az 1837-es írásra: a benne felvázolt önarckép, szándékokkal, megvalósult és megvalósítandó elképzelésekkel, tervekkel, kulcsot ad az *átiratkészítő* Liszt megismeréséhez.

„A zongorának megvan egyfelől az áthasonító ereje, megvan benne minden hangszer élete, amelyek benne egyesülnek; másfelől a maga saját egyéni élete, egyéni növekedése és fejlődése. Hogy egy antik bölcs eredeti kifejezését használjuk: egyszerre mikrokozmosz és mikrotheia: kicsiny világ és kicsiny isten."[2] — írja ugyanott. Ezen az 'áthasonító erőn' alapul a zongorista-zeneszerző felismerése: „Nem lehet többé úgy átírni a mesterek műveit, ahogyan azt korábban tették. Munkámat *zongorapartitúrának* neveztem, hogy szándékomat egyértelműen feltárjam: lépésről lépésre követem a partitúrát, s igyekszem megtartani a zenekar tömör, sokrétű hangzásának előnyeit."[3]

A magyar nyelv szegényesnek bizonyul ezúttal: *átirat*on egyaránt értjük azt a letétet, amely más előadói apparátusra tart igényt és az eredeti kompozíció némileg módosított alakját. Az *átdolgozás* kifejezés is a változtatás, nem pedig a megőrzés mozzanatát hangsúlyozza. Fokozott mértékben igaz ez a *feldolgozás*ra, hiszen a köznyelvi asszociációkon túl ilyen értelmezését támogatja a zenei terminológia is: a szonátaforma második fő részét, a kidolgozási részt feldolgozási szakaszként is szokás említeni. Valamennyi származhat a komponistától csakúgy, mint bármely más zeneszerzőtől — esetleg kiváló hangszerjátékostól, aki alkotó módon nyúl a rendelkezésére álló zenei anyaghoz.

A zongorakivonat általában a jobb áttekinthetőség kedvéért készül, de néha előfordul, hogy a leegyszerűsítésnek maga a kompozíció látta kárát. Liszt a zongorapartitúrával valójában új műfajt teremtett.

Sajátos utat jártak be a billentyűs hangszerek: a reneszánsz consort-zenéjének inta-

[1] In: Hankiss János: Liszt Ferenc válogatott írásai (Zeneműkiadó, 1959) I. kötet, 83.
„ Mein Klavier ist für mich, was dem Seemann seine Fregatte, dem Araber sein Pferd — mehr auch! Es war ja bis jetzt mein Ich, meine Sprache, mein Leben!" (Franz Liszt's Gesammelte Schriften, herausgegeben von L. Ramann Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1881. Bd. II, S. 151.).

[2] In: Hankiss: i. m. 86.
„Das Klavier hat also einerseits die Fähigkeit der Aneignung, die Fähigkeit das Leben Aller in sich aufzunehmen; andererseits hat es sein eigenes Leben, sein eigenes Wachsthum, seine individuelle Entwickelung. Es ist, um uns eines Wortes aus dem Alterthum zu bedienen, Mikrokosmos und Mikrodeus — kleine Welt und kleiner Gott." (Ges. Schriften, S. 154.)

[3] In: Milstejn: Liszt (Zeneműkiadó, 1965) I. kötet, 98. „. . . es im Zukunft nicht mehr erlaubt sein wird die Werke der Meister so zu arrangiren, wie man es bis zur gegenwärtigen Stunde gethan hat. Ich habe meiner Arbeit den Titel Klavier = Partitur gegeben, um meine Absicht: dem Orchester Schritt für Schritt zu folgen und demselben nur den Vorzug der Massenwirkung und Mannigfaltigkeit der Töne zu überlassen, recht deutlich zu erkennen zu geben." (Ges. Schriften, S. 153.)

volálásakor először aknázták ki azt a lehetőséget, hogy képesek önmagukban visszaadni ugyanazt a művet, amelyet különben csak több — dallamjátszó — hangszer tudott megszólaltatni.

Abban a korban viszont, amikor variánsokban élt a zene, — érthető mód — másfajta, egyre inkább az instrumentum sajátosságainak megfelelő díszítésekkel látták el a zenei köznyelvet beszélő, gyakran közismert darabokat. A *hangszerszerűség* elvének előtérbe kerülése vezetett a billentyűsök önálló irodalmának kialakulásához. A következő jelentős lépcsőfok: a 'zongora' (nevezzük történetietlenül így!) eme lehetőségének újbóli előtérbe helyezése volt. Hogy ez miért épp a 19. században következett be, annak indokát a zenekar fejlődésében kereshetjük, s abban a praktikus okban jelölhetjük meg, hogy ritkán kínálkozott alkalom zenekari alkotások megszólaltatására. Liszt tehát a szükségből kovácsolt erényt, amikor az ilyesfajta átiratokat tökéletesen elhatárolta a pongyolán átiratnak nevezett operaparafrázisoktól s hasonló feldolgozásoktól. A szándék azonos: a közönség figyelmének ráirányítása egy *másik* műre — ám 'hogyan'-juk úgy viszonyul egymáshoz, mint Mózes és Áron közlésmódja. Ezzel is magyarázható, hogy a két műfaj évtizedeken keresztül egymás mellett élhetett Liszt oeuvre-jében.

A zongorapartitúrák sorát 1833-ban Berlioz Fantasztikus szimfóniája nyitotta meg. Berlioz emlékirataiból ismert, hogy Liszt kitörő lelkesedéssel fogadta a művet.[4] A minden új iránt fogékony Liszt tudta: ezt az alkotást meg *kell* ismertetni a világgal; de tisztában volt azzal is, hogy éppen a kiváló hangszerelés emel gátat terjesztésének, hiszen akkoriban nem egykönnyen lehetett összetoborozni előadógárdáját. E nemes elvtől vezérelve készítette a zongoraletétet, amelyet Schumann így értékelt: „Liszt olyan gonddal és tehetséggel alkotta, hogy joggal tarthatjuk egyenértékűnek az eredetivel."[5]

Maga a szerző pontosan megfogalmazza a kivitelezésmóddal kapcsolatos szándékát: „Tudatosan arra törekedtem, hogy ne csak a mű zenei vázát ültessem át zongorára, hanem valamennyi részletét, egész bonyolult harmónia- és ritmusvilágát, mintha valami szent szöveget kellene tolmácsolnom [...]"[6]

Lisztben, aki latba vetette virtuozitását, szuggesztivitását, és így saját tolmácsolásával is jelentős közönségsikert biztosított a kompozíciónak, pusztán zongorajátéka alapján is 'egyedülálló művészt' tisztelt a zenekritikus Berlioz, aki 1836-ban egy koncertjéről írva megkockáztatta azt a kijelentést, hogy Beethoven op. 106-os szonátájának előadásakor Lisztet Beethoven szelleme hatotta át.[7] Vajon ez már az erőgyűjtés korszaka volt?

1837 — az első zongorapartitúrák: az 5., 6. és 7. Beethoven-szimfónia átiratának keletkezési ideje.

„Amit a Berlioz-szimfóniával elkezdtem, azt folytatom most Beethoven szimfóniáival. A művek beható tanulmányozása, szinte végtelen szépségeik mélységes átérzése, s a

[4] „Ott voltam ezen a hangversenyen s az egész közönségnek feltűnt, mennyire tapsol és milyen lelkesen tüntet." (In: Hector Berlioz Emlékiratai, Zeneműkiadó, 1956, 117.)
„Eljött koncertemre s feltűnést keltett hangos tapsával és művem mellett tüntető lelkesedésével." (In: Milstejn i..m 97.)
„Il assiste à ce concert où il se fit remarquer de tout l'auditoire par ses applaudissements et ses enthousiastes démonstrations." (Mémoires de Hector Berlioz, Paris, é. n. Calmann-Lévy, 169.)

[5] Id.: Milstejn: i. m. 98.
„Der Klavierauszug von *Franz Liszt* verdiente eine weitläufige Besprechung; wir sparen sie uns, wie einige Ansichten über die symphonische Behandlung des Pianofortes für die Zukunft auf. Liszt hat ihn mit so viel Fleiß und Begeisterung gearbeitet, daß er wie ein Originalwerk, ein Resumé seiner tiefen Studien, als praktische Klavierschule im Partiturspiel angesehen werden muß." („Symphonie von H. Berlioz" In: Schriften über Musik und Musiker, Hrsg. von Heinrich Simon, Leipzig, Philipp Reclam 104.)

[6] Id.: Milstejn: i. m. 98.
„Ich habe mich gewissenhaft bestrebt, als ob es sich um die Wiedergabe eines heiligen Tex es handelte, nicht nur das musikalische Gerüst, sondern auch alle Einzelwirkungen, sowie die vielfachen harmonischen und rhythmischen Zusammensetzungen dem Klavier zu übertragen." (Ges. Schriften, S. 153.)

[7] In: Revue et Gazette musicale, 1836, VII. 12.

zongora lehetőségei, amelyeket az állandó gyakorlás során tökéletesen megismertem, talán bárki másnál alkalmasabbakká tesznek e nehéz feladat megoldására."[8] — írta az első átiratok elkészülte után. Kezdettől fogva ciklusban gondolkodott, eredetileg nyolc szimfóniát szándékozott átdolgozni. 1841-ben készült az Eroica gyászindulójának átirata, s 1851-re elkészült a Kilencedik kétzongorás verziója. „Szilárd akaratom, hogy csak akkor hagyom abba a zongora tanulmányozását és fejlesztését, amikor már minden lehetőt megtettem érte, vagy legalább ami nekem ma lehetséges."[9] Talán erre emlékezett vissza, amikor a 9. szimfónia kétkezes megszólaltatására is vállalkozott.

S hogy 1863—64 folyamán elkészült az összes Beethoven-szimfónia átirata, abban bizonnyal szerepet játszott egy 1861-es olvasmánya: Mendelssohn leveleinek gyűjteménye, melyből kiderül, hogy még egy olyan nagyszerű szellem is, mint Goethe, félreismerte az egyik legnépszerűbb szimfóniát, az Ötödiket — öt évvel Beethoven halála után.

Tény: már amikor hozzálátott a munkához Liszt, olyan mértékben birtokában volt a zongora szimfonikus nyelvezetének, hogy utólag nem lehet semmiféle 'fejlődésvonalat' kimutatni az átiratokban.

*

„Egyetlen ember tíz ujja elég arra, hogy száznál több versengő hangszer közreműködésével teremtett harmóniákat fejezzen ki."[10] Igaza volt Lisztnek: tényleg elég a tíz ujj a harmóniák kifejezésére, reprodukálására — ám valamennyi hangzó szólaméra, valamennyi egyidejűleg megszólaltatott hang felidézésére aligha. Szükségszerű tehát, hogy a *teljesség* igényét a gyakorlatban mindinkább a *lényegre törekvés* váltsa fel. Ugyanakkor viszont Liszt szinte kínos alapossággal tette lehetővé, hogy totalitás-élményt kapjon a zongorista, s továbbíthassa is azt.

Teljességre törekvés és lényeg-kiemelés: segíthetik vagy gátolhatják egymást. A mennyiségi maximalizálás érthető módon a lényeg elhomályosulásához vezet, hasonlóképp a lényegre-koncentrálás elvonhatja a figyelmet az elemek sokaságáról. Kapcsolatuk dialektikus értelmezése viszont megmutatja: kölcsönösen feltételezhetik s erősíthetik egymást.

A szimfonikus zenekarban az alapvető kontrasztot a két nagy hangszercsoport teremti meg. De nemcsak ezek váltakoznak, hanem — mint tézishez és antitézishez a szintézis — harmadikként a zenekari tutti is hozzájuk csatlakozik. Ráadásul a kontrasztanyagok is differenciáltak: a fúvós tömb eltérő hangszínű hangszerekből áll, az egységesebb tónusú vonósok változatosságát viszont a természetes és 'feszített' regiszterek alkalmazása növeli, és a különböző játékmódoké (pizzicato, arco).

Liszt ösztönösen is arra törekedett, hogy a játékos gondolatában — belső hallásában — ott éljen a zenekari hangszerelés, ezért gyakran emlékeztető hangszer-megjelöléseket írt a kottába. Ezáltal a zongorapartitúra olykor particellára emlékeztet. (Hasonló

[8] Id.: Milstejn: i. m. 131.
„Was ich für die Symphonie von Berlioz unternommen, setze ich jetzt mit Beethoven fort. Das ernste Studium seiner Werke, die tiefe Empfindung ihrer fast unendlichen Schönheiten, andererseit die Hilfsmittel, mit denen mich ein beständiges Studium des Klavierspiels vertraut gemacht hat, machen mich vielleicht weniger unfähig, eher als mancher Andere die schwierige Aufgabe zu bewältigen." (Ges. Schriften, S. 153.)

[9] Id.: Hankiss: i. m. 83.
„...selbst dann bleibt es mein fester Entschluß das Studium und die Entwickelung des Klavierspiels erst aufzugeben, wenn ich alles gethan haben werde, was nur irgend möglich, was mir heutigentags zu erreichen möglich ist." (Ges. Schriften, S. 151.)

[10] Id.: Hankiss: i. m. 84.
„[...] die zehn Finger eines Menschen genügen, um die Harmonien wiederzugeben, welche durch den Verein von hunderten von Musicirenden hervorgebracht werden." (Ges. Schriften, S. 152.)

jelenség figyelhető meg Schoenbergnél és Bergnél, akik megjelölték a fő- és mellékszólamot a „Hauptstimme" és „Nebenstimme" rövidített beírásával.) Liszt tehát arra próbálta késztetni a zongoristát, hogy kísérelje meg egy-egy zenekari hangszer jellegzetes hangzásának, hangszínének felidézését.

A felhangokban dús vonósok és a voltaképpen felhangsort megszólaltató fúvósok hangzásának különbségét szinte lehetetlen bármilyen árnyalt billentéssel is érzékeltetni a zongorán. Némely jellegzetes, hangszerszerű vonós játékmód, ill. effektus egyáltalán nem valósítható meg billentyűs hangszeren. Mások pedig — noha megszólaltathatók — eltérő hangzási élményt adnak. Lássunk erre egy példát!

A vonósok hangismétlései többféle funkciót tölthetnek be: a gyors repetícióval megszólaltatott akkordhangok zizegő hátteret szuggerálnak; más esetben a hangismétlés 'dinamizálhatja' a hangzást, ritmusképletével akár terjedelmes felületet is összefoghat.

A zongorán, amelynek hangzásbeli változatossága korlátozott, hangszínskálája szűkebb, mint a szimfonikus zenekaré, a játszhatóságnak a tempó szab határt, ráadásul számolni kell a hosszan tartott hang elhalásával is.

Liszt Beethoven szimfóniáinak *hangzásából,* nem pedig konkrét *hangjaiból* indult ki. A vonóskarnak a zongora központi regisztere, a kis- és egyvonalas oktáv felel meg. A fúvósok visszaadására — amelyek gyakran kopulázzák a vonósszólamokat — a magasabb regiszter alkalmas. A zongora *regiszter*-játéka jól érvényesíti a vonós-fúvós párbeszédet. A tutti zenekar és a fúvósok kontrasztja hasonló regisztерváltás lehetőségét kínálja. Ilyen esetben maga a *kontraszt-növelő tendencia* fontosabb, mint az a szempont, hogy vajon tényleg abban a magasságban szólal-e meg a hang illetve szólam. Liszt elgondolása nem önkényes: a szimfonikus művek számos helye igazolja e megoldás jogosságát.

A regisztерváltás tehát a hangszerelést helyettesíti. A zene azonban nemcsak ellentétek egymásutánjából áll. A regisztерváltást *folyamat* komponálásához is felhasználja a szerző, tehát fokozási eszközként, amely egyúttal alkalmas a szimfonikus szövet tömörségének érzékeltetésére. Továbbá, a fokozás hatásos módja, ha nem töretlenül haladunk a cél felé, hanem akadályokon keresztül. Ilyen meggondolásból néha visszaveszi a kopulázó hangszerek egy-egy motívumát a többlépcsős fokozásban. Ezzel magyarázható, hogy a dallam vagy a kíséret egyes részleteit az eredetitől eltérő oktávban halljuk.

Más esetben a hangzástér bővítése érdekében a felső oktávban megkettőzheti a hegedűdallamot.

Azt a sajátos tömörséget, amit Beethoven a szimfóniában unisonóval fejezett ki, Liszt a dallam lefelé történő oktávkettőzésével ülteti át a zongorára.

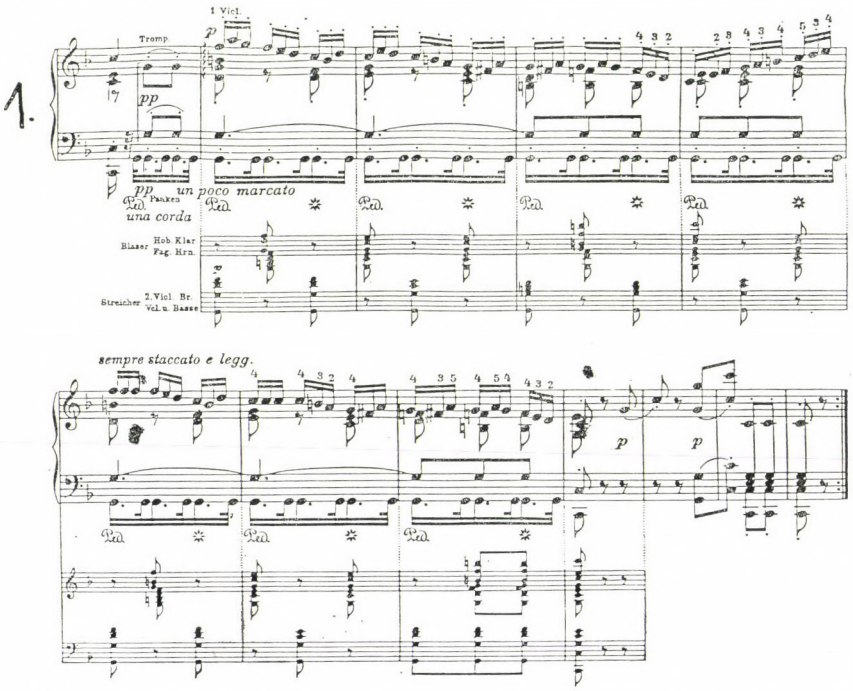
Általános érvényű, hogy Liszt megkülönböztetetten fordít gondot a basszus-szólamra, az ambitus alsó határának megválasztására.

Érdekesen differenciálja az átiratokban a *bőgő-szólamot.* A sokrétűség visszaadására törekvő Liszt számára a bőgő-kopula kifejezőeszköz, effektus. Tematikus-dallami helyeken mindig meghagyja. Az oktávmenetes basszus tágas hangzást eredményez, akusztikus felrakású akkordok jönnek így létre. Dúsítja a hangzást, ha az oktávba beékelődik a kvint (magasabb oktávból helyezve át). Még hatásosabb, ha a kísérő-akkord egészét a cselló-bőgő oktávba foglalja bele.

Félreérti Lisztet, aki olyan merev kategóriákkal közelít a zongorapartitúrákhoz, mint például hogy 'mit hagy ki', 'mit változtat meg' Liszt. Mindig valamely adott zenei részlet jellege, funkciója indokolja, hogy a többféle 'elhagyási lehetőség' közül a mű újrateremtésekor melyik mellett döntött a művész; így csak a partitúra és a zongorakotta összevetésével, a konkrét helyek értelmezésével kapunk választ a 'miért' kérdésre, s így ismerhetjük meg Lisztnek a lényeg visszaadására irányuló törekvését.

A hangokban van tehát eltérés — a zongorapartitúra mégis híven tolmácsolja Beethoven 'üzenetét'. Olyannyira, hogy a kottában nemcsak a játszanivaló szerepel, hanem az eleve játszhatatlannak ítélt anyag is, Liszt szándéka nyilván az volt, hogy a zongorista *teljes* képet kapjon a műről, anélkül is, hogy az átiratot összevetné a beethoveni partitúrával. Azzal, hogy a zenekari hangzásban fontos, de billentyűs hangszeren játszhatatlan szólamok külön sorban foglalnak helyet, *információt* ad az előadónak, nem pedig 'ossia' lehetőséget kínál.

Ilyen jelenséggel találkozunk az 1. szimfónia II. tételének zárótémájában, az 1. kottapéldán (54. s köv. ütem):



A hegedűdallamhoz, amelyhez fuvola is csatlakozott, két lényeges réteg tartozik: a *g-orgonapont* (a trombitákon tartva és ritmizálva az üstdobon) és az *akkordok*. A vonósok és a fúvósok váltakozása színesebbé teszi a hangzást. E hangszín-játékot nem lehet visszaadni a zongorán — így ezt a réteget kihagyja Liszt. Zongorán a hegedűdallam szól az orgonapontokkal — akkordhangok szolid hozzáadásával. Az előadó tudatában mégis ott kell élni az eredeti hangzásképnek: *ez* a célja a kiegészítő soroknak.

Liszt külön sorban feltünteti azokat a fúvós akkordokat, illetve akkordmeneteket is, amelyeket harmóniailag átvett ugyan a zongoraszólamba, de nem az eredeti tág fekvésben és magasságban. Pontosan 'elszámol' a tartott akkordokkal, sőt egy tartott, illetve ritmizált orgonapontot is kiír *emlékeztetőül*.

A 7. szimfónia III. tételében arra találunk példát, hogy az emlékeztető sor orgonapontját kezdetben még meg tudja szólaltatni a zongorista (kétütemenkénti hangismétlés formájában), s az csak később válik játszhatatlanná. Ekkor a megszólaltatandó hang eszmeivé lényegül; átkerül a kizárólag belső hallással átélhetők közé. (645. ü.)

A dallamjátszó hangszerek közül különös figyelmet fordít az oboára és a hegedűre. Lekottázza például az Eroica zárótételében a hegedűszólamot, annak ellenére, hogy hasonló hangzatbontás szerepel a zongoraszólamban. Ilyenkor sem további játszanivalót kínál az apró-kotta, hanem az adekvát kifejezés — színezés-árnyalás — érdekében segíti az előadót.

A teljességre törekvés és lényegkiemelés egy másik apróságból is kitűnik: amikor az ütőstrillát és a vonósok gyors hangrepetícióját oktáv- vagy hangzat-tremolóvá alakítja, betűkkel is kiírja a „tremolo"-t. Ezzel is jelzi, hogy karakterformálásra gondolt, effektust, színt kell visszaadni, a tremolo nem tekintendő egyszerűen mozgás-formának.

A *tremolando* kifejezéssel mintha közvetlenebbül javasolna interpretációs szabadságot az előadónak. Ilyesmire akkor kerül sor, amikor nem *közvetíti* a szimfonikus mondanivalót, hanem *lefordítja* azt a zongora nyelvére.

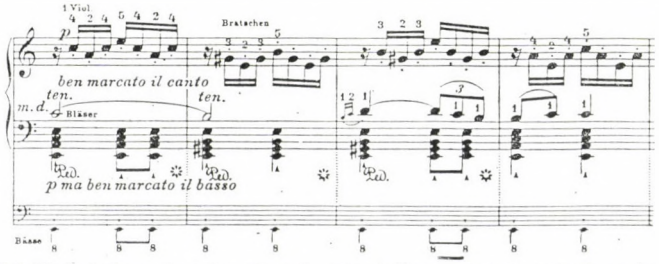
A ‚zongora nyelvére való lefordítás' következménye, hogy a szöveges utasítások tetemes része eltérő a partitúra és a zongora-letét között. *Azonos lényeg megközelítése — eltérő eszközökkel.*

A karakterre vonatkozó utasítások közül Lisztnél leggyakoribb a *marcato*. Valamennyi szimfónia átiratában szerepel olyan helyen, ahol a partitúrában nincsen. A marcato Lisztnél a gazdag zenei szövet egy szólamának, ill. rétegének fontosságára hívja fel az előadó figyelmét, tehát elsősorban intenzitást kíván elérni vele. (NB. ezért járulhat *p* dinamikájú helyhez is.) Gyakran kísérő ritmust emel ki ezzel az eszközzel, általában az üstdobét.

Beethoven szöveges utasításai között legtöbbször a *dolcé*val találkozunk, emellett számtalan espressivót ír elő a 9. szimfóniában. A dolcéval tehát a dallam intenzitását kívánta növelni. Zongorán a dolce főként lágyabb, gyengéd hangvételű anyaghoz illik. Ez indokolja, hogy — éppen a beethoveni hatást elérendő — a partitúra *dolcé*ját néhol *marcató*vá változtatta Liszt.

A 2. kottapélda a 7. szimfónia II. tételének rövid részlete (150. s köv. ütem):

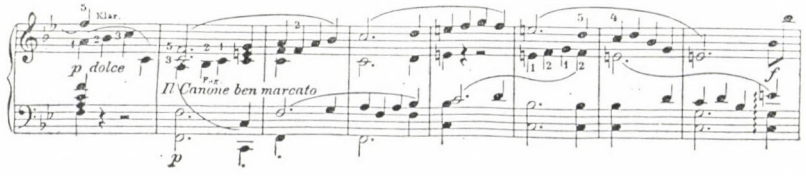
2.



A partitúra megfelelő helyén a fuvola-oboa-fagott dallama dolce, a brácsa és a vonós-basszus pizzicato szólal meg. A zongoristának más előadói utasításokat ad Liszt, azonos hatás elérésére.

A változtatás indítéka lehet a *szerkezet* kiemelése is: erre figyelmeztet a 3. kottapélda, a 4. szimfónia nyitótételének részletével:

3.



A partitúrában egyaránt dolce-utasítás áll a klarinét és a fagott szólamában. Eltérő hangszínű instrumentumokon jól hangzik a kánon, ám a homogén zongora-hangszín következtében a játékosnak nagyobb figyelmet kell fordítania a második szólamra (ráadásul nemcsak a belépés pillanatában!). Innen a módosított instrukció.

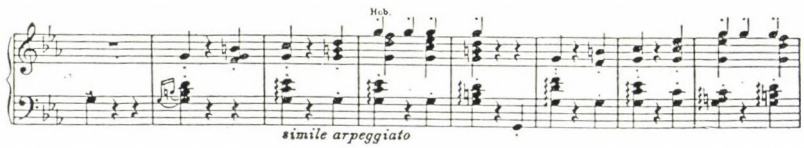
Beethoven egyszerű dolcéit gyakran kiegészítette Liszt, dolce espressivóvá vagy dolce cantandóvá. Ilyenkor is az eredeti célt szolgálta, kifejező 'éneklésre' serkentve a hangszert.

Nem érdektelen a liszti *arpeggiók* vizsgálata. Végigkövetve a kilenc szimfónia arpeggióit, megállapítható: kizárólag technikai céllal kiírt 'törés' nincsen közöttük, vagyis mindegyik tartalmi, zenei jelentést hordoz. Bár Liszt arpeggióinak egy része technikailag *is* indokolt, előfordul, hogy kis hangközt is játszat arpeggio. Már ez is sejteti, amit az alaposabb vizsgálat igazol: a romantikus *előadói modor* írott rögzítésére találtunk itt példát. (Hadd utaljak Bartók 1944-es írására a „broken chord"-ról!)

Liszt számára az arpeggio speciális hangzási effektus: az arpeggio megszólaltatott akkord más, mint a szimultán megszólaltatott akkord. Bizonyosra vehető, hogy Liszt olyan akkordokat is felbontva játszott, amelyeknek legtöbbjét kényelmesen átérte.

A zongoraátiratok egyetlen helyén használja azonos értelemben az előkéket és az arpeggio-jelet: az 5. szimfónia III. tételében. Ezt szemlélteti a 4. kottapélda (285. s köv. ütem):

4.



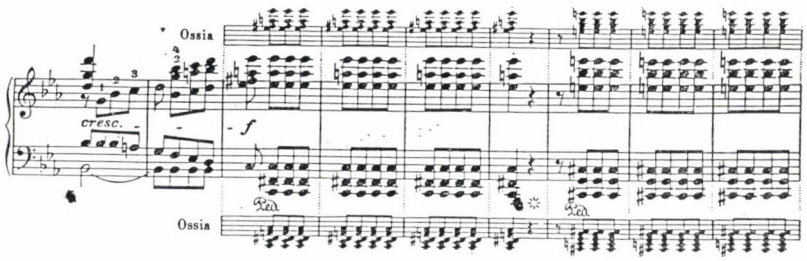
Ezt a megoldást a kottaírás egyszerűsítésének igénye hozta létre. Az előkés lejegyzésmód több helyet igényelt volna, és zsúfoltabb lett volna a kottakép. Ezért váltott át hamarosan az arpeggiós leírásra. Ám különbözik az 'igazi' arpeggióktól: ott a szöveges megjegyzés — „simile arpeggiato".

A zongorapartitúrák „ossiái"-ban figyelhetjük meg leginkább az *átiratkészítő* Liszt *zeneszerzői* megnyilatkozásait. Az átlagos kivonatokat az jellemzi, hogy az ossia többnyire könnyített változat (éppen ez adja létjogosultságát). Lisztnél azonban nem ez a fő jelentése. Az 5. szimfónia fináléjában még arra is találunk példát, hogy az ossia olyan nehéz, hogy azt maga Liszt kiírta: „ossia più difficile" (4. ü.). (Tekintettel arra, hogy ez volt az egyik legkorábbi átirat, gondolhatjuk akár kísérleti megoldásnak is.)

A két verzió közül általában az ossia adja vissza hívebben — főként hangterjedelmében — a partitúra vonatkozó részletét, viszont a főszövegbeli variáns mindig tartalmilag indokoltabb. Úgy foghatjuk fel az alternatívákat, hogy az első verzió eltér ugyan Beethoven kottaszövegétől, mégis az vált ki a Beethovenéhoz hasonló hangzásélményt. Például a hangismétléses területek átírásakor az akkordismételgetés vagy a tremolo-jellegű hangzatfelbontás általában az ossiába került, a főszövegbe pedig a hangzásteret átívelő, különböző regisztereket bejáró akkordfelbontás, Liszt *saját* ‚térkitöltése'. Hasonló esetben a futamokat egyértelműen a zongoraszerűség követelménye hívta életre. Általában a nagykottás szöveg a változatosabb, többnyire az tartalmazza a pergőbb mozgásokat is. Olykor az ossia az oktáv-technika terén állít magas követelményeket a játékos elé.

Liszt hangzási érzékenységének bizonyítéka, hogy nem sajnálja a fáradságot: az 5. szimfónia nyitótételében alig néhány hang kedvéért hét ütemen át kiírja az ossiát (168. s köv. ütem):

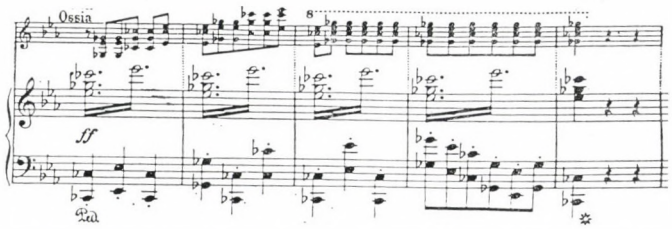
5.



A mély regiszterben ritkán használ szűkfekvésű telt akkordot. Itt viszont, a fokozásban megengedhetőnek tartja — lásd az 5. kottapéldán — a második megoldást.

Egyedi esettel találkozunk az Eroica nyitótételében (362. s köv. ütem):

6.

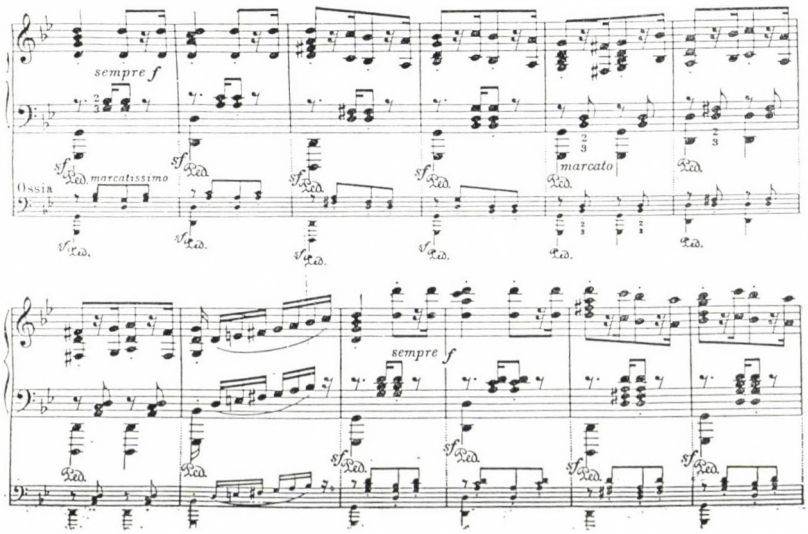


A főanyag itt statikus, az ossia emelkedő mozgást végez. A Liszt számára oly fontos tágúló basszusmenetet erősíti mindkét kísérő-formula. Az ossia a basszus felfelé tágulását kíséri, a főszöveg tremolója viszont éppen ellentétes: egyszerűségével irányítja a figyelmet a balkézszólamra.

E szimfónia fináléjának verbunkos epizódjában érdekes változtatásnak lehetünk tanúi. Szimbolikusnak érezzük, hogy éppen itt, e magyaros epizódban engedi meg magának Liszt a legnagyobb szabadságot.

Beethoven a verbunkos jellegű dallamot pontozott ritmusokkal kottázta le, és minden hang fölé staccato-jelet írt. Liszt — miként a 7. kottapélda szemlélteti — a pontozott hang helyett nyolcadot ír, tizenhatod-szünettel és elhagyja a tizenhatod hangról a staccato-jelet:

7.



A verbunkos-dallamhoz és a basszus-témához egy harmadik réteg járul — a középszólamokban. Ennek első négy üteme két változatban szerepel. A második verzió a korai Beethoven-szonáták pontozott ritmus nélküli indulóira emlékeztet. Ebben az esetben az ossia hangzása differenciáltabb, míg a fő-anyagé egységesebb ritmusfolyamatot biztosít. (A zongorista azt is megteheti, hogy kisebb-nagyobb egységenként felváltva játssza a kétféle balkéz-szólamot.)

„*Beethoven* neve szent név a művészetben" — ezzel a mondattal kezdte Liszt a kiadás előszavát.[11] Komolyan így gondolta: erre bizonyíték a szimfóniák kongeniális átirata. Külön értékük, hogy módot adnak az utókor emberének, hogy bepillantson a 19. századi komponista műhelyébe, megismerje zenei gondolkodását, kottaolvasásának, illetve értelmezésének sajátosságait. És éppen ez indokolja a zongorapartitúrák iránti érdeklődést még napjainkban is, jóllehet az azokat életre hívó szándék elévült, hisz a tömegkommunikációs eszközök egyszer s mindenkorra lehetővé teszik bármely kompozíció autentikus megszólaltatását vagy újrafelidézését.

Liszt előszava a Beethoven-szimfóniákhoz mindezideig nem jelent meg magyarul. Befejezésül idézem szövegét Gádor Ágnes fordításában:

„Beethoven neve szent név a művészetben. Szimfóniáit manapság már általában elismerik, mint mesterműveket; akinek az a komoly óhaja, hogy tudását bővítse vagy maga valami újat teremtsen, az nem tanulmányozhatja és gondolhatja végig elégszer ezeket a szimfóniákat. Ezért e művek terjesztésének és hozzáférhetővé tételének minden módja bizonyos szolgálat és az eddigi számos átdolgozásnak is kétségtelenül van valami viszonylagos haszna, noha közelebbről szemlélve általában csekély értékűeknek tűnnek. A legrosszabb kőnyomat, a leghibásabb fordítás is ad valami — noha határozatlan — képet egy Michelangelo, egy Shakespeare zsenijéről; a legtökéletesebb zongorakivonatban is fel lehet ismerni itt-ott, még ha félig elmosódott nyomokban is, a mester lelkesedését. A zongora a legújabb időkben a technikai készségek és a mechanikai javítások révén olyan (hang- és hangszínbeli) terjedelemre tett szert, hogy most lehetővé válik az eddigieknél nagyobb és jobb teljesítmény. Harmóniai erejének felmérhetetlen fejlődésével a zongora egyre inkább megkísérli, hogy lassanként minden zenekari kompozíciót sajátjává tegyen. Hét oktávos hangterjedelmével képes arra, hogy néhány kivételtől eltekintve a legalaposabb és legmélyebb zenemű minden vonását, minden kombinációját, minden alakzatát visszaadja és a zenekarnak nem hagy más előnyt, mint a hangszínek különbözőségét és a tömegeffektust — ezek persze olyan előnyök, amelyek óriásiak.

Ilyen szándék vezérelt engem ebben a munkámban, amelyet most a világ elé bocsátok. Bevallom, hogy időm meglehetősen haszontalan eltöltésének kellene tekintenem, ha semmi mást nem tettem volna, mint hogy a szimfóniák eddigi kiadásainak nagy számát egy új szokásos módon elkészült feldolgozással növeltem volna; de időmet hasznosan töltöttem, ha sikerült az, hogy a beethoveni kompozíciónak nem csak durva körvonalait hanem minden finomságát és részleteit is áttegyem a zongorára, tehát azt, ami olyan jelentős szerepet játszik az Egész tökéletessé válásában. Elértem célomat, ha elértem azt amit az értő rézmetsző, a lelkiismeretes fordító, aki felfogja egy mű szellemét és így hozzájárul a nagy mester megismeréséhez és a szép iránti érzék kialakulásához."

[11] „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst."

GRABÓCZ MÁRTA:

LISZT ÉS A „FILOZÓFIAI EPOSZOK"

A dolgozat voltaképpeni tárgya Sénancour „Obermann"-jának helye az ún. „filozófiai eposzok" sorában, és ezen túlmenően annak vizsgálata, hogy mit is kapott Liszt az általa filozófiai eposzoknak keresztelt 19. századi művektől.

Az „Obermann", ez a különös formájú és tartalmú, 1804-ben született Sénancour-regény mint egy vagy több Liszt-mű inspirálója és mint a romantikus regényeknek különös modernséget rejtő alakja, két évvel ezelőtt olyan vizsgálódásokra késztetett, amelyek eredményei egy korszakváltás fordulópontját rajzolták ki a dráma és epika, klasszika és romantika, beethoveni és liszti formálásmód szembeállításával. „A romantikus epika mint a Liszt-féle formai újítás modellje és a 20. századi szerkesztésmód közvetítője" c. tanulmányomban az epikus gondolkodásmód térhódítását próbáltam tehát — az első közelítés szintjén — felvázolni. (Zenetudományi Dolgozatok, 1985)

Azóta — részben véletlenül — olyan tanulmányok kerültek a kezembe, mint pl. Balassa Péter Flaubert-értelmezése, Bahtyin regénytörténeti- és poétikai elemzései, valamint Lukács 1982-ben kiadott regényelméleti összefoglalásai. E munkák arra hívták fel a figyelmet, hogy egyrészt a 19. századi epika helyes műfajtörténeti-poétikai értelmezése máig is csak alakulófélben van, másrészt viszont a 19. század néhány főbb epikai tendenciája ma már mégis jobban elkülöníthető, mint az 1937-es Lukács-mű, a „Történelmi regény" megírásának idején, a korábbi Obermann-tanulmány fő hivatkozási alapjában.

Liszt a „Berlioz Harold-szimfóniája" c. programzenei vitairatában 1855-ben már teljes tudatossággal foglal állást az irodalom „modern eposzai" mellett, melyek a „kor és nemzet szellemének leghívebb lenyomatai", és amelyek „kivételes természetű embereket választottak hőseikül", „benső történések elbeszélését"[1] bevezetve.

Liszt tanulmányának minden sora telitalálat a 19. századi romantikus epika új tárgyának és módszerének elemzésében, észrevételei helyenként szó szerint egyeznek Hauser Arnold, Lukács György és más regény-poétikák szerzőinek meghatározásaival. A különös csak az, hogy az általa felsorolt „filozófiai eposzok", a korszellem állítólagos közvetítői — tehát Goethe Faustja, Byron Kainja, Manfredja, Childe Haroldja, Mickiewicz Ősök c. poémája és más kontextusban említve: Sénancour Obermannja — a nagyepikán belül valójában két-három típust és ezzel legalább kétféle utat, szemléletmódot, megoldást jelölnek. Bennük és általuk az 1830-as júliusi forradalmat maga mögött tudó Liszt egyidejűleg *két korszak* válaszával próbált azonosulni.

Hogy ez a folyamat hogyan is ment végbe, hogy a tartalom és szerkesztés, világnézet és forma szintjén Liszt az egyes „eposzoktól" milyen impulzusokat kapott, ennek bemutatására tesz szerény, kezdeményező lépéseket e dolgozat.

[1] Az idézetek forrása: Liszt Ferenc válogatott írásai I., vál., ford.: Hankiss János, Bp. 1959. 358.

A Hegel által „modern polgári epopeiának" nevezett regény már a 18. században vezető irodalmi műfajjá válik, minthogy a legátfogóbban, legmélyebben tudja kifejezni a kor alapproblémáját: a magára maradt tudat megrendültségének állapotát, az egyén és társadalom növekvő ellentétét."[2] Friedrich Schlegel a regényt tartja a romantika tipikus műfajának, a prózát pedig a „modernek" tulajdonképpeni természetének. A romantika ismeri fel, hogy a regény ábrázolja leghívebben én és a világ, álom és élet, poézis és próza konfliktusát.

A 19. századi regény, a romantikus epika különböző tendenciáinak megismeréséhez a viszonyítási pontot Goethe „Wilhelm Meister tanulóévei" c. fejlődésregénye nyújtja amely mind a stendhali és balsaci „társadalmi regénynek" mind a 20. századot előkészítő „lélektani regénynek", azaz a korai vagy késői romantikus dezillúzió regényének őstípusa. A regény belső formája „a problematikus individuum vándorútja önmagához... A folyamat legadekvátabb megvalósulási lehetősége az életrajzi forma"[3], a cselekmény bemutatásának kerete a vándorút. Nem véletlen, hogy a klasszikus filozófia — a kor ellentmondásaiban a középutat keresve — Goethe Wilhelm Meisterét állítja példaképül, azt a regényt, amelyik hősében épp a hiányolt középső utas megoldásnak, a „kevéssé cselekvő", azaz a kissé passzív hős epikai követelményének tesz eleget. Schelling az idealizmus és realizmus harcát, Hegel a *polgári valóságra való ránevelődést* ragadja meg a regény tárgyaként.[4] Ez az az utolsó pillanat az újkori regény történetében, amikor a *vándorút* — az ókori eposz tárgyához hasonlóan — még a hős célját teljesíti be, Schiller szavaival: Wilhelm „az üres, bizonytalan ideáltól elindulva határozott, tevékeny élethez jut el, de mégsem veszíti el emellett idealizáló képességét".[5] A 20. század nyelvén fogalmazva Wilhelm „a regény során eljut a művészettől a társadalomhoz, a művészi-individuális életérzéstől a szellemi közösség élményéhez, az esztétikai szemlélődés passzivitásától a társadalmilag hasznos tevékeny élethez."[6]

Goethe *Faust*ja — kétrészes, befejezett formájában — már az átmeneti korszak szülötte. A „modern élet Iliászát" „sohasem érthetjük meg — mondja Lukács György —, ha nem a 18. és 19. századot összekötő hidat látjuk benne...: a felvilágosodás kiteljesedését, önmagát meghaladó mozgását és ugyanakkor Walter Scott és Byron, Balzac és Stendhal szellemi és esztétikai előkészítését."[7] A mű átmenetet, korszakváltást jelző szerepe Goethe felvilágosodás eszméit őrző, a dialektikába átnövő filozófiájának és az új korszak, a 19. század sajátos problémáinak kettősségével, azaz szemléletmód és tárgy különbözőségével magyarázható. „Faust Odüsszeiájának — a kárhozattól a megváltásig — úgy, amint van, az a rendeltetése, hogy magának az emberiség fejlődésének rövidített útját ábrázolja, anélkül, hogy eközben a hős individualitását, történelmileg és emberileg konkrét mivoltát feladná."[8] Azt a sajátos kérdésfeltevést, amely a Faustot egyedülálló világköltemménnyé emelte, Goethe mondja ki az 1790-es töredék kapcsán: „a középpontban egy individuum áll, akinek élményei, akinek sorsa és fejlődése egyszersmind az egész emberi nem előrehaladását és sorsát képviselik."[9]

„Goethe a Faustot tragédiának nevezi. Valójában több annál: egyidejű tételezése és feloldása a tragikumnak. Faust egyéni sorsa több tragédiát is átfog (Földszellem, Margit,

[2] Vö.: Hauser Arnold: A művészet és irodalom társadalomtörténete II. Bp., 1980. 207.
[3] Lukács György: A regény elmélete, in: Heidelbergi művészetfilozófia és esztétika. A regény elmélete, Bp., 1975, 534.
[4] Vö.: Lukács György: A regény, in: Esztétikai írások 1930—1945, Bp., 1982, 627.
[5] Goethe és Schiller levelezése (szerk. Halász Előd), Bp., 1963, 122.
[6] Hauser Arnold: i. m. 107.
[7] Lukács György: Goethe: Faust, in: Világirodalom I., Bp., 1970, 151.
[8] Lukács György: i. m. 89.
[9] Vö.: Lukács György: i. m. 89.

Heléna, a befejezés), de a nem fejlődése szempontjából mindegyikük csak átmeneti állapot. ...Goethe és Hegel egyaránt őrzik magukban a felvilágosodásnak azt a meggyőződését, hogy az emberi nem határtalanul tökéletesíthető, ha egyszer a középkori bilincsekből kiszabadul."[10] „...Így Goethénél is, Hegelnél is az emberi nem feltartózhatatlan haladása egyéni tragédiák láncolatából származik; az individuum mikrokozmoszában jelentkező tragédiák a nem makrokozmoszában érvényesülő feltartóztathatatlan haladás megnyilatkozási formái."[11]

Esztétikailag ezért összemérhetetlen, „inkommenzurábilis" alkotás a Faust. Nem drámai, nem is epikai jellegű, jóllehet mindkét műfaj legmagasabb kvalitásait egyesíti. „Mivel az emberiség fejlődésének tipikus fokait [Goethe] tragédiák olyan láncolatának érezte, amelynek összefüggése és totalitása többé már nem tragikus, világfelfogása... szükségképpen sarjasztott egy ilyen *epikai-drámai formát,* amelyben a két elem közül egyik sem jut túlsúlyra..."[12]

A kétrészes Faust „filozófiai eposz"-jellege tehát a műnemek, a drámai és epikai elemek keveredéséből, állandó kölcsönhatásából adódik. Lukács szerint a balzaci megoldás közelebb áll az epika nagy hagyományaihoz, mint a Faust bármiféle hagyományos formához. Már az első rész is túlnő az epika vagy dráma keretein, még sokkal inkább a második. Goethe világosan nyilatkozott az első és második rész közötti stíluskülönbségről Eckermannak: „Az első rész majdnem teljesen szubjektív, itt minden egy elfogult, szenvedélyes egyéniségtől származott... A második részben azonban majdnem semmi szubjektív elem nincsen; itt egy magasabb, tágabb, derültebb, szenvedélymentes világ jelenik meg..."[13]

Mindez csaknem egyértelmű vállalása a hős jelleme körül kikristályosodó *dráma* és az életet mint központi tárgyat objektíven ábrázoló *eposz* kompozíciós szembeállításának.

Ez nem véletlen, hiszen Goethe és Schiller csaknem fél évszázaddal Balzac Emberi komédiájának híres előszava előtt behatóan tárgyalta már az epika és dráma elveinek szükségszerű egymásbajátszását, mint a keletkezőfélben levő új irodalom lényeges jegyét.[14] Ismét Lukács szavaival: „bizonyos értelemben az egész Faustot úgy foghatjuk fel, mint valami nagyvonalúan megtervezett nevelési regényt a Wilhelm Meister stílusában. És mint minden nagy epikai mű, a »modern élet Iliásza« is egész sor drámát tartalmaz. Itt, a Faustban azonban az a sajátos helyzet adódik, hogy a költemény egésze az ilyen drámákat nemcsak csíra formájában, lehetőségük szerint tartalmazza, hanem ezek a költeményben drámai teljességükben kibontakoznak."[15]

Tartalmilag-szerkezetileg a Faustot az ún. hegeli *„tudat-alakok"* szinte átmenet nélküli, egymást ugrásszerűen váltó *sorrendjével* jellemzi Lukács. Az idős Goethe tartalmilag úgy állította szembe a Faust első és második részét, hogy az előbbit az *„élet élvezeteként"*, az utóbbit a *„tett és az alkotás élvezeteként"* jellemezte.[16]

Az első rész — Lukács értelmezései szerint — két főbb tudat-állapotot mutat be. A *Földszellem-jelenet* a Sturm und Drang-korabeli Ős-Faust fő filozófiai tartalmát, a megismerés lehetetlenségét, hősi, hiábavaló és tragikus útját, problémáját ábrázolja, de egyúttal túl is lép rajta. A *Margit-tragédia,* a férfi és nő közötti tragikus konfliktus fiatalkorból származó témája és részleges megformálása pedig a teljes mű kontextusában

[10] Lukács György: i. m. 93.
[11] Lukács György: i. m. 94.
[12] Lukács György: i. m. 150.
[13] Idézi: Lukács György: i. m. 96.
[14] Vö.: Lukács György: i. m. 151.
[15] Lukács György: i. m. 150.
[16] Vö. Lukács György: i. m. 87.

már nem középpont többé, csupán egy — noha döntő jelentőségű — tragikus szakasz Faust életútján: a „kis világ", az „életélvezés" szakaszának tragikus ellentmondásait tetőzi be.[17]

A második rész fő „tudat-alakja" a *„nagy világ"*, a *„tett és alkotás élvezetének"* ábrázolása. A *tettek* színtere a középkori Németország és „intermundiuma", a méhében születő kapitalizmus (I. és IV. felvonás).

Az alkotásnak, az új művészet létrehozásának, azaz az antik szépségeszmény és a modern nyugati világ találkozásának színtere pedig az antikvitás a második rész II—III. felvonásában. Az ötödik felvonást — a Földszellem-jelenethez hasonlóan — Goethe nem értelmezte, pedig az utolsó, azaz negyedik „tudat-alak" jelenti a tragédia „megoldását": *Faust halálát, megváltását,* fejlődésének *túlvilágba átvetített kulminációját.* Lukács Faust-tanulmánya szerint Goethe záróképe, a mennyország „csak esztétikailag, csupán formális értelemben katolikus; tartalma szerint az emberi nem örök tökéletesülésének goethei vonalát folytatja, *szimbólum,* amely az ember — Goethe számára konkrét formában elképzelhetetlen — igazi kiteljesedésének és határtalan továbbhaladásának egységét jelzi."[18]

E rögtönzött szerkezeti-tartalmi bemutatással előttünk áll tehát a „filozófiai eposz" legelső változatának néhány főbb jellemvonása: a műfaj, mint a drámai és epikai elemek keveredése, a szerkezet, mint az emberiség fejlődéstörténete, és a négy legfőbb tudat-állapot, mint a vándorút motiválásának, eseményeinek és beteljesülésének mozzanatai.

Goethe halála, a művészi korszak vége a világlátás alapvető átalakulását hozta. Nem véletlen, hogy az új élettények és életérzések megfogalmazására Friedrich Schlegel épp a Wilhelm Meister-beli Hamlet-elemzés kapcsán vállalkozik, sőt talán tőle származik a „filozófiai eposz" terminus sugallata is: 1795-ös tanulmányában már találkozhatunk a „filozófiai zene", és a „filozófiai tragédia" fogalmával.

A Hamlet, azaz a „filozófiai tragédia" műfajának lényege Schlegel szerint „a tragikus világlátás eszméje, melynek alapja a lélek legmélyét átható szkepszis a sarkaiból teljesen kifordult emberi élet feloldhatatlan disszonanciájának láttán."[19] A „Görög költészet stúdiumáról" c. értekezésében az antik szépség-eszménnyel állítja szembe a modern élet tényeit, melyeket a rútság és a szubjektivitás túlereje, a karakterisztikus, az egyéni és pikáns kergetése jellemez. Az új életérzések — mint az élet negativitása, a lét káosza, a mértéktelen kétségbeesés és a spleen — Schlegel szerint „nem a művészi képességek hiányából, hanem az élet és művészet új kapcsolatából fakadnak. Nem lehet szép az a mű, amelynek szülője az anarchia."[20]

A francia forradalom, a napóleoni háborúk után a nyugat-európai országok értelmisége csalódott reményeiben, a jelennel meghasonlott. „A politikai befolyás hiánya, ami addig csak a német értelmiség sorsa volt, általános értelmiségi sors lesz Nyugaton. A felvilágosodás és a forradalom szertelen reményekkel töltötte el az egyént: biztosítva látszott az ész korlátlan uralma, a költők és gondolkodók feltétlen tekintélye. ... Mindez megváltozott a forradalom kimenetelével... Nagy többségüket csüggesztő tétlenségre kárhoztatta ez a kor, úgyhogy merőben fölöslegesnek érezte magát."[21] Így indokolja Hauser Arnold a hontalanság, elhagyatottság, a káosz és világmegvetés alapélményeinek kialakulását.

[17] Vö. Lukács György: i. m. 81., 82., 95.
[18] Lukács György: i. m. 142.
[19] Friedrich Schlegel: Sämtliche Werke V., Wien, 1823, 64—65. Idézi Zoltai Dénes: Romantikus kamaszévek II., in: Világosság, 1979. V. 278.
[20] Vö. Zoltai Dénes: Romantikus kamaszévek II., in: i. m. 276.
[21] Hauser Arnold: i. m. 142—143.

A Faust utáni „filozófiai eposz" másik alakjának megvalósítója, *Byron,* a magány, száműzöttség, hontalanság, életidegenség és istentagadás eszméjét és érzéseit fokozza a végletekig. A Childe Harold zarándok útjában, a Manfred-ben és Kainban megformált új romantikus személyiség legfőbb jellemvonása a „mal du siècle" és a sorsüldözöttség, mely lázadásba csap át. A *vándorút* paradigmája továbbra is adott, csak épp a hős tipikus volta, középszerűsége tűnt el, csak épp a vándorlás oka és célja, belső funkciói rendeződtek át az új alapélmények következtében. Mindez pedig a műfaj és a szerkesztés törvényeinek módosulását is magával vonta.

Byron *démoni hőse,* a liberális-anarchista individualizmus képviselője,[22] a kapitalizmus mindent lealacsonyító és mindent nivelláló „prózájának" — azaz prózaiságának — ellentéteként alakult ki. „Ez a hőstípus... a prózának e korszakában arra utal, hogy mennyire különcködők, hiábavalók társadalmilag a legjobb és legbecsületesebb emberi képességek; költői tiltakozás ez a próza uralma ellen."[23] Az *utazás motivációja* már nem a megismerés vagy keresés, hanem a menekülés. A korszak — főként Schelling — filozófiájához hasonlóan a keresés itt a negatív szabadság képzetével fonódik össze: a „valamire való szabadságot" (=a társadalomban végzett etikus tevékenység szabadságát) felváltja a „valamitől való szabadság" (=a világ iránti megvetés szabadsága). Schelling, a francia forradalom egykori lelkes híve 1810 körül már úgy látja, hogy a szabadság fogalmában elsősorban a *rossz* választásának szabadsága van megalapozva. A valódi szabadság csak istentől való elpártolás, elbukás után lehetséges — nemcsak az egyes ember, hanem az emberiség számára is.[24]

Childe Harold vagy Manfred *önmaga* elől, az egykori vétek elkövetése miatt az őt sújtó *végzet elől* menekül. Az előbbi műben az *utazás végcélja* a természetben való panteista önfokozás, önistenítés. Nyoma sincs már az áhítatnak: a hős nem feloldódni akar a mindenségben, hanem fölébe akar kerekedni. Manfred — Faust e „modern" változata — már kifejezetten a halált keresi az Alpok tündérét és a párkákat megidézve: igazi örömhír és „negatív" megváltás számára a halál, amelyet természetfölötti hatalmával harcol ki — nem Istentől —, hanem a szellemektől. Mickiewicz „Ősök" című eposzának hőse pedig maga a lélek-idézés visszajáró kísértete: az egyik részben a csalódott szerelmes halál utáni monológját hallhatjuk, míg a zárórész a nemzete sorsa miatt Isten ellen lázadó hős belső lelki fejlődését és metamorfózisát írja le.

De nemcsak a kezdet és a végcél, hanem a *vándorút belső funkciói* is gyökeresen átalakulnak Byronnál. A goethei fejlődés, kibontakozás helyett Childe Harold vagy Manfred minden pillanatban csak saját kiátkozottságának, hiábavalóságának változatlan tudatát képes szembesíteni az előtte elvonuló tájakkal, emberekkel, ill. szellemekkel. A két pólus: az egyén és társadalom, a belső és a külső világ már nem kerül egymással kapcsolatba. A Byron csaknem minden művében visszatérő vezérmotívum pont ezt a közvetítetlenséget szimbolizálja: „a Tudás fája nem az Élet fája" — mint Manfred vagy Kain vallja.

A vándorút-nak mint témának a passzív szubjektivitás irányába való eltolódása a műfajok epikai jellegét erősíti. Ezt húzza alá az ún. megismerő mozzanat felülkerekedése az etikain,[25] és a Goethe-féle *„fejlődési sorok"* felcserélése a tartalom főbb motívumainak *visszatérő ismétlésével.* A „Childe Harold zarándokútja" egyértelműen eposz: a műfaj mindhárom hagyományos formai jegyét tartalmazza a múzsát és a tárgyat megnevező

[22] Vö.: Lukács György: Goethe: Faust, in: Világirodalom I., 1970, 102.
[23] Lukács György: Walter Scott, in: i. m. 185.
[24] Vö.: Lendvai L. F.—Nyíri J. K.: A filozófia rövid története, Bp., 1974, 152.
[25] Vö.: M. Bahtyin: A szó esztétikájá-hoz in: A szó esztétikája, Bp., 1976, 20—21.

invokációtól az ún. enumerációig, a tárgyi világ elemeinek felsoroló bemutatásáig, és a részek önállóságának törvényéig. A „Manfred" (és „Kain") műfaja dráma és epika keveréke, jóllehet a felmutatott ellentmondásokat nem fejlődő, hanem statikus sorban, ismétléssel ábrázolja.

Mindhárom Byron-mű és a Mickiewicz-poéma közös tulajdonsága marad tehát a Fausttól örökölt műfaj-vegyítés elve, melynek az adott kort jellemző „modernségét" Lukács a következőképp indokolja. „A polgári fejlődés és az elidegenedés egyre növekvő áradata a szubjektív tiltakozás ábrázolásának legkülönfélébb formáit hívja életre... Progresszív harc ez, amelyet a polgári osztály az egész társadalom nevében vív az emberi érzelmek autonómiájáért és önmegvalósításáért. Azonban minél inkább tisztán befelé fordul ez a tendencia..., annál inkább föloldja az elbeszélés formáit, annál inkább a lírát, az elemzést és a leírást állítja a jellem, a szituáció és a cselekmény helyére..."[26]

A „filozófiai eposzok" tágan értelmezett kategóriájához tartozó harmadik, legmodernebb megvalósulási forma Sénancour „Obermann"-ja, amely mind a Faustnál, mind pedig a Byron—Mickiewicz-eposzoknál korábban, 1804-ben született.

A mű látszólag a 18. századi levélregény (Richardson és Rousseau) hagyományai folytatja, de „formai és világnézeti" modernsége révén, 20. századot idéző vonásaivalt ugyanolyan *átmeneti* szerepet tölt be a romantikus lélektani, dezillúziós regény fejlődésében, mint Flaubert művei az ún. „realista vagy társadalmi" regény típusában. Költészetnek és az élet prózájának Byron kapcsán jelzett szétválása itt már végérvényesen megtörténik. Sénancour világnézetét az a szinte egzisztencializmust előlegező végletesen szubjektív alapállás jellemzi, mely szerint csak a társadalomból való teljes és végérvényes kivonulás, csak a „bensővé" válás mentheti meg a kétségbeesés maximumát átélő személyiség integritását. A regénynek a hagyományos funkcióktól és szerkesztési elvektől szinte teljesen megfosztott, „deformált" alakja — mely az idő, a jellem és a cselekmény egyidejű felbontásával kísérletezik — a 20. század analizáló lélektani regényét, a bensővé válás joyce-i és prousti „tudatfolyamatait" előlegezi.

A Sénancour regényét bevezető tárgyszókatalógus — azaz a világfájdalom és annak variációit mint vezérmotívumokat levélsorszámokkal jelző modern tartalomjegyzék — valamint az Obermann előszava megdöbbentő tudatossággal vall a szokatlan tárgyválasztásról és a regényforma szétbomlasztásának, az ősi epikus jelleg felfokozásának tudatosságáról.

„E levelek egy érző, nem pedig munkálkodó emberről szólnak. E műben senki ne keresse a regényt. Semmi mozgalmasság, semmi előkészített és írói kéz irányította történés, semmi megoldás; semmi abból, ami egy művet lebilincselővé tesz, semmi abból a bizonyos progresszív egymásutániságból...

Lesznek bennük leírások; olyasszerűek, aminők fülünket a természetes dolgokra érzékennyé teszik, és világot vetnek az ember és aközött, amit *élettelennek* hív.

Lesznek bennük szenvedélyek; de olyan emberéi, ki arra született, hogy megkapja, amit e szenvedélyek ígérnek, s arra, hogy ne legyen szenvedélye egy sem...

Lesz bennük szerelem; de egy oly módon átérzett szerelem, mely mód talán mindvégig kimondatlan.

Lesznek bennük hosszadalmas részek: lehet, hogy a hosszadalmasság a dolgok természetében rejlik; a szívnek ritkán erénye a precizitás: nem ismeri a logikus bölcselmet.

Lesznek benne ismétlések; de ha valami jó, miért kellene gondosan ügyelni, hogy

[26] Lukács György: A regény, in: Esztétikai írások, Bp., 1982, 639.

vissza ne térjünk rá? ... E levelek írója nem félt a szabad stílus választásától, nem félt azoktól a hosszadalmasságoktól, és kitérőktől, melyek e stílus sajátjai."[27]

A mű tárgya a „tétlen szenvedély", az izolált, privát ember valósággyűlölete és a világról mondott ítélete, mely tárgyak jelzik, hogy a problematikus individuum vándorútja önmagához, a tiszta önismeret többé nem lehetséges. A regényhős mint „élő" figura, mint motiváció eltűnik. A vándorlást a kivonulás kilenc évet átfogó végtelen pillanata váltja fel. A természetkultusz helyét a városi ember „szakadék-sóvárgása", magánykultusza foglalja el, melynek szimbóluma a völgy. A szerelemábrázolást a széplélek sóvárgása, a „vágyódás az érzelem után" állapota helyettesíti.[28] A személyiség önelidegenedésében való élvezkedését csak a mindennapok prózaiságának ismétlés által tagolt leírása, a valósággyűlölet és civilizációkritika vezérmotívumainak variált visszatérése artikulálja.

A regény tárgyának ilyen beszűkülése a szerkesztés szintjén azt eredményezi, hogy a műfaj hagyományos, „összefűzött" típusát a szerző mintegy deformálja, elrontja, és a korai regényhez hasonlóan újra *pusztán additív* regényszerkezetet hoz létre. Ez a lebontás együtt jár egy újfajta homogenizáló elv megjelenésével, amely mintegy a *jelentés „teleológiájában"* sűríti a puszta egymásmellettiséget, addíciót.[29] A cselekmény magánjellege és „prózaisága" teljességgel megszüntette annak történelmiségét. Ez a tény kizárta a funkciók kontrasztját: maradt a dialektika nélküli, ugrásszerű sorolás, a monotematikus, lineáris előrehaladás. Ez a furcsa dezillúziós eposz tehát a hagyományos regényszerkezet bomlásához, az egészen régi és egészen új epikai szerkesztési elvek egyesítéséhez vezetett.

A bevezetőben megfogalmazott kérdésre — hogy mit is kapott Liszt az ún. filozófiai eposzoktól — összegzésként a következőket válaszolhatjuk.

E romantikus irodalmi művek közt megtaláljuk azt az ideális, hagyományos szerkesztésű, *Byron* által felélesztett eposzt, azt az elbeszélő költeményt, amely — mondanivalóját tekintve — a romantikus kor történetében először néz kíméletlenül szembe a magára maradt tudat katasztrofikus állapotával, és amely vállalja a negatív szabadság kimondásának ódiumát, a „bukott angyal" eposzhősként való felmutatását.

Másrészt megtaláljuk a görcsös és heroikus erőfeszítést a klasszikus kor esztétikai eszményeinek a modern korba való átmentésére, összeegyeztetésére, mely küzdelem Goethe Faustjában dráma és epika 20. századi irodalmat előkészítő találkozását eredményezi.

Harmadrészt a filozófiai eposzok sénancouri típusa leszámol a klasszikus-romantikus regényirodalom hagyományos „kétpólusosságával", az objektív-szubjektív, realista-idealista, nembeli-egyéni pólusainak szokásos szembeállításával, ily módon sietteti a regényforma felbomlását-lecsupaszítását, és ezzel egyidejűleg: bizonyos régi epikai stílusjegyek hatásának felerősítését.

Hogy Liszt a zenei *formálás* és a zenei *cselekmény-kialakítás* területén hogyan is hasznosította a filozófiai eposzok inspirációit, azt e keretek között csak vázlatosan, a zongoraművek elemzésének tanulságait kiemelve szeretném összegezni.

Anélkül, hogy az általában vett zenei gondolkodásmód és építkezés „drame lyrique" jellegét[30] megkérdőjeleznénk, a byroni és főként sénancouri epikus formálás hatása egyértelmű Liszt azon variációs műveiben, amelyek a régi sorolóelv felidézésével az ún. „kifejtő vagy evolúciós" formát teremtik meg a 19. század hangszeres műfajaiban a többé

[27] E. P. Sénancour: Obermann, Paris, 1931, II—V.
[28] Vö.: Balassa Péter: A regény átváltozása és az érzelmek iskolája, in: Színeváltozás, Bp., 1982, 165., 114.
[29] Vö.: Balassa Péter: i. m. 125.
[30] Vö.: Ujfalussy József: A műfajkategória sorsa és jelentősége a zeneesztétikában, in: Zenéről, esztétikáról, Bp., 1980, 203.

megvalósíthatatlannak érzett szonátaelv utódaként. Nem lehet véletlen, hogy a zenei formák történetét elemző Karl Wörner és az irodalom társadalomtörténetét vizsgáló Hauser Arnold a romantikus formálás lényegét a régi soroló, ciklikus és additív szerkesztésmódok újjáéledésében látja. Lisztnél ez a monotematikusságra, és az önálló epizódok mellérendelő enumerációjára, a kívülről, tartalmilag bevitt előrehaladásra épülő evolúciós vagy karaktervariációs forma éppen az „Obermann völgye" című zongoradarabban jelentkezik először, hogy azután követőire találjon a „Pensée des morts", a „Tombez, larmes silencieuses" c. darabokban és sok későbbi társukban.

Azok a művek viszont, amelyek a szonátaelv és az új evolúciós elv összeegyeztetésén fáradoznak, a goethei „filozófiai eposz" drámát és epikát ötvöző kísérletének rokonai, mint a Dante-szonáta, h-moll ballada, a Nagy koncert-szóló és a h-moll szonáta. E művekben a tematikus kontrasztra épülő „drámai" epizódok egymásra rétegződő sora a különböző stádiumokat, „tudat-állapotokat" megvalósító karaktervariációk elve szerint fejlődik, bontakozik ki.

Ami a „filozófiai eposzok" tartalmi inspirációját illeti, érdekes ellentmondás figyelhető meg Liszt írói és zeneszerzői megnyilatkozásai között. Míg a programzenei vitairatban Liszt a filozófiai eposzoknak *csak byroni típusára* hivatkozik, addig zongoraműveinek dramaturgiájában csaknem kizárólagosan a goethei-fausti modellt, a vándorút négy egymásra épülő stádiumát használja. Mind az „Obermann völgye" típusú monotematikus, sorolóelvű, mind a Dante-szonáta típusú szonáta-elvű evolúciós művekben leggyakrabban a keresés, a szerelem, a harc (vagy alkotás) és a vallás négy cselekmény-funkciójával találkozhatunk.

A byroni vagy sénancouri világfájdalom minden más tartalmi mozzanatot elsöprő hatása talán csak az időskori művek makabreszk tételeiben és a weimari korszak kétkedésmotívumot megismétlő, művet záró epilógusaiban érvényesül.

Hogy a modern epikai formáláselvek felhasználásával szemben a Liszt-féle dramaturgia vajon miért őrizte meg oly hosszú ideig a goethei fejlődési sor képletét, ennek megválaszolásában csak a következő lépés, Liszt és a korabeli művészetelmélet, filozófia kapcsolatának tisztázása segíthet.

PAPP MÁRTA:

MOSZKVAI ARCHÍVUMOK LISZT-DOKUMENTUMAI

A Liszt-levelezés és -dokumentáció mindmáig szinte felmérhetetlen tengerében külön szigetet alkot Liszt Ferenc és az orosz társadalmi művészeti élet képviselőinek kapcsolataiból származó, azokat feltáró terjedelmes dokumentumanyag. Bevezetőül vázlatosan ismertetem az orosz nyelven eddig megjelent forrásértékű Liszt-levélpublikációkat, különös tekintettel azokra, amelyek eredeti formájukban, tehát francia vagy német nyelven nem kerültek kiadásra.

A múlt századi közreadások annak az embernek a nevéhez fűződnek, aki az orosz zene és művészet propagálásában és történeti igényű feldolgozásában is oroszlánrészt vállalt: Vlagyimir Sztaszov nevéhez. Sztaszov még Liszt életében, 1879-ben megjelentetett egy Liszt-levelet orosz fordításban a *Golosz* c. folyóiratban,[1] majd követlenül Liszt halála után 17 levelet publikált a *Muzikalnoje obozrenyije* 1886. decemberi számában, szintén orosz fordításban. Ez utóbbi publikációt az első gyűjteményes Liszt-levélkiadásként tartja számon a szakirodalom. A 17 levél jórésze később bekerült eredeti nyelvén a La Mara-féle gyűjtemény II. kötetébe, 4 levél kivételével,[2] melyek ilyenformán csak e múlt századi orosz folyóirat lapjain hozzáférhetőek.[3]

Liszt halála után tíz évvel, 1896-ban jelent meg a pétervári *Russzkaja Muzikalnaja Gazetá*ban Liszt és Anton Rubinstein levelezése, mely egészében átkerült a La Mara-kiadás megfelelő köteteibe.

1912-ben és 14-ben a moszkvai *Muzika* c. folyóiratban[4] publikálta Vszevolod Csesihin Liszt leveleit Wilhelm (Vaszilij) Fjodorovics von Lenzhez, a Rigában született és Péterváron működő, német származású zeneíróhoz. Az öt igen terjedelmes és tartalmas levélből kettő szerepel eredeti, francia nyelvén a La Mara-kiadás I., ill. II. kötetében, a másik három[5] csak a *Muzika* hasábjain olvasható, orosz fordításban.

1951-ben, Liszt halálának 65. évfordulója alkalmából, a moszkvai *Szovjetszkaja Muzikáb*an Vaszilij Kiszeljov adott közre orosz fordításban ismeretlen Liszt-leveleket,[6] azaz két levelet és egy, szintén Liszt kezétől származó szerzői jogi meghatalmazást a moszkvai zenekiadó, Pjotr Jurgenszon részére. E dokumentumokról a későbbiekben részletesen lesz szó.

[1] Liszt levele Borogyinhoz, Cuihoz, Ljadovhoz és Rimszkij-Korszakovhoz, Weimar, 1879. június 15., ld. még *Franz Liszt's Briefe*, közr. La Mara, Leipzig, 1893—1904, II. köt. 285.

[2] Mivel Suttoni — egyébként kiváló — bibliográfiája a Sztaszov kiadvány említésekor (Charles Suttoni: „Franz Liszt's Published Correspondence: an Annotated Bibliography", *Fontes Artis Musicae* 1979, vol. XXVI, no. 3, 125.), gyakorlatától eltérően, nyilvánvalóan a forráskiadvány ismeretének hiányában, nem közli e négy, a La Mara kiadásban nem szereplő levél adatait, fontosnak találom itt közzétenni: Besszelnek 1873. május 27. és 1874. október 4.; Mercy-Argenteau-nak 1885. december 23. és 1886. március 4.

[3] Pontosabban: a négy levélből kettőnek a részletei megjelentek Sztaszov angolra fordított tanulmánykötetének (*Selected Essays on Music*. ford. F. Jonas, New York, 1968, 117—194.) „Liszt, Schumann and Berlioz in Russia" című tanulmányában.

[4] „Tri piszma Fr. Liszta V. Lencu 1852—1858 g.", *Muzika* 1912, no. 62, 142. és no. 63, 173., valamint „Dva piszma Fr. Liszta V. Lencu 1866 i 1872 g.", *Muzika* 1914, no. 164, 44. és no. 165, 73., közr. Vszevolod Csesihin (Ivan Nyejliszov hagyatékából).

[5] 1856. július 12. Weimar, 1858. július 1. Weimar és 1866. június 29. Róma.

[6] V. Kiszeljov: „65-letyiju szo dnya szmertyi Franca Liszta. Nyeizdannije piszma F. Liszta", *Szovjetszkaja Muzika* 1951, no. 7, 77.

Szándékosan nem térek ki arra a három kiadványra, amelyek ugyan orosz kapcsolatokból származó és orosz területen őrzött dokumentumokat publikálnak, de nemcsak fordításban, hanem eredeti, francia nyelven is. Ezek a következőek: az 1963-ban közzétett Alekszandr Ziloti *Visszaemlékezések* levél-része, az 1967-ben megjelent *Piszma zarubezsnih muzikantov iz russzkih arhivov* (Külföldi muzsikusok levelei orosz archívumokban) 20 Liszt-levele különböző orosz személyiségekhez és az 1973-as *Magyar Zené*ben napvilágot látott 16 Liszt-levél orosz tanítványához, Marfa Szabinyinához.

Meg kell említenem azonban — a felsorolásban utoljára, de messze nem utolsósorban — Jakov Milstein 1956-ban Moszkvában megjelent és 1971-ben második, bővített kiadást megért Liszt-monográfiáját, amelyben a szerző számos kiadatlan levelet és dokumentumot közöl, ill. hivatkozik azokra. Milstein személyében az orosz nyelvterületen *igazi* Liszt-kutatóval rendelkeztünk, aki — amellett, hogy teljes mélységében érzékelte Liszt zenéjének minőségét és személyiségének volumenét — jól ismerte a Szovjetunió könyvtáraiban és archívumaiban található Liszt-anyagot, s tervezte annak teljes feldolgozását és tudományos igényű közreadását. Halála sajnos megakadályozta ennek az alapvető munkának a véghezvitelében.

Milstein Liszt-könyvében nem esik szó, ám tervezett munkájában nyilván feldolgozásra került volna a moszkvai Goszudarsztvennij Centralnij Muzej Muzikalnoj Kulturi imenyi Glinki, azaz a Glinkáról elnevezett Állami Központi Zenei Múzeum, rövidebb nevén Glinka Múzeum Liszt-anyaga. A Glinka Múzeum kézirattárának katalógusából kiderül, hogy 15 Liszt-levélautográfot őriznek, melyekből 7 kiadatlan[7], további kettő csak orosz fordításban publikált dokumentum. Ez az érdekes anyag még továbbra is feldolgozásra vár.

A szintén moszkvai Centralnij Goszudarsztvennij Arhiv Lityeraturi i Isszkusztva (az Irodalom és Művészet Központi Állami Archívuma) Liszt-kéziratai Magyarországon is rendelkezésre állanak — a budapesti Országos Levéltár 10 489. számú mikrofilmtekercsén. A 60-as évek első felében két magyar levéltáros járt Moszkvában, hogy az említett Irodalmi és Művészeti Archívum kézirattárából kigyűjtse a magyar vonatkozású dokumentumokat. Így kerültek Budapestre Balázs Béla, Zalka Máté és a magyar politikai és kulturális élet sok más személyiségének kéziratai mellett Liszt Ferenc kéziratai — filmkópián. Erre az anyagra Eckhardt Mária hívta fel a figyelmemet; itt említem meg, hogy a francia nyelvű levelek elolvasásáért Kovács Máriának tartozom köszönettel.

A moszkvai Központi Irodalmi és Művészeti Archívumban őrzött Liszt-anyag igen sokrétű. Szerepelnek benne korabeli cikkek, tanulmányok, képek, koncertprogramok újságkivágásai, ill. -kiírásai Dmitrij Sztaszov lányának, Komarova-Sztaszovának és Jefremov könyvtárosnak a hagyatékából; La Mara, azaz Marie Lipsius 1892-ben kelt levele a Liszt-levélkiadás előkészületeiről; feljegyzések Liszt fellépéseiről az 1840-es évek elejéről, Marija Ogarjova hagyatékából; orosz ismerősöknek és barátoknak szóló sajátkezű Liszt-dedikációk fényképeken és nyomtatott kottakiadványokon,[8] album-bejegyzések, üdvözlőlapok Liszttől, többek közt Jelizaveta Döhler, valamint a Vjazemszkij család hagyatékából (az egyik emlékkönyv-bejegyzés 7 ütemes kotta-autográfot is tartalmaz, 1843. május 16-i dátummal). S ami a legfontosabb: 8 Liszt-levél-kézirat és egy kotta-autográf. A levelek a következőek: Marija Ogarjovának, 1841-ből; Theodor

[7] A következő levelekről van szó: Vaszilij Besszelnek, 1873. július 17.; Vera Rubinsteinnak, évszám nélkül június 9.; Nyikolaj Rubinsteinnak, 1868. december 26. és 1873. június 7.; Rappaportnak, dátum nélkül; Carl Simon berlini kiadónak, 1880. június 1.; ismeretlen személynek, 1869. július 22. (a két utóbbi facsimile formában).

[8] A *Huszták dala* Izmail Szreznyevszkij orosz szlávistának és Bulgakov *Orosz galopp*jának átirata ismeretlen személynek dedikálva.

Döhlernek, dátum nélkül; Jelizaveta Döhlernek, 1877-ből; 2 levél Pjotr Jurgenszonnak, 1879- és 80-ból; Cezar Kjuinak, 1881-ből; valamint két, Weimarban íródott levél, egy-egy ismeretlen személynek, datálás nélkül. A 8 levélből mindössze a Kjuinak írott jelent meg eredeti, francia nyelvű formájában a La Mara-kiadás VIII. kötetében, s a Jurgenszonnak írottak orosz fordításban a már említett, 1951-es Kiszeljov-féle publikációban; a többi öt kiadatlan. A kotta-kézirat egy Alekszej Tolsztoj-versre komponált zongorakíséretes dal 1866-ból — Liszt egyetlen orosz nyelvű románca. A dal csak Milstein műjegyzékében szerepel, sem Raabe, sem Searle, sem Walker nem említi, bár Milstein közölte már facsimile formában az 1958-as „Bibliotyecska ljubityelja muziki" (Zeneszeretők kiskönyvtára) sorozatban megjelent Liszt-könyvében, s nyomtatott formában is napvilágot látott a moszkvai *Muzikalnaja Zsizny* c. folyóirat 1960-as évfolyama 18. számában kottamellékletként, minden kommentár nélkül. Mindazonáltal a szélesebb szakmai körök számára teljességgel ismeretlen s gyakorlatilag kiadatlan kompozícióról van szó.

Eme gazdag anyagból — némileg önkényes választással — négy dokumentumot szeretnék Önöknek közelebbről bemutatni: az Ogarjovának, ill. Jurgenszonnak írott leveleket és — hogy zenéről is essék szó — a Tolsztoj-versre írott dalt.

Marija Ogarjova a Herzen legközelebbi barátjaként ismert Nyikolaj Ogarjov orosz költő és publicista első felesége volt. Herzen *Emlékezéseiben*[9] nem rajzol túl hízelgő képet barátja feleségéről. Marija Lvovna, bár műkedvelőként verseket írt, nem volt emelkedett szellem; a nagyvilági élet csillogására vágyott, társaságbeli kalandjaival sok szenvedést okozott férjének. Az Ogarjov házaspár 1841 tavaszán utazott Pétervárról hosszabb nyugat-európai útra; innen Ogarjov 1842-ben már egyedül tért vissza, s nem sokkal később véglegesen elvált feleségétől.

Ogarjova és Liszt kapcsolatáról a hölgy 1841. szeptember 7-én keltezett, Lisztnek szóló levél-fogalmazványa,[10] s — a feltehetően erre írott — válaszlevél[11] tanúskodik.

Íme Liszt levele:

Si vous n'avez rien de bon à me dire ne m'ecrivez pas.

Le texte de votre lettre est précis, résolu, et tout à fait significatif. Pourtant je vous écris non par désoeuvrement, ne même par caprice, mais peut être pour vous demander ce qu'il me serait possible de vous dire de bon, et pourquoi vous repoussez si durement ma pauvre et humble politisse?

Ne repondez point mais laissez moi vous dire sincèrement que le jour où je pourrai vous être bon a quelque chose, (ne fut-ce qu'à vous faire passer moins ennuyeussement votre temps) je trouvrai aussi de bonnes choses a vous dire. En attendant je n'ai que la choix entre la politesse et la niaiserie.

Samedi (18) au soir je suis obligé d'être à Frankfort. J'y resterai au moins de Dimanche et probablement Lundi. Si comme je l'imagine votre voyage de Baden se trouve retardé peut être vous verrai-je à Frankfort. Si vous y veniez, laissez un mot à l'hotel de l'Empereur Romain. Si non dites moi vos projets pour la fin du mois. Je tâcherai de venir vous faire mes adieux.

Puisque vous en voulez à ma politesse, je ne terminerai point par les hommages respectueux convenus, et ne [la] signerai même point.

Baden 14 Sept — 1841

[9] Idézi Kovács Endre: *Herzen*, Budapest, 1978, 68. és 88.

[10] Centralnij Goszudarsztvennij Arhiv Lityeraturi i Isszkusztva (a továbbiakban: CGALI), 359. fond, no. 153, Nyikolaj Ogarjov hagyatékából; l. Országos Levéltár i. mikrofilmjén.

[11] CGALI, 359. fond, no. 162, 2 lap 4 oldalán; l. Országos Levéltár i. mikrofilmjén.

Ha semmi jót nem tud nekem mondani, inkább ne írjon.

Levelének szövege pontos, határozott és tökéletesen kifejező. Mégsem unalomból írok Önnek, de szeszélyből sem, hanem talán azért, hogy megkérdezzem, nem volna-e lehetséges jót mondanom Önnek, s hogy miért utasítja el oly keményen az én szerény és alázatos udvariasságomat.

Ne válaszoljon egyáltalán, de hadd mondjam meg őszintén, ha eljön az a nap, amikor igazán hasznomat venné (s nem csupán arra volnék jó, hogy kevésbé unalmasan töltse az idejét), tudnék jó dolgokat is mondani. Erre várakozva csak az udvariasság és az ostobaság között választhatok.

Szombaton (18-án) este Frankfurtban kell lennem. Legalább vasárnapig ott maradok, valószínűleg hétfőn is. Ha — amint gondolom — késedelmet szenvedne a Badenből való elutazása, talán látom majd Önt Frankfurtban. Ha oda jön, hagyjon egy rövid üzenetet a Római Császár szállóban. Ha nem, közölje velem a hónap végére vonatkozó terveit, igyekezni fogok eljönni, hogy búcsút vegyek Öntől.

Mivelhogy haragszik, ha udvarias vagyok, nem zárom a levelem konvencionális tiszteletnyilvánítással, sőt, alá sem írom.

Baden, 1841. szept. 14.

A Marija Ogarjovához írott levél Liszt életének magánszférájába enged bepillantást. A „hivatalos" szférába, az üzleti kapcsolatok világába tartoznak a Jurgenszon moszkvai zeneműkiadónak írott levelek, csaknem három évtizeddel későbbről. Pjotr Ivanovics Jurgenszon a múlt századi orosz zenei élet jelentős alakja volt. Zeneműkiadóját 1861-ben alapította Moszkvában. Baráti, no meg üzleti kapcsolatban állott a legnevesebb moszkvai zenészekkel, többek közt Csajkovszkijjal és Nyikolaj Rubinsteinnal, s Liszt moszkvai kiadójának mondhatta magát. Liszt 1879 decemberében két orosz mű maga készítette átiratát küldi el Jurgenszonnak kiadásra, a következő levél kíséretében:[12]

Sehr geehrter Herr,

Sie verlangten freundlich von mir eine Transcription aus Tschaikowsky's Oper: „Onegin".

Mit der heutigen Post empfangen Sie die „Polonaise" — „für den Concert Vortrag bearbeitet", etc. von F. Liszt; Carl Klindworth gewidmet.

Beiliegend eine Transcription der reizenden Tarantella *Dargomizski, welche ihrem Verlag angehört.*

Das honorar der beiden Transcriptionen (zusammen) beträgt hundert Napoleons d'or.

Entweder schicken Sie mir dieses honorar, oder einfach die 2 Manuscripte zurück, — vom 15ten bis 30ten Januar — nach Budapest *(Ungarn).*

Adresse: Königliche Musik Akademie

freundlichst ergeben

F. Liszt

15ten Dezember, 79, Rom.

[12] CGALI, 931. fond, no. 68, Pjotr Jurgenszon hagyatékából; l. Országos Levéltár i. mikrofilmjén.

Igen tisztelt Uram,

Ön egy átiratot volt szíves kérni tőlem Csajkovszkij operájából, az „Anyaginból".

A mai postával kézhez kapja a „Polonaise"-t — „koncertelőadásra feldolgozta F. Liszt" stb.; *az ajánlás Carl Klindworthnak szól.*

Mellékelek még egy átiratot, Dargomizsszkij elragadó *Tarantellá*jából, melynek az Ön kiadójánál a helye.

A két átirat honoráriuma (együttesen) száz *Napóleon arany.*

Kérem, küldje el a honoráriumot, vagy egyszerűen küldje vissza a két kéziratot — január 15. és 30. között — *Budapestre* (Magyarország).

Címem: Királyi Zeneakadémia

odaadó híve

F. Liszt

Róma, [18] 79. december 15.

Megjegyzendő, hogy a Polonéz-átirat Csajkovszkij *Anyegin*jéből, melynek keletkezési dátumaként a legtöbb Liszt-műjegyzék — Raabe (262) kivételével — 1880-at jelöli meg, az elhangzott levél tanúsága szerint már előző év decemberére elkészült és kiadóhoz küldetett. A másik szóbanforgó mű, Dargomizsszkij *Szláv tarantellá*ja, eredetileg három kézre íródott, 1864—65 telén; a harmadik szólam egy ostinato basszus, amelyet zongorázni alig vagy egyáltalán nem tudó is eljátszhat. Liszt elhagyta, ill. bedolgozta virtuóz kétkezes átiratába a harmadik szólamot, megtartva többnyire az ostinato ritmusát. E jellegzetességre célozva nevezi későbbi levelében a művet „Tiktak" tarantellának.

A moszkvai Állami Irodalmi és Művészeti Archívum Jurgenszon-hagyatékában a következő Liszt-dokumentum egy Liszt saját kezével írt elismervény a Jurgenszon (ill. Liszt átírásában „Jürgenson") cég minden országra kiterjedő kiadási jogára a Csajkovszkij Polonéz- és Dargomizsszkij Tarantella-átiratokat illetően. Az 1880. január 22-én keltezett elismervény azonban csak melléklete annak a szintén január 22-én írt levélnek, melynek eredeti kézirata Jakov Milstein magángyűjteményében, azaz most már hagyatékában van. E levelet Milstein egészében közli monográfiájának jegyzetanyagában, orosz fordításban.[13] Innen idézem:

Igen tisztelt Uram,

rendkívüli hálára kötelezett, hogy rendben eljuttatta hozzám a Csajkovszkij „Polonaise"- és Dargomizsszkij „Tarantella"-áritatom honoráriumát (2000 frankot); még a mai postával elküldöm az aláírt elismervényeket a Heerig és Franz bankháznak Berlinbe.

Általában kapok a műveim minden országra kiterjedő védettségét igazoló nyomtatott kiadói blankettákat. Szívesen a rendelkezésére bocsátok ilyen tanúsítványt. Emellett, ahogyan kívánta, küldök Önnek egy sajátkezűleg írt elismervényt arról, hogy mindkét említett darab [kiadási joga] az Ön tulajdonát képezi.

Kitűnő barátom, Klindworth, természetesen messzemenően gondját viseli majd a korrektúráknak. Mivel azonban régi rossz szokásom, hogy magam szeretem kijavítani a kottaszöveget, nyomatékosan kérem Önt, igen tisztelt Uram, küldje el nekem a kiadás előtti utolsó korrektúrát.

Mély tisztelettel és barátsággal

F. Liszt

Budapest, [18]80. január 22.

[13] Jakov Milstein: *Liszt*, 2. bőv. kiad., Moszkva, 1971, I. köt. 839.

A két átirat kiadásának utolsó, ill. utolsó előtti fázisát jelzi a moszkvai Állami Irodalmi és Művészeti Archívum anyagában található második Liszt-levél Jurgenszonnak:[14]

Sehr geehrter Herr,

Die heutige Post bringt Ihnen die Correcturen der Polonaise Tschaikowsky's: nur ein paar kleine Druck Fehler waren zu berichtigen.

An Nicolai Rubinstein bitte ich Sie meinen herzlichen Dank zu sagen für die künstlerische Gewogenheit welche er, seit Jahren, meinen Opuskeln gewährt. Seine herzliche, imponierende Virtuosität verleiht jedweder Composition Glanz und Wirkung.

Es wird mich freuen wenn er *die Transcription von Tschaikowsky's Polonaise* zu Händen *nimmt.*

Mit ausgezeichneter Achtung,
freundlichts
F. Liszt

18ten Februar, 80 —
Budapest.
Bis 20ten März meine Adresse,
Budapest; *später, Weimar.*
Dargomizsky's Tictac *Tarantelle ist erwartet.*

Igen tisztelt Uram,

A mai postával kézhez kapja Csajkovszkij „Polonaise"-ének korrektúráit: mindössze néhány apró sajtóhibát kellett kijavítanom.

Kérem, tolmácsolja Nyikolaj Rubinsteinnak szívből jövő köszönetemet azért a művészi odaadásért, amelyet darabocskáim iránt tanúsít már évek óta. Az ő elragadó, imponáló virtuozitása bármely kompozíciót csillogóvá és hatásossá tesz.

Boldog lennék, ha *ő venné kézbe* a Csajkovszkij Polonaise-átiratomat.

Kiváló tisztelettel és barátsággal

F. Liszt

[18]80. február 18.
Budapest
Március 20-ig a címem,
Budapest; később Weimar.
Várom Dargomizsszkij *Tiktak* Tarantelláját.

Figyelemre méltó az az őszinte elragadtatás, amellyel Liszt Nyikolaj Rubinstein előadói tehetségéről ír, s Jurgenszonon keresztül mintegy figyelmébe ajánlja a moszkvai zongoraművésznek darabját. Az üzenet hamar eljutott Nyikolaj Rubinsteinhoz, aki már 1880. március 14-én bemutatta egyik moszkvai hangversenyén Liszt *Polonaise*-átiratát.[15]

Az Alekszej Konsztantyinovics Tolsztoj[16] versére írott dal, melynek autográfja szintén a moszkvai Irodalmi és Művészeti Archívumban található,[17] 1866. július 3-án, ill. az előtte való időszakban készült Rómában. A kézirat két kottalapból áll, az első

[14] L. 12. jegyzetet.
[15] Milstein i. m. II. köt. 323.
[16] Alekszej Konsztantyinovics Tolsztoj, a költő és drámaíró (1817—1875) nem tévesztendő össze Alekszej Nyikolajevics Tolsztoj íróval (1882—1945), a *Golgota* és az *I. Péter* alkotójával.
[17] CGALI, 506. fond, no. 3, Alekszej Tolsztoj hagyatékából; l. Országos Levéltár i. mikrofilmjén.

oldal tetején lévő, Liszt kezével írott cím inkább műfaji megjelölést takar: „Romance". A dal végén, a második lap bal alján az ajánlás, franciául: „Madame Sophie Tolsztoj grófnénak, Róma, 66. július 3., F. Liszt". A dal orosz szövegét idegen kéz írta be az autográfba ceruzával; igen valószínű, hogy maga Sophie Tolstoj, azaz Szofja Andrejevna Tolsztaja, a költő felesége. Az is valószínű, hogy ő vagy a férje lefordította az oroszul nem tudó Lisztnek a verset, s talán prozódiai kérdésekben is segítettek a zeneszerzőnek.

Lisztet több mint egy évtizeden át őszinte, meleg baráti kapcsolat fűzte a Tolsztoj házaspárhoz. E kapcsolat ismert életrajzi vonatkozása Alekszej Tolsztoj *Rettegett Iván* trilógiájának 1868-as weimari előadása, amely előadás létrejötte főként Lisztnek köszönhető; s ismert zenei vonatkozása a *Szlepoj* c. Alekszej Tolsztoj-balladára írott Liszt melodráma, a *Blinde Sänger,* amely a költő halálának idején, 1875-ben készült el.

A kapcsolat kezdetéről nincsenek pontos adataink. Valószínű, hogy Tolsztoj költeményeivel, akárcsak az orosz irodalom egyéb remekműveivel, Carolyne Wittgenstein ismertette meg Lisztet, még az 1850-es években. A személyes ismeretség valamikor az 1860-as évek első felében jött létre Rómában, ahol a Tolsztoj házaspár évente hosszabb időt eltöltött. Alekszej Tolsztoj egyik 1864-es római levelében[18] arról számol be Karolina Pavlovának, hogy időről időre találkoznak Liszttel s hallhatják játékát. Egy 1866 első felére datált római levelében barátjának, Markevicsnek így ír:

> „Már lepecsételtem ezt a levelet, helyesebben — leragasztottam a borítékot, amikor hirtelen eszembe jutott, hogy semmit nem meséltem Önnek Lisztről. Liszt olyan kedves hozzánk, mint régebben. Tegnap nálunk ebédelt Sahovszkaja hercegnővel, és a kávé után, kérésünket meg sem várva, zongorához ült. Játéka teljesen kiemelt bennünket a hétköznapi életből, s átvitt egy másik világba, melyet már el sem hagytunk egész este. Itt aztán nincs mit beszélni a mesterség fogásairól — még ha él is ilyenekkel, azok mind észrevétlen maradnak. Nincs többé zongora, még hangok sincsenek, s nem is a hallásunkkal fogjuk fel azokat, hanem valahogy másként. Úgy tűnik, soha, még a legnagyobb diadalai idején sem volt ilyen nagy, s nagyságában ilyen egyszerű."[19]

1866 júniusában, a románc keletkezésének ideje táján, Liszt is többször említi a Tolsztoj házaspárral való találkozásait Wittgensteinnek írott leveleiben.[20]

Egy hónappal korábban, május 2-án így ír Párizsból az akkor éppen Rómában tartózkodó hercegnőnek:

> „Nagyon örülök, hogy Mme Tolsztoj jó benyomást tett Önre. Ez a házaspár valóban igen ritka kivétel, s megmondhatja nekik, hogy őszinte szeretettel viseltetem irántuk..."[21]

Hogy mire célzott Liszt, amikor Szofja és Alekszej Tolsztoj házasságát ritka kivételnek nevezte, megmagyarázza a költő egyik korábbi, Lisztnek írott levele, amikor magát és feleségét „Philemon és Baucis"-ként emlegeti. Ugyane, 1866. márciusában kelt levelében Alekszej Tolsztoj két versét küldi el a zeneszerzőnek, a következő kommentárral:

[18] 1864. augusztus 5-i levél, l. Alekszej Tolsztoj: *Szobranyije szocsinyenyij v csetirjoh tomah,* Szt. Pétervár 1907 IV. köt. 160., idézi Milstein i. m. I. köt. 675.
[19] Tolsztoj i. m. IV. köt. 179—180., idézi Milstein i. m. I. köt. 675—676.
[20] L. La Mara i. m. VI. köt., 122., 123.
[21] La Mara i. m. VI. köt. 118.

„Igen kedves Liszt Úr!

Tegnapi ajánlata túlságosan szép és hízelgő ahhoz, hogy meg ne ragadjam azonnal. Nos, itt van két kis vers, A és B, amely esetleg agyag lesz Michelangelo kezében, vagy két kő, amely talán drágakő lesz, ha Benvenuto megmunkálásra méltatja őket."[22]

Nagyon valószínű, hogy az említett két vers közül az egyik a „Nye bronyi menya, moj drug" kezdetű, melyből a szóban forgó románc készült. A költemény egy művészi lelkiállapot igen finom megrajzolása: a költő, miközben barátja korholását hallgatja, a mondanivaló méltánylása helyett — talán védekezés gyanánt, talán ironikusan szemlélve a szidalmat — a szavak pergésének formai szépségében gyönyörködik. Íme Alekszej Tolsztoj verse:

Ne gyalázz te engemet,
Célba nem talál a mérged,
Édes dal fülemnek ez,
Csak szavakat hallok én meg.

Hirtelen hogy ömlenek,
Úgy zuhognak rám, hogy csoda, —
Mintha gyöngyszem hullna le
Csendülő színezüst tálra.
(Bojti János ford.)

Liszt tökéletesen valósítja meg zenében a költemény diszkrét, cizellált szépségét. A dal a vershez hasonló apró gyöngyszem, amely magában hordja az ötvenes éveit járó Liszt egyre letisztultabb stílusvilágát, a hangnemi kapcsolatok, harmóniaváltások figyelemre méltó merészségeivel együtt.

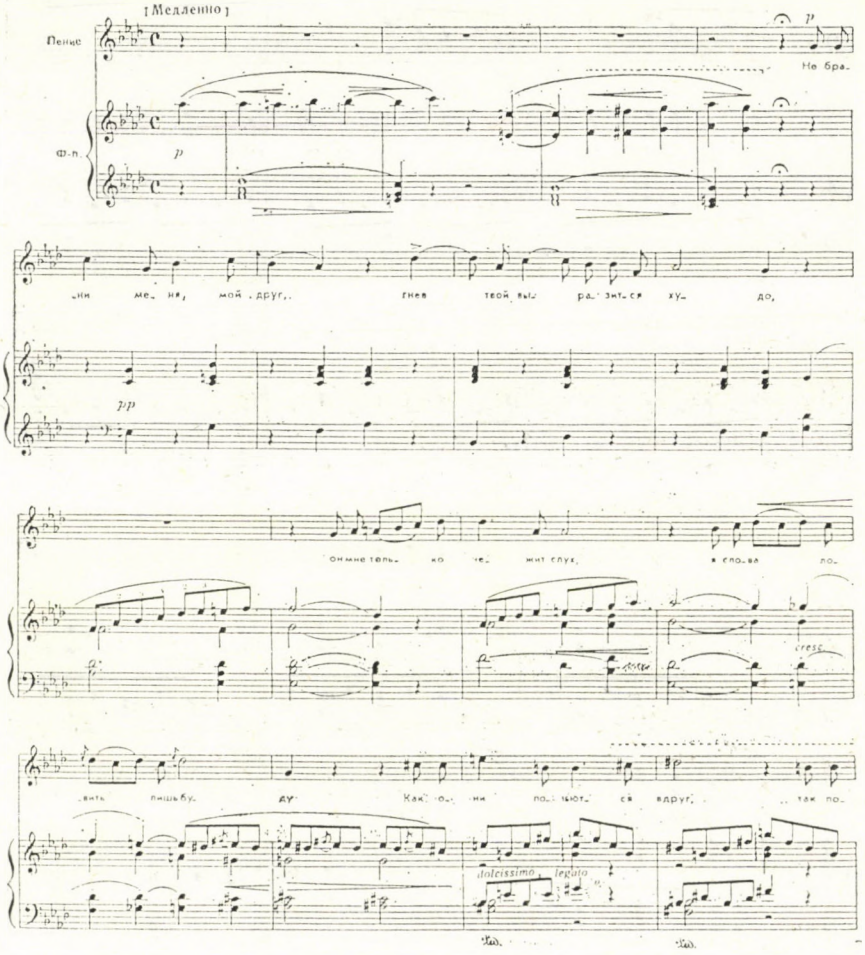
[22] *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, közr. La Mara, Leipzig 1895, 1904, III. köt. 73.

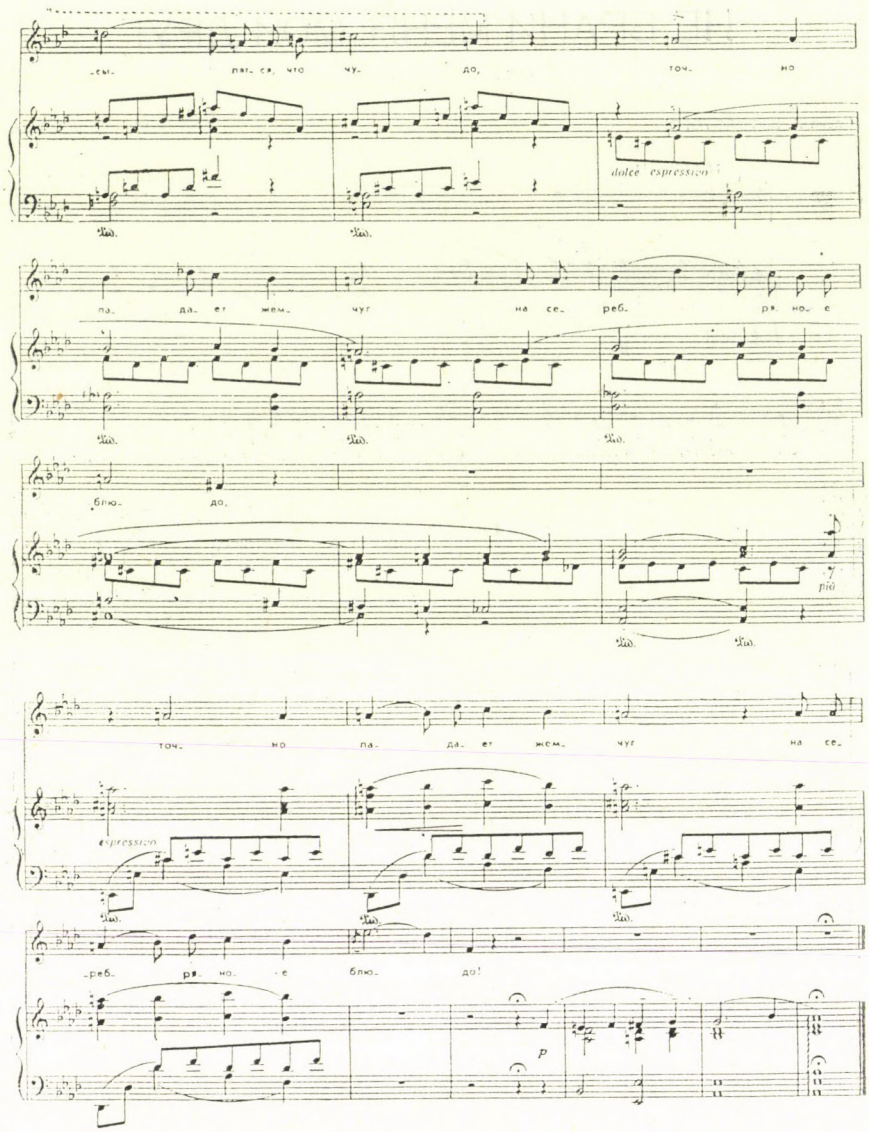
НЕ БРАНИ МЕНЯ, МОЙ ДРУГ

ДЛЯ ГОЛОСА С ФОРТЕПЬЯНО

Слова А. К. ТОЛСТОГО

Музыка Ф. ЛИСТА




-сы- пят- ся, что чу- до, точ- но
dolce espressivo
па- да- ет жем- чуг на се- реб- ря- но- е
блю- до,
più
точ- но па- да- ет жем- чуг на се-
espressivo
-реб- ря- но- е блю- до!
p

SZERZŐ KATALIN:

„IL CELEBRE MAESTRO..."

EGYKORÚ TUDÓSÍTÁSOK LISZTRŐL A GAZZETTA MUSICALE DI MILANO HASÁBJAIN (1870—1886)

1985 áprilisában egyhónapos olaszországi tanulmányutam alkalmával Pármában jártam, ahol a Zenei Sajtó Nemzetközi Kutatóközpontjában (Centre International de Recherche sur la Presse Musicale), valamint a város könyvtáraiban a múlt századi olasz zenei sajtót, annak legfontosabb laptípusait tanulmányoztam.

Az 1842 és 1902 között megjelenő Gazzetta Musicale di Milano, a zeneművészet minden ágára kiterjedő programjával az úgynevezett univerzális zenei lapok típusát képviselte, mely megjelenésének több mint félévszázados időtartamával, kiváló munkatársi gárdájával, hetenkénti periodicitásával, az egyik legjelentősebb és legnagyobb hatású 19. századi olasz zenei lap volt.

A Gazzetta szellemi arculatának megrajzolásához, a kortárs zene és előadóművészet problémái iránti érzékenységének tanulmányozásához, alkalmas kutatási szempontként kínálkozott annak a módszeres felmérése, hogyan látták, hogyan láttatták az újság szerkesztői a Liszt-jelenséget. Mit közöltek a művész életviteléről, utazásairól, hangversenyeiről, zeneszerzői életművéről. A lap által sugallt Liszt-portréval hogyan foglaltak állást abban a láthatatlan vitában, mely Liszt személyiségének és különösképp zeneműveinek ellentmondásos fogadtatásával újra és újra végighullámzott a korabeli európai sajtóban.

A vizsgált időszak Liszt életének utolsó másfél évtizede, a Budapest—Róma—Weimar vonzásában rendeződő életút nyomonkövetése 1870 és 1886 között. Az egykor Giovanni Ricordi által alapított Gazzetta ezekben az esztendőkben 1866 óta unokája, Giulio Ricordi igazgatása alatt működik. Főszerkesztője 1871-ig Antonio Ghislanzoni, majd 1872-től 1886-ig Salvatore Farina. A lap munkatársai Milánó legjelesebb zenei írói: Boito, Casamorata, Biaggi, Filippi, Parenzo, Bettoli és mások.

Liszt Ferenc és a Ricordi-cég kapcsolata régi keletű volt, még 1837 szeptemberében, Liszt első milánói látogatása idején kezdődött. Az Európa egyik legtekintélyesebb zeneműkiadójaként ismert Giovanni Ricordi nagy rokonszenvvel fogadta az üzletét felkereső Liszt Ferencet, s ahogy egyik írásában Liszt később megörökítette, nem látott még a Ricordiéhoz hasonló *„vendégszeretetet gyakorolni ilyen kevés megszorítással és ilyen sok szívességgel"*.[1] Kapcsolatuk az évek múltával is baráti maradt — Ricordi Liszt több fontos művének kiadója lett —, s Milánó művészi köreiben, a Rossinié mellett, ez a barátság lett Liszt életében a milánói hónapok legnagyobb nyeresége.

Liszt és a milánói közönség kapcsolata már korántsem volt ilyen harmonikus. Liszt 1837. dec. 10-i, majd 1838. febr. 18-i és márc. 20-i nyilvános hangversenyein a publikum csupán a zongoraművész hihetetlen virtuozitását ünnepelte, s Marie d'Agoult szerint a

[1] Lásd Liszt levelét a párizsi Gazette Musicale 1838. márc. 25-i számában. — Magyar fordításban idézi: Hankis János: Liszt Ferenc válogatott írásai, I. Budapest, 1959. 92.

komoly művek előadásánál egyszerűen „borzasztóan unatkozott".[2] Művész és közönség kölcsönös idegenkedését hamarosan tetézte az a cikk, mely Liszt neve alatt (nem kis részt Marie d'Agoult közreműködésével) 1838. május 27-én a párizsi Gazette Musicale hasábjain napvilágot látott. Az ominózus írás metsző gúnnyal vette célba Milánó szentélyként tisztelt intézményét, a Scala felszínes, művészietlen légkörét. Nem csoda, ha válaszul a milánói lapokban sorozatos támadások érték Liszt személyét, s a művész két lapban is közzétett békülékeny nyilatkozata sem akadályozhatta már meg, hogy az újabb milánói Liszt-hangverseny terve a közönség érdektelensége miatt nem valósulhatott meg.[3]

1870-ben már mindennek 32 éve, s az elmúlt évtizedekben Liszt elkerülte a várost. Felnőtt egy új hangversenylátogató közönség, mely közvetlen személyes tapasztalat híján csak a sajtó tudósításai és a hozzá eljutó Liszt-művek alapján alakíthatta ki a maga Liszt-képét. Ebben a folyamatban elsőrendű szerep jutott a Ricordi-cég zenei lapjának, Milánó egyik legtekintélyesebb zenei orgánumának.

„Il celebre maestro", „il grande artista" („a híres mester", „a nagy művész") —, ilyen és ehhez hasonló, csak a legnagyobbaknak kijáró, őszinte nagyrabecsülést kifejező fordulattal kezdődik az újság szinte valamennyi, Lisztről szóló írása. Átgondolt szerkesztői koncepció jele, hogy a vizsgált 16 esztendőben nem csupán esetlegesen, hanem rendszeresen foglalkoznak az idős mester személyével és művészetével. Szám szerint 152 alkalommal, főleg az „Alla rinfusa" [„Ömlesztve"] feliratú hírrovatban, kisebb számban Lisztről szóló esszékben, recenziókban. A hírek forrása kétféle lehet: vagy a Gazzetta saját bel- és külföldi tudósítóinak közleménye, vagy átvétel, válogatás a korabeli európai sajtóból, s mint ilyen, jelzője és egyben függvénye is a Gazzetta európai kitekintésének. Rendkívül széles ez a látóhatár. Az olasz lapokon kívül a weimari, lipcsei, párizsi, londoni, brüsszeli, antwerpeni lapok híranyaga éppúgy helyet kap az újság hasábjain, mint a nyelvileg nehezebben megközelíthető magyar újságoké. Sok esetben a Budapesten megjelenő idegen nyelvű lapok információit használják fel: több pesti hír forrása a Neues Pester Journal, vagy a Gazette de Hongrie. De eljut a szerkesztőkhöz a magyar nyelvű lapok híranyaga is, alkalmi magyarországi levelezőjük tudósításainak köszönhetően. Az ismeretlen informátor személyére két alkalommal is utalnak a lapban, egyszer egy pesti levél, máskor egy távirat feladójaként.[4]

E tudósításoknak köszönhetően az 1870-es, 80-as évek milánói olvasója rendszeresen értesülhetett Liszt budapesti, weimari, római életének számos jelentős mozzanatáról, figyelemmel kísérhette az utolsó évek nagy nyugat-európai utazásait, azok kritikai visszhangját. Szemléletes, eleven hangú leírásokból alkothatta újjá a maga Liszt-portréját. Melyek voltak e portré fő jellemvonásai?

A cikkek tekintélyes százalékában Liszt nevét a zongora óriásaként, vagy királyaként emlegetik, aki szerte Európában matinék, estélyek, jótékony célú hangversenyek nagyrabecsült szereplője, a kor legnagyobb élő, és még mindig utolérhetetlen előadóművésze. Játékának sajátosságait nem elemzik, az előadása által kiváltott élményt azonban felsőfokú jelzőkben méltatják. *„Egli [...] rimane il pianista più meraviglioso che io abbia mai sentito."* („...a legcsodálatosabb zongorista marad, akit valaha is hallottam") — idézik az antwerpeni Devillez véleményét 1882 júniusában. *„Sotto le sue dita, la tastiera prende una forza, un'autorità, un fascino, un'anima insomma che non sospettavo in lui a tal punto."* („Ujjai alatt a billentyűzet erőt, hatalmat és varázst kap, olyan kifejező

[2] Lásd Marie d'Agoult naplójának 1837. szept. 3-i feljegyzését. Könyvének magyar fordításában utal rá: Jakov Iszakovics Milstejn: Liszt, I. Budapest, 1965. 132.

[3] Liszt 1837—38-as milánói látogatásainak főbb eseményeit lásd: Alan Walker: Franz Liszt. The Virtuoso Years 1811—1847, New York, 1983. 249—252., 264—265.

[4] Gazzetta Musicale di Milano (a továbbiakban: GMM), 1879. febr. 9. 55.; 1883. jún. 3. 209.

erő van e művészben, melyet ilyen mértékben nem is sejtettem eddig.") — folytatja ugyanott a belga kritikus.[5]

Nem kapunk szakszerűbb leírást Liszt játékáról az olasz kritikusok tollából sem; a páratlan élményre általában csak néhány elragadtatott jelzővel utalnak. Példaként idézzünk fel egy forrásértékű rövid tudósítást Liszt egyik római hangversenyéről, 1881 januárjában: *„Il celebre pianista abate Liszt, trovandosi a Roma, fu ricevuto da Sua Santità, dopo di che andò a pranzo dal barone di Keudell, ambasciatore di Germania. Fra gli invitati eravi anche il cardinale Hohenlohe. Dopo il pranzo l'abate Liszt suonò, e pensate in che modo meraviglioso. Il pianoforte era uno di quelli della nuova fabbrica di Carlo Ducci di Firenze. — Scrivono i giornali che l'istrumento corrispondeva degnamente all'abilità del suonatore, [...]"* („A híres zongorista, Liszt abbé Rómában van, ahol fogadta őt Ő Szentsége, miután Németország nagyköveténél, Keudell bárónál ebédelt. A meghívottak között Hohenlohe kardinális is ott volt. Ebéd után Liszt abbé játszott, és gondolhatjuk, hogy milyen csodálatosan! A zongora a firenzei Carlo Ducci egyik új gyártmánya volt. — Az újságok azt írják, hogy a hangszer méltóképpen megfelelt a zeneművész tehetségének, [...]")[6]

Az előadóművész Liszt legendája nem halványította el a lapban Liszt, a zeneszerző alakját. Rendszeresen tudósítanak készülő műveiről, kompozícióiról megjelenéséről. Egy ismeretlen kritikus 1885. március 8-án az életmű egységében vizsgálja Liszt zeneműveinek korszakalkotó jelentőségét. Az írás alcíme: *„Giudicati dalla Critica tedesca"* („A német kritika bírálatai"). A megfogalmazás polemikus éle nyilvánvalóan a Lisztet ért németországi bírálatok ellen irányul, bár jellemző, hogy a Liszt-zene védelmében írt cikk végső kicsengésében mégis ellentmondásosra sikeredett. A szerző többek közt ezeket írja: *„Franz Liszt, il principe dei pianisti, nel darsi, in età già matura, all'alta composizione sinfonica, ha provato contro molte e autorevoli previsioni, di essere dotato di una comprensività estetica eccezionale e di fervida forza inventiva. Meglio forse che Riccardo Wagner, egli può dirsi il fondatore della così detta neo-scuola germanica. [...] nelle sue sinfonie, nei suoi grandi oratorî ribelle alla forma e spregiatore della traditione, tentò su queste basi di creare il nuovo indirizzo dell'arte e in parte, malgrado errori, vi riuscì. Ammiratore di Berlioz quanto di Wagner, benché tendenti e per vie diverse, a diversi ideali, li fuse in sè, così da potersi dire per ciò solo il vero generatore della giovine scuola tedesca. Quale compositore, comunque altissimo, lascia talvolta troppo allo scoperto il lavoro della mente ovvero la ricerca del* nuovo *lo spinge allo* strano *così da abbandonare le placide fonti dell'ispirazione geniale, che pure scorgano, ove voglia, limpide e ricche da quella sua esuberante natura, certo più unica che rara. Ma queste mende leggere non tolgonoch'egli non sia e non debba passare alla posterità come fra i creatori,* principe *fra gli interpreti,* re."

(„Liszt Ferenc, a zongoristák fejedelme, amikor már érett korában komoly szimfonikus kompozíciók alkotásának szentelte magát, sok és tekintélyes jóslattal szemben bizonyította, hogy kivételes esztétikai felfogó képességgel és gazdag képzelőerővel van megáldva. Talán inkább ő, mint Richard Wagner, nevezhető az úgynevezett új-német iskola megalapítójának. [...] szimfóniáiban, nagy oratóriumaiban elutasítva a formákat és megvetve a hagyományokat, új művészeti irány megteremtésével kísérletezett, és ebben tévedései ellenére, részben sikerrel járt. Éppoly csodálója volt Berlioznak, mint Wagnernek, bár ők más-más ideálok elérésére törekedtek. Liszt e két eszményt eggyé olvasztotta, s így csupán ennek alapján mondhatjuk őt az ifjú német iskola valódi szülő-

[5] GMM: 1882. jún. 11. 212.
[6] GMM: 1881. jan. 23. 36.

atyjának. Mint zeneszerző mindenképpen igen nagy, de néha túlságosan kimutatja a szellemi erőfeszítést, vagy az *új* keresését, amely őt a *különös* felé hajtja, olyannyira, hogy zseniális ihlete nyugodt forrásait elhagyja, amelyek azért ha akarja, tisztán és gazdagon áradnak egészen egyedülálló módon túláradó alaptermészetéből. De ezek a kis tévedések nem vonnak le értékéből annyit, hogy az utókor szemében ne ő legyen az alkotók egyik *fejedelme* és az előadóművészet *királya*.")

A milánói hangversenyek műsorán a vizsgált másfél évtizedben meglehetősen ritkán szerepeltek Liszt-művek. Egyike a nevezetes kivételeknek az a hangverseny, melyen Liszt Magyar fantáziáját adták elő a milánói konzervatórium műsorán. Az 1873. augusztus 24-én megjelent hangversenybeszámolóban a kritikus — ritka magyar irodalmi tájékozottság birtokában — így írt Liszt művéről: „*Questa fantasia è certo una delle più forti composizioni dello zingaro-abate, e ci par quasi degna di stare accanto all'ode* sinfonica *che porta per titolo:* Ungaria. *Pare un canto della* Zriniade, *un inno del Timódi [!]; la solennità magiara e la furia zingaresca vi si alternano fantasticamente, qua e là dei languori vaghi come d'una* gypsi *affranta, si posano fra un balzo e l'altro de'ritmi. [...] E una fantasia così fantastica fu eseguita pochi giorni or sono nel nostro conservatorio. Questa prova di spirito liberale de parte di chi vigila sui programmi ci piacque e piacque anche al pubblico assai, pochi* ganaches *arricciarono il naso. [...]*" („Ez a fantázia bizonyosan egyike a cigány-abbé legerőteljesebb kompozícióinak, és ezért szinte méltó, hogy annak a *szimfonikus* ódának a közelében legyen, mely a *Hungária* címet viseli. Mintha csak a *Zrinyiász* egyik éneke, [vagy] Timódi [!] egyik himnusza lenne; a magyaros ünnepélyesség fantasztikusan váltakozik itt a cigányos vadsággal; helyenként a pattogó ritmusok közt beálló nyugalomban mintha egy nekikeseredett *cigányasszony* epekedő hangjai szólalnának meg. [...] Néhány nappal ezelőtt ezt a fantasztikus fantáziát adták elő a mi konzervatóriumunkban. Tetszett nekünk ez a liberális szellemű próbálkozás, és nagyon tetszett a közönségnek is, csak néhány *tökfilkó* fintorgott.")

1879. október 26-án „*Una serata in casa di Chopin*" („Egy este Chopin otthonában") címmel a Gazzetta kéthasábos terjedelmes részletet idéz Liszt Chopin-könyvéből, négy évvel később, 1883. október 14-én hosszabb cikk méltatja Liszt, a francia író jelentőségét. Az esszé megírására az adott közvetlen alkalmat, hogy nem sokkal korábban, Párizsban és Lipcsében újra megjelent Liszt Chopinről és a magyarországi cigányok zenéjéről szóló könyve. Liszt francia irodalmi stílusát elemezve a kritikus máig helytállóan állapítja meg: „*...queste due opere [...] sono scritte talvolta in un francese bizzarro, con parole fabbricate, di cui bisogna indovinare il senso, ma il musicista-critico ha delle rare felicita di espressione, e si trova in Liszt scrittore la stessa potenza, la stessa fantasia, la stessa foga indomita che si è applaudito nel pianista; egli scrive come suona, con una esuberanza ed una furia incredibili.*" („...a két mű [...] néha bizarr franciasággal van írva, olyan mesterséges szavakkal, melyeknek ki kell találni az értelmét, de a zenész-kritikus ritka szerencsés kifejezőképesség birtokában van. Liszt írásaiban ugyanazt az erőt, fantáziát, ugyanazt a fékezhetetlen lendületet találhatjuk, melyet a zongorista Lisztnél oly sokszor megtapsolunk; úgy ír, ahogy játszik, túláradóan, hihetetlen hévvel.")

A Gazzetta Musicale di Milano hírei mindig rendkívül szemléletesen láttatják Liszt környezetét, az őt körülvevő tanítványok, barátok, hódolók díszes seregét. Mindenütt, ahol megfordul, valóságos udvar veszi körül; társasága a kor legkiválóbb művészeiből, egyházi és világi méltóságaiból áll. Rendkívüli népszerűségéről a róla keringő anekdoták vallanak, melyek időről időre a Gazzetta hasábjainak színes életképei.

Minden évben megemlékeznek október 22-ről, a mester születésnapjáról, 1873 őszén pedig több tudósítás is foglalkozik az 50 éves művészi jubileum pesti, weimari, berlini

eseményeivel. A nagy népszerűségnek azonban ára is van, és úgy látszik, egyre terhesebb kötelezettségeket ró Lisztre. A Gazzetta két ízben is átveszi a német lapokban közzétett nyilatkozatát, melyben elhárítja az autogram-gyűjtők és kezdő zeneszerzők kéretlen küldeményeit.[7] Több közlemény foglalkozik Liszt bőkezű, adakozó természetével, Wagner iránti önzetlen barátságával.[8] Elismeréssel írnak a Beethoven-örökösök, Robert Franz, a bayreuthi színház, a szegedi árvízkárosultak, a pozsonyi Hummel-emlékmű és más nemes cél javára rendezett jótékony célú hangversenyeiről.

Külső megjelenését rendkívül megnyerőnek és még az utolsó hónapokban is fiatalosnak látják, bár a tudósításokból kitűnik, hogy nem siklanak el megbocsátható emberi gyengesége, hiúsága mellett sem. Jellemző módon több apró hír tudatja, hogy az abbé Liszt Ferenc büszkén viseli kitüntetéseit, s nevezetes ünnepélyeken reverendája néha keresztekkel és csillagokkal van tele.[9]

Sokszor érintik nemzeti hovatartozását. Az esetek többségében magyar zeneszerzőnek, magyar zongoristának aposztrofálják, de sokszor észrevételezik, hogy nem ura hazája nyelvének. Mosolyt kelt, ahogy ezt 1879-ben szóvá teszik, amikor Ságh József zenei lexikonjának megjelenéséről tudósítanak. *„È bene che si moltiplichino i dizionari di biografia musicale, in modo che ogni paese abbia il proprio. Non ce n'era ancora in Ungheria, ma la lacuna sarà colmata fra poco. Gli editori Taborszky e Pasch [!], di Buda-Pest, pubblicano un Magyar Zenészeti Lexicon (Dizionario musicale ungherese), che è oramai alla sua terza dispensa. Disgraziatamente, quest'opera è scritta in ungherese, lingua che pochissimi comprendono, oltre i magiari, i quali pure non parlano sempre il loro idioma nazionale. Per citare un esempio, Liszt, la cui biografia si legge appunto nella terza dispensa di questo dizionario non conosce una sillaba di ungherese."* („Helyes, hogy megszaporodnak a zenei életrajzok enciklopédiái, oly módon, hogy minden országnak meglegyen a sajátja. Magyarországon nem volt még ilyen eddig, de a hiányt rövid idő múlva pótolják. Táborszky és Pasch [!] kiadók Budapesten kiadnak egy *Magyar Zenészeti Lexicont* [...], amely immár a harmadik füzeténél tart. Sajnos a művet magyarul írták, olyan nyelven, melyet kevesen értenek a magyarokon kívül, hiszen némelyek még a nemzeti nyelvüket sem beszélik. Hogy egy példát idézzünk, Liszt, akinek az életrajza ennek az enciklopédiának éppen a harmadik füzetében olvasható, egy szótagot sem tud magyarul.")[10]

A Magyarországról érkező hírek között egy ritka gyöngyszem is akad. 1881. február 6-án jelent meg az a tudósítás, mely eddig ismeretlen adatközlő tollából a Liszt-muzeológia számára szolgáltat fontos új adatokat. A cikk valójában az idős mester magyarországi népszerűségéről szól, s ezt kívánják bizonyítani a készülő Sugár úti Liszt-lakás berendezéséről közölt részletek. A felsorolt egykori bútorok, textíliák jelenlegi ismereteink szerint elvesztek, s a kutatás mai állása szerint mindezideig létezésükről sem tudtunk. A Gazzetta cikke értékes támpontokat adhat az 1986 szeptemberében megnyíló Liszt Múzeum Liszt-lakosztályának rekonstruálásához. A tudósítás így hangzik: *„Franz Liszt è aspettato a Buda-Pest, dove gli si preparano delle stanze principesche al palazzo dell'Accademia musicale. Le signore dell'alta società hanno lavorato da più mesi alla decorazione del salotto riservato »al re del pianoforte«. Ciascuna signora ha fornito un piccolo capolavoro di ricamo portante il proprio monogramma. Tutto è stato affidato ad un decoratore artistico, che sta montando questi oggetti in mobili di stile. Si nota segnatemente*

[7] GMM: 1882. nov. 26. 419.; 1884. nov. 16. 420.
[8] Pl. GMM: 1883. márc. 18. 107.
[9] GMM: 1873. nov. 30. 384.
[10] GMM: 1879. szept. 14. 319.

un'ottomana di panno bruno coperta di ricami d'oro, eseguiti dalle contesse Mélanie e Lidia Zichy. Le signore Dionys di Pazmandy e di Guttmanshtal hanno eseguito due seggioloni alla Enrico II; la signorina Pulszky ha ricamato due cigni sopra panno-cuoio; la signora baronessa Lorand Eoetvoes due poufs; la signora Koloman de Voeroes ha dato una magnifica tavola, il cui tappeto di broccato d'oro è opera della signora de Vegh; la principessa Wrede ha dato una tavola da giuoco, il cui panno verde è ricamato in azzurro ed oro." („Buda-Pesten várják Liszt Ferencet, ahol fejedelmi szobáját most készítik elő a Zeneakadémia palotájában. Az előkelő társaság hölgyei hónapok óta dolgoznak a »zongora királya« számára fenntartott szalon dekorációján. Minden hölgy saját kis monogramjával hímzett mesterművet küldött. Mindent egy lakberendező művészre bíztak, aki a tárgyakat a bútorok stílusával összhangban rendezte el. Különösen figyelemre méltó egy barna szövethuzatú kerevet, melynek arany hímzés borítását Zichy Mélánie és Lídia grófnő készítette. Pázmándy Dionys és Guttmanshtal úrhölgy két II. Henrik stílusú karosszéket varrt ki; Pulszky kisasszony két hattyút hímzett egy bőr alaplapra; Eötvös Lóránt báróné két puffot; Vörös Kálmánné egy pompás asztalt adott, melynek aranybrokát terítője Véghné keze munkája; Wrede hercegné egy játékasztalt adott, melynek posztója kékkel és arannyal van hímezve.")

Az utóbbi évek Liszt-kutatásai, elsősorban Eősze László, Legány Dezső és Hamburger Klára ide vonatkozó munkái számos új részletet tártak fel Liszt római éveiről, olaszországi kapcsolatairól. A Gazzetta Musicale di Milano belföldi Liszt-tudósításai néhány újabb forrásértékű részlettel bővíthetik a Liszt és Olaszország viszonyára vonatkozó ismereteinket.

Liszt római életével kapcsolatosan a vártnál jóval csekélyebb ez az anyag. Feltűnő, hogy amíg Liszt pesti és weimari életéről folyamatos a hírek átvétele, és a lap öles hasábokban tudósít a 80-as évek brüsszeli, antwerpeni, párizsi és londoni sikereiről, ugyanakkor meglehetősen kis teret szentel az utolsó másfél évtized Rómához kötődő eseményeinek. A vizsgált 16 évfolyam 152 Liszt-tudósításából mindössze 10 hír származik a korabeli római sajtóból. Vajon a római sajtó egykorú Liszttel kapcsolatos szűkszavúsága volt-e a jelenség oka, vagy nem működött kielégítően a Gazzetta Rómával kiépített tudósítói hálózata? Nem tudunk még eleget a kérdés megnyugtató tisztázásához.

Számbavéve ezt a néhány, Milánóig is eljutó római Liszt-tudósítást, e cikkek elsősorban Liszt és a római zenei egyesületek kapcsolatával foglalkoznak. 1874-ben rövid részletet olvashatunk az Ettore Pinelli által vezetett Római Zenekari Társasághoz intézett Liszt-levélből, egy évvel később hírt kapunk a Társaság számára meghangszerelt Magyar Rapszódiáról.[11]

A Gazzetta 1875-ben közli azt a köszönő levelet, melyet Liszt a Római Santa Cecilia Akadémia elnökéhez írt, az egyesület tiszteletbeli tagjává történt megválasztása alkalmából. Jellemző a levélpublikációhoz fűzött milánói kommentár: Liszt levelét azért jelentetik meg teljes terjedelmében, mert az, az itáliai zenére vonatkozó soraival „igaz *hódolatot* fejez ki *az olasz zeneművészet iránt.*" *(„...rende un giusto omaggio all'arte Italiana")*[12]

1879-ben és 1882-ben két tudósítás is megörökíti Liszt egy-egy látogatását a Római Santa Cecilia Akadémia Könyvtárában. A kettő közül idézzük fel a későbbit, azt a pillanatfelvételt, mely a kortársaival még mindig eleven kapcsolatot tartó Liszt hiteles öregkori portréját örökítette meg.

[11] GMM: 1874. [hónap, nap nélkül], 52. sz. 421.; 1875. nov. 7. 365.
[12] GMM: 1875. okt. 17. 344. — A levelet eredeti francia nyelvű alakjában és magyar fordításban közli: Eősze László: 119 római Liszt-dokumentum, Budapest, 1980. c. könyve. (69. dok.,)

„Liszt ha visitato, giovedi, la Biblioteca della R. Accademia di Santa Cecilia. Dopo aver eseminato molte delle edizioni moderne stranieri, si è rallegrato col cav.[aliere] Berwin per l'incremento della Biblioteca; [...] ed ha cominciato col commettere alla casa Kahnt di Lipsia di mandare, per suo conto, alla Biblioteca, tre esemplari dello Stabat Mater di Palestrina illustrato da Wagner." („Liszt csütörtökön meglátogatta a R.[ómai] Santa Cecilia Akadémia Könyvtárát. Miután a modern külföldi kiadványokból sokat megtekintett, gratulált a könyvtár gyarapodásához Berwin lovagnak; [...] és a saját számlájára megrendelt a Könyvtárban 3 példányt Palestrina *Stabat Mater*-jéből, mely Wagner magyarázataival a lipcsei Kahnt kiadónál jelent meg.")[13]

Liszt Román kívüli olaszországi életének jellemző epizódja volt az a velencei látogatás, melyről a Gazzetta 1876. február 20-án közölt részleteket a velencei *Venezia* c. lap lelkendező hangú beszámolója nyomán: *„Ieri l'altro alle 4 pom. lasciò Venezia l'illustre pianista e compositore abate Francesco Liszt. Egli volle però lasciar traccia del suo passaggio fra noi, e nel circolo intimo del conte e contessa Szécényi [!] apparve questo astro luminoso, ma troppo rapidamente scomparve. Domenica sera infatti l'abate Liszt ed il nostro egregio maestro Angelo Tessarin, suonarono a quattro mani alcuni pezzi che fecero elettrizzare l'auditorio. La riduzione della gran marcia* Goethe, *per grande orchestra, eseguita a perfetta bicenda da Liszt e Tessarin, suscitò delle emozioni in quella distinta società, emozioni che nessuno dei componenti aveva mai provate. Finito il pezzo l'abate Liszt non sapendo in qual modo esprimere l'ammirazione per il nostro concittadino Tessarin, lo abbracciò con effusione. [...] A noi spiace soltanto che un si caro ospite ci abbia tanto presto lasciati."* („Tegnapelőtt délután 4 órakor, a híres zongorista és zeneszerző, Liszt Ferenc, elhagyta Velencét. Ez a fénylő csillag, aki Szécényi [!] gróf és grófné bizalmas társaságában jelent meg, rövid köztünk tartózkodásáról nyomot akart hagyni, de túl gyorsan el is tűnt. Vasárnap este ugyanis Liszt abbé és a mi kiváló Angelo Tessarin mesterünk 4 kézre játszott néhány darabot, mely felvillanyozta a közönséget. *Goethe* nagy indulójának zenekari átiratát Liszt és Tessarin oly tökéletesen adta elő, hogy felajzotta a díszes társaság érzelmeit, olyan érzelmeket, melyeket a jelenlevők közül még soha senki nem érzett. A darabot befejezve, Liszt nem tudván, hogy fejezze ki csodálatát Tessarin, a mi honfitársunk iránt, nagy szeretettel megölelte őt. [...] Csak azt sajnáljuk, hogy e drága vendég oly gyorsan elhagyott bennünket.")

A Gazzetta szerkesztőinek elvi meggyőződésen alapuló Liszt-propagandája az évek során élő legendát font az ősz mester alakja köré. Személye iránt rokonszenvező, művészete iránt őszintén érdeklődő közönséget neveltek Milánóban. A régi sebeket feledve, megérett az idő az újabb találkozásra. 1882 novemberében, 44 év múltával, Liszt ismét ellátogatott Milánóba. A látogatás után megjelent tudósítás legfőbb tanulsága az, hogy nemcsak a milánói Gazzetta kísérte figyelemmel Liszt működését: ez az érdeklődés kölcsönös és a lehetőségekhez képest folyamatos volt. Liszt bámulatraméltó tájékozottsággal ismerte és számontartotta Milánó valamennyi jelentős muzsikusát.

Domenica scorsa fu di passaggio a Milano, per poche ore, Francesco Liszt: giungeva da Zurigo e parti per Venezia ove rimarrà fino alla fine dell'anno corrente. Passò la mattinata con Giulio Ricordi, in compagnia del quale si recò a vedere il teatro alla Scala, la Galleria Vittorio Emanuele, la Piazza del Duomo, visitando poi altresì le officine dello stabilimento Ricordi. Il celebre artista restò altamente meravigliato dei progressi della nostra città, che trovò abbelita, piena di movimento, di brio: [...] Liszt s'informò con grande interesse dell'attuale movimento musicale milanese; parlò con grandissima stima

[13] GMM: 1882. jan. 1. 3.

di Faccio e di Boito, che avrebbe voluto conoscere personalmente, ove le poche ore di dimora lo avessero permesso: sentì con piacere che a direttore del nostro Conservatorio stave il Bazzini, per il quale, e per il Filippi lasciò i più cordiali saluti. Liszt porta i suoi anni, e ne sono parecchi, con grande disinvoltura: pieno di vivacità, ha tuttora nella conversazione uno spirito grandissimo, affascinante; ama sempre l'arte con passione immensa. Deplorò parecchie volte di non aver avuto mai occasione d'incontrarsi con Verdi, delle cui opere è entusiastico ammiratore, come lo provò colle numerose trascrizioni da lui fatte. Nel partire per Venezia, ove rimarrà sino alla fine del volgente anno ospite di Wagner, promise di far tutto il possibile per ritornare in Milano nella prossima primavera, e restarvi qualche giorno per assistere ad un concerto della società orchestrale della Scala." („Múlt vasárnap átutazóban néhány órára Milánóban volt Liszt Ferenc: megérkezve Zürichből és Velence felé indulva, ahol év végéig fog maradni. A délelőttöt Giulio Ricordival töltötte, akinek a társaságában megtekintette a Scala színházat, a Vittorio Emanuele Galériát, a Dóm teret, meglátogatva később a Ricordi cég műhelyeit is. A híres művész nagyon csodálkozott városunk fejlődésén, melyet megszépültnek, élénknek és mozgalmasnak talált. [...] nagy érdeklődéssel tudakozódott a jelenlegi milánói zenei mozgalmakról; a legnagyobb megbecsüléssel beszélt Facció-ról és Boitó-ról, akiket személyesen is meg szeretett volna ismerni, amennyiben az itt-tartózkodás néhány órája azt lehetővé tette volna. Örömmel hallotta, hogy konzervatóriumunk igazgatója Bazzini lett, akinek Filippivel együtt a legszívélyesebb üdvözletét küldte. Liszt igen könnyedén viseli éveit, pedig elég sok van belőlük: teli van élénkséggel, a beszélgetésben még mindig ragyogóan szellemes, elbűvölő; még mindig határtalan szenvedéllyel szereti a művészetet. Néhányszor sajnálkozott, hogy nem volt alkalma arra, hogy Verdivel találkozzék, akinek a műveit lelkesen csodálja, ahogy ezt az általa készített számos átirattal bizonyította. Velencébe való elutazása előtt, ahol Wagner vendégeként az év végéig fog maradni, megígérte, hogy minden lehetőt megtesz, hogy a jövő tavasszal visszatérjen Milánóba, és ittmaradjon néhány napig, hogy a Scala zenekari egyesületének egyik hangversenyén résztvegyen.")[14]

Az újabb milánói látogatásra sajnos már nem kerülhetett sor, de szembetűnő, hogy az 1882-es esztendőt követően számszerűen is megszaporodtak a lapban azok az írások, melyekkel a Gazzetta Liszt művészete mellett tett hitet. Csak az epilógusba csúszott némi disszonáns hang. Liszt 1886-os párizsi és londoni diadalútját kezdetben lelkesen, később fokozódó malíciával kommentálták Milánóban. 1886. április 25-én jelent meg a Gazzetta saját londoni munkatársának tollából az a tudósítás, mely levonja a londoni út tanulságait. Az emelkedettségtől a szelíd korholáson át az epés gúnyig ívelő cikkecske azonban még végső kicsengésében is pozitív: akit Londonban talán túltömjéneznek — vegyük észre —, a kor egyik legnagyobb zeneművésze, Itáliában csak Verdivel összehasonlítható nagymester.

„Londra, 18 Aprile. Ancora di Liszt... Domani il grande pianista ungherese farà l'ultima sua comparsa in pubblico presenziando il concerto che la contessa Sadowska darà alla Prince's Hall e dopodomani se ne andrà finalmente ad allietare altri popoli col verbo del Messia di cui fu ed è il più fervente apostolo. Da una settimana io non apro più i giornali inglesi per tema d'incontrarmi in qualche nuova somministrazione di »decozione lisztiana«. Credete pure che il pubblico ne ha fin sopra i capelli. Il nome del celebre virtuoso è diventato per tutti un vero incubo. Egli avrebbe provveduto meglio alla sua dignità andandosene dopo quattro o cinque giorni, dopo, cioè, aver assistito all'esecuzione del suo oratorio Sant'Elisabetta e magari ad un concerto tutto di sua musica dato da uno de'suoi più

[14] GMM: 1882. nov. 26. 418—419.

distinti allievi. Prolungando oltre misura il suo soggiorno nella metropoli britannica, egli ha fatto, è ben vero, gl'interessi della chiesuola che lo circonda, ma a scapito del proprio carattere. Acconsentire, a quella tenera età, d'essere dato giornalmente in pascolo alla curiosità del pubblico sulle piattaforme delle sale dei concerti, precisamente come si mostrerebbe un vitello a due teste, è provare che in lui l'ambizione ha il sopravvento sulla dignità dell'artista e dell'uomo. Quale contrasto egli presenta colla gloria più fulgida dell'Italia nostra, coll'autore d'Aida, rifuggente, come tutti sanno dal chiasso ed abborrente dai turiboli e da coloro che li menano senza alcuna pietà in giro!" („London, április 18. Még mindig Lisztről... A nagy magyar zongorista holnap tűnik fel utoljára a nyilvánosság előtt személyes jelenlétével, azon a koncerten, melyet Sadowska grófnő fog adni a Prince-Hallban, és holnapután végül eltávozik más népek megörvendeztetésére a Megváltó igéjével, melynek ő volt a legbuzgóbb apostola. Egy hete már ki sem nyitom az angol újságokat, attól félve, hogy valami újabb tálalásban találkozom Liszt nimbuszának csődbejutásával. Higgyék el, a közönségnek is már elege van belőle. A híres virtuóz neve mindenki számára nyomasztóan unalmassá vált. Méltósága megőrzése érdekében Liszt jobban tette volna, ha 4—5 nap után, vagyis a *Szt. Erzsébet* oratórium előadásán való részvétele és talán egy, a legkiválóbb tanítványai által az ő műveiből adott koncert után elmegy. Azt, hogy mértéken felül meghosszabbította a brit metropolisban való tartózkodását, valóban az őt körülvevő szűk klikk érdekében tette, ám a jelleméről alkotott vélemények kárára. Az, hogy az ő korában beleegyezett abba, hogy a koncerttermek dobogóján naponta ki legyen téve a közönség kíváncsi tekintetének, épp úgy, mintha csak valami kétfejű borjút mutogatnának, azt bizonyította, hogy Liszt emberi és művészi méltóságán felülkerekedett a nagyravágyás. Micsoda ellentét ez közte, és a mi Itáliánk ragyogó büszkesége: az *Aida* alkotója között, aki — amint azt mindenki tudja — menekül a lármától és megveti a tömjénezőket.")

E vitriolos írás után az idő tragikus hirtelenséggel hozta el a „jóvátétel" lehetőségét. Három és fél hónap múlva, Liszt halála után, a Gazzetta Musicale di Milano nekrológja attól a nagy embertől vett búcsút, akinek a művészetét a maga eszközeivel hosszú éveken át őszinte meggyőződéssel és igaz rokonszenvvel támogatta.[15] E tevékenységének köszönhetően a lombard főváros zenei lapja a Brendel által szerkesztett Neue Zeitschrift für Musik-hoz, vagy az Ábrányi Kornél szerkesztésében megjelenő Zenészeti Lapokhoz hasonlóan az európai zenei sajtónak ahhoz a ritka vonulatához csatlakozott, mely a Liszt által képviselt művészeti eszmények közvetítésével Európa egyik sajátos, és zeneileg rendkívül fontos térségében lett Liszt kultuszának megteremtője, folyamatos ébrentartója. A századforduló olasz zenéjének története, s benne Ferruccio Busoni életműve példázza, hogy ez nem történt hiába.

VÁLOGATÁS AZ IRODALOMBÓL

Wilhelm Freystätter: Die Musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart, München, 1884.
Alberti De Angelis: Liszt, Wagner e Sgambati in una raccolta inedita d'autografi. In: Lo Scenario, No. 5. Milano—Roma, Giugno, 1932.
Maria Tibaldi Chiesa: Franz Liszt in Italia. In: Nuova Antologia, 71 (16 luglio 1936), Roma.

[15] GMM: 1886. aug. 8. 235—236.

Bartha Dénes: Liszt Ferenc-emlékkiállítás. Leíró lajstrom, Budapest, 1936.
Hankiss János: Liszt Ferenc válogatott írásai, I—II. k. Budapest, 1959.
Jakov Iszakovics Milstejn: Liszt, I—II. k., Budapest, 1965.
Imogen Fellinger: Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts, Regensburg, 1968.
Otto Bremer: Franz Liszt in Italien. 1975. okt. 28-án tartott előadás kézirata (Liszt Társaság).
Legány Dezső: Liszt in Rom — nach der Presse. In: Stud. Mus., 19, 1977, 85-107.
Hamburger Klára: Documents-Liszt à Rome. In: Stud. Mus. 21, 1979. 319-344.
Hambuger Klára: Liszt, 2. kiadás, Budapest, 1980.
Alan Walker: Franz Liszt. The Virtuoso Years, 1811—1847, New York, 1983.
Eckhardt Mária: New Documents on Liszt as Author. In: The New Hungarian Quarterly, Budapest, Vol. XXV. No. 95, Autumn 1984.
Hamburger Klára: Megnyílik-e számára a halhatatlanság kapuja? (A párizsi szaksajtó az élő és halott Liszt Ferencről, 1886-ban). In: Magyar Zene 1984/1, 52-58.

SZITHA TÜNDE:

LISZT FERENC „ISMERETLEN" FRANCIA DALAI

Amikor Peter Raabe 1917-ben megjelentette a Liszt-összkiadás három dalkötetét, előszavában leszögezte, hogy köteteiben korántsem szerepel a zeneszerző e műfajban írott kompozícióinak mindegyike. Csak azokat a dalokat közölte, amelyeknek kézirata, vagy a Liszt életében megjelent első kiadása megtalálható a weimari hagyatékban, tehát forrásértékűek a kritikai összkiadás szempontjából. Tájékoztatásul felsorolta azokat a műveket is, amelyeknek létezéséről tudott, de a kiadáshoz nem állt rendelkezésre semmilyen dokumentum. Mindenekelőtt Wittgenstein hercegnő 1855-ben összeállított műjegyzékére hivatkozott, ahol négy olyan francia és német dalcím is szerepelt, melyeknek kéziratát nem találták meg. Az ott felsorolt *Air de Chateaubriand,* a *Strophes de Herlossohn* és *Kränze* szövegíróinak neve és a keletkezés dátumai ismeretlenek. A jegyzékben szintén szereplő, Josef Müller versére írott *Glöckchen* első, még 1855 előtt komponált darabja lehetett az 1857-ben befejezett három dalból álló ciklusnak, ezek közül azonban csak kettő (Das Veilchen és Die Schlüsselblumen) jelent meg Muttergottes-Sträusslein zum Mai-Monate címmel. Humphrey Searle Liszt-monográfiájának 1966-os kiadásában[1] még egy — ugyanebbe a csoportba tartozó — 1842-re datálható dalt említ, mely Victor Hugo *L'aube naît* című versére készült, de létezéséről csak Liszt levelezése tudósít. E dalok kéziratai azóta sem kerültek elő, így ma sem tudunk róluk többet. Az összkiadás megjelenése óta azonban felbukkant néhány eddig ismeretlen kompozíció, melyeknek a legközelebbi Liszt-összkiadásban feltétlenül helyet kell kapniuk. Az *Oh pourquoi donc* című románcra először Friedrich Schnapp hívta fel a figyelmet 1953-ban.[2] A dal nem más, mint egy 1848. július 8-i keltezésű, Josephie Kościelskának ajánlott zongoradarab eredeti verziója.

A zongoradarabról Gerda Busoni küldött egy másolatot a Liszt Múzeumnak 1938-ban, de akkor még úgy tudták, hogy ez volt a mű legelső alakja. Az azonosítást megnehezítette, hogy Liszt többfajta átdolgozásban is kiadta, 1880-ban például alternatív hegedű-, brácsa-, ill. gordonka- és zongoraváltozatot készített, majd ismét egy szólózongora-verziót, amelyet Hannoverben jelentetett meg 1881-ben Romance Oubliée címen. Amikor Friedrich Schnapp kiderítette, hogy e művek egyetlen ősváltozatra, mégpedig az orosz írónő, Karolina Pavlova versére komponált Oh pourquoi donc kezdetű dalra vezethetők vissza, felfedezését nyilvánosságra hozta, de 1848-as datálása téves volt. A románc keletkezésének időpontját végül Jakov Milstejn tisztázta, aki nemcsak azt dokumentálta, hogy Liszt a dalt 1843-as oroszországi hangversenyeinek idején komponálta, hanem azt is, hogy 1844-ben a mű megjelent Moszkvában *Les pleurs des femmes* címmel a Grotrian kiadónál.[3]

[1] Humphrey Searle: The Music of Liszt. New York, 1966., 191.
[2] Friedrich Schnapp: „A Forgotten Romance of Liszt" = Music and Letters, Vol. XXXIV/3 (1953).
[3] Jakov Milstejn: Liszt. Budapest, 1965., 756.

Az *En ces lieux* című elégiát Frits Noske fedezte fel az 1950-es évek elején. A mű autográfja elveszett, első kiadásának egy példánya azonban jelenleg is megtalálható a párizsi Bibliothèque Nationale tulajdonában. A dal 1845-ben jelent meg Liszt párizsi kiadójánál, Bernard Latténál. A zeneszerző valószínűleg megfeledkezett róla, mert levelezésében sehol sem említi, a komponálás idejéről így csak a publikálás 1845-ös dátuma adhat némi tájékoztatást. Etienne Monnier, az elégia szövegírója amatőr költő volt, akitől a 40-es években mások is zenésítettek meg verseket, többek között Donizetti és Gabussi is. Frits Noske 1954-ben megjelent La Mélodie française de Berlioz à Duparc című könyvében[4] közölte az elégiát, de nem vette észre, hogy a dal nem önálló mű, hanem átirat: a *Die Zelle in Nonnenwerth* című 1841-ben Felix Lichnowsky versére komponált (1843-ban megjelent) dal újabb — Monnier költeményére készített — francia nyelvű változata. Az eredeti Lichnowsky-dalból két verzió ismert, mivel Liszt az 1860-as, 2. kiadás előtt is átdolgozta. Négy szólózongorára adaptált változatról is tudunk (melyek közül kettő szintén francia kiadónál jelent meg), ezen kívül Liszt a mű négykezes és hegedű-zongora átiratait is elkészítette.

A könnyebb áttekinthetőség kedvéért felsoroljuk itt a dal vokális és szólózongorára készült változatait[5]:

A dal-változatok	*Szólózongora-változatok*
— Die Zelle in Nonnenwerth 1841. megj.: 1843 Köln, Eck & Co.	— Elégie pour piano seul 1841; megj: 1843. Paris, Bernard Latte
	— Die Zelle in Nonnenwerth Elégie für das Pianoforte ?; megj.: 1843. Köln, Eck & Co.
	— Feuille d'Album No II. ?; megj.: 1843. E. Maynard, Paris
— Die Zelle in Nonnenwerth 2. változat 1860. megj.: 1860. Leipzig, Kahnt	— Die Zelle in Nonnenwerth, Elégie 1880; megj.: 1883. Köln; Melléklet a Neue Musik-Zeitunghoz
— En ces lieux ?; megj.: 1845. Párizs, Bernard Latte	

Quand tu chantes bercée címmel újabb Victor Hugo-versre komponált Liszt-dal bukkant fel 1972-ben egy londoni antikváriumban. Az Országos Széchényi Könyvtár még ebben az évben megvásárolta az autográfot, így ez jelenleg Budapesten található. Kecskeméti István teljes egészében közölte a dalt a Magyar Zene 1973. évi 1. számában, ugyanitt részletesen ismertette a keletkezés körülményeit, s a vers Victor Hugo életművében elfoglalt helyét is. A dal kéziratán, melyet Liszt Matilde Juva Branca emlékkönyvébe jegyzett be, pontos keltezés és Liszt aláírása is látható. Mint Eckhardt Mária életrajzi

[4] Frits Noske: La Mélodie française de Berlioz a Duparc. Paris, 1954., 267.

[5] A szólózongorára készült változatok ismertetését ld. Franz Liszt: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie I, Werke für Klavier zu zwei Händen Bd. 17. Klavierversionen eigenen Werke III. Előszó (Sulyok Imre, Mező Imre) XIV. old.

és Sharon Winklhofer grafológiai kutatásai bebizonyították, a kéziratból első pillantásra egyértelműnek látszó datálás — Párizs, 1849. május 28. — nem felel meg a valóságnak. Ebben az évben Liszt nem járt Párizsban, s maga az évszám is sokféleképpen olvasható. Így a dal keletkezési idejének pontos meghatározásához még további, elsősorban életrajzi jellegű kutatás szükséges.

Liszt „vándoréveinek" utolsó esztendejében 1847-ben keletkezett *Juif errant* című Béranger-vers megzenésítése baritonra és zongorára, amely a zeneszerző életében publikálatlan maradt, és később sem került kiadásra. Peter Raabe 1934-es műjegyzékében már szerepel ugyan a kompozíció, de az 1917-es összkiadásból még kimaradt. Nem tesz róla említést Peter Raabe a kötetekben valamilyen okból nem szereplő dalok között sem, jóllehet a kézirat jelenleg is Weimarban van. Könyvtári jelzete MS S^7, mindössze 7 fekvő formátumú lap, melyek mérete 27,5 × 37 cm, egy oldalán 12 kottasor helyezkedik el. A kéziratban Liszt fekete tintával írta a kottát és a francia szöveget, piros ceruzával jelölte a versszakok közötti analógiákat, a komponálás közbeni lényegesebb dallami változtatásokat és a tempójelzéseket. A sok áthúzás és javítás tanúsága szerint ez az autográf csak munkapéldány lehetett, a tisztázat vagy elveszett, vagy nem készült el. A kéziratba a vers szövegének német fordítása is belekerült, feltehetőleg utólag, idegen kéztől származó fekete ceruzás írással. A dal keletkezési idejének meghatározásához csak a kézirat nyújthat támpontot: Az utolsó oldalon ugyanazzal a piros ceruzával, amellyel Liszt az ütemszámokat és tempójelzéseket bejegyezte egy halványan írt Czarny-Ostrow helynév látható. Ez a helynév egyetlen egyszer szerepel Liszt levelezésében, egy 1847 nagypéntekén keletkezett Wittgenstein hercegnőhöz címzett levélben,[6] melyben arról tudósít, hogy útban Lemberg felé néhány kellemes napot tölt Przezdziecki grófnál Czarny-Ostrowban, s onnan csak húsvét keddjén indul tovább. A Béranger-dalt nem említi, helyette az 1842-ben elsőként papírra vetett, baritonra, kórusra és zongorára komponált *Titan* (Franz von Schober szövegére) újbóli átdolgozásáról ír. Az 1847-es datálást a levélen kívül egy másik Béranger-dal, az 1848 elején komponált *Le vieux vagabond* időbeli közelsége is hitelesíti.

A Juif errant összkiadásban való megjelentését az tette lehetetlenné, hogy a weimari Liszt-hagyatékban lévő egyetlen kézirat nem teljes, hiányzik az első 37 ütem, amely a zeneszerző írásmódja és ütembeosztása alapján kb. 2 lapot tesz ki. Liszt weimari letelepedésének idején a kézirat még hiánytalanul megvolt, mert a dal egyike azoknak a kompozícióknak, amelyek hangszerelésével Liszt 1848-ban megbízta August Conradit. E baritonszólóra és zenekarra hangszerelt változatból két teljes példány található Weimarban (könyvtári jelzet: B^{20}, B^{21}), egy munkapéldány — ebben Liszt javításai és hangszerelési javaslatai is láthatóak — és egy tisztázat, mindkettő Conradi kézírásával. A két partitúra-változat azokban a kéziratos kottáskönyvekben szerepel, amelyekbe Conradi 1848-ban folyamatosan dolgozott. Mindig csak a kotta bal oldalára írt, a jobb oldalakat Liszt módosításaira tartotta fenn, még a tisztázatokat tartalmazó kötetekben is. A Juif errant első fogalmazványa és tisztázata mindkét kötetben ugyanazokkal az eredetileg szintén zongorakíséretes művek partitúra-változataival szerepel együtt. Ezek a következő sorrendben követik egymást:

1. a Franz von Schober szövegére komponált, Liszt 1847 nagypénteki levelében említett Titan, baritonra, kórusra és zenekarra,
2. a Juif errant baritonszólóra és zenekarra,

[6] Franz Liszts Briefe. Herausgegeben von La Mara Leipzig, 1893—1904 Bd. IV. 3.

3. a Dumas versére készült Jeanne d'Arc au bûcher 1845-ös verziójának mezzoszopránra és zenekarra hangszerelt változata,
4. Les Quatre Éléments kórusra és zenekarra Joseph Autran verseire, melynek később a Les Preludes lett az előjátéka
5. Franz v. Schober versére komponált Weimars Toten kórusra és zenekarra.

E hangszerelt változatok előadásáról nem maradt fenn dokumentum, nyomtatásban sohasem jelentek meg. Közülük az egyetlen zenekari változatban is ismert mű, a Jeanne d'Arc au bûcher hangszerelését Liszt 26 évvel később újra elvégezte, de ekkor már nem a dal 1845-ös verzióját, hanem az 1874-ben keletkezett újrafogalmazott változatot vette alapul, s a Conradi-féle hangszerelt változatokhoz soha nem tért vissza. A Juif errant hangszerelt verziója is csak zenetörténeti érdekesség maradna, ha nem ez lenne az egyetlen támpont a dal hiányzó ütemeinek rekonstruálásához, amelyeket a partitúra segítségével szinte hiánytalanul pótolni lehet. Liszt eredeti kézirata csak az első versszakot tartalmazta teljes egészében (ebből veszett el az első 37 ütem, amely a bevezetést és az első strófa 4 dallamsorát rögzítette a hozzátartozó kísérettel), a zeneszerző a 2. és 3. strófa leírásakor már csak az énekszólamot és a hozzátartozó szöveg elhelyezését jelezte pontosan. A zongorakíséretben csak az esetleges különbségeket jegyezte le, s szokása szerint — számokkal jelölte, hogy az első strófa melyik megfelelő ütemét kell odailleszteni. A refrén anyagát csak egyszer rögzítette — ez szerencsére nem veszett el — a 2. és 3. versszakban csak az első ütemek kiírásával utalt rá. Az első versszak elveszett ütemeiből az énekszólamot hiánytalanul, bár szövegaláírás nélkül tartalmazza Conradi partitúrája. A zongoraszólam rekonstruálásához főként a partitúrát vehetjük alapul. Az így készíthető zongorakivonat faktúrájához a dal strofikus szerkezetéből adódó analógiák szintén segítséget nyújthatnak. A 2. és 3. strófa indításakor a 124., illetve 236—241. ütemekben jelezte a zongorakíséret elhelyezését, s mivel a faktúra mindkét esetben azonos, az első versszakban is csak ebben az elhelyezésben szerepelhettek a hangok a hiányzó ütemekben. Liszt a kéziratba nem írta be a dinamikai jelzéseket, a Conradi-féle hangszerelésbe azonban minden lényegesebb helyre bejegyezte, tehát a dinamika szinte ütemről ütemre rekonstruálható. Nem határozható meg ugyanilyen egyértelműen a dal tempója. Conradi nem írta ki a partitúra elejére a tempójelzést, s mivel a Liszt-kézirat eleje elveszett, csak a $^{6}/_{8}$-os metrum, a ritmusértékek, a harmóniaritmus és a szöveg énekelhetősége adhat ez esetben eligazítást. Az első és a második versszak hetedik szövegsorára — mely formailag a refrént előzi meg — 7, illetve 6 ütemes gisz-moll epizódot komponált Liszt, s ezek fölé mindkét esetben Andante tempójelzést írt ki. A következő, refrénre vezető modulációs szakasznál Tempo primo utasítást találunk, mely a zenei anyag természete szerint — úgy tűnik — feltétlenül gyorsabb a gisz-moll szakasz tempójánál.

A dal szövegéül szolgáló vers 1829-ben keletkezett, s Béranger költeményeinek abba a csoportjába tartozik, amelyeket maga a költő chansonoknak nevezett. S mint Béranger chansonjainak nagy részénél, a Juif errant esetében is egy népszerű dallam az ihlet forrása: Amadée de Beauplan — a 19. század első évtizedeiben jól ismert francia románc- és operaszerző — Chasseur rouge című operájának egyik áriája. Nem valószínű, hogy Liszt ismerte a rég feledésbe merült operát; a verset — hasonlóan az 1848-ban komponált Le vieux vagabondhoz — feltehetően Béranger 1833-ban megjelent verseskötetében találta. Az eredetileg hét strófás költeménynek csak az első, második és utolsó szakaszát zenésítette meg, szigorúan követve a zenei formával a refrénes-strófikus szerkezetet.

Béranger versének forrása a „bolygó zsidó"-történet, a Wagner által is feldolgozott „bolygó hollandi"-monda régebbi, keresztény, illetve középkori eredetű változata jellegzetesen francia megfogalmazásban. Nyoma sincs itt a wagneri dramaturgia szempontjá-

ból oly fontos mondai, balladai hangvételnek, a tengeri környezetnek. A bolygó zsidó útja végtelen, vándorlását az isteni büntetést jelképező forgószél irányítja, a Heinénél és Wagnernél döntő jelentőségű földi megváltás — az önfeláldozó nő megváltásának motívuma — Bérangernál nem kap hangot. Verse szubjektív, emócióval teli panaszdal, a bolygó zsidó egyes szám első személyben megfogalmazott monológja, ahol különösen nagy hangsúlyt kapott a hős emberi szenvedésének, magányának megrázó leírása. Liszt számára kiemelt jelentőségű az utolsó négy sor, melyben a bolygó zsidó az emberek felé fordul: „Ti, akikből hiányzik az együttérzés, reszkessetek az én különös kínlódásomtól, amely éppen nem isteni kínlódás, hanem emberi, s mely Isten bosszúja!" Mindebben nem nehéz felismerni a magányos, otthontalan művész allegóriáját. Liszt 1847-es életkörülményeit tekintve tehát akár személyes indíttatású motivációt is sejthetünk a zeneszerző szövegválasztásában. Az érzelmi túlfűtöttség kifejezésére Liszt nemcsak zenei eszközöket használ, hanem kiélezi a szöveg felépítésének belső feszültségét is. Ilyen pl. a „tourbillon", a „tourne la terre" kifejezés és legfőképpen a „toujours" szó, utóbbi 86-szor szerepel a mindössze háromstrófás dalban. E jellegzetesen Liszt-i szövegkezelési módra — melyet a dalokkal foglalkozó irodalom gyakran kifogásol — számtalan példát találhatunk nemcsak a francia, hanem a német és olasz szövegű kompozíciókban is, ennyire markánsan azonban sehol nem fordul elő.

Szándékos monotónia, a tematikus anyag végsőkig való leegyszerűsítése jellemzi a dal motivikus anyagát is. Az első két versszak is csak annyival gazdagabb, amennyit a szöveg előbb idézett utolsó négy sorának tartalmi mondanivalója indokol. Hangnem és motivika tekintetében minden strófában elkülönül egymástól az e-moll alaphangnemű vers és az E-dúr hangnemű refrén az azt követő Codával. A vers egyetlen kúszó $^{6}/_{8}$-os lüktetésű motívumra épül, belső belső hangnemi terve igen változatos: e—esz—Esz—gisz—H. A motívumfejlesztés és moduláció eszköze igen gyakran a szekvencia, mely egyébként az egész dal harmonikus és dallami építkezését irányítja. Az E-dúr refrén melodikus anyaga a „toujours" szóval összekapcsolódó, felfelé ívelő kvart és egy szekvenciálisan, félhangonként mozgó dallam, amely a „tourne la terre où moi je cours" szöveg sajátja. A vers e-moll—esz-moll hangnemváltására a refrén E-dúr—F-dúr kontrasztjai sajátos hangnemi ellenpontot képeznek. A Coda — mely az első két strófában csak a zongorán szólal meg — egyetlen, túlnyomóan plagális irányú, lassú és egyenletes mozgású akkordsor ismétlődéséből áll, dramaturgiailag az előző formarészek túláradó dinamizmusát ellensúlyozza. A harmadik versszak formai újítása a dal tartalmi mondanivalójának kiemeléséből adódik: a közvetlenül a refrén utolsó megjelenése előtt felhangzó „Ce n'est point sa divinité, c'est l'humanité que Dieu venge" szavakra Liszt egy Asz-dúr, tehát poláris hangnemű epizódot illesztett a strófába. E szakasz metrikailag is külön hangsúlyt kapott, az addig $^{6}/_{8}$-os metrum itt $^{4}/_{4}$-re változik. Álló akkordjai a Codára emlékeztetnek, mely az E-dúr refrén visszatérése után ismét felhangzik, s ez esetben énekszólamot is kap: az Asz-dúr epizód szövegét ismétli. Ezáltal a 3. versszak végének deklamáló jellegű kompozíciós technikája időtlenné tágítja az addig többnyire lelkiállapotfestő és szövegillusztráló formálást, s a dal súlypontját a már idézett szavakra helyezi.

A Juif errant zongoraszólamát összehasonlítva a nyomtatásban megjelent dalokkal, feltűnő a kíséret valószínűleg szándékos kimunkálatlansága. A kompozíció Liszt életművében való elhelyezésekor azonban feltétlenül tekintetbe kell venni azt a tényt, hogy a dalt Liszt soha nem publikálta. Ha ezt tette volna, bizonyára sokat finomított volna a zongoraszólam hangzásán. Faktúrája mindhárom strófában egyforma, legalábbis a kézirat csak apró eltéréseket jelöl. A hangzás túlságosan zsúfolt és akkordcentrikus, mintha Liszt egy általa elképzelt zenekari hangzás zongorakivonatát jegyezte volna le. Mindeze-

ket a sajátságokat összevetve Liszt dalainak gondosan kimunkált zongora-ihlette hangzásával és faktúrájával felvetődik a kérdés: valóban zongorakíséretes dalnak szánta-e Liszt e kompozícióját? Az 1840-es évek második felében a francia dal műfaji fejlődése kétféle irányba haladt. Egyrészt megmaradt a zongorakíséretes szalonrománc és a mélodie keretei között (Gounod, Meyerbeer és mások munkássága nyomán), másrészt — elsősorban Berlioz életművét tekintve — egyre inkább a zenekari dal felé orientálódott. A Juif errant az egyik első példája annak, hogy Liszt maga is Berlioz útjára kívánt lépni. Mindezt valószínűsíti, hogy még mielőtt a dal publikálására gondolt, elvégeztette Conradival a hangszerelési munkát. Ugyanezt tette a Conradi partitúráit tartalmazó kottáskönyv másik dalkompozíciójával, a Jeanne d'Arc-kal. Jóllehet a Juif errant soha nem jelent meg, a Jeanne d'Arc pedig csak a késői, 1874-es változatban került nyilvánosságra, a két mű mégis dokumentálja, hogy Liszt már az 1840-es évek második felében a zenekari dal műfajával kísérletezett.

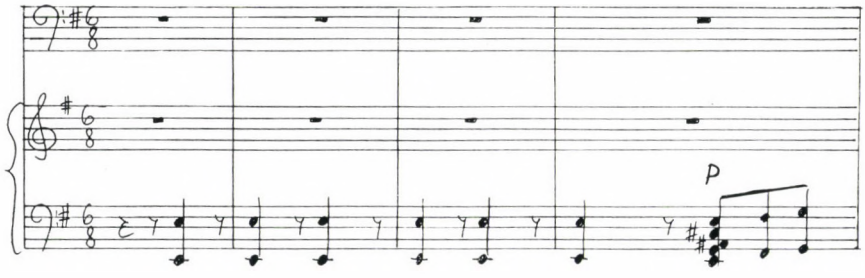
LE JUIF ERRANT

Chrétien, au voyageur souffrant
Tends un verre d'eau sur ta porte.
Je suis, je suis le Juif errant,
Qu'un tourbillon toujours emporte.
Sans vieillir, accablé de jours,
La fin du monde est mon seul rêve.
Chaque soir j'espère toujours;
Mais toujours le soleil se lève.
Toujours, toujours,
Tourne la terre, où moi je cours,
Toujours, toujours, toujours, toujours.

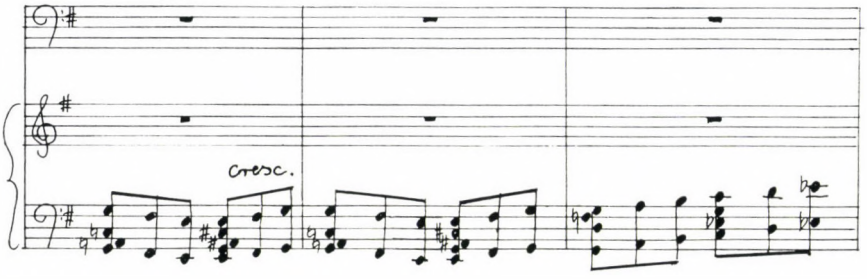
Depuis dix-huit siècles, hélas!
Sur la cendre grecque et romaine,
Sur les debris de mille Etats,
L'affreux tourbillon me promène.
J'ai vu sans fruit germer le bien,
Vu des calamités fécondes;
Et pour survivre au monde ancien,
Des flots j'ai vu sortir deux mondes.
Toujours, toujours,
Tourne la terre, où moi je cours,
Toujours, toujours, toujours, toujours.

J'outrageai d'un rire inhumain
L'homme-dieu respirant à peine...
Mais sous mes pieds fuit le chemin;
Adieu, le tourbillon m'entraîne.
Vous qui manquez de charité,
Tremblez à mon supplice étrange:
Ce n'est point sa divinité,
C'est l'humanité que Dieu venge.
Toujours, toujours,
Tourne la terre où moi je cours,
Toujours, toujours, toujours, toujours.

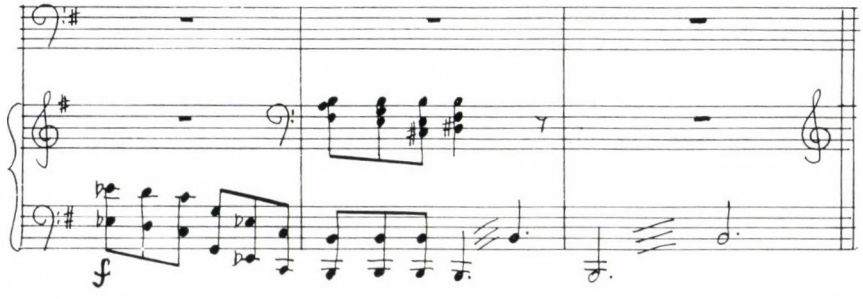
Le juif errant

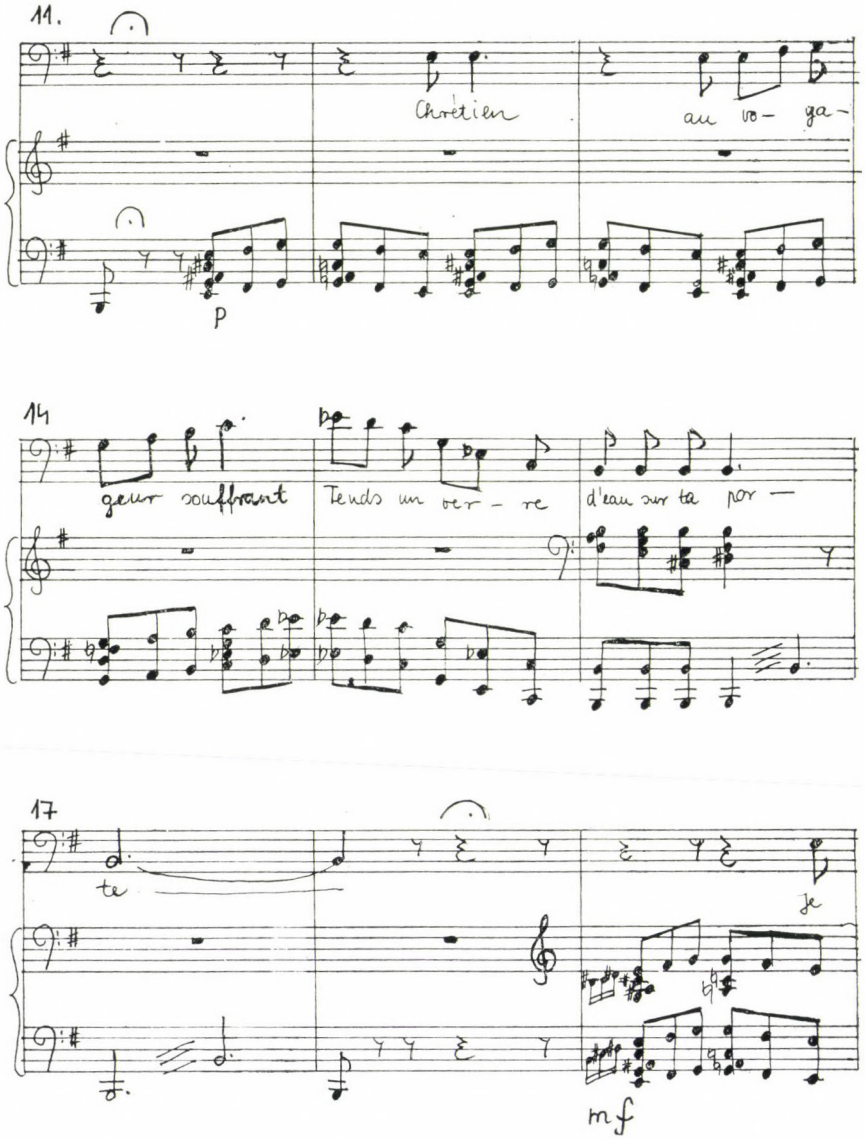


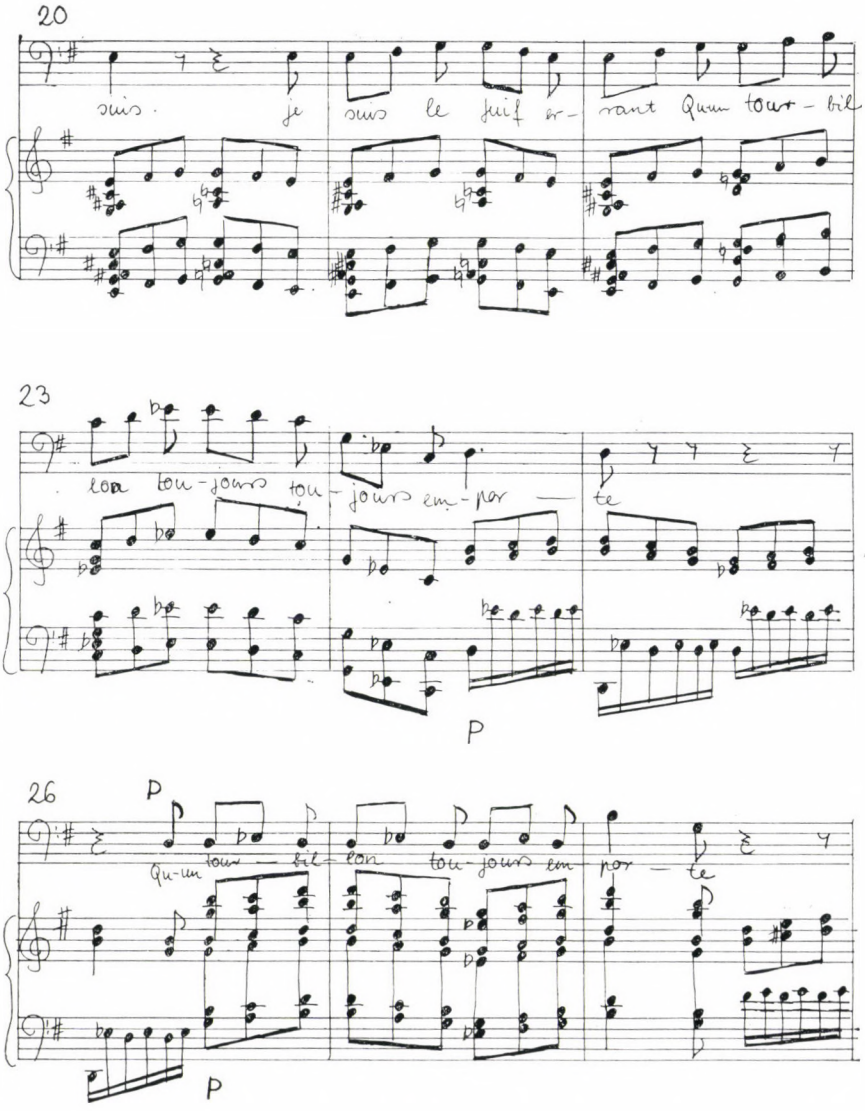
5.

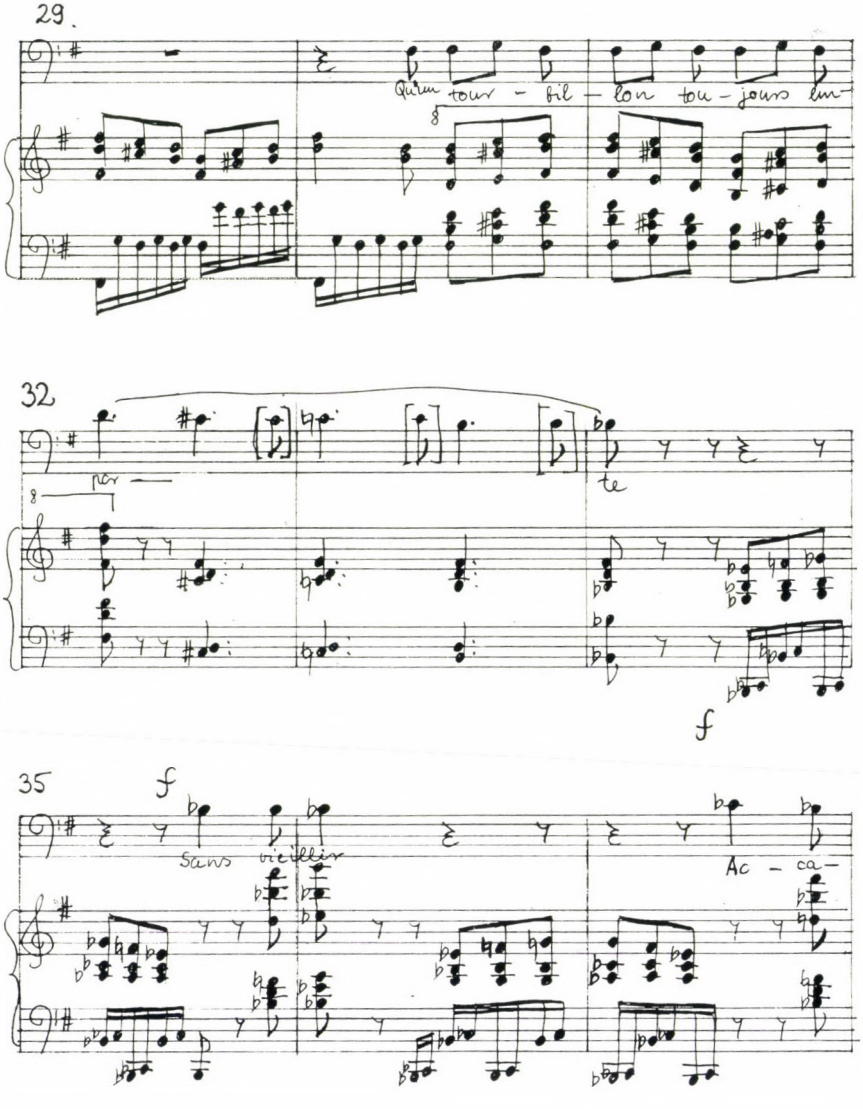


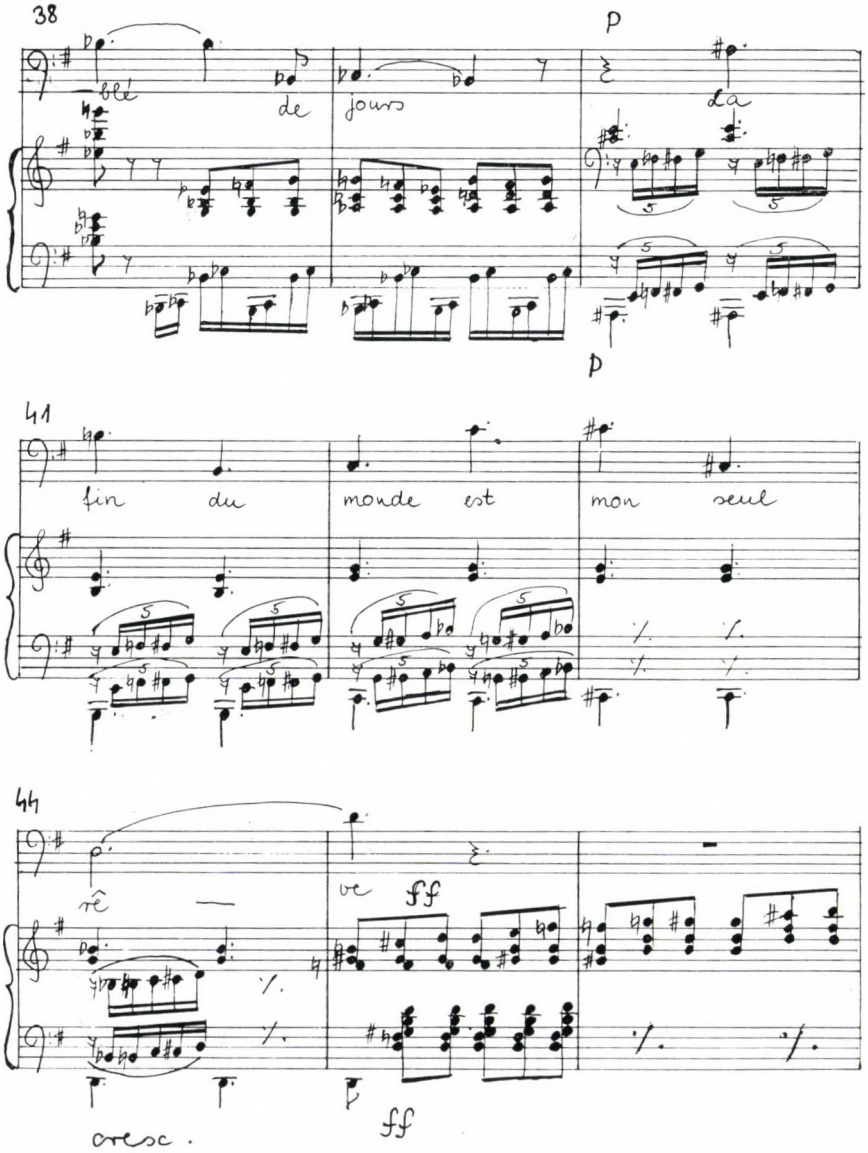
8.

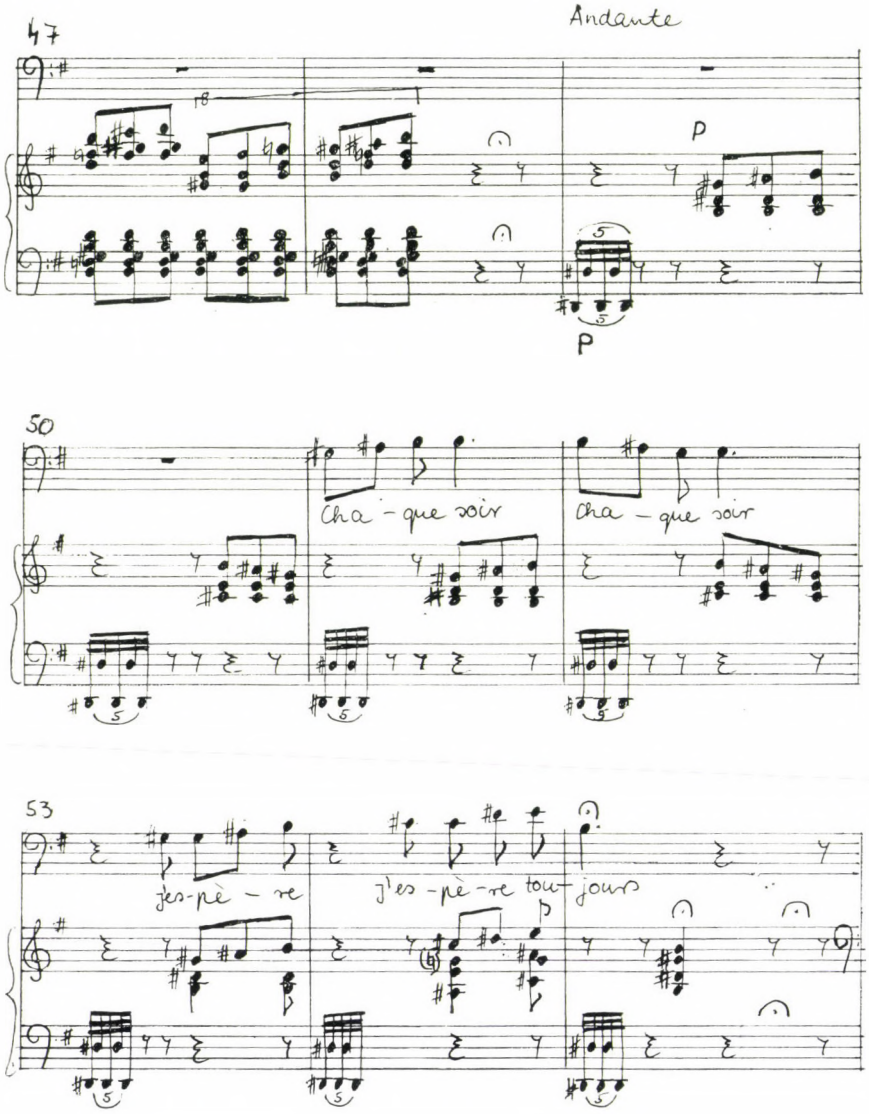


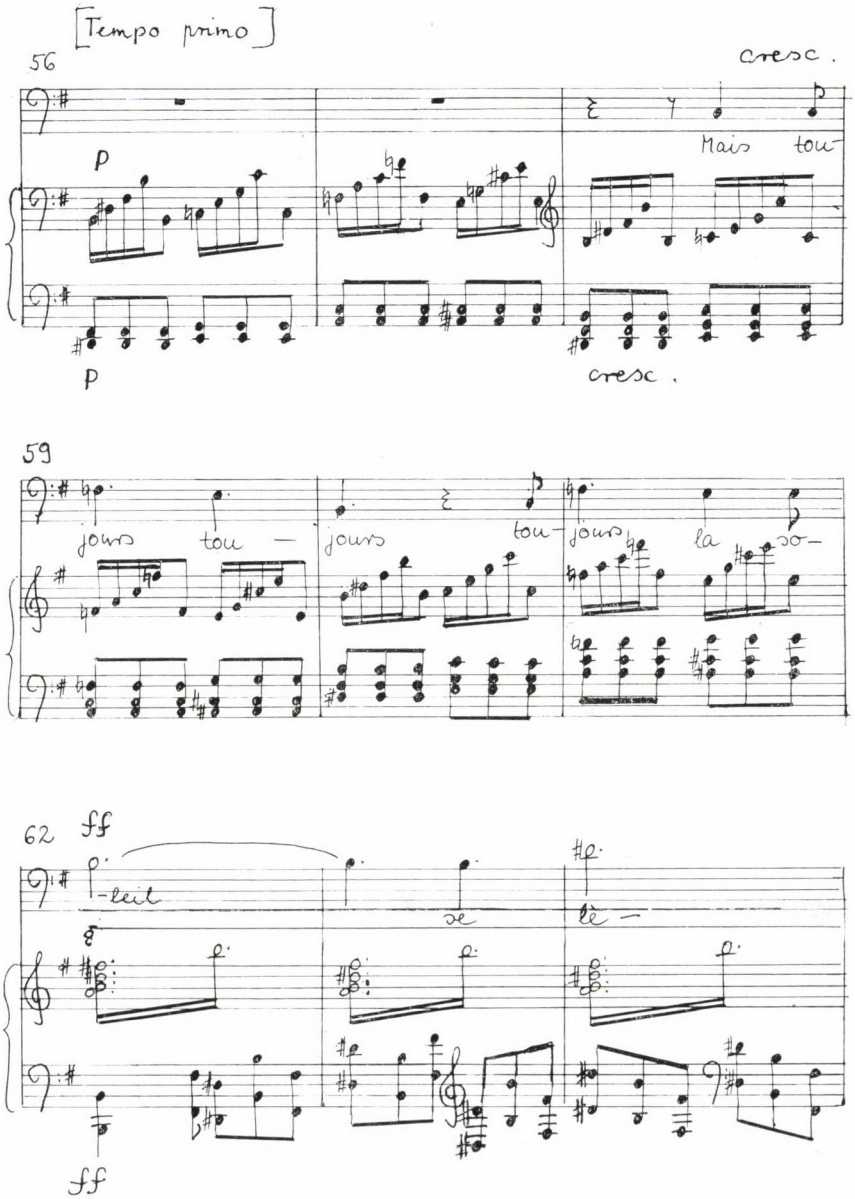

11.
Chrétien
au vo- ya-
p
14
geur souffrant
Tends un ver- re
d'eau sur ta por —
17
te
je
mf

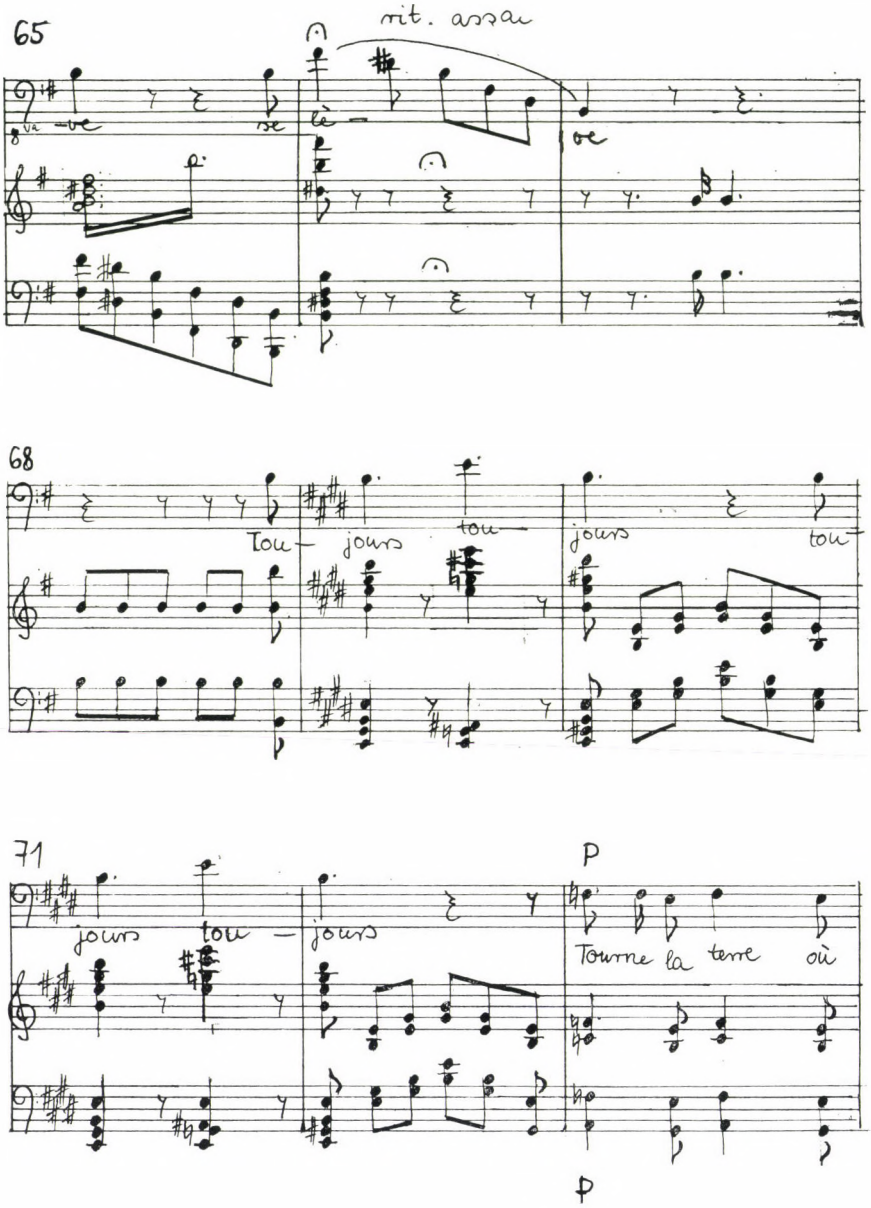

20
suis
je
suis le juif er-
rant Qum tour-bil
23
lon tou-jours tou-jours em-por
te
P
26
P
Qu-um tour-bil-lon tou-jours em por
te
P

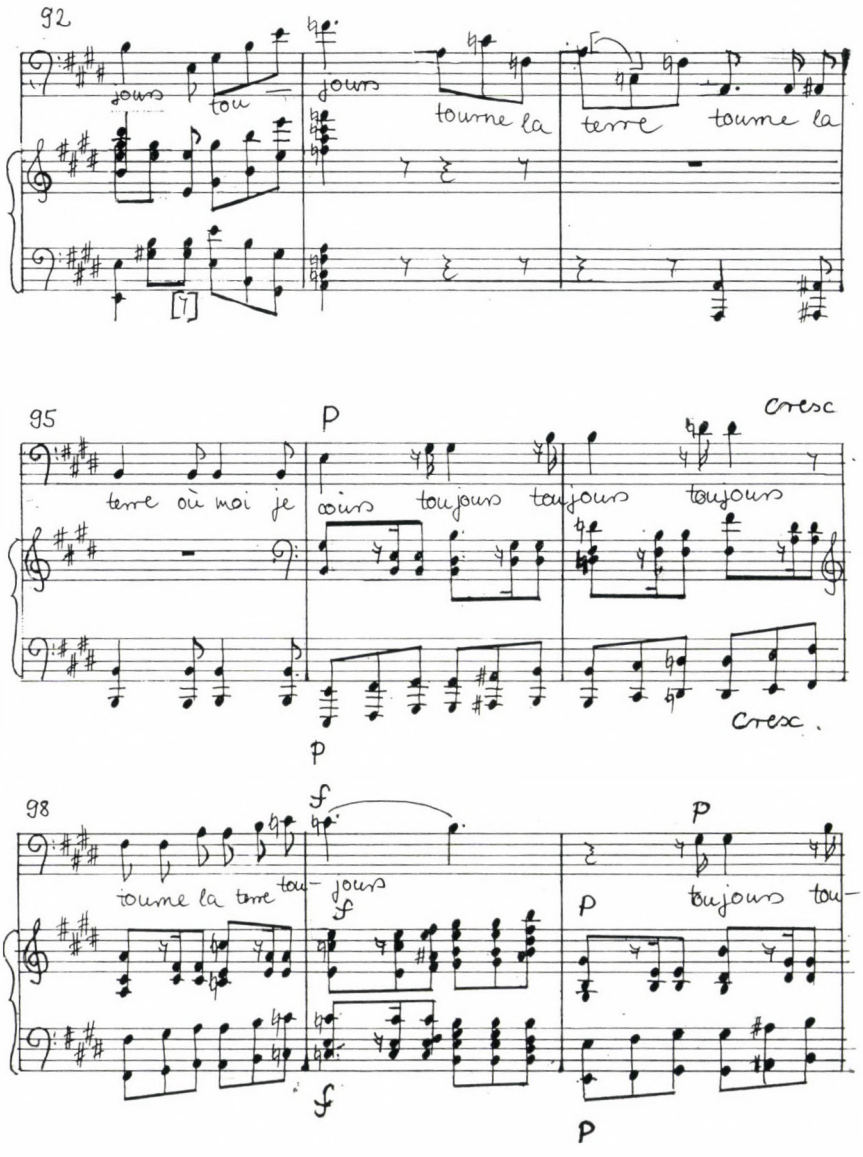

29
Qu'un tour - bil - lon tou - jours lui
32
te
f
35
f
Sans vieillir
Ac - ca -

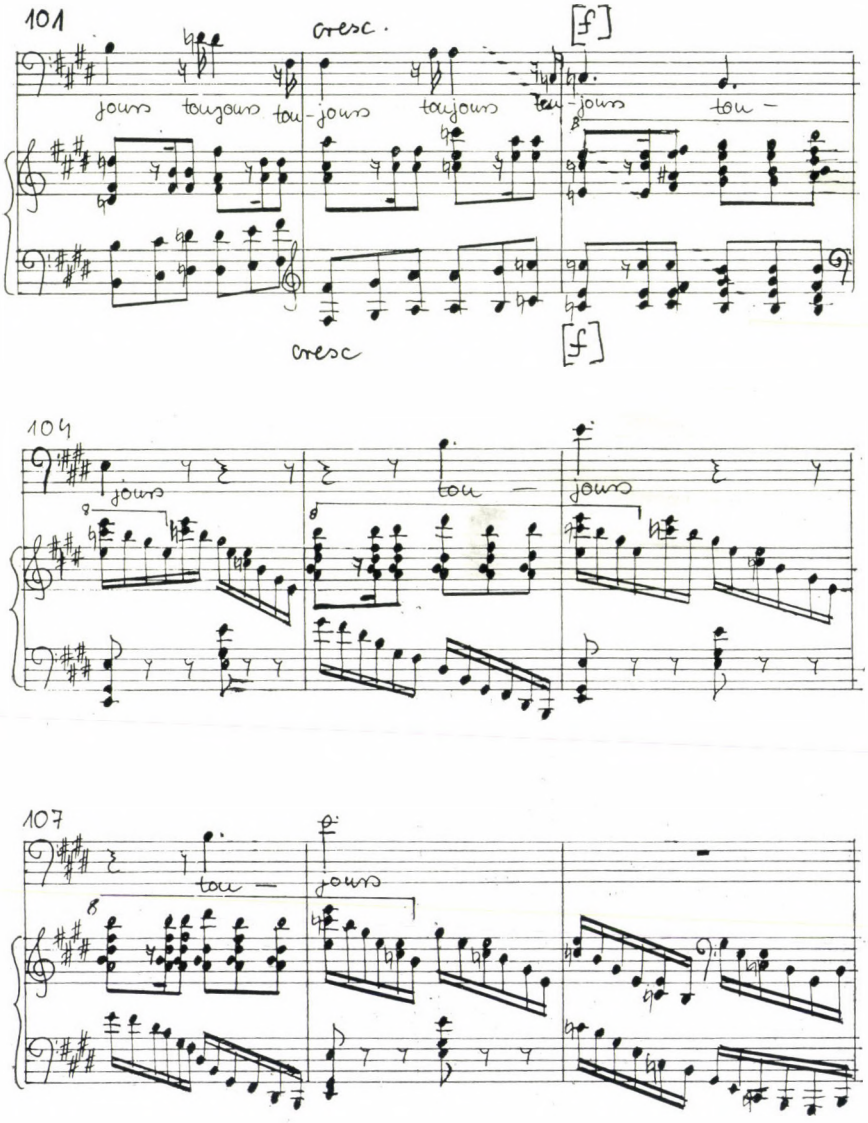

38
blé
de
jours
p
la
p
41
fin
du
monde
est
mon
seul
44
re
ve
ff
cresc.
ff

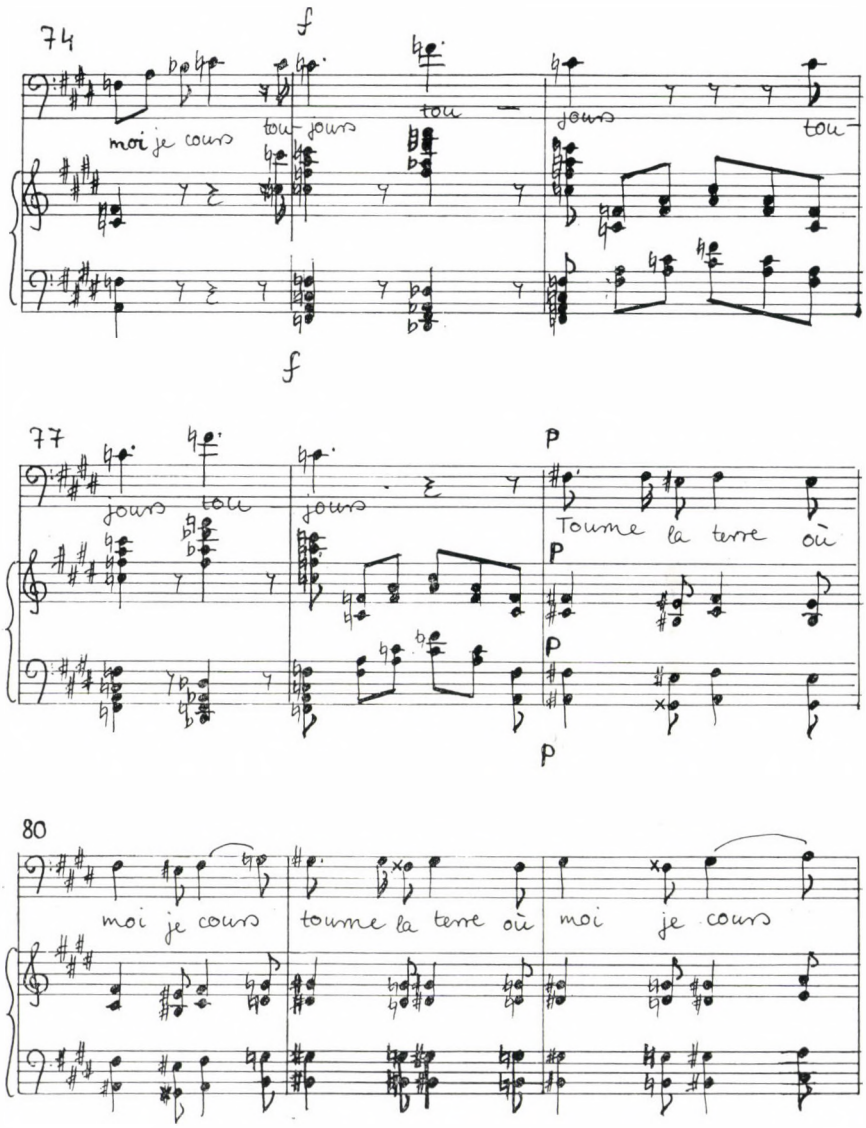

47
Andante
p
p
50
Cha - que soir
Cha - que soir
53
j'es - pè - re
j'es - pè - re tou - jours

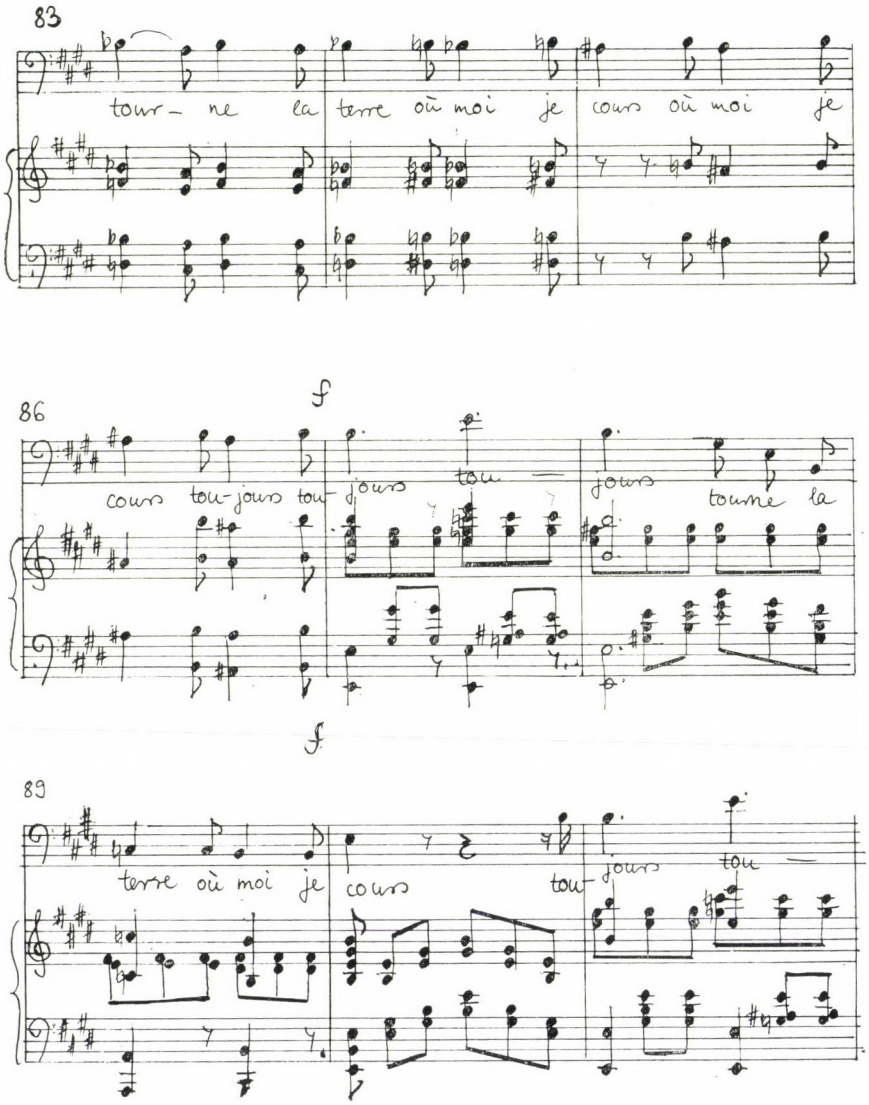

[Tempo primo]
56
cresc.
p
Mais tou
p
cresc.
59
jours
tou —
jours
tou —
jours
la
so —
62
ff
-leil
se
le —
ff

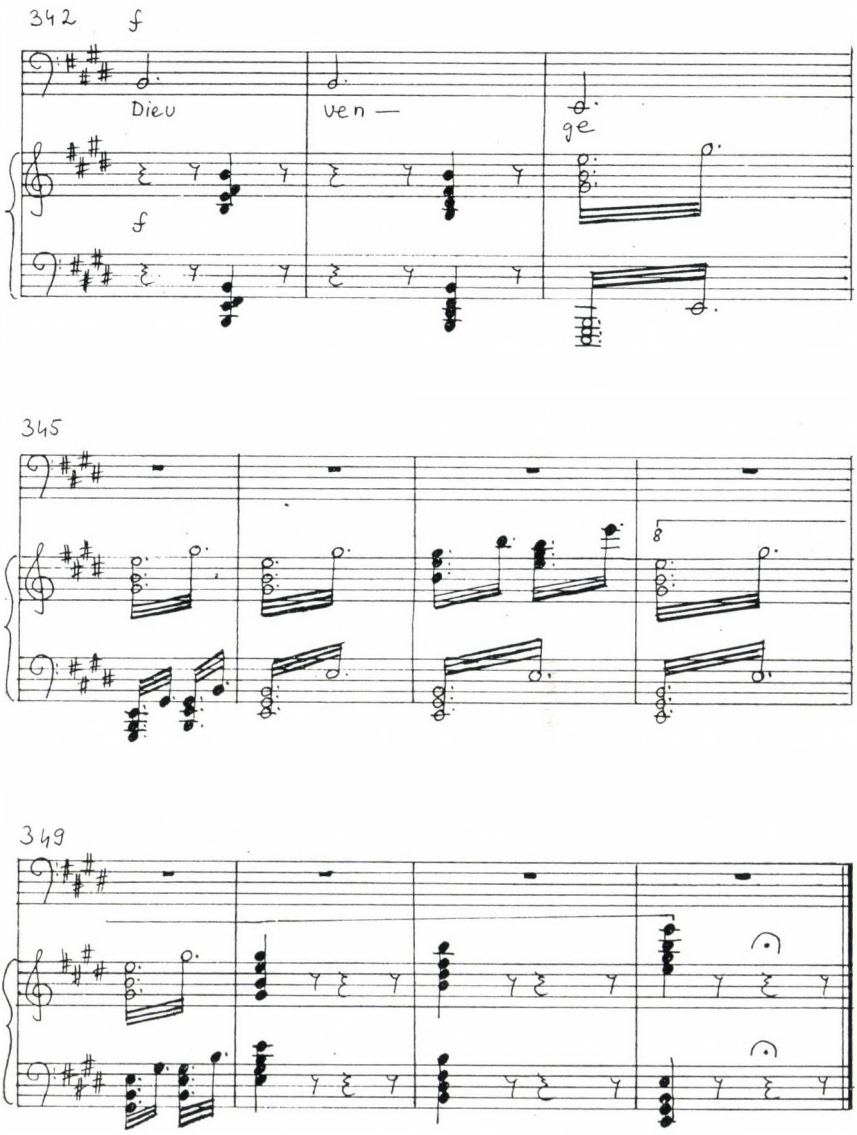

65
rit. assai
68
Tou- jours tou- jours tou-
71
jours tou- jours
p
Tourne la terre où
p

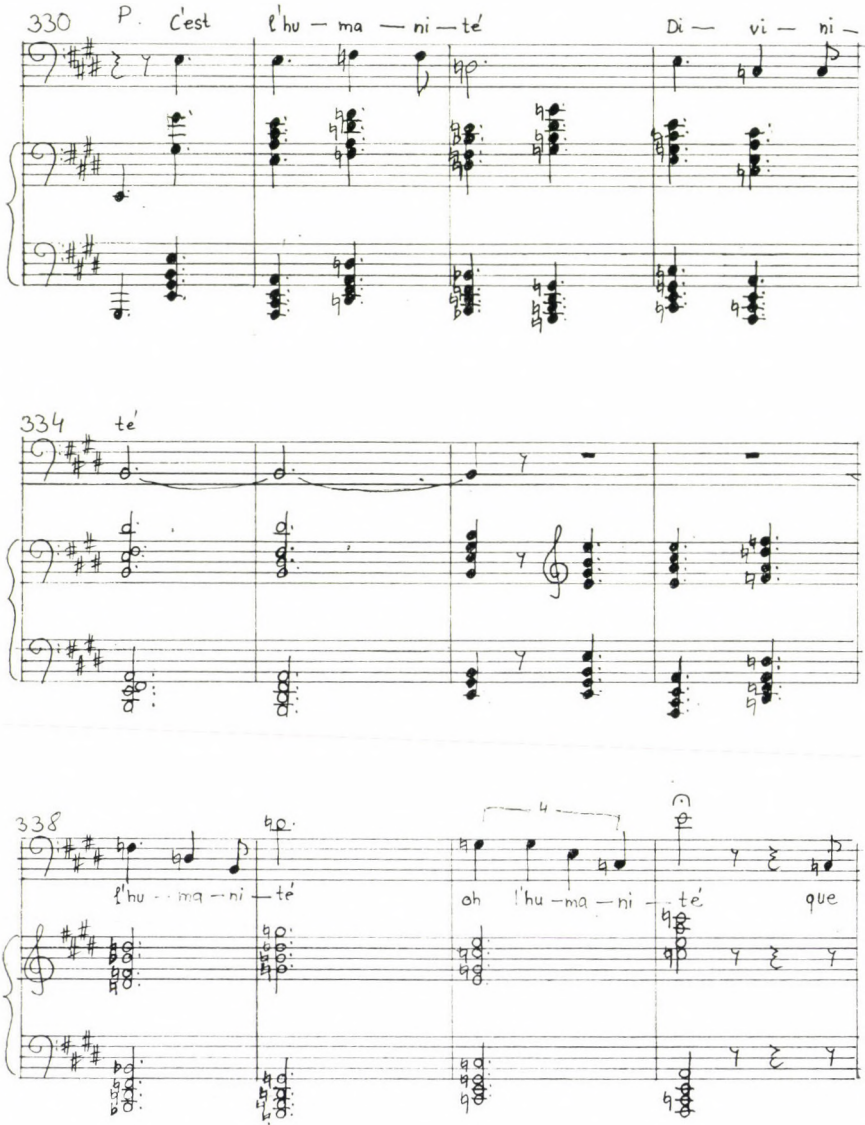

92
jours
tou
jours
tourne la
terre
tourne la
95
p
Cresc
terre où moi je
cours
toujours
toujours
toujours
Cresc.
p
98
f
p
tourne la terre tou- jours
f
p
toujours tou-
f
p

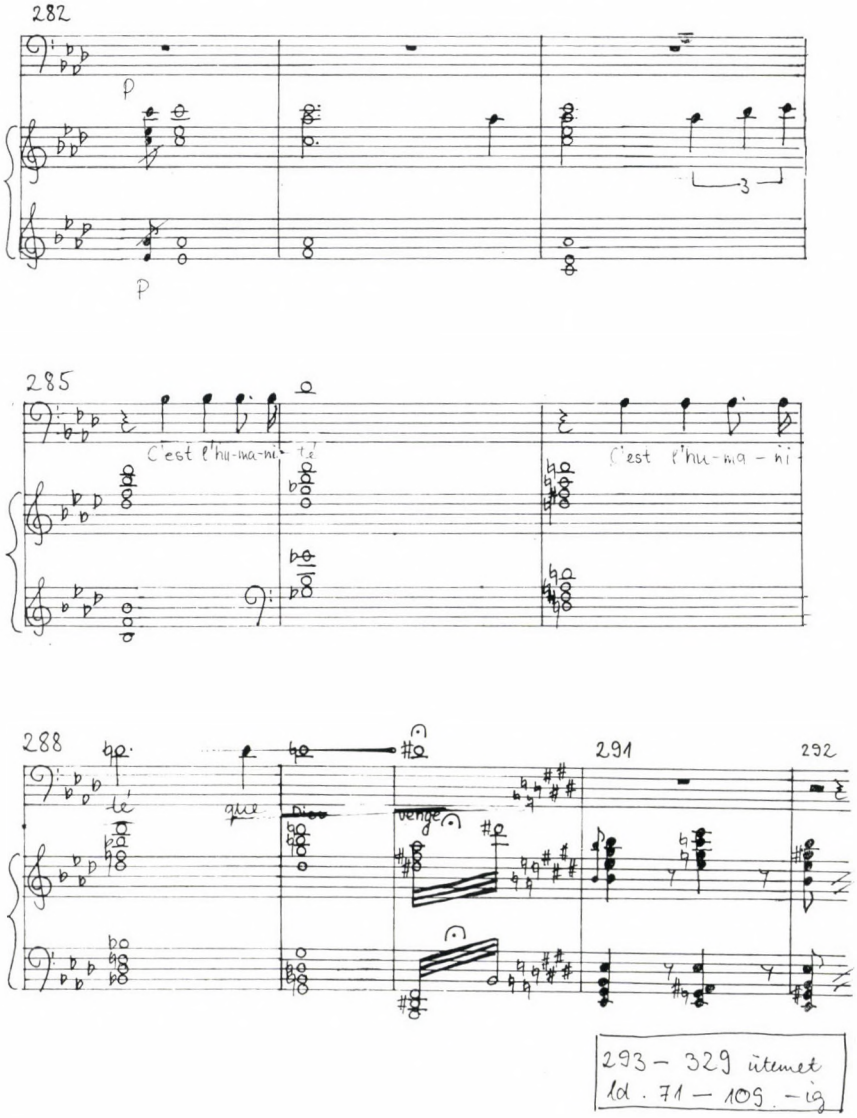

101
cresc.
[f]
jours toujours tou-jours toujours tou-jours tou-
cresc
[f]
104
jours
tou —
jours
107
tou —
jours

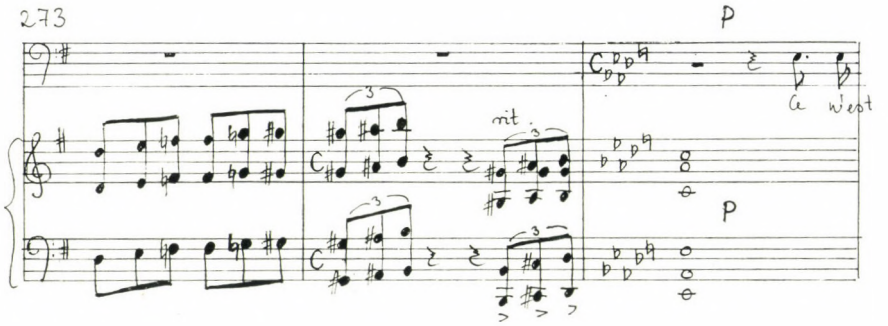

74
f
moi je cours
tou- jours
tou
jours
tou-
f
77
jours
tou
jours
P
Tourne la terre où
P
P
P
80
moi je cours
tourne la terre où
moi
je cours

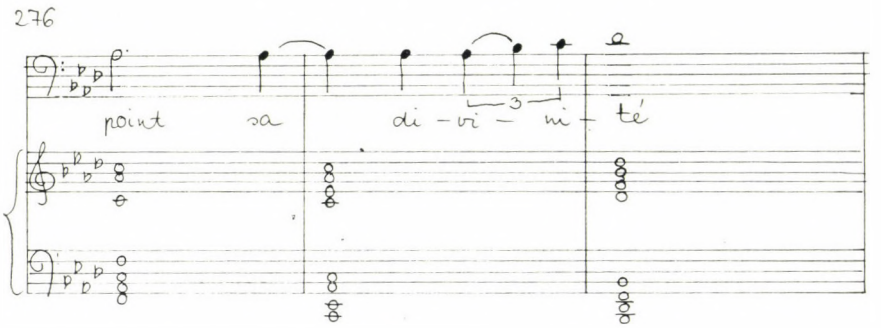

83
tour- ne la terre où moi je cours où moi je
86
f
cours tou-jours tou jours tou jours tourne la
f
89
terre où moi je cours tou jours tou

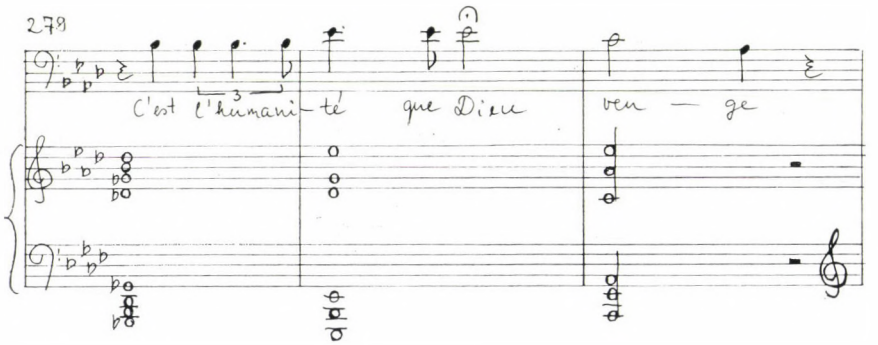

342
f
Dieu
ven —
ge
f
345
8
349

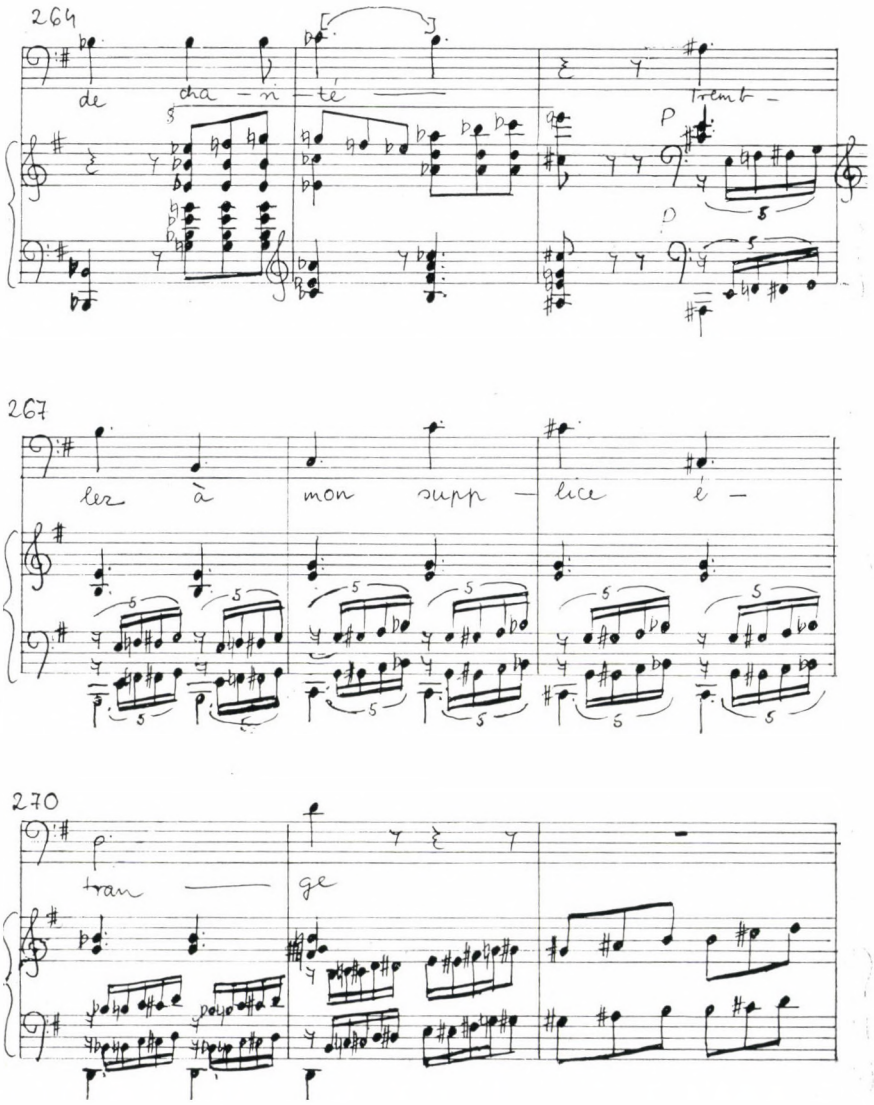

330
P.
C'est
l'hu — ma — ni — té
Di — vi — ni —
334
té
338
l'hu — ma — ni — té
oh
l'hu — ma — ni — té
que

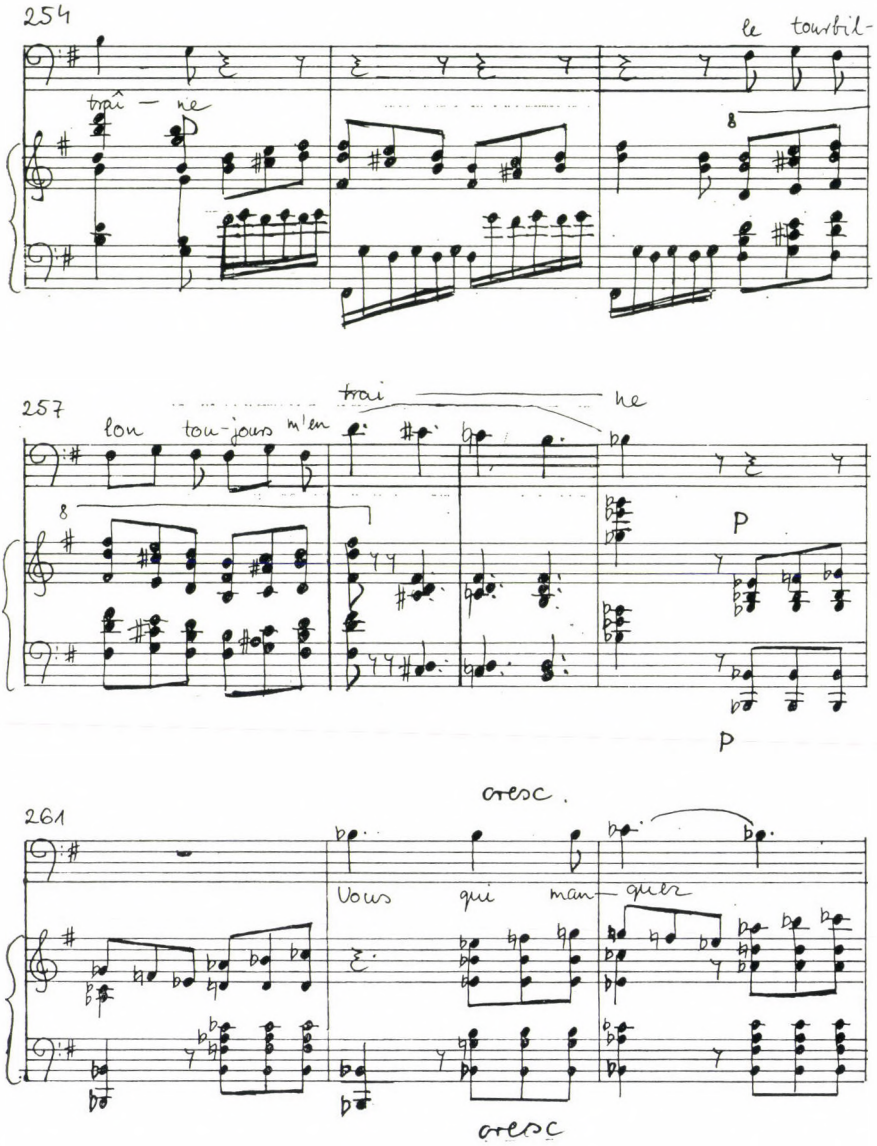

282
p
p
285
C'est l'hu-ma-ni-té
C'est l'hu-ma-ni-
288
té
que
Dieu
venge
291
292
293 – 329 ütemet
ld. 71 – 109. -ig

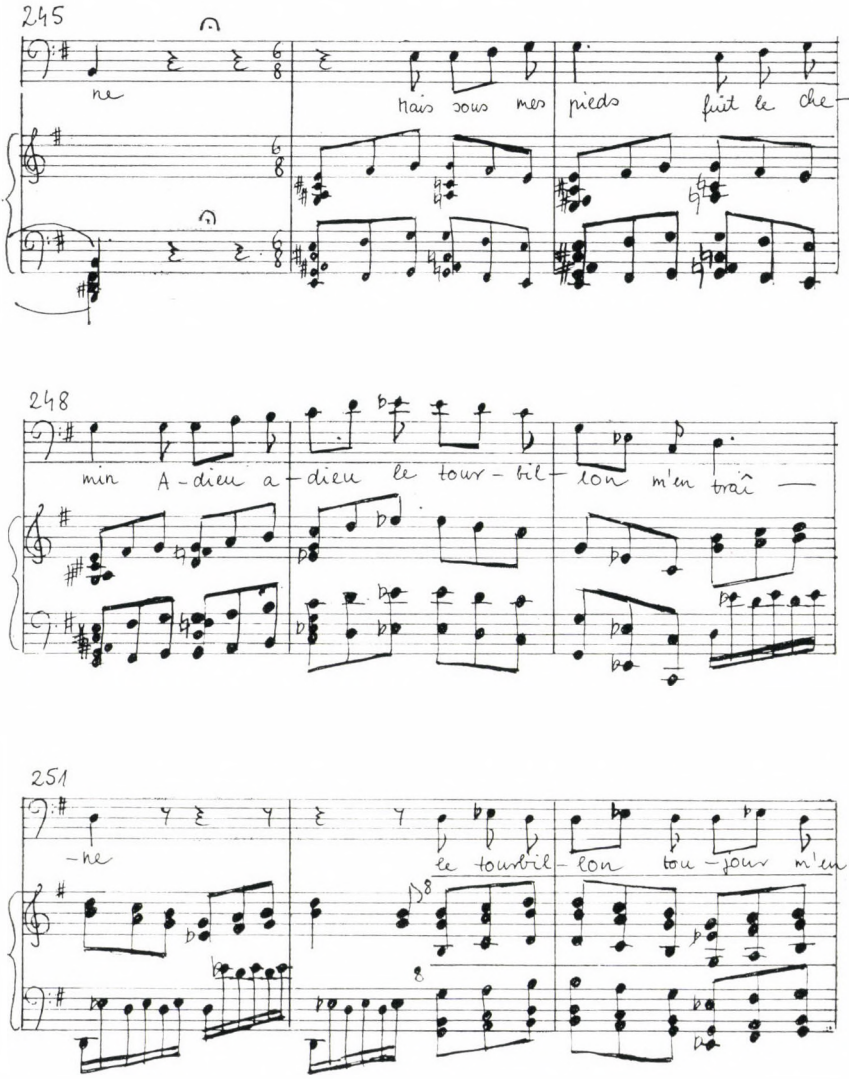

273
p
rit.
p

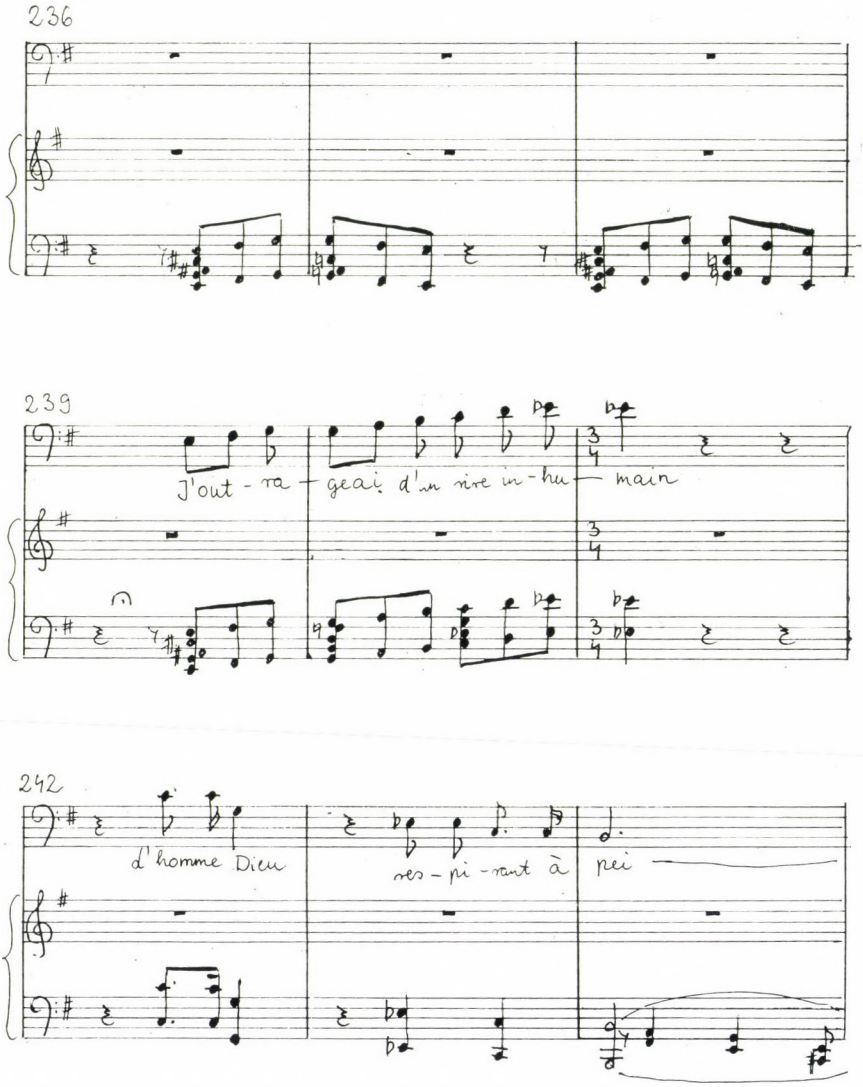

276
point sa
di - vi - ni - té

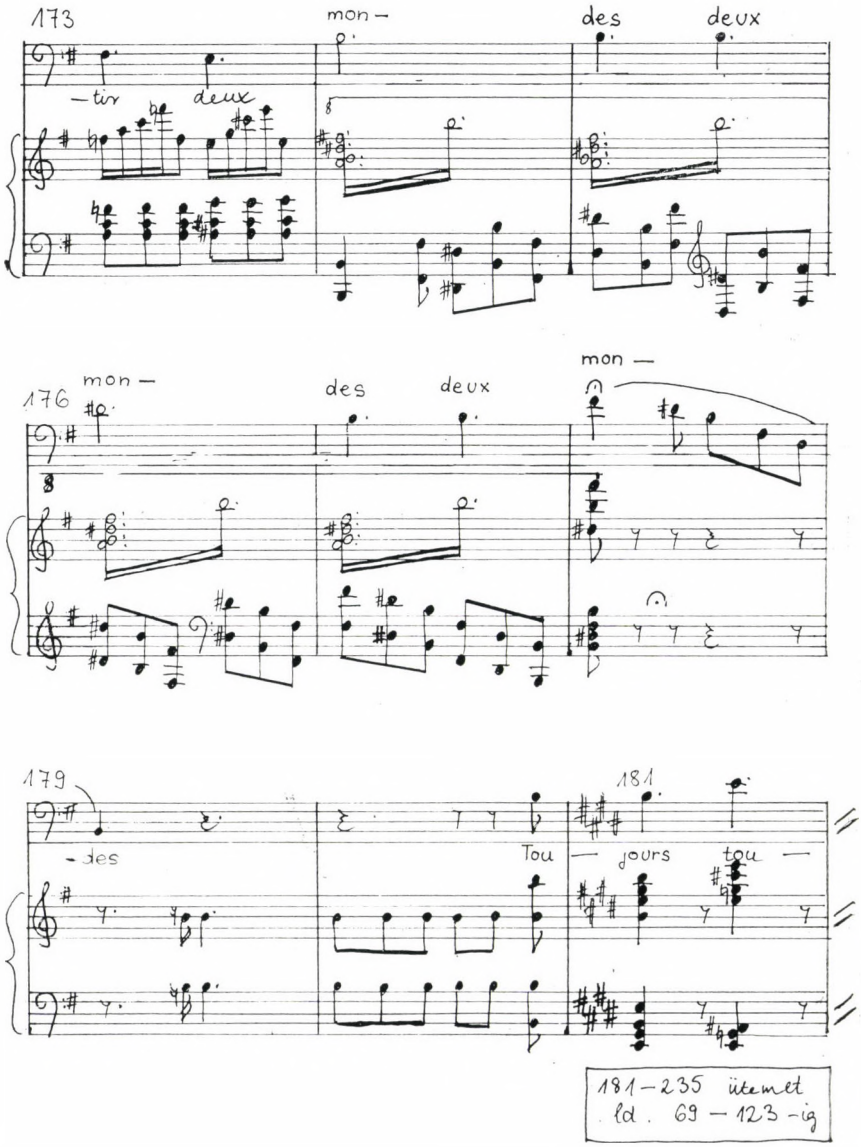

278
C'est l'humani - té que Dieu ver - ge

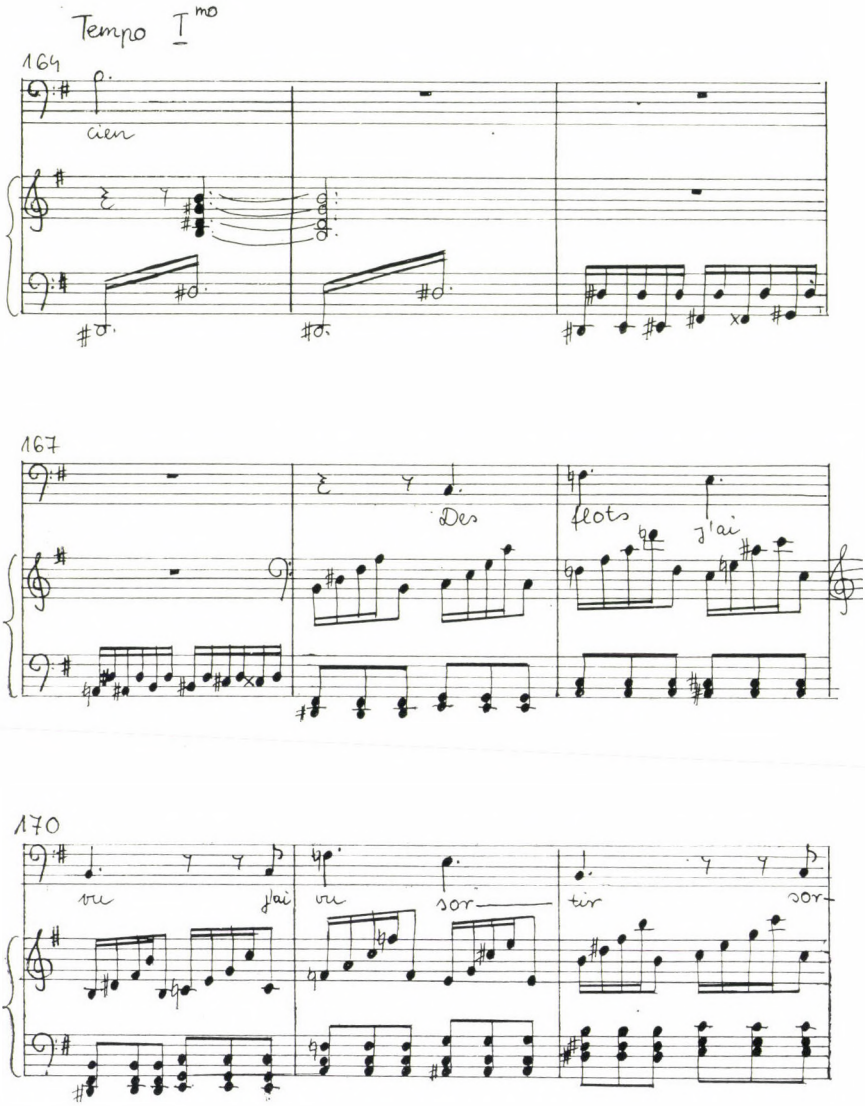

264
de
cha — n — te
Trem b —
P
D
267
ler à mon supp — lice é —
270
tran — ge

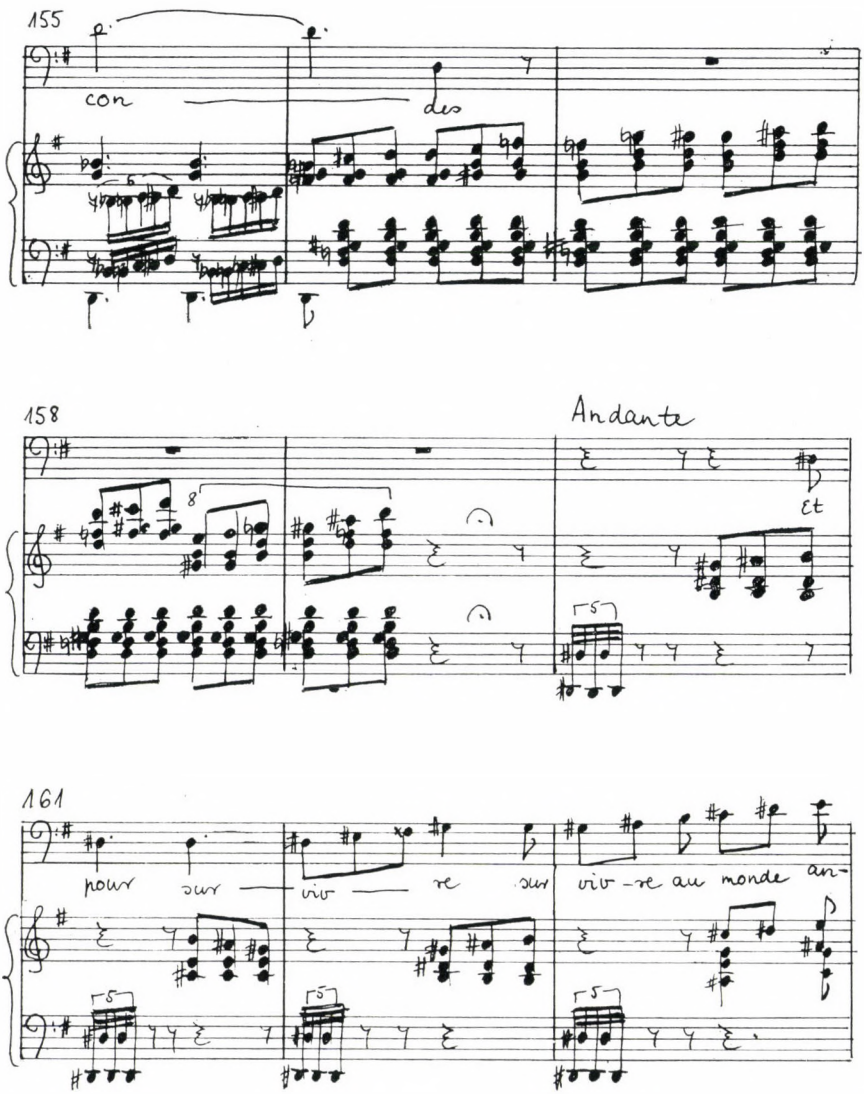

254
le tourbil-
trai — ne
257
trai ne
lon tou-jours m'en
p
p
cresc.
261
vous qui man- quez
cresc

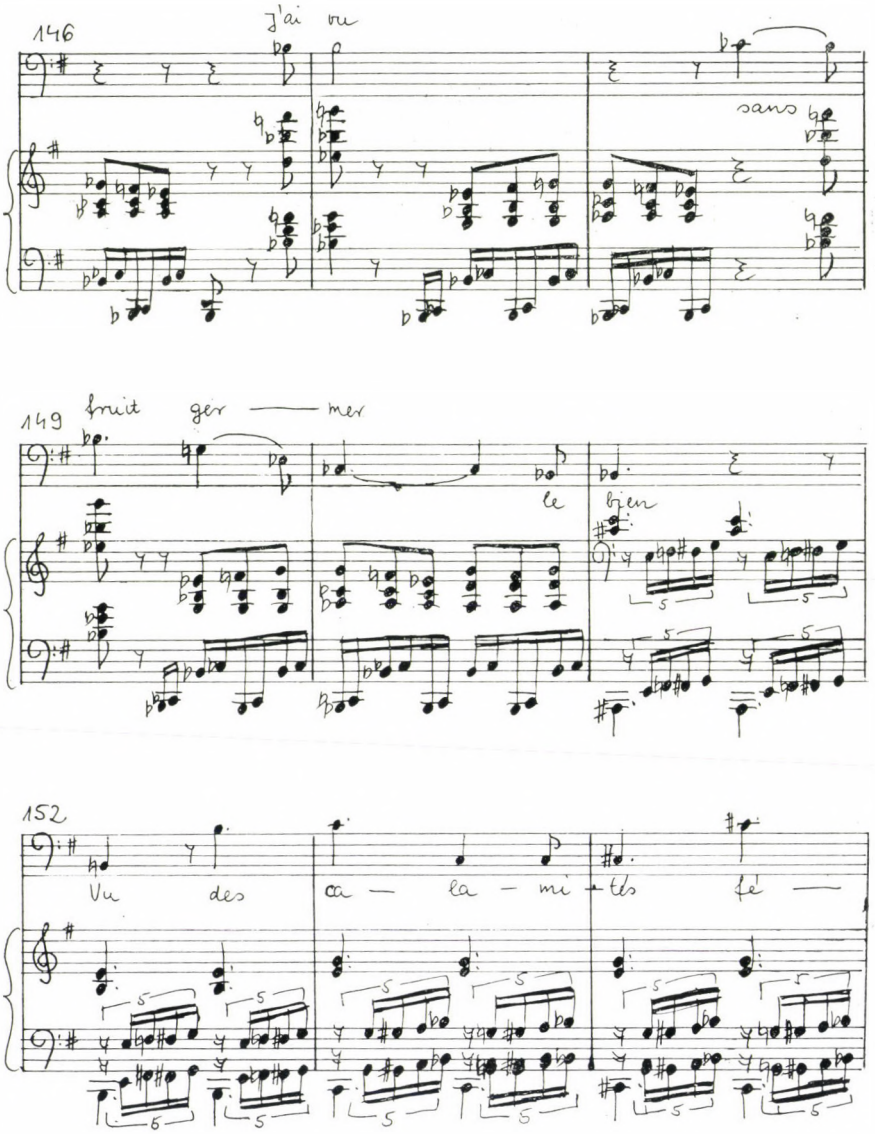

245
ne
mais sous mes pieds fuit le che-
248
min A-dieu a-dieu le tour-bil-lon m'en trai —
251
-ne
le tourbil-lon tou-jour m'en-

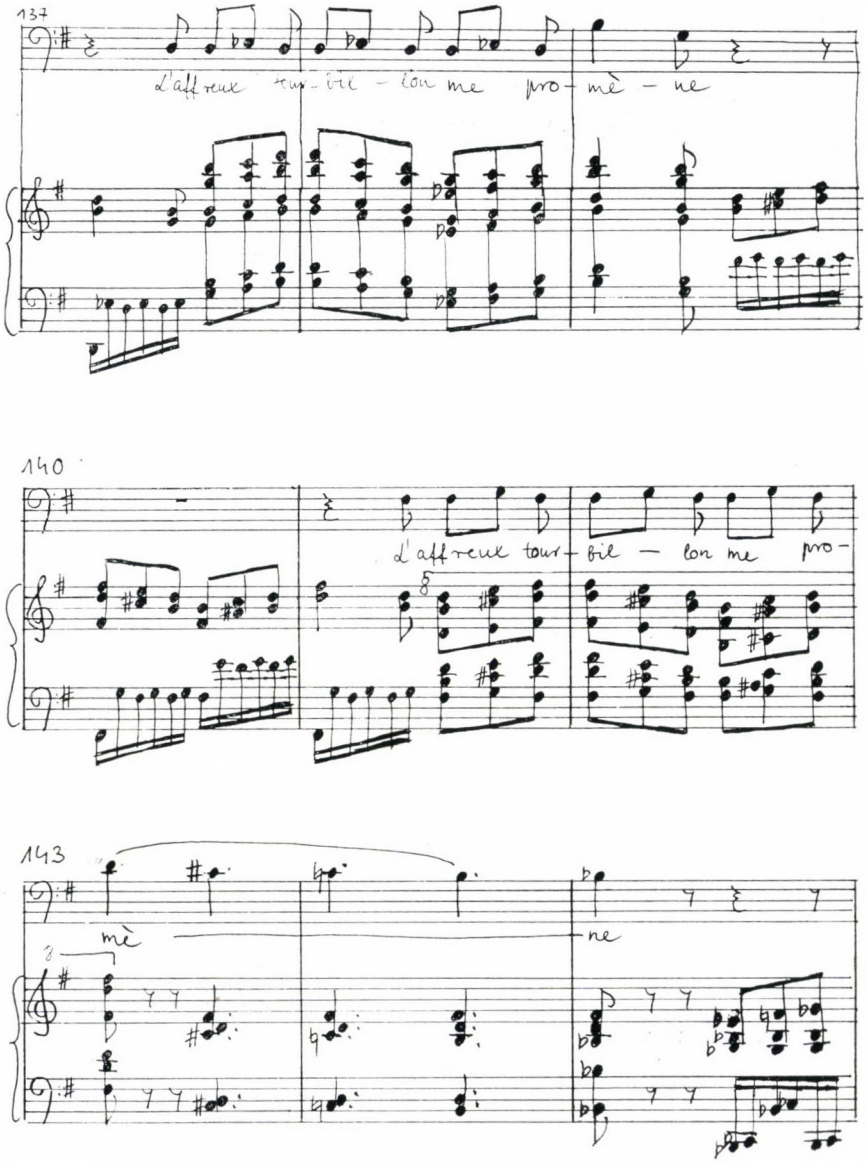

236
239
J'out - ra - geai d'un rire in - hu - main
242
d'homme Dieu
res - pi - rant à pei

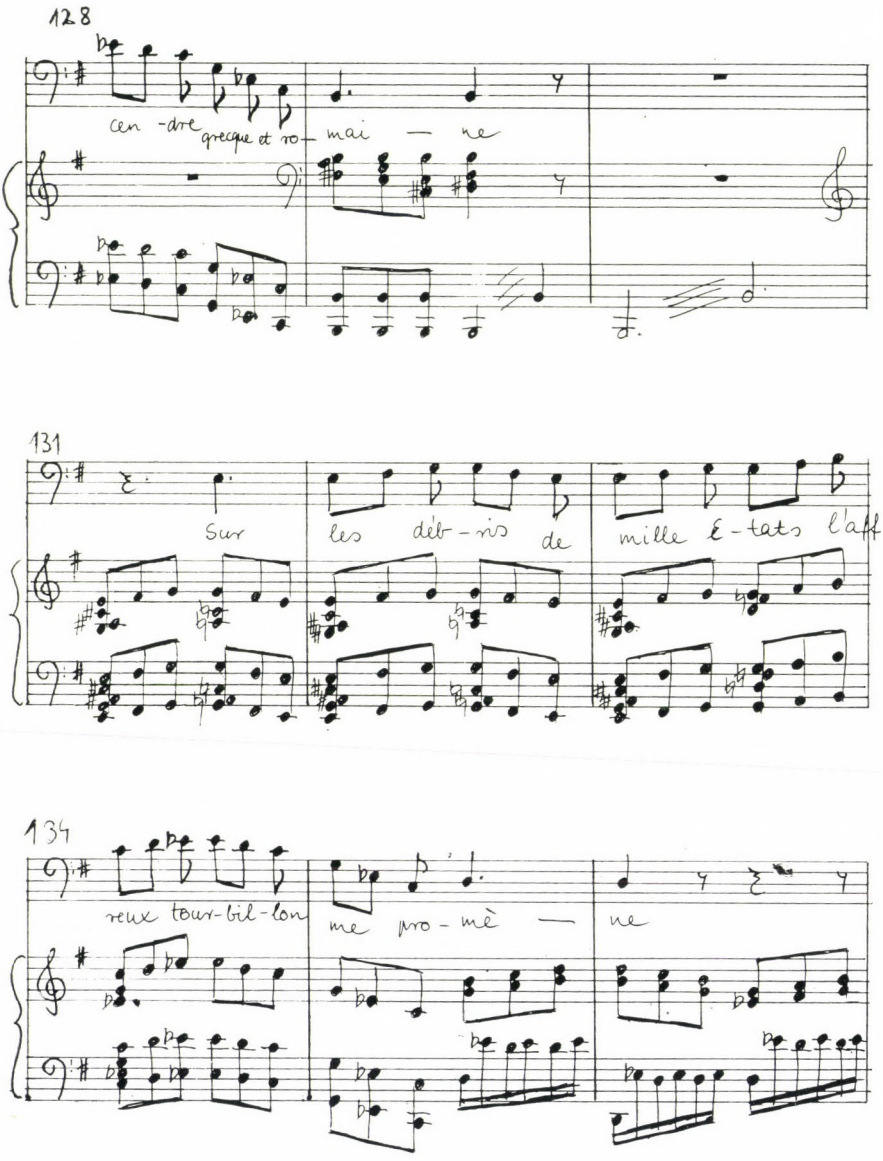

173
mon —
des
deux
— tir
deux
176
mon —
des
deux
mon —
179
181
- des
Tou
— jours
tou —
181–235 ütemet
ld. 69 – 123 -ig

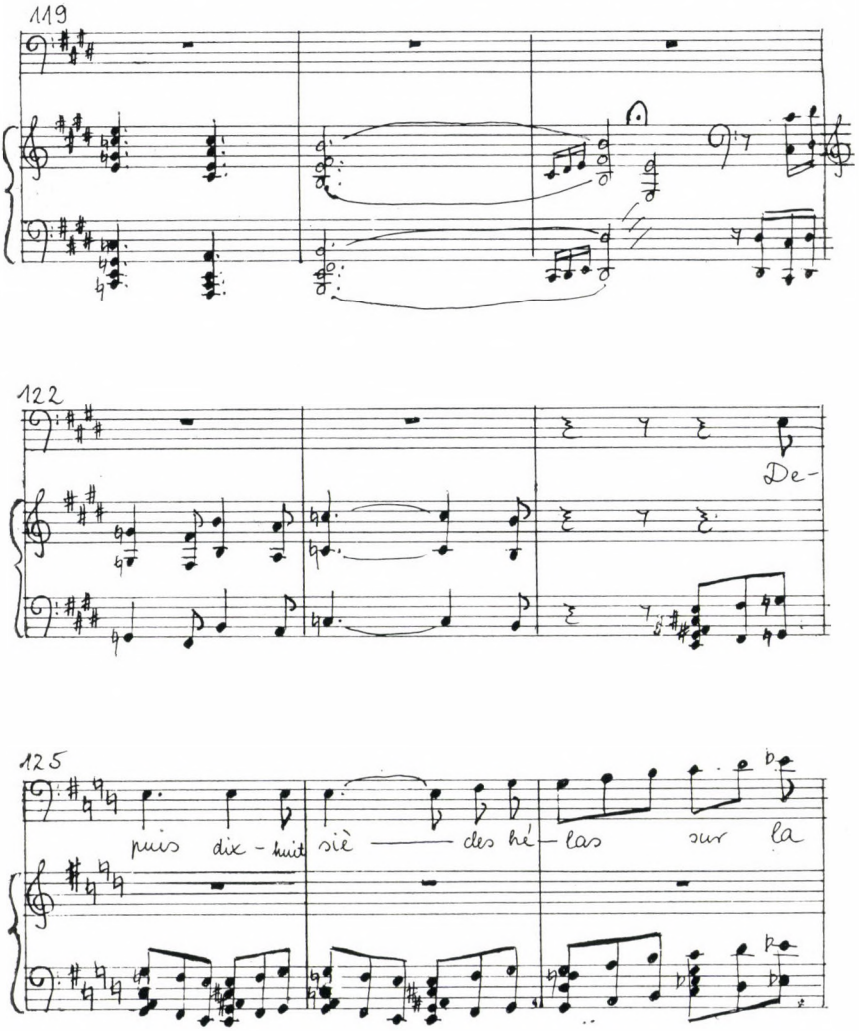

Tempo I^mo
164
rien
167
Des
flots
j'ai
170
vu
j'ai
vu
sor
tir
sor


155
con
des
158
Andante
et
161
pour sur
vi - re
sur
vi - re au monde an-

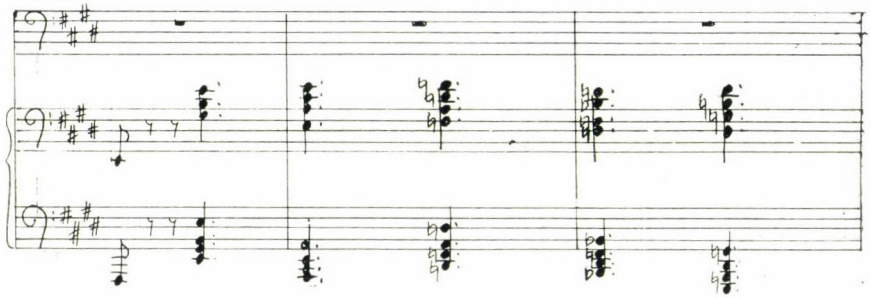

146
J'ai vu
sans
149
fruit ger — mer
le bien
152
Vu des ca — la — mi — tés fé —


137
d'affreux tour - bil - lon me pro - mè - ne
140
d'affreux tour - bil - lon me pro -
143
mè
ne

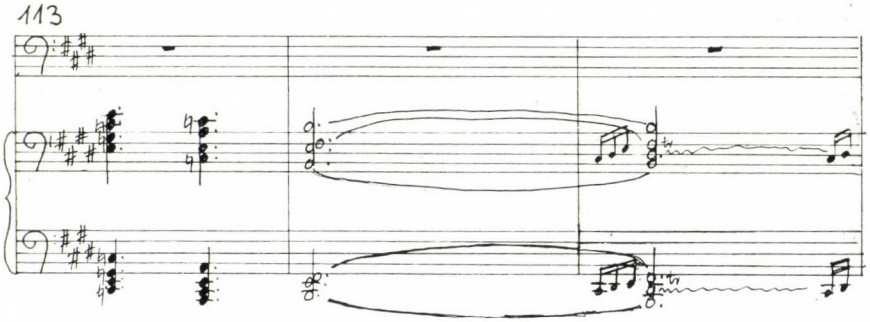

128
cen - dre grecque et ro - mai — ne
131
Sur les débris de mille é - tats l'aff
134
reux tour-bil-lon me pro - mè — ne


119
122
De-
125
puis dix - huit siè — des hé — las sur la

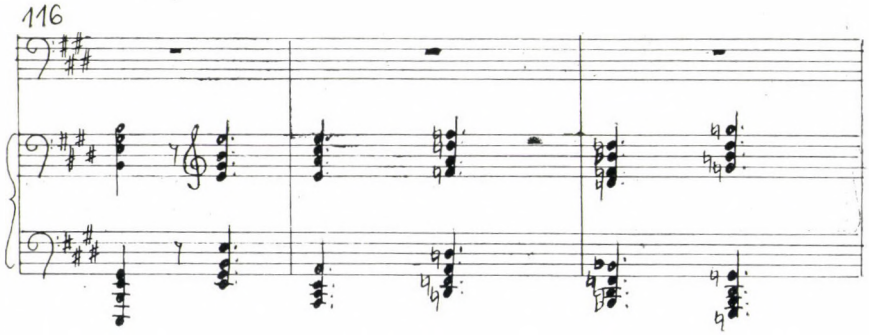
110



113



116



ZEKE LAJOS:

SZUKCESSZÍV POLIMODALITÁS

A HANGRENDSZER KIÉPÍTÉSÉNEK EGY SAJÁTOS MÓDJA LISZT MŰVEIBEN

Liszt műveinek játszása, tanulmányozása közben magára vonta figyelmemet az a jelenség, amit a zenetudomány *motívumtranszformáció*ként tart számon. Az elmélyültebb vizsgálódás során egyre bizonyosabbnak tűnt, hogy a motívumtranszformációs technika Lisztnél nem izolált zeneszerzői ötlet, hanem sajátos megjelenési formája egy alapvető kompozitorikus elvnek, amelyről kiderült, hogy az alkotás egyik közös vezérelve a weimari időszak kezdete után keletkezett jelentékeny művek egész sorában. Az eljárás megnevezésére a „szukcesszív polimodalitás" kategóriáját találtam legalkalmasabbnak.

Munkámnak ebben a fázisában egy beszélgetés nyomán fontos ösztönzést kaptam Ujfalussy Józseftől, aki már korábban felfigyelt e technika kiemelt szerepére Liszt variációs eszköztárában, fölismervén, hogy a motívumtranszformáció voltaképpen skálatranszformáció, s hogy a különböző, de egyalapú diatonikus hangsorok ilyen egymás mellé állításából kiadódó kromatika egyfelől szöges ellentétben áll a romantika harmonikus-vezetőhangos kromatikájával, másfelől szerves előzménye a bartóki „diatonikus tizenkétfokúság" elvének, vagy ahogy maga Bartók nevezte: a „polimodális kromatikának".[1] Ujfalussy József a bartóki polimodalitás előtörténetének koncepcióját 1981-ben, egy Helsinkiben tartott német nyelvű — eddig kiadatlan — előadásában vázolta föl, amelynek kéziratát volt szíves rendelkezésemre bocsátani.[2] A kézirat lapjain végleges formába öntve állt előttem nem egy a bennem még csak fogalmazódó, készülődő következtetések közül, amelyeket itt — a szerző hozzájárulásával — szószerint idézek:[3]

„Ha a múlt század zenetörténetére Bartók felől tekintünk vissza, jól láthatóan kirajzolódnak előttünk egy fejlődési vonal nyomai. [...] A modális logika kiterjeszkedik, és kibővült rendszerébe a 12 temperált félhang teljes készletét bevonja. Ennek fényében a legkülönbözőbb hangsorokat is [...] a teljes hangkészlet moduszaiként foghatjuk föl. [...] Liszt Ferenc felismerte a különféle skálákban rejlő modális transzformációs lehetőségeket [...] Közismert, hogy Liszt kései művei milyen mély benyomást gyakoroltak az ifjú Bartókra. Debussy zenéjének megismerése kiegészítette ezt az impulzust [...] szembeötlő, hogy Debussy modális praxisa mennyire egybevág azzal, amit Bartók modális kromatikaként ír le, csak a moduszok alkalmazása Debussynél nem szimultán, hanem szukcesszív. Ezt a metódust Bartók »polimodalitásával« szemben talán multimodalitásnak nevezhetnénk."

[1] Bartók Béla: Harvard Lectures. In: Béla Bartók Essays (sel. and ed. by Benjamin Suchoff), 1976., London. Faber and Faber, 361—383.
[2] Liszt, Debussy, Bartók — Multimodalität und Polymodalität.
[3] A fordítást Ujfalussy József ellenőrizte.

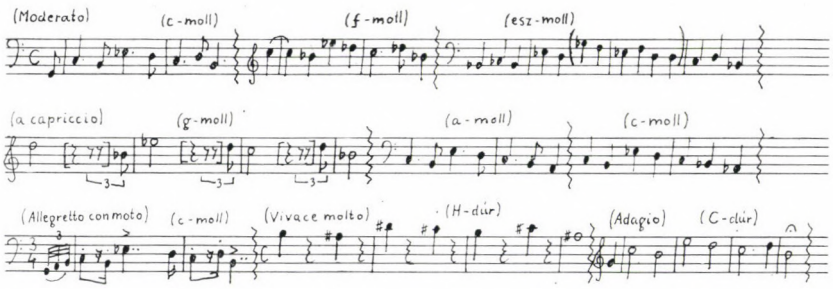
A multimodalitás vagy szukcesszív polimodalitás Lisztnél nem szórványosan előbukkanó jelenség, nem pusztán jövőt sejtető profetikus „előérzet", hanem tudatosan alkalmazott eszköz. Ezért indokoltnak tartom, hogy a polimodalitás e korai megjelenésére ne csak úgy tekintsünk, mint a bartóki hangrendszer előtörténetének egyik fejezetére, hanem elsősorban mint sajátos Liszt-problémát tanulmányozzuk, természetesen szem előtt tartva a Lisztben gyökerező folyamatok későbbi, szerteágazó útjait is. A következőkben e munka kezdeti lépéseiről igyekszem számot adni.

I.

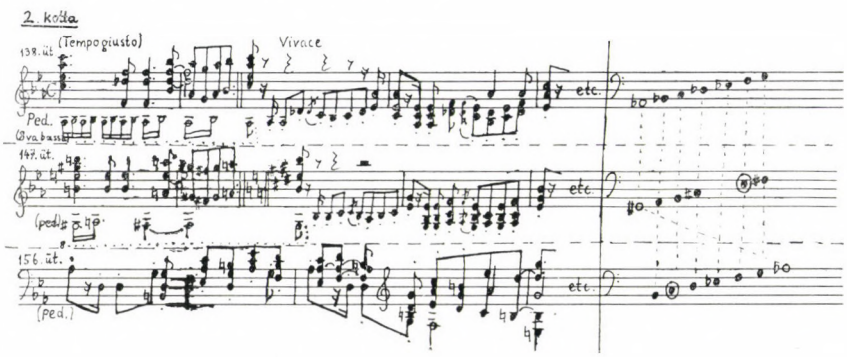
Bármilyen formát, bármilyen műfajt válasszon is Liszt egy-egy műve keretéül, zenei folyamatainak alapjában mindig a variációs gondolat áll. Liszt — Beethoven nyomdokain haladva és kortársainak utat mutatva — végképp elszakad a téma és változatok klasszikus műfajának kötöttségeitől. Ennek az elszakadásnak két legfontosabb mozzanata a statikus szerkezeti váz fölszámolása, illetve a hangnemterv átdinamizálása. Az előbbi azt jelenti, hogy az alaptéma szerkezeti egysége fölbomlik a variálás során, így a hangsúly a dallamvariációról a motívumvariációra tevődik át. Ez a kötetlen szerkezet azonban magával hoz egy más természetű, de még korlátozóbb kötöttséget: a hagyományos variációba ugyanis bármilyen új, mégoly idegen motivikus anyag is szervesen beépülhet, ha mögötte felismerhető marad az eredeti téma dallami vagy harmonikus váza, míg ha ez a váz eltűnik, csak a motivika azonossága tarthatja fönn az egységet a téma és a változatok közt. A „monomotivika" így belső ellentmondáshoz vezet a romantikus variációban, hiszen annak másik — tartalmi — alapkritériuma éppen a minél szélsőségesebb karakterek fölvonultatása, amit homogén motivikus anyaggal sokkal nehezebb megvalósítani. Az elszakadás másik fő mozzanata, a dinamikus hangnemterv bevezetése voltaképpen idegen variáció, vagyis az „ugyanazt másképp" alapelvétől, amely a hagyományos műfajban többek közt abban nyilvánul meg, hogy az alaptonalitás mindvégig megmarad, csak a változatok során belső viszonylatrendszerének mindig új oldalát mutatja. (Ilyen értelemben a maggiore-minore viszonyítás is csak a hangnem belső megváltoztatása, nem pedig hangnemváltás.) Egy új tonalitás azonban egyszerre azonos és nemazonos az eredetivel, de annak semmiképp nem variánsa. Ez a romantikus variáció másik sarkalatos problémája.

Liszt a transzformációs technika kifejlesztésével olyan eszköz birtokába jutott, amellyel a két problémát — a motivikus koncentrációnak a szabad karaktervariáns-képzés terén jelentkező korlátozó hatását, illetve a mozgalmas tonális terv és a variációs alapelv összeférhetetlenségét — egyszerre tudta megoldani: a motívumtranszformáció — Ujfalussy szavaival — egyfelől „a zenei karaktervariánsok nem sejtett bőségét kínálja", másfelől „meglepő modulációkat tesz lehetővé — ezúttal a »modulatio« fogalmának eredeti értelmében". Más szóval minden egyes új tonalitás két arcot mutat: egyikkel az új finális felé fordul, amely a mű alaphangjától tonálisan nagyon távol is lehet, s úgy tűnik fel, mint egy erre épített moll vagy dúr, másik arcával viszont az eredeti hangnem variánsa-, módozata-, „modusza"-ként jelenik meg. A következő idézetsorból világosan kitetszik az eljárás lényege és jelentősége: ahány transzformált motívumvariáns, annyi szélsőségesen különböző karakter és hangnem, mégis mindannyiszor ugyanaz a dallami mozdulat, egyazon skálakivágat „modulált" fokaira fölfűzve *(1. kotta):*

1. kotta



Az iménti töredékek szétszóródnak az illető mű egymástól igen távoli pontjain. Sokkal szembeötlőbb a jelenség akkor, ha a transzformált változatok megszakítatlan láncot alkotnak. Ilyenkor még feltűnőbb a szukcesszív polimodális jelleg, mert a közös alaphang folyamatosan szól, a rá épített — vagy felfüggesztett — moduszok pedig közvetlenül egymás mellé sorakoznak *(2. kotta)*:

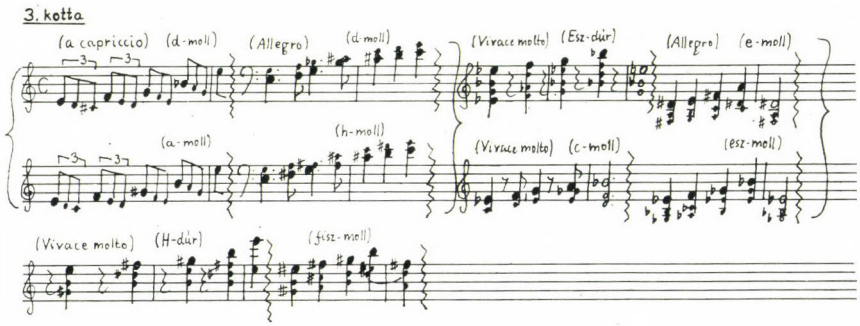


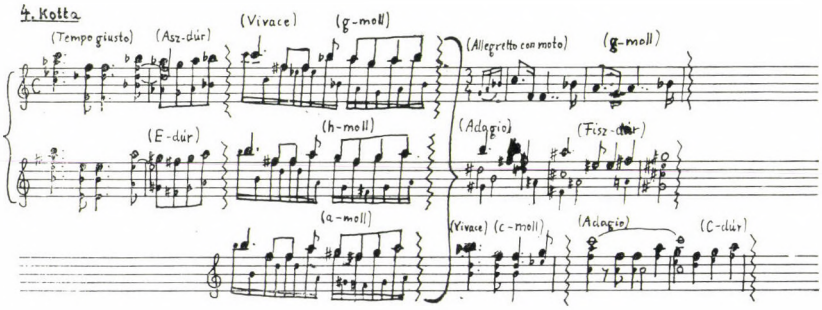
Ebben az esetben az *asz (=gisz)* alaphangra először egy dúr, másodszor egy (hiányos) fríg skála épül föl. Ezt a plagális *gisz*-fríget persze inkább *E*-dúr hexachordnak halljuk, ahol a basszus a terchangon nyugszik. A harmadik fázisban a motívum ugyan transzponálódik, a hangsor azonban csak „modulálódik", azaz átrendeződik, miközben az alaphang fölülre kerül, s a hangsor — amelyet „tonális füllel" *c*-mollként, „modális füllel" viszont „összhangzatos lídként" értékelünk — *asz*ra fölfüggesztve jelenik meg.

*

Nem véletlen, hogy a transzformációs technika alkalmazásának első olyan példája, ahol az tudatosan kimunkált, összefüggő rendszert alkot, s a komponálás egyik vezérelvévé lép elő, éppen egy variációs műben áll előttünk, éspedig olyan darabban, amelyben Liszt grandiózus méretű forma kibontására vállalkozott egyetlen téma három motívumából. Arról az 1850-ből való orgonára írott fantázia és fúgáról van szó, amelyet Liszt Meyerbeer pszeudo-koráljának dallamára komponált. Az *Ad nos...*-fantázia és fúgában — amelyből az előbbi idézetek is származnak — a variánsképzés, a melodika és a

harmóniarend, de főképpen a hangnemterv túlnyomórészt a modusztranszformáció elvére vezethető vissza, vagy azzal szoros egységben alakul. Ha minden idevágó részletet egyenként idéznék és taglalnék, ez önmagában túllépné az itt rendelkezésemre álló terjedelmet. A 3. és 4. számú kották — ahol a téma második és harmadik motívumának néhány transzformált változata látható — talán sejtetnek valamit ebből a bőségből *(3. és 4. kotta)*:



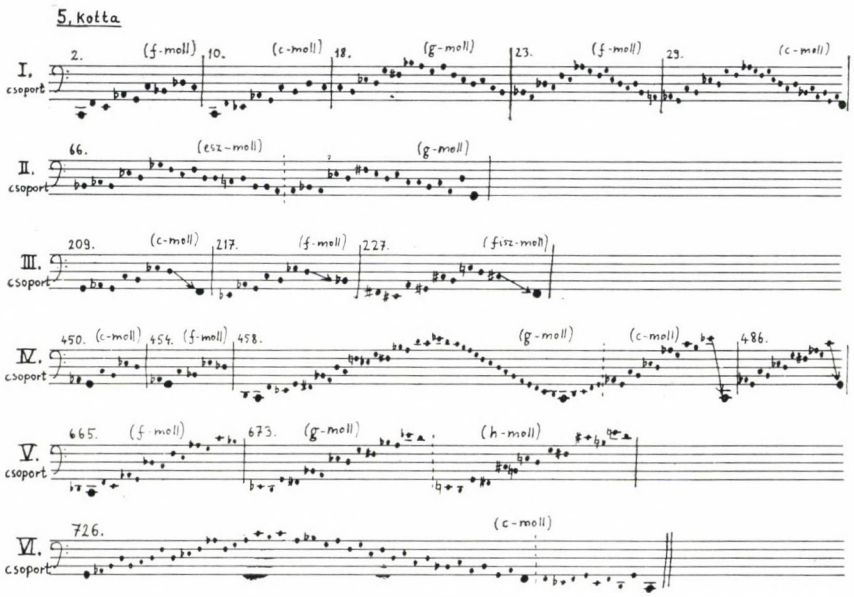


Egy valamiről azonban részletesebben kell szólnom: a szukcesszív polimodalitás és a hangnemterv összefüggéséről az Ad nos...-variációkban.

Általánosan elfogadott magyarázat szerint Liszt az elvont hangszeres műfajok terén fellépő formaproblémát a h-moll szonátában egy többfunkciós szerkezeti modell segítségével oldotta meg, amelyben a romantikus karaktervariáció nyitott sorolószerkezete zárt formát ölt, egyrészt azáltal, hogy a variációk a hagyományos tételrendet követő egységekbe csoportosulnak, másrészt azáltal, hogy az egybekomponált ciklus egészére rávetül a klasszikus szonátaforma visszatéréses szkémája. Ez a modell véleményem szerint mutatis mutandis a hangnemtervre is érvényes, amely mindig szorosan összefügg a nagyszerkezettel, sőt annak csak egyik vetülete, aspektusa.

Az Ad nos...-fantázia nem pusztán egy állomás a nagy szonáta felé vezető úton, hanem kifejezetten a H-moll szonáta „főpróbájának" tekinthető, s ez egyaránt vonatkozik a szerkezeti egységek és a tonalitások elrendezésének alapelveire. Az Ad nos...-ban is kiemelkedő szerepet játszik egy refrén vagy mottó módjára vissza-visszatérő skálaszerű képződmény, akárcsak a Szonátában. A H-moll szonáta refrénjét Szabolcsi Bence szem-

léletesen „függönytémának" nevezte[4], egy szóban utalva a formára és a funkcióra: ez a téma — és ez az Ad nos...-beli megfelelőjére is áll — a mű szerkezeti csomópontjait jelöli ki; „függöny", amely a zenében elmondott rejtjeles dráma szakaszai, „felvonásai" közt legördül. „Annunciatív" szerepe nem merül ki abban, hogy tudtul adja egy egység lezárulását és egy új egység kezdetét: bejelenti azt, ami jönni fog, és hírül adja azt, ami történt. Ez elsősorban a megelőző tonalitások leszögezését és a küszöbön álló új hangnemek előlegzését jelenti, bár többnyire még a faktúrában és a karakterben is megfigyelhető. A fantázia és fúga „függönytémája" nem skálatéma — lévén, hogy a Meyerbeer-féle dallam főmotívumából származik —, de fűrészfogszerű dallamvonala mindig egy teljes hanglétra fokait adja ki. Az *5. kotta* a mottó variánsait mutatja be (a ritmusértékek és a belső ismétlések kiírásától eltekintettem; a nyilak kromatikus skálameneteket jelentenek):

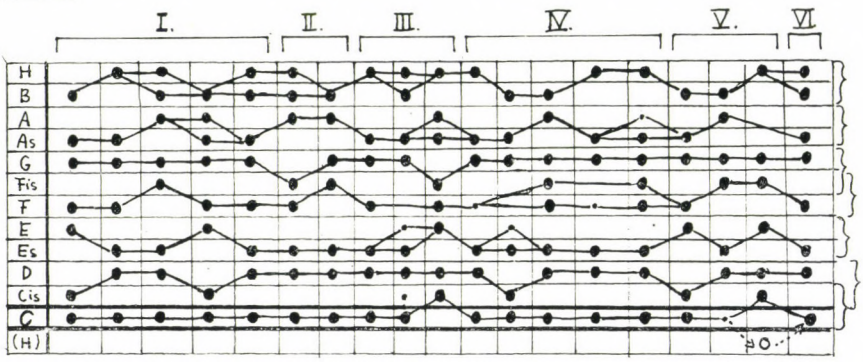


Az első három változat *c*-alapú fríget, mollt és dúrt állít elénk, mindegyiket fá—szi lépéssel, azaz „összhangzatos" formában. Modális értelemben a c-re épülő hangsor három moduszáról van szó, amelyek egymás transzformációi, tonális értelemben azonban *f*-, *c*- és *g*-mollról, s ezzel megkaptuk a darab központi hangnemeit, a hangnemterv gerincét, a finálisok alaprétegét. A további változatok némelyik csoportja *f* vagy *g* alapon nyugszik, ez azonban nem jelent transzpozíciót, csak az alaphang ideiglenes áthelyezését a fokok és a belső hangközviszonyok változatlan megőrzésével (esetleg részleges alterálásával). A fokok alterációja végül is hangnemváltást eredményez, de a moduláció soha nem az eredeti skála áthelyeződése, hanem belső átrendeződése útján jön létre. A mottó második megjelenésekor a megelőző átvezető szakasz *esz*-mollját, illetve a soron következő melléktéma *g*-mollját hozza közös modális nevezőre, vagyis egyazon skála „modulált" fokaira. Harmadik megjelenése egyrészt a nyitótétel (más szóval a szonátaexpozí-

[4] Szabolcsi Bence: Liszt Ferenc estéje, 1956., Budapest, Zeneműkiadó, 52.

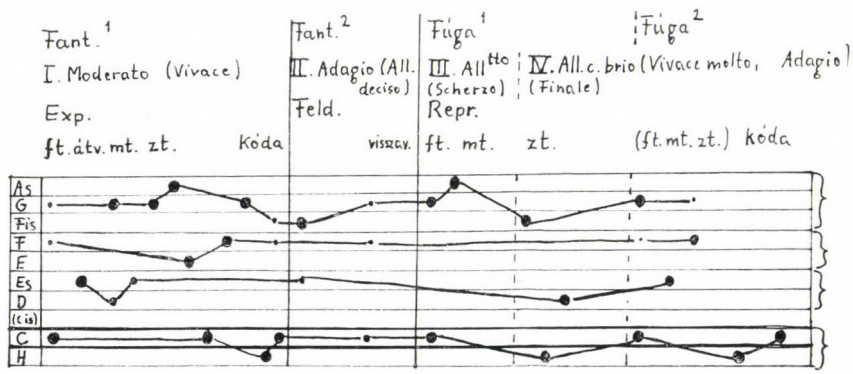
ció) végét, másrészt a kidolgozás szerepét is betöltő lassútétel kezdetét jelzi. Ennek megfelelően kis eltéréssel visszatér az első két változat skálája, a harmadikban viszont, ahol *g*-moll jellegű hangsort várnánk, a függönytéma *fisz*-mollt ír körül — az Adagio hangneme *Fisz*-dúr lesz, gyakori minore-váltásokkal. A mottó negyedik fellépésekor újból a három alaphangnemet előlegzi, utána ugyanis a repríz következik, amely azonos a fúgával, illetve a ciklikus réteg scherzójával és fináléjával. A kóda előtti, ötödik mottócsoport harmadik tagjában a skála *c*-moll helyett váratlanul *h*-moll fokaira fűződik föl, bevezetve ezzel egy terjedelmes *h*-moll—*H*-dúr szakaszt. Végül az utolsó változatban a mű alaphangja helyére kerül. A mottó alakváltozásait az *1. ábra* mutatja be. (A skálatranszformáció szemléltetésére a kottánál alkalmasabb a táblázat, mert a 12 temperált félhang zenei tere így valóban egyforma közökkel ábrázolható.)

1. ábra



Igaz, a mottóváltozatok sora nem tartalmaz minden lényeges tonalitást — nem is beszélve a burjánzó szekvenciázás révén érintett számos lokális hangnemről. Az *Asz*-dúrt és az *E*-dúrt például — az expozícióbeli zárótéma-terület fontos hangnemeit — egyik mottóvariánsban sem találjuk meg. A 2. kotta tanúsága szerint azonban (ahol ebből a témából idéztem) a motívumtranszformáció mindkét tonalitást *c*-moll modális rokonaként tünteti föl. Minthogy pedig az *asz* — a szóban forgó részlet modális alaphangja — a megelőző ütemekben a *g* hang alterációjának, megemelt változatának bizonyul, nyilvánvaló, hogy az *Asz*-dúr a *g*-moll helyettes tonalitása; az *E*-dúr ugyanakkor az *f*-moll alternatív párja a közöstercűség elve alapján, amint az a 2. kottából kitűnik. A teljes mű hangnemtervének grafikus vázlatát a *2. ábrába* sűrítettem a főbb finálisok föltüntetésével:

2. ábra



A tonalitásoknak ezt az elrendezését joggal nevezhetjük többfunkciósnak, amelynek elve és megvalósulása teljesen párhuzamos a nagyszerkezet alakulásával. A mű két elemzője — Peter Schwarz és Larry Todd[5] — kitüntetett szerepet tulajdonít a tengelyelvűségnek, a distancialitásnak, utalva a lassú rész és a szélső szakaszok hangnemeinek tritonusz-viszonyára (*c*-moll—*Fisz*-dúr), a *c—esz—fisz* kistercláncra, a scherzo-fúga szekvenciáiból kibontakozó egészhangú finálissorra. Az egyik réteg vitathatatlanul ez, de nem az egyetlen, s kétséges, hogy ez képezi a modulációs terv alapját. Amennyire meghatározó a nagyszerkezet alakulásában a fantázia és fúga, de főképpen a szonáta hagyományos formaváza, épp annyira szembetűnő jelenlétük a darab tonális felépítésében: a négytagú kvintláncban *(f—c—g—d)* minden bizonnyal a barokk hangnemépítkezés nyomait kell látnunk, míg a paralel elvű viszonyítás *(c—esz—g)* a klasszikus moll-szonátatételek tonális tervét őrzi. De ahogy a többfunkciós szerkezet centrumában a variáció áll mint a zenei folyamat kifejlésének végző mozgatója, úgy a hangnem-viszonyítások heterogeneitásában is a variációs elv: a modusztranszformációs eljárás biztosítja az egységet. A szukcesszív polimodalitás így belülről indokolja, igazolja a régi, már nem érvényes és az új, még csak kibontakozó rendezőelvek létjogosultságát; okozatként állítja be, tehát a szükségszerűség látszatával ruházza föl azt, ami a zenei forma megokolására már vagy még nem kielégítően alkalmas.

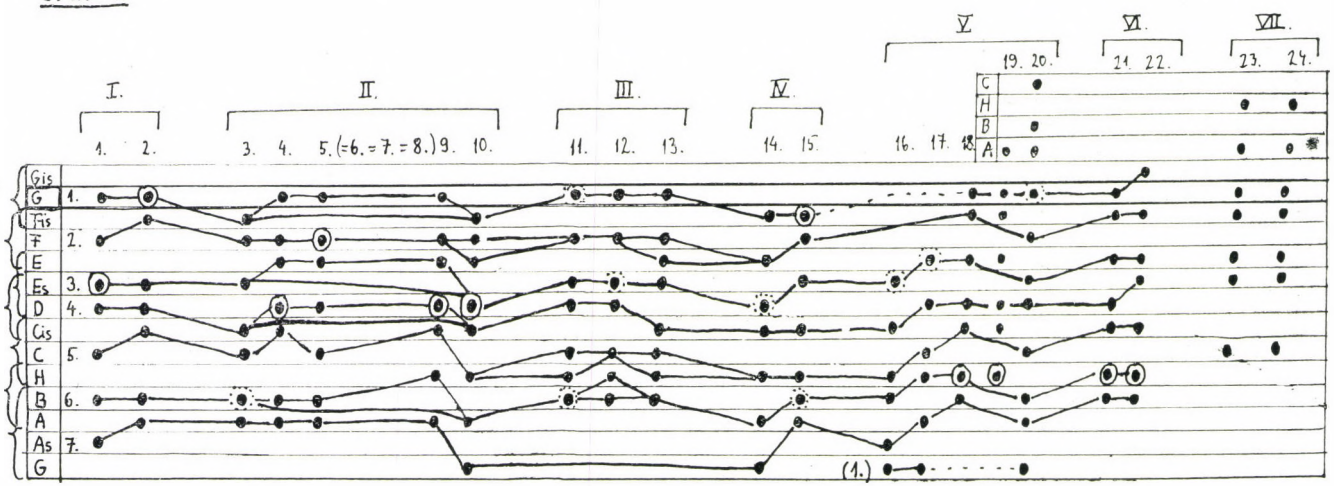
Fokozott körültekintést igényel a distancialitás jelentőségének megítélése. Óvakodnunk kell attól, hogy egy kistercláncot gondolatban mindjárt teljes tengelyrendszerré egészítsünk ki. Nem kétséges, hogy Liszt absztraháló zsenije számára a 12 hang egyenrangúsításának és különböző geometrikus csoportosításainak teoretikus lehetősége kézenfekvő volt. Hogy kompozícióiban a distanciális szisztéma sohasem vált egyeduralkodóvá, azt feltehetően nem arra kell visszavezetnünk, hogy e lehetőségeket s bennük a „jövőt" csak fokozatosan sejtette meg. Sokkal valószerűbb az a magyarázat, hogy a distancialitás alkalmazásának a tartalmi és stiláris egység igénye szabott korlátokat — alkotói korszakonként és művenként különböző módon és mértékben. A szukcesszív polimodalitás megengedte a 12 fok egyenrangúsítását egyetlen tágan értelmezett tonalitáson belül, lehetővé tette a distanciális elv részleges érvényesítését, és a hagyományos tonális logikával való szerves összekapcsolását. Ez a részlegesség azonban ebben az összefüggésben nem alkotói következetlenség, mert a distancialitás így csak következmény, vetület. A koncepció alapja egyetlen alapskála fokainak le-föl csúsztatása, s az így kapott moduszok átértékelése a hagyományos dúr-moll gondolkozás szellemében. Az alternatív fokoknak alternatív hangnemek felelnek meg. A finálisok alaprétege az elcsúsztatások révén mindig más és más, hol tonális, hol szimmetrikus képletekben csoportosul az egyes szerkezeti egységekben, s ezek egymás egyenrangú variánsainak tekintendők.

*

A H-moll szonátában látszólag különválik a polimodális-transzformációs és a tonális-transzpozíciós réteg. A skálatéma motivikusan teljesen független a szonátatémáktól; alaphangja *g*, holott a darab tonikája *h*. Ennek ellenére itt talán még egyértelműbb, mint az Ad nos...-fantázia esetében, hogy a hangnemi történések igazi mozgatófigurája a függönytéma alakváltozásaiban rejlik; hogy a mű sajátos zenei terét formáló erők a modális réteg kohójában koncentrálódnak.

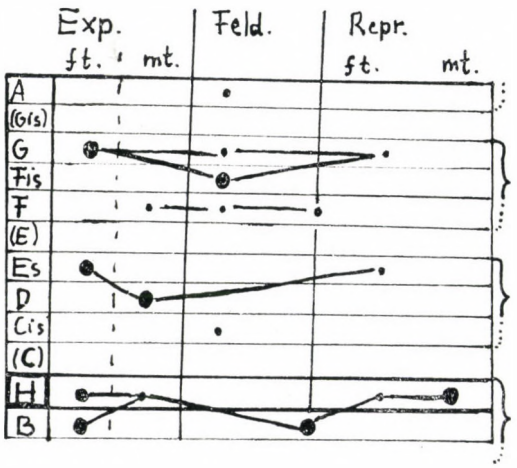
[5] Schwarz, Peter: Fantasie und Fuge über dem Choral „Ad nos ad salutarem undam." In: Studien zur Orgelmusik Franz Liszts, 1973., München, Katzbichler, 46—72.
Todd, R. Larry: Liszt, Fantasy and Fugue for Organ on „Ad nos, ad salutarem undam". 19th Century Music, V. IV, Nr. 3, spring 1981, 250—261.

3. ábra


I.
II.
III.
IV.
V.
VI.
VII.
1. 2. 3. 4. 5.(=6.=7.=8.) 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24.
C
H
B
A
Gis
G
Fis
F
E
Es
D
Cis
C
H
B
A
As
G
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
(1.)

A skálatéma-változatok hét csoportja lényegében ugyanazokon a pontokon tagolja a szerkezetet, mint az Ad nos... hat mottócsoportja. A skála a műben 24-szer gördül le, és négy esettől eltekintve mindig *g*-ről indul vagy *g*-re érkezik. (*G*-t mondok, de ezen *giszt*, *geszt* és annak enharmonikus párját, *fiszisz*t egyaránt értem, hiszen a skálatranszformáció, mint láthattuk, olykor a különféle moduszok közös alaphangjára is kiterjedhet anélkül, hogy ez transzpozíciót eredményezne.) A skála hét fokát a 3. ábrán fölülről lefelé számoztam meg, minthogy a változatok nagy többsége felfüggesztett hangsor. A fokok egy nagyszekund-foglalatú körzet három félhangja közt váltogatják helyüket, kivéve a 7. fokot, amelynek mozgása *g*-től *aisz*ig négy szomszédos hangra terjed ki. A skála átalakulásai során hullámszerűen ritkul-sűrűsödik. Mozgásában érdekes szabályszerűség figyelhető meg: a fokok hullámzása három ponton „rezonanciába" kerül. A 10. és 14. változatban az eredeti hangsor teljes egészében egy félhanggal lejjebb kerül, a 22. változatban viszont megemelkedik a nyitóskála — első hat foka kisszekunddal, 7. foka nagyszekunddal. Egymás mellé állítva az 1., a 10., illetve 14. és a 22. moduszt — amelyeket a hangsor „nyugalmi helyzetének", „fázisminimumának", illetve „fázismaximumának" nevezhetnénk — tulajdonképpen modusztranszpozíciót kapnánk, a közbülső változatok azonban a közös hangok révén biztosítják a transzformációs folytonosságot, ami a multimodalitás alapfeltétele *(3. és 4. ábra)*

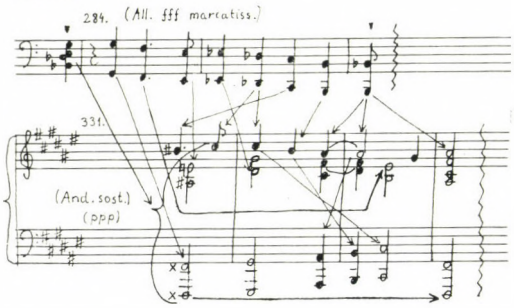
4. ábra



Ha a 3. és a hangnemterv vázlatát bemutató 4. ábra összevetésével az Ad nos... kapcsán ismertetett logika szerint végigkövetjük a Szonáta tonális útját, megvilágosodik minden egyes skálaváltozat értelme, minden szerkezetileg lényeges hangnem jelentősége az egészen belül. Az első két skálaalak *Esz*-dúrt és *g*-mollt előlegez — amelyek valóban fontos szerephez jutnak a mű első szakaszában — a *h*-mollt azonban távolról sem érinti. A magyarázat — vagy inkább az okozat — a főtéma labilis tonalitása. Ha nem tudnánk, hogy *h*-moll darabról van szó, és „tonális előítélet" nélkül hallgatnánk meg ezt a témát, bizonyosan inkább a *g* hangot jelölnénk meg finálisként, mint a *h*-t. Az egész expozícióban csak egy-egy néhány taktusos részlet erejéig keletkezik határozott *h*-moll—*H*-dúr

érzetünk. — A darab tonikájának és modális alaphangjának kettősségét valószínűleg ebben az összefüggésben kell megítélnünk. A második refréncsoportot nyitó *b*-moll jellegű skála visszamenőleg „igazolja" a főtéma első motívumának *B*-dúr változatát, de ugyanez a hangsor fontos közvetítő eleme az *Esz*-dúrt *D*-dúrral, a küszöbön álló grandiosotéma hangnemével összekapcsoló modusztranszformációnak is. A közbülső, 4—9-ig számozott alakok a főtémát nyitó motívum újabb karaktervariánsainak hangnemeit, a *d*-mollt és az *F*-dúrt készítik elő. A feldolgozás előtti függönytéma-változatok *g*-moll, *B*- és *Esz*-dúr fölidézésével keretbe foglalják az expozíciót, a csoport harmadik hangsora azonban már a feldolgozás felé nyit: itt még elszíneződött *g*-mollnak hat, amelyben azonban egy hang lecsúsztatása elég lesz az andante-téma *Fisz*-dúrjának eléréséhez. Ez 45 ütemmel később be is következik: az andante-téma és tonalitása, amint a 6. kottában látható, a 13. skálaváltozat hangjaiból születik meg úgy, hogy a basszusban a *fiszisz* (azaz *g*) *fisz*re módosul *(6. kotta)*:

6. kotta

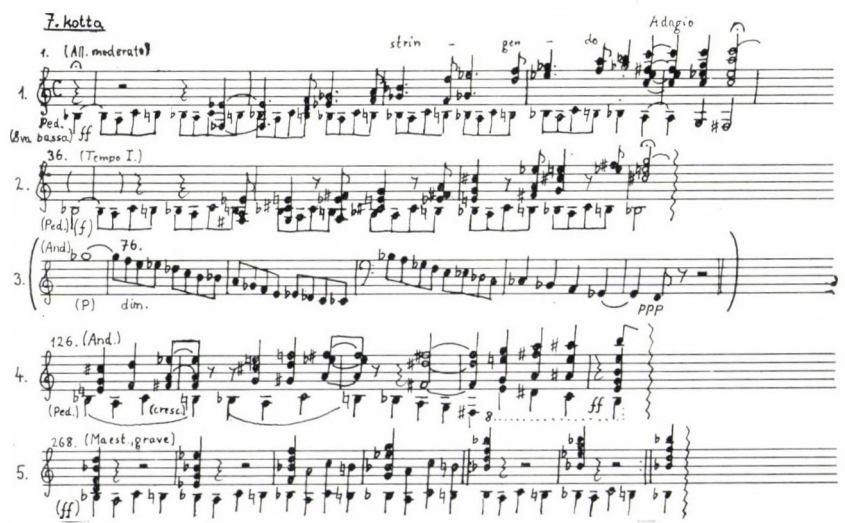


A 14. változat *fisz*t rögzíti alaphangként, de visszautal a *D*-dúrra is, és elsőként jelzi a *h*-mollt. A következő skálaalakban *Fisz*-dúr és *aisz*-moll keveredik, vagyis a vitatott formai funkciójú *b*-moll scherzo-fúga tonálisan a kidolgozás folytatásának minősül. A 16. és 17. hangsor elsődleges funkciója nem a bennük foglalt hangnemek exponálása, hanem az előzőleg lecsúsztatott skálafokok lépésenkénti megemelése, amely a 18. és 21. változatokban — nem sokkal a mű vége előtt — a *h*-moll határozott kimondásához vezet, bár még ez a skála is *g*-re függesztett hangsor. A 19. skála a *h*-eolt végre *h* alapra építi föl, de rögtön utána újra egy *g*-modusz következik, s ebben a *g*-eolban csaknem pontosan visszaszáll a függönytéma „nyugalmi helyzete". A repríz centrális hangnemének végül a *H*-dúr bizonyul, ennek felel meg a 21—22. skálavariánsok minore-maggiore váltása, ahol a modális alaphang *g*-ről *gisz*re emelkedik. A mű végének váratlan transzcendens dramaturgiai fordulata érzékletesen ölt testet a függönytéma utolsó, *h*-alapú megjelenésében. A tonika és a modális alaphang kettőssége megszűnik, s ezzel megoldódik a darab tonális alapproblémája, de a megdicsőülést hordozó *H*-dúr hármas hangjai visszahullnak a kezdet cigányos fordulatára visszautaló hangsoralakzat mitikus homályába. — A 729. ütemben induló harmóniasor és a befejezés sokat idézett három akkordja egyébként szorosan összefügg ezzel a hangsorral.

A hangnemterv distanciális rétege a Szonátában még szembeötlőbb, mint az Ad nos...-fantáziában. A kisterces, tengelyelvű viszonyítás jelentősége másodlagos, csak az expozíció második felében és a darab két záróakkordjában érhető tetten. Mint számos más kompozíciójában, Liszt itt is fontosabb szerephez juttatta a nagytercláncot (l. pl. az Ad nos... zárótéma-területének említett hangnemeit). A finálisok bővített hármas-

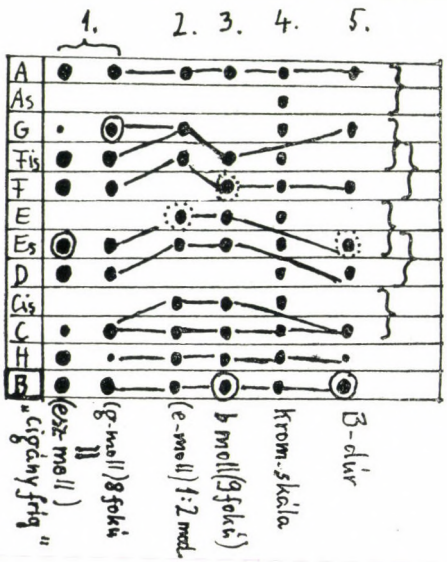
ban találkoznak, amelynek elcsúsztatásai mentén csaknem bezárul a kromatika köre. Az előbbiekben végigkövettük a *g-*, *esz-* és *h-*, illetve a *fisz-*, *d-* és *b*-alapú hangnemek születését. *Cisz-* és *a*-alapú tonalitásokat ugyan nem előlegez a skálaváltozatok rétege, és az F-dúr jellegű hangsor (különösen a 6. skála) is csak kisterces viszonyításban merül föl, a tonális tervbe mégis beilleszkedik az *f—cisz—a* nagyterclánc a feldolgozás elején, ami feltehetőleg a fináliscsúsztatás elvének analógiás kiterjesztésével magyarázható. A negyedik nagytercláncal fordított a helyzet. Az *asz*-ra, *e*-re és *c*-re épített tonalitások szerepe legfeljebb epizodikusnak mondható. Az viszont valószínűleg nem véletlen, hogy a függönytéma 17. és 20. változata nem *g*-ről indul, amint az logikus volna. A modális alaphang talán épp azért kerül alulra, hogy a két skálát nyitó *e*, illetve *c* hangsúlyt kaphasson. Az *e*-eol és a *c*-dór a 22. skálavariáns *gisz*-eoljával kiegészülve alkot nagytercláncot. A négy bővített hármasban tehát distanciális alapon épül ki a teljes hangrendszer. Láttuk azonban, hogy a finálisok elsősorban lineárisan kapcsolódnak egymáshoz. A különböző vertikális találkozások (beleértve a tonális képleteket is — *b—esz—g, h—d—fisz*) — bár nyilvánvalóan tudatosan szabályozottak — elvileg csak egyenértékű határozmányai a skálatranszformáció elvének.

Egy példát emelek még ki a weimari időszakból annak igazolására, hogy a multimodális elvű többfunkciós tonális építkezés nem pusztán két rokon szerkezetű mű egyedi megoldása, hanem olyan eljárás, amely mellett Liszt — látva benne a sokoldalú továbbfejleszthetőség lehetőségét — akkor is kitartott, amikor a tradicionális műfaji keretekből és a dúr-moll hangrendszer kötöttségeitől egyre inkább eltávolodott. Ez a mű a B—A—C—H prelúdium és fúga. A darab részletes taglalása helyett most csak a refrén változatainak bemutatására szorítkozom, amely ez esetben is skálaszerű képződmény — „függöny", de ezúttal felgördülő alakban *(7. kotta)*:

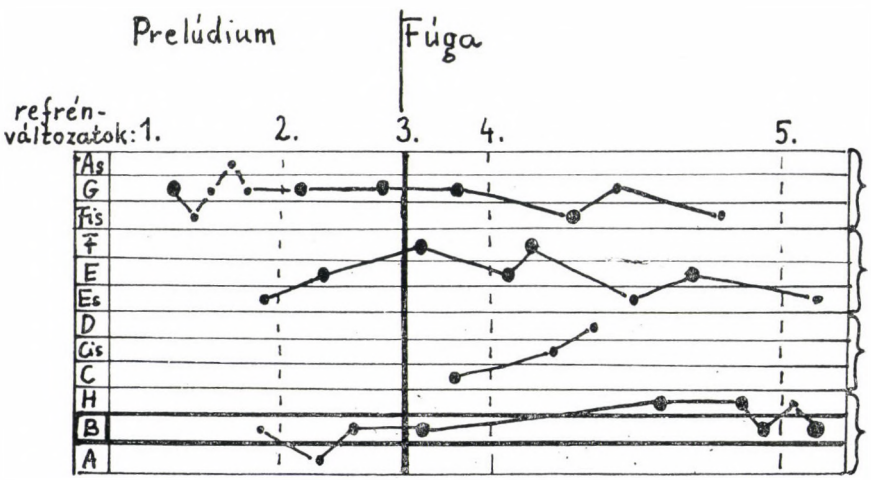


A modusztranszformáció és a hangnemterv összefüggése az előbbiek alapján könnyen kiolvasható az *5.* és a *6. ábra* táblázatából:

5. ábra



6. ábra



II.

„A zenei gondolkodás logikája már önmagában is szükségszerűen vezetett a multimodalitás kialakulásához [...], de a kelet-európai modális dallamok beáramlása jelentősen hozzájárult e tendencia felerősödéséhez" — írja Ujfalussy József. Számunkra az a kérdés, hogy Liszt milyen úton jutott a skálatranszformációs eljárás birtokába: kizárólag a fejlődés logikájának szükségszerűsége vezette-e, vagy Kelet-Európából is kapott ösztönzéseket, s ha igen, meghatározható-e pontosabban a forrás, amiből merített.

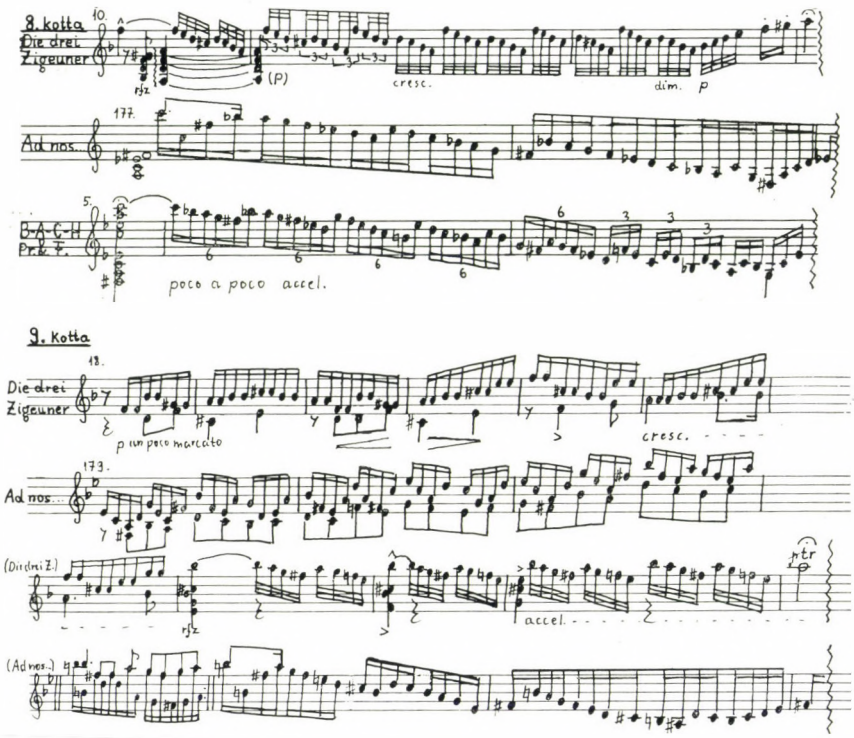
A kérdést valójában a formálódó válasz fogalmaztatta meg velem, mert már az anyaggyűjtés legelső stádiumában föltűnt egyrészt az, hogy a középkor modális dallam- és harmóniavilágát föltámasztó egyházi művekben alig akadtam olyan részletre, amelyet a vizsgált jelenségcsoporthoz sorolhattam volna,[6] másrészt az, hogy a transzformációs eljárás példái csaknem mindig magyaros-cigányos asszociációkat keltettek bennem. Gárdonyi Zoltán a Liszt magyar stílusát elemző alapvető tanulmányának[7] gazdag anyagát csak olyan művekből merítette, amelyek magyar tárgyúak vagy kétségtelenül magyar vonatkozásúak. Ezek a stílusjegyek természetesen más kompozíciókban is megtalálhatók, így például az Ad nos...-fantázia és fúgában is. A darab transzformációs területein kifejezetten hangsúlyozott a magyar stíluselemek: a „pathétikus anticipációk", a cimbalomszerű akkordfelbontások, az a capriccio karakter, a sajátos hangszeres recitatív, az önálló melodikus elemként használt bővített másod, a „csúsztató" mi—fá—szi—lá előkék és a heroikus induló karakter jelenléte. (Ez részben megfigyelhető az első négy kotta idézeteiben.) Ugyanezt tapasztalhatjuk a szukcesszív polimodalitás más művekből vett példáinak esetében is.

Ha megszabadítjuk magunkat a konkrét magyar vonatkozás korlátjától, és a Liszt-művekben elrejtett „nemzeti színű fonalat" ott is követjük, ahol arra cím vagy egyéb utalás nem figyelmeztet, akkor egyrészt arra jutunk, hogy a Gárdonyi által megnevezett stílussajátosságok nem válnak külön a Liszt-stílus egészétől, hanem annak integráns részei, másrészt sokkal szélesebb körét kapjuk a magyaros vagy inkább a magyaros elemekkel genetikus kapcsolatban álló stílusjegyeknek. Az így nyert következtetések persze nehezen bizonyíthatóak, ennélfogva támadhatóbbak is. Ennek elkerülésére egy lehetséges módszer a fokozatos eltávolodás elve, amikor is egy magyar vonatkozású Liszt-műből indulunk ki, és egyes részleteihez olyan művekből keresünk analóg szakaszokat, amelyekben nincs külső magyaros utalás. Ezt a módszert próbáltam meg követni, szem előtt tartva saját szempontomat is, tehát az analóg részletet mindig egy skálatranszformációs területről választottam. Illusztrálásul álljon itt két példa, ahol a Drei Zigeuner című dal, illetve az Ad nos...fantázia és a B—A—C—H prelúdium részletei szerepelnek *(8. és 9. kotta)*.

A módszer végigvitele hosszas tanulmányozást igényelne, az eredmények részletezése pedig önálló tanulmány keretei közé kívánkozna. Néhány következtetés azonban — ha nem is véglegesen — már most megfogalmazható, s ezeknek egy része az iménti összehasonlító idézetekből is kiszűrhető.

[6] Serge Gut a szorosabb értelemben vett liszti modalitásról szólván az Abschied c. dal kapcsán megjegyzi: „Hier findet man ein für Liszt seltenes Beispiel einer modalen Modulation auf derselben Tonika: ... a-äolisch→a-phrygisch." (Gut, Serge: Die historische Position der Modalität bei Franz Liszt. In: Liszt Studien 1 [Kongress-Bericht Eisenstadt, 1975., hrsg. von W. Suppan], 1977., Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 99.) A „modális moduláció", mint láttuk egyáltalán nem ritka Lisztnél, a középkori értelemben vett modalitással azonban valóban csak kivételesen kapcsolódik össze.

[7] Gárdonyi Zoltán: Liszt Ferenc magyar stílusa, 1936., Budapest, az O. Sz. K. kiadása (magyar és francia nyelven).



1. A cigányskála merev fogalma helyett be kellene vezetnünk egy rugalmasabb kategóriát, amely jobban megfelelne mind a múlt századi magyar népies műzene gyakorlatának, mind Liszt kétségtelenül magyaros jelentéssel használt hangsorainak. Egy magyaros vagy cigányos skálacsoportról kellene beszélnünk, amelyet nemcsak, sőt nem elsősorban a két bővített másod tesz jellegzetessé, hanem bizonyos fokok alterált változatának önálló, a többivel egyenrangú fokként való használata. Ez a nyolcadik fok elsősorban a szi, de lehet a ri vagy a di, esetleg más is.

2. A magyaros skálákban — részben a nyolcfokúság következményeként — megfigyelhető a te rachord- vagy trichord-szerkezet tendenciája, amit Liszt messzemenően kiaknázott. A különböző összetételű tetrachordok és trichordok sajátos szubtonális sejteket alkotnak. Ezek közé tartozik a Gárdonyi által megnevezett csúsztató előke mi—fá—szi—lá sejtje,[8] de ez nem az egyetlen. Kitüntetett szerepet kap például Lisztnél a szi—lá—ti—dó felépítésű mag — gyakran ri—mi—fi—szó, di—ré—mi—fá vagy más értelemben —, amely csúsztató előkeként is gyakran fölbukkan (pl. a h-moll szonáta főtémájának második motívumában). E sejteket Liszt elemi építőkövekként használja műveiben.

3. Liszt magyaros melodikájának legfőbb jellegzetességét a „skálaelvűség" fogalmával jelölhetnénk meg, amin azt értem, hogy a dallami mozgásokat nem a dúrmoll összhangrend funkciós erőtere irányítja a váltóhangos-vezetőhangos logika

[8] Gárdonyi Z.: id. mű, 34.

alapján. A dallamok belső tagolódását sokkal inkább az előbb említett néhány hangos skálamagokkal magyarázhatjuk.

4. A skálaelvűség egyik megnyilvánulása a skálázó melodika. Nagyon gyakoriak a 8—9. kottákban is megfigyelhető megtört skálamenetek, amelyeket szemléletes metaforával — az orgona kevert játékainak ismétléses kiképzésére utalva — „repetáló skálameneteknek" nevezhetnénk.

5. A skálaelvűség a hangzatfűzések szintjére is kihat. Liszt magyaros harmóniameneteiben a váltóhangos elvet háttérbe szorítja a mixtúrás elv. Ez feltehetően összefügg a „cigánybasszus" jelenségével — Gárdonyi innen származtatja Liszt akkordpárhuzamait.[9] A magyaros hangsorok mixtúrás, skálaelvű használata magyarázhatja a bővített és szűkített hármasok kitüntetett, úgyszólván konszonancia-értékű szerepét a liszti harmóniarendben.

6. Az itt felsorolt hangrendszerbeli, dallami és harmóniai sajátosságok legfőbb forrása valószínűleg a cigányzenekarok improvizatív hangszeres díszítőtechnikája lehetett, vagyis a magyar népies műzenének az a szinte népzenei életformát élő rétege, amely a leginkább kedvezett a variánsképződésnek.

*

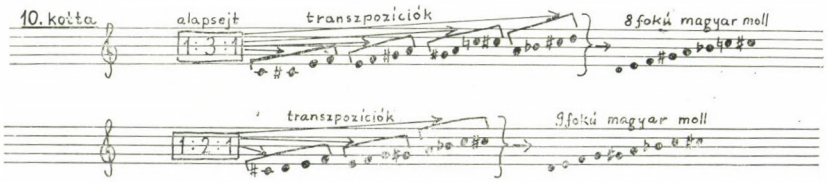
Még egyszer hangsúlyozom, hogy e következtetések nem végérvényesek, sőt részben egy még ezután elvégzendő feltáró munka segédhipotézisei. Megfogalmazásuk mindenesetre lényeges fogódzókat ad kezünkbe a liszti polimodalitás eredetének magyarázatához. A magyaros skálacsoportban Liszt olyan moduszokra ismerhetett, amelyek egyfelől kívül estek a dúr-moll világ határain, másfelől nem illeszkedtek bele a hagyományos diatónia hangközrendjébe sem. A kibővített modális szisztéma megalkotásának lehetősége az egyházi moduszokban is benne rejlik, de ezekből a kromatikus moduszokból sokkal kézenfekvőbben adódhatott a rendszer kitágításának, a 12 temperált félhangra való kiterjesztésének gondolata. A skálaelvűség, a lineáris gondolkodásmód e sajátos megnyilvánulása mutatja, hogy Liszt figyelme a magyaros hangsoroknak éppen azokra a vonásaira összpontosult, amelyek megkülönböztetik őket a dúrtól és a molltól, tehát modusz mivoltukban fogta föl őket.

A döntő impulzus azonban a magyaros skálákból kivont különböző összetételű oktáv alatti trichord- és tetrachord-sejtekből származhatott, amelyeket Liszt egyre inkább kiemelt funkciós-akkordikus összefüggésükből, megfosztva őket belső váltóhangos dinamikájuktól. Egy-egy ilyen sejt tonális helyi értéke a magyaros skálacsoport változatain belül igen sokféle lehet (l. a 2. pontban említett 1 : 2 : 1 tetrachord példáját). Liszt számára szinte önmagától adódhatott annak az eljárásnak a lehetősége, hogy egy sejtet térben rögzítsen, de helyi értékét a szomszédos sejt (vagy sejtek) áthelyezésével, azaz a környező fokok alterálásával megváltoztassa. Az új helyi érték egy új finálisra való vonatkozást jelent, de a rögzített skálamag révén az új hangsor a megelőző transzformációjának minősül.[10] A nyolc-, esetleg kilencfokú, általában moll jellegű skálák többsége lebontható egyetlen tetrachord- vagy trichord-sejtre, amely mintegy „osztódással", azaz

[9] Gárdonyi Z.: id. mű, 46.

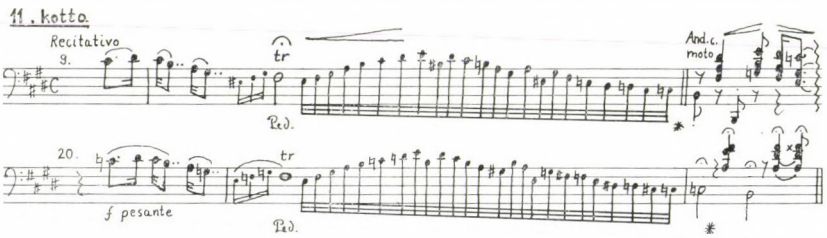
[10] Az eljárás lényege benne rejlik abban is, amit Gárdonyi Zoltán a magyaros bővített másod enharmonikus átértelmezéseként ír le, ez utóbbi azonban inkább a szokványos moduláció egyik eszköze (Gárdonyi Z.: id. mű, 43—44., 48.). A mi eseteinkben nem annyira két hangnem közös akkordhangjainak, mint inkább két hangsor megfelelő fokainak átértékeléséről van szó; tehát nem enharmóniáról — „harmónián felüliségről" —, hanem „moduszon belüliségről", amit „entrópiának" nevezhetnénk, ha ez a műszó nem volna fenntartva merőben más jelentéssel a termodinamika számára.

többszörös transzpozíció útján fejlik szét nagyobb, oktáv foglalatú egységgé, a *10. kottában* bemutatott módon:

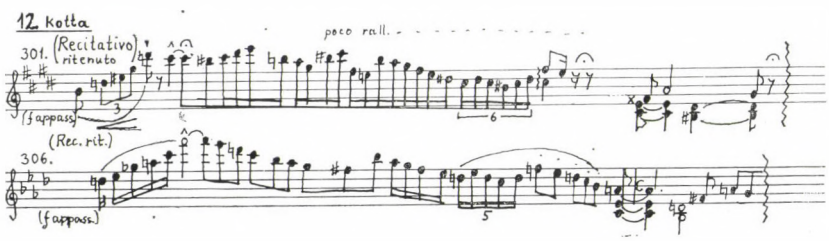


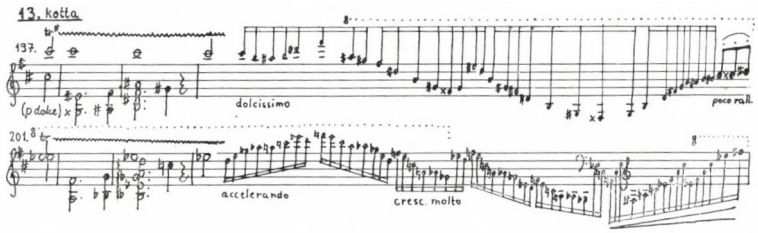
A sejttranszpozíciók egymástól való távolsága — attól függően, hogy milyen összetételű a szubtonális mag, és milyen hangsor épül föl belőle — nagyon változatos: felöleli a hangközök teljes készletét kisszekundtól tritonuszig, de leggyakoribb a kisterc és a nagyterc. Ebből az következik, hogy a sejtek tonális átértékelésével elérhető imént leírt modusztranszformáció lehetővé teszi bármilyen távolságra levő finálisok közvetlen egymás mellé rendelését, s ezen belül különösen kedvez a hangnemek tercelvű rokonításának, ami a Liszt-stílus szempontjából alapvető.

Az eddigiek alapján meg merem kockáztatni az állítást, hogy a liszti multimodalitás eredetének szálai közvetve a korabeli magyar népies műzenéig, s azon belül is elsősorban a cigányzenészek improvizatív hangszeres gyakorlatáig vezethetők vissza, amelyet Liszt különös figyelemmel, majdnem egy 20. századi folklorista precizitásával tanulmányozott. Nem érdektelen megjegyezni, hogy a skálatranszformáció egyik legkorábbi példája az I. rapszódia elejének kifejezetten cigányos futamaiban áll előttünk *(11. kotta)*:



Ide illeszkedik két idézetpár a h-moll szonátából, amelyeknek tanúsága szerint a transzformációs technika a stilizáció jóval magasabb fokán is fontos elem maradt Liszt hangszeres recitatívjaiban és virtuóz zongorafutamaiban, amelyeket részben épp a cigányos játékmodor nyomán fejlesztett ki *(12. és 13. kotta)*:





Fölmerülhetne a kétely: ha a szukcesszív polimodalitás Liszt zenéjében valóban magyar eredetű, akkor miért nem mindenek előtt a magyar tárgyú, kifejezetten magyaros hangütésű művekben jut érvényre; miért, hogy elsősorban éppen a nyugati műzene tradíciójához kapcsolódó elvont formanyelvű hangszeres darabokban jut döntő szerephez a tonális szerkezet kialakításában, vagy legfeljebb olyan késői kompozíciókban, amelyekben a magyar vonatkozás már csak távoli, idézőjeles utalás; ahol a magyaros fordulatok — Gárdonyi szavaival — „száraz sémákká" zsugorodnak.[11] Ha azonban megfontoljuk, hogy a modusztranszformáció nem stílusjegy, hanem szerkesztő eljárás, kompozitorikus rendezőelv, akkor föloldódik a látszólagos ellentmondás: a multimodalitást Liszt nem készen kapta a magyar zenéből, hanem abból kiindulva alkotta meg absztrakció, stilizáció útján. Kézenfekvő, hogy a magyar „dallok", rapszódiák, indulók formai-tonális váza nem szorult belső strukturális megindoklásra. A skálatranszformáció éppen ott vált meghatározóvá a hangnemterv szabályozásában, ahol Liszt eltávolodott kora népszerű zenéjétől, így a verbunkos zene műfaji adottságaitól is.

III.

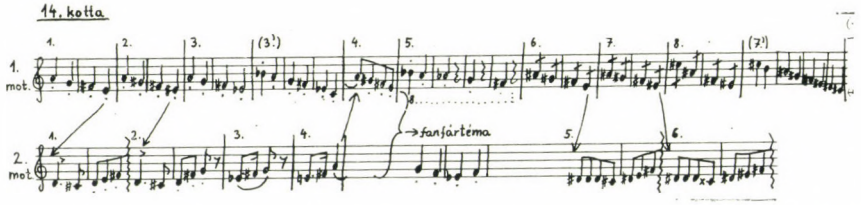
Ha pontról pontra, első felbukkanásától utolsó megjelenéséig összefüggéseiben végigkövetnénk a liszti multimodalitás különféle megnyilatkozási módjait, értelemváltozásainak történetét, ezzel pontos keresztmetszetet kapnánk a Liszt-stílus fejlődésének történetéről is. Ennek a folyamatnak — amely párhuzamos a Liszt-zene fokozatos eltávolodásával a dúr-moll tonalitástól — már csak egy-egy stációját villantom föl néhány kiragadott kései alkotás tükrében, amelyek hozzásegítenek az eddigi tanulságok továbbgondolásához.

A weimari időszak kompozícióin belül a polimodális réteg — bár szervező erejével kihat az egész mű tonális történéseire — viszonylag kis teret foglal el. Az olyan későbbi művekben, ahol Liszt a szukcesszív polimodalitás elve szerint járt el, megfigyelhető a tendencia, hogy ez a réteg arányaiban mindinkább kiterjeszkedik, míg végül a kompozíció egészét hatókörébe vonja. A Weihnachtsbaum-sorozat „Magyar"-jának esetében (No. 11.) például a *desz—cisz*-alapú skála különféle transzformációi a darab 64 taktusából 32-t foglalnak el. A Csárdás obstiné a motívumtranszformáció leggyakrabban idézett példája, amelyből az elemzők általában a téma első tetrachord-motívumának három-négy „modulált" változatát emelik ki az eljárás illusztrálására.[12] Az eljárás valójában a darab egészét érinti az első taktustól az utolsóig. Maga a főmotívum összesen nyolc, a hozzá kapcsolt másik tetrachord-motívum hat alakot ölt a darab folyamán, az

[11] Gárdonyi Z.: id. mű, 43.
[12] Például Szabolcsi Bence (id. mű, 43.); Ujfalussy József (id. mű) és Norbert Nagler (Die verspätete Zukunftsmusik. In: Musik-Konzepte, Heft 12, Franz Liszt, März 1980., 27—28.)

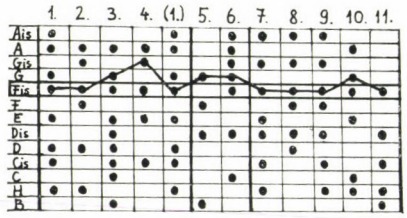
Esz-dúr epizód fanfártémája pedig a két motívum összevonásával alkot új variánst. *(14. kotta)*:

14. kotta



A transzformáció a környező szólamokra is kiterjed, s ha a darabot egy *fisz*-alapú (helyesebben -centrumú) skála transzformált modusz-sorozataként fogjuk föl, akkor a hangrendszer vonatkozásában úgyszólván minden hangjáról számot adtunk. (A centrumhang egy-egy esetben *fisz*ről *g*-re vagy *gisz*re módosul, ez azonban a korábbiak értelmében nem lép túl a multimodális szisztéma keretein.) *(7. ábra)*:

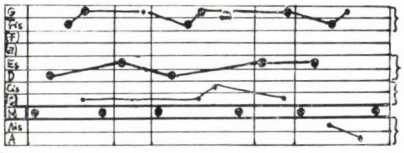
7. ábra



1.: 1-48., 109-144., 73-89., 177-195. üt.
2.: 49-52., 57-60., 145-148., 153-156. üt.
3.: 53-56., 61-72., 149-152., 157-168. üt.
4.: 169-176. üt.
5.: 89-104., 195-210. üt.
6.: 105-107., 211-231. üt.
7.: 232-250. üt.
8.: 251-266. üt.
9.: 267-286., 291-294. üt.
10.: 287-290., 295-302. üt.
11.: 311-336. üt.

A Csárdás obstinében többé-kevésbé határozott dúr és moll tonalitások váltakoznak; még egész világosan kivehetők a hagyományos értelemben vett hangnemterv nyomai, amelynek vázlatát a 7. ábrában rögzítettem. A multimodális és a tonális réteg, amelyek a weimari időszak műveiben még élesen elkülönültek egymástól, itt tehát fedésbe kerülnek; a darab minden egyes pontja kétértelmű *(8. ábra)*:

8. ábra



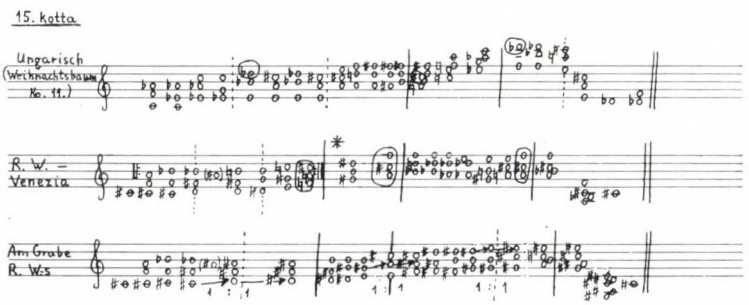
A dúr-moll hangrendszerhez való részleges visszatérés a Csárdás obstinében valószínűleg a népszerű műfaj közelségének tudható be, akárcsak a Historische Ungarische Bildnisse ciklus egynémely kései darabjában. (A Magyar történelmi arcképek kapcsán érdemes megjegyezni, hogy a ciklus tételeit összekapcsoló „hangnemi fejlődés" elve, amelyet Kovács Sándor meggyőzően mutatott ki,[13] nem független a szukcesszív polimodalitás elvétől. Itt is különböző — Kovács szavaival: „hangnem előtti" cigány-, dúr- és

[13] Kovács Sándor: Formaproblémák és magyaros stíluselemek Liszt kései zongoraműveiben, Magyar Zene, XX. évf., 2. sz., 1979. június, 161—164.

moll-, illetve „tonalitáson túli" — képletek és skálák sorakoznak egymás mellé, csak nem feltétlenül közös alaphangra fűzve.) E kivételektől eltekintve azonban a multimodális eljárással fölépített késői Liszt-kompozíciókból eltűnik a hagyományos hangnemi építkezés tonális rétege, s a modális logika kizárólagossá válik.

A weimari művek moduszai inkább csak álmoduszok voltak; modális alaphangjuk mellett mindig jelen volt egy másik, „igazi" finális, egy már vagy még nem kimondott hanenem tonikája. A kései darabok skálái ezzel szemben valódi moduszok: egyházi, de még gyakrabban „kromatikus" moduszok — dúr-moll elszíneződés nélkül, egyetlen kizárólagos alaphanggal. (Különös, hogy ez az alaphang az esetek többségében — így a Karácsonyfa-sorozat említett „Magyar"-jában, a két Wagner-gyászköltemény ben vagy a Trauervorspiel und Trauermarschban — *cisz* vagy *desz*.) A motívumtranszformáció, amely kezdetben állandó kísérője volt a multimodalitásnak, itt háttérbe szorul, vagy egészen eltűnik; maradnak az egyes formarészekben világosan elkülönülő moduszok, amelyek általában skálázó melodika vagy skálaelvű szólamvezetés formájában rajzolódnak ki.

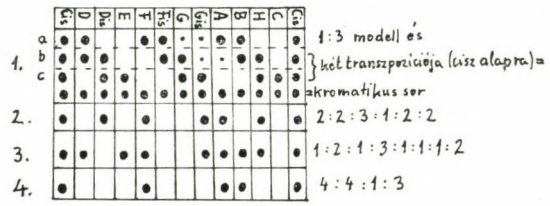
Kovács Sándor szerint „az a tény, hogy öregkori műveiben alig van két közel hasonló formai megoldás, arra figyelmeztet, hogy Liszt nem jutott el a nagyobb perspektívát ígérő új zenei rendhez. [...] egyedi remekművek [...] zenei törvényeivel és anyagával aligha lehetett volna új kompozíciók sorozatát létrehozni."[14] Való igaz, hogy egy állandóan hangoztatott alaphangra (esetleg osztinátóra) — mert ez a következetesen végigvitt multimodális struktúra kikerülhetetlen velejárója — Liszt nem komponálhatott terjedelmes művet, még kevésbé hozhatta volna létre így „új kompozíciók sorozatát". Az új zenei rend ígérete mégis benne rejlett ebben az eljárásban, noha Liszt kétségtelenül nem jutott el a moduszok egyidejű használatának gondolatáig. A felismerés küszöbén állt azonban, s a perspektívát minden bizonnyal érezte a multimodalitásban, különben nem kísérletezett volna vele ilyen kitartóan. Láthatólag törekedett a hasonló formai megoldásokra. A Weihnachtsbaum 11. darabjának szerkezeti modelljét például szinte pontosan megismételte a R. W. — Veneziá-ban és az Am Grabe Richard Wagners-ben. Ez a szerkezet számunkra azért is érdekes, mert megoldása kifejezetten skálaelvű. Ha a három darabot ritmus, fekvésváltás és hangismétlések nélkül leírjuk, a *15. kottában* bemutatott mixtúrás hármashangzat-sorokat kapjuk. (Az „Ungarisch" esetében eltekintettem bizonyos átmenő- és váltóhangoktól, a két késői darabnál azonban erre nem volt szükség: Liszt olyannyira lényegretörően fogalmaz, hogy egyetlen hangot sem ír le, amelyet ne kötne a mű öntörvénye.):



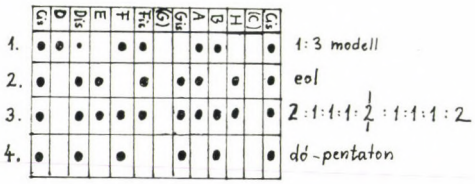
[14] Kovács S.: id. mű, 160.

Az akkordsorok meghatározott elvek szerint tagolódnak kisebb egységekre: az első darabban a modális alaphang, a középsőben az alaphármas *(cisz—f—a)* megjelenésű, az utolsóban egy-egy „szólam" kétszeri félhanglépése jelentenek cezúrát — valódi formai cezúrákról van szó, amelyek faktúrában és motivikában eltérő szakaszokat választanak el mindhárom tételben. Ezek az egységek a két Wagner-emlékdarabban kiadnak egy-egy *cisz*-alapú moduszt, amit a *9.* és a *10. ábra* szemléltet:

9. ábra (R. W. – Venezia)



10. ábra (Am Grabe Richard Wagners)



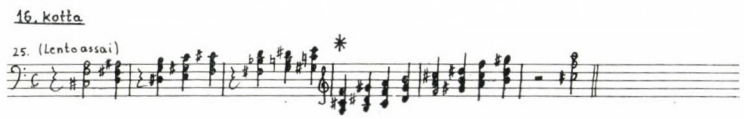
A moduszok egymásutánja a késői művekben már közvetlenül jelentéshordozó; primer módon reprezentálja az adott kompozíció dramaturgiai folyamatának fázisait — akár közös alaphangra, akár más-más finálisra vonatkoznak a különböző hangsorok, mint az arcképsorozat portréinak többségében. (A „hangnemi fejlődés", ahogy Kovács Sándor leírja, nem a finálisok távolsági viszonyainak strukturálását jelenti, hanem a rájuk épülő különféle skálák egymásra következésének kimondottan dramaturgiai célzatú szabályozását.) A modusztranszformációnak ez az új értelme egyrészt előrelépés Liszt korábbi multimodális gyakorlatához képest — bár csírái jelentkeznek már a H-moll szonátában, s főként a B—A—C—H prelúdium és fúgában —, másrészt közvetlen folytatásra talál Bartók zenéjében, amelyben a szimultán polimodalitás mellett tovább él a „hangnemi fejlődés", a szukcesszív polimodalitás elve és ezzel párhuzamosan a motívumtranszformáció is, ugyanilyen primer dramaturgiai jelentéssel: a karakterek dualisztikus szembenállása Bartóknál többek közt épp a „hangnem előttiség" és a hangnemiség, a kromatika és a diatónia dualitásában ölt testet.

*

Külön figyelmet érdemelnek a Liszt késői műveiben vissza-visszatérő kromatikus moduszok. Közismert, hogy az idős Liszt — kérlelhetetlen logikával vonva le saját stílusfejlődésének szükségszerű konzekvenciáit — elérkezett a tonális zene végső határaiig.

A tonalitással való radikális szakítás azonban csak egy-két „Balcsillagzat" alatt született tételben realizálódott, de talán még ezekben sem teljes következetességgel. Az mindenesetre közös vonás az utolsó évtized kompozícióinak többségében, hogy bennük bizonyos distanciális-geometrikus képződmények — amelyeknek dallami, harmóniai jelentősége és a hangnemi viszonyításokban betöltött szerepe már korábban is hangsúlyozott volt, de a dúr-moll rendszert végső alapjaiban érintetlenül hagyták — mint a zenei logika új axiómái, részeivé válnak a zene alapanyagának. Ez elsősorban olyan egyenlő közökből vagy azonos sejtekből periodikusan vagy szimmetrikusan fölépített hangsorok gyakori használatában mutatkozik meg, amelyek ellenállnak a tonális értelmezésnek, mert természetüknél fogva nem vonatkoznak egy meghatározott alaphangra, vagy ha mégis, ez csak egy adott mű szintaktikai struktúrájának eredménye. A minket érdeklő darabok moduszai többségükben ilyen — helyesebben szólva majdnem pontosan ilyen hangsorok. Jelentőségük éppen ebben a „majdnem"-ben rejtőzik.

A R. W. — Venezia átvezető szakaszának akkordsorát figyelemre méltó disszertációjában Dorothea Redepenning igen érdekesen interpretálja: „Die Überleitung... beginnt mit einer chromatisch aufsteigenden, mit der vier übermässigen Dreiklängen harmonisierten Linie, und man erwartet in T. 28f [vö. a 15. és 16. kották csillaggal jelölt szakaszaival és a 9. ábra 2. moduszával], ausgehend von der bisherigen Klangenentwicklung der Komposition, eine aufsteigende, mit zwei übermässigen Dreiklängen harmonisierte Ganztonleiter. Dass es aber h—dis—gis heisst, und nicht h—dis—g, bedeutet eine Verfärbung der Ganztonleiter ins Persönliche, und das heisst in Liszts späten Werken immer: ins Magyarisierende. In diesem Sinne dürfte auch die absteigende Linie f—cis—b—a der Schlusstakte zu verstehen sein."[15] *(16. kotta):*



Hozzátehetnénk, hogy a darab főszakasza (ábránkon a 3. modusz) ugyanígy értelmezhető, ahol a kistercenként emelkedő harmóniasor logikája az utolsó láncszemnél megszakad *(B—b—Desz—desz—E——A)*, így a *cisz* alapra épülő félhang-egészhang-sor (Lendvai terminusával: 1 : 2 modell) egy ponton felbomlik. A „lyuk" ugyanott keletkezik, mint az átvezető szakaszban az *f—gisz* bővített másod között. Ha meggondoljuk, hogy a záradék strukturálisan „fölösleges" hangja viszont a *b—cisz* bővített nagyszekundot hozza létre, még egyértelműbbé válik, hogy a kromatikus-distanciális logika hátterében egy magyar szimbólum: a *d*-alapú cigányskála húzódik meg, s ezt csak aláhúzza a multimodális szerkezet, amit Liszt feltehetően zenéjének magyaros elemeiből fejlesztett ki.

Redepenning tehát a „személytelen" geometrikus alakzatok patetikus, „magyarizáló" elszínezéséről beszél, és ezt a késői művek általános vonásaként tünteti föl. Valóban, az általa egy példával szemléltetett jelenség számos más példával illusztrálható, sőt a példák tüzetes vizsgálata azt sugallja, hogy a distanciális skálák és a „magyarizálás" között mélyebb az összefüggés.

Szinte önmagát kínálja a feltevés, hogy Liszt distanciális hangsorait a magyaros skálákból kivont szubtonális magokból hozta létre. Ez a feltevés persze éppúgy lehet téves,

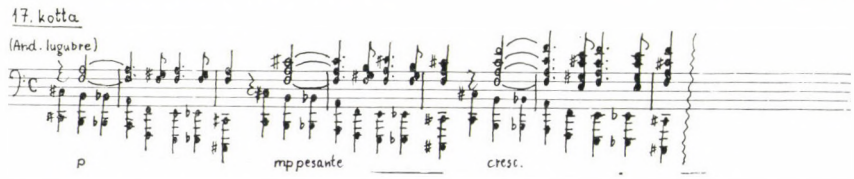
[15] Redepenning, Dorothea: Das Spätwerk Franz Liszts: Bearbeitungen eigener Kompositionen, 1984., Hamburg, Verl. der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 209. (Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, hrsg. von Constantin Floros, B. 27.)

mint helyes, hiszen bármely geometrikus elrendezésű hangsorra nézve érvényes — legyen az egy Liszt-műben vagy egészen máshol —, hogy oktáv alatti sejtekből épül föl: hol egyetlen hangköz, hol egy trichord ismétlődik periodikusan, máskor egy tetrachord áll szemben önmaga tükörképével. Az előbbi és a rövidesen bemutatandó további példák azonban igazolni látszanak a feltevést.

A probléma és valószínű megoldása sok tekintetben hasonló, mint a weimari kompozíciókban észlelt „majdnem distanciális" hangnemterv esetében. Liszt tisztán teoretikus úton, a magyar cigányzene inspirációja nélkül is eljuthatott a geometrikus skálák gondolatához — amint hogy bizonyára el is jutott. Ha mégis a magyaros elemekből indult ki, és azokra félreérthetetlenül hivatkozott is műveiben, ez nyilván nem egyéni szerkesztő invenciójának korlátairól vall, hanem bizonyos önként vállalt megszorításokról, amelyek a kifejezésben többletként térültek vissza. A magyarosan „elszínezett", „elrontott", csak „majdnem"-distanciális moduszok ugyanúgy nyertek igazolást a multimodális szisztéma által, mint a hangnemterv látszólag következetlen újratonalizálása a weimari művekben, s ebben tükröződött — de egyben formai-esztétikai hitelt is kapott — az a „distancia", amit Liszt a distancialitás elkerülhetetlen tartalmi-jelentésbeli vonzataival szemben tanúsított. — A hitelesség adornói dilemmája alapján pedig („atonális aszkézis", vagyis az atomizált létállapot hiteles megjelenítése — vagy ezzel szemben a tonalitás rehabilitációja, azaz a gyökereknek és a hiteknek minden elmagányosodáson túli fölmutatása) semmiképp nem vonható kérdőre Liszt, aki minden radikális újítása ellenére sem a jövő, hanem a 19. századi jelen zenésze volt.

A Trauervorspiel basszusosztinátójának tükörskálája Liszt szimmetrikus hangsorainak legtöbbször idézett példája. (Közeli rokona az Am Grabe R. W.-s 3. modusza — l. 10. ábra.) Természetéből adódó tetrachord-szerkezetén kívül semmi sem utal magyaros eredetre. A fölső szólamok ismétlődő akkordpárja azonban tartalmaz egy idegen hangot: a *gisz* elrontja a szimmetriát *(17. kotta)*:

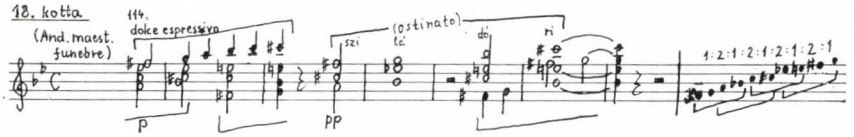
17. kotta



Az *f—gisz* bővített másod egy d-alapú (de tonika nélküli) magyar skála távoli asszociációját kelti. Éppen a szimmetrikus *cisz*-hangsornak és a rejtett magyar skálának ebben a strukturális disszonanciájában ölt testet a föloldhatatlan ellentét, amely a basszus illúziótlanul szikár, szenvtelen gyászmenete és az akkordok fájdalmasan ágáló, verbunkosszerű gyászinduló-reminiszcenciái között feszül. A Trauermarsch-ban (amelyet egyébként Liszt csak utólag kapcsolt össze a Vorspiellel) ugyanez a megnyugvást soha nem hozó „magyar gyász" tombol, s ez a struktúrának nagyon hasonló szándékolt anomáliáiban jut érvényre, mint az előjátékban. (A magyar vonatkozást itt kétszeresen is aláhúzta Liszt: egyrészt a Mosonyitól kölcsönzött basszusosztinátóval, másrészt azzal, hogy a gyászindulót Teleky László portréjaként bizonyos változtatásokkal beillesztette a történelmi arcképsorozatba.) A különböző, hiányos vagy fölösleges hangot tartalmazó, szabálytalan distanciális képletek a mindkét tételt átfogó multimodális szerkezeten belül a *cisz*-skála különféle moduszaiként kapnak értelmet. A Trauermarsch-ban van olyan részlet, ahol a distanciális logika nem szenved csorbát (l. 18. kotta), itt azonban az osztinátó

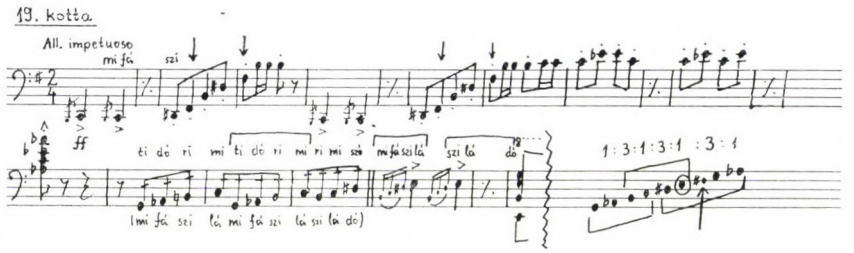
eredete figyelmeztet, hogy az „1 : 2 modellt" Liszt a cigányskálából, pontosabban a magyaros hangsorok jellegzetes 1 : 2 : 1 összetételű alapsejtjéből építette föl *(18. kotta)*:

18. kotta

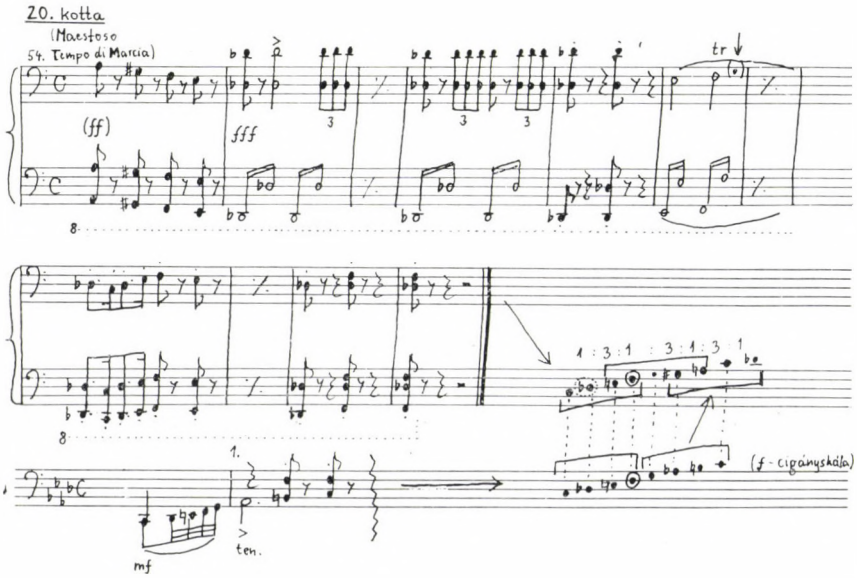


Hasonlóképpen jöhetett létre az 1: 3 modell is, amelyet a két Wagner-emlékdarab elején is megfigyelhetünk (szintén egy vagy két idegen hanggal elszínezve — vö. 9. és 10. ábra). A R. W. — Venezia burkolt magyaros utalása ellenére is túlzás volna kizárólag e két darab alapján azt állítani, hogy ezt a képletet Liszt a magyar skálák 1 : 3 : 1-sejtjéből alakította ki kétszeri „összecsúsztatott" transzpozíció útján. A korábban alkalmazott összehasonlító módszer azonban most is igazolni látszik a sejtést *(19. és 20. kotta)*:

19. kotta



20. kotta



Az Ungarischer Sturm-Marsch 1875-ből származó bevezetőjében (19. kotta) szemünk láttára épül föl az 1 : 3 modell az alapsejtből. Az idegen hang *(fisz)* a három érintett tonalitás (*e*-moll, *Asz*-dúr, *c*-moll) közül azt erősíti meg, amely az induló alaphangneme lesz (*e*-moll). A Weihnachtsbaum „Magyar"-jának záróütemeiben (20. kotta) csak a trilla váltóhangja *(g)* kelti azt a halvány benyomást, hogy a tonika *f*, nem pedig a legexponáltabb *desz*, amely a darab modális alaphangja. Az idegen hang révén a distanciális képlet a művet nyitó *f*-magyar moll moduszának bizonyul.

*

Szabolcsi Bence elfelejtett (és elhallgatott) pátoszteljes szavai a „tárgyszerű" vizsgálódás fényében sem tűnnek elavultnak, sőt úgy látszik, éppen azáltal nyerik vissza értelmüket és aktualitásukat: *„Liszt magyar és »nemzetközi« stílusa közt nincs lényegbevágó különbség;* hangja ugyanaz a tragikus, sőt zordul sötét és lázadóan panaszoló, mély férfihang, [...] akár Wagner Richardot [...] akár a magyar szabadságharc bukását gyászolja; [...] aki énekli, egy és ugyanaz, — ugyanaz a tragikus kelet-európai rapszódosz [...]"[16]

„Magyar mű-e hát a Faust-szimfónia, a *h*-moll szonáta? — A kérdés feltevése már rámutat egész régi szemléletmódunk korlátaira. A XIX. század magyar zeneiségének még nyilván szüksége volt a nemzeti jelleg mindenütt kézzelfogható, anyagi bizonyítására [...] a felserdült európai zenekultúrák már nem így teszik fel a kérdést (németek-e Händel és Gluck operái?), jórészt maga Liszt sem, aki ebben is megelőzi magyar környezetét. Új, tágabb fogalmazásra van itt szükség, legalábbis arra, hogy a »magyarság« fogalma helyébe a XIX. századi Magyarországot iktassuk. [...] Liszt műveinek, *egész* alkotásának Magyarországhoz-tartozása nem egyszerű idézeteken és stiláris részleteken fordul meg; s hogy ez a művészet döntő lépést tesz egy kelet-európai-központú világstílus felé, nem a benne feldolgozott nemzeti motívumok statisztikai arányszámán fordul meg, hanem inkább a művésznek a zenei tartalmakhoz való viszonyán, a velük való azonosulás intenzitásán; azon, hogy melyik jelenti szellemi hátterét, újításainak bázisát, azon, hogy a világnak az új művészetben kibontakozó képe milyen összefüggésbe tartozik, melyik kultúra számára jelent szükségszerű új fejlődési fokot. Liszt alakja és művészete pedig kétségbevonhatatlanul beletartozik a XIX. század felébredő és kitáguló Kelet-Európájába, ezen belül a romantikus Magyarország »európai problematikájú« költői és művészei: Petőfi, Madách, Munkácsy mellé."[17]

Nem biztos, hogy teljes egészében el kell vetnünk azt a koncepciót és szemléletet, amely a magyar Liszt-kutatás és -recepció egy egész korszakát áthatotta. Ezt a koncepciót azóta igen sok támadás érte[18], pedig Gárdonyi Zoltán, Bárdos Lajos eredményei, Szabolcsi Bence általánosítható tételei nagyrészt ma is megállják a helyüket, bizonyos egyoldalúságaik és túlzásaik ellenére is. A felületes érvelésen alapuló lekezelően sommás elutasításnál mindenesetre hasznosabb a lehántás, a finomítás, a korrekció. Alapvetően fontosnak tartok egy különbségtételt: a „Kelet-Európa-mítosz" a „magyar messianizmus" első fokon Liszt eszmevilágának elidegeníthetetlen, szerves eleme, amely alkotásaiban esztétikai valóságot ölt. Ha egy kutató e mítosz zenei megvalósítását elemzi, akkor tényekből indul ki, tehát tudományosan jár el, függetlenül attól, hogy osztja-e ezt a szemléletet vagy sem.

[16] Szabolcsi B.: id. mű, 37.
[17] Szabolcsi B.: id. mű, 51—52.
[18] Például Norbert Nagler írásaiban (id. mű és egy másik tanulmány ugyanabban a kötetben: Das Liszt-Bild — ein wirkungsgeschichtliches Missverständnis?).

A liszti multimodalitás és a vele szoros összefüggésben kialakuló újítások a nyugati műzene fejlődésének szükségszerű következményei — amelyek nemcsak Bartók, hanem például Debussy és Messiaen zenéjében is folytatásra találtak (a „folytatás" nem feltétlenül jelent Liszt-hatást, csak logikai folytonosságot) — tehát nem a „magyar lélek" érdemei. Liszt azonban csaknem bizonyosan a „magyar" zene lehetőségeinek kiaknázásával jutott el hozzájuk. A magyar népies zene semmiképpen nem a nyugati zene újjászületésére predesztinált, megkülönböztetett értékű kulturális produktum, de Liszt azt látott benne, ahogy Bartók is a kelet-európai, különösen a magyar népzenében.

A 80 ÉVES GÁRDONYI ZOLTÁN KÖSZÖNTÉSE

Április 25-én ünnepli — illetve: a folyóiratszám valóságos megjelenési idejét tekintve ünnepelte — Gárdonyi Zoltán 80. születése napját. Talán van valami szimbólum-értéke, hogy épp egy Liszt művészetének szentelt példányban köszönthetjük a tőlünk távol s hozzánk mégis oly közel élő zeneszerzőt, tudóst, nevelőt; láthatja így, hogy kutatása-tanítása generációkon át, olyan követőire is kisugárzik, akiknek nem személyes élménye a Gárdonyi-osztály látogatása. Hisz munkásságának középpontjában áll Liszt Ferenc életművének kutatása.

Rendhagyó pálya előtt tisztelgünk. Gárdonyi Zoltán az egyetlen muzsikusunk aki zeneszerzésdiplomát Kodálytól kapván Paul Hindemithnél, Berlinben folytatta a zeneszerzés-stúdiumot. A hosszú külföldi tanulmányút manapság zeneszerzőinknél szinte természetes, ám távolról sem volt az a 20-as években. Tanszak itthon nem lévén, zenetudományi doktorátust is Németországban szerzett, a többi között Arnold Schering, Hornbostel tanítványaként. Doktori disszertációt Lisztről írt (Die Ungarischen Stileigentümlichkeiten in den Musikalischen Werken F. Liszts, 1931), oly korban, amikor nagyon is vitatták Liszt magyarságát. Liszt Ferenc magyar stílusa című könyve (1936) mindmáig alapműnek számít.

Rendhagyó a pálya folytatása is; Gárdonyi Zoltán, ennyi tudással hazatérvén a határszélen, Sopronban talált kenyeret-állást, 1931—1941 között, mint tanítóképző-intézeti tanár és karnagy. A Zeneművészeti Főiskolán 1941 őszétől 1969 tavaszáig tömérdek elméleti és gyakorlati tantárgy szerepelt pedagógiai repertoárján s 1949-től egy sor, maradandó értékű tankönyvet adott közre. Kezdettől tanított a Zenetudományi Tanszakon; Palestrina- és Bach-elemzései, Liszt-szemináriuma évtizedek múltán sem fakuló élmény. Tekintélyt sugárzó, nyomasztó anyagismerete nem hatott bénítóan a növendékeire, mindig tudta, oldásul mikor van a helyén egy-egy tüneményes fanyar humorba pácolt megjegyzés. Sok egyéb mellett meg lehetett tanulni Tőle az analitikus pontosságot, a zenei formákba-harmóniákba rejtett poézist is, bármily egzaktak voltak az elemzései.

A zeneszerző, aki ma legkivált orgonaművei révén van jelen hangversenygyakorlatunkban, műalkotásokká tudta formálni hatalmas elméleti tudását, alkotásokká a szó korrumpálatlan érdemében. Megannyi kórusa, dala, míves kamarazenéje a magyar zene becses értékei közé tartozik. Mestereit követve számtalan pedagógiai rendeltetésű kompozíció is kikerült a műhelyéből. A feldolgozott népdalok, megzenésített versek lelke szólal meg az alkotásaiban. Valamennyi művén érzik a kettős iskola, a Kodályé meg a Hindemithé, anélkül, hogy epigonjává lett volna bármelyiknek is.

Liszt zenéje a disszertációja óta végigkíséri. Számtalan tanulmánya jelzi ezt. Az új magyar Liszt-összkiadás sorozat-szerkesztője, első IV. kötetének egyik közreadója. Ő jegyzi az új magyar zenei lexikon (Brockhaus—Riemann) Liszt-szócikkét. Az csak természetes, hogy a Magyar Liszt Ferenc Társaság tiszteletbeli tagjává avatta. A díszoklevél átadása nem csupán formai aktus volt 1984. április 27-én, Gárdonyi Zoltán „Liszt Ferenc orgonamuzsikája" című összefoglaló előadásával adott az ünnepségnek igaz tartalmat (Magyar Zene, 1984/4.).

Tanítványai, sokirányú munkásságának haszonélvezői nevében kívánunk Gárdonyi Zoltán tanár úrnak 80. születésnapján sok boldogságot, további zeneszerzői és tudományos munkásságához egészséget, jó alkotókedvet.

(B. J.)

KÖNYVEKRŐL

FORRÁSOK AZ ÓKORI ZENEESZTÉTIKA TÖRTÉNETÉHEZ

Válogatta, fordította, bevezetéssel és jegyzetekkel ellátta Ritoók Zsigmond

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1982

Az ókori zeneművészet, zeneesztétika és -elmélet talán a legkevésbé ismert terület az egész klasszikus kultúra azon fejezetei közül, amelyek a szélesebb olvasóközönség érdeklődésére is számot tarthatnak. Műveltségképünk természetes eleme, hogy a „művelt" embernek illik, vagy legalábbis illene ismernie az ókori görög irodalom, színház- és képzőművészet legfontosabb alkotóit és alkotásait. Ehhez iskolai oktatásunk és könyvkiadásunk is, bár szerény mértékben, de hozzájárul. Az antik zenekultúra viszont, akár a művészetek, akár a tudományok oldaláról közelítjük, nemcsak a művelt olvasóközönség, de még a zenerajongók nagy tábora előtt is úgyszólván teljesen ismeretlen. A helyzet egyáltalán nem meglepő, ha egyszerűen csak összeszámoljuk, hogy a magyar nyelvű könyvkiadásban hány mű, illetve a középiskolai oktatásban hány sor foglalkozik az ókori görög zenével. Ezért tűnik már önmagában is nagy jelentőségűnek Ritoók Zsigmond munkája, amelyet az Akadémiai Kiadó 1982-ben jelentetett meg a Görög és latin írók (Scriptores Graeci et Latini) sorozat 17. köteteként „Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez" címmel, és amely az MTA Zenetudományi Intézetének, személy szerint Ujfalussy Józsefnek, valamint Zoltai Dénesnek a kezdeményezésére jött létre.

A forrásgyűjteményt szinte mindenki haszonnal forgathatja. Bár a cím a válogatás zeneesztétikai szempontját kívánja aláhúzni, a zenei és klasszika-filológiai felkészültséggel nem rendelkező olvasó is átfogó képet kaphat az egész görög zenekultúráról, az esztétika mellett a zeneelmélettől a hangszertörténeten át egészen a különböző ókori zenetudományi iskolák közötti nézetkülönbségekig, s közben megismerkedhet jónéhány antik szerző nevével és művével.

Ritoók Zsigmond munkája természetesen a muzsikusok számára a leghasznosabb, akár a zenetörténet-oktatás keretei között használt szöveggyűjteményként is. A Loszev—Sesztakov-féle zeneesztétikai szöveggyűjteményhez képest Ritoók Zsigmond könyve nemcsak nyelvi szempontból nyit új távlatokat, hanem tartalmilag is újat, többet jelent, mivel a két mű eltérő alapelképzelésének következtében a Ritoók Zsigmond által közreadott szemelvényanyag sokkal bővebb, átfogóbb képet rajzol a görög zenéről, és mivel a felhasznált és figyelembe vett szakirodalom a kézirat lezárásának dátumáig megjelent legmodernebb publikációkat is magában foglalja. Végül, de nem utolsósorban, a rendkívül széleskörű bibliográfiai tájékoztató és a nagyszabású jegyzetanyag a tudományos kutatásnak is megbízható kiinduló alapot kínál, és segít eligazodni a nemzetközi szakirodalomban.

E rövid ajánlás után nézzük meg közelebbről a művet! A forrásanyag válogatásának és elrendezésének koncepciójáról a szerző így nyilatkozik az előszóban: „A munka célja nem valamennyi zeneesztétikai érdekű görög megnyilatkozás összegyűjtése volt, hanem a zeneesztétikának mint tudománynak a fejlődéstörténetét kívántam bemutatni a források tükrében: a zenei »szép« mitologikus magyarázatától kezdve azon a fokon át, mikor a zeneesztétika a még többé-kevésbé differenciálatlan filozófia-tudomány kereteiben él, addig, míg ebből lassan kibontakozik, amikor vele párhuzamosan válnak el részben az osztatlan tudománytól, részben a zenetudománytól is a rokon tudományok, s amikor a zenetudomány maga is önállósulva a filozófiától, egyes képviselőiben az etikától is, kialakítja rendszereit, majd végül, az ókor alkonyán visszahajlik a kezdetek vallásos-misztikus magyarázataihoz, kézikönyvekbe, összefoglalásokba szürkül, vagy elvész a szkepszis homokjában." Ez a koncepció tükröződik a négy fejezetre osztott anyag elrendezésében. Az egyes témakörökhöz válogatott szövegrészletek tehát nem időrendben követik egymást, hanem a fentebb idézett vezérlőelvnek megfelelően helyezkednek el. Az első fejezetben például, amely a „Mítosz, kultusz" cí-

met viseli, a homéroszi és hésziodoszi szövegek mellett közel ezer évvel később keletkezett szemelvényekkel is találkozhatunk, mivel ezek is — az első fejezet témaköréhez kapcsolódva — a zenealkotás, az éneklés csodás képességének isteni-mitikus eredetét tárgyalják.

Az egyes fejezetek a fennmaradt források számával egyezően egyre nagyobb terjedelműek. Az első, legrövidebb fejezet után a második a klasszikus kor, tehát az i. e. 6—5. század zenei gondolatait mutatja be, elsősorban a püthagoreusok által kidolgozott harmóniatan és a Damón-féle éthosz-elmélet köré csoportosítva az anyagot. Püthagorasz, a később mitikussá nagyított „mester" életéről és a hangközök számarányainak felfedezéséről szóló tudósítások, a világmindenség harmóniája, a zene katartikus és nevelő hatása — ezek azok a témakörök, amelyek a fejezet gerincét alkotják. Különösen érdekes e rész egyetlen verses szemelvénye, amelyben az Aiszkhülosz elődjeként ismert színpadi szerző, Pratinasz élesen támadja a szerinte túlságosan nagy zenei rangot szerzett aulosz-játékosokat.

A harmadik rész a „Klasszikus műveltség válsága" címet viseli. Válságon természetesen nem valamiféle romlást, elsekélyesedést kell értenünk, hanem olyan változást, újítást, amely csakis az 5. századi klasszikus értékekhez képest tekinthető válságnak. Zenetörténeti szempontból rendkívül jelentős folyamatok játszódnak le ebben a korszakban. Ekkor válik fokozatosan önállóvá a zene művészete, és ekkor kezd kialakulni az önálló zeneesztétika és ritmika (metrika) is. Az egész időszakra a „régi" és „új" zene vitája nyomja rá a bélyegét. Vannak, akik az éthosz-elmélet alapján kitartóan védelmezik a régi (5. századi) zenei eszményeket, míg az újítók a zene gyönyörködtető hatásában látják művészetük értelmét és célját. E súlyos és hosszantartó vita sokrétű megnyilatkozásaiból olvashatunk jónéhányat ebben a fejezetben. Itt szerepel a Platón- és Arisztotelész-idézetek többsége, és itt kapott helyet néhány, a szférák zenéjéről szóló szemelvény is. Természetesen nem sorolhatjuk fel a fejezet összes jellemző témáját, de annyit még érdemes megjegyezni, hogy itt jelenik meg először az az elképzelés, amely a zenét haszontalannak, szükségtelennek tartja.

A negyedik, s egyben a leghosszabb fejezet a „Hellenisztikus és római kor" címet kapta. Az itt közölt részletek igen különbözőek, ahogy azt a cím is előrevetíti: a hellenisztikus és római kor együtt több mint hétszáz évet jelent. Itt tehát a fejezetcím nem árul el sokat a tartalomról. Ebben a részben találhatók azok a szemelvények, amelyek az epikureizmus és sztoicizmus zenéről alkotott felfogásáról vallanak, s ez az a kor, amelyben minden korábbi iskolának, nézetnek és kiemelkedő gondolkodónak megvan a maga követője, folytatója. A római korból származó idézetek többsége két görög nyelven író tudós, Aristeidés Quintilianus és Sextus Empiricus műveiből valók. E kor szerzői újat csak ritkán alkotnak, ám összegző rendszerező tevékenységüket nem szabad lebecsülnünk, hiszen nélkülük nem sokat tudnánk a korai alkotókról. A negyedik fejezet anyagában két kiemelkedően nagy gondolkodó néhány fejezete is helyet kapott. Az elsősorban csillagászként ismert Klaudiosz Ptolemaiosz zseniális zeneelméleti munkájából közöl Ritoók Zsigmond néhány részletet. Ptolemaiosz a nagy hagyományú zeneelméleti iskolák eredményeit szuverén módon dolgozta fel, és sajátosan egyéni szemléletű zeneelméletet alkotott. Elsősorban az ő követője lesz majd kb. háromszáz évvel később a latin nyelven író Boethius, aki az antikvitás utolsó nagy polihisztoraként a középkori utódok számára szinte kizárólagos tekintélyével hosszú évszázadokra meghatározza a zenetudományi értekezések formai és tartalmi követelményeit. Ez csak egy példa arra, milyen állomásokon keresztül él tovább a görögök kétezer éves zenetudománya. A forrásgyűjtemény az ilyen ókoron túlmutató hatásokat nem tárgyalja, nem is ez a feladata, de az ehhez hasonló kapcsolatok, összefüggések, tehát az ókor középkorra, vagy még későbbi korokra gyakorolt hatásának felismerésében és tudatosításában is komoly segítséget jelent Ritoók Zsigmond könyve a muzsikus olvasó számára.

A másik későókori nagyság a neoplatonikus filozófus, Plótinosz, aki néhány rendkívül érdekes zenei vonatkozású részlettel szerepel a kötet szerzői között.

A válogatás nem lép fel a teljesség igényével, hiszen egyrészt a tudományszak jelenlegi helyzetében nem erre van szükség elsősorban, másrészt nem is minden szöveg esetében lehet egyértelműen eldönteni, hogy az tisztán zeneelméleti vonatkozású-e vagy érdemes-e esztétikai érdeklődésre is. A teljességet a már említett átfogó szemlélet pótolja, mert az ókori görög zeneesztétika a közölt források tükrében filozófia-, matematika-, irodalom- és pedagógiatörténeti háttérben kerül bemutatásra. Nézzünk néhány példát! A filozófia iránt érdeklődő olvasó például az említett Platón-, Arisztotelész- vagy Plótinosz-részleteket választhatja ki magának alaposabb tanulmányozásra, sőt esetleg a fordítás mellett — a sorozat hagyományainak megfelelően — bal oldalon közölt eredeti szöveggel is összehasonlíthatja. Aki a matematikát kedveli, számos püthagoreus, illetve Ptolemaiosz-idézetben találhat példát a

zene és matematika kapcsolatára. Irodalomtörténeti szempontból is érdekes lehet a zene és irodalom fokozott különválásának nyomonkövetése, s még a pedagógia történetével foglalkozók, vagy akár a középiskolai történelemóra számára is tanulságos, miként használták a görögök általában a zeneoktatást, illetve az egyes dallamtípusok érzelmi hatását a gyakorlati nevelésben, mondván, hogy „az ember egész életének ritmusra és harmóniára van szüksége". Ami a tartalmat illeti, körülbelül ennyit szükséges kiemelni, részletesebb felsorolásnak, vagy tárgyismertetésnek nem volna különösebb értelme. A művet érdemes akár rendszeresen végigolvasni, akár tetszés szerint keresgélni, lapozgatni benne. A válogatásban szereplő szövegek nagy része itt jelent meg először magyar fordításban.

A forrásgyűjtemény bizonyára hozzájárul ahhoz is, hogy mind több muzsikus és nem muzsikus ismerkedjék meg a ma is használt zenei műkifejezések eredetével, használati körével, és a rendkívül pontos fordítások és a gyakran a bizonytalanságot is vállaló magyarázatok nyomán ráébredjen, mennyire másképp használtak számos kifejezést az ókorban, mint napjainkban. Tudjuk-e vajon, mit jelentett eredetileg például a diatónia, enharmónia vagy a ma kereszt előjegyzésként használt dieszisz elnevezés, vagy éppenséggel a polüphónia?

Ritoók Zsigmond a mindig világosságra, érthetőségre törekvő fordítások és az említett bőséges jegyzetanyag mellett még az egyes fejezetek előtt történeti-filológiai bevezetőkkel, függelékként pedig zeneelméleti összefoglalással, a fontosabb zenei kifejezések betűrendbe szedett magyarázó jegyzékével, valamint hivatkozási hellyel ellátott névmutatóval is megkönnyíti a könyv használatát.

Még néhány szót az ókortudomány szemszögéből. Más tudományok ókori történetét illetően is példaként szolgál e szöveggyűjtemény: ha könyvkiadásunkban jelenleg nincs is lehetőség egy-egy tudományszak történetéhez tartozó szerzők valamennyi fennmaradt művének teljes kiadására, egy ilyen vagy ehhez hasonló válogatás mindenképpen hasznos lenne. Ha veszítünk is azáltal, hogy nem teljes műveket ismerünk meg magyar fordításban, csak kiragadott részleteket, többet nyerünk azzal, hogy legalább valamit megismerünk e kevésbé ismert szerzők alkotásaiból, s így az adott szak (pl. pedagógia, orvostudomány, építészet, földrajztudomány, matematika, mezőgazdaság stb.) ókori története, előzménye legalább részben hozzáférhetővé válik a szélesebb olvasóközönség számára.

Bizonyára lesznek, akik egyes szerzőket vagy részleteket hiába keresnek, vagy akik néhány szemelvényt nem oda tartozónak éreznek, ahol az szerepel, mindazonáltal el kell mondanunk, hogy e könyv megjelenése a magyar zenetudomány és ókortudomány közös vállalkozásaként az egész magyar nyelvű kultúra fontos eseménye.

Kárpáti András

Margit L. McCorkle:

JOHANNES BRAHMS, THEMATISCH-BIBLIOGRAPHISCHES WERKVERZEICHNIS

G. Henle Verlag, München, 1984

Johannes Brahms műveinek tematikus-bibliografikus jegyzékével nagyszabású, korszakos mű került a nemzetközi zenetudomány asztalára. Szerkesztője, *Margit L. McCorkle,* a Donald M. McCorkle-lal együtt kezdett monumentális kutatómunkát teljesítette be vele.

E 850 oldalas kötet hézagpótló mű, a szó legszorosabb értelmében. Bármily hihetetlen ugyanis: a német romantika e népszerű mesterének munkásságát eleddig nem regisztrálta tudományos igényű és apparátusú műjegyzék. Olyan kötet tehát, mely a cím pontos leírásától kezdve a vokális művek szövegadataiig, az előadó-apparátustól a keletkezéstörténetig, az első előadásokig és a kiadásig, főleg pedig az eredeti kézirat vagy kéziratok lelőhelyéig minden lényeges információt megadna a mai zenebarátnak, történésznek, kutatónak, előadónak, hangversenyrendezőnek, szerkesztőnek vagy könyvtárosnak.

Az új tematikus-bibliografikus jegyzék szerkesztője pontosan erre vállalkozott — s ezt teljesítette, a tervezéstől a megjelenésig tartó két évtizedes szívós kutatómunkával. A jegyzék 122 opus-számmal ellátott mű adatai mellett regisztrálja Brahms 38, számjelzés nélküli kompozícióját, 18 olyan átdolgozását, melyet más szerzők műveiből készített, 35 elveszett

művét vagy átdolgozását, 19 vegyes művet, töredéket és vázlatot, neki tulajdonított kétes hitelű műveket, valamint a kezeírásában fennmaradt másolatokat más szerzők műveiből vagy népdalgyűjteményekből. Mintegy 300 műről ad tehát egészen részletes felvilágosítást.

A jegyzék szerkesztője — vagy szerkesztőpárosa — kétségkívüli „kézirat-centrikus". A legelső kérdés, melynek a végére akart járni, hogy megvan-e — s ha igen: akkor hol van — a mű eredeti kézirata, vázlata, tisztázata, vagy legalábbis saját kezűleg javított korrektúra-levonata. Jogos ez a szemlélet, hiszen két világháború vihara forgószélként röpítette a négy égtáj felé Brahms kéziratait is. Sok közülük Amerikába került, hogy azután némelyikük, a II. világháború végeztével, visszataláljon Európába. Útjuk rendszeres-módszeres követését tekinthetjük az új tematikus jegyzék legeredetibb vonásának és legnagyobb érdemének. Az eddigi összefoglaló munkák Brahmsnak mintegy 400 kéziratát regisztrálták, az új tematikus katalógus ezzel szemben 2600 kéziratot. Ehhez az adathoz nem kell kommentár, ez egymagában mindent elmond.

Arról is beszédesen vall a kötet, hogy milyen erős szálak fűzték Brahmsot a magyar zenéhez. A művek első előadói között feltűnik Erkel Sándor, Hubay Jenő, Popper Dávid, Reményi Ede neve. Budapest gyakran volt színhelye Brahms-ősbemutatóknak: a Magyar táncok első sorozatáé 1867-ben, a B-dúr zongoraversenyé 1881-ben, a c-moll zongorástrióé 1886-ban, a d-moll hegedű-zongoraszonátáé 1888-ban, a H-dúr trióé 1890-ben; a zongoraszólamot minden alkalommal a zeneszerző játszotta. Az eredeti kézirat-tulajdonosok között is akadt magyar: a B-dúr zongoraverseny partitúrája, Freund Róbert tulajdonából, Bartók egyik korai hívének, Freund Etelkának birtokába került; a jegyzék szerint Bartók maga vitte Amerikába! Különös módon Bartók köréből került ki a másik magyar kézirat-tulajdonos is: Selden-Goth Gizella, aki haláláig birtokolta az op. 43-as Négy ének autográfiáját.

Sajnálattal láttuk, hogy a magyar zenetudomány megállapításai — Bartók Béla, Major Ervin idevágó munkáira utalok — nem ismertek a műjegyzék szerzője előtt. Ez komolyabb ténybeli hiányosságokhoz is vezet: a Magyar táncok, az op. 21-es „magyar variációk" forrásvidékét meg sem kísérli bejárni. Pedig enélkül nem lehet teljes egy ilyen, különben nagyon is sokat markoló és sokat fogó munka. Érdemes lett volna továbbá a jegyzék magyar vonatkozású részeit megmutatni egy magyarul tudó szakembernek — ez ortográfiai és fordítási hibák javítását eredményezte volna.

Otto Erich Deutsch, a neves osztrák tudós mondta, hogy az ilyen jegyzéket voltaképpen már csak „második kiadásban volna szabad megjelentetni". Bölcs mondása ezúttal is célba talál. Ám a hiányosságok végül is eltörpülnek a mű erényei mellett: az új Brahms-műjegyzék megjelentetése nagy tudományos tett, mely bizonyára szárnyakat ad az újabb kutatásnak.

Bónis Ferenc

Ára: 30,— Ft

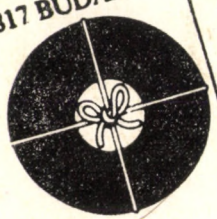
Index 25.563

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.

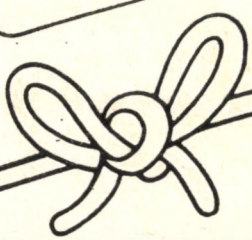
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

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

FU 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1986/2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXVII. évfolyam 2. szám 1986. június

TARTALOM

WILHEIM ANDRÁS:
Liszt és a huszadik század 115

HAMBURGER KLÁRA:
Liszt Anna. Arcképvázlat Liszt Ferenc édesanyjáról, ismeretlen dokumentumok fényében 126

VALKÓ ARISZTID:
Adalék Liszt Ferenc tiszteletdíj-ügyéhez 167

MOLNÁR ANTAL:
Hat írás Bartókról (közreadja: Bónis Ferenc) 169

VALKÓ EMŐKE—STRÉM KÁLMÁN:
Zene és tömegkommunikáció I. 185

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőbizottság 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 kézbesítőjnél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posat Központi Hírlapirodánál (KHI, 1900 Budapest V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványra, valamint átutalással a KHI 215—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563
HU ISSN 0025—0384
86.1470.66-22 Alföldi Nyomda, Debrecen

WILHEIM ANDRÁS:

LISZT ÉS A HUSZADIK SZÁZAD

Nemcsak minden nagy költő, de minden igazi, bár nem olyan nagy költő egyszer s mindenkorra beteljesíti a nyelv egy lehetőségét, s így eggyel kevesebb marad az utódaira.

T. S. Eliot

Nem csupán a nagy alkotások, a nagy életművek tartoznak a zenetörténethez, hanem a róluk való elméleti és kritikai vélekedések is. Különösen addig, amíg a zenetörténetírásban az evolúciós szemlélet uralkodott, fontos érvként számított, hogy egy-egy művész vagy korszak miként fogalmazta meg viszonyát elődeihez, arról nem is szólva, hogy kiket, illetve milyen törekvéseket vállalt elődeiként. Az evolúciós szemlélet hajlott arra, hogy fővonalra és mellékágakra bontsa a zeneirodalmat, hogy folyamatnak tételezzen föl egymással igazából csak kronológiai rendbe állítható eseményeket; hogy életműveket és elméleti kérdéseket korábbi művek és trendek eredőjeként vezessen le. Az érvelés természetesen megfordítható: ha egy korábbi életműben kimutathatók a későbbi fejlemények csírái, főleg, ha ezek elég szembeötlőek, környezetükhöz szinte szervetlenül kapcsolódók, akkor létrehozójukat mintegy az eljövendők megsejtőjeként, előfutáraként ábrázolhatjuk.

Liszt életműve már régóta példája lehet ennek a szemléletnek. Különösen öregkori, 1880 utáni művei bizonyultak hálásaknak abból a szempontból, hogy későbbi zenék korai párhuzamait fedezhessük fel bennük, természetesen a későbbi zene vizsgálatából kikövetkeztetett elméleti módszerek segítségével. Messzire vezetne most annak részletes kifejtése, hogy miként állította szembe az elmélet és a történet a kortársai által meg nem értett, hanyatló alkotóerejű Liszt fikcióját a jövő zenéjét megsejtő, magányos, mert kortársai közül mindenkinél távolabbi jövőbe tekintő Liszt fikciójával.

Igaz, a jövőt előlegező Liszt legendája talán magára a komponistára vezethető vissza, aki kortársai visszaemlékezése szerint a jövőtől várta művészete megértését. Szinte megkerülhetetlen a kérdés, amelyet számos változatban meg is fogalmazott azóta a zenetudomány: *„mit kezdeményezett, aminek visszfényét-visszhangját nem látta s hallhatta meg?"* (Szabolcsi), vagy Bartók kérdése, amelyre akadémiai székfoglalójában kereste a választ: *„Milyen hatással volt Liszt zenéje a zeneművészet további alakulására?"* Nyilvánvaló, hogy az ily módon feltett kérdések már szinte magukban foglalják a pozitív irányultságú választ: igen, volt valami Liszt kései művészetében, ami előlegezte a későbbieket, s volt hatása a következő nemzedékekre.

Ha megnézzük azoknak a komponistáknak az írásos megnyilatkozásait, akikről feltételezni lehet, hogy valamiképpen alkotó módon éltek Liszt örökségével, valóban azt látjuk, hogy hivatkoznak is Liszt ösztönzésére, legalábbis példájára. Bartók írásainak megfelelő részletei közismertek, de még a primátus kérdéseiben oly kérlelhetetlen Schönberg is elismeri, hogy ha a maga számára történt felfedezés pillanatában nem is, utóbb tudomást szerzett Liszt hasonló próbálkozásairól. A névsor könnyen folytatható, mert

Elhangzott 1985. november 21-én, a Magyar Zeneművészek Szövetsége Zenetudományi és Kritikai Szakosztálya által rendezett Liszt-ülésszakon.

a századforduló minden jelentős komponistájáról el lehet mondani, hogy van művészetének olyan eleme, amelynek rokona már Lisztnél is föllelhető volt. Meglepő az, hogy mennyire nyíltan hivatkoznak Lisztre — alapos kutatásnak kellene feltárnia a századvég különböző ős-kereséseinek tendenciáit. Mert ha van is olyan hang, mint a többek szerint Lisztre sok vonatkozásban is visszautaló Debussyé, aki úgy véli, elmúlt már az az idő, amikor követni lehetne egy korábbi mintát — *„Nincsenek többé tanítványok. És nincsenek többé mesterek sem."* —, a jellemzőbb mégis Busoni nyilatkozata. Azé a Busonié, aki e nyilatkozat pillanatában zeneszerzőként igencsak távol volt már attól, hogy — Bartók kifejezését kölcsönözve — *„csakis Liszt művei nyomán"* térjen új utakra. 1920-ban egy sajtópolémiában Busoni így fogalmazta meg generációjának Liszthez való viszonyát: *„Ismerem Liszt hibáit, de nem ismerem félre erényeit. Wagnert is beleértve, végső soron valamennyien tőle származunk, és nem kevesebbet, mint a létünket köszönhetjük neki. César Franck, Richard Strauss, Debussy, az újabb orosz szerzők mindegyike, az ő fájának ágai."*

Itt azonban máris két megfigyelést kell tenni. Először is, az említett szerzők — Bartók és Schönberg kivételével — nem egyenlő súllyal idézhetők a 20. századi zene kapcsán. Problematikájuk javarészt a múlt századé, a századvégé, mindenképpen: az előző periódus korántsem egyazon ágának elágazásai ők. Másodszor, ha létezik egyáltalán utóhatása Liszt művészetének, ha van alkotói hagyománya, akkor az korántsem folyamatos és egyenletes. A szerzők, akikre eddig utaltunk (de bővítsük a névsort mondjunk Szkrjabinnal, Ravellal és Berggel, hogy egymástól nagyon távol fekvő példákat is hozzunk), nem Liszt utolsó stíluskorszakához kapcsolódnak, hanem korábbi műveihez — akár a formai szerkezeteket, karakter-szembeállításokat, műfajokat, akár a hangnemi terveket, vagy a monotematikus szerkesztést nézzük. Az eddigi szakirodalomban legkimunkáltabb Liszt és Bartók viszonya — ebből is az világlik ki, hogy inkább Liszt középső periódusára lehet Bartók alkotásaiból visszakövetkeztetni. Azt, hogy ez viszont *nem* a látnok, a modern, a jövőt megsejtő Liszt, Szabolcsi Bence is óvatosan úgy fogalmazza meg, hogy Bartók *„ifjúkori műveivel Liszt és Mosonyi örökébe lépett s jellemző módon éppen Liszt alig ismert, kései magyar korszakának vált öntudatlan folytatójává."*

Azt hiszem, az *öntudatlan* jelző a kulcsszava ennek a mondatnak, és Bartókon túlmutatva, az egész problémakörnek is. Úgy tűnik, Liszt kései művészete nem hatott a 20. század zeneszerzésére, s minden, ami közös vonásnak tűnik, esetleges párhuzamosság csupán; más forrásból származó, noha hasonló eredmény.

A hatás vagy hatástalanság kétségtelenül hálás és tetszetős témáját azonban egy sokkal kevésbé látványos oldalról is meg lehet közelíteni. Nevezetesen, hogy ismerhették-e egyáltalán a századvég és a századelő komponistái Liszt utolsó kompozícióit. Tudomásom szerint nem készült még olyan tanulmány, amely azt vizsgálta volna, hogy mennyire terjedtek el, mennyire voltak egyáltalán hozzáférhetők ezek a művek. Mert pusztán az az adat, hogy egyes kompozíciók első kiadásai már a nyolcvanas években megjelentek, aligha jelent sokat, hiszen a példányok útját nem követhetjük. Ugyanígy nem sokat mond az sem, hogy maga Liszt játszotta e művek némelyikét közvetlen környezete számára — hiszen azt nem tudjuk, vajon mások játszották-e őket? Volt-e tehát igény ezekre a művekre, megmutatkozott-e érdeklődés irántuk? A visszaemlékezések, más kortársi adatok elemzése adhatna csak választ arra, hogy Liszt öregkori műveit — az általánosan elterjedt, ám csak a felületen mozgó rossz véleményen túl — ismerte-e a szélesebb szakmai nyilvánosság, egyáltalán: optimálisan mekkora volt e darabok közönsége? Noha semmiképp sem reprezentatív önmagában az a lista, amelyet Denijs Dille tett közzé azokról a zeneművekről, amelyeket Bartók tanulóéveiben megismert, abból a szempontból mégsem érdektelen, hogy mi jutott el egy nem köznapian fogékony, új zene iránt nyitott, hiva-

tásszerűen muzsikusnak készülő fiatalemberhez. A Bartók által tanult vagy tanulmányozott művek listáján ekkor még egyetlen kései Liszt-kompozíció sem található.

Újabb adatok szerint Bartók a tízes években, a Liszt-összkiadás munkálatai kapcsán ismert már kései Liszt-darabokat. Az *Allegro barbaro* közvetlen liszti mintája nem igazolható, de az Op. 14-es *Suite*-nek vannak olyan vonásai, amelyek talán párhuzamba hozhatók a kései Liszt-csárdások bizonyos megoldásaival. Bartók esete azonban kivételes, mert ha jól tájékozódunk a keletkezéstörténet és a kiadások kronológiájában, be kell látnunk, hogy mire a kései Liszt-művek általánosan elterjedtek, a Liszt-összkiadás kötetei révén, mindazok a szerzők, akikre valóban hathattak volna, már régen kialakították saját stílusukat, felfedezték egyéni problematikájukat — sőt, Debussy életműve már le is zárult addigra. Ne feledjük, hogy a legradikálisabb zongoraműveket közreadó összkiadás-kötet 1927-ben, a vokális kompozícióké 1936-ban, néhány elhanyagolhatatlanul fontos zongoramű pedig csak az 1950-es évek második felében jelent meg, utóbbiak ráadásul elég szűk nyilvánosságot biztosító publikációkban.

Liszt öregkori művészete azért nem, vagy csak alig hatott a 20. század zenéjére, mert nem is hathatott. Abban a pillanatban ugyanis, mikorra ezek a darabok megjelentek, elsősorban már csak történeti érdekességük volt, hiszen az Új Zene réges-rég túl volt már legjelentősebb fordulatain, felfedezésein és botrányain. A zeneszerzés számára sem kiindulópontot, sem mintát nem jelenthettek már, annyira mások voltak már addigra a komponisták zenei tapasztalatai. Annál nagyobb lehetett e művek visszhangja — máig sem csökkenően — a zenetudományban. E művek értékelése, sorsa, elemzése ma is a zenetudomány belügye (sokkal inkább, mint az előadóművészeté), tulajdonképpen ez az egyetlen területe a Liszt-kutatásnak, amely a nem Liszt-specialista számára is „érdekes" — immár hagyományosan. Ha felbukkan egy-egy új teoretikus iskola, vagy akár csak elemző módszer, szemléletmód, amely igényt tart arra, hogy értelmezze századunk zenéjének jelenségeit, szinte ki sem kerülheti e kompozíciók vizsgálatát. A címben jelzett összevetés — Liszt és a 20. század — így voltaképpen nem is annyira zenei, mint inkább zenetudomány-történeti, jelesül *magyar* zenetudomány-történeti kérdésként vetődhetnék fel.

Liszt kései műveinek imponálóan gazdag magyar szakirodalma ugyanakkor óvatosságra int. Az az általánosan elfogadott nézet ugyanis, miszerint Liszt zenéje mintegy előkészíti az utat Bartók számára, óhatatlanul leszűkítette a Liszt-kutatás (a stíluselemzés) skáláját. Kétségtelen, hogy számtalan olyan technikai és poétikai vonást találni a két mesternél, amelyek rokoníthatók egymással. Abban a pillanatban azonban, amikor ezeket az eszközök szintjén kell megragadni, a terminológia megmerevedik, s kimondva, de inkább hivatkozás nélkül, Lendvai Ernő Bartók-analíziseinek kategóriarendszere alkalmaztatik Liszt zenéjére. Nyilvánvaló, hogy a Lendvai által leírt jelenségek nem csak Bartók munkásságában találhatók meg, a terminusok sem csak Lendvai elemző munkáiban. Azzal az összetettséggel, koherenciával, egyszeriséggel azonban, ahogy Lendvai kidolgozta, valóságos elméleti konstrukcióvá homogenizálta, csak Bartók zenéjére alkalmas. Így még ha Lendvai terminológiájának és eszköztárának szinte minden elemére találunk is példát Lisztnél, ez nem jelenti azt, hogy Liszt valóban a 20. század egy lehetséges zenei modelljét előlegezte volna. Lendvai elemző univerzuma ugyanis csak egyike a lehetséges Bartók-interpretációknak — s ha Liszt-példákkal is betölthető ez az elemző rendszer, nem bizonyítja, Liszt és Bartók zenéje között *valóban* megvan az elszakíthatatlan kapocs. Meggyőződésem, hogy a Bartók zenéjéről és annak elemző interpretációjáról mondottak a századelő más komponistáiról szólva is érvényesek.

Jelentheti-e ez azt, hogy értelmetlen a Liszt és az utána következő nemzedékek közötti kapcsolat vizsgálata? Semmiképpen, mert úgy tűnik, mégis számos vonatkozásában

igaz a rejtett párhuzam. Az eddigi kutatás javarészt az alapelemek, az eszközök összegyűjtését és rendszerezését tartotta feladatának, de mára kevés újjal kecsegtet már az effajta munka — hacsak nem sikerül eddig nem vizsgált jelenségeket az alapelemek szintjén megragadni. Mégis, a szótár főbb vonalaiban elkészült, most a grammatika leírására kell sort keríteni. Nem lenne azonban meglepő, ha e munka során kiderülne, hogy a szótár koránt sincs készen, sőt, ehhez a grammatikához teljesen újra kell azt szerkesztenünk — mert Liszt zenéje nem alapelemek bizonyos szabályok szerinti egymás mellé rakása, hanem élő szerkezet, amelyben anyag és formálás összefüggő rendszert, szinte egymástól elválaszthatatlan egységet alkot.

Ha most a továbbiakban egy példára hivatkozom, nem a mintaelemzés szándékával teszem, csupán illusztrálni szeretném az iménti állítást. Nevezetesen, hogy nem elegendő megnevezni a jelenségeket, hanem azok működésmódját, helyi értékét kell megkísérelni mérlegelni.

Köztudomású, hogy Liszt két 1885-ös kompozíciója, a *Gyászinduló,* valamint a *Magyar történelmi arcképek* Teleki László című tétele Mosonyi Mihály *Gyászhangok Széchenyi István halálára* (1860) című zongoradarabjának négyhangnyi basszus-osztinátójára épül. Az irodalom ezen kívül úgy tartja számon, hogy a *Teleki* voltaképpen a *Gyászinduló* átirata, újbóli kidolgozása. A következőkben ezt a két állítást szeretném módosítani, mégpedig úgy, hogy a két Liszt-kompozícióban is ugyanaz a négy hangból álló csoport kap kitüntetett szerepet, mint Mosonyinál, s hogy a két Liszt-mű pedig egymás variánsa. A kétféle megfogalmazás alig tér el egymástól, mégis azt gondolom, hogy a különbség lényegi.

Mosonyinál az osztinátó minden pillanatában akkord-basszus jellegű. Jóllehet halljuk önállóan is, csakhamar megjelennek az akkordok, s a négy hang mindegyik előfordulása ugyanolyan funkciós értelmű marad (mind az expozícióban, mind visszaidézésekor). *(1. példa, 120. l.)* Liszt, mondhatni, nem „ugyanezt" a négy hangot használja fel a maga osztinátójában. Legelőször is szinte a teljes tétel struktúráját erre a négy hangra építi. Míg Mosonyinál három funkciós lépés történik az ütemeken belül, addig Liszt sokszorosan is bizonytalanságban hagy a funkciós változások mineműségéről *(2. példa 121. l.)*.

Magára az osztinátóra több értelmezési lehetőség is kínálkozik. Értelmezhető két funkció váltakozásának, amelyet egyrészt a *g—b* kisterc, másrészt a *fisz—cisz* kvint képvisel. De a folyamat akkor is kétfunkciós, ha a *g—b—cisz* hangokat halljuk összetartozónak s a fiszt egy kimondatlan váltóharmónia reprezentánsának tekintjük. Végül elképzelhető a négyhangos csoport statikus formulaként, amelyben nincs az egyes hangok között kitüntetett funkciós viszony. A kérdés ebben az esetben csak az, hogy melyik hangja az végül, amelyen az egész csoport megtámaszkodik.

Kivételes lehetőséget kínál az elemzőnek, hogy a *Gyászinduló* és a *Teleki* voltaképpen egyazon alapgondolat kétféle kidolgozása. Ha az embert könnyű konzekvenciák levonására csábítaná az egyik, ellenérvként kínálkozik a másik darab hasonló helyének eltérő értelmezhetősége. Csakhamar kiderül például, hogy az osztinátó Lisztnél nem négy, hanem nyolc hangból álló csoport — s így a mű mindvégig ütempárokban értelmezendő, ezt támasztja alá mind a dallam, mind a harmóniák belső rendje. Ha azonban az osztinátó és a harmóniák egymásraépülését vizsgáljuk a két darabban, s megpróbáljuk levezetni az osztinátó és a belőle kinövő harmóniák és késleltetéseik bonyolult rendszerét, azt tapasztaljuk, hogy a két darabban *különbözőek* az egybeesések, vagyis a két esetben nincs oksági kapcsolat osztinátó és akkordika, vagyis a kompozíció két rétege között *(3. példa, 122-123. l.)*.

Vagy ha úgy tetszik — s a darabok megléte végül is ezt bizonyítja — mindkét kapcsolat indokolható, nevezetesen a darabok folyamán belüli kompozíciós logikával, amely *hasonló* ugyan mindkét darabban, de kibontásának léptékét tekintve más és más. Jóllehet mindkét mű kompozíciós terve — ha jól értem — arra irányul, hogy a *ciszt* függetlenítse, kiemelje környezetéből, olyan helyzetekbe hozza, hogy valóban indokolttá váljék záró pozíciója.

A *Gyászindulóban* már a kezdettől fogva erősen érződik a *cisz* kitüntetett szerepe. (Ebben az összefüggésben nem hanyagolható el a darab előjátéka, amely éppen a *ciszt* célozza meg; a *Gyászinduló* kezdőütemeiben pedig szinte a Prelúdium sajátos, ám éppen nem szimmetrikus skálaként értelmezhető, hangsorozatának visszafordításaként alakul ki az osztinátó *(4. példa, 124. l.)*.

Liszt a legváltozatosabb eszközökkel igyekszik azután mérsékelni, árnyalni a *cisz* pozícióját és prolongálni ezt a bizonytalanságot, mindenekelőtt a periodizáció és az osztinátó-hangok léptékének (két-, illetve négyütemes kiterjedés, negyedelő vagy felező mozgás) hirtelen változtatásával.

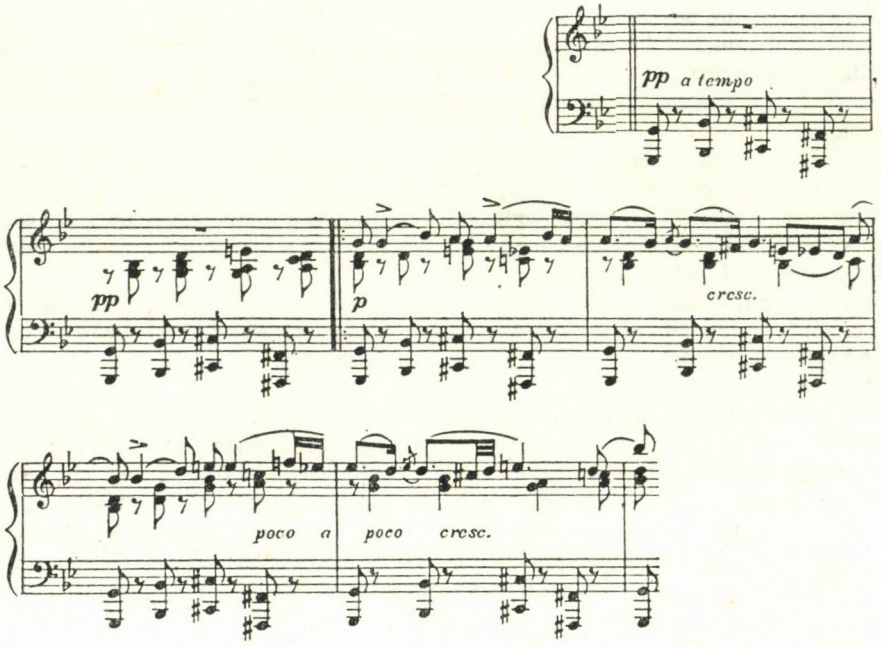
A *Teleki* esetében a darab elejéről elmarad a *cisz* hangsúlyozott exponálása (valószínűleg nem függetlenül a teljes arckép-sorozat nagyformájának elgondolásától). Itt is megtaláljuk a lépték változtatásait, csakhogy míg a *Gyászindulóban* a metrikai érzet is bizonytalanságban marad, itt mindjárt a kezdet legkezdetén, a pedálhasználat biztosítja a metrum szilárdságát. Igaz, az osztinátó *g—b—cisz* hangjainak pedállal való összefogása révén viszont tovább gyengül az amúgy sem hangsúlyos *cisz* pozíciója *(5. példa, 125. l.)*.

Végső összevetésben mindkét darab formaterve az, hogy egy állandóan ismételt basszus fölötti variációsorozatban rögzítse e hangok egyikét, a majdani záróhangot — mégpedig két hullámban. A *cisz* első, akkordikus pozicionálása után egy, az előzményektől mind hangrendszerében, mind technikájában eltérő epizódot követően (amelynek kétféle megfogalmazása a két darab külön elemzését igényelné), újra, most már pozicionált egyeshangként határozza meg a darab központi hangját.

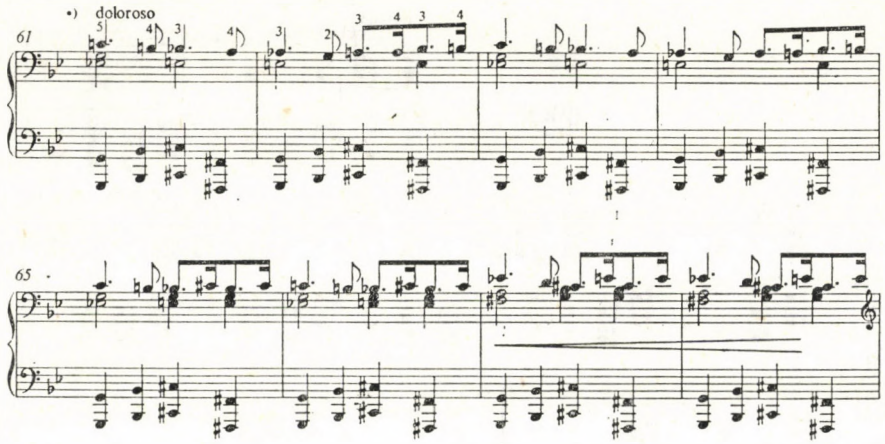
Ez az elgondolás, későbbi, más mesterektől látott példák tanúsága szerint, a 20. századi zene számára is érdekes probléma volt. Ha úgy tetszik, ez a fajta logika akár hathatott is volna a Liszt utáni komponisták munkáira. Amiként hathatott volna az öregkori művek látszólag száraz logikája mögött megbúvó improvizatív formálás, vagy nagyonis érdekes lehetett volna, ha jobban ismertté válik, egyes kompozíciók merész eklektikája (hogy csak egyetlen példára hivatkozzam: a *Via crucis* olykor melodramatikus recitatívóiba illesztett koráljai). S lehetett volna minta az öreg Liszt minden műfaji konvenciót, előadásbeli hasznosságot elvető komponálásmódja — ezek a darabok mintha már puszta létrejöttükkel is a hagyományos előadási formák, keretek, alkalmak értelmetlenségét posztulálnák.

Liszt azonban, azt hiszem kimondhatjuk, közvetlen hatás *nélkül* lett a 20. századi zene előlegezője. Műve jószerivel folytathatatlan is lett volna — mert az alapelemek szintjén ugyan újat hozott, de mégoly merész formaterveinek mélyén is egy alapjában romantikus program, romantikus gondolkodásmód rejtezik. Nem sejtette ő meg a modern zene problémáit, csak a maga, olykor felettébb ellentmondásos logikája alapján dolgozott tovább, a számára adatott lehetőségek maximumáig. Kései művei a zeneszerzői praxis szempontjából máig emésztetlenek, s aligha megválaszolható a kérdés, hogy ez a státusuk változik-e valaha. Bár ha most befejezésül mottóm szerzőjét idézem ismét, azzal a változás lehetőségeire is szeretnék utalni: *„Tény és való, hogy minden felsőbbrendű költő, akár klasszikus, akár nem, kimeríti a talajt, amelyet művel, s így azt, mivel hogy egyre kevesebbet terem, végül ugarolni kell néhány nemzedéknyi időre."*

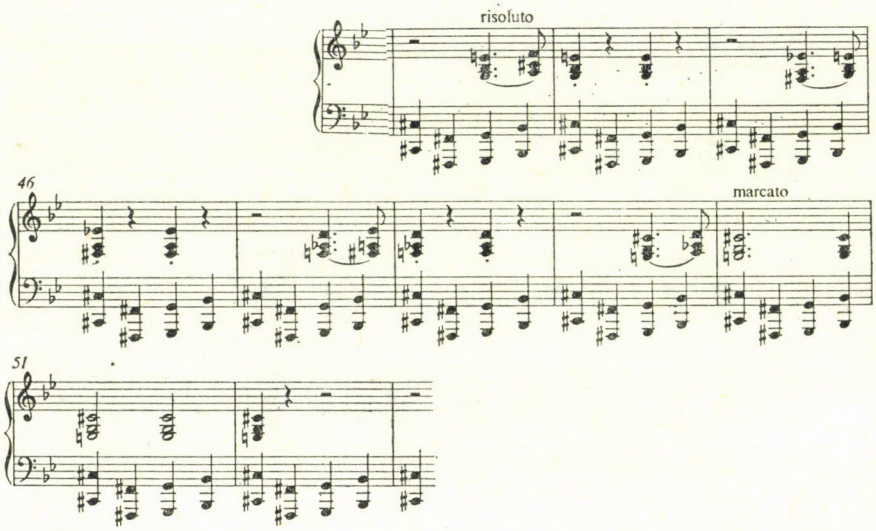
1.



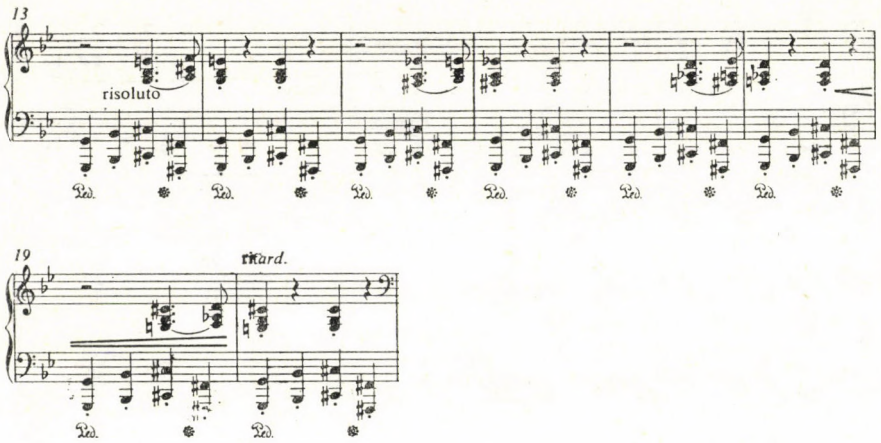
2.



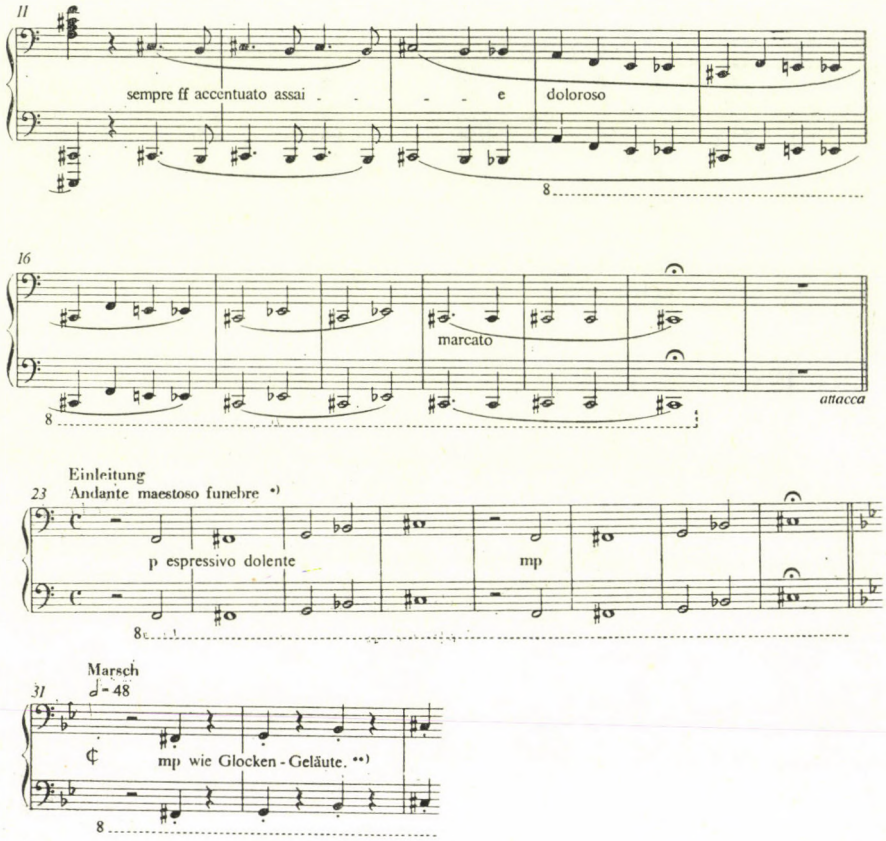
3a.



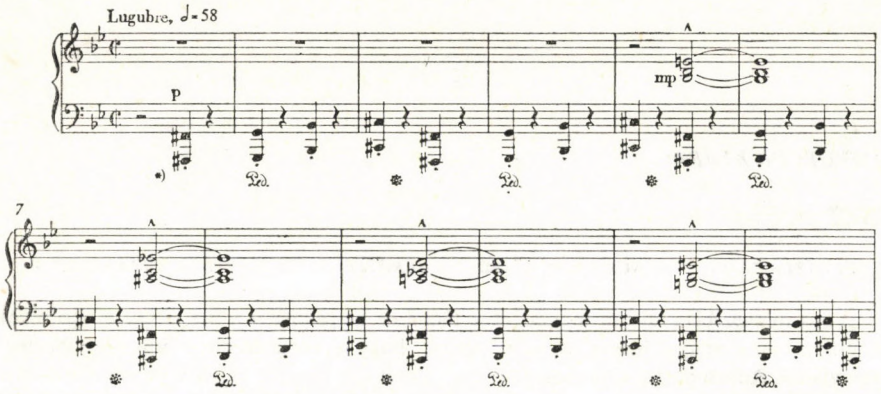
3b.



4.


11
sempre ff accentuato assai
e
doloroso
8
16
marcato
attacca
8
Einleitung
23
Andante maestoso funebre *)
p espressivo dolente
mp
8
Marsch
31
♩= 48
¢
mp wie Glocken-Geläute. **)
8

5.



HAMBURGER KLÁRA:

LISZT ANNA

ARCKÉPVÁZLAT LISZT FERENC ÉDESANYJÁRÓL, ISMERETLEN DOKUMENTUMOK FÉNYÉBEN

„Vous m'avez bien mis au monde, et je tâche de ne pas gâter votre ouvrage" (jó munkát végzett, amikor a világra hozott, és azon vagyok, hogy ne rontsam el) — írta Liszt Ferenc az édesanyjának Rómából, 1864. december 17-én. „Bénit soit Dieu de m'avoir donné une si bonne mère"[1] (áldassék Isten, hogy ilyen jó anyát adott). Többször, egyebek közt 1860. szeptember 14-én kelt végrendeletében kivételes tisztelettel, szeretettel, hálával emlékezik meg anyja jóságáról, szeretetéről, önfeláldozásáról.[2]

Egyszerű, fekete szemű és hajú asszony volt. Madame Auguste Boissier — Liszt egy ifjúkori tanítványának édesanyja — szerint nagy darab, pirospozsgás, vidám teremtés.[3] A Liszt-életrajzok írói mind rendkívüli emberként, „l'exellente dame"-ként, „la bonne grand-mère"-ként[4] beszélnek Liszt Annáról, de lényegében eddig nem sokat tudtunk róla.

Anna Maria Lager egy pékmester lánya volt, 1788. május 9-én, az alsó-ausztriai Kremsben született. 9 évesen árvaságra jutott, rokonoknál szolgált, mint pesztonka és cseléd, iskolába alig járt. Minden „neveltetését" attól a bécsi dámától szerezte, akinél férjhezmenetele előtt szobalány volt.

1811 elején vette feleségül Liszt Ádám, az Eszterházy hercegek doborjáni juhászati számadója, s a nála jóval tanultabb fiatalember bizonyára nem ok nélkül választotta társául a vagyontalan lányt. Ugyanaz év őszén született egyetlen gyermekükről hamarosan kiderült, hogy csodagyermek. És Liszt Anna ettől fogva élete végéig vállalta a zseni anyjának korántsem könnyű szerepét. Vállalta összes bizonytalanságával, magányosságával. Vállalta szívvel-lélekkel, jókedvvel, sok józan ésszel, mindvégig szerényen és méltósággal.

Köztudott, hogy a 16 éves Liszt Ferencet Franciaországban a 22 esztendős Mozarthoz hasonló csapás érte: elvesztette egyik szülőjét, magára maradt.[5] Egyedül kellett apját eltemetnie, s Ausztriában, rokonainál tartózkodó anyjával a hírt közölnie. A gyermek Lisztet ez talán nem rázta meg olyan mélységesen, mint az ifjú Mozartot anyja halála,[6] viszont legérzékenyebb életkorában, kamaszéveiben érte, s egyszeriben maradt tanács, nevelés és mindenfajta támasz nélkül. Addig is az ő keresetéből éltek, ezután hozzá siető édesanyját kellett eltartania. Liszt Anna — ami a képzettségét, zenei, pedagógiai tanultságát illeti — igen csak távol állt Leopold Mozarttól. Emberi, asszonyi hivatásában azonban nagyszerűen helytállt. Bámulatos, ahogyan az iskolázatlan osztrák parasztlány feltalálta magát az idegen nagyvárosban. És fiára is tudott hatni: Liszt később maga is hálás volt érte, amiért zabolátlan ifjúságában képes volt őt megfékezni; s nemcsak

[1] Jacques Vier: Franz Liszt. L'Artiste. Le Clerc. Documents inédits. Paris 1950, Les Éd. du Cèdre. 134.
[2] Liszts Testament. Aus dem Französischen ins Deutsche übertr. von Friedrich Schnapp. Weimar 1931, Hermann Böhlaus Nachf. 8.
[3] Haraszti Emil nyomán idézi: Bernard Gavoty: Liszt. Le virtuose 1811—1848. Paris 1980, Juillard. 91.
[4] Robert Bory: Liszt et ses enfants. Paris 1936, Ed. Corrêa. 168.
[5] Édesapja, Liszt Ádám † Boulogne-sur-Mer-ben, 1827. aug. 28-án.
[6] Mozart édesanyja † Párizsban, 1778. júl. 3-án.



Liszt Anna portréja

ő, de az egyetemes kultúra is hálás lehet érte Liszt Annának, amiért kamasz fia lelki krízisében elérte, hogy az ne a papi, hanem a művészi pályára lépjen.

Ezután is fontosabb szerepet töltött be Liszt életében, mint a legtöbb nagy zeneszerző anyja. Ezért is, de személyes vonzereje okán is megérdemli, hogy árnyaltabban próbáljuk felvázolni arcképét.

Liszt Anna 1835-ben 47 éves volt. Ettől kezdve idegenben, a fia nélkül élt. „Madame Liszt" volt, akinek párizsi élete abból állt, hogy ő a nagy virtuóz édesanyja. Szerény otthonában híres művészek, előkelőségek fordultak meg, a fia mindig küldött hozzá valakit, hogy gondoskodjék róla. Intéznie kellett Liszt levelezését, ügyeit, kiadókkal tárgyalt. Ő volt és maradt az egyetlen megbízható, fix pont Liszt Ferenc viharosan mozgalmas művész-életében, akihez mindig hazatérhetett. Liszt Anna a maga egyszerű, de önérzetes szívélyességével, természetes jólelkűségével hangot talált mindenkivel. Öregkorában is rangos emberek látogatták. „Mit Mama stehe ich vortrefflich" — írta róla Lisztnek Wagner Brüsszelből, 1860. március 29-én; igaz, ő akkor, a *Tannhäuser* párizsi bemutatója sikerében reménykedve, az egész Liszt-Ollivier családért lelkesedett —, „die alte Frau rührt mich oft sehr durch ihre Liebe und mitleidige Einsicht."[7] (A mamával remekül megvagyok: sokszor nagyon meghat az öregasszony a szeretetével és együttérző megértésével.)

Még Marie d'Agoult[8] is — aki eleinte lázadozott a „közönséges" anyós miatt, minden áron el akarta tőle venni a gyerekeit, őt magát meg visszaküldeni Ausztriába, a rokonaihoz[9] — később megbékélt. Vagy húsz évvel Liszttel való végleges szakítása után, 1865. szeptember 11-én így írt neki: „Adieu, chère Madame, soyez toujours *heiter* comme on peut l'être en ce monde, et aimez moi toujours un peu car je vous aime beaucoup."[10] (Isten Önnel, kedves Asszonyom, legyen mindig vidám, amennyire ez csak lehetséges e világon, és szeressen engem egy kicsit, mert én nagyon szeretem Önt.)

Berlioz szerencsétlen sorsú fia, Louis, aki gyerekként ismerte, még felnőtt, hajóskapitány korában, a hatvanas években is kedves levelet írt neki.[11]

1839-ben, amikor Liszt Bécsbe ment, s megkezdte második hangversenysorozatát a magyar árvízkárosultak javára, Marie d'Agoult visszatért Párizsba a két kislánnyal. És hová is kerülhettek volna ezek a gyerekek — két évvel később a csecsemőkorában egy Róma környéki dajka gondjaira hagyott kisfiút is Párizsba hozták —, akikről a grófné saját édesanyja tudomást sem kívánt venni, mint Liszt Annához.

A három, voltaképp apa és anya nélkül felnövekvő, előkelő neveltetésben részesülő gyermek: Blandine, Cosima és Daniel[12] számára az egykori bécsi szobalány, ez a csupaszív, de józan ítéletű, vidám asszony jelentette a szülői szeretetet, a menedéket, az otthont. A nagymamát — apjukkal ellentétben — tegezték, ami már önmagában is kivételes kapcsolatra utal. Anna asszony érdeme, hogy a három testvér egymást is nagyon szerette; ezt kiadatlan leveleik éppúgy bizonyítják, mint

[7] Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 3. erw. Aufl. Hrsg. von Erich Kloss. Leipzig 1912, Breitkopf & Härtel. 280.

[8] Marie Catherine Sophie de Flavigny, d'Agoult grófné. sz. 1805. dec. 30., † 1876. márc. 5. Liszt fiatalkori élettársa, három gyermekének anyja. Később Daniel Stern néven ismert írónő.

[9] Correspondance de Liszt et de Madame d'Agoult publ. par Daniel Ollivier. Paris 1934, Grasset. 2. köt., 75., 109., 277—278.

[10] Kiadatlan levél. Jura, St Lupicin par St Claude-ból kelt. Bibl. Nationale, Dpt. des Mss. N. a. fr. 25.179. Az MTA Zenetudományi Intézet 625.041/1 mikrofilmtekercsén.

[11] Louis Berlioz, 1834—1867. vö. 4. levél.

[12] Blandine Rachel; Madame Ollivier. sz. 1835. dec. 18., † 1862. szept. 11.
Cosima Francesca Gaetana. Hans von Bülow, majd Richard Wagner felesége. sz. 1837. dec. 24., † 1930. ápr. 1.
Daniel Henri. sz. 1839. máj. 5., † 1859. dec. 13.

az egyetlen hosszú életű Cosima nemrég közreadott *Naplója*.[13] A nagymamához legjobban Blandine ragaszkodott. Azután is, hogy 1857-ben férjhez ment Émile Ollivier-hez.[14] Miután 1860 júliusában Liszt Anna combnyaktörést szenvedett, Ollivier-ék magukhoz vették a rue St. Guillaume 29. sz. házukba, egy külön lakosztályba. Ott ápolták, szobájában étkeztek, hogy ne legyen annyit egyedül, nyaralásukat is elhalasztották.

De Cosima is rá bízott bizalmas dolgokat, még asszony korában is.[15] „Madame Liszt" úgy nevelte a három gyermeket, hogy istenítsék apjukat, és az édesanyjukról se gondoljanak rosszat. Imádott, zseniális fiával ritkán találkozhatott. Az néha meglátogatta Párizsban, és két ízben, 1850-ben és 1853-ban ő is vendég lehetett Lisztnél és Wittgenstein hercegnénél Weimarban.

Liszt Ferenc jó gyermek volt. Jacques Vier a 20 éves művész tollából (Genfben, 1831. január 9-én kelt), anyjához írt, valósággal ekszatikus levéltöredéket közöl.[16] Ha később, átmenetileg, időnként feszültebbé vált közöttük a viszony, az a Liszthez közel álló hölgyek pillanatnyi befolyásának volt köszönhető. A távolban koncertező művész például eleinte teljességgel jogosnak hitte Marie d'Agoult sűrű és orrfintorgató panaszkodását, és szégyellte egyszerű anyját az arisztokrata dáma előtt.[17] Később akkor írt neki — Carolyne Wittgenstein hercegné sugalmazására, s az ő akaratának megfelelően — az ellentmondást nem tűrő családfő kemény hangján, amikor a gyerekek neveltetése ügyében támadt közöttük nézeteltérés.[18] Az ő érdekükben ugyanis Liszt Anna szembeszállt d'Agoult grófnéval (az édesanyjukkal), és megkísérelte Carolyne hercegné, sőt a fia ellenében is. Kevés sikerrel: neveltetésük a hercegné elképzelései szerint történt.

De ezek kivételes alkalmak. Liszt általában gyengéd hangú, hálás, szeretetteljes leveleket írt az édesanyjának, amelyekben részletesen beszámolt hogylétéről, munkájáról, sikereiről.[19] S természetesen mindvégig nagyvonalúan gondoskodott róla anyagilag, végrendeletében is. Sokat jelentett a számára, hogy az édesanyja és a gyerekei ennyire ragaszkodnak egymáshoz.[20] Amikor — tragikusan korán — elvesztette 20 éves Daniel fiát és nemsokára 27 éves Blandine lányát, mindenekelőtt anyjáért aggódott.[21]

Lisztnek a már felnőtt Blandine-nal folytatott levelezéséből[22] kitetszik, hogy ők, a műveltek, milyen meghatott, kicsit elnéző-összekacsintó, nagy-nagy szeretettel szemlélték az idős Anna asszonyt. „Grand-Mamamn m'a écrit une toute charmante petite lettre de sa plus belle écriture" — írta például Liszt a lányának 1862. július 8-án.[23] (Nagymama bűbájos levelet írt nekem, a leges-

[13] Cosima Wagner: Die Tagebücher. 1.: 1869—1877; 2.: 1878—1883. Ed. u. komm. von Martin Gregor-Dellin und Friedrich Mack. München—Zürich 1976, 1977, Piper.
Magyarul: Napló. Vál., szerk. Kroó György. Ford. Hamburger Klára. Bp., 1983, Gondolat.
Más kérdés, hogy Wagner halála után Cosima a Liszt családdal már kevésbé rokonszenvesen viselkedett. Sem az apjával nem bánt úgy, ahogyan az megérdemelte volna — ez köztudott —, sem elhalt nővére egyetlen fiával. Émile Ollivier — Carolyne Wittgensteinnel folytatott levelezésének többször idézett kötetében — 1886. jún. 15-én felháborodva írta meg a hercegnének, Lisztnek is elmondta, milyen visszataszítónak találja, hogy az ő és Blandine fiát, az ifjú Daniel Ollivier-t, első, nyolc napos bayreuthi tartózkodása idején (1884) Cosima még csak nem is fogadta. Ollivier „szívtelen komédiásnak" nevezte sógornőjét (comédienne sans coeur), számára „többé nem létezik" (pour mois Cosima n'existe plus), írta vérig sértve 1886. júl. 9-én. És: „Qu'aurait dit la pauvre Blandine, si elle avait vu son fils, passant huit jours à la porte de la soeur qu'elle a tant aimée, sans que ses bras se soient ouverts pour le recevoir?" (1886. jún. 15.) (Mit szólt volna szegény Blandine, ha látja a fiát, amint nyolc napot tölt annyira szeretett húga küszöbén, anélkül, hogy az megölelte, fogadta volna?)

[14] Émile Ollivier, sz. 1825. júl. 2., † 1913. aug. 20. Ügyvéd, politikus, képviselő. 1870-ben miniszterelnök.

[15] 1862. aug. 19-én Cosima Biebrichből pl. ezt írta a nagymamának: „[...] Mme Wagner ist nicht hier, auch glaube ich nicht daß der Mann jemals wieder ganz mit ihr leben wird. *Sag das keinem* [...]" Kiadatlan. N. a. fr. 25.179, no. 127., F. 189. (Mme Wagner nincs itt, és azt hiszem, a férje valójában többé már sohasem fog vele élni. Ezt meg ne mondd senkinek...)

[16] Jacques Vier: i. m. 21—22.

[17] Correspondance de Liszt et de Madame d'Agoult. 2. köt. 75.

[18] Jacques Vier: i. m. 97—100.

[19] Franz Liszt: Briefe an seine Mutter. Aus dem Französischen übertr. und hrsg. von La Mara. Leipzig 1918, Breitkopf & Härtel. És: Jacques Vier: i. m.

[20] Liszts Testament. 7—8.

[21] Jacques Vier: i. m. Liszt levele anyjához, Berlinből, 1859. dec. 16-án, és Rómából, 1862. szept. 27-én. 103—104. és 112—114.

[22] Correspondance de Liszt et de sa fille Mme Émile Ollivier 1842—1862. publ. par Daniel Ollivier. Paris 1936, Grasset.

[23] Correspondance de Liszt et de sa fille... 319—321.

legszebb betűivel.) Blandine pedig 1862. július 27-én, utolsó levelében így figyelmeztette apját: „Grand-Maman est ravie de votre lettre [...] Écrivez-lui le plus que vous pourrez; elle lit et relit vos lettres, les rumine, les admire, les médite, et les communique aux privilégiés. Cela la fait vivre et la rend heureuse pour longtemps."[24] (Nagymama el van ragadtatva a levelétől [...] Írjon neki, amilyen gyakran csak tud; újra meg újra elolvassa a leveleit, kérődzik, gondolkodik rajtuk, csodálja és a kiváltságosaknak felolvassa őket. Ezek a levelek éltetik és boldoggá teszik, sokáig.)

Mindez ismeretes. Liszt Annáról azonban mindeddig csak indirekt képünk volt: hozzá intézett és róla szóló Liszt-, illetve Blandine Liszt-Ollivier-levelekből, legújabban Émile Ollivier *Napló*jából és Carolyne Wittgensteinnel folytatott levelezéséből.[25] Míg Liszt Ádámnak, az édesapának számos német levelét kiadták, sőt néhány meglepően korrekt franciasággal írt levele is megjelent,[26] Liszt Annának csak kevés levelét publikálták mostig. Azt, amelyet 1865-ben írt a fiának, a papi rendbe lépése után egy, szintén fiának, 1847. dec. 1-én írt levelének egy oldala és legújabban az eisenstadti Landesmuseumban található négy, Ausztriába (Haslingernek — a kiadónak —, illetve rokonoknak) írott levelet és két bejegyzést, Marie Hohenlohe (született Wittgenstein) hercegnő emlékkönyvébe.[27]

Egyéb leveleiből mindössze idézetek olvashatók, mégpedig nem Liszt-életrajzban, hanem a Richard du Moulin Eckart-féle Cosima Wagner-biográfiában.[28] Ezekből kitetszik, milyen végtelenül rokonszenves volt: az egyetlen természetes, önzetlen, csupaszív ember a Lisztet körülzsongó arisztokrata nők közt.

Ez minden. Azt sem lehetett tudni, hogy a Párizsban töltött közel negyven esztendő alatt mennyire tanult meg franciául. (Hogy értette a nyelvet, az Liszt hozzá írott francia nyelvű leveleiből nyilvánvaló.) Az itt először közölt francia nyelvű levelekből most ez pontosan megállapítható.

A párizsi Bibliothèque Nationale-ban őrzött Ollivier-féle hagyatékban Liszt Annának 15 darab, unokájának, Blandine Ollivier-nek írt német nyelvű levele található,[29] továbbá 6 francia nyelvű: 4 darab Blandine férjének, Émile Ollivier-nek címezve,[30] 2 pedig Émile édesapjának, Démosthène Ollivier-nek.[31] Valamennyi Liszt Anna élete utolsó éveiből való: 1859 és 1866 között kelt.

Közreadásuk elsősorban *nem* információs anyaguk miatt látszik fontosnak, bár itt-ott a — sohasem keresztnevén, hanem „mein Sohn"-, „mon fils"-, „dein Vater"-ként emlegetett — fiára vonatkozó érdekes adatokat is közöl. Mindenekelőtt a levélíró *személyisége* miatt olyan elragadóak ezek a levelek. Kibontakozik belőlük ennek a 70-es éveiben, combnyaktörése után

[24] Correspondance de Liszt et de sa fille... 327.

[25] Émile Ollivier: Journal. Tome I. 1846—1860, Tome II. 1861—1869. Texte choisi et annoté par Theodore Zeldin et Anne Troisier de Diaz. Paris 1961, Juillard. (A könyv magyarországi lelőhelyének megadásáért köszönetet mondok Bajomi Lázár Endrének.)

És: Émile Ollivier et Carolyne de Sayn-Wittgenstein: Correspondance 1858—1887. Ed. par Anne Troisier de Diaz. moris 1984, Presses Universitaires de France. A könyv kölcsönzéséért köszönetet mondok M. Roch Serrának (Párizs).

[26] Valkó Arisztid: A Liszt család a levéltári iratok tükrében, I—II. rész. Magyar Zene, 1961/4—5., illetve a La Revue Musicale, Paris 1911. jún.-i sz.-ban, G. Vauthier, és 1936. ápr.—jún.-i sz.-ban Haraszti Emil: Liszt à Paris. Quelque documents inédits címmel.

[27] Franz Liszts Briefe. Hrsg. von La Mara. Leipzig 1905, Breitkopf & Härtel. 6. köt. 78. sz. Az ő nyomán: Peter Raabe: Liszts Leben. 2. erg. Aufl. Tutzing 1968, Hans Schneider. 1. köt. 216. sz. jegyzet. Fakszimilében ugyanez: Hedwig Weilguny—Willy Hendrick: Franz Liszt. Biographie in Bildern. Weimar 1958, Volksverlag. 125. o.

László Zsigmond — Mátéka Béla: Liszt Ferenc élete képekben. No, 99. Zeneműkiadó. Bp. 1978.

Maria P. Eckhardt—Cornelia Knotik: Franz Liszt und sein Kreis in Briefen und Dokumenten des Burgenländischen Landesmuseums. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland.) Eisenstadt 1983. 3., 4., 13., 21. sz. levél és 6., 7. sz. emlékkönyvbejegyzés.

[28] Richard du Moulin Eckart: Cosima Wagner. München—Berlin 1929, 1931, Drei Masken.

[29] Bibliothèque Nationale, Paris. Dpt. des Mss. N. a. fr. 25.179, tome V; mikrofilmen az MTA Zenetudományi Intézetében: 625.041/1.

[30] Bibl. Nat. Dpt. des Mss. N. a. fr. 25.193, tome XIV.

[31] Bibl. Nat. Dpt. des Mss. N. a. fr. 25/179, tome V. MTA Zenetudományi Intézet: 625.041/1.

Itt köszönöm meg mindkét intézmény, a Bibliothèque Nationale, Paris, Département des Manuscrits és az MTA Zenetudományi Intézetének szíves hozzájárulását a levelek kiadásához, és személy szerint P. Eckhardt Mária szíves segítségét.

megrokkant, mankóval közlekedő, de teljesen friss szellemű asszonynak a kivételes egyénisége: az, amivel annyi nála műveltebb és rangosabb ember megbecsülését vívta ki.

Amikor levelet írt Blandine-nak vagy a férjének, azt jelentette: azok távol vannak, ő pedig magányos. De a maga lelki-testi bajain mély vallásosságával, egészséges jó kedélyével túltette magát:[32] csak az övéi sorsa foglalkoztatta, szeretetét kiterjesztette mindazokra, akik fiát, unokáit szerették. Mindvégig eleget tett társadalmi kötelezettségeinek: Liszt Ferenc édesanyjának, Émile Ollivier — az egyre feljebb ívelő pályájú fiatal ügyvéd-képviselő — nagyanyósának szerepkörét kedvesen, tapintatosan, az illemszabályoknak megfelelően látta el, s erről részletesen beszámolt. A cselédséggel is jó viszonyban volt: nyoma sem akadt benne az egykori szobalányból nagyságává lettek gőgjének.

A levelek természetesen tele vannak közhelyekkel, vallásos jellegű és konvencionális, mindenkire kiterjedő jókívánságokkal. De a levélíró személyének tisztasága, naiv bája még ezeket is hitelesíti, emberséggel tölti meg.

A mozgásában akadályozott, a lakásból ki nem járó Liszt Anna mindenre figyelt. És olvasott! Victor Hugo *Nyomorultak* című hatalmas regényét a megjelenés évében, 1862-ben! Róla írott megfigyelései, érzései nagyszerűen jellemzik őt magát: ezt a rendkívüli módon szeretetreméltó, remek öregasszonyt.

Amitől aztán ez a portré ellenállhatatlanná válik, az a levelek nyelve, helyesírása. (Magyar fordításban csak a tartalom szabatos közlésére, a nevek helyes írásmódjára törekedtem; a többi visszaadása lehetetlen.)

Németül Liszt Anna gondos-szép gót betűkkel írt. Mind grammatikája, mind ortográfiája arról tanúskodik, hogy nemigen járt iskolába. A kis- és nagybetűk használata jórészt teljesen önkényes. Az osztrák köz- és népnyelvre jellemző módon cseréli fel az accusativust a dativusszal, mint: „Ich bedaure *Ihm*", „di liebst *Ihm*" — illetőleg: „von *den* armen Daniel", „gieng mir dies nicht aus *den* Kopf", „von *deinen* Vater", „in *seinen* Schreiben", „mit *diese* Leute". Másutt a francia gondolkodásmód érzik meg a németben, mint: „ich *fiel* krank" (je tombais malade), *dein* Émil *geht* schon besser", „*du gehst* schon besser" (ton Émile va mieux, tu vas mieux) stb. stb.[33]

Mint a hazájuktól sokáig távol élők: Liszt Anna is keverte a két nyelvet: a német levelekben sok a francia kifejezés, vagy akár egy-egy mondat. Ezt úgy írta le, ahogy hallás után éppen tudta. Ilyenkor latin betűket használt, de néhol még itt is be-becsúszott egy-egy gót írásjel.

Elképzelhető, mit jelentett a 74 éves Liszt Annának, amikor második unokáját is elveszítette, amikor szemefénye — a tőle távolt elhunyt, szép és tehetséges — Daniel után a vele együtt élő, hozzá legközelebb álló, bájos, értelmes és meleg szívű Blandine oly fiatalon elment. Hisz Liszt leánya még 27 éves sem volt, amikor St. Tropez-i nyaralójukban, a gyermekszülés[34] következményeibe, 1862. szeptember 9-én belehalt. Cosima és férje, Hans von Bülow a nagymamához siettek, hogy megvigasztalják — Liszt Anna alig akarta őket elengedni.

Annak megítélése, hogy az ellenzéki képviselőként induló Émile Ollivier-t, aki nem utolsó sorban Liszt Ferenc rábeszélésére állt át III. Napóleon híveinek sorába, milyen felelősség terheli, amiért miniszterelnöksége idején következett be 1870-ben Franciaország sedani veresége — nem a Liszt család kutatóira tartozik. Hogy személyesen igen jó ember lehetett, azt bebizonyította az-

[32] Franz Liszts Briefe... 6. köt. 60. sz. 1864. okt. 4-én írja Liszt Carolyne Wittgensteinnek, Párizsból: „Ma mère est en parfaite santé et conserve sur beaucoup de choses un jugement parfaitement sain, qu'elle assaisonne avec une bonne humeur charmante, non dépourvue d'une certaine malice douce et honnête." (Anyám tökéletes egészségnek örvend, és sok mindent változatlanul teljesen egészséges módon ítél meg; véleményét aztán aranyos, bizonyos szelíd és jóindulatú huncutságtól nem mentes humorral fűszerezi.)

[33] A német nyelvi kérdésekben nyújtott szíves segítségért hálás köszönetet mondok dr. Hutterer Miklós germanisztika professzornak, Karl-Franzens-Universität, Graz.

[34] Blandine és Émile fia, Daniel Ollivier, Gémenos-ban született, 1862. júl. 7-én.

zal, hogy feleségének egyszerű nagymamáját még özvegy emberként is, egészen annak haláláig továbbra házában tartotta, és nem is akárhogy.

Liszt Anna kezdettől fogva szimpatizált Émile Ollivier-vel, kedvelte vele lakó öccsét, Adolphe-ot[35] is. Amikor Cosima készült férjhez menni Hans von Bülow-hoz,[36] Anna asszony még okosan mérlegelve ezt írta a fiának: „Eine gute Sache wäre noch dabei daß du in ihm einen *gendre* hättest, der dich versteht und dich zu schätzen weiß."[37] (Előnyös lenne a dologban az is, hogy olyan vőt kapsz a személyében, aki megért és megbecsül téged.) Bülow-val alig volt személyes kontaktusa. Émile Ollivier-vel viszont, akinek csak az édesapja élt, anyja nem, személyes, kölcsönös rokonszenv alakult ki. Liszt Anna Blandine-nak lelkére köti, hogy legyen jó felesége, s majd minden alkalommal sok szeretettel „csókoltatja".

Blandine pedig tolmácsolja a nagymamának „imádója" („de ton adorateur"), Émile jókívánságait.

Amikor terhessége miatt 1862 májusában Blandine délre utazik, tudja, hogy nyugodtan rábízhatja a férjére a nagymamát. 1862. május 16-án írja apjának, Liszt Ferencnek: „Ce qui m'a fait de la peine c'est de quitter Grand-Maman dont la santé devient de jour en jour meilleure. Elle commence à marcher avec une seule béquille. Je l'ai bien recommandée à Émile qui du reste n'avait pas besoin de mes recommandations pour veiller sur elle. Il lui est dévoué de coeur et d'âme et je puis compter sur lui comme sur moi."[38] (Csak azt sajnálom, hogy el kellett hagynom Nagymamát, akinek állapota egyébként napról napra javul. Már elkezdett egyetlen mankóval járni. Nagyon lelkére kötöttem Émile-nek, vigyázzon rá — bár felesleges volt figyelmeztetnem, mert szívvel-lélekkel rajong érte, és úgy számíthatok rá, mint önmagamra.)

Blandine halála után, a közös gyászban, a kis, Daniel Lisztről elnevezett anyátlan dédunoka iránti szeretetben a két ember kapcsolata még sokkal bensőségesebbé vált. Nem ismerjük az első levelet, amelyet Liszt Anna a gyászhír vétele után unokavejének írt — csak Liszt reakciójából. Ezt írta anyjának, 1862. szeptember 27-én: „[...] la lettre que vous avez écrite à Ollivier et qu'il vient de me montrer m'accorde la seule consolation à laquelle je suis accessible en ce moment: celle de savoir que vous supportez chrétiennement notre douleur."[39] (Ollivier-nek írott levele, amelyet megmutatott, az egyetlen vigasz a számomra, amely e pillanatban jól esik: az, hogy tudom, Maga keresztényi módon viseli fájdalmunkat.)

Ollivier gyönyörű levele viszont — melyet felesége halála napján írt Liszt Annának —, megtalálható a Párizsban őrzött hagyatékban. Többek közt ezt írja 1862. szeptember 9-én:

„Ma bonne et chère Mère,

Je n'ai rien à annoncer à la nouvelle [...] Je continuerai à être pour vous comme un fils et à vous aimer comme aimait Blandine. Conservez vous, vous m'aiderez à élever mon petit Daniel [...]"[40] (Jóságos, drága Anyám, nincs mit hozzáfűznöm a hírhez [...] Ezentúl is a fia leszek, és úgy fogom szeretni, ahogyan Blandine. Vigyázzon magára, segítsen, hogy felnevelhessem kis Danielemet [...])

Hogy ezt mennyire őszintén érezte, hogy nem pusztán Blandine iránti kegyeletből tartotta házában mindvégig a nagymamát, azt Émile Ollivier saját naplófeljegyzései, levelei igazolják:[41]

„Heureusement que j'avais cette bonne Mme Liszt chez la quelle j'ai passé toutes mes soirées. J'éprouve un véritable plaisir à causer avec cette bonne vieille femme à l'esprit si serein et si naïf.

[35] Adolphe Ollivier, Émile velük együtt lakó öccse, később egy időben (a minisztériumban) titkára, sz. 1829 Liszt Anna halála után Liszt Ferenc szép levélben köszönte meg, hogy milyen szeretettel törődött vele.
[36] Hans Guido von Bülow, kiváló zongoraművész (Liszt tanítványa) és karmester. sz. 1830. jan. 8.,† 1894. febr. 12.
[37] Idézi: Du Moulin Eckart, i. m., 112—113.
[38] Correspondance Liszt—Mme Ollivier... 311—312.
[39] Jacques Vier: i. m. 112—114.
[40] Kadatlan levél. Bibl. Nationale, Dpt. des Mss. N. a. fr. 25.192, f. 8.
[41] Émile Ollivier: i. m. és Émile Ollivier—Carolyne de Sayn Wittgenstein: i. m.

O ma chère Blandine!" (1863. április 2.)[42] (Még szerencse, hogy itt volt a jó Lisztné, nála töltöttem minden estémet. Őszinte örömet okoz, ha ezzel a nagyon derűs szellemű, nyílt szívű, jóságos öregasszonnyal beszélgethetek. Ó drága Blandine-om!)

És — mindössze két héttel Liszt Anna halála előtt, ezt írja róla Carolyne Wittgensteinnek: „Cette femme est vraiment le modèle le plus accompli de la force dans la sérénité. Elle est presque toujours seule et cependant, chaque fois qu'on la retrouve, elle est gaie, aimable et jamais une plainte ne s'échappe de ses lèvres; et avec cela quelle vivacité et quelle jeunesse d'esprit! Comme elle s'intéresse à tout! Elle se réjouit déja de revoir son fils." (1866. január 14.)[43] (Ez az asszony valóban a legtökéletesebb megtestesülése annak, micsoda erőt ad a derű. Majdnem mindig egyedül van, és mégis, minden alkalommal, ha viszontlátom, vidám, szeretetreméltó, soha panasz el nem hagyja az ajkát, és mindehhez még szellemileg is mennyire friss és fiatal! Hogy érdekli minden! Már annak örül, hogy viszontlátja a fiát.)

Élete legvégén, Ollivier-ékkel, Liszt Anna már csak franciául levelezhetett. Az idős asszony kénytelen volt legjobb tudása szerint az idegen — csak hallás után úgy-ahogy megtanult — nyelven kifejezni gondolatait, érzéseit. Hogy ez írásban mennyire nehezére esett, hogy mennyire tisztában volt fogyatékos nyelvtudásával, arról aranyosan vall ő maga.

Az Émile Ollivier-nek vonalas papíron, nagy gonddal írt, és az apjának, Démosthène-nek küldött, bűbájosan rossz — sem a nyelvtant, sem a helyesírást nem ismerő — összesen hat levél újabb bizonysága annak, amit a szemtanú Ollivier leírt: hogy milyen természetes intelligenciával megáldott, tiszta és érző lélek, jóságos ember volt és maradt a maga primitivitásában is élete végéig Liszt Anna. Annak, hogy Liszt Ferencnek volt kitől örökölnie, csecsemőkorától tapasztalnia, tanulnia e ritka emberi erényeket.

Liszt Anna 1866. február 6-án hunyt el, egy hónappal, mielőtt viszontláthatta volna várva várt nagy fiát.[44] Émile Ollivier erről így emlékezett meg naplójában: „Je reviens à cette date pour noter un évènement qui m'a occasionné un véritable chagrin: la mort de Madame Liszt. Je la voyais tous les jours, elle m'était comme un retentissement perpétuel sur cette terre du souvenir de Blandine. Sa disparition me fait un vide que je comblerai difficilement." (1866. február 6.)[45] (Olyan eseményt akarok feljegyezni, amely őszinte bánatot okozott: Lisztné halálát. Naponta láttam, olyan volt számomra, mint Blandine emlékének állandó visszhangja ezen a földön. Eltűnte olyan űrt hagy, amelyet nehezen fogok tudni betölteni.)

Liszt Anna halála után, 1866. február 14-én Ollivier ezt írta Wittgenstein hercegnének: „En soignant, en aimant filialement cette noble et pauvre femme, je n'ai rien fait dont on doive me savoir gré. J'ai continué à aimer ainsi celle qui s'était donnée à moi sans réserve et dont le souvenir remplit mon coeur."[45a] (Azzal, hogy ápoltam és fiúként szerettem ezt a nemes, szegény asszonyt, semmi olyat nem tettem, amiért köszönet járna. Ilyen módon szerettem továbbra is azt, aki fenntartás nélkül nekem szentelte magát, és akinek emléke betölti a szívemet.)

A betegségéről is beszámol: „La maladie était une bronchite, d'abord bénigne, qui a ensuite pris tout à coup un caractère alarmant. Elle n'a vraiment souffert que les deux derniers jours, lorsqu'un abcès est venu compliquer la bronchite." (Bronchitis volt, előbb jóindulatú, majd hirtelen riasztó jellegűvé vált. Csak a két utolsó napon szenvedett valójában, amikor a bronchitis átlyoggal súlyosbodott.)

[42] Émile Ollivier: i. m. 2. köt. 70—71.
[43] Émile Ollivier—Carolyne de Sayn Wittgenstein: i. m.
[44] Liszt az *Esztergomi mise* bemutatójára, 1866 márciusának első napjaiban érkezett Párizsba.
[45] Émile Ollivier: i. m.
[45a] Émile Ollivier—Carolyne Wittgenstein: i. m. 74.

Anyagi kérdésekben is nagyvonalúan rendelkezett Ollivier. Sírjánál, a Montparnasse temetőben ő búcsúztatta.[46] „J'ai essayé malgré mon émotion de rendre un dernier hommage à cette excellente femme" (igyekeztem, hogy megindultságom ellenére méltóképpen fejezzem ki tiszteletemet búcsúképpen ennek a kiváló asszonynak) — jegyezte fel naplójában. (1866. február 6.)[47]

Később szép, egyszerű sírkövet állíttatott neki. A család mély ragaszkodása tovább élt. Émile Ollivier unokája, az édesanya nélkül felnőtt Daniel Ollivier leánya, Madame Blandine Ollivier de Prévaux, ezt már nevével együtt örökölte. Ő volt, akinek jóvoltából a hagyaték rá eső része ma hozzáférhető, mert a Bibliothèque Nationale-nak adományozta. S amikor ez a bájos, közvetlen idős dáma 1981 májusában meghalt, őt is ide temették dédnagymamája, Liszt Anna mellé.

De beszéljenek önmagukért a levelek.

A német levelekben a francia neveket, illetve kifejezéseket kurzív írásmóddal különböztetjük meg.

A kettős mássalhangzókat Liszt Anna a betű fölé írt vonallal jelezte. Nyomdatechnikai okok miatt ehelyett megkettőztük a betűket.

Jegyzetekkel csak azoknak a rokonoknak, ismerősöknek a nevét láttuk el, akikről valamilyen adat kideríthető volt.

BLANDINE LISZT-OLLIVIER-NEK

1.
N. a. fr. 25.179, tome V.
No. 110
f 157—158

Paris den 18ten August 1859

Meine liebe Blandine,

Dein Schreiben von 15^{n} dieses machte mir viel Freude, und rührte mich zu Thränen, indem es voll Dank, Herz und Seele ist gegen mich. Mein liebes Kind es wäre viel zu sprechen von deiner Mutter *d'ancienne temps* aber indem es nichts erfreuliches ist weder für Euch Kinder, noch für mich, so schweige ich. *ne la haisson pas.* Ich erinnere mich *que votre père vous à recommander dans des lettres de prié pour elle.* — — —

Die 35 frank habe ich selbst übergeben dem *Professer italiene* daß ist ein sehr lieber Greis. Viele *compliements* gab Er mir für Euch auf. *Monsieur Carnot*[48] überbrachte mir selbst dein kleines Briefchen mit den inliegenden Wechsel gestern Abends, und heute Morgens erhielt ich die 100 fran nicht ohne Mühe, weil dein Nahme nicht unterschrieben war und auch nicht gestempelt oder *timbré*. Heute Morgens war ich auch bei *Mons. Verry*[49] Ihm zu ersuchen, Schocolad und eine *bouteille liquere* für Euch mitzunehmen. mit Vergnügen übernahm Er diese *Comission* und so eben schickte ich es Ihm durch meine Magd zu Ihm nähmlich 3 *paquet de*

[46] A Revue et Gazette Musicale de Paris 1866. febr. 11-i 46. sz. így adja tudtul a hírt: „Mme Anna Liszt, mère du célèbre pianiste compositeur, qui maintenant porte le titre d'abbé, est morte il y a quelques jours dans un âge très avancé. Les lettres de part ont été expédiées par M. Émile Ollivier, député du Corps législatif, qui avait épousé l'une de ses petites-filles décédée prématurément, et qui a prononcé un discours sur sa tombe." (Liszt Anna asszony, a híres, most abbé címet viselő zongoraművész-zeneszerző édesanyja, a minap, igen idős korában, elhunyt. A gyászjelentéseket M. Émile Ollivier, a Törvényhozó testület tagja adta ki, aki egyik, idő előtt elhunyt unokáját vette volt nőül; ő mondta sírjánál a gyászbeszédet.)

Liszt 1986 februárjában igen szép levélben köszönte meg Émile Ollivier-nek anyjához való jóságát (F. L. Briefe, 8. köt/133), és megindultan dicsérte a gyászbeszédét Marceline Czartoryska hercegnének, ugyanakkor írott levelében (F. L. Briefe, 8. köt/135.)

[47] Émile Ollivier: i. m.

chocolad, und eine *bouteille de* ächten *liqueur de chatreuse jaune*. Morgen Abends reist *Monsieur Verry* ab.

Dienstag Abends war ich *rue St Guillaume*.[50] Ich wollt *Adolph* sehen. Er war aber nicht zu Hause. beschäftigt für seine Reise. Er war sehr krank. Deine Köchinn hat Ihm beträut das übrige werdet Ihr durch *Adolph* selbst vernohmen haben. Er hat sein *éxamen* gut gemacht, und ist *reçue* Der *Augustine*[51] sprach ich von der *bonnet de bains*. Sie sagte mir Sie hat es mit den *costume* eingelegt in den *coffre*. Ich würde dir eine durch *Monsieur Verry* schicken aber ich weiß nicht hast du dem *Costume decorée rouge*, oder *bleue*.

Nun dein *Emile* geht schon besser Gott Lob,[52] damit will ich mich trösten für Eure so lange Abwesenheit daß die Reise Ihm gänzlich gesund herstellen wird, und das Wiedersehen uns um desto mehr Freude machen wird. Küsse Ihm vielmal für mich ich habe dir nicht zu empfehlen sei gut und dienstfertig für Ihm, den du liebst Ihm mehr als dich selbst, und so ist es gut und Recht und Gott dich seegnen dafür. *Cosima* hat mir geschrieben vor einigen Tagen, auch sie hat einen Ausflug mit ihren Hans gemacht auf kurze Zeit und gute Luft eingeathmet Sie sagt mir aber seit dem Sie wieder in Berlin sind ist Hans wieder nicht wohl. Er arbeitet sehr viel. von die *féte public* hier sage ich dir nichts Ihr lest Zeitungen und *Mons. Verry* kann Euch auch erzählen. Ich bin ganz ruhig zu Hause geblieben. Ich hätte gerne den Einzug der Truppen gesehen aber die Fenster waren zu hohen Preis verlehnt Auf den *Plaz Vendome* habe ich gehört hat eine russische Familie 5 fenster für 5000 franken gelehnt. ich glaube es aber nicht. Nun *adieu*, lebt wohl und glücklich, vergesst die Eurigen nicht dabei Gebt Acht daß Euch die Wellen micht forttragen so wie es mir einmal gieng als ich mit Euch *aux bains de mer* war, wenn der *baigneur* mir nicht zu Hilfe gekommen wäre wäre ich verloren gewesen. Sei auch nicht zu kühn in schwimmen. *Adieu* viel Schönes an dem Vater von *Emile* und für Euch tausend Küsse.

A L.

[Keresztben, a 3. lapon, mivel nem sorrendben írt a levél lapjaira:]
Ich habe mich geirrt in umblättern bei diesen Schreiben ich habe es *marquer* mit *chiffer*.
[Keresztben, a 4. lapon:]
Mit der *chocolad* und *liqueur* mache ich Euch *cadeau*. 5 Uhr schlägt.

Párizs, 1859. augusztus 18.

Drága Blandine-om,

e hó 15-i írásod nagy örömet szerzett, és könnyekig meghatott, mert tele van hálával, szívvel, lélekkel. Drága kislányom, lenne mit mondani édesanyád egykori viselkedéséről, de minthogy az nem valami vidító, se nektek, gyerekeknek, sem pedig nekem, hát hallgatok. Ne gyűlöljük. Emlékszem, apátok a lelketekre kötötte leveleiben, hogy imádkozzatok érte. — — —

A 35 frankot magam adtam át az olasz tanárnak, nagyon kedves öregember. Kérte, továbbítsam Nektek jókívánságait. Tegnap este Monsieur Carnot[48] *maga hozta el nekem a levélkédet, benne a váltóval, ma reggel pedig megkaptam a 100 frankot, elég nehezen, mert a neved nem volt aláírva, és nem volt rajta sem pecsét, sem bélyeg. Ma reggel Monsieur Ferrynél*[49] *is voltam, megkértem, vigyen magával csokoládét és egy üveg likőrt a számotokra. Örömmel vállalta ezt a megbízást, és az imént küldtem neki a cselédlánnyal 3 csomag csokoládét és egy üveg valódi sárga chartreuse likőrt. Monsieur Ferry holnap este utazik el.*

Kedden este voltam a rue St Guillaume-on.[50] *Adolphe-ot akartam látni, de nem volt otthon. Az utazása ügyében volt elfoglalva. Nagyon beteg volt. A szakácsnőd gondozta, a többit Adolphe maga biztos már elmondta Nektek. Jól vizsgázott, sikerrel. Augustine-nel*[51] *beszéltem a fürdősapkáról. Azt mondta, a fürdőruhával együtt beletette a bőröndbe. Küldenék neked egyet Monsieur Ferryvel, de nem tudom, a piros vagy a kék díszítésű fürdőruha van-e veled.*

Nos, Emile-ed már jobban van.[52] *Hosszú távollétetekért az vigasztal, hogy az utazás majd teljesen helyrehozza az egészségét, és annál jobban örülünk majd a viszontlátásnak. Csókold meg sokszor a nevemben. Nem kell, hogy figyelmeztesselek: légy jó és szolgálatkész hozzá, hiszen jobban szereted, mint önmagadat, és így is van jól, Isten is megáld érte. Cosima néhány napja írt. Ő is kirándult Hansszal rövid időre, és jó levegőt szívott. De azt mondja, mióta ismét Berlinben vannak, Hans megint nincsen jól. Nagyon sokat dolgozik. Az itteni ünnepségekről nem mondok semmit, olvastok újságot, és Monsieur Ferry is mesélhet. Én szépen itthon maradtam. Szívesen megnéztem volna a csapatok bevonulását, de igen drágán adták bérbe az ablakokat. Úgy hallottam, egy orosz család a Place Vendôme-on 5 ablakért 5000 frankot fizetett, de nem hiszem el. Isten veled, legyetek egészségesek és boldogok, de ne feledkezzetek meg a tieitekről. Vigyázzatok, el ne ragadjanak benneteket a hullámok, ahogyan én jártam egyszer, amikor veletek voltam a tengerparton. Ha akkor a fürdőmester nem siet segítségemre, elvesztem volna. Ne légy túl merész az úszással. Isten veled, sok jót kívánok Emile apjának, és benneteket ezerszer csókollak*

A L.

[Keresztben, 3. l.:]
Tévedtem a lapszámozáskor, számmal jelöltem [az oldalakat].
[4. lap:]
A csokoládét és a likőrt ajándékba küldöm nektek.
Az óra ötöt üt.

[48] Lazare-Hyppolite Carnot (1801—1888) politikus; miniszter 1848-ban, többször képviselő, 1875—1888 szenátor.
[49] Jules Ferry (1832—1893), Liszt Anna Verrynek, Férynek írja. Ügyvéd, államférfi, republikánus képviselő, a császárság alatt ellenzéki. Ollivier-ék barátja.
[50] Rue St. Guillaume 29.: Blandine és Émile Ollivier háza; balesete, azaz 1860 nyarától Liszt Anna is itt lakott, külön lakásban.
[51] Ollivier fürdőkúrán volt, a házaspár Plombières-ben tartózkodott.
[52] Ollivier-ék szobalánya.

2.
No. 112.
f 161—162

Paris den 9^{en} *Aout* 1861

Mein liebes Kind,
Je prend la plume pour d'écrire

Ich mache dir Spaß, und dein Schreiben ist wirklich nicht so erheiternt für mich was meinen Sohn betrift dieser so schnelle Entschluß Weimar zu verlassen ist das nur die fürstinn[53] die Ursache oder hat Er Unannahmlichkeit mit den *Grand Duc*[54] gehabt? Daß wäre mir sehr unlieb. gestern den ganzen Tag gieng mir dieß nicht aus den Kopf der arme — ich bedaure Ihm immer. Solche *charge* mit den *inventaire*[55] zu tragen — — — Heute Nacht träumte ich von den armen. *Daniel* Er war schöner als je *bien habiller* und gab deiner Mutter den Arm bei einen Spaziergang. nie habe ich von Ihm geträumt obschon Er immer Morgens mein erster und Abends mein letzter Gedanke ist. Gott gebe Ihm die ewige Ruhe oder wenn Freuden jenseits zu erwarten sind Ihm theilhaftig werden lassen. Aber sehr wünsche ich daß dein Mann in deinen Wunsch einstimmt die *Cosima* zu sehen[56] wer weiß wann es dann später wieder geschehen könnte *profiter en aprésent*. Es macht mir viel Freude das *Emile* mit Bulow in guter Freundschaft sind[57] das Leben ist kurz

mann soll sich es nicht verbittern. Grüsse Bulow herzlich von mir. Wir haben seit deiner Abwesenheit so große Hitze und gestern Abends *orage* was mich ganz elend macht dazu war ich zu unwissend und nahm *lundi* das *huile de riçin* ich bin so mat habe nur Durst keinen Apetit Kreuzweh fürchterlich es wird schon besser werden. Ich baue auf meine Natur. Die *Augustine* geht so ziemlich und Sie scheint sehr nahe ihrer Entbindung zu seyn. Sonntag war Sie sehr unwohl in Bete einen halben Tag. Sie danken dir alle 3[58] deiner Erinnerung an Sie. Eduard[59] wird schon abgereist seyn wo nicht viel Schönes

Küße meinen Sohn herzlich recht herzlich für mich Gott schenke Ihm Gesundheit — — An Herrn Wagner[60] ebenfalls freundliche Grüße als auch an Miss Anderssohn.[61]

Küße deinen Mann herzlich für mich, und ich wünsche das Er die Reise zur *Cosima* willig mit dir unternihmt.

Adieu mein liebes Kind, von ganzen Herzen wie immer

deine
dich sehr liebende
Großmutter A. Liszt

Madame Trolle war schon 3 mal mich sehen auch brachte Sie mir gestern eine *raisin* die ich früh mit Gusto verzehrte.

Madame de St Mars[62] war auch sch 2 mal bei mir, Sie grüssen dich herzlich.

[Keresztben:]

Ich fühlte mich ein wenig besser seit 3 Tage trink ich *limonade cuite*.

Párizs, 1861. augusztus 9.

Drága kislányom,

tollat ragadok, hogy írjak neked. Én szórakoztatlak, a te leveled viszont nem valami vidító a számomra, ami a fiamat illeti. Vajon csak a hercegné[53] *az oka, hogy ilyen hirtelen elhatározta, elhagyja Weimart, vagy kellemetlensége volt a nagyherceggel?*[54] *Ezt nagyon nem szeretném. Tegnap egész nap ez járt a fejemben — egyre csak sajnáltam őt. Ekkora terhet elvállalni, mint ez a felszámolás*[55] *— — Ma éjjel szegény Danielről álmodtam. Szebb volt mint valaha, jól öltözött, és anyáddal karonfogva sétált. Sohasem álmodtam róla, bár reggelenként ő az első, este meg az utolsó gondolatom. Isten adjon neki örök nyugodalmat, vagy, ha várnak ránk örömök odaát, legyen része bennük. Igen szeretném, hogy a férjed megtegye, amit kívánsz, és meglátogathatnád Cosimát,*[56] *ki tudja, később mikor lesz rá mód, használd ki most a lehetőséget. Nagyon örülök, hogy Émile jó barátságban van Bülow-val,*[57] *az élet rövid, ne keseritsük el. Üdvözöld Bülow-t szeretettel a nevemben. Távolléted óta nagy itt a hőség, tegnap este pedig vihar volt, amitől egészen nyomorultul érzem magam. Ráadásul tudatlanságomban hétfőn ricinusolajat vettem be. Nagyon gyenge vagyok, egyre csak szomjazom, nincs étvágyam, iszonyúan fáj a derekam. Majd csak jobb lesz. Jó természetemben reménykedem. Augustine elég jól van, úgy látszik, hamarosan szülni fog. Vasárnap igen rosszul volt, fél napig ágyban. Mind a hárman*[58] *köszönik, hogy megemlékeztél róluk. Eduard*[59] *már bizonyára elutazott, ha nem, sok jót kívánok neki.*

Csókold meg helyettem sok-sok szeretettel a fiamat, Isten adjon neki egészséget — — Wagner urat[60] *is szívélyesen üdvözlöm, és Miss Andersont is.*[61]

Férjedet szeretettel csókolom, azt kívánom, utazzék el veled Cosimához.

Isten veled, drága kislányom, teljes szívéből

most és mindig
nagyon szerető
nagyanyád
A. Liszt

Madame Trolle már 3-szor meglátogatott, és tegnap szőlőt hozott, amelyet reggel jó étvággyal elfogyasztottam.

Madame de St Mars[62] *is már itt volt 2-szer, szeretettel üdvözölnek.*

[Keresztben:]

Egy kicsit jobban vagyok, 3 nap óta forralt limonádét iszom

[53] Carolyne de Sayn Wittgenstein, sz. Iwanowska (1819—1887), 1848—1860-ig Liszt élettársa.

[54] Carl Alexander weimari nagyherceg (1818—1901); az ő szolgálatában állt Weimarban Liszt.

[55] A Weimarban tartózkodó Blandine 1861. aug. 6-án egyebek közt ezt írta apjával kapcsolatban a nagymamának: „Il est fatigué, surexcité, il quitte l'Altenburg le 11, on fait l'inventaire de tout ce que contient la maison, il est chargé de solder les comptes, acquitter les notes et autres détails fastidieux pour tout le monde, pour les hommes surtout, et pour lui Liszt c'est intolérable! La P^cesse ne veut plus revenir à Weimar, et le 11 10 on fermera les portes de l'Altenburg pour ne plus les ouvrir." (Kiadatlan; Bibl. Nat. a. fr. 25.179, 107/1; MTA Zenetud. Intézet: 625.011/1.)

(Fáradt, ingerült. 11-én hagyja el az Altenburgot; leltárt készítenek mindarról, ami a házban van, rá hárul, hogy számlákat fizessen ki, jegyzékeket egyenlítsen ki, meg más hasonló részletek, csupa olyasmi, ami kellemetlen bárkinek, kivált férfiaknak, neki azonban, Lisztnek, elviselhetetlen! A hercegné nem kíván visszatérni Weimarba, és 10. hó 11-én örökre becsukják az Altenburg kapu kapuit.)

[56] Cosima Reichenhallban volt, gyógykúrán, tüdőirritáció miatt.

[57] Blandine fent idézett, kéziratos levelében utal rá, hogy Bülow és Émile közt szent a béke. Hogy min vesztek össze, azt Ollivier többször idézett Naplója, 1858. aug. 16-i feljegyzéséből derül ki: Blandine Genfbe utazott, hogy találkozzék Cosimával — akit férje, Hans von Bülow betegsége címén két nap után hazarendelt. Így, amikor Ollivier Genfbe érkezett, Blandine-t egyedül találta, és igen mérges lett.

[58] Ollivier-ék házában három cseléd volt: Augustine, Honorine és Annette Bonhomme. Ez utóbbi nevével (jelentése mintegy: jóember, bácsika) Liszt Anna többször szóviccet csinált.

[59] Eduard Liszt (1817—1879), cs. és kir. főállamügyész, Liszt apjának féltestvére. Legkedvesebb rokona, jogi tanácsadója. A bécsi Schottenhofon levő házában a zeneszerző sokszor vendégeskedett.

[60] Weimarban ott volt Richard Wagner is, akinek Liszt nagy ünneplést szervezett. Blandine írja, fent idézett, kéziratos levelében, a nagymamának: „Wagner est ici, il est d'une humeur charmante, il me parle de toi, il se souvient du diner qu'il a partagé avec nous au pied de ton lit, [Liszt Anna combnyaktörése után Ollivier-ék rendszeresen a szobájában étkeztek, hogy ne érezze magát magányosnak, vö. Ollivier levelét Carolyne Wittgensteinnek, 1860. dec. 23., i. m.: »nous prenons tous nos repas au pied de son lit«] il est affectueux, cordial, *gemüthlich* au dernier point. Nous ne nous quittons pas."

(Wagner itt van, aranyos kedvében. Rólad mesél nekem, arra emlékszik, mikor az ágyad mellett velünk vacsorázott; végtelenül szívélyes, barátságos, kedélyes. Állandóan együtt vagyunk.)

[61] Miss Anderson, akit „Scotchy"-nak, „Scotch"-nak becéztek, Marie Wittgenstein — Carolyne leánya, később Hohenlohe hercegné — skót nevelőnője volt; a felszámolásig ott maradt az Altenburgban.

[62] Madame de St. Mars és nővére, Madame Patersi de Fossombroni, két idős hölgy: annak idején Carolyne Wittgenstein, majd az ő utasítására a Liszt leányok nevelői voltak; Blandine és Cosima náluk lakott, a rue Casimir Périér 6. alatt.

3.
No. 113.
f 163—164

Paris le 16 aout 1861

Meine liebe Blandine,

Lange währte es mir schon deine Nachricht zu haben und war schon sehr beunruhigt, ich fürchtete diese große Hitze hat können deinen Mann übel bekommen, den hier ist sie drükend seit deiner Abwesenheit. wir hatten Tage von 33 *degrées* ohne Luft, heute ist der erste Tag etwas besser. starke sonne aber auch Luft. Nun Gott Lob Dein Schreiben was ich heute erhielt machte mir viel Freude. Ihr seyd alle gesund und glücklich. Wast ist ein herrlicher Mann dein *Emile* das Er dir die Freude machte und diese Reise zur *Cosima* unternahm, *il aime bien son mouton*[63]. Könnte ich nur auch ein wenig zugegen seyn bei Euch da würde ich gewiß auch daß *taratata* anwenden können leider muß es nur beim Wunsche bleiben. Deine Beschreibung über die *Symphonie de Faust* von deinen Vater machte mir viel Freude, du fühlst die *Musique* leidenschaftlich nicht in der Art wie die Fürstinn, die cigarre in Mund und dabei *promener* Ihr Gefühl

ist auf andere Sachen gerichte.[64] Mein Sohn weiß noch nicht was Er machen wird, ich glaubte Er geht gleich nach Rom wenn alles in Ordnung gemacht ist auf der Altenburg, ich kenn mich nicht aus mit diese 2 Leute — der Arme. —

Die *Augustin* ist gestern den 15n Morgens um 2 Uhr glücklich mit einem Mädchen entbunden bei einer *Sage femme une bonne*. Sie befindet sich wohl. Ihre *bell mére belle soeur* kamen einige Stunden vor ihrer Niederkunft hier an auch noch ihr Mann kam gestern, nun heute ist das Kind getauft worden und sind auch schon abgereist damit nach *Lille*. Hast du mein Schreiben von 9ten dieses erhalten in Weimar, ich habe dir vergessen zu sagen darin das die 2 *photographie* von deinen Vater als auch die *brochure* Tanhäuser[65] den 8t hier abgeschickt worden sind *adresse a* Altenburg. Von mir kann ich dir nichts erfreuliches sagen, das *jambe* ist etwas besser aber das Kreuz ist schrecklich wenn ich gehe. niemahls werde ich mehr in der großen Hitze *Medecine* nehmen ich war 8 Tage *mal* keinen Appetit, ich habe eimal 3 *repas* mit einen *cotelete de mouton* gemacht nur getrunken den ganzen Tag. jetzt geht es besser.

Nun *adieu* meine liebe Blandine, *jouisse de ton bonheur* aber sei mäßig dabei sey *prudent* auf allen deinen Wegen und Schritten. Küße deinen Mann herzlich für mich Gott erhalte Euch gesund und vergnügt.

Von ganzen Herzen
deine
dich sehr liebende
Großmutter A. Liszt

die *Szemerez*[66] habe ich noch nicht gesehen ich weiß durch ihren Mann daß sie 2 mal operirte geworden ist, aber ob dieser *occuliste* ganz *reusé* hat, weiß ich nicht.

[Keresztben, az 1. lapon:]

Morgen schreib ich an *Cosima* ich kann nicht mehr heute Kreuz Weh.

[Keresztben, a 2. lapon:]

Annet et honorine[67] empfehlen Sich deiner Wohlgewogenheit

Párizs, 1861. augusztus 16.

Drága Blandine-om,

Régen nem kaptam tőled hírt, és nagyon nyugtalan voltam; féltem, hogy ez a nagy hőség esetleg megártott a férjednek, itt ugyanis nagyon nyomasztó, mióta elmentél. Voltak napok, amikor 33 fok volt, és semmi levegő. Ma először jobb kicsit. Erősen süt a nap, de van levegő. Nos, hálistennek, ma kaptam tőled levelet, és ez nagy örömet szerzett. Mindnyájan egészségesek és boldogok vagytok. Micsoda remek ember ez a te Émile-ed, hogy hogy kedvedre tett, és elutaztatok Cosimához, szereti az ő báránykáját.[63] *Bárcsak én is ott lehetnék egy kicsit veletek, akkor bizonnyal, rázenditenék a taratatára. Sajnos ez már csak kívánság marad. Sok örömet szerzett az apád Faust-szimfóniájáról szóló beszámolód. Te szenvedélyesen érzed a zenét, nem úgy, mint a hercegné, szivarral a szájában, miközben le-föl sétál. Az ő érzelmei más irányúak.*[64] *A fiam tehát még nem tudja, mit fog csinálni, azt hittem, rögtön Rómába megy, ha az Altenburgban mindent elrendeztek. Nem ismerem ki magam ezen a 2 emberen — szegény. —*

Augustine tegnap, 15-én hajnali 2 órakor szerencsésen leányt szült, egy jó bábánál. Jól van. Anyósa, sógornője néhány órával a szülés előtt idejött, és még a férje is megérkezett tegnap. Nos, ma megkeresztelték a gyermeket, és már el is utaztak vele, Lille-be. Megkaptad e hó 9-i írásomat Weimarban? Elfelejtettem benne megmondani, hogy apád 2 fényképét meg a Tannhäuser brosúrát[65] *8-án innét elküldtük, az Altenburgba címezve. Magamról semmi örvendeteset nem mondhatok, a lábam valamivel jobb, de a derekam szörnyű, ha járok. Soha többé nem veszek gyógyszert nagy hőségben, 8 napig rosszul voltam, étvágytalan. Egyszer csináltam báránykotlettből három étkezésre valót, de csak ittam egész nap. Most már jobban vagyok.*

Isten veled, drága Blandine-om, élvezd a boldogságodat, de légy mértékletes és elővigyázatos minden utadon, minden lépéskor. Csókold meg szeretettel a férjedet a nevemben. Isten tartson meg benneteket egészségben, boldogságban.

Teljes szívéből
nagyon szerető
nagyanyád A. Liszt

Madame Szemerét[66] *még nem láttam, férjétől tudom, hogy 2-szer operálták, de hogy a szemész teljes sikerrel járt-e, nem tudom.*

[Keresztben, az 1. lapon:]

Holnap írok Cosimának, ma már nem bírok, fáj a derekam.

[2. lapon:]

Annette és Honorine[67] *szíves jóindulatodba ajánlja magát.*

[63] A két nővér utoljára volt együtt ott Reichenhallban, és nagyszerűen érezték magukat. A szintén jelen levő Richard Wagner írta róluk, a Liszt zenefesztiválja miatt Weimarban maradt Hans von Bülow-nak, 1861. szept. 19-én, Bécsből: „[...] die beiden Schwestern waren so liebenswürdig, genial und reizend, daß ich Ollivier ganz prächtig mit verschluckte!" (Briefe an Bülow. Jena 1916, Diederichs, 164.) (A két nővér olyan kedves, zseniális és elbűvölő volt, hogy a kedvükért pompásan lenyeltem Ollivier jelenlétét!)

Maga Ollivier — akinek pedig Wagner rengeteget köszönhetett az alig néhány hónapja lezajlott botrányos párizsi *Tannhäuser*-bemutató idején — már nem ilyen lelkes. Aug. 9-én még ezt jegyzi fel Naplójában (2. köt., 29.): „Nous allons faire une visite à Cosima, Wagner nous accompagne. Jusqu'à présent il a été charmant, plein de poésie, de grâce, d'apperçus [...]". (Meglátogatjuk Cosimát. Wagner elkísér bennünket. Eddig aranyos volt, csupa költészet, báj és szellemesség.) Aug. 14-én viszont már kiábrándult (2. köt., 30.): „Wagner nous quitte après nous avoir malheureusement trop laissé voir ses dispositions égoistes et despotiques et sa préoccupation effréné de lui." (Wagner elhagy bennünket, miután sajnálatos módon bemutatta önző és despotikus hajlamait, s hogy féktelen módon csak önmagával van elfoglalva.)

[64] Nagyon érdekes, amit Blandine magának Wittgenstein hercegnének ír apja *Faust-szimfóniá*járól, Reichenhallból, 1861. aug. 18-án: „[...] Parlons seulement de la Faust-Symphonie qui dépasse pour moi tout ce que je connais en peinture en musique et en poésie. Lorsque la phrase de Faust revient après le passage de Marguerite c'est la dernière note du désespoir et du remords. Wagner qui était à coté de moi dans une loge d'avant-scène, avait les yeux pleins de larmes. Et quelle merveille de contrepoint ces phrases de Faust reprises par Mephisto qui se joue d'elles en les dénaturant jusqu'à ce que lui soit vaincu à son tour, condamné au silence par la réapparition de Marguerite! Le dévouement féminin reste au dessus de tout sarcasme. Je ne vous parle pas du choeur de la fin, on de discute qu'entre gens du même avis, et de si loin nous ne pourrions nous convaincre l'une l'autre. Ce lever de rideau, ces habits noirs, ce soufflet de l'orque qu'un moment seul se fait entendre, dans le plus profond silence, au plus fort de l'émotion, j'ai trouvé cela déplorable. Après la sublime phrase de Marguerite il n'y a plus rien à dire." (Kiadatlan levél; Bibl. Nat. N. a. fr. 25.191, f. 204.) (Beszéljünk csak a Faust-szimfóniáról, amely számomra magasabb rendű, mint bármi egyéb, amit festészetben, zenében, költészetben ismerek. Amikor a Margit-rész után visszatér Faust témája, ez a kétségbeesés, a lelkiismeret-furdalás tetőfoka. Wagnernak, aki mellettem ült egy proszcénium-páholyban, csupa könny volt a szeme. És az ellenpontozásnak milyen csodája, amikor Faust szavait megismétli Mephisto, amint játszik velük, eltorzítja őket, míg csak őt is le nem győzik, Margit újra-felidézésével! A női odaadás felülkerekedik minden szarkazmuson. Nem beszélek Önnek a zárókórusról, az ember csak olyannal vitatkozik, akinek azonos a véleménye, és ilyen messziről nem tudnánk egymást meggyőzni. Ez a függönyfelhúzás, ezek a fekete ruhák, ez az orgonafújtatás, amely egy pillanatra tisztán hallható a legmélyebb csendben, a legmélyebb megindultság közepette, én mindezt siralmasnak találtam. Margit magasztos témája után nincs többé mit mondani.)

Ez a levélrészlet világosan bizonyítja, hogy a zárókórus valóban Wittgenstein hercegné kívánságának megfelelően került a *Faust-szimfónia* végére. S hogy ez nem tesz jót a műnek, azt — minden bizonnyal még a közelben ülő Wagner által is megerősítve — a finom ízlésű Ollivier házaspár is tisztán látta. A — ráadásul még szcenírozott, Bülow vezényletével, 1861. aug. 6-án lezajlott — előadásról Émile Ollivier is hasonlókat jegyzett fel Naplójába (2. köt., 28.), s véleményét Liszttel is közölte.

[65] Blandine már idézett, 1861. aug. 6-i levelében kérte nagymamáját, küldje el apjának Baudelaire *Tannhäuser-brosúrá*ját, amelyet Párizsban felejtett. Ez a költő híres tanulmánya: Charles Baudelaire: *Richard Wagner et Tannhaeuser à Paris*. Revue Européenne, Paris, 1/4/1861.

[66] Szemere Bertalan (1812—1869) — az 1848-as felelős magyar kormány száműzetésben élő belügyminiszterének — felesége, Jurkovich Leopoldina. Szemeréék kedvelték Lisztet és az édesanyját, Anna asszony volt a Szemere házaspár fiának, Attilának keresztanyja. Blandine apjának, 1859. dec. 20-án írt levelében (Correspondance Liszt—Mme Ollivier, 251.) „bonne et charmante personne"-ként (jó és kedves teremtésként) írja le, aki gyengédséggel veszi körül a Daniel unokáját gyászoló nagymamát, és Blandine-nal felváltva van mellette. Blandine halála után is rendszeresen látogatta az idős, magányos asszonyt.

[67] vö. 43.

4.
No. 114.
f 165—166

Paris le 25 Septembre 1861[68]

Meine liebe Blandine,

Avant hier habe ich dein liebreiches Schreiben erhalten, und danke dir herzlich dafür, ich habe bei Durchlesung von Herzen dabey gelacht über alle Erinnerungen von *Louis Berlioz*[69] *en votre Compagnie* la *Duchesse de St Mars*[70] aber ich kann mich nicht erinnern das er in eine Schule gieng nahe bei uns, wo Er eingespert war und du Ihm Äpfel und Birnen zugeworfen hast. Heute ist es 8 Tage das ich ein Schreiben von Ihm erhielt ein recht liebes Schreiben und ich antwortete Ihm vorgestern. *Pauvre jeune homme, quel possible jeunesse* hat er durchgemacht wie sieht er den aus, Männlich? Hat er grösser geworden, Er ist nun *Capitain*, hat er eine schöne Besoldung? Sage mir in deinen nächsten Schreiben über diese Fragen was du weißt. Er sagt das Er von seinen Vater *phisiquement* und *moralement abadonner* ist *cela me fait bien de la peine pour lui* man sollte das Gegentheil glauben. leider seine *belle mére*[71] ist ist [sic!] ein böses Weib, das kommt daher das sein Vater ihm unhold ist — Du und dein Mann befindet Euch wohl, und nun beschäftigest du dich mit der *vendange* und du und der Kleine[72] mit esset *la plus grand partie* von der *recolte* nicht mehr? Es ist schade das ich nicht auch dabei bin da bliebe dann nichts mehr übrig für die andern, oder für Wein machen. *taratatata.* Trauben sie werden nicht wohlfeiler. 11 und 12 *Sous* wie vor 3 Wochen das ist nicht recht Wir haben hier sehr kalte Morgen und Abende 12 *dégré* Morgens *à 7 heurs a toulons* 21 *ou* 20 folglich habt ihr *à troppes* sehr heiß.

Nihmst du Meer-bäder, und dein kleiner *Neveux* villeicht auch mit dir das wird Ihm stark machen. Das Kind *d'Augustine* ist mit 12 Tagen gestorben, man hat es ihr nicht gleich wissen gemacht erst nach 3 Wochen, und man hat gut gethan das arme kleine Wesen hatte 2 Tage *convulsion.* es scheint sie hat zu viel *tété* und hat sich dem Magen überladen. *Augustine* hat schon viel geweint. Sie sagte wenn sie je sollte wieder ein Kind haben, *elle élévra elle méme.* Sie empfielt sich deiner Wohlgewogenheit. Vor 3 Tagen schrieb ich an *Cosima* nach Berlin. Von meinen Sohn habe ich keine Nachricht, und du hast deren? Niemand kam mich sehen seyd deiner Abwesenheit als *Mad. St Mars, et Lecomte* Viele grüße *à ton beau pére*[73] *et Adolph.* Küsse den Kleinen für mich herzlich. Mein Sohn in diesen Alter wie dein *neveu* hat sich verheurathet mit meiner Schwester um einen guten Schmaus.

[Keresztben:]

Adieu meine liebe Blandine, ich küße dich und deinen Mann herzlich

A L.

Párizs, 1861. szeptember 25.[68]

Drága Blandine-om,

Tegnapelőtt megkaptam szeretetteljes írásodat, hálásan köszönöm. Olvasás közben szívből nevettem, ahogyan felidézted emlékeidet Louis Berliozról,[69] *magatokról és de St Mars hercegnőről.*[70] *Arra azonban nem emlékszem, hogy a közelünkben járt iskolába, ahol bezárták, és te almát meg körtét dobáltál neki. Egy hete kaptam tőle levelet, nagyon kedvesen írt, tegnapelőtt válaszoltam neki. Szegény ifjú ember, micsoda fiatalsága volt. Hogy fest most, férfiasan? Megnőtt? Most kapitány, szép fizetése van? Legközelebbi leveledben mondj el mindent róla, amit csak tudsz. Azt mondja, az édesapja fizikailag és erkölcsileg elhagyta őt. Nagyon sajnálom szegényt, az ember az ellenkezőjét hitte volna. Mostohaanyja*[71] *sajnos gonosz nő, ezért rossz hozzá az apja. — Ti tehát, a férjeddel jól vagytok, most a szürettel foglalkozol. Vajon te, meg a kisfiú,*[72] *már nem eszitek meg a termés javát? Kár, hogy nem vagyok ott veletek, akkor aztán semmi se maradna a többieknek, meg a borkészítés számára, taratata. A szőlő nem lesz olcsóbb, 11 és 12 sous az ára, akár 3 hete, ez nincs*

rendjén. Itt nagyon hidegek a reggelek és az esték, reggel 7-kor 12 fok van. Toulonban 21 vagy 20, következésképpen Tropez-ban nagy a hőség.

Fürdesz tehát a tengerben, és talán a kis unokaöcséd is veled, ettől erősödik. Augustine gyereke 12 napos korában meghalt, nem tudatták vele azonnal, csak 3 hét után, és jól tették. Szegény kis csöppségnek 2 napig görcsei voltak. Úgy látszik, túl sokat szopott, és túlterhelte a gyomrát. Augustine sokat sír. Azt mondja, ha valaha újra gyereke lesz, ő maga fogja nevelni. Szíves jóindulatodbaajánlja magát. 3 napja írtam Cosimának Berlinbe. A fiamtól nincsen hírem, neked van-e? Mióta elmentél, senki sem látogatott meg, csak Madame St Mars és Lecomte. Sokszor üdvözlöm apósodat[73] *és Adolphe-ot. A kisfiút csókold meg szeretettel a nevemben. Mikor a fiam annyi idős volt, mint most ő, az unokaöcséd, egy jó lakoma fejében feleségül vette a nővéremet.*

[Keresztben az utolsó lapon:]

Isten veled, drága Blandine-om, szeretettel csókollak, férjeddel együtt

A. L.

[68] A következő leveleket Liszt Anna már St. Tropez-be címzi, ahol Ollivier 1860-ban házat és birtokot vásárolt.
[69] Hector Berlioz fia, vö. 11.
[70] vö. 62.
[71] Marie Récio, Berlioz második felesége, vö. 99.
[72] Émile Ollivier nővérének és Isnard dr.-nak a kisfia.
[73] Démosthène Ollivier (1798—1884), Émile édesapja. Szabadkőműves, különféle összeesküvésekben vett részt, egykori republikánus képviselő. 1851-ben, az államcsíny után Brüsszelben, majd sokáig száműzöttként Itáliában élt, csak az 1860-as általános amnesztia után tért haza, Dél-Franciaországba. Liszt ezt írta róla édesanyjának, 1864. okt. 25-én (Jacques Vier, i. m., 133.): „La connaissance de M. Démosthène Ollivier me laisse un souvenir très attaché. C'est un homme de coeur et d'une capacité experimentée." (Démosthène Ollivier urat nagyon vonzónak találtam. Jólelkű, kiváló, sokat tapasztalt ember.)

5.

No. 115.
f 167—168

Paris le 8 Octobre 186

Meine liebe Blandine,

In jeden Fall hätte ich dir heute geschrieben wenn ich auch nicht Nachricht von dir erhalten hätte *Augustine* schickte ein Schreiben *samdi dernière* an dich ab wo Sie dir nicht viel von mir sagte um dich nicht zu beunruhigen aber doch hast du daraus erfahrn können, das ich noch lebe. alle deine Briefe habe ich richtig erhalten 4 in allen, wo jeder mir immer sehr viel Trost und Freude machte aber ich viel krank den 27 *Septembre* wir hatten diesen Tag dicken *bruillard* und kalt da bekam ich kaltes fieber und mein krankes *jambe* wurde *rouge* von oben bis unten und sehr wehmüthig. Den 4 Tag mußte ich den Arzt Er befahl mir in Bete zu bleiben und es öfter zu *poudré* mit Mehl, und so stehe ich erst heute zum ersten mal auf heute war der *docteur Sée* mein fuß wiedersehen er ist viel besser Gott Lob. Er sagte mir das ist ein *recibelle* es wird bald vergessen und erlaubte mir außer bet zu bleiben. Mit diesen Ubel hatte ich auch eine *fluction* in Mund. Zahnweh, das ich eine Nacht nicht eine Minute schlafen konnte nun ist auch dieß etwas beßer aber noch nicht *fini* die mindeste Luft thut mir wieder weh. Nun *assez de ce misére de moi* ich kehre zu Euch *c'est plus gai*. Ihr seyd glücklich, Ihr gefällt Euch immer mehr und mehr in eurer *campagne* die reizend ist und mit der Zeit auch einträglich sorgen wird. die *haricots* es ist unglaublich das ihr sie dort so gut verkaufen könt bringe keine nach Paris man liebt sie nicht hier diese Gattung, und die *source* ist es wirklich wie Ihr gemuthmaßt habt *je vous en félicite* Der Kleine *neveux* soll vorsichtig seyn mit die *nobles* wenn Er ihnen zu essen giebt das sie ihm nicht in die Hand beissen ein *cochon* ist immer ein Thier *vorace* und bösartig. Wir haben hier seit 12 Tage

eine Zeit die nicht natürlich ist es ist zu warm. Der Monat *Septembre* war hingegen kalt windig, und Regen. Deinen *Emile* küße herzlich für mich.

ich möchte Ihm sehen zu Pferde die füße müssen ja die Erde fast *touchée* auf den kleinen *chevale arabe. A ton beau pére bien d'amietier de ma part s'il ne vient pas a Paris je doute que je le verrai jamais.* Ich grüße herzlich *Adolph* und hoffe daß er gesund zurückkommt nach Paris. *Augustine et honnorine* sagen dir viel schönes. Sie haben beide den Brief der *Annet* erhalten. Grüße Sie von mir sey so gut. Ich bin Tage und auch Wochen alleine doch gestern kam *Madame Chardin* auch ihr *cousin au louvier* denkt sich nicht zu verheirathen.

[Keresztben, a lapokon:]

1. Hast du Nachricht von deinen Vater? wo ist er denn
2. die tausend *frs.* habe ich erhalten für dich durch das Haus Rothschild.
3. *Augustine* ist sehr dienstfertig für mich.
4. *Adieu* meine liebe Blandine es küßt dich von ganzen Herzen

deine G A. L.

Párizs, 1861. október 8.

Drága Blandine-om,

Mindenképpen írtam volna neked ma, még ha nem kaptam volna is hírt. Augustine írt neked múlt szombaton, de nem sokat mondott rólam, hogy ne nyugtalankodjál. Azt azonban megtudhattad a leveléből, hogy még élek. Valamennyi leveledet rendre megkaptam, összesen 4-et, és valamennyi nagy vigaszt és sok örömet jelentett, de megbetegedtem szeptember 27-én. Aznap sűrű köd volt és hideg, és kirázott a hideg, a beteg lábam pedig vörös lett, teljes egészében, és nagyon fájt. 4. nap muszáj volt orvost hívni, azt parancsolta, maradjak ágyban, és gyakran szórjam be liszttel a lábam, és így ma kelek fel először. Ma itt volt Sée doktor, megnézte a lábamat, hálistennek sokkal jobb. Azt mondta, ez valamiféle visszaesés, hamar elfelejtem, és megengedte, hogy felkeljek. Még más bajom is volt ugyanakkor: a számban egy gennyes tüsző, fájt a fogam, egy éjjel egyetlen szemhunyást sem aludtam. Most ez is valamicskét javult, de még nincs vége, ha a legkevesebb levegő éri, már fáj. De elég a magam nyomorúságából, beszéljünk rólatok, ez vidámabb téma.

Boldogok vagytok, egyre jobban érzitek magatokat elragadó vidéki otthonotokban, amely idővel még anyagilag is hoz valamit. Hihetetlen, hogy ott olyan jól el tudjátok adni a babot, Párizsba ne hozzál, itt nem szeretik. És a forrás, csakugyan olyan, mint gondoltátok? Gratulálok. A kis unokaöcséd legyen óvatos a nemesekkel, *ha enni ad nekik, nehogy megharapják a kezét, a disznó mégiscsak telhetetlen állat és alattomos. Itt 12 napja természetellenes az idő, túl meleg van. A szeptember viszont hideg volt, szeles, esős. Emile-edet csókold meg szeretettel a nevemben. Szeretném látni, amint ül a lovon, de hisz a lába földig érhet a kis arab lovacskán. Apósodat barátsággal üdvözlöm, ha nem jön Párizsba, kétlem, hogy valaha is megismerhetem. Szeretettel üdvözlöm Adolpheot, és remélem, egészségesen tér vissza Párizsba. Augustine és Honorine tisztelettel köszönt. Mindketten megkapták Annette levelét. Légy szíves, add át neki üdvözletem. Napokig, sőt hetekig egyedül vagyok, de tegnap eljött Madame Chardin, unokaöccsével, Louvier-val, aki nem szándékszik megnősülni.*

[Keresztben:]

1. l.: Apádról van-e híred? Hol van?
2. A Rothschild bankból neked küldött ezer frankot megkaptam.
3. Augustine nagyon szolgálatkész velem
4. Isten veled, drága Blandine-om, teljes szívéből

csókol
N.
A. L.

6.
No. 116.
f 169

Mercredi 16 octobre 1861

Mit Unruhe erbrach ich dein Schreiben diesen Morgen aber Gott Lob die Angst verwandelte sich sogleich in Freude die ich Mütterlichen Antheil nehme an den Glück was dir so unerwartet kam. Ich danke meinen Sohn für diese visite die er Euch macht,[74] sie macht euch glücklich und überglücklich dich. (*Cosima* schrieb mir letzthin *papa est comme le soleil*, seine Gegenwart heitert alles auf. Sie schrieb mir das als Sie von Löwenberg zurückam.) Du wirst Ihm bei seinen Aufenthalt *à St tropez* mehr um dich haben als hier in den schönerlichen und quälenden Paris (für Ihm). Halte Ihm fest *qu'il ne t'échappe pas*. Küße Ihm herzlich für mich. Gott begleite Ihm auf allen seinen Wegen.

Dir mein liebes Kind wünsche ich *calme jouie de ton bonheur* mit Mäßigung
Adieu, adieu, von ganzen Herzen

deine
dich sehr liebende
Großmutter A. L

Für deinen Vater sind schon 2 *paquet des oeuvres de Lamartine*[75] gekommen.

l'ai remis la lettre d'Augustin
[Keresztben:]
je bonhomme[76] *aura affaire taratatata.*

Szerda, 1861. október 16.

Nyugtalanul nyitottam fel a leveledet ma reggel, de hálistennek a félelmem azonnal örömmé változott, és anyai módon osztozom abban a boldogságban, amely oly váratlanul ér. Köszönöm a fiamnak, hogy meglátogat benneteket,[74] *örülök neki, te pedig túláradóan boldog vagy. (Cosima legutóbb azt írta: papa olyan, akár a nap, a jelenléte mindent felvidít. Akkor írta ezt, amikor Löwenbergből hazatért.) St. Tropez-ban többet lesz veled, mint itt, a csillogó és (számára) kínzó Párizsban. Fogd csak meg jól, hogy el ne szökjék tőled. Csókold meg szeretettel a nevemben, Isten kísérje minden útján.*

Drága kislányom, kívánom, hogy nyugodtan és mértékletesen élvezd a boldogságodat.
Isten veled, teljes szívéből

nagyon szerető
nagyanyád
A. L.
Csatolom Augustine levelét.

Apád számára már jött 2 csomagnyi Lamartine[75] *műveiből.*
[Keresztben;]
Bonhomme-nak[76] *lesz majd dolga, taratatata.*

[74] A tervezett St. Tropez-i látogatásból 1861-ben semmi sem lett: Liszt Rómába sietett, a születésnapjára kitűzött esküvőre. Blandine életében már nem is látta St. Tropez-i nyaralójukat. Ez — „La Moutte" néven — ma is megvan, Émile Ollivier második házasságából származó örököseinek tulajdona.
[75] Alphonse de Lamartine (1790—1869), a költő, Liszt régi barátja volt, zenéjére is inspirálólag hatott.
[76] vö. 58.

7.
No. 117.
f 170—171

Paris le 26[?][77] octobre 1861

Meine liebe *Blandine,*

dein Schreiben von 6^{n}, von 15^{n} dieses, als auch das ganz kleine welches du für nichts zähltest habe ich ganz richtig erhalten, dieses von 15^{n} hat mich herzlich lachen gemacht über den *bonhomme Annet* welch glückliche Natur Nun wirst du seit kurzen von 3 Seiten Nachricht von mir erhalten. *Mons. du voisin* kam mich schon vor einigen Tagen [besuchen.] Er sagte mir das Er nach *tropez* schreiben wird und will damit Nachricht von mir geben. *Madame de Szemmerez* begehrte mir deine Adreß. Sie äußerte den Wunsch dir zu schreiben. *Madame Picard*[78] die ich glaubte *en couche* ich schickte *honnorine* vor 9 [!] Tagen zu Ihr um mich zu erkundigen um ihr Befinden. 8 Tage hernach kam Sie mich selbst sehen. Sie sagte auch mir daß Sie erst diesen Monat Ihre Niederkunft erwartet. Sie war sehr artig ich fragte Sie ob Sie auch *journeaux* liest Sie sagte nein *j'aime bien mieux lire une lettre de Madame Olivier que le journaux. D'Ingellman*[79] *à été* auch bei mir viele Grüße an Euch. Er befindet sich wohl sammt seiner Familie *l'Abbé Buquet*[80] besuchte mich auch und gab mir viel Schönes an dich auf. Wie befindet sich *ton beau pére,* Er hat gewiß noch *resentiment* von diesen Ubel *comme vous aurais du étre éfrayer, pas un Médecin tout prés.* Dein Mann wird den *Medecin* gemacht haben man hätte Ihm sollen gleich *du thée* sehr *léger* machen *bien d'anistic à lui* wir können mitsammen gehen, meine Zähne taugen auch nicht viel. Du erwartest *Madame boniere*[81] *avec son pére rappele moi à son souvenir a cette charmante dame.* Und dein Mann, *son bonheur sera complet à tropez.* — — —

La famille Henon[82] *vous le verrez donc aussi.* Sage Ihnen meine achtungsvollen *réspect je garderai pour toujours un souvenir les plus agréable d'eux* und freue mich Sie wieder *vers le printemps* zu sehen. *Madame Henon* liebt dich, und ich liebe Sie durch dich. alle Freunde die Euch meine Kinder und meinen Sohn lieben sind mir werth und theuer. — — —

Die *journaux* beschäftigen sich wieder von der *mariage* von meinen Sohn. meinen sogar den *date le 18 de ce mois*[83] in Rom soll die *mariage* statt haben. ich glaube gar nichts mehr. Von *Madame St Mars, Madame Trolle* viel Schönes *Mademoiselle Lecomte* habe ich nur einmal gesehen gleich nach deiner Abreise. Ich küsse Euch beide herzlich und kommt gesund
[folytatás a lapszélen:]
und glücklich zurück. Dieß bittet zu Gott deine Großmutter

A. L.

[Keresztben, a lapszéleken:]
1. Herzliche Grüße *à Adolph.*
2. bringe mir Feigen und *résins* essen als bohnen
3. An *bonhomme Annet* meinen unterthänigsten *réspéct.*

Párizs, 1861. október [26?][77]

Drága Blandine-om,

pontosan megkaptam e hó 6-án, 15-én kelt leveleidet, meg azt az egészen kicsit, amelyet semmilyennek neveztél. A 15-in szívből derültem, ahogyan Annette Bonhomme-ról írsz. Micsoda szerencsés természet. Legutóbb 3 helyről is kaphattál rólam hírt. Monsieur du Voisin néhány napja meglátogatott, azt mondta, ír Tropez-ba, hogy hírt adjon rólam. Madame de Szemere kérte tőlem a címedet. Írni kíván neked. Madame Picard-ról[78] *azt hittem, szül; 9 [!] napja odaküldtem Honorine-t, hogy érdeklődjék a hogyléte iránt. 8 nappal később ő maga jött el hozzám. Nekem is azt mondta, csak e hónapban várja a szülést. Nagyon barátságos volt. Megkérdeztem, olvas-e újságot. Azt mondta, nem, szívesebben olvasom Madame Ollivier levelét, mint az újságot. D'Ynglemare*[79] *is itt*

volt nálam, sokszor üdvözöl benneteket. Családjával együtt jól van. Buquet abbé[80] *is meglátogatott, sok jót kíván neked. Hogy van az apósod? Biztos még nem múlt el nyomtalanul a rosszulléte. Képzelem, hogy megijedtetek, sehol orvos a közelben. Így hát csak a férjed lehetett az orvos. Teát kellett volna neki adni azonnal, nagyon gyengét, jó ánizsosat. Egy cipőben járunk, az én fogaim se sokat érnek már. Te most Madame Bonnier*[81] *érkezését várod. Kérlek, add át üdvözletemet ennek a kedves hölgynek. És a férjed, nyilván tökéletesen boldog Tropez-ban. — — —*

Így hát viszontlátjátok az Hénon[82] *családot is. Mondd meg nekik, mennyire tisztelem őket, s hogy nagyon kellemes emlékeket őrzök róluk, és örülök, hogy tavasz táján viszontláthatom őket. Madame Hénon szeret téged, és én szeretem őt, te miattad. Mindazok a barátok drágák a számomra, akik szeretnek benneteket, gyerekeim, titeket, meg a fiamat — — —*

Az újságok megint foglalkoznak a fiam házasságával. Még az időpontot is tudni vélik, állítólag e hó 18-án,[83] *Rómában lesz az esküvő. Én már semmit sem hiszek. Madame de St. Mars és Madame Trolle sok jót kíván. Mademoiselle Lecomte-ot csak egyszer láttam, mindjárt elutazásod után. Mindkettőtöket szeretettel csókolom, és gyertek haza egészségesen.*

[lapszélen a folyt.:]

és szerencsésen. Ezt kéri Istentől nagyanyád *A. L.*

[Keresztben, a lapszéleken.:]

1. Szívélyes üdvözlet Adolphe-nak

2. Inkább fügét és szőlőt hozzál, ne babot

3. Annette Bonhomme-nak legalázatosabb tiszteletem.

[77] Liszt Anna tévedésből ezt a levelet is, mint az előzőt, okt. 16-ra datálja.

[78] Ernest Picard (1821—1877) és felesége, Ollivier jó barátai. Picard egyike az ellenzéki „ötök"-nek, akiket az 1863. máj. 31-i választáson újra választottak. (Az „ötök": Ollivier, Picard, Jules Favre, Alfred Darimon és Hénon.)

[79] D'Ynglemare — Blandine gyerekkori ismerőse.

[80] Buquet (vagy Bucquet) abbé, régebben a Roule kolostor házfőnöke, a Liszt leányok gyóntatója, a család régi barátja. Liszt is gyónt nála 1866 húsvétján (F. L. Briefe, 6. köt. 102., 1866. márc. 26.), és ő adta fel az utolsó kenetet Liszt Annának is (F. L. Briefe, 8. köt. 135., 1866. febr. első felében, Marcelline Czartoryskának).

[81] Madame Elzéarine Bonnier Ortolan, Ollivier-ék baráti köréhez tartozott.

[82] Hénon: az „ötök" egyike, vö. 78. Ő és felesége Ollivier-ék jó barátai.

[83] Liszt esküvőjét a születésnapjára, okt. 22-re tervezték, de — mint köztudott — utolsó pillanatban a pápa megakadályozta.

8.

No. 118.
f. 172—173

Paris den 30 Mai [1862]

Meine liebe Blandine

Par 3 lettres haben wir gute Nachricht erhalten, aber der 4e den wir so sehnlichts erwarteten lautet nun anders wir waren sehr beunruhiget. 8 Tage ist lange ohne etwas zu wissen von dir in deinen Umstand[84] und so schickte dein Mann eine *dépéche Mardi* den 27n dieses an dich ab. den 28n kam dein Schreiben. Du warst unwohl mein Kind du littest in den *entrailles* das mag sehr schmerzlich seyn, glücklicher Weise hast du den *Medecin* an der Seite der den Ubel sogleich abhelfen konnte aber ich bitte dich sey klug künftighin, weißt du daß mit dieser Krankheit die arme *Madme Athon*[85] seit vielen Jahren behaftet ist. — Dein Mann sagte mir, Er hat dich sehr *grondée* in seinen Schreiben gestern. Er lebt sehr vernünftig, geht zeitlicher schlafen als vorher, speist oft bei Freunde aber was mir viel Freude machte daß Er den *procés* in *bourge* gewonnen hat wo er *Jule Favre*[86] wieder Ihm hatte daß ist lobenswerth. Er ist sehr *aimable* gegen mich, macht mir faßt täglich eine *visité*, und liest mir immer einen großen Theil deiner Briefe vor. heute schickte er mir 2 *bouteilles* von den rothen Wein *du midi* von euren Keller. Auch brachte er mir

von *Bourge praliné*, die *éxéllent* sind. Zu deinen Nahmenstag mein liebes Kind wünsche ich dir alles was dich glücklich hier und jenseits machen kann besonders Gesundheit, und glückliche Entbindung. täglich opfere ich dich in meinen Gebeth Morgens auf. Der *Cosima* schrieb ich vor 8 Tagen, ich rieth Ihr die *Cur de petit lait* diesen Sommer wieder zu gebrauchen weil es Ihr wohlbekam voriges Jahr. So gerne ich Sie sehen möchte mit ihren Kinde[87] so glaube ich doch diese Reise hieher bis künftiges Jahr zu verschieben wo du auch hier bist. Sie würde Sich *ennuyer* hier, alle Freunde und bekannte sind zu dieser Jahreszeit Monat July am Lande oder *aux eaux*. dein Mann geht seinen Geschäften nach und ich, arme *Invalide* hinke in meiner Wohnung herum — was könnte Sie da für Freunde haben. Nun *adieu* mein liebes Kind, ich em-pfehle [sic!] dich den Schutz Gottes und der guten sorgvollen Menschen deren du *entourer* bist. schreibe mir nicht wenn es dich *fatigirt* ich habe ja immer durch deinen Mann Nachricht.
Adieu Es küßt dich von ganzen Herzen in Gedanken deine dich

liebende Großmutter
A. Liszt

Nun die liste aller Bekannten die sich bei mir um dich erkundigten.

Mons. Seghers[88]
Fery
Labiche
Madme Chardin
Szemmerez
St Mars
Drollet
Madame Schäfer *particulerment*
Wimmer
Nathalie

deine *Demoiselle de Compagnie* grüße ich herzlich

[Lapszéli kiegészítések:]
[1.: a lap tetején:]
Sey so gut schicke mir die *Adress* von der Rauch Tony dein Mann wird den ihren Brief geschriebn haben.
[Keresztben:]
1.: herzliche Grüße an deine *Belle Soeur et beau frére*[89]

Párizs, [1862]. május 30.

Drága Blandine-om,

Három levélből is jó híreket kaptunk, de a 4. amelyet olyan nagyon vártunk, most másról értesít. Nagyon nyugtalanok voltunk. 8 nap hosszú idő, ha nem tudunk rólad semmit, a te állapotodban,[84] *és így a férjed kedden, e hó 27-én sürgönyzött neked. 28-án már megjött a leveled. Nem jól voltál, kislányom, a beleiddel szenvedtél, ez bizony nagyon fájdalmas. Szerencsére melletted van az orvos, aki azonnal elmulasztotta a bajt, de kérlek, légy okos ezentúl. Tudod, szegény Madame Haton*[85] *hosszú évek óta szenved ebben a betegségben. A férjed azt mondta, tegnapi levelében nagyon összeszidott. Ő igen okosan él, korábban fekszik, mint azelőtt, sokszor étkezik barátoknál. Annak azonban különösen örültem, hogy megnyerte a pert Bourges-ban, Jules Favre*[86] *ellenében, ez dicséretes. Nagyon kedves hozzám, majdnem naponta meglátogat, és mindig felolvassa a leveleid nagy részét. Ma küldött a pincétekből 2 üveg déli vörösbort. Bourges-ból pralinét is hozott: kitűnő. Névnapod alkalmából, drága kislányom, kívánom neked mindazt, ami e világon és a túlvilágon boldoggá tesz. Főleg egészséget és szerencsés szülést. Naponta Isten kegyelmébe ajánllak a reggeli imámban. Cosimának egy hete írtam, azt ajánlottam, az idén nyáron is kúrálja magát sósavval, mert tavaly jót tett neki. Bármilyen szívesen látnám is őt a gyerekével*[87] *mégis azt hiszem, el kellene*

halasztania párizsi útját a jövő évre, amikor te is itt leszel. Unatkozna itt, minden barátunk, ismerősünk ilyenkor, júliusban vidéken van, vagy fürdőhelyen. A férjed végzi a dolgát, én meg, szegény rokkant, csak sántikálok a lakásomban — hát kivel barátkozhatna itt.

Isten veled, drága kislányom, Isten és a téged körülvevő jó, veled törődő emberek oltalmába ajánllak. Ne írj nekem, ha fáraszt, hiszen mindig kapok rólad hírt a férjed révén.

Isten veled, Teljes szívéből csókol gondolatban

szerető nagyanyád
A. Liszt

Íme, azoknak az ismerősöknek a listája, akik nálam érdeklődtek utánad
[1. előbb]

szívélyesen üdvözlöm
a társalkodónődet.

[Lapszéli kiegészítések:]
1. Légy szíves, küldd el Tony Rauch címét, a férjed bizonyára írt a férjének levelet.
[Keresztben:]
1. Szívélyes üdvözlet sógornődnek, sógorodnak[89]

[84] Blandine terhessége miatt már tavasszal délre költözött.
[85] Madame Haton: Jean-Martin Petit, Napóleon generálisának lánya, a család barátja, Liszt is ismerte.
[86] Jules Favre (1809—1880) ügyvéd, politikus, az ellenzéki „ötök" egyike (vö. 78.) 1870-ben ő javasolta a császár trónfosztását. Ő írta alá a frankfurti békét Bismarckkal, 1871-ben.
[87] Cosima első, Hans von Bülow-tól született leányát — akárcsak Blandine a fiát — meghalt öccsükről, Danielről nevezte el. Daniela Senta von Bülow sz. 1860. okt. 12., † 1940. júl. 28. Egy ideig Henry Thode (1886—1914) felesége volt.
[88] François Seghers, a család régi barátja, hegedűs, karmester.
[89] Ságor és ságornő: Émile Ollivier nővére, Joséphine, és annak férje, a marseilles-i dr. Charles Isnard. Hozzájuk kötözött egy időre a terhes Blandine, hogy Isnard vezesse le a szülést. Apjának írta, 1862. máj. 16-án (Corresp. Liszt—Mme Ollivier, 311—312.): „Je vous écris de Gémenos, village (a trois quarts d'heure de Marseille) [...] Je demeure chez la soeur d'Émile, dont le mari est médecin. Elle a deux enfants; je suis même la marraine de l'un d'eux. Émile a la plus grande confiance dans son beau-frère; ma belle-soeur m'aidera de ses soins et de son expériance [...] (Gémenosból írok [kis falu Marseille-től háromnegyed órányira] [...] Émile nővérénél lakom, akinek a férje orvos. Két gyereke van, egyiknek a keresztanyja vagyok. Émile a legnagyobb mértékben megbízik a ságorában; a ságornőm majd segít, gondoz és átadja a tapasztalatait.)

9.
No. 119.
f 174—175

Paris le 23 Juny *1862*

Meine liebe Blandine,

Ich hoffe daß dieses Schreiben dich noch trieft vor deiner Niederkunft der du doch schon sehr nahe seyn magst. Gott sey dabei mit dir und nehme dich in seinen Schutz. Freuden und Leiden werden dir zugleich damit zu Theil, meine liebe Blandine gerne möchte ich der letzteren einen Theil auf mich nehmen wenn es seyn könnte — allein es muß jeder sein Kreuz selbst tragen — mit Geduld und Ergebung in den Willen Gottes wird alles glücklich vorüber gehen, du bist ja auch von starker *Constitution*. Dein Brief von deinen Vater gab mir dein Man zu lesen, aber ich kann nicht seine Gedanken so errathen wie du, und so nahm ich *Adolphe* zu Hilfe Er las mir in vor. Dieser Brief ist schon schön sehr *religioeuse* und machte mir viel Freude.

Dein Mann arbeitet viel un zeichnet Sich immer mehr und mehr aus mit seinen Talent im *chambre des Député Cosima* denkt immer noch zu kommen Monat July wenn ihre *bourse* hin-

reicht. Ihr Mann leidet an der Leber sagte Sie mir, das ist sehr traurig, dieß ist eine sehr langwierige Krankheit. Sie gehen nach Ende diesen Monat nach Deutschland nahe bei Wisbaden wo auch Wagner sein wird aber ohne seine Frau.[90] Möchte diese Reise dem Bulow wohlbekommen Sie wird ihre Daniela nicht dahin mitnehmen. Vorgestern war *Madame Spontini* mit der *Elisa Erard*[91] und ihrer Schwester die nie kannte bei mir Sie brachten mir eine *Melon* und ein Schönes *bouquet*. Sie erkundigten Sich nach dir und gaben mir viel Schönes an dich auf Du willst auch wissen wie ich mit meinen Dienstbaren Geist zufrieden bin Man muß viel Geduld haben mit Ihr Sie geht sehr viel in die Kirche um den *salut* zu erhalten ist sehr *absorber* den Sie hat *chagrin* Sie sagte mir Sie hat 400 F einer Person geliehen und ist fahrt nach Konstantinople Sich zu *placé* für *instutitrice* aber Sie ließ noch nichts hören von Sich und man hat nicht ihre *Adress*. Diese Person hatte ihr *billet* gemacht und es ist schon eines davon *echue*. Mit einen Wort Sie hat nicht viel Kopfe ihre 2 betbücher hat Sie immer vor Ihr wo Sie sitzt im *sale à manger*, arbeitet wenig schlaft oder betet dabei. die Küche macht Sie nicht übel und ist sparsam Es ist Frieden im Haus Wir haben hier seit 3 Wochen gräusliches Wetter. Kalt, Regen und Wind man könnte sehr gut Feuer ertragen im Zimmer.

Nun meine liebe Blandine *adieu*, empfehle mich deiner *belle soeur* freundschaftlich, grüße deine *demoiselle* von mir freundlich, und dich küßt inigst von ganzen Herzen

deine
dich ewig liebende Großmutter
A. Liszt

Von *d'Ingleman*
und seiner Frau
Mons. Ducoudrey[92]
Madame belly[93] ond noch hundert
ihre Erinerung an dich

Párizs, 1862. június 23.

Drága Blandine-om,

Remélem, ezt a levelet még megkapod szülés előtt, ez pedig most már nagyon közeledik. Isten legyen veled közben, és oltalmazzon. Örömben, bánatban egyaránt lesz majd részed ezután, drága Blandine-om. Szívesen magamra vállalnám ez utóbbi egy részét, ha lehetne — de hát mindenkinek a maga keresztjét kell cipelnie. — — — Türelemmel, Isten akaratába való belenyugvással minden szerencsésen lezajlik majd, hisz te is erős felépítésű vagy. Apád levelét ideadta a férjed, hogy olvassam el, de én nem tudom úgy kitalálni a gondolatait, mint te, így hát Adolphe segítségét kértem. Ő felolvasta. Nagyon szép, mélyen vallásos levél, igen örültem neki. Férjed sokat dolgozik, és egyre jobban kitűnik tehetségével a képviselőházban. Cosima még mindig jönni akar júliusban, ha a pénztárcája engedi. A férjének beteg a mája, mondta, ez nagyon szomorú dolog, hosszadalmas betegség. E hónap végével Németországba utaznak, Wiesbaden közelébe, Wagner is ott lesz, de a felesége nélkül.[90] *Bárcsak jót tenne Bülow-nak ez az utazás. Danieláját nem viszi magával. Tegnapelőtt itt volt nálam Madame Spontini, Elisa Erard-ral*[91] *és a nővérével, akit nem ismertem. Hoztak egy dinnyét és egy szép csokrot. Érdeklődtek irántad, és jókívánságaikat nyilvánították. Azt is tudni akarod, hogyan vagyok megelégedve a „szolgáló lélekkel". Sok türelem kell hozzá, sokat jár templomba, hogy elnyerje az üdvösséget; nagyon szórakozott, mert bánata van. Azt mondta, adott egy személynek 400 frankot, az meg elutazott Konstantinápolyba, tanítónőnek, de azóta sem hallatott magáról, és nincs meg a címe. Ez a nő váltót írt alá neki, és az egyik már le is járt. Egyszóval nem valami észlény. A 2 imakönyve mindig ott van előtte, ahol ül, az ebédlőben. Keveset dolgozik, közben alszik vagy imádkozik. De nem főz rosszul, és takarékos. A házban békesség honol. Itt 3 hete iszonyú az idő. Hideg, eső, szél, egész jól elviselném a szobában a fűtést.*

Isten veled, drága Blandine-om, barátsággal üdvözlöm a sógornődet, a társalkodónődet; téged szíve egész melegével

csókol

örökké szerető nagyanyád

A. Liszt

[Üdvözletek az előbb megnevezettektől.]

[90] Bülow-ék Biebrichben nyaraltak Wagnerral.
[91] Gasparo Spontini (1774—1851), a híres operaszerző felesége. Élisa Érard: a zongoragyáros felesége. Liszt kora ifjúságától élete végéig mindig szívesen látott vendég volt az Érard család házában.
[92] Ducoudrey-ék régi ismerősök: Mlle Ducoudrey, Mme Patersi unokahúga tanította a Liszt leányokat.
[93] Léon-Auguste Belly (1827—1877), festő, Blandine-t is lefestette; az ő feleségéről van szó.

10.
No. 111.
f 159—160

Paris le 8 juillet 186[2][94]

Meine liebe Blandine,

Gestern Morgens erhielt ich die glückliche Nachricht über dich und deinen Kleinen[95] *De ton mari* konnte nicht zum Schreiben kommen wegen visiten voll von Glückwünschen über diese glückliche Begebenheit. Heute Morgens erhielt ich das Schreiben von deinen Schweigervater dem sein Herz überströmt vor Freude. Sag ihm und deinen Mann meinen herzlichen Dank für diese eure so tröstenden und erfreuenden Nachrichten *l'enfant est laid. Daniel*[96] war sehr *laid* sagte mir die *Giradin*[97] öfter, die ersten Tage nach seine Geburt mein Sohn auch. Daß Kind ist gesund nach der Beschreibung von deinen *beau pére*. Gott erhalte es dir und gebe seinen seegen zum Gedeihen. Nach allen wie man mir explicirt wird Er deinen Mann gleich sehen *les yeux noir, cheveux noir, les petits oreilles ou il est si fier* es ist zu wünschen *qu'il aura aussi ses talent et son bon coeur, son gout de travaille, et tout les autres bonne qualité qu'il en posséde*. Du wirst selbst nicht *fiévre du lait* haben, du bist ja ganz besonders beglügt von Gott. Dank Ihm und weise Ihm dein Kind täglich aufs neue. *l'amour de Michelet*[98] das schöne rührende *Werb* wird dich in Erinnerung setzen bei Auferziehung deines *Daniels*. Mein Sohn schreibt mir nicht, daß ist nicht recht. *Madame Bély* war gestern bei mir zu *féliciter* für dich ung zugleich mir anzuzeigen daß Ihr Sohn sich verheirathen wird im Monat August mit einer *ailsacienne fille d'un banquier pas riche*. Sie wird nur 10 000 franken bringen. sie hat 25 Jahr aber sie sieht auch wie 20 Jahr *trés jolie, blonde*. Sie zeigte mir 2 *desein* welche er gemacht hatte, und seiner Mutter geschickt hatte. *il est fou amoureaux* und seine Mutter voll Freude.

Madame Berlioz est mort d'un éversisme de coeur[99] Ich habe einige sehr schöne theilnehmende Briefe erhalten über deine glückliche Niederkunft von *Madme de Szemmerez, Hâton* et *Mad Chardin* et *Mademoiselle Wimmer le costume brassier* habe ich in die *Mal* deines Mannes legen

lassen, wenn *Adolph* in die *vacance* hin geht schicke ich dir diese Briefe Ich lese den *Misérable,*[100] *3 volume* habe ich *terminer. j'aime beaucoup ce vat-jean, il vaut bien plus que beaucoup des hommes dans ce monde qui jouissant de consideration ne pleure pas en lisant pense que ce ne qu'en roman*

Adieu meine liebe Blandine sey immer klug daß du dir die Gesundheit erhälst, ich küsse dich sammt deinen Kind und Mann unendlich mal an deinen *beau pére* als auch an deinen *beau frére et soeur* viel *amitier* und dank für alle Treue und Sorge. Gott schütze dich ferner
[folytatása keresztben:] und verhänge seinen Seegen über Euch insgesamt

A. Liszt

[A lapszéleken, keresztben:]
[1. lapon:]
Wir haben immer eine Zeit *détestable* Regen Wind und kalt
[2. lapon:]
je voudrais bien connaitre ton beau pére il faudraie qu'il vient à Paris
[ugyanott alul, és még a 3. lapon folytatódik:]
malhereusement je ne pourrai jamais faire un voyage d'un lieu
[3. lapon:]
deine deutsche *demoiselle* grüsse ich herzlich.

Párizs, 186[2]. július 8.[94]

Drága Blandine-om,

tegnap reggel hozta a férjed az örömhírt, rólad, meg a kicsi fiadról.[95] *Nem jutottam az íráshoz, annyian jöttek gratulálni ehhez az örömteli eseményhez. Ma reggel megkaptam apósod levelét, annak túlárad a szíve boldogságában. Add át neki és a férjednek hálás köszönetemet, olyannyira biztató és jó híreitekért. A gyermek, azt mondod, csúnya. Daniel*[96] *nagyon csúnya volt, mondta Madame de Girardin*[97] *többször is, a születése utáni első napokban a fiam is az volt. A gyermek — apósod leírása szerint — egészséges. Isten tartsa meg neked, és adja áldását a felnövekedéséhez. Mindazok után, ahogyan leírták, úgy látszik, a férjedre hasonlít. A szeme fekete, haja fekete, a füle kicsi, amire a férjed olyan büszke. Remélhetőleg olyan tehetséges és olyan jószívű is lesz, mint az apja, olyan szorgalmas, és minden egyéb jótulajdonságát is örökli. Neked még tejlázad sincsen, micsoda különleges, isteni szerencséd van! Köszönd meg Istennek, és nap mint nap ajánld kegyelmébe a gyermekedet. Danieled nevelése közben majd eszedbe jut Michelet*[98] *szép, megható mondása a szeretetről. A fiam nem ír nekem, ez nincsen rendjén. Madame Belly tegnap itt volt, hozzád gratulált, és egyszersmind elmondta, a fia augusztusban megnősül, elszászi lányt vesz el, az apja bankár, nem gazdag. Csak 100 000 frankot kap. 25 éves, de 20-nak látszik. Nagyon szép, szőke. Mutatott róla 2 rajzot, amit a fia csinált róla. Bolondul szerelmes, az anyja boldog.*

Madame Berlioz meghalt, szívbetegségben.[99] *Kaptam néhány igen szép, örömünkben osztozó levelet a szerencsés szüléseddel kapcsolatban, Madame de Szemerétől, Madame Hatontól, Madame Chardintól és Mademoiselle Wimmertől. A babaréklit a férjed bőröndjébe rakattam. Ha Adolphe nyaralni megy, elküldöm vele ezeket a leveleket. A Nyomorultakat*[100] *olvasom, 3 kötetet már befejeztem. Nagyon szeretem ezt a Valjeant. Bizony sokkal többet ér, mint sok tekintélynek örvendő ember. Nem sírok olvasás közben, arra gondolok, hogy ez csak a regényben történik így.*

Isten áldjon, drága Blandine-om, légy mindig okos, hogy egészséges maradj, gyermekeddel és férjeddel együtt számtalanszor csókollak. Sógorodnak, sógornődnek sok baráti üdvözlet és köszönet minden hűséges gondoskodásukért. Isten óvjon ezentúl is
[folyt. keresztben:]
És adja áldását mindnyájatokra

A. Liszt

[A lapszéleken, keresztben:]

1. Állandóan utálatos időnk van, eső, szél, hideg.

2—3. nagyon szeretném megismerni az apósodat, Párizsba kellene jönnie, sajnos én már nem utazhatom, soha, sehová.

3. Szívélyesen üdvözlöm a német társalkodónőt.

[94] Minthogy a levél dátumának utolsó száma lemaradt, a Bibliothèque Nationale Dpt. des Mss. könyvtárosai tévedésből a második helyre tették Liszt Anna levelei közt, ezért visel 111-es sorszámot, 159—160-as folio-számot. A levél tartalma azonban egyértelműen bizonyítja, hogy 1862-ben kelt, tehát a 10. számú.

[95] Daniel Ollivier 1862. júl. 3-án született.

[96] Liszt Anna Daniel Lisztről beszél.

[97] Émile de Girardin újságíró feleségéről, Delphine Gay-ről (1804—1855) van szó, aki ifjú korában Liszt és Marie d'Agoult barátai közé tartozott. Liszt dalt is írt egy versére: *Il m'aimait tant*, 1840 körül.

[98] Jules Michelet (1798—1874), francia történetíró.

[99] Hector Berlioz második felesége, Marie Récio, † 1862. jún. 13. (vö. 71.)

[100] Victor Hugo nagyszabású regénye abban az évben jelent meg.

11.
No. 120.
f 176—177

Paris le 27 juillet 1862

Meine liebe Blandine,

dein *charmante lettre de 22 de ce mois* hat mir viel Freude gemacht, er ist ganz *poétique* und dabei sehr herzlich. Ich glaube es wohl daß du darnach *fatigue* warst. Gott wird dir dein Kind beschützen und heranwachsen lassen zu deiner Freude, indem du so reine mütterliche Gesinnungen zur Erziehung dieses geliehenen Guths hegest, ganz gewiß hoffe ich dieß. —

du sagst mir daß du künftige Woche die Stiege herabgehen wirst und selbst ein wenig spazieren gehen, gieb obacht daß du dir keine Nachweh dadurch zuziehst. *Madame Szemmerez* ist in die *couche* ihrer Gisela zu früh ausgegangen mußte hernach 3 Monat in Bette bleiben mitten im Sommer. folge dem Rath deines *beau frére* wenn Er dich fähig dazu findet gut, wo nicht, lasse es seyn. Ich habe dir öfter erzählt mein Sohn war immer anders als viele andere Kinder selbst in der Wiege ohne, Gott bewahre mich eine Eitelkeit darin gesetzt zu haben. Es wußte ja niemand nichts davon als ich. ich war in *Reiding auf der närrischen Seite*, aber es giebt Kinder *prodigue*, und so denke ich wird dein *Daniel* auch sein, und werden. Als dein Vater zu reden anfing sprach Er gleich die Worte gut aus. *eh bien*, Er war dem Tode öfter nahe, und Gott erhielt Ihm. —

O! Mein Kind! die Rückerinnerung beschäftigt mein *cerveau* oft sehr besonders in meiner Einsamkeit. Gestern erhielt ich ein Schreiben zum meinen Nahmensfeste von deinen Vater sehr liebreich.[101] Auch die Fürstinn schrieb eine *page* an mich in seinem Brief. *Cosima* schrieb mir auch vor einigen Tagen Sie kommt nicht nach Paris. Ihr Mann ist immer noch sehr *sombre et triste* so will Sie Ihm nicht verlassen und die Unkösten der Reise sind groß Sie machen sehr viel *Musique* es befindet sich ein *Chanteur* mit seiner Frau dort die ganz bezaubert von der Wagnerschen *musique* sind[102] *Cosima* und Hans scheint mir wohnen allein, nicht bei Wagner Gott Lob[103] Sie hat Ihre Daniela in Berlin gelassen, und Sie ist sehr froh denn wo sie ist herrscht das Scharlachfieber.

Du wünscht eine *Montre* für deinen *beau frére* von dieser Uhr der du sprichst die hat *Daniel*[104] ganz *ruiné*, und ich habe sie verkauft wie du und *Cosima* von Berlin gekommen, und ich Geld nöthig hatte. Das wäre auch keine gute Uhr für deinen *beau frére*. Aber ich habe eine *excellente* Uhr *anglais* von meinen Mann[105] die Er sehr theuer gekauft hatte in London und er sagte mir oft daß sie so gut ist. Sie ist von Silber aber sie ist mehr werth als manche goldene.

Sie ist nun eingeschlossen seit 35 Jahr bei mir. Morgen schicke ich es durch *Augustine* zu *nettoyer.* und dann überschicke ich sie dir durch *Adolph.* Mein Mann liebte diese Uhr sehr, und Er nahm sie immer mit auf seine Reisen. Deiner *belle soeur* dachte ich auch für alle Sorge und Treue die Sie dir erwies ein Geschenk zu machen, ich habe ein paar *bracelet* die von Haar blond du kennst sie jedes ein Schlangekopf von Gold sehr schön gearbeitet die möchte ich Ihr geben *en souvenir,* willst du?
[Kiegészítések:]
[az 1. lap tetején:]
Ich empfehle mich freundschaftlich deiner
belle soeur et beau frére
[Keresztben, az 1. lapon:]
Wir haben seit 6 Tagen schreckliche Hitze.
[Keresztben, a 2. lapon:]
Deine Mutter hat wieder ein Werk herausgegeben
Florence et Turin
[Az utolsó lap tetején:]
dein *corset* ist *commander*
[Az utolsó lap szélén:]
Adieu adieu mein liebes Kind ich küsse Euch alle 3 vielmal in Gedanken.

Párizs, 1862. július 27.

Drága Blandine-om,

e hó 22-én írt kedves levelednek nagyon megörültem, egészen költői, és ugyanakkor igen meleg hangú. El is hiszem, hogy utána elfáradtál. Isten megáldja a gyermekedet, és megengedi, hogy felnőjön, és örömed teljék benne, amiért ilyen tiszta anyai érzésekkel készülsz ennek a gondodra bízott jószágnak a nevelésére, ezt biztosan merem remélni. — Azt mondod, jövő héten lemégy a lépcsőn, és kicsit sétálsz majd. Vigyázz, nehogy utófájásaid támadjanak tőle. Madame de Szemere, amikor Giseláját szülte, túl korán ment az utcára, és utána 3 hónapig kellett ágyban feküdnie, a nyár kellős közepén. Hallgass a sógorod tanácsára, ha alkalmasnak talál rá, jó, de ha nem, tégy le róla. Többször is meséltem már neked, a fiam mindig más volt mint a többi gyerek, már a bölcsőben is, bár ments Isten, hogy erre hiú lettem volna, hisz rajtam kívül nem is tudott róla senki. Én akkor, Doborjánban, hóbortos voltam. De csakugyan léteznek csodagyerekek, és ilyen lesz a te Danieled is. Amikor apád beszélni kezdett, mindjárt jól ejtette ki a szavakat. Bizony, sokszor közel volt a halálhoz, de Isten életben tartotta. —

Ó! kislányom! Az emlékek sokat foglalkoztatnak, kivált a magányomban. Tegnap kaptam apádtól levelet a névnapomra, nagyon kedveset.[101] *A hercegné is írt rá egy oldalnyit. Cosima is írt, néhány napja. Nem jön Párizsba. A férje még mindig nagyon sötét és szomorú hangulatban van, így nem akarja magára hagyni, és az utazás is nagyon költséges. Igen sokat muzsikálnak, van ott velük egy énekes a feleségével, akiket egészen elbűvölt Wagner zenéje.*[102] *Cosima és Hans, úgy tetszik, egyedül laknak, nem Wagnernál, hálistennek.*[103] *Danieláját Berlinben hagyta, és nagyon örül neki, mert ahol van, skarlátjárvány tört ki. Szeretnél egy órát adni a sógorodnak. Azt, amelyikről beszélsz, Daniel*[104] *teljesen tönkretette, én meg eladtam, amikor Cosimával hazajöttetek Berlinből, és szükségem volt pénzre. Nem is lenne megfelelő óra a sógorodnak. De nekem van egy kiváló angol órám, a férjemé*[105] *volt, nagyon drágán vette, Londonban, és gyakran mondogatta, milyen jó. Ezüstből való, de értékesebb, mint sok aranyóra. 35 éve elzárva tartom. Holnap elküldöm Augustine-nel kitisztíttatni, és aztán Adolphe-fal elküldöm neked. A férjem nagyon szerette ezt az órát, és mindig magával vitte, ha utazott. A sógornődet is meg akarom ajándékozni, amiért olyan odaadóan ápolt*

téged. Van egy pár karkötőm, szőke hajból készült. Ismered, mindkettőt arany kígyófej díszíti. Igen szép munka, ezt szeretném neki emlékbe adni. Akarod?
[Kiegészítések:]
1.: Barátsággal köszöntöm sógornődet és sógorodat
Hat nap óta szörnyű itt a hőség
2.: Anyádnak megint megjelent egy könyve, Florence et Turin *(Firenze és Torino).*
[Utolsó lap:]
A fűződet megrendeltem
Isten veled, Isten veled, drága kislányom, mindhármatokat sokszor csókollak gondolatban

[101] 1862. júl. 20-ról. Jacques Vier: i. m. 106.
[102] Ludwig (1836—1865) és Malvina (1832—1904) Schnorr von Carolsfeld, a híres énekes házaspár. Biebrichben főként a *Trisztán és Izoldá*ból énekeltek. Schnorr lett Trisztán első megszemélyesítője, tragikus halála mélyen megrázta Wagnert, igen szép esszében búcsúzott tőle.
[103] Miért vajon ez a „Gott Lob"? Mit sejthetett Anna asszony Cosima és Wagner vonzalmáról? Igaz, Cosima titokban megírta neki, nem hiszi, hogy Wagner valaha is újra együtt élne a feleségével (vö. 15.), de csak egy évvel később, 1863-ban fogadták meg titokban, hogy örökké egymáshoz tartoznak.
[104] Daniel Lisztről van szó.
[105] Az óra Liszt Ádámé volt (1776—1827).

12.
No. 121.
f 178
[Liszt Anna ezt a levelet
A. d'Ynglemare-nak egy
értesítésére írja, amelyen
hírül adja, hogy 1862. júl. 27-én
leánya született.]

[le 28 juillet 1862]

Gestern sagte ich dir daß ich denke deiner *belle soeur present* zu machen mit die 2 *bracelet* von blonde Haar du könntest sagen es sind Haare von dir und *Cosima* den wie die *rougole* gehabt habet hat, man sie Euch abgeschnitten. Oder willst du daß ich Ihr meinen schwarzen Schahl *en tülle broder* gebe sage es mir allsbald.
[ugyanitt, oldalt]:
dieser Schahl ist sehr hübsch und groß. Er war mir nicht zu schlecht zu tragen.

je profitte de cette lettre d'annonce und ich will dir sogleich wissen machen *l'avenement de Madme d'Ingellmart* 2 Stunde darnach als ich gestern deinen Brief abschickte erhielt ich dieß *de faire part. Madame St Mars bien de l'amitié Mons. Barb*[106] *est enchanté que tu à un garçon et si bien portant toi* sammt deinen Kinde. Hier schicke ich dir auch *la lettre de Madame Haton de mariage de son fils.* Sie schickte 2 an mich 2 an deinen Mann ich weiß nicht ob Er dir davon gesprochen hat 2 an meinen Sohn der Ihr diesen Tagen darüber antworten wird sagt Er mir in meinen Brief 2 an *Cosima* die Ihr in meinen Schreiben an mich ein Schreiben an Sie einschloß. Ich weiß das *Madame Haton* sehr *sensible* ist wenn man Ihr *politesse* erweist vielleicht willst du Ihr auch schreiben darum schicke ich dir die *anonce* ich schrieb Ihr sogleich als ich die *lettre* erhielt Sie ist sehr zufrieden von dieser Heirath Sie sagte mir *mieux quelle à pu éspérer.*

1862. július 23.

Tegnap azt mondtam, szeretném megajándékozni a sógornődet a 2 szőke hajból készült karkötővel, azt mondhatnád, a te hajad meg Cosimáé, akkor vágták le, amikor kanyarótok volt. Vagy akarod, hogy a hímzett tüllből való fekete sálamat adjam oda, mondd meg, mihamarabb.
[oldalt] *ez a sál nagyon csinos és nagy, én is szívesen hordtam.*

Felhasználom ezt az értesítést, és azonnal tudatom veled Madame d'Ynglemare-ék nagy eseményét. 2 órával azután kaptam ezt, hogy elküldtem a leveledet. Madame St Mars barátsággal köszönt, Monsieur Barbe[106] *el van ragadtatva, hogy fiad van, és mindketten jól vagytok. Mellékelem Madame Haton levelét is, a fia esküvőjéről. Két értesítést küldött nekem, kettőt a férjednek, nem tudom, szólt-e róla, és kettőt a fiamnak, aki a napokban fog válaszolni neki, mint levelében írja, kettőt Cosimának, aki nekem írta levelében mellékelt egy neki szólót. Tudom, hogy Madame Haton nagyon hálás érte, ha udvariasak vele, talán te is akarsz neki írni, ezért küldöm ezt az értesítést. Én nyomban írtam neki, mihelyt megkaptam a levelet, nagyon elégedett a házassággal. Azt mondja, jobb, mint remélhette.*

[106] Monsieur Barbe — Blandine gyerekkori ismerőse.

13.
No. 122.
f 179—180

Paris le 6 aout 1862

Meine liebe Blandine,

Um nicht zu vergessen so will ich gleich anfangen daß deine Freundinn *Claire* seit deiner Abwesenheit 4 bis 5 mal mich besuchten um Nachricht über dich zu haben der Stiefvater *de Claire* war auch schon öfter gekommen, und ich vergaß in meinen Schreiben an dich dir dieß zu sagen. Wie geht es dir in deinen Stroh-Witwe Stand? du sprichst sehr wenig in deinen letzten Brief von dir und deinem Kinde, ich hoffe es geht euch alles gut. Dein Vater hat an *Madame Haton* geschrieben, und ich schickte Ihr sogleich sein Schreiben als auch das deinige zu. den andern Tag darauf Morgens erhielt ich ein Schreiben von Ihr *plein de Sentiments, il n'y a personne comme mon fils et mes petits enfant qui sont aussi bonnes comme eux*. Ich habe 2 mal schon *père* Herman[107] gesehen. Er war 6 Wochen in Rom, täglich sah Er meinen Sohn. Er sagte mir *c'est un saint*. dieses *oratoire* welches Er über *Sainte Elisabeth*[108] schreibt ist *magnifique. il est tellement inspirer, jamais on entendera quelques choses plus beau*. in ein par Tagen geht Herman nach London um ein *couvent de son éspéce* dort zu stiften. *Madame de Szemmerez* ist gestern nach London abgereist mit ihrer Tochter Mimi, in 3 Wochen kommt Sie zurück. *Adolph Ollivier* ist gar nicht zu sprechen *tant affaire* vor einigen Tagen sagte er *qu'il ne pourrai pas partir qu'avant la fin d'aout. Il donne même une lezon en voiture à un éléve qui est un peu maladif*.

Nun wieder eine *ennuie* für dich meine liebe Blandine. *Madame de St Mars reclame une lettre de toi* du hast Ihr versprochen einen Brief *en detail* über dich und dein Kind Sie sagte mir du hast Ihr vor 2 oder 3 Jahren geschrieben *en voyage, elle conserve cette lettre toujours*. auch *cellui de Cosima quel à elle écrit encor avant son mariage*.

Ich bin im *7en volume de miserable*, diese *lecture* ist sehr *entrainant* man will nicht aufhören zu lesen wenn gleich die Augen weh thun. Auch lese ich Morgens einige *page la vie de Saint Elisabeth*. Herman hat mir es geliehen. *Montalambert*[109] hat geschrieben. Viele Grüße an die Deinigen *à Gemenos*.[110] Und dich mein liebes Kind küße ich sammt deinen lieben *Daniel* vielmal und empfiehl dich den Schutz Gottes.

A Liszt

[Kiegészítések:]
[1. old. bal felső sarokban:]
gestern wollte ich *essayer* über die Stiege zu gehen *3 marche* gieng ich aber nicht mehr unmöglich.
[1. lap szélén:]
Nun sind es bald 3 Monat daß du abwesend bist um noch 3 Monat dieß ist lang
[utolsó oldalon, keresztben:] Wir haben seit 4 Tagen große Hitze.

Párizs, 1862. augusztus 6.

Drága Blandine-om,

Hogy el ne felejtsem, azon kezdem: barátnőd, Claire, távollétedben 4 vagy 5-ször felkeresett, hogy hírt kapjon rólad. A mostohaapja is többször itt járt már, és elfelejtettem neked megírni. Hogy érzed magad szalmaözvegyként? Utolsó leveledben nagyon keveset beszélsz magadról és a gyerekedről. Remélem, jól vagytok. Apád is írt Madame Hatonnak, én meg azonnal elküldtem neki a levelét, meg a tiedet. Másnap reggel kaptam Madame Hatontól levelet, tele hálával, szerinte a fiamhoz és az unokáimhoz hasonló jó ember nincsen. Már kétszer találkoztam Hermann atyával.[107] *6 hétig volt Rómában, naponta látta a fiamat. Azt mondta: szent ember. Ez az oratórium, amelyet Szent Erzsébetről*[108] *ír, gyönyörű. Rendkívül költői, hasonlíthatatlanul szép. Néhány nap múlva Hermann Londonba megy, hogy ott megalapítsa rendjének egy kolostorát. Madame de Szemere tegnap a lányával Londonba utazott, 3 hét múlva jön vissza. Adolphe Ollivier-vel beszélni se lehet, annyira el van foglalva. Néhány napja azt mondta, nem mehet le augusztus vége előtt. Még kocsiban is tanít, egy kissé beteges tanítványt.*

Kellemetlen kötelesség a számodra, drága Blandine-om: Madame de St. Mars levelet vár tőled, részletes levelet ígértél neki magadról és a gyerekedről. Azt mondta, 2-3 éve egy utadról írtál neki, és azóta őrzi a leveledet. Cosimáét is, amelyet még a házassága előtt írt neki.

A Nyomorultak 7. kötetét olvasom. Ez az olvasmány nagyon magával ragadó, nem lehet letenni, pedig fáj a szemem. Reggelente olvasok néhány oldalt Szent Erzsébet életéből is. Hermann adta kölcsön. Montalambert[109] *írta. Sok üdvözlet a tieidnek Gémenos-ban,*[110] *Téged pedig, drága kislányom, aranyos Danieleddel együtt sokszor csókollak, és Isten kegyelmébe ajánllak*

A. Liszt

[Kiegészítések:]
1. tegnap megpróbáltam a lépcsőn lemenni, 3 fokot mentem, de többet nem bírtam, lehetetlen.
Most már majd 3 hónapja távol vagy, és még 3-ig maradsz — ez hosszú idő.
[Utolsólap:] *4 napja itt nagy a hőség*

[107] Père Hermann: Hermann Cohen (1820—1871) a fiatal Liszt kedves tanítványa volt, utána ment Genfbe, ott tanított. Közös barangolásaik közben Georges Sand nevezte el Puzzinak. 1850-ben belépett a karmelita rendbe. Élete végén fogoly franciákkal vitték Berlinbe (Hamburgban született, tehát német anyanyelvű volt!), és ott halt meg. Lisztnek egy időben sok kellemetlenséget okozott, s ezért Liszt Anna nem szívelte. Blandine 1855. jan. 19-én írta apjának: „Quant à Grand-Maman, elle en reste toujours sur l'ancien chapitre et ne veut pas entendre parler de lui, c'est une haine intétérée [...] et fondée sur trop de mémoire." (Ami Nagymamát illeti, ő még mindig a régi nótát fújja, és hallani sem akar róla; ez valami megrögzött gyűlölet [...] és túlontúl sok emléken alapszik.)

Amikor Liszt 1862-ben Rómából anyjához küldte a mezítlábas karmelita atyát, előzőleg manőverekhez folyamodott. Blandine-nak azt írta 1862. júl. 8-án (Correspondance Liszt—Mme Ollivier): „Il est parti hier matin, et comme il doit passer par Paris, je l'ai prié de donner de mes nouvelles à Grand-Maman. Cependant, en y réfléchissant, je me suis rappelé qu'elle n'avait aucun faible ni pour les moines en général, ni pour Hermann en particulier, et j'ai par conséquent trouvé prudent de la prévenir de sa visite et de faire appel à sa tolérance philosophique, afin qu'elle ne le traite pas en *Jésuite* et ne s'effarouche point du froc et du scapulaire!" (Tegnap reggel ment el, és minthogy átutazik Párizson megkértem, adjon hírt rólam Nagymamának. Ahogy azonban ezen gondolkodtam, eszembe jutott, hogy ő nem szíveli különösebben sem a barátokat általában, sem pedig Hermannt személy szerint, ajánlatosnak tartottam hát, hogy előre figyelmeztessem a látogatására, és hogy filozofikus toleranciájára apelláljak, nehogy elmondja holmi jezsuitának, vagy megrémüljön a csuhájától meg a csuklyájától.)

Ez hatott: Blandine 1862. július 27-én — utolsó levelében — már értesítette apját (Correspondance Liszt—Mme Ollivier, 327.): „Grand-Maman est ravie de votre lettre. Elle attend le père Hermann, et lui fera une réception cordiale, »puisqu'il est bien changé«". (Nagymama el van ragadtatva a levelétől. Várja Hermann atyát, és szívélyesen fogja fogadni, „minthogy annyira megváltozott".)

[108] *Szent Erzsébet legendája.* Oratórium Otto Roquette szövegére. Raabe 477, Searle 2.

[109] Charles Forbes, Montalembert grófja (1810—1870), francia publicista, politikus, a liberális katolicizmus vezető egyénisége a hatvanas években.

[110] Gémenos: falu Marseille mellett, vö. 89.

14.
No. 123.
f 181—182

Paris le 16 aout 1862

Meine liebe Blandine,

Durch *Adolph* vernahm ich gestern Abends daß du sehr leidend bist mein liebes Kind. du hast einen *Abcéc* in der linken *Sein* daß muß sehr *doulereue* seyn — doch sagte er mir daß du schon beßer gehst. Von was ist dieses Ubel gekommen? Vermuthlich weil der kleine nicht wollte diese Brust aussaugen, und daß sich so ein *depot* zusammengesetzt hat von der Milch. dein *beau frére* mit den ich mich tröste den du so glücklich bist an deiner Seite zu haben, wird diesen Ubel ohne Nachweh abhelfen. opfere deine Leiden den lieben Gott auf, Er wird dich stärken mit Geduld, der kleine befindet sich wohl, findet er denn genug Nahrung mit einer Brust das wünsche ich — deinen Mann hast du auch um dich, dieß Ubel hat seinen Vorsatz mehrere Städte zu besuchen *derangée Mons Féry* sagte mir vorgestern *Adieu* für 3 Monat gestern ist er abgereist nach *Vosge*. dann geht er nach Deutschland auch nach Wien und vielleicht auch nach Pest. *Mons Labiche* ist auch *partie* nur nach *Chartre* auf die Jagd. *Il n'ose pas s'éloigner trop loin* weil sein Vater sehr leidend ist mit den *rhematisen ou la goutte*.

Von meinen Sohn habe ich wieder Nachricht erhalten worin er mir einen Brief *a F. Denis* einschlos. Er sagte daß du Ihm einen *charmant lettre* geschrieben hast.[111] Er muß dich warten laßen von Ihm ein Schreiben zu erhalten weil Er in einen *ouvrage* begriffen ist *qu'il veut finir avant.*[112] *aprés tu aura une long lettre.* Eben denke ich für deinen kleinen *Daniel* wirst du ihm nicht *vacciner* lassen bevor du *Gemenos* verläßt? Wir haben nun ziemlich schönes Wetter, aber die Morgen und Abende sehr *frais*. Ich habe nun den 7er *volume de misérable* geendigt wo das Ende darin *horrible* ist, *des prisons des évadement et de l'argot*[113] *ce petit cavroche un garçon qui est plein de coeur — quel malheur d'étre abandonnée* in seiner zarten Jugend — Mein liebes Kind, ich bin nun ganz allein niemand ist hier für mich — Diese 2 *Messieux Fery et Labiche* sind doch alle Wochen einmal gekommen nun sind Sie auch fort. — Herzliche Grüße an deine *belle soeur et beau frére* als auch an deinen Mann. und dich und dein Kind küße ich unendlich mal, und empfehle dich den lieben Gott der über dich und dein Kind wacht. *Adieu.*

deine Großmutter
A. Liszt

[Kiegészítések:]
[Keresztben, az 1. lapon:]
So eben erhielt ich diesen eingeschlossenen Brief von *Cosima pauvre* kleine[114] *comense le moi* [?]
[Keresztben, az utolsó lapon, ill. a levél legvégén:]
Deiner *belle soeur* schicke ich die *bracelet* deinen *beau frere* die Uhr durch *Adolph.*

Párizs, 1862. augusztus 16.

Drága Blandine-om,

Adolphe-tól hallottam tegnap, hogy nagyon beteg vagy, drága kislányom. Tályog van a bal melleden, ez nagyon fájdalmas lehet. De azt mondta, már jobban vagy. Mitől jött ez a baj? Bizonyára a kicsi nem akarta kiszopni azt a melledet, és ott sok tej összegyűlt. Sógorod, aki — vigasztalásomra — melletted van, nyomtalanul elmulasztja majd. Ajánld fel szenvedésedet Istennek, ő megerősít, türelmet ad. A kisfiú, hallom, jól van. Vajon elég táplálékot talál egy oldalon? Remélem. A férjed is ott van hát melletted, a betegséged keresztülhúzta azt a tervét, hogy több városba utazzék. Monsieur Ferry tegnapelőtt elbúcsúzott, tegnap elutazott 3 hónapra, a Vogézekbe. Aztán Németországba megy, Bécsbe is, talán Pestre is. Monsieur Labiche is elment, Chartres-ba, vadászni. Nem mer túlságosan messzire elutazni, mert az apja igen beteg, reumás vagy köszvényes.

A fiamtól ismét van hírem, beletett egy levelet az enyémbe F. Denis-nek[111]*. Elmondja, elragadó levelet írtál neki. Még várnod kell, amíg írhat neked, mert előbb be akarja fejezni egy munkáját.*[112] *Aztán hosszú levelet kapsz tőle. Épp a kis Danieledre gondoltam, nem akarod beoltatni, mielőtt elmégy Gémenos-ból? Most elég szép időnk van, de a reggelek és esték igen hűvösek. Befejeztem a Nyomorultak 7. kötetét, a vége iszonyú, börtönök, szökések, szörnyű tolvajnyelv.*[113] *Ez a kis Gavroche, milyen csupaszív fiú, milyen szerencsétlenség, ha valaki gyerekkorában ennyire elhagyatott! — Drága kislányom, most egészen magányos vagyok, senki sincs itt a számomra. — Ez a két úr, Ferry és Labiche, mégiscsak eljött egyszer hetente, most ők is elmentek. — Szíves üdvözletem sógornődnek és sógorodnak és a férjednek. Téged pedig, a gyerekeddel együtt, végtelen sokszor csókollak és a jó Isten kegyelmébe ajánllak, aki őriz téged meg a gyerekedet. Isten veled*

Nagyanyád

A. Liszt

[Kiegészítések:]

1. Éppen most kaptam a mellékelt levelet Cosimától. Szegény kicsike.[114] *Kezdd el nekem.[?]*

[Utolsó lap:]

Sógornődnek a karkötőket, sógorodnak az órát Adolphe-fal küldöm.

[111] Ferdinand Denis, író és kritikus a Sainte-Geneviève könyvtár munkatársa. Liszt 1862. aug. 2-i leveléhez csatolja a neki szóló írást (Jacques Vier, i. m., 109.). Ugyanitt jelzi, hogy Blandine kedves levelet írt neki: ez Blandine feljebb már idézett, legutolsó levele apjának.

[112] A *Szent Erzsébet legendája* c. oratóriumról van szó; Liszt 1862. aug. 9-én, amikor ezt írta anyjának, ugyancsak a végső simításoknál tarthatott, mert másnap, 1862. aug. 10-én már arról számolt be Franz Brendel német zeneírónak: „Die Legende der heiligen Elisabeth ist bis zur letzten Note der Partitur fertig geschrieben". (F. L. Briefe, 2. köt. 17. o.)

[113] Nem tudni, milyen kiadásban olvasta Liszt Anna a *Nyomorultak*at. Az 1862-ben, Brüsszelben, Naumbourg, chez G. Paetz Libraire Éditeur-nél megjelent 17 kötetes kiadványnak a levélben ismertetett részlete a 11. kötetében található.

[114] Blandine a nagymamának szóló leveleit „Alte"-ként, Cosima pedig „Kleine"-ként írta alá.

15.
No. 124.
f 183—184

Paris le 5 septembre 1862

Mein liebes Kind,

Daß Schreiben von *Monsieur Isnard*[115] *de 31 aout* habe ich richtig erhalten. Vielen Dank *à Mons. Adolph* für die so schnelle Nachricht die Er mir in den Brief seines *beau frére* gab. Ich hoffe daß dich dieses Schreiben noch in *Gemenos* trieft. Ich bedaure daß du gezwungen bist eine *Nourrise* zu nehmen aber was ich nicht verstehe es ist schon so lange das du leidend bist in der linken Brust un *Adolph* sagt mir wenn du eine *Nourise* haben wirst so geht Ihr nach *St. tropese*[116] hast du indeßen *une bonne femme* gefunden die dein Kind genährt hat, oder hast du es nur mit der rechten Brust genährt? aber ich denke daß hätte dir zu viel Schmerz gemacht in der linken Brust. wenn du einmal schreiben kannst *éxplice moi sa. Comme tu aurai du souffrir — et peut étre encor — Adolph me dit l'enfant va bien Dieu merci.* Ich habe dir geschrieben Anfangs August den 15 august schien es mir lange das ich nichts von dir höre, da sagte mir *Adolph* das du leidend bist aber doch schon beßer bist. Von was hat dieses Ubel kommen können? Gott stärke dich in deinen Leiden. Gestern kam *Mons. Picard* mit seiner Frau mich sehen. Wir hatten seit 12 Tage garstiges Wetter Regen, kalt, Wind heute ist es ein wenig besser dieses schändliche Wetter hat mich abgehalten dir eher zu schreiben, es war zu finster und ich hatte kalt und legte mich gestern um 5 Uhr in das Bet. *Mons. Labiche* kam schon 2 mal seit das er auf die Jagd ist nach Paris, und

holte Nachricht bei mir über dich. Viele freundliche Grüße an die Deinigen dort, und dich mein liebes Kind küße ich sammt deinen kleinen von ganzen Herzen

deine Großmutter

A. Liszt

[Keresztben:]

Von *Cosima* habe ich [seit] den Schreiben welches ich dir zugeschickt habe nichts gehört

Párizs, 1862. szeptember 5.

Drága kislányom,

Monsieur Isnard[115] *augusztus 21-i levelét rendben megkaptam. Köszönöm Monsieur Adolphe gyors híradását, sógora levelében. Remélem, ez az írásom még Gémenos-ban talál. Sajnálom, hogy kénytelen vagy dajkát alkalmazni. De nem értem: már olyan régen beteg a bal melled, és Adolphe azt mondja, ha lesz dajka, visszamentek St. Tropez-ba.*[116] *Vajon időközben találtál egy megfelelő asszonyt, aki táplálta a gyerekedet, vagy csak a jobb melledből tápláltad? De azt gondolom, ez túlságosan nagy fájdalmat okozhatott a bal melledben. Ha majd tudsz egyszer írni, magyarázd meg nekem. Mennyire szenvedhettél, és talán még mindig szenvedsz. Adolphe azt mondja, a gyermek jól van, hálistennek. Írtam neked augusztus elején. Augusztus 15-én túlságosan hosszúnak találtam az időt, amióta nem hallok rólad, ekkor mondta Adolphe, hogy beteg vagy, de már javulóban. Mitől keletkezett ez a betegség? Isten erősítsen meg, hogy könnyebben viseld a szenvedést. Tegnap eljött Monsieur Picard a feleségével. 12 napig szörnyű idő volt, eső, hideg, szél. Ma egy kicsit jobb. E miatt az alávaló idő miatt nem tudtam neked írni, túl sötét volt, fáztam, és tegnap 5-kor ágyba bújtam. Monsieur Labiche már 2-szer itt volt, amióta megjött a vadászatról, hogy felőled érdeklődjék. Sokszor, melegen üdvözlöm a tieidet, téged pedig, drága kislányom, a kicsiddel együtt egész szívemből csókollak.*

Nagyanyád

A. Liszt

[Keresztben:]

Cosimáról a neked elküldött levele óta semmit sem hallottam.

[115] Dr. Isnard, vö. 89.

[116] 1862. szept. 8-ról kelt Ollivier-nek az a Liszthez írott, kétségbeesett levele, amelyben Blandine válságos állapotáról tudósítja, és arról, hogy kívánságára a nehézségek ellenére visszavitte őt St. Tropez-ba. (Ollivier: i. m., 2. köt. 55—56.) Bár halálának időpontjaként mindenütt szept. 11. szerepel. Ollivier összetörve, 9-én küldi értesítéseit Lisztnek és Liszt Annának.

ÉMILE OLLIVIER-NEK

1.

N. a. fr. 25.193 tome XIV

f 27—28

vendredi 9 Octobre 1863

Mon chér petit fils,

Votre lettre de 2 de ce mois m'à fait bien de plaisir en m'apren-nent que vous vous porter avec tout votre famile bien. le bon petit Daniel a un peu souffert en faisant des dents mais je pense quand vous récéverai cette lettre ces souffrance auront passe. Je vois avec douleur mon chér fils que est vous toujours bien triste jusquau au fond du coeur tout vous rappele le passé — mais que faire, Dieu la vouler commça — ne murmurez pas nous ne pouvon pas voir dans ce desin. moi faible femme, vous un homme de grand ésprit je vous cite ici quelques mot de Schiller[117]

qui à été un grand poéte allemand. il à dit, il ne faut pas penser trop au passée, ni dans l'avenir, mais bien au présent et agir.

ayez courage mon chér, vous vous abimmerai votre sânté si vous ne prenez pas en per dessus, vous regretterai ça plus tard. Dieu et le bon soin vous conserverons ce gentil enfant de votre bien aimée, qui ressemble comme vous me dites à ce magnifique et spirituel enfant de mon fils. — vivez pour lui et ne le fait jamais trop travailler plus tard. des étres ou il y a de genie il ne pas besoin de le presser trop pour étudier, il vient beaucoup tout seul, Daniel[118] à éte un enfant trés geniale. oh! je pourrai vous aussi parler bien longement du passée mais non, on s'atriste et je pense à Schiller. de Cosima j'ai souvent de nouvelle ils vont tout trés bien. la petite Blandine[119] est toujours riant. Daniela est charmant. Cosima à fait son demenagement qu'il à l'occuper beaucoup elle demeure apresent Encke Platz 5 à Berlin.

Madame Bonnier à été encor absent un mois à la campagne avec ce deux enfants. je eu le plaisir de la voir hier, bien de choses aimable d'elle a vous.

Nous avons eu présque tout le mois de Septembre et ce mois d'octobre mauvais temps, pluie, vent, et froid. je pu decendre peu dans le jardin. bien d'amietier cordiale à Monsieur votre pére, et a Adolphe, et le petit ange embrasser bien tendrement pour votre affectionné

A. Liszt.

— bien de Compliement de l'abbé Buquet.

Péntek, 1863. október 9.

Drága Unokám,

E hó 2-án kelt levele nagy örömet szerzett azzal, hogy tudatta: Ön és egész családja jól van. A kis Daniel szenvedett hát kicsit, amikor a foga jött, de azt hiszem, mire ez a levél odaér, már el is múlt. Szomorúan látom, drága fiam, hogy még mindig szíve mélyéig bánatos, hogy minden a múltra emlékezteti — de mit tehetünk, Isten így akarta. Ne zúgolódjék, nem láthatunk bele a sorsunkba.

Én, gyenge asszony, Önnek, a kiváló eszű férfiúnak Schiller,[117] *a nagy német költő néhány szavát idézem. Azt mondja, nem szabad túl sokat gondolkodnunk sem a múltról, sem a jövőről, a jelenre kell gondolnunk, és cselekednünk.*

Legyen hát bátor, kedvesem, az egészsége látja kárát, ha nem igyekszik túltenni magát a bajon, később majd megbánja. Isten és a gondos ápolás, megőrzi Önnek kedvesének ezt az aranyos gyermekét, aki, mint mondja, hasonlít a fiamnak erre a nagyszerű és okos leányára. —

Éljen hát őérte, és később sohase dolgoztassa túl sokat. Az igazán tehetségeseket nem kell túlságosan kényszeríteni a tanulásra, maguktól is megteszik. Daniel[118] *zseniális gyermek volt. Ó! Én is mesélhetnék hosszan a múltról, de nem, csak elszomorodom, és Schiller jut eszembe. Cosimától gyakran kapok hírt, mindnyájan nagyon jól vannak. A kis Blandine*[119] *örökké nevet, Daniela aranyos. Cosima elköltözött, ez a hurcolkodás nagyon elfoglalta. Most Berlinben lakik, Encke Platz 5 alatt.*

Madame Bonnière egy hónapig távol volt, vidéken, a két gyerekével. Tegnap láttam. Szeretettel üdvözli Önt. Majdnem egész szeptemberben és most októberben is rossz az idő, eső, szél, hideg. Ritkán mehettem le a kertbe. Meleg barátsággal üdvözlöm apjaurát, és Adolphe-ot, a kis angyalt pedig nagyon gyengéden csókolja meg helyettem,

Szeretettel

A. Liszt

Buquet abbé sok jót kíván

[117] Friedrich von Schiller (1759—1805), Liszt Anna „kedvenc költője".
[118] Daniel Lisztről van szó.
[119] Blandine Elisabeth von Bülow, Cosima és Hans von Bülow második leánya. Szül. 1863. márc. 20., † 1941. dec. 4. 1882-től Biagio Gravina di Rammacca gróf felesége.

2.
f 29—30

Paris le 11 Septembre 1864.

Mon cher petit Gendre,

Votre lettre du 20 aout m'a fait bien du plaisir en voyant, que les promnades dans les montagnes et les eaux vous ont fait tant du bien à la sânté et comment se porte Monsieur votre pére et le petit? est il toujours insuportable et adorable, vous serai dans les vendange, travaille t'il bien avec vous? il ne manque pas d'amusement. trouve t'il plaisir avec le théatre de guigniole que son oncle Adolph lui saurai bien jouée. je voudrais bien aussi assister à des réprésentations des tel spectacle. je reçue de ses cheveux par augustine il n'ont pas changer de couleur, il restera probablement blond comme sa mére il sera toujours un beaux garçon s'il resemble a l'un, ou l'autre de ses parents. Dieu vous lui conservent et donnent sa benediction a l'éducation dans l'avenir.

Je mange beaucoup de raisin qui sont trés bon cette anné, en avez vous beaucoup nous avons souffert aussi pour ce régale la, et encor nous souffrons de chaleurs. il fais des jours si lourd je tous les croisée ouvert jusqau à 9 heur du soir. je pense bien souvent au paye que vous habiter aprésent, vous avez bien la prise de mer mais c'est égale; vous en souffrerez tout même. vers le 20 j'attende mon fils avec Cosima,[120] que je me prend la liberté de la loger aussi dans votre appartement comme je ne pas place chez moi. mon fils ne pense que rester 8 jours ici, aprés il va chez vous à St tropez[121] je suis curieux comment qu'il sera reçue par le petit.

Comment va Monsieur Adolphe? dites lui qu'il m'ecrit aussi. aujourdhui il ira au tombe de pauvre Blandine, deux ans sont déja passé.

A l'instant Madame d'Agoult qui vient de faire une voyage en Allemagne sort de chez moi, elle a penser au petit Daniel avec des joujoux. elle me demandée votre adresse. vous receverai une petite caisse par le chemin de fer. de Monseigneur Buquet je doit vous dire bien des compliments. Augustine me charge aussi avec bien des salutations respectueux pour vous et dois vous dire qu'on est venue de l'encadreur de la rue Lafitte avec la note pour le cadre du portrait de Blandine, qui coute 94. Lavance on viendra encor samdi prochaine elle vous prie pour une reponse si elle doit le payer. Adieu, je vous embrasse avec les votres de toute coeur, votre devouée Grand

mére A. Liszt.

Párizs, 1864. szeptember 11.

Kedves Unokavőm,

Augusztus 20-i levelének nagyon megörültem, mert láttam, milyen jót tesznek Önnek a hegyi séták meg a fürdők. Hogy van Apjaura meg a kicsi? Még most is kibírhatatlan és imádnivaló? Szüretelhetnek most épp, ő is Önnel dolgozik? Szórakozásnak nincs híjával. Tetszik-e neki a bábszínház, ha Adolphe bátyja játszik neki? Bárcsak én is részt vehetnék ezeken a színi előadásokon. Augustine hozott egy tincset a hajából, nem változott a színe, valószínűleg szőke marad, mint az édesanyja volt. Mindenképp szép fiú lesz, bármelyik szülőjére hasonlít is. Isten tartsa meg őt Önnek, és adja áldását továbbra is a neveltetéséhez.

Sok szőlőt eszem, nagyon jó ízű idén. Sok termett Önöknél? Ugyan csak megszenvedtünk ezért a csemegéért, és még mindig szenvedünk a hőségtől. Olyan nyomasztóak a napok, minden ablakom nyitva, este 9-ig. Sokat gondolok arra a vidékre, ahol most lakik, van ugyan tengeri szellő, de nem ér semmit, mégis szenved a hőségtől. 20-a táján várom a fiamat, aki Cosimával jön,[120] *leszek oly bátor, hogy Cosimát is az Ön lakásában szállásolom el, minthogy nálam nincs hely. A fiam csak 8 napig szándékozik ittmaradni, utána Önhöz megy, St. Tropez-ba*[121]*. Kíváncsi vagyok, a kicsi mit szól majd hozzá.*

Hogy van Monsieur Adolphe? Mondja meg neki kérem, hogy ő is írjon nekem. Ma szegény Blandine sírjára megy, két év eltelt már azóta.

Madame d'Agoult, aki németországi útra készül, játékkal emlékezett meg a kis Danielről, elkérte tőlem az Ön címét. Postán kap majd egy kis ládikót. Monsieur Buquet megkért, adjam át jókívánságait. Augustine is tiszteletét küldi, kérte, mondjam meg, hogy a rue Laffite-ből itt voltak a képkeretezőtől: előlegben 94 [frankot] kérnek Blandine portréjának a keretéért. Jövő héten újból eljön, választ kér, kifizesse-e.

Isten Önnel, egész családjával teljes szívemből ölelem,

odaadó nagyanyja

A. Liszt

[120] Liszt Cosimával okt. 4-én érkezett Párizsba.

[121] St. Tropez-ben Liszt és Cosima egyetlen éjszakát töltött: okt. 14-én érkeztek és másnap 11-kor elutaztak; Cosima Németországba, Liszt Rómába. (Ollivier, i. m., 159. o., feljegyzés: 1864. okt. 14.)

3.
f 31—32

Paris le 20 Septembre 65

Mon chere petit fils,

Bien merçi pour votre bonne lettre qui m'a fait bien du plaisir en voyant, que vous vous portez bien au milleu de votres, qui vous entourrent. la premier page de votre lettre est triste de souvenir de passé, pauvre Blandine! il faut nous consoler en penent quel est plus heureux que nous ici bas. elle priera pour nous.

Je vous remercie beaucoup votre aimable invitation pour mon fils, il ne pas venue a Paris, méme, je ne pas une lignes de lui depuis la fin du mois de juillet ou il m'a souhaiter la fete par le telegraphe, mais je de bonne nouvelle par d'autre personne et des journeaux sur cette féte musicale de Pesst.[122] la musique de mon fils à eu un succé immense. c'est lui méme qui la dirigée. aussi, il jouée qui ne pas arrivée depuis bien des année en publique pour ces compatriote. l'enthousiasme à été éxtréme Bertha[123] me disais que l'entré à été 20 gulden ça veut dire 40 franc, la recette à été 40 000 franc qui à été pour different but bienfaisant. je pense qu'il sera déja arrivée à Rom, et j'att-ende avec angoise de nouvelle de lui meme.

Ce bon petit Daniel devient toujours plus beau, et gentil, il se porte bien Dieu merci. je me peut faire une idee du bonheur, de la joie en société des enfants de Madame votre soeur, leurs jeut sera bien méler avec des petite querreles ça sera lui qui voudrai avoir toujours raison, pour sur. vous avez eu beaucoup de raisin quel bonne anné pour le vin, elle me rapelle l'anné 11, on dit qu'il y à encor plus et aussi bon cette anné la. je mange tous les jour, et malgré cette chaleur je me porte trés bien, bien solitairement parceque il n'y à personne à Paris pour moi. Mademoiselle Dubousquet vient temps en temps me voir imaginer vous, il sont été assez heureux de louer leur beau chateau pour 6 mois, à un Anglais pour 10,000 franc s'ils pourrai les vendre... Je ne decende pas au jardin à cause de l'éscalier. je prend l'air à la croisée.

Bien d'amitié à Madame votre coeur, et à Monsieur votre pére, j'embrasse ce trois enfant et vous mon chér petit fils de tout coeur.

votre
devouée grand mére
A. Liszt.

Si vous avez une photographie de Daniel envoyer moi donc une. Madme d'Agoult ma écrit il y à 15 jour du *jura*[124]; ou ell ma dit quel à vous écrit à St tropez et quel n'a pas de reponse. Par Augustine je sais q'Adolphe sera en Italie.

Párizs, 1865. szeptember 20.

Kedves Unokám,

Nagyon köszönöm jóságos levelét, igen örültem neki, látván, hogy jól érzi magát családja körében. Levele első oldala szomorú, a múltra emlékezik, szegény Blandine! Vigasztalódjunk, gondoljunk arra, hogy ő boldogabb, mint mi idelenn.

Nagyon köszönöm a fiamnak szóló kedves meghívását, nem jött Párizsba, sőt július vége óta — amikor táviratilag gratulált a névnapomra — nem kaptam tőle egy sort sem. De másoktól és az újságokból is jó híreim vannak a pesti zenei ünnepségről.[122] *Fiam zenéje óriási sikert aratott. Ő maga vezényelte. A honfitársainak játszott is nyilvánosan, ami hosszú évek óta nem fordult elő. A lelkesedés hatalmas volt. Bertha*[123] *azt mondta, hogy a belépő 20 aranyba, azaz 40 frankba került, a bevétel 40 000 frank volt, jótékony célokra adta. Azt hiszem, már megérkezett Rómába, és aggódva várom a tőle magától érkező híreket.*

A jó kis Daniel hát egyre szebb és kedvesebb lesz. Egészséges, hálistennek. Elképzelem, milyen boldog, hogy örül kedves nővére gyerekei társaságának. Játék közben bizonyára azt akarja, hogy mindig neki legyen igaza. Gondolom, sok szőlőjük termett, micsoda szerencsés év ez a bor számára. A 11-es évre emlékeztet, de azt mondják, ebben az évben még több lesz, és ugyanolyan jó minőségű. Naponta eszem szőlőt, és a hőség ellenére nagyon jól vagyok. Igen magányosan, mert számomra nincsen Párizsban senki. Mademoiselle Dubousquet időnként meglátogat. Képzelje, sikerült kiadniuk a kastélyukat 6 hónapra, egy angolnak, 10 000 frankért. Hát még, ha el is tudnák adni...

A kertbe nem megyek, a lépcső miatt. Az ablakban levegőzöm. Szeretettel üdvözlöm kedves nővérét és apjaurát, ölelem a három gyermeket, Önt pedig, kedves unokám, teljes szívemből,

odaadó nagyanyja

A. Liszt

Ha van Danielről fényképe, küldjön már egyet. Madame d'Agoult 2 hete írt nekem, a Juráról[124]*. Azt mondja, írt Önnek, St. Tropez-ba, de nem kapott választ.*

[Keresztben:]

Augustine-tól tudom, hogy Adolphe Itáliába megy.

[122] Liszt pesti hangversenyei 1865-ben:
aug. 14: a *Szent Erzsébet* nyilvános főpróbája a Vigydóban. Vez.: Liszt.
aug. 15.: a *Szent Erzsébet* ősbemutatója, ugyanott. Vez.: Liszt.
aug. 17.: hangverseny a Vigadóban, különféle szerzők műveiből. A műsoron szereplő Liszt-kompozíciók: *Dante-szimfónia*, I. tétel, *Rákóczi-induló*, nagyzk.-ra, vez. Liszt.
aug. 23. a *Szent Erzsébet* második előadása a Vigadóban. Ráadás: *Rákóczi-indulà*.
aug. 29.: Liszt-hangverseny a Vigadóban. Közreműködik: Liszt, Reményi Ede, Ploteényi Nándor, Hans von Bülow.
Műsor: *Ave Maria, Cantique d'amour* (az *Harrmonies poétiques et réligieuses* ciklusból). Zong.: Liszt.
Die drei Zigeuner. Hegedű: Reményi Ede, zong.: Ploténvi Nándor.
Két legenda. (1. *Saint François d'Assise. La prédication aux oiseaux.* — 2. *St. François de Paule marchant sur les flots.*) Ősbemutató. Zong.: Liszt.
1. Magyar Rapszódia, 2 zongorára: Liszt—Bülow.
2. Magyar Rapszódia. Heg.: Reményi, zong.: Liszt.
Szept. 2—9.: Szekszárdra utaztak, Augusz Antalhoz. Ő maga igen örült, hogy édesanyját ennyire fellelkesítette ez a honi siker. 1865. okt. 7-én így írt neki: „Je suis heureux de la satisfaction que vous a causé le complet et extraordinaire succès de mes ouvrages à Pest." (Jacques Vier, i. m., 143.)

[123] Bertha Sándor (Alexandre de) (1843—1912), főként Párizsban élő magyar zeneszerző. Kezdetben Liszt híve, később élesen szembefordult vele.

[124] vö. 11.

4.
f33—34

Paris le 7 Novembre 65

Mon cher petit Gendre,

Je vous en merci bien de votre bonne lettre de 4 octobre, q'aussi de tous le nouvelles que je recévée par Augustine „par votre Sécrétaire", extra. et j'espére que vous vous porter toujours bien avec votre familie qui est plus nombreux depuis quelques temps avec ce deux enfants de Madame votre soeur, cette société peut faire le bonheur de votre enfant qui est si gentil, si developer, et intelligent. que Dieu le conserve. Le Choléra à présque disparer de Paris. je crois que ce vents affreux avec du pluie que nous avons eu 15 jours de suite la chasser cette épidemi d'ici. C'est ne qu'aujourdhui que le temps est mieux. je souffert du fumer atroce avec ce vent, qui ma enruhmer. hors de ça je me porte bien.

Je eu bientôt aprés votre lettre de bonne nouvelle de mon fils. et avant hier une lettre de la Princesse.[125] elle s'informe de votre sânté de vous tous à St tropez, et elle me dit quel a envoyer une bacatelle au petit Daniel. elle voudrez savoir si vous l'avez reçue. elle ne dit pas quoie.

Madame Schäfer est venue ce jours ci me voir avec ce trois fille pour avoir de nouvelles de vous, et des votres, eux il se portent bien. leurs sort à s'améliorée, il loge à la maison du journal le siécle, et n'ont pas un loyer à payé.

Adieu mon cher petit Gendre, bien d'amities a vous, comme à tous votre familie la bas. et mille embrassement aux enfants

de votre devouée grand
mére A. Liszt.

bien des complements d'Augustine.

Párizs, 65. november 7.

Kedves Unokavőm,

Nagyon köszönöm október 4-i jóságos levelét és mindazokat a jó híreket, amelyeket „titkárnője", Augustine révén külön is kaptam. Remélem, változatlanul egészséges, családjával együtt. Ez utóbbi egy ideje népesebb lett, mióta a kedves nővére két gyereke is ott van. Bizonyára boldog ebben a társaságban a fiacskája, aki olyan aranyos, jól fejlett és értelmes, tartsa meg az Isten: A kolera már majdnem eltűnt Párizsból. Azt hiszem, ez a két hete szünet nélkül tartó szörnyű szél és eső seperte el a járványt. Az idő ma először szebb. Szenvedtem ettől a kegyetlen füsttől meg széltől, meg is fáztam. Ettől függetlenül jól vagyok.

Nem sokkal levele érkezte után jó hírt kaptam a fiamtól, és tegnapelőtt a hercegnétől[125] *levelet. Érdeklődik az Ön St. Tropez-ban tartózkodó családja egészsége felől, és azt mondja, küldött valami csekélységet a kis Danielnek. Szeretné tudni, megkapta-e, de nem közli, mi az.*

Valamelyik nap meglátogatott Madame Schäfer a három lányával, hogy Önről, Önökről érdeklődjék. Ők jól vannak. Megjavult a sorsuk, a Le Siècle című újság házában laknak, nem kell bért fizetniök.

Isten vele, kedves Unokavőm, sok üdvözlet Önnek és egész családjának, és ezerszer csókolom a gyerekeket

Odaadó nagyanyja
A. Liszt

Augustine tisztelettel üdvözli

[125] Carolyne Wittgenstein.

DÉMOSTHÈNE OLLIVIER-NEK

1.
N. a. fr. 25.179, tome V
No. 125.
f 185—186

Paris le 29 mars 1863

Mon cher Ollivier,

Votre lettre m'a fait infinniment du plaisir, j'aitais bien emue en lisant je vous assure, et votre chér fils Emile à été tellement toucher qu'il à pleurée en cachette auprés de la fenetre en prenant lecture de cette admirable lettre. C'est du vrai poésie, mais du poésie d'une deluge du coeur paternelle.

que Dieu vous beni, vous conserve pour ce bon et gentil enfant sur lequel vous veiller avec tant des soins. sa mére priera pour vous au ciel elle en jouira de ce bonheur pour son enfant de vous avoir auprés de lui qu'il le rend si heureux. o! mon cher ami! il en depende beaucoup pour l'avenir du traitement ou de l'éducation d'un petite enfant, qu'il sera plus facile ou plus dificile à élever plus tard. ce petit Daniel est traiter avec douceur et amour, on fera tous ce qu'on voudera dans sa seconde carriere de sa jeunesse. je fait des voeux que Dieu repande sa benediction sur lui, comme sur vous mon cher pere et lui laisse grandir en amour et gratitude.

Exuser mon cher Ollivier mes defauts dans mon écriture, si je vous pouvez parler je n'exprimerai en peu mieux, mais malheureusement je ne peut pas conter sur ce bonheur. Votre cher, fils Emile est un peu indisposer, mais vous aurez tout méme bientôt des nouvelle de lui. Adolph va bien et travaille beaucoup bien de salutations filliale de tous les deux a vous.

et mois mon cher ami, je vous embrasse de tout coeur comme ce bon petit Daniele, et je vous aime

votre
dévouée amie
Anna Liszt

Párizs, 1863. március 29.

Kedves Ollivier-m,

Levelének végtelenül megörültem, nagyon meghatottan olvastam, biztosíthatom. Emile fia pedig annyira megindult, hogy titokban az ablaknál sírt, miközben gyönyörű levelét olvasta. Valóságos költészet ez, de olyan, amely egyszersmind az apai szív túláradása.

Isten áldja meg, tartsa meg, ennek a jó és kedves kisgyermeknek a kedvéért, akire olyan gonddal vigyáz. Az édesanyja imádkozni fog Önért az égben, örülni fog, milyen szerencse, hogy Ön van a gyereke mellett, Ön, akit ez annyira boldoggá tesz. Ó! drága barátom! A jövő szempontjából sok függ attól, hogyan gondozzák hogyan nevelik a kisgyermeket, ezen múlik, hogy később könnyebb vagy nehezebb lesz-e nevelni. A kis Danielt kedvességgel és szeretettel gondozzák, így aztán később is, ha kicsit megnő, hajlítható, nevelhető lesz. Imádkozom, hogy az Isten áldja meg őt, akárcsak Önt, kedves Papa, és hogy szeretetteljes, hálás szívvel nőjön fel.

Bocsássa meg, kedves Ollivier, a hibáimat, amelyeket írásban vétek, ha beszélhetnék Önnel, kicsit jobban tudnám magam kifejezni, de sajnos, erre a szerencsére nem számíthatok.

Kedves Emile fia egy kicsit betegeskedik, de hamarosan mégis hírt kap tőle. Adolphe jól van, és sokat dolgozik. Mindketten fiúi szeretettel köszöntik Önt. Én pedig, drága barátom, teljes szívemből ölelem, a jó és kedves kis Daniellel együtt.

Szeretettel
Odaadó barátnője
Anna Liszt

2.
No. 126.
f 187—188

Paris le 5 juillet 65

Mon chére Pére,

Si je vous écrirai tant de fois que je le voudrais, vous en perderai la patience en lisant, mais quant on est ig-norant [sic!] comme je le suis dans ce langue ou vous me comprenderai, il faut qu'on se résigner de ne pas communique ses sentiments en écrivant, et garder pour soi même.

Je pense souvent, et bien souvent à vous mon chére pére, vous étes admirable d'amour et de bônté pour ce bon petit Daniel. quel soin vous avez prise pour cette enfant aprés la mort de sa pauvre mére. C'est Dieu qui nous a guidé pour trouver une si bonne nourice, cette pauvre enfant aura parie sans cela. que Dieu vous benisse et vous conservent une longue vie plein de sânté. C'est le 3 juillet l'aniversaire de la naissance de ce chére enfant, vous récéverai une petite blouse avec une pantelon pour son bouquet que je lui envoie. embrasser le je vous prie pour moi. je voudrai que cette habilement lui va bien.

Je me rejoui en pensant que l'année prochaine je vous verrai ici avec le petit, en attendent je suis mon Chére Pére avec l'amitié bien sincere

votre

devouée

A. Liszt

Je suis contraier je vouler que cette petite habillement arrive pour le 3 juillet mais la marchande ma fait attendre.

Párizs, 65. július 5.

Kedves Papa,

Ha annyiszor írnék Önnek, ahányszor szeretnék, elvesztené a türelmét olvasás közben. De ha valaki nem tudja a nyelvet, mint ahogy én azt, amelyet Ön megért, bele kell törődnie, hogy írásban ne nyilvánítsa ki az érzelmeit, inkább tartsa őket magában.

Gyakran, nagyon gyakran gondolok Önre, kedves Papa, Ön csodálatos a jó kis Danielhez, csupa szeretet és jóság. Hogyan gondozta ezt a kisgyereket, szegény édesanyja halála után. Isten segítségével találtunk ilyen jó dajkát, nélküle ez a szegény gyerek elpusztult volna. Isten áldja meg Önt, adjon hosszú, egészséges életet. Július 3-án van a drága kisgyerek születésnapja, kap majd tőlem egy kis ingecskét meg nadrágot, csokor gyanánt. Remélem, jó lesz neki ez a kis ruhácska.

Örülök, ha arra gondolok, hogy jövőre Ön is itt lesz a kicsivel, addig is, kedves Papa,

őszinte szeretettel

kész hive

A Liszt

Keresztülhúzták a tervemet: azt akartam, hogy a kis ruhácska július 3-ára ott legyen, de az eladónő megváratott.

VALKÓ ARISZTID:

ADALÉK LISZT FERENC TISZTELETDÍJ-ÜGYÉHEZ

A nagy magyar zeneművész, Liszt Ferenc, 1882-ben több ízben is járt külföldön hol hangversenyezés végett, hol egyéb hivatalos ügyekben. Ha ilyen útja történetesen arra az időre esett, amikor az Állampénztár tiszteletdíját már folyóvá tette, és illetményét tartózkodási helyén kívánta felvenni, úgy személyazonosságát külképviseleti szerveinknél kellett igazolnia. Ha ezen a helyen nem volt hazánknak képviselője, akkor a városi vagy községi elöljáróság előtt történt az igazolás. Hosszabb külföldi úthoz a felettes hatóságnak engedélyére is szükség volt.

A Központi Állampénztár 1882. évi augusztus 25-én azért emelt kifogást a miniszternél, mert a különböző helyeken kiállított pénznyugtázó bizonyítványok — szabályellenesek, és a későbbi időben zavart okoznak a vizsgálatok során.

A pénzügyminisztériumban a vitatott kérdéssel Wekerle Sándor — a későbbi miniszter — foglalkozott behatóan, és megállapította, hogy az Állampénztár eljárása merev és téves!

Utasításszerűen közölte, hogy Liszt, aki egyúttal a Zeneakadémia elnöki tisztét is betölti, mindenkori felettese, a Vallás- és Közoktatásügyi Miniszter előzetes tudtával és engedélyével tartózkodott vagy tartózkodik külföldön. 4000 forintos ellátmánya, melyet a legfelsőbb udvartartásból javadalmazott művészeti alap terhére élvez, *tiszteletdíj* jellegével bír és nem fogható fel a rendes nyugdíj-illetményekre vonatkozó szabályok szerint folyósítandó nyugellátásnak — így azt jogosan veszi fel mindenkori tartózkodási helyén. Ennek folytán további intézkedésre nincs szükség.

Az egykori Pénzügyminisztérium Elnöki irataiban található adatot a korabeli bürokrácia érdekes bizonyítékául közlöm:

„Országos Levéltár. K. 255. Pénzügyminisztérium, Eln. 1721/1882. sz. 9833/1882.

Liszt Ferencz kir. tanácsos és zeneművésznek az 1871. Június hó 13-án kelt l. f. elhatározás alapján évi 4000 frt. ellátási díj 1871. november hó 30-án 5782/P. M. sz. a. kelt rendelettel a 294 000 frtos alap terhére utalványoztatott.

Ellátási díj a fennálló szabályok értelmében külföldön lakó egyéneknek csak úgy fizethető ki, ha külföldön való tartózkodására külön engedélyt nyernek.

Köztudomású dolog, hogy Liszt Ferencz gyakran külföldön tartózkodik, az ellátási díjáról szóló nyugtákat tehát ott állítja ki, és ha tartózkodási helyén osztrák—magyar birodalmi képviselő nem létezik, a külföldi politikai, illetőleg községi hatóság bizonyítványával láttatja el.

Miután ilyen körülmények közt a szóbanforgó ellátási díj kifizetése alkalmával nehézségek merülnek fel, tisztelettel jesen kéretik, miszerint ezen ügyben tüzetes utasítást kiadni méltóztassék, nehogy ezen rendszabályellenes bizonyítványok végett a központi állampénztár kérdőre vonathassék.

Budapesten 1882. augusztus hó 25-én *M. Kir. Közp. Államp énztár aláírások"*

[Miniszter válasza:]

(237. cs.) „Liszt Ferencznek a legf. udvartartásból javadalmazott művészeti alap terhére engedélyezett évi 4000 frt. ellátási díja nem bírálható meg a rendes nyugilletményekre fennálló szabályok szempontjából, mert az inkább tiszteletdíj *természetével bír.*

Liszt Ferencznek külföldön való tartózkodása különben sem tekinthető engedély nélkülinek, amennyiben ő, mint az Országos Zeneakadémia igazgatója, csak a közoktatási minisztérium tudtával s engedélyével lehet távol.

Ez ügyben tehát intézkedés nem lévén szükséges, ezen ügyirat ad acta.

Budapest, 1882. augusztus 31. *Wekerle—Molnár s. k."*

„Elhelyezés előtt lássa a központi állampénztár tudomás végett.

Látta!

1882. 2/9. *olvashatatlan aláírások"*

(OL. K. 255. 237 csomó 16. tétel)

MOLNÁR ANTAL:

HAT ÍRÁS BARTÓKRÓL

KÖZREADJA BÓNIS FERENC

Gazdag kézirathagyatékában — melynek közkinccsé tételével a magyar zenetudomány úttörő mestere e sorok íróját bízta meg — találtuk az itt megjelenő hat írást. 1970-ből, illetve a hetvenes évek elejéről valók; többségük — a 2—5. írás teljes bizonysággal — rádióelőadásnak készült. „Népszerűsítő célzattal" tehát.

Jelentős alkotók esetében azonban — hogy a magunk diszciplínájánál maradjak: Kodály, Molnár, Tóth, Szabolcsi életművében — nem lehet egykönnyen határvonalat húzni „tudományos" és „népszerűsítő" munkák között. És ha mégis: ilyenkor nincs értékmérő szerepe ezeknek a kategóriáknak. A „népszerűsítő" írásoknak a megelőző tudományos elemzés az aranyfedezete, míg viszont „tudományos" munkáikban e mesterek szintúgy széleskörű olvasótábor megértésére törekedtek. Nem a *megjelenési forma* határozza meg a gondolat értékét, hanem a nézőpont *eredetisége*, s az általa feltárt jelenségek és összefüggések *igazsága*.

Ilyen értelemben, úgy vélem, az itt közreadott hat kézirat méltó epilógusa azoknak a Bartókról szóló írásoknak, melyeket az *Írások a zenéről* című, 1961-ben megjelent Molnár-kötet foglal egységbe. Szóljon bár Molnár Antal ismert művekről, hivatkozzék ismert igazságokra: akkor is olyan mélységekbe irányítja a figyelmet, melyekbe mások nem világítottak be — őelőtte sem, azóta sem.

B. F.

I.

BARTÓK NEM VOLT KÖZÖNYÖS!

Amikor Bartók és Kodály megállapodott a Rózsavölgyi-céggel, hogy 1910 tavaszán szerzői estet rendeznek — kettőt rövid időtávolságban —, kétségtelen volt, hogy mindkét szerző első vonósnégyese központi helyre kerül a bemutatókon. Persze igen fontos volt az előadók megválasztása. Akkori két aktív vonósnégyesünk, a Grünfeld—Bürger- és a Kemény—Schiffer-együttes szóba sem jöhetett. Nemcsak maradi beállításuk miatt; talán méginkább azért, mivel elfoglalt emberek lévén, csak kevés próbát szánhattak volna a betanulásra, márpedig az új darabok, mind stílusukra, mind technikai nehézségeikre nézve kemény diót jelentettek akár modern érzésű zenészeknek is. Le kellett mondani tehát a nyilvánosan működő kvartettekről; a régebben nagy hírű Hubay—Popper-együttes akkoriban már alig szerepelt, de különben is túlságos előkelő volt ahhoz, hogy gyökeresen újat tanuljon. Házi kvartettek között kellett hát szemlét tartani.

Budapesten, csakúgy, mint más európai metropolisokban, 1910 táján még divatozott az otthoni muzsikálás. Nem gépekkel, hanem természetben. Fonográf volt ugyan már

akkor is, de nagyon kezdetlegesen szólt, nem versenyezhetett az élő előadással. Igen jónevű vonósnégyes lett a Waldbauer József hegedűtanáré; jóformán hetenként muzsikáltak választékos meghívott vendégek előtt. Az apa Waldbauer brácsázott, Temesváry János, végzett hegedűművész játszott másodhegedűt, a két szélső hangszer pedig jelentős művészek kezében volt. Primárius: a 17 éves Waldbauer Imre, kiváló Hubay-növendék; csellista: a Londonból nemrég hazatért, zseniális Kerpely Jenő. Később nekem adták át a brácsaszólamot, mivel Waldbauer papa gyakran fáradt volt a sok tanítástól. Jól összetanultunk, sok mindent adtunk elő, gyakran próba nélkül, első látásra. Minden sikerült és a vendégek — köztük tekintélyes közéleti emberek — szétvitték a hírünket. Ezért aztán jószívvel ajánlhatta Bárczy Gusztáv, a Rózsavölgyi-cég főnöke, Bartóknak és Kodálynak, hogy próbálkozzanak velünk.

Az egyetlen bökkenő ebben csakis a négy fiú fiatalsága és új zenebeli gyakorlatlansága lehetett. Hiszen együttvéve is alig voltunk idősebbek, mint én most vagyok. Igen ám, de mondhatatlan ambíció fűtött. Éreztük: most vagy soha! Tudtuk: bizonyára ettől függ az életsorsunk. Ezért aztán akkora lázzal, lendülettel mentünk neki a dolognak, hogy minden akadály lehullott előttünk. Kodály néhány próba után hallgatott meg; nem volt kifogása. Bartók körülbelül a 25. próbánk után hallgatta meg játékunkat. Nyugodtan végigülte a próbát, meg se moccant. Végül halkan így szólt: „Rendben van!" És hamarosan távozott. Bizonyára az is hozzájárult ehhez a meglepő helyesléshez, hogy én — a brácsás — már az előző évben jelen lehettem egy alkalommal, amikor Bartók kedvenc tanítványának, Selden Gizellának, zongorán bemutatta az éppen elkészült vonósnégyesét. Óriási hatással volt rám a forradalmi alkotás, szinte más embert faragott belőlem. Bizonyos fokig benne élhettem tehát a szerző szándékaiban, s így jól ellenőrizhettem a tempókat és az előadás egyéb követelményeit. De ettől függetlenül is rendkívüli megértéssel és beleéléssel dolgoztak a társaim. Bartók többé már meg sem hallgatott. Mikor aztán több, mint száz próba után nyilvánosság elé vittük a merész opust, az jóval több dicsőséget hozott nekünk, mint a szerzőnek. Bartók új stílusa akkor érthetetlennek számított. De a ragyogó előadás megalapozta a Waldbauer-négyes fényes pályafutását.

II.

A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA

A régi hősi és feudális időkben harcos, birtokos nemesek és az istenadta nép között óriási, áthidalhatatlan volt a lelki távolság. Olyan félistenszerű alakoknak tűntek az uralkodók a tömeg szemében, mint régi helléneknek az istenként imádott alkotóerők. S ahogy a görög nép ezekből mitológiát, mondarendszert képzelt össze, ugyanúgy az európai nép a történelmi élet megrendítő eseményeiből, azok cselekvő személyeiből faragott gránitszilárd elbeszéléseket. Legismertebbek ezek közül a kelta mondák Artus király kerekasztal-vitézeiről, az ógermán Nibelung-mondakör, a Nagy Károly önfeláldozó vitézéről, Rolandról alakult ófrancia legendák, Don Juan spanyol regéje és a francia grandról, Raoul lovagról szóló, sötét elbeszélés. Utóbbit hívják Kékszakállnak. Az ilyen emberfölöttien kiemelkedő derék vagy gonosz egyéniségek azért olyan emlékszoborszerűen sokatmondóak, mivel gyűjtő természetűek, sok-sok magukhoz hasonló, alkotó vagy romboló férfiút képviselnek egymagukban. Az Artus-mondakör Parsifalja például a keresztény aszkézis számos héroszát foglalja egybe, Tristan minden örök szerelem tragédiájával ékes, Siegfried az Európává ébredő új művelődés Achilles-szerű harcosainak mintája, annak határain karddal őrködő hősöké Roland vitéz, a telhetetlen érzékiség

halhatatlan vezéralakjaként Don Juan lett az őse milliónyi donzsuánnak, s mai napig „kékszakáll" a neve a nőket tombolva fogyasztó, majd őket kegyetlenül föláldozó dúvadnak. Az ilyen széles látókörű emberi figurák *jelképesek* tehát, ezért alkalmasak annyira művészi feldolgozásra. A művészet egyik alapvető hatáseleme ugyanis a jelképesség, a szimbolikus erő. Ide csak két futó példát: Shakespeare „Julius Caesar"-ja a központi személyen kívül *minden* nagyszabású, hódító, uralkodó politikusra jellemző; Beethoven „Eroica"-szimfóniájának az eredeti elképzelés szerinti hőse Bonaparte tábornok, de érzelmi körével minden hatalmas hősi vezérre érvényes. Kiváltképp leginkább jelképes hajlamú a *muzsika,* mivel fogalommentes mivoltával az erővonalait egy-egy érzéskörön belül számtalan rádiuszon sugározza. Ezért annyira alkalmasak a mondai alakok zenés feldolgozásra, a kezdő opera Orfeuszától Mozart Don Juanjáig, Wagner Parsifaljáig, Bartók Kékszakállújáig és tovább. A zenére fogékony hallgató nemcsak beleéli magát az ily módon kitáruló lelki világba, de önmagában is rátalál a rokon érzelmi rétegekre, s ilyképpen tud *azonosulni* az előtte lejátszódó cselekménnyel. Többek közt innen a muzsika lenyűgöző varázsa.

A Kékszakáll-monda zenés feldolgozásai közül csak a kiemelkedőbbekről emlékezem meg. A francia vígopera jelentős mestere, *Grétry* 1789-ben, a nagy forradalom első évében lépett ki úgynevezett megmenekülési vagy kényúrellenes dalművével. Nagyjában az eredeti monda alapján épül ennek cselekménye: a tirannus már hat ízben bízta rá a kastély hét szobájának kulcsait egy-egy szerelmes asszonyára, s a teljes bizalom próbájaként megtiltotta a hetedik ajtó kinyitását. Tudjuk, a babonás *hetes* szám évezredek óta játszik fontos szerepet a mesevilágban. Persze egyik nő sem tud ellenállni a kíváncsiság démonának, benyit a tilos szobába; amikor a hatodik feleségre vár a szörnyű rémület, már öt előző asszony holttestét fedezi föl ott, ahol őreá is hamarosan ugyanaz a balsors vár. A hetedik sem kerülhetné el borzalmas végzetét, ha segítségére nem sietnének fivérei, akik a szörnyeteg Raoul grófot lemészárolják. Maeterlinck színművére, az „Arianna és Kékszakáll"-ra komponálta a francia Paul *Dukas* háromfelvonásos dalművét. Az 1907-ben színre került opera minden tekintetben követi a szöveg programszerű, akkor divatszerű szimbolizmusát. „Izmus" tudvalevően akkor áll elő, ha valamely művészi irányzat egyoldalúan merül túlzásba. Impresszió, benyomás például minden művészetnek egyik forrása; az impresszionizmus viszont azt jelenti, hogy a hozzá tartozó műalkotás *túlnyomóan* érvényesíti a külvilágtól nyert hatásvevést. Ez is elmondható Dukas művéről; félreismerhetetlen benne a legkülönb impresszionista zeneszerzőnek, Debussynek hatása. Arianna és nőtársai erősen tartják a rokonságot a Debussy-opera hősnőjével, Mélisande-dal. Az egymás után megnyíló ajtók látványos poézisét és a kitáruló gazdagság harsogó C-dúrját, e két fontos bartóki mozzanatot, már Dukas művében is megleljük. Egyébként a két alkotás között lényeges a különbség, mind a tehetség mértékében, mind pedig stílusban és építkezésben, a magyar mester javára. 1920-ban, bizonyára az addigi feldolgozások ismerete nélkül, vitte színre Berlinben egy jónevű karmester, *Rezničck,* „Kékszakáll lovag" című operáját. Míg a Dukas-műnek nem a férfi, hanem ellenlábasa, a nő, a szépség és öntudatos erő jegyében lett győzelmes hőse, addig Rezničeknél a régi dalszínházi pokolfajzat, az ördöngős őrjöngő férfi — Ördög Róbert és Hans Heiling kriminális utódja — uralkodik, illetve garázdálkodik. Mindezektől eltér Bartók műve, *A Kékszakállú herceg vára,* mesterünk egyetlen operaszerű munkája. Az ő két alakja, Judit és szerelmes társa, a herceg: hús-vér emberi lények, nem pedig ködösen elmosódó álom-fantomok, mint a Dukas-dalmű személyei; sem pedig a részeg őrület betegei, ahogyan a Rezniček-opera lépteti föl figuránsait. *Balázs* Béla szövegkönyve kétségtelen hatása alatt keletkezett Maeterlincknek, arra művének egész berendezése rávall; de olyan módon, amit Kodály

egyszer így jellemzett: „*Ugyanazt* is szabad mégegyszer megcsinálni *jobban!*" Balázs ugyanis a színkáprázatokban felivódó képek sorozata helyett az egymás után megnyíló szobákat félre nem érthetően a *férfilélek* egyes legfőbb alkati részeivé emeli. A hat szoba, ahová Judit — a szerelem jogán — betekinthet, föltárja a férfiélet kincseit és viszontagságait. Számára is csak a hetedik ajtó tilos. Miért? Mert ott élnek a Kékszakállú herceg addigi asszonyai, az örökké eleven emlékezetben, fölruházva mindazzal a gyönyörűséges ékességgel, amit a férfi reájuk aggatott. Ha Judit, mint ahogy minden áron akarja, ebbe a végső titokba is be akar hatolni, már temetheti is szerelmét és önmagát, hiszen a teljes birtoklásra vágyó nő nem bírja el a gondolatot, hogy ő nem az egyetlen! Ehhez a gyönyörű lélektani változathoz járul Balázsnál és Bartóknál, hogy a székely népballadák nyelvi, zenei hangvételét alkalmazzák a kétszemélyes darab párbeszédéhez. Ezáltal vált a remekművük mintegy a népballada nagyszabású kiszélesítésévé. S mivel éppen a népballada természete, hogy a benne kivirágzó gazdag jelképességet közvetlen, forró emberséggel köti egybe, a bartóki egyfelvonásos messze kimagaslik a csíráját alkotó szimbolizmus keretéből. Impresszionisztikus vonásait pedig gazdagon ellensúlyozza a kifejezés, érzés- és akarat-áramlás erőteljessége. Impresszió és expresszió ilyen egyensúlya által vált ez a remekmű a maga korának kiemelkedő és időálló vezérjelenségévé. Persze nem az *akkori* ítélet szerint, hanem későbbi évtizedek leszűrt bírálatában.

Amikor Bartók e művét fogalmazta, 1911-ben, iránya és személyisége csaknem teljes értetlenséggel találkozott. Rossz néven vették tőle, hogy nem maradt meg az ifjúkori alkotások népies-magyaros, nemzeties késő-verbunkos irányában, addigi sikereinek kioldójában. Új anyanyelvéről, amely operáját is oly eredetivé és elevenné teszi, akkori mértékadó zenészeink azt állapították meg, hogy az nem magyar, hanem oláh. Egyéni stílusáról az európai zeneközönség túlnyomó része úgy nyilatkozott, hogy az nemcsak érthetetlen, de röviden szólva: *nem is zene*. A darab operai pályázatra készült, s a pályabírák visszavetették. Nem annyira tudatlanságból, mint inkább azért, mivel egyszerűen hiányzott hozzá a szervük és mértékük. Ha valahol, ahol sohasem volt tengerpart, valami geológiai kitörés következtében tenger keletkezik s ott akar az óceáni hajó kikötni: kikötő hiányában hiába próbálkozik. Ez volt a bartóki mű sorsa; a zsenialitás vizein érkezett, s szokatlansága zavart okozott, révbe nem juthatott. Csak néhány évvel később, az első világháború idején akadt megfelelő támogatója a kivételes tehetségű operai intendáns, Bánffy Miklós gróf személyében. Bánffy sokoldalú művész volt, megérezte az új alkotás grandeurjét, fennkölt jelentőségét, és úttörését a tősgyökeres magyar zeneszavalat számára. A színpadi képet őmaga készítette hozzá, s rábízta a betanítást az igen fogékony olasz Egisto *Tango* karmesterre. Ez 1918-ban történt. A fából faragott királyfi táncjáték bemutatása után. Mint szem- és fültanú állíthatom, hogy az akkori közönség túlnyomó részének halvány sejtelme sem volt a darab jelentőségéről és mivoltáról. A minden újra lelkesen reagáló fiatalság és az akkori nyugatosok, Bartók szellemi rokonai ünnepelték az előadást. Elenyésző kisebbség. Az, hogy 1922-ben Frankfurt következett, mint első külföldi bemutató város, nem jelentette még a darab elterjedését. Jóval később, a második világháború utáni időkben ébredtek rá mindenfelé a mű nagyságára, s emelték azt sokhelyütt műsordarabbá. Azóta már elfoglalta méltó helyét a nemzetközi forgalomban, van rádióváltozata is és újabban mind a film, mind a televízió magáévá tette.

Kékszakállú ebben a műben is a férfias férfi eszménye, Judit pedig az önfeláldozóan szerelmes asszony, megalkuvás nélkül. Innen az ő vonzalmuk tragédiája. A férfi egyéniségéhez tartozik, hogy vannak áthatolhatatlan titkai; az igazi nőiséghez, hogy az ilyen asszonyok egészen akarják bírni a párjukat, minden titkukkal együtt. Így érvényes Balázs és Bartók alkotására nézve. De ez a lélektani helyzet nem föltétlen és nem általános;

máskülönben igazi szerelmi boldogság, kitartó hűség lehetetlen volna. A két kiváló szerző akkori érzésvilágára jellemző a férfi-nő viszony ilyen beállítása. S hozzá még: a Kékszakállú herceg hatalmas, higgadt, leszűrt, bölcs, előre látó, eszményi test és lélek; Judit pedig nemcsak szépséges, ölelésben felolvadó, magát élet-halálra átengedő asszony, de amellett vakon ösztönös is, fék nélküli érzelmekkel, ezekre fanatikusan ráhagyatkozó, sodrásukban minden egyébről megfeledkező, oktalanul kihívó és perlekedő. Ez a fajta szélső ellentét férfi és nő között századunk elején meglehetősen befészkelt az irodalomba, legvégzetesebb formájában Strindbergnél. A lélektani dráma kellő lezajlásához e műben minden esetre szervesen hozzá tartozik. A darab azzal indul, hogy a herceg vára — vagyis lelki világa — teljesen sötét, elhagyatott. Árvaságát, szerelem nélküli terméketlenségét vázolja a megnyitó fisz-moll dallam, amellyel a mű majd lezárulni fog, ily módon klaszszikus keretbe foglalva a dráma mondandóját. Ez a téma kettős értelemben programszerű: amikor a helyzetre világít, egyúttal az ősi pentaton menetű erdélyi népballadáknak is összefoglaló alaprajza. Nemcsak a hercegnek, hanem a zeneszerzőnek is mélyen belevág az életmenetébe. Az építkezés további egységét az biztosítja, hogy mindkét félnek sajátos beszédmódja, mialatt egyéni marad, állandóan a további helyzethez alakul, ily képpen változatosságról, drámai fokozásról gondoskodva A herceg jellegzetes éneklépései nagy hangközök, leginkább a férfias kvart; Juditnál a kisebb, szaporább, nyugtalanabb intervallumok gyakoriak. Ehhez a zenekar állandóan pontos helyzetképet fest, szintén folyvást fokozva az intenzitást, a dráma fölfelé törekvő, feszülő menetéhez alkalmazkodva.

Judit megrendülve látja, mennyire sötét, hideg a szeretett férfi vára. Ajtókat lát, s azokat meg akarja nyitni, hogy napsugár melegítse, élet járja át kettejük otthonát. Már a nő jelenlététől is világosabbá derült a benső fény, de ahogy a dráma tovafejlődik, a fényesség is fokozódik. A zenekar tehát nemcsak az alapvető, jellegzetes motívumok további változatairól gondoskodik, hanem a színezés mind erőteljesebb kitárulásáról is. A nő első érintésére a vár felsóhajt: íme, a szomorúság otthona! Ezt akarja Judit derűvé átváltani. Megnyitja az első ajtót s borzadva hátrál tőle: a kínzókamra szörnyű eszközei rémítik onnan. Fölhangzik a darab legkínzóbb hangképlete: mindig ott fogjuk ismét hallani, ahol vért lát Judit. Mert a várban mindenen ott rémlik a vér nyoma. A férfiélet könyörtelen törvénye: erőszak. Judit megnyitja a második kamrát: kegyetlen fegyverek vicsorítanak ki belőle véresen. A férfiélet kegyetlen törvénye: harc, háborúság. A harmadik kulcs kincses kamrát nyit meg. Aranyfény árad a mérhetetlen gazdagság edényeiből, pénzeiből, ékszereiből. De mind-mind véres. A férfi kegyetlen erőszakkal szerzi kincseit. A negyedik ajtó virágos kertre nyílik. Judit ismét megtorpan, nemcsak a növényekhez tapadó vértől, de a gondolattól is, vajon ki ápolta eddig azt a gyönyörű kertet! Féltékeny sejtelmeire Kékszakállú mindig csak azt feleli: „Szeress és sose kérdezz!" Megnyílik az ötödik ajtó, kitárul a férfi teljes birodalma, a fényesség eléri tetőpontját. A küzdelmek, harcok, képesség, nagyság eredménye: ez a hatalom, ez a világátfogó láthatár. De ismét: milyen áron?! Véres árnyat vet a felhő. Juditban folyvást erősödik a gyanú, hogy ösztöne megcsalta őt, amikor mindent elhagyott szerelméért. Hiába szólítja őt egyesülésre a herceg, Judit követeli a még hátra levő két ajtó megnyitását. Itt fordul át tragédiává a lelki cselekmény. Óva inti őt a férfi, de a nő makacsul megmarad végzetes akarata mellett. A keserves lelki küzdelem eredménye: megnyílik a hatodik ajtó, s valamivel sötétebb lesz. Íme, a könnyek tava. Borzongató, félelmes látvány és érzés: ennyi sírás halmozódott fel a büszke várban. Még egy utolsó kísérletre szánja rá magát a herceg: csókra hívja szerelmesét, hogy elterelje végzetes óhajától. De Judit nem enged, még forró csókok közepette is azt firtatja, kik voltak az ő ölelő elődjei. S amikor a herceg ismét szigorú tilalmat állít a hetedik ajtó elé, Judit kimondja a suttogó hír vádját: odabenn legyilkoltan, vérbe

fagyva fekszenek az addigi asszonyok. A herceg most már lemond az élet ajándékáról, megsemmisülten látja: a boldogság csak hiú ábránd. Átadja a hetedik kulcsot. Itt emelkedik a zene szentség magaslatára: orgonaszóval átitatottan. Mert a hetedik szoba titka, hogy ott vannak, *élnek*, gyönyörűen fölékesítve a régi asszonyok. Most aztán Judit is közéjük áll, ő is a múlté lesz, azé az emlékezésé, ami a férfilélek legszebb, legmaradandóbb kincse. — A vár pedig ismét becsukódik, hideg lesz, sötét és magányos.

III.

A FÁBÓL FARAGOTT KIRÁLYFI

Bartók első táncjátéka 1914 és 1916 között készült, a Román kolindafeldolgozások és a zongoraszvit közti időben. Cselekményét *Balázs* Béla egyenest Bartók részére készítette. Legfőként azzal tudta a fiatal nagymester tetszését kiváltani, hogy magyar népmesevázra emlékeztető menetre szabta drámai gondolatát. Továbbá lényegre szűrt egyszerűséggel és az élet mozgatójának, a szerelemnek központba állításával, azon belül pedig a férfi és nő alapösztönének szembehelyezésével. Egyéni ötlete, hogy erre a nagy különbségre egy mesterséges alaknak, a fabábnak közbejötte fog pokoli humorral rávilágítani, különösen megragadta a muzsikust. Így hát a háborús viszonyok és egyéb kellemetlenségek ellenére Bartók — habár lassú tempóban és elszórt adagokban — mégis urává lett a munkának. Bizonyára az a tudat is táplálta munkakedvét, hogy a bensőjében kialakuló tervezés szerint ez az opus ígérte a valódi magyar stílusú színpadi balett életre hívását. Mivel pedig a már valamivel régebben elkészült operája, a csak fél estét betöltő Kékszakállú még mindig előadatlan volt, Bartók helyes gyakorlati érzékkel úgy vélte: a kiegészítő tréfás balett nagyban elősegíti majd a két darab közös estén való előadását. A Kékszakállú herceg vára mint lelki tragédia, s utána A fából faragott királyfi mint hasonló tárgyú komédiaszerűség: valóban visszamutathat a színmű klasszikus ógörög idejére, amikor a szomorújátékot groteszk szatírjáték követte. De azokban az években a forradalmár zenész munkásságát még nemcsak hogy nem méltányolták, de inkább a közvélemény és a publicitás minden eszközével hátráltatták. Bartók újszerű művei világszerte merényletnek számítottak a zenei ízlés, a zenei jómodor ellen. Nálunk csak egy törpe kisebbség állt a lángész mellé, de ennek a nyugatos csoportnak kitartó propagandával mégis sikerült meggyőznie az Operaház akkori intendánsát, Bánffy Miklóst, hogy a táncjáték bemutatása kötelesség. Balázs Béla egyetlen alkalmat sem mulasztott el a szorgalmazásra, s a gróf művészi hajlamát és emberi liberalizmusát valósággal körülostromolta. Bánfiy márcsak azért is engedett, mivel jó alkalom kínálkozott neki a színpadi díszletek révén iparművészeti munkálkodásra. Sokkal nagyobb akadály mutatkozott azonban a kivitel körül táncos és zenés oldalról. Operánk akkori balettmesterei értetlenül álltak az újszerű föladat előtt, egyetlen ütemre sem voltak képesek a darab szellemében. Erre Balázs Béla vállalkozott a táncosok betanítására. Operánk akkori karnagyai közül senki sem vállalta a darab zenekari föladatát, az egyetlen olasz *Tango* kivételével. Ha ez a huzamos vendégszereplésre szerződtetett, főleg Verdi-tolmácsoló mester föl nem ismeri Bartók művében a félelmetes zsenialitást: ki tudja, meddig kellett volna még várni a remekmű megvalósításával. Így azonban 30 zenekari próba után mégiscsak „kijött" a bemutató, 1917 májusában. És csodák csodája, az intendáns, a zenekar, a közönség, a kritikusok egységes várakozása, hogy döbbenetes *bukás* lesz belőle, nem vált be! Túlzás volna persze egységes sikerről beszélni. De sokat mond, hogy a táncjáték még két éven át maradt műsoron, s közben magával ragadta tervezett párját, a Kékszakállút is. Tizenöt-

ször ment a darab és a Horthy-korszak sötétségére volt szükség, hogy homályba burkolhassa a magyar zenegéniusz ragyogó elmekincsét. Tizennyolc év telt el, mire a visszahúzó erők ellenére, a falukutatók és más fáklyavivők nyomására végre 1935-ben, majd 1939-ben ismét színre került Bartók táncremeke. Közben a darabból készült zenekari változat Dohnányi alatt 1931-ben került bemutatóra, nem sok vizet zavarva. Az első külföldi premier az 1925-ös weimari előadás volt, az akkori német modernségi áramlat hatására, szintén kevés közvetlen folytatással. Igazi beérkezése „A fából faragott"-nak csak a második világháború vége óta könyvelhető el. Minden valamire való balettegyüttes állandó gyakorlatához tartozik, s újabban még a film és televízió is magáévá tette tömegvonzó, sokatmondó jelenségét.

E helyütt le kell mondanunk a balett szemgyönyörködtető képeiről, mozgalmáról. Szerencsére Bartók műve abszolút zenei szerkezetében is tökéletesen megállja a helyét. Úgy tekinthető, mint szimfonikus költemény adott, közölt menettel, programmal. Ilyképpen hasonló lesz a hallgató dolga, mint például Richard Strauss művénél, a Till Eulenspiegel bohó mókáinál. Ott is szükséges a felvilágosítás, mit és hogyan művel a gézengúz, máskülönben nehezen volna követhető a zenekari kibontakozás, a vázolt képek értelme. Kezdjük hát azzal, amivel a tácjáték zenéje indul! Ugyanaz a képlet nyitja és zárja a mesét. A búgó *C*-alaphang fölött, mintegy maguktól, kibontakoznak a fizikai felhangok, harmóniává egyesülnek, s ez az egész úgy zeng-zúg, mint a mindenség örök alaphangzása az élet kibomló csírái mögött. Ez a hangzás a mélységből, az ember nélküli, nyugalmas végtelenből származik, s fölötte helyezkedik el az élet nyugtalansága, akarattal, vágyakozások labirintusaival. Akárcsak a wagneri „Rajna kincse" bevezetőjében. Hogy aztán mi megy végbe a cselekmény folyamán, azt mondja el nekünk *Kroó* György, „Bartók színpadi művei" c. munkájának szavaival! *„Egy királylány él gazdag, játékos boldogságban sziklára épített váracskájában. A vár körül erdő, előtte patak folydogál, azon át híd vezet fel a várba. Éppen most ért véget a természetébredés varázsos órája. A reggeli napsütésben az erdő fái között vidáman játszadozik a királykisasszony. A szomszéd vár kapuja is kinyílik, kilép rajta a királyfi, hogy világot járni, messzi útra induljon. Erre a tündér — talán az erdő tündére, talán az egész mesevilágé — váracskájába parancsolja a királykisasszonyt. A királyfi a nyitott ablakon át mégis észreveszi s egyszeriben beleszeret. Futna fel hozzá! De a tündér parancsára megelevenednek az erdő fái és útját állják. A királyfi szembeszáll az erdővel és legyőzi. Ám hiába! A tündér másik akadályt állít elébe. Hullámaiból felemelkedik a patak s a királyfi a csobogó, csengő, kígyózó gyűrűn nem talál rést. A királykisasszonyhoz így hát nem juthat fel; azt akarja most már, hogy legalább valahogyan észrevegye őt a lány és lejöjjön hozzá. Emberformára faragott vándorbotjára akasztja gyönyörű palástját s az ablakon át felmutatja a királykisasszonynak. De az figyelemre sem méltatja. Most már koronáját is ráakasztja a királyfi, de a királykisasszony azt sem méltatja többre egy pillantásnál. Harmadszorra szép arany haját is feláldozza a királyfi, s a bábuval, amely most már szakasztott olyan, mint egy igazi királyfi, kicsalogatja váracskájából a királykisasszonyt. Ő maga a bábu mögé rejtőzve várja szerelmes szívvel a leányt. De beteljesülő boldogság helyett csalódás lesz osztályrésze. A királykisasszonynak a hímzett palástú, aranyos koronájú, fürtös hajú fából faragott királyfi tetszik meg, s a kopasz, dísztelen igazira rá sem hederít. A tündér — varázshatalmával — életre kelti a bábut, a királykisasszony boldogan eltáncol furcsa párjával az erdő felé.*

A királyfi szomorúsága, bánata végtelen. A tündér megsajnálja s vigasztalásul virágpalásttal borítja, virágkoronával koronázza, mintha az erdő királyává avatná. De máris érkezik vissza az erdőből a királykisasszony, s játékszerét megunva — mert hiába nógatja táncra — most már az igazi, élő királyfihoz menne. A fiú megbántottan elfordul tőle.

Amikor a lány utána indulna, a tündér parancsára ismét megelevenednek az erdő fái és útját állják. A királykisasszony nem tudja legyőzni az erdőt, fájdalmában, szégyenében összeroskad. Eldobja palástját, koronáját, tőből lemetszi ő is szépséges haját. Ekkor a fiú hozzá lép, felemeli és elindulnak együtt. A tündér pedig elfoglalja megszokott helyét az elcsendesedő természet, a virágok, fák és vizek birodalmában."

Eddig a mese. Zenéjének követését megkönnyíti, hogy a drámai alakok lelki fejlődésének a cselekedeteiket megvilágító, beszédes zenei gondolatok és ezek változatai felelnek meg. Nagy segítség az is, hogy Bartók a szöveg párhuzamainak megfelelően rendkívül szimmetrikus formában építette föl nagyszabású, népi zenén nyugvó, dramatikus szimfóniáját. Csekély eltérésekkel az ötrészűség tökéletes párképessége fogad abban. Első részének, a szerelem kinyílásának, a befejező rész, a szerelmi beteljesedésé felel meg. A 4. rész, az ismétlődő fabábtánc, nem más, mint a 2. résznek, az első fabábtáncnak motivikus megfordítása. A középrész, az egész mű tetőpontja: a királyfi lírai jeleneteiből áll, hatalmas fokozás kapcsán. Így áll elő a nagyszabású *hídforma*, ilyen vázzal: A B—C—B A. S hozzá még az említett ősvilági keret, kezdetnek és végnek.

A királyfi sorsába Balázs Béla bizonyára beleérezte a művészét is. A művész az, aki a tulajdon szépségét kivetíti és megmintázva nyújtja át az emberiségnek. Művét szeretik, nem őt magát. Ez lehetett a mese alapvető szubjektív indítéka. De aztán szélesebbé lett, általánosabban emberivé a szerelmi történet. Igazi megvertje végül is a nő, a hiúskodó, külsőségekre adó, a divatnak hódoló női lélek. Nem ismeri föl mindjárt, hol a valódi érték, a férfias hűség, kitartás — a látszatnak válik áldozatává. Mintha kissé a gépkorszak is gúnyos kifigurázásban részesülne a fabábon át, az a korszak, ahol mindent automatizálnak, kényelmessé tesznek, de ugyanakkor nem fejlesztik hozzá a lelkiismeretet, az erkölcsi készséget. Az a korszak, amelyben többnyire az összkomfortnak van előnye a férfias helytállással szemben. Egy kissé a divatmajomság is megkapja itt a magáét, az egyéniség teljes alárendelése a sokszor annyira oktalan ruházati parancsnak. Napjainkban szintén tanúi lehetünk, künn a való életben, ilyen fabáb-szerelemnek. S mivel a balettzenében azok a gesztus-formák tükröződnek, amelyekkel a mozdulatművészet a lelki életet vetíti ki külső figurákká, Bartóknál megtaláljuk ezt a fonákot is tökéletes zenei megfogalmazásban. Ahogyan az egész táncjáték formaszerkezete később is többször foglalkoztatta mesterünket újabb nagy műveiben, úgy a *groteszknek*, a pokolian torznak ez a hihetetlennel határos zenei megvalósítása is mintegy központjává lett a bartóki humor, irónia, szatíra, szardonikus gúny további termékeinek. Balázs Béla *tündére* meglehetősen emlékeztet a régi oratóriumok, barokk ünneplő operák allegorikus, merev alakjaira, aminő a Lélek, a Tavasz, a Megfontoltság és a többi élettelen személy. A cselekményt megmentő deus ex machinára, gépi segítséggel leszálló istenségre is emlékeztet. Azt irányítja, ami az emberi akaraton kívül támad, és magával sodorja vagy ellenállásra bírja az embert. Úgy is mondhatnám: ez a tündér a *sors* irányítója, kissé a wagneri nornák helyettese. Magyar népi mesében nincs megfelelője, hacsak a vasorrú bábára nem gondolunk. A királyfi rangja megfelel a mesék képzeletének; azt jelenti, hogy szolgaságtól mentesen, szabadon cselekszik. A mi ifjú hősünk nyilván a hétfejű sárkánnyal is megküzdene szerelméért; de itt a természet erőivel kél harcra, mondhatjuk: a sorscsapásokkal. Bartókra rendkívül jellemző, hogy a természeti erők fölléptekor teljes népdalszerűségek folynak a tollából; szerinte mi sem áll közelebb a természethez, mint a földműves nép. Mikor a fiatal hős magára marad bánatával, az nem a Berzsenyi áldott magánossága; belőle a kozmikus elhagyatottság siráma ömlik. Ez a szomorúság edzi igazi férfivá az embert. Bartók a szenvedés oldaláról tüneményes fogalmazással látja el —

életművében többször is — a magánosság panaszát. Óriási vigasz persze, hogy érte aztán a sors az élet királyává koronázza a szenvedőt. A táncjáték hatalmas intermezzója tanúskodik róla halhatatlanul.

IV.

A CSODÁLATOS MANDARIN

Bartók második táncjátéka 1918 októberétől 1919 májusáig készült; már a komponáláskor hozzá értett hangszerelés technikai munkája a húszas évekre maradt. Éppen a magyar őszirózsás forradalom és a Tanácsköztársaság idejében érett meg, további életére nézve elhatározóan, a művész világszemlélete. Akkor látta be végleg, hogy a háborús, gyilkos, elnyomó, imperialista Európa megérett a felszámolásra. Bartókban a zenei forradalmár hiánytalanul egyesült a humanista forradalmárral. Amit azóta zenében produkált, az legfőképp arra irányult, hogy művészi eszközeivel az emberiség megváltozását szorgalmazza. Megváltozását a tiszta erkölcs, az igazság győzelme, a népek barátsága, a nyomor megszüntetése, a tudomány teljes kivirágzása által. Zenéjének szembenállása minden addigi műzenével, az alapnyelvezet, az összhangvilág, a színezés, a ritmika kihívóan újszerű mivolta: jelképes módon jelenti az emberi szembenállást az akkori viszonyok embertelenségével. Már a táncjáték előtt, különösen a Négy zenekari darab és a II. vonósnégyes tett fontos lépéseket ilyen irányban előre. De az első nagy összefoglalásra A csodálatos mandarin című egyfelvonásos pantomim jutott. Zenéje az új emberért harcol, a megújításra szoruló emberiségért, és a jelképes alak, a táncjáték központjában álló férfi, a titokzatos idegen: nem más, mint maga *az új ember*. A csodálatos mandarin zenéjével érkezett el Bartók igazi önmagához, s további művészi útján arra épített tovább, aminek birtokához itt eljutott.

Ugyanez aligha mondható el Lengyel Menyhért balett-cselekményéről. Halljuk, mi annak a tartalma! Három párizsi apacs egy külvárosi lebujban csinos nőt őriz, az férfiakat csábít magához, hogy aztán a rablók kifoszthassák őket. Előbb két szokványos vendég kerül horogra, de pénztelenségük miatt az apacsok kiteszik a szűrüket. A harmadik becsábult: egzotikus férfi, a csodálatos mandarin. Gazdagnak látszik, a rablók készülnek is kifosztására, de előbb végezni akarnak vele. Ám hiába fojtogatják, hiába szúrják át, hiába akasztják föl, a mandarin életben marad. Csak mereven bámul a nőre, akibe végzetesen beleszeretett. Ez eleinte irtózik tőle, majd mindinkább ráébred, hogy a kínos jelenségtől mindaddig nem lehet szabadulni, amíg eleget nem tett a vágyának. Átadja tehát magát a férfinak, mire a különös vendég meghal. Arany János Bolond Istókjában fordul elő: „Míg az ember boldog nem volt, addig meg nem halhat"; erre kell itt gondolnunk. De furcsa boldogság a mandariné, nehezen hihető el. A „csodálatos" jelzőt Lengyel Menyhért eredeti értelemben használja, vagyis a lebuj vendége valóságos csodát képvisel. Ismerünk egyéb színpadi csodákat is. Például Plautus, majd Molière és Kleist vígjátéka szerint a távol levő Amphitryon király helyett a főisten, Zeusz látogatja meg férje képében Alkmene királynét. Ez a csoda szintén szerelmen alapszik, ugyanis a királyné bámulatosan szép s a mindentudó isten előre kitervelten száll hozzá égi lakából. A mandarin viszont véletlenül jut a lebujba és nem valószínű, hogy pillanatok alatt szeressen végzetesen éppenséggel egy rablótanya utcai nőjébe. Gluck Orfeuszában is csoda történik, amikor deus ex machina módján a szerelem kisistensége, Ámor, megszánja a sokat szenvedett emberpárt és az alvilági végzés ellenére visszaadja Eurydikét dalnok férjének. Ez a nagy szerelem is megér egy csodát! De mire szolgál az a csoda, hogy a három-

szor megölt ember nem képes meghalni? Mindössze arra, hogy rémtörténet játszódjék le a színen, grand guignol, egybekötve a borzalmat nyers erotikával, a századeleji romlott ízlésű nézők érzéki csiklandozására.

Csakhogy Bartók muzsikájával, mintegy varázslatra, teljesen megmásul a cselekmény értelme. Valóban csoda történik a mandarinnal, amikor kitervelőjének akaratán kívül hatalmas jelentőségre emelkedik. Ilyesmire is van példa a zeneirodalomban. Silányabb operaszöveg, mint a Così fan tutte-é, nehezen képzelhető el. Ámde Da Ponte tucatárujából Mozart zenéjével a szerelmi játék halhatatlan példázata lett. A muzsika átértelmező, átnemesítő szimbolikus ereje hatalmas tud lenni, a géniusz kezében. Így aztán már merőben másképp szövődik a cselekmény kanavásza. A darab elején förtelmes világvárosi lárma fogad, a civilizáció gépzaja, amitől Bartók is irtózott. Már itt jelentkeznek azok a zenei gondolatok, amelyeknek tovaszövése kapcsán — variálás, kombinálás segítségével — az egész gondolatkör kibomlik, csaknem egytémás alapon, monotematikusan. Ez a körülmény a felépítés nagyszabású egységét biztosítja, mégpedig hasonló következménnyel, mint ahogy Liszt Ferenc szimfonikus költeményei során észlelhető. A logikai és lelki következmények szorosan összefüggnek a végső okkal. Például Tasso nagyságának, megdicsőülésének Liszt darabjában ugyanabból a zenei csírából alakul a témája, amely a költő árvaságáé, szenvedésének jellemzője volt. Bartóknál hasonlóan: a világ romlottságából, az emberiség bűnös lezüllöttségéből következik, hogy legjobbjai ki akarják szabadítani átkos bilincseiből és az embernek méltó rangot akarnak kiharcolni.

A nyomorult lebuj három elvetemült lakója pénz után kutat, s mivel egy fityingre sem lel, kényszerítik a leányt, hogy csaljon föl minél tehetősebb pasasokat a szobába. Bartók zenéje már itt jelzi, hogy van a nőben valami jobb, magasabb érzés; csak megadóan, szomorúan enged a kényszernek. Ebben a fogalmazásban ugyanis a szerencsétlen utcalány nem más, mint az emberi fertő által meggyalázott örök Szépség, fajtánk jobbra érdemes választottja. Ő képviseli ebben a táncjátékban azt az emberiséget, amely méltó a fölemelésre, megváltásra. A csavargók elbújnak, mialatt a fölcsábítás megindul. Először egy öreg, kopott gavallér, vén kéjenc lép a szobába. Udvarol a lánynak, de mivel nem néz ki belőle haszon, az apacsok kidobják. A következő csalogatóra félénk ifjú kerül horogra. Kedves naivsága rokonszenvet kelt a lányban, de mielőtt kifejlődhetne együttérzésük, a csavargók ettől is megszabadulnak. Megfenyegetik a lányt, s kezdődik a harmadik csábító jelenet. *„A harmadik vendég különös, riasztó valaki lehet"* — írja róla *Kroó* György „Bartók színpadi művei" című könyvében. *„A lány . . .szinte dermedten várakozik, mintha rádöbbenne, hogy kihívta maga ellen a végzetet."* Mert a mandarin megjelenése riasztó, borzadálykeltő. Idegenszerűsége Bartóknál azt jelenti, hogy egy egészen más emberi világról ad hírt, a nagyság, tisztaság, valódiság világáról, amely a jelenben idegen, de az érdemes jövőnek záloga. Ismét Kroó György szavaival: *„A Kelet Bartók számára sohasem jelentett egzotikumot; inkább a magyarság és talán az emberiség őshazáját, keményebb, szenvedélyesebb emberséget és egy eljövendő megújulás lehetőségét."* Kroó itt arról az ősi menetű, pentaton dallamról beszél, amely a mandarin megjelenését — a döbbenetes aláfestés fölött — kíséri. Hozzátehetem, hogy a pentatónia itt is, mint sok más helyen, a népre utal, Bartók emberi támaszára, a népre, amely legközelebb áll a természethez, az erőt adó örök, kozmikus valósághoz. Az ily módon föllépő mandarin nem a Lengyel Menyhért bengáli fényben fenyegető réme, hanem az igazság, az egészség, az örök emberi megtestesülése. A lány persze eleinte rémülten menekül tőle. Majd a csavargók intésére munkába kezd, közeledik látogatója felé. A mandarin határozatlannak tűnik, úgy látszik, mintha várná, mikor fog a lányon az ő szuggesztív vonzása. Ekkor indul

meg a nő döntő átfordulása nyomorult áldozatból a megújulást ígérő lelki szépséggé. Táncol, és mozgása mind szabadabb lesz, végül egész lényét beletáncolja a csábos forgatagba. A muzsika mindinkább hangsúlyozza a férfi és a nő lelki kapcsolódását. Szörnyű izgalomig fokozódik a mandarin élénkülése, s akkora szenvedélyben robban ki, hogy a lány ijedten hátrál előle. Vad hajsza következik. Bartók zeneköltészetében a szédületes hajszának általában az a jelentése, hogy irtózatos megerőltetésébe kerül fajtánk jobbjainak, amíg nyomorúságos állapotból a méltó nagyságig emelik az embert. „Ez adja a hajsza mélyebb értelmét, a szexualitáson messze túlmutató jelentőségét" — mondja Kroó. Amikor azonban a férfi utolérte a lányt, a csavargók előugranak rejtekükből, áldozatukat elszakítják a nőtől és kirabolják.

Azt hiszem, fölösleges a mélységes jelképes értelemre utalni, amely abban rejlik, hogy a gazság közbelép és elválasztja szerelme tárgyától a tiszta emberséget. A *szerelem* ebben a pantomimban mindig úgy értendő, mint a teremtő, életadó, jövőt építő erő. Ha azt mondjuk: a Múzsa szerelmes a költőbe, az ihletet, időálló írói képességet jelent. A mandarin szerelme hasonlóképpen átvitt értelmű, semmi köze ahhoz a vulgáris testiséghez, ami miatt — félreértés következtében — Bartók művét eleinte többször betiltották. Nálunk két ízben is, közvetlenül a bemutató előtt, 1931-ben és 1941-ben. A megvalósult bemutató után, melyet 1926-ban, Kölnben Szenkár Jenő vezényelt, az ottani hatóság erkölcstelenség jogcímén vétette le a műsorról Bartók remekét. Magyar területen az 1945-ös első előadásig mindössze a darab első részéből készült zenekari változat volt hallható egy filharmonikus hangversenyen, 1928-ban. Az 1927-es prágai siker kétségkívül a zenekari virtuozitásnak és a táncosok bravúrjának szólt. Csak 1942 óta terjedt el mindinkább eredeti jelentőségében a mű, főként a kiváló magyar koreográfus, *Milloss* Aurél külföldi tevékenységével. Ma már, mint a mester többi színpadi alkotása is, a „Mandarin" világszám. Világnézeti súlya, amióta nálunk arra *Szabolcsi* és növendékei kellően rámutattak, mindenfelé a felismerés arányában növekszik. Adaptálta a film és a televízió is. Rádióbeli előadása főként olyan hallgatók részére jelent sokrétű élvezetet, akik színpadról ismerik a darabot és képzeletükkel követni tudják annak izgalmas menetét.

A fojtogatás, átdöfés, majd akasztás jelenete bizonyára a legirtózatosabb zenei élmény Bartók összművei során. Mérhetetlenül szubjektív. Itt a művész azokról a szenvedésekről beszél, amelyeken *őneki* kellett átesnie, a lelki kínok mondhatatlan mélységéről. Az olyan kemény kötésű férfi, amilyen Bartók volt, sohasem panaszkodott ezekről a szíve gyökeréig hatoló kínokról. De megmondja a *muzsika*, mit kell átélnie annak, aki forradalmár létére minden idegszálával az emberiség megújulásáért harcol. Tudjuk, a mandarinon semmiféle gyilkosság nem fog. Mint Kroó írja: *„A vágyat nem lehet megölni, csak ha beteljesült."* A mandarint jellemző — kistercben mozgó — alaptéma bontja itt ki teljesen a szárnyait, hogy a magános ember végtelen boldogságvágyáról beszéljen. Ezen a pontos *azonosul* a férfi és a lány zenei portréja. *„Amikor a lány tanúja lesz a mandarin szenvedéseinek és megérzi legyőzhetetlen vágya mögött a magány szívettépő kínját, meg is találja önmagát, jobbik, igazi énjét. Megérik a mandarin megértéséhez, társává tud lenni, megváltja"*. Most aztán vérezni kezdenek a sebek, a megtisztulásért harcoló ember elérte célját: meghalhat. Mert a két emberi lény megváltása is közös, a nő arra a lelki színvonalra emelkedik, amelyen az új erkölcsiség erejénél fogva biztosított az igazi emberség győzelme a hitványságon. Mindezt azonban csak és csakis a *muzsika* mondja el.

Formájára nézve a táncjáték nagyarányú ötrészes fantázia. A bevezető szégyenletes lármájának megfelel a befejezés megtisztulása, a megdicsőülés. A három csalogatóval párhuzamos a három gyilkosság közbül, tengelyként, lép fel a főalakok fokozatos kibon-

takozása: Bartók nemcsak mondanivalójának vadonatújságával, gondolati bőségével és intenzitásával, erkölcsi példamutatásával lett a maga korának vezető zenei elméje, hanem a művészi munka legfőbb erejéről, a meggyőző formaszabásról is ő gondoskodott kortársai között a legfegyelmezettebb szakértelemmel. Későbbi munkássága a még nagyobb leszűrtség, még összetartottabb szerkezet és alaposabb polifónia dolgában túlhaladja a „Mandarin"-t, de ettől a táncjátéktól datálódik a valódi, egységes Bartók-stílus megjelenése és világméretű hatása.

V.

SZONÁTA KÉT ZONGORÁRA ÉS ÜTŐHANGSZEREKRE

Amikor Bartók a kétzongorás-ütőhangszeres szonáta megírásába fogott, európai hírneve megalapozott és elterjedt volt. Míg hazájában — kivált a Horthy-korszak idején — csak szűk réteg számára jelentette azt a nagyságot, ami valójában volt, a nyugati művelt világ egyre biztatóbb elismeréssel késztette további alkotásra. Az 1930-as évek folyamán a svájci, Bázeli Kamarazenekar vezetője, Paul *Sacher* folyvást újabb és újabb művek alkotására biztatta. Így készült három remekmű a bázeliek használatára, a Zene húros- és ütőhangszerekre, valamint cselesztára, a Divertimento, és szintén kamaraelőadás számára a Kétzongorás szonáta gazdag ütőhangszeres fölszereléssel. A szonáta bemutatója Bázelban ment végbe 1938. január 16-án, két virtuóz ütőhangszeressel, a két zongoránál a szerzővel és nejével, Pásztory Dittával.

Az 1930-as évek mesterműveiben Bartók elérkezett képességeinek tetőpontos időszakához. Azokban összpontosul mindaz, ami végső fokon képviseli az ő akaratát, művészi hitvallását. Nyelvezetében a kelet-európai népzenéken nevelt dallamiság, formálásban az európai zenei maximumokon nevelt, leszűrt tökéletesség jellemzi ezeket a remekeket, persze hozzájuk értve többek közt a három utolsó vonósnégyest és a Hegedűversenyt is. Mesterünk bizonyos értelemben belefonódva a XX. század szellemi mozgalmaiba: gyökeresen elfordult mindattól, ami az addigi polgári kultúrában jellegzetes. Teljesen szakított a romantikával, s ennek következtében mindazzal a zenei hatáseszközzel is, ami a romantikus érzésvilágot fűti. Elsősorban tehát szakított bármiféle elandalító érzelemteliséggel, a romantikát, kivált az utóromantikus alkotást túlfűtő kéjes erotikával. Ezek az elemek voltak a világ elől menekülő, de a közönségnek mégis hízelegni kénytelen romantikus zeneszerzők legfőbb hódító és önáltató eszközei. De Bartók ennek helyébe merőben új hangvételt hozott, a mi századunk harcaiból fakadót és amellett páratlanul egyénit. Nemcsak a dallami képletekben gondoskodott megújító fordulatról, hanem tökéletes összhangzati világot épített ki, az érdes, szúrós, tettre sarkalló disszonanciáktól egészen föl a túlvilágiságra emlékeztető kristály-harmóniákig. Vagyis nagyszerű jelképekre tett szert az anyagi világ éreztetésére éppúgy, mint az éteri, anyagtalan végtelenség szuggerálására. Ennek a harmóniai világnak — szintén a romantikával ellentétes — fölfokozása: a Bartóknál roppantul elmélyedő módon jelentkező polifon többszólamúság, a szólamok fölszabadult önállóságával, egészen a legszigorúbb kánonszerű és egyéb képletekig, hozzá sokszor többhangneműséggel egybekötötten, politonálisan. Ilyen módon a mi mesterünk olyan teljes nyelvezetre tett szert, amely századának legmesszebb menő kulturális áhítozásait volt képes hangokká varázsolni, a mélylélek tudattalan körzetétől egészen a világmindenséggel való közlekedésig. Úgy is szokták mondani: a mikrokozmosztól a makrokozmoszig. Itt illik megemlítenem, hogy minderről első ízben a legki-

merítőbb alapossággal *Lendvai* Ernő kartársam értekezett. Ő fedte föl egyúttal tudományunk számára a bartóki harmónia- és formarendszer belső törvényeit is.

Ami magát a Kétzongorás Szonátát illeti, az formájára, mintázó alapeszméjére nézve meglehetősen hasonlít a környező Bartók-művekére. Első tétele szoros összefüggést — mégpedig a sarkos ellentét összefüggését — mutatja a záró, harmadik tétellel. Középső, második tétele pedig a tengely szerepét vállalja, áthidalásul a két szélső, ellentétes mondandó között. Mi ez a mondanivaló? Aki csak valamennyire is közeledett a bartóki lelkülethez, nem fog csodálkozni a következő magyarázaton. Bartók a szíve mélyéig meg volt győződve arról, hogy az emberiség a tudomány segítségével eddig soha nem ismert, fenséges, szabadságos, testvéri korszakok felé robog. Ebből következik, hogy a jelenidők háborús, atombombás, fenyegető, ellenséges, kiegyenlítetlen, szörnyűséges körülményei irtózattal töltötték al. Az irtózást kiegészíti nagyfokú magánosság-érzés. Bartók zenéjében a tiltakozó, gúnyos, harcos tényezők mellett igen nagy szerepet játszik az egyedüllét lírája, a kozmoszban való elmerültségé és a nagy természetben való fölolvadásé, aminek bizonyára legfelségesebb kibontakozását a Cantata profanában értük meg. Az az emberiség, amellyel Bartóknak nap mint nap számolnia kellett, amely az ő konkrét életét meghatározta, társadalmi formájával, nyűgeivel, akadályaival, babonáival pontos ellenkezője volt az általa megkívántnak. Sokszor látta ellenségesnek, sokszor kénytelen volt kinevetni, mindenképpen igyekezett — legalább lelki, művészi atmoszférájában — az ellenkező, az elviselhető, az emberhez méltó világról képet alkotni. Ehhez járult még a mester bensőjében az alkotó, szülő, teremtő természettel kialakuló, mélységes, beléolvadó készséggel teljes, testvéri közösség. Mint ahogy Bartók néppé vált, amikor a falusiak körében népzenét gyűjtött, ahogy fölemeltnek érezte magát, ha parasztian érezhetett, ugyanúgy hasonult ő át természetté, ha künn járt a hegyek közt, a mezőn, a nagy vizeken. Az éjszaka hangjai az ő visszhang-bensőjében meglelték igazi rokonukat. Kissé túlzóan úgy mondhatnám: Bartók eszmélésében az emberré vált természet a világegyetemnek éppoly teremtő energiája, mint a csillagteremtő erők. Természet és univerzum: egymásba olvadó fogalmak a mester lelkületében. Erről a testvéri egységről, a természet és a bartóki lélek termékeny találkozásáról, egybeforrásáról beszél a Kétzongorás Szonáta második tétele.

Az ezt megelőző, a nagy művet indító, hatalmas tétel egészen más régiókból fakadt. Lassú bevezetése hasonlóan, mint a Tánc-szvit, ősvilági alaktalanságokból bontakozik valami rendkívüli ősemberivé. Ezért kellettek az ütőhangszerek, nemcsak a zongorahang tompa fényének kicsillogtatására és támogatására a dinamika oldalán. Bámulatos színjáték zajlik előttünk: Bartók fölidézi az örök ember legrejtettebb, a származásából folyó, mindig élő energiáit. Lám, ezek a mi potenciális képességeink, támadó, véres, harcos, kihívó, megsemmisítő erők, bármely percben előtüremlenek, ha engedjük, ha hívjuk. Ilyen félállati erők voltak valaha az emberiség őskorának indítékai, és ugyanezek rejtőznek az úgynevezett civilizáció álruháiban. Miért olyan hallatlanul földúló, szinte megszégyenítően izgalmas ez a bartóki nyitó tétel? Telidestele a századunkban nagy hírnévre kapott sokk-hatással. Mert anélkül, hogy bevallanók — akár magunknak is — ráismerünk tulajdon magunkban őrzött, ősemberi, animális mivoltunkra ezekben a képletekben. Ijesztőek ezek a fordulatok, s aki igazán átéli azokat, nagy megrázkódást szenved tőlük, de nem elsősorban a dinamikai hatás következtében, a hangerőtől, hanem a mögöttes akarati értelemtől. A ráébredéstől! Van azonban még valami igen nevezetes ezekben az őserejű megrázásokban. Ne feledjük! Ugyanaz az elemi, ősi, örök tényező, vagyis az emberben természettől nyert, hatalmas energia: a humánus akarattól irányítottan alkotó, világokat építő erővé válik. Csak figyeljünk jól, mialatt ez a zakatoló tétel idegeinkbe vésődik: helyenként fölmerülnek a szellemiség, a jóra intés, a szelídség figyelmeztető

menetei! De csak átmenetileg, sejtelmesen, mintegy előre vetítve a másik, a jobb világ megálmodott jövőjét. Egészben az első tétel azt a bartóki atmoszférát akarja bemutatni, amelyből megtanulhatjuk, *honnan* kell kibontakoznunk, mi az, ami él ugyan bennünk, de leküzdendő; régi fogalommal: a *pokol*.

S ha már a poklot említettem, valahai ellentéte is ajkamra kívánkozik: a mennyország. Az elérendő, megálmodott, de a tudomány igazi szemlélete alapján reális álomnak tartható jövő, az emberiség valahai országa, a humanizált föld: az volna a mennyország, a földi üdvözülés. Ebben hitt Bartók és ebben hisznek vele együtt mindazok, akik bíznak az emberiség szellemi erejében. Hogy mennyire eleven volt Bartókban ez a föltétlen bizalom, még az olyan keserves, mélyen szomorúságos műből is kitűnik, amilyen az amerikai Concerto, a hazavágyás zenei éposza. Még ennek a kihangzása is csupa reménység, csupa életteli buzgás, a jövőbe vetített, soha ki nem fogyó szülőenergiákkal. Hát még a Kétzongorás lelki epopőa! Ennek harmadik, befejező tétele valóságos orgia, az emberi fölszabadultság nemes tivornyája. Fékezhetetlen ritmikus, melodikus, aláfestő és színező kibontakozással robog benne képzeleti diadalszekerén a győzelemre jutott emberiség. Itt jegyzem meg utólag: Bartók az utóromantika elmosódó, szakadozott és elpuhult ritmikájával szemben a mozgási energiákat is acélos módon újította meg. Ebben is a népzene volt forrása, de a népi ritmikus erők Bartók művészetében ezerszeresre fokozódnak és szervesen kapcsolódnak a klasszikus mintázású építkezésbe. Az első tétel ősvilágával szemben a záró darab: minden irányban az ellenkező véglet. Ugyanazok a motívumcsírák, mintha egyszeriben önmaguk megváltása lennének. A kezdetben sötét *fisz* alaphangú tonalitás átcsap a tengelyhangra, *C*-re, *C*-hangnemiségre. (Akárcsak már a fiatalkori Kékszakállúban és egyebütt.) Az első tételben uralkodó kishitű kisterc-dallammenet férfias-határozott kvarttá tágul a legtöbb döntő részletben. Az amott bezárt hatást keltő hangulat itt most a teljes nyíltság tágult légkörévé vált. Beszéltem az első tétellel összefüggően ijesztő hatásról; a finálé nemcsak egyszerűen magával sodró, de fölemelő is, hitet adó, erőt kölcsönző. Hatására a hallgató már-már úgy érezheti, hogy megérkezett az áhított jövőbe, a valódi emberi nagyság országába, minden küzdelmeink mentsvárába. S itt az ütőhangszerek sem szolgálnak az ősvilági rítusok, ősemberi kultuszok és ébresztés céljának, nem a sötét titokzatosság és démoniság eszközei. Éles hangjaik csak annál világosabban emelik ki, teszik villogóvá, fényittassá a célhoz érést, az emberiség igazi, nagy és méltó ünnepét. A Kétzongorás Szonáta hallgatói meggazdagodva, fölemelten, hittel és szépséggel telten búcsúznak Bartók remekétől.

VI.

HUSZONÖT ÉVE HALT MEG BARTÓK BÉLA

Ma huszonöt éve halt meg Bartók Béla egy New York-i kórházban. Rákóczi hamvait Rodostóból, Széchenyi hamvait Döblingből hoztuk haza, Kossuthot itthon temettük, bár a szabadsághős Torinóban halt meg. Szálljunk magunkba és gondoljunk rá: miért kellett a legnagyobb nagyoknak idegenben búcsúzniuk az élettől?! Egynek érezték magukat a magyarsággal és a nemzet került nekik elviselhetetlen kényszerűségbe. Amikor a népet elnyomják, legnagyobb fiai odakünn a nagyvilágban képviselik a nemzet igazi arculatát. Bartók Amerikában, mialatt idehaza nácik dühöngtek, a valódi magyarságnak volt menedéke, képviselete. Óh dehogyis akart volna ő künn maradni! Milyen megrázóan hangzik a szava: *„szeretnék hazamenni, de végleg"*. Nem jöhetett, mert fölemésztette a betegség. Ma már alig tudjuk elképzelni: az a Bartók, akinek műveit éppen

Amerikában becsülik oly sokra és adják elő, sokszorosítják, terjesztik óriási mértékben, szinte nyomorogni volt kénytelen a dollárok honában. De nemcsak ez siettette szervezete pusztulását! A gond, a mérhetetlen gond hazája sorsáért: az ásta alá egészségét, sokkal inkább bármi másnál. Aki értően hallgatja az amerikai Concerto szívettépő hangjait, kiérezheti onnan, mit jelent az emésztő honvágy. Mégpedig az olyan géniusznak, aki kora ifjúságától fogva tudta, vallotta és munkálta, hogy minden cseppnyi vérével a magyarságot akarja szolgálni.

Ez a szolgálat olyan nagyszabású, hogy méltatásakor igen közel fekszik a fellengzős nagy szavak használata. Azoktól pedig tilt a kegyelet! Bartók maga volt az emberi egyszerűség, tárgyilagosság. Szerinte nem beszélni, hanem *cselekedni* kell, nem mutatósan, hanem hasznosan. Nem úgy, hogy önmagának használjon az ember, hanem mindig az összességnek, az emberiségnek. Dicséret és forrósságos jelzők helyett a *munkást* fogom Bartókban felidézni. Ha visszagondolok rá, önkéntelenül is valami tevékenység közepette pillantom meg őt. Vegyük sorra azokat! Látom Bartókot a zongoránál, amint fáradhatatlanul gyakorol, akkor is tovább-tovább, szakadatlanul, amikor nekünk úgy tűnik, hogy jobban már nem lehet muzsikálni. Miért teszi vajon? Mert a tökéletességért küzd. Látom Bartókot hátán nehéz zsákkal, amint úttalan utakon az országot rója, majd megáll egy-egy faluban, tanyánál, de nem pihenni, hanem ismeretlen népzenét följegyezni és fonográfra rögzíteni. Látom őt, amint az órák múlásával mitsem törődve, hihetetlen odaadással hallgatja le a fonográflemezek tartalmát, hogy a legapróbb részletig pontos följegyzést készítsen róla. Követem a mestert zeneakadémiai tantermébe, ahol szinte emberfeletti türelemmel oktat, egy-egy menetet, témát akár ötvenszer is elismételtetve, amíg csak nem szól kiegyenlítetten. Komponálás közben nem láthatom őt, mert fejében alakítja ki a műveit, de visszaidézem képzeletembe szobáját, ahol olykor-olykor látható volt — az asztalon, a zongorán — egy-egy teleírt kézirata. Megpillantom és hallom őt a hangversenydobogón, elsősorban persze a tulajdon tolmácsaként, hiszen még ma is kevesen tudják a Bartók-műveket azzal az acélos hangvétellel és olyan klasszikus egybetartással előadni, ahogyan a mester egy életre belém véste.

S amikor a „klasszikus" szót kiejtem, kissé megtorpanok, mert valahogy úgy érzem: Bartók gúnyosan mosolyogna rám miatta. Bármiféle nagyzolás idegen maradt őtőle. Valljuk meg hát, a tökéletességre csak törekedni lehet, azt elérni soha. De a törekvés, magaemésztő, állandó harcban önmagával és az anyaggal: a zeneszerző Bartóktól sem maradt el, pillanatra sem! A romantika végső kihangzásába kapcsolódott fiatal korában, Liszt Ferenc méltó utódjaként, majd 1907-től fogva kezdte kialakítani legsajátabb írásmódját, talán a legeredetibbet, ami nagy mestereink hozamában előfordul. Ennek az eredetiségnek forrása ugyanaz, ami Bartók egyéniségét a maga egészében jellemzi: le akar ásni az emberi lélek legigazabb ősrétegéig. Ott keresi meg a zenei vallomás forrásait, ahol a mélylélektan az örök tudatalattit. Úgy is mondhatnám: Bartók a művész, ugyanúgy, mint Bartók az ember, mindenek fölött a végső igazságot, a meztelen őszinteséget kéri számon a világtól, az embertől, önmagától. S *ezért*, hogy igazán lehessen teljesen igaz, ott keres nyelvezetet a mondandójához, ahol a legősibbnek, a legkevésbé mesterkéltnek maradt nyoma: *a népzenében*. Legyünk óvatosak annak megítélésében, *miért* lett Bartókból a falusi nép egyik leglelkesebb híve! Egész mivoltából következik, hogy jobban érezte magát egyszerű emberek közt, mint a városi feszességek közepette. Bartók nem a barátaira talált falun — az ő költője Ady volt, egyetlen igaz barátja Kodály —, ellenben ott lehetett legközelebb a hamisítatlanul ösztönöshöz, a civilizáció által még nem módosított örök emberihez. Innen tehát Bartók zenei anyanyelvében a népi vonás. Emberi érzésvilága szintén innen táplálkozott; rájött, hogy a népek nem gyűlölik egymást, a háborúság

idegen tőlük, szépen összeférnének egymással, ha a felső politika nem zavarná ki őket rendes életükből. Bartók nemcsak a magyar nép zeneiségével táplálkozott, magáévá tette a románt, a szlovákot, még az arabból is merített. S így a művészet nyelvén hirdette: testvérek vagyunk mindnyájan itt a földön. És minden embernek egyaránt joga van az élet javaihoz, mint ahogy a nagy művészetben éppúgy helyet foglal a néptömegek szellemisége, mint a kiváló elméké.

De ez, a népi forrás, csak *egyik* összetevője Bartók művészetének. A szakadatlanul munkálkodó mester állandóan fejlődött, egyik művében sem érezte a végső fokot, a megérkezettséget. Kialakított magának mind az összhangvilágban, mind a polifónia kezelésében olyan rendszert, amely a legmaradandóbb stílusok eszközeire emlékeztet. Harcos volt és harcos maradt: a körülötte zajló társadalommal szemben ellenzék maradt, innen egész művészi magatartásában a majd szembeszálló, majd gúnyos, majd groteszk vonás. Mint harcban a fegyver, olyan a bartóki, szúrós disszonancia. Azzal a világgal, amely körülvette, nem volt hajlandó megalkudni. S ha nagyszabású művei végén harmóniába olvad a küzdelem: az mindig a *jövőnek* szól, a szebb, jobb emberiségnek. Ugyanannak szólt a formai leszűrtség is, aminek magasrendű eszközeit Bartók a nagyok legnagyobbjaitól tanulta el. Mindez éles figyelmeztetés! Példaadás! Mindenkorra szóló tanulság!

Szűrjük le hát belőle: akkor vagyunk méltóak Bartókhoz, akkor nevezhetjük magunkat az ő értelmében honfitársnak, ha egymásért munkálkodunk, mindenki a maga szakmájában, legjobb erejével. Legyünk rajta, hogy ne csak legnagyobb fiaink vigyék jóhírünket szerte a világba, Bartók módján, hanem mindnyájan igyekezzünk úgy működni, ahogy a bartóki emberség kívánja! Akkor elérhetjük azt a jövőt, amelyért Bartók küzdött, és nagy alkotásainak kihangzásában, harmóniával ünnepelt.

VALKÓ EMŐKE—STRÉM KÁLMÁN:

ZENE ÉS TÖMEGKOMMUNIKÁCIÓ I.

BESZÁMOLÓ A TÖMEGKOMMUNIKÁCIÓS KUTATÓKÖZPONTBAN FOLYÓ ZENESZOCIOLÓGIAI KUTATÁS NÉHÁNY EREDMÉNYÉRŐL

BEVEZETŐ

A művészet, a zene életét szüntelen változás jellemzi. Változik a művészeti ágak, műfajok szerepe, változik a stílus, az eszközök, átalakulnak a befogadás lehetőségei, keretei is. Bizonyos változások hosszú ideig rejtve maradnak, mert a viszonylagos állandóság által sugallt gondolkodási sztereotípiát gátolják az új jelenségek felismerését, jelentőségük meghatározását.

Az autonóm zeneművészet életében másfél évszázadon keresztül döntő szerepe volt a polgári nyilvánosság számára rendezett koncerteknek. Századunk második felének technikai eredményei, magas színvonalú felhasználásuk széleskörű elterjedése — más tényezők mellett — a zene és közönség viszonyában történelmi változást idézett elő.

Magyarországon már évek óta beszélhetünk rádiós és — kevés híján — televíziós telítettségről. Az elmúlt tíz esztendőben azonban a lemezjátszók és magnetofonok száma is megduplázódott és ezzel a számokat illetően már megközelítjük a fejlődésben élen haladó európai országokat. (Ugyanezt nem mondhatjuk el a lakosság birtokában levő rádió-, magnó- és lemezjátszókészülékek minőségéről, bár a fejlődés ezen a téren is felgyorsult.)[1]

A Tömegkommunikációs Kutatóközpontban 1982-ben zeneszociológiai vizsgálatot indítottunk Malecz Attilával. A felnőtt népességet reprezentáló (18 éves és idősebb) négyezer fős országos reprezentatív minta tagjaitól személyes interjú módszerével gyűjtöttünk információkat az emberek zenei ízléséről, zenei aktivitásáról, az otthoni zenehallgatást lehetővé tevő eszközökkel való ellátottságról és használatukról. Ezt megelőzően nem volt ilyen, a felnőtt lakosság egészére kiterjedő adatgyűjtés ebben a témakörben. (A 4000 fős minta tagjai körében 3990 értékelhető kérdőív készült.)

A zenekultúrára vonatkozó statisztikai adatok átfogó, de elnagyolt képet adtak. Az elektrokultúra elmúlt 20—25 éves mérhetetlen térnyerését hangsúlyozzák, de ennek egyenetlenségeit nem mutatják fel.[2]

A részletek után most az egész jelenségkörről kívántunk átfogó képet kapni. Megkérdeztük többek között, hogy a könnyű, illetve a komoly zenét milyen gyakorisággal hallgatják a rádióban, nézik a tévében, mennyire elégedettek a könnyű és a komoly zenei közvetítések arányával. A magnózásról (az eszközök színvonaláról, az őrzött hanganyag zenei műfajok szerinti összetételéről, arról, hogy milyen forrásokból és mit vesznek fel) és a lemezjátszók használatáról is (az eszközökről, a használat gyakoriságáról, a lemezek számáról és műfajáról) részletes adatgyűjtést végeztünk, aminek alapján olyan kérdések is megválaszolhatók, amelyekre a tömegkommunikációs és művészetszociológia csak részben tudott válaszolni. Például arra, hogy jelenthet-e konkurenciát a rádiónak az otthonokban őrzött hanganyag, hol és milyen zene van jelen hétköznapjainkban otthon, kik azok, akik számára csak a rádió nyújthat zenei élményt. Vizsgáltuk az otthonon kívüli zenehallgatást, annak különböző formáit és rendszerességét, valamint külön kérdéscsoport foglalkozott a hangszertanulással és énekléssel. Kísérletet tettünk a zenei ízlés és zenei aktivitás több

A tanulmány részletes bizonyító anyagát 53 melléklet tabella tartalmazza. Közreadásuktól — terjedelmi okokból — a szerzők egyetértésével eltekintünk. (A szerk.)

[1] The Phonogram in Cultural Communication Edited by Kurt Blaukopf, Wien, 1982.

[2] Koncz Gábor: A magyar zenekultúra statisztikai elemzése 1960—1980. Kultúra és Közösség, 1982, 1—2.

módszerrel történő megragadására. Az alkalmazott matematikai módszerek segítségével (faktor és cluster analízis) e fogalmak eddig ismeretlen dimenzióival, összetevőivel ismerkedhettünk meg. A rádióban tudatosan keresett és elutasított zenei műsorok elemzésével a rádióhallgatást motiváló új tényezők tárultak elénk. A többféle módszerrel vizsgált zenei ízlés kontrolljára is lehetőséget adott ez a megközelítés. Nem érdektelen az sem, hogy a zene nélkül élőket is megismerhettük.

A kutatás eredményeiről beszámoló tervezett zeneszociológiai tanulmány-sorozatnak e helyütt most csak néhány részét adjuk közre. Elsőként azokat az adatokat ismertetjük és értelmezzük, amelyeket vizsgálatunkban a komoly zene rádióban való hallgatásáról szereztünk. Ehhez csatlakozik egy 1984. évi panelvizsgálat eredményének ismertetése. A következő részben áttekintjük, hogy kik is hallgatják, illetve nem hallgatják a rádió komoly zenei műsorait. Valamennyi adatunk értelmezéséhez nélkülözhetetlenek azok a tanulságok, amelyekkel a rádió-, a magnó- és a lemezellátottságról, illetve a harmadik műsor közönségéről, valójában az otthoni zenehallgatás lehetőségeiről szóló fejezetünk szolgál. Befejezésként a rádióból és televízióból való magnófelvétel adatait ismertetjük.

A KOMOLY ZENE A RÁDIÓBAN ÉS A TELEVÍZIÓBAN

A zene körülvesz bennünket, akár a levegő. Ott van a mindennapjainkban, mindenhol. Nem telik el nap, hogy ne hallanánk valamilyen zenét. Ötven-hatvan évvel ezelőtt esemény volt a zenével való találkozás, ma köznapi tény. Arra a kérdésre, hogy „Szokott Ön zenét hallgatni?", a magyar felnőtt lakosság 96 százaléka igennel válaszol. Csekély, de nem érdektelen az a négy százalék (320 ezer ember), aki saját állítása szerint nem szokott zenét hallgatni. Ezek fele biztos, hogy hall zenét, hiszen rádiót szokott hallgatni, de ezt nem tekinti zenehallgatásnak.

Arra a kérdésre, hogy milyen szerepet játszik életünkben a zene, a nyolcvanas években többféle válasz adható. Azt, hogy hogyan és miként van jelen, fontos kérdésnek tartottuk. Feltevéseink nagyrészt igazolódtak, sok új és érdekes tény ismeretéhez jutottunk, olyanokhoz, amelyekre nem lehet következtetni a zenei képzés, a zenei rendezvények, a rádió, televízió, magnetofon és lemezjátszó, valamint a lemezkiadás statisztikai adatai alapján. Az összefüggések elemzése mellett fontosnak tartjuk a vizsgált kérdésekre kapott válaszok bemutatását is.

ZENEI MŰFAJOK

Minden zenével foglalkozó embert izgat az a kérdés, hogy a különböző zenei műfajok mekkora közönség körében népszerűek, hiszen a tömegkommunikációs eszközök elvileg lehetővé teszik, hogy mindenféle zene bárkihez eljusson, hogy sokan megismerjék és megkedveljék. Az általunk felsorolt tízféle műfaj kedveltsége a következő a felnőtt (18 évesnél idősebb) lakosság körében:

	Szereti	Közömbös	Nem szereti	Összesen %
Népdal, népzene	75	9	16	100
Magyar nóta, cigányzene	82	6	12	100
Popzene (beat, rock, diszkó)	48	13	39	100
Tánczene	81	6	13	100
Jazz	34	14	52	100
Operett	68	8	24	100
Opera	25	11	64	100
Szimfonikus zene	19	13	68	100
Kamarazene	11	12	77	100
Orgonamuzsika	51	9	40	100

A zenei műfajok kedveltségi *sorrendje* (az elutasítás biztosabb mutatója ennek, mint a kedvelés) a következő tehát: magyar nóta, cigányzene; tánczene; népdal, népzene; operett; popzene; orgonamuzsika; jazz; opera; szimfonikus zene; kamarazene.

A komoly zenei műfajok között a legnépszerűbb az orgonamuzsika és az opera. A szimfonikus és kamarazenét csak 20, illetve 10 százalék szereti. Ez az összkép elszomorító és elgondolkodtató. A nagyon durva mutató pontatlansága ismert előttünk. Biztos, hogy nem ugyanez a sorrend alakul ki, ha a műfaj neve, *megnevezése* helyett konkrét zenei példák bemutatása után nyilatkoztak volna válaszolóink, hogy szeretik-e az imént hallott zenét, vagy nem. Ilyen módszer alkalmazásával viszont egy-egy zeneszám műfajt reprezentáló volta okozna problémát.

A zenei műfajok kedvelési mutatói és egyéb adatok alapján többváltozós matematikai módszer alkalmazásával a zenei ízlés összetevőit, dimenzióit, természetét Malecz Attila vizsgálja részletesen.

KOMOLY ZENEI MŰSOROK HALLGATÁSÁNAK SZOKÁSA

A komoly zene soha nem jutott el olyan sok emberhez hazánkban, mint ma, de ma sem jut el a felnőttek feléhez, annak ellenére, hogy a rádió műsorán gyakran szerepel és gyakorlatilag mindenkinek van rádiója (120 ezerre becsülhető csak a készülék nélküliek száma). A felnőttek 47 százaléka soha nem hallgatja meg a *rádió* komoly zenei műsorait. „Hallja", illetve „hallgatja" 53 százalék. Minden nap hallgat a rádióban komoly zenét 8 százalék, hetente többször 20 százalék, havonta többször 14 százalék, ennél ritkábban 12 százalék. A rendszeres hallgatóság nagysága 2 millióra tehető. Ez a kép szebb a vártnál, de egyéb, rádióhallgatási szokásokra vonatkozó vizsgálatok alapján tudjuk, hogy csekély azok száma, akik úgy hallgatják rendszeresen a rádió komoly zenei műsorait, hogy közben nem csinálnak mást, csak a zenére figyelnek. Egy biztos: minden második felnőtt kikapcsolja a rádiót, ha komoly zene következik (vagy más rádióállomást keres). A rádió jelenléte totális, követ bennünket életünk szinte minden helyszínére, egyéb teendőink mellett hallgatjuk, figyelünk rá, amennyire tudunk és amennyire érdekes számunkra. Azt a koncentrálást, ami szükséges a komoly zene befogadásához, a rádió mellett kevesen és ritkán tudják megvalósítani. Nem beszélve a hangminőségről! „Kísérő" zeneként (egyéb tevékenységekkel egyidőben) többek számára létezik, mint igazi zenei élményként. A kérdések és a válaszok értelmezési problémáiról később részletesen lesz szó.

KÍNÁLAT ÉS KERESLET

A kínálat és kereslet kérdését vizsgálva kiderül, hogy ma a Magyar Rádió több komoly zenét kínál, mint amennyire igény van. A műsorok hallgatottsági adatai mellett — amelyeket más fejezetben mutatunk be — ezt az is igazolja, hogy a felnőttek egyötöde szerint (21 százalék) túl sok a rádió műsorában a komoly zene, de akik szeretik és keresik az ilyen műsorokat, azoknak még ez is kevés. Ezt válaszolta a felnőttek 8 százaléka.

KOMOLY ZENE A TÉVÉBEN

A komoly zene elutasítása nemcsak a rádió, hanem a *televízió* komoly zenei műsorainak elutasítását is jelenti. A televízió nagy csábító, sok olyan műsort, filmet, színházi közvetítést, sportközvetítést megnézünk, amit különben nem látnánk, mert nem mennénk el színházba, moziba, sporteseményre. A komoly zene csak akkor ültet olyanokat a tévé elé, akik nem szeretik, nem ér-

tik (nem szokták meghallgatni a rádióban sem), ha vetélkedő, verseny van (például karmesterverseny). A felnőttek 48 százaléka nem szokta a televízió komoly zenei adásait megnézni és csak 6 százalékuk válaszolta azt, hogy szinte minden komoly zenei műsort megnéz a tévében. A felnőttek fele csak alkalmanként néz (hallgat) meg egyet-egyet ezek közül. A televízió jelenlegi műsorstruktúrája mellett a felnőttek 10 százaléka még így is túl soknak tartja a tévében a komoly zenét, de többen vannak azok, akik szerint viszont kevés. Ezt válaszolta a felnőttek 16 százaléka.

ÉLŐ ZENEHALLGATÁS

Nagyszüleink, szüleink, a század első évtizedeinek felnőttjei csak akkor hallgathattak zenét, ha elmentek oda, ahol játszottak a muzsikusok, a zenekar. A komoly zenei rendezvények látogatottsága alapján ma a közönséget százezres nagyságrendűnek becsüljük. A zene nem élhet meg a koncertterem, a pódium nélkül, csak ez élteti, éltetheti a tömegcikknek számító „konzerv" zenét is. Hogy mekkora az élő zene közönsége, a következő számokból csak becsülhető. A felnőttek 8 százaléka válaszolta azt, hogy koncerten, operában szokott *élőben* komoly zenét hallgatni. Ez 640 ezer főt jelentene. A különböző zenei rendezvényekre többségük azonban ritkán jut el, feltesszük, hogy a válaszok egy része nem hiteles.

Komoly zenei rendezvények látogatásának gyakorisága:

	hetente, havonta	évente, vagy ritkábban	nem szokott (más helyen igen)	egyáltalán nem jár	össz. %
koncert	2	4	3	92	101
opera, operatársulat előadása	2	3	3	92	100
zenei klub, egyéb hely	0	1	6	92	99

A rendszeres koncert- és operalátogató közönség nagysága 150 ezerre tehető. Az alkalmi közönség ennek duplája. (Az adatok az ország egész területére vonatkoznak, nem csak Budapestre.)

KEDVELT ÉS ELUTASÍTOTT MŰSOROK

A *rádió* kedvelt és elutasított zenei műsorait a következő két kérdéssel vizsgáltuk: „Van-e olyan zenei műsor a rádióban, amelyet mindenképpen meghallgat, amikor csak teheti? Melyek ezek? — És van-e olyan zenei műsor a rádióban, amelyet soha nem hallgat meg és ha véletlenül meghallja, inkább kikapcsolja?" A két kérdés részletes feldolgozását Malecz Attila végezte el. A komoly zene keresését és elutasítását — a rádió műsorai között — a zenei ízlés és a zenei műsorok iránti attitűd mutatójának is tekinthettük. A rádió komolyzenei műsorait keresi a felnőttek 10, elutasítja, kikapcsolja 32 százaléka. A rádióban közvetített operát a felnőttek 21 százaléka kapcsolja ki.

MAGNETOFON-FELVÉTELEK, LEMEZEK

A magnetofon és lemezjátszó ellátottságot részletesen tárgyalja az egyik fejezetünk, így itt csak a komoly zenei lemezekkel és magnetofon-felvételekkel foglalkozunk. *Komoly zenei lemezeket* a felnőttek negyedénél találtunk. Nincs komoly zenei lemeze a felnőttek 77 százalékának. Egy-egy család átlagban kevesebb mint 10 darab komoly zenei lemezt őriz gyűjteményében.

		%
Komoly zenei lemezek száma:	nincs	77
	1—5 db	8
	6—10 db	5
	11—20 db	3
	21—50 db	4
	51—100 db	1
	101 és több db	1
	összesen:	99

A komoly zenei *magnófelvételek* készítésének szokását másutt részletesen tárgyaljuk. Hiába van több magnetofon, mint lemezjátszó, mégis sokkal kevesebb a komoly zenei magnófelvételek mennyisége, mint a lemezeké, a felnőtteknek mindössze 14 százaléka rendelkezik ilyennel. (A magnófelvételek 90 százaléka tánczene, popzene, beatzene és egyéb könnyűzene.)

1—5 órai komoly zenei felvétele a kérdezettek 10 százalékának, 6—10 óra 3 százalékának van. 11 óránál több komoly zenei hanganyagot 1 százaléknál találtunk.

ZENEI AKTIVITÁS

A zenei aktivitás a felnőttek kisebb hányadát jellemzi, mint feltételeztük. Az óvodában még minden gyerek szeret és tud énekelni. Tíz felnőtt közül csak hat válaszolta azt kérdésünkre, hogy szeret énekelni. Mit szeretnek énekelni legjobban? Elsősorban *magyar nótát*. Csak ezt szeret énekelni a felnőttek 25 százaléka, szereti énekelni (másféle zenével együtt is) összesen 51 százalékuk. A daloló kedvű felnőttek körében a könnyűzene, tánczene éneklése is népszerű. Minden harmadik felnőtt szereti a táncdalokat, könnyűzenei számokat, csak ezt szereti és énekli 5 százalék. Gyermekdalokat, népdalokat 3—3 százalék, operaáriákat és operarészleteket a felnőttek 1 százaléka szeret énekelni. Hogyan énekelünk szívesebben, egyedül, vagy másokkal együtt? Sokak számára csak társas tevékenységként létezik az éneklés, nótázás. A felnőttek 29 százaléka másokkal, 16 százaléka inkább egyedül szeret énekelni, 15 százalékuk válaszolta azt, hogy a magányos és a társaságban való éneklést egyaránt kedveli (40 százalékuk pedig egyáltalán nem énekel). Legtöbben (41 százalék) *családi és baráti összejöveteleken* (eljegyzés, lakodalom, névnap, születésnap, kirándulás, szórakozóhely, vendéglő stb.) énekelnek. Gyakori az is, hogy *munka közben* (otthon és munkahelyen egyaránt) énekelnek (a felnőttek 18 százaléka). *Egyedül* szokott énekelni 9 százalék (magány, egyedüllét ellen, magának), *gyermekeknek, gyermekekkel együtt* énekel 4 százalék. A százalékszámok összege meghaladja a 60-at — az éneklők arányát — mert többféle említés is lehetett. Hivatásával, foglalkozásával függ össze, hogy énekel: 3 százalék (pl. kórustag, óvónő, templomi kar tagja stb.). Sokan énekelnek a rádióval (tévével, lemezzel, magnóval) együtt, onnan tanulva sokszor a nótát, a dalt. *Csak* összejövetelen szokott énekelni 27, csak munka közben 7, csak egyedül magányában 4, gyermekeknek, gyermekekkel 1, együtt a rádióval (vagy más konzerv zenével) és foglalkozásából adódóan szintén 1—1 százalék.

Arra a kérdésre, hogy tud-e valamilyen *hangszeren* játszani, a felnőttek 14 százaléka (1 mil-

lió 200 ezer embernek felel meg) válaszolt igennel. Legtöbben zongorán (4%) és népi hangszereken (3%) tudnak játszani, tangóharmonikázni, gitározni, hegedülni, fúvós hangszeren játszani 1—1 százalék tud. Több hangszeren is játszik a kérdezettek 3 százaléka.

A zene tehát nemcsak „fogyasztási cikk". Sokan szeretnek énekelni és több mint egymillióan tudnak valamilyen hangszeren (jól-rosszul) játszani. Az önkifejezés egyik legáltalánosabb módja az éneklés, muzsikálás. A sokak által hiányolt kis közösségek kovácsolásához is vezethet a zenén, a közös éneklésen, muzsikáláson keresztül az út.

A könnyűzene hallgatási szokásairól, a rádió és televízió könnyűzenei műsorainak fogadtatásáról is kérdeztük a vizsgálatban résztvevő 4 ezer felnőttet. Az eredményekről külön tanulmányban számolunk majd be.

ADATOK A MAGYAR RÁDIÓ KOMOLYZENEI MŰSORAINAK HALLGATÁSÁROL (1984)

A Tömegkommunikációs Kutatóközpont Közönségkutató Osztálya rendszeresen vizsgálja a rádió műsorainak hallgatottságát és fogadtatását. A Magyar Rádió komoly zenei műsorainak hallgatottságáról 1984-ben tájékozódtunk. A vizsgálat a következő négy hét műsoraira terjedt ki: április 2—8, június 11—17, szeptember 24—30, december 3—9.

A mérési adatok alapján elmondhatjuk, hogy a rádióban a komoly zenei műsorok a kevésbé hallgatott műsorok közé tartoznak. Az eredmények értelmezésénél figyelembe kell venni azt, hogy a három adón határozott koncepció alapján kialakított műsorstruktúra szerint szerkesztik a komoly zenét.

A rádió műsoridejének felét a zenei műsorok foglalják el, de ha az összetett műsorokban (Reggeli zenés műsor, Napközben stb.) felcsendülő zenét is figyelembe vesszük, akkor az adásidő kétharmadában szól zene a Magyar Rádió három műsorában. A Kossuth és Petőfi adó műsorának egyharmada, a 3. műsor 80 százaléka *zene*. A Kossuth adó műsoridejének 21, a Petőfi adónak 3, és a 3. műsornak 79 százaléka *komoly zene*. Ugyanakkor a Petőfi a leghallgatottabb adó. A Kossuth adó hallgatottsága, „kihasználtsága" 4,4 a Petőfié 5,4 és a 3. műsoré 0,1 százalék.[3] Egy százalék 80 ezer felnőtt hallgatót jelent. A hallgatottságot az ún. *műsorkihasználtsági* számmal jellemezzük, amely 100% akkor, ha minden felnőtt elejétől végig hallgat egy műsort; 50% akkor, ha a felnőttek fele hallgatja elejétől végig és pl. 10%, ha a felnőttek 20 százaléka hallgatja meg félig, vagy a felnőttek 10%-a teljes egészében.

A *zenei* műsorok (az összetett zenés műsorokat nem számolva) hallgatottsága a Kossuthon 1,2, a Petőfin 4,9 és a 3. műsoron 0,1 százalékos. A zenei műsorok itt együtt szerepelnek (könnyűzene, tánczene és komoly zene).

A *komoly zenei* műveknek a Kossuthon 0,8, a Petőfin 2,9 és a 3. műsoron 0,05 százalékos volt a hallgatottságuk 1984-ben.

	Zene aránya az adón %	Komoly zene aránya az adón %	Komoly zene aránya a zenei műsorokon belül %	Hallgatottság %		
				egész adóé	zenei műsoroké	komoly zenei műsoroké
Kossuth	37	21	57	4,4	1,2	0,8
Petőfi	34	3	7	5,4	4,9	2,9
3. műsor	80	77	79	0,1	0,1	0,05

[3] Malecz Attila: Rádiós műsortípusok a közönségfogadtatás tükrében. Tk. 84. Panel elemzések.

A Kossuth adón jelentkező Ki nyer ma? műsor nagy közönsége miatt az adó 0,8 százalékos átlaga nem reális, kevesebb lenne, ha nem számítanánk ezt a vetélkedő műsort. A Kossuth „több" komoly zenei műsora kisebb „sikert" ért el, mint a Petőfin jelentkező „kevesebb". A Petőfi komoly. zenei műsorainak átlagosan 100 ezer, míg a Kossuthéinak kevesebb mint 50 ezer hallgatójuk van A 3. műsoron egy-kétezer hallgatóhoz érnek csak el a komoly zenei műsorok, vagy esetenként jóformán senkihez. A Petőfi népszerűbb és hallgatottabb a másik két adónál, de talán az ide szerkesztett komoly zenei műsorok is népszerűbbek, rövidebbek, könnyebbek, mint a másik két adón jelentkezők. Itt a kevés komoly zenei műsor, műsorrészlet kedvező műsorkörnyezetbe ágyazva jelentkezik. 1984-ben a vizsgált négy héten a következők szerepeltek:

Bach: E-dúr hegedűverseny, II. tétel,
részlet Mozart Esz-dúr szimfóniájából,
Schubert: A rémkirály, Szerenád,
Chopin: e-moll zongoraverseny, III. tétel,
Kodály: Marosszéki táncok,
Delibes: Lakmé — Csengettyűária,
részletek Mascagni, Leoncavallo operáiból,
Vasárnapi orgonamuzsika,
Fúvósátiratok,
Corelli: D-dúr concerto grosso,
Couperin: Hangversenydarabok,
Chopin: cisz-moll polonéz,
Monteverdi: Poppea megkoronázása, részlet stb.

A harmadik műsoron szereplő zenei darabok közönsége minimális. Ultrarövidhullámú sávos rádiója csak minden második felnőttnek van, de ezek jelentős része sem használja a sáv előnyeit, illetve csak a Kossuthot, vagy a Petőfit szokta itt hallgatni. A harmadik műsort sok mindennek nevezték már: elit adónak, komoly zenei gettónak, felesleges luxusnak. Közönségét külön fejezetben mutatjuk be.

A komoly zene gyűjtő fogalom, amely a különböző műfajok fogadtatásában tapasztalható különbségeket eltakarja.

A különböző komoly zenei műfajok körébe tartozó műsorok „kihasználtsága" adónként 1984-ben (%):

	Kossuth	Petőfi	3. műsor
1. zenekari	0,5	2,2	0,04
2. kamara	0,4	3,6	0,07
3: opera	1,2	6,2	0,07
4. kórus	0,8	0,00	0,00[4]
5. vegyes	1,2	4,7	0,00
6. komoly zenei ismeretterjesztés, magazin, portré	0,5	—	—
7: Ki nyer ma?	8,8	—	—

[4] A 0,00 érték azt jelenti, hogy az ilyen műsor nem érte el a 0,01 százalék hallgatottságot sem.

Egy százalék itt is 80 ezer hallgatót jelent. A Ki nyer ma? műsor hallgatóságát a Déli krónikától „örökli". Népszerűsége töretlen évek óta. A kedvező időpont, adó és műsorkörnyezet is hozzájárul sikeréhez. Este tízkor a 3. műsorban nem érne el egy százalékot sem. A komoly zenét nem igazán kedvelők körében azért találunk sok „a rádió komoly zenei műsorait hallgató" felnőttet, mert *ezt* a műsort azért szokták hallgatni.

A műfajok népszerűségére vonatkozó adataink és ezek a hallgatottsági adatok közel egyező eredményt hoztak.

A komoly zenei műsorok hallgatóságában különböző arányban találunk nőket és férfiakat. Az életkor is differenciálja a közönség összetételét. Általában elmondható, hogy a *nők* és az *idősebb felnőttek* körében népszerűbbek a rádió komoly zenei műsorai.

A komoly zenei műsorok „kihasználtsága" a három adón, a különböző nemű és életkorú csoportokban: (%)

	Kossuth	Petőfi	3. műsor
férfiak	0,6	2,4	0,06
nők	1,0	3,4	0,05
18—29 éves	0,4	2,5	—
30—39 éves	0,5	3,3	—
40—49 éves	0,8	2,8	—
50—59 éves	1,1	3,1	—
60 éves és idősebb	1,4	3,1	—[5]
átlag	0,8	2,9	0,05

KIK HALLGATNAK ÉS KIK NEM HALLGATNAK A RÁDIÓBAN KOMOLY ZENÉT?

Vizsgálatunk egyik kérdése így hangzott: „Szokott Ön a rádióban komoly zenét hallgatni?" Ha igen: „Milyen gyakran"?"

Ha hihetünk válaszolóinknak, akkor a rádió komoly zenei műsorainak potenciális közönsége a felnőttek 54 százaléka, azaz négymillió-háromszázezer fő, a rendszeres hallgatóság pedig 2 millióra becsülhető.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatási gyakorisága	A felnőttek hány %-a	Hány fő (ezer)
minden nap	8	640
hetente többször	20	1600
havonta többször	14	1120
ritkábban	12	960
nem hallgat komoly zenét	42	3360
nem hallgat zenét	4	320
Összesen:	100	8000[6]

Ezek a válaszok ellentmondani látszanak a zeneszociológia minden korábbi megállapításának, hiszen ismereteink szerint a komoly zenét kedvelők aránya sokkal kisebb.

[5] A kis esetszámok miatt értelmezhetetlen adatok.
[6] A 18 évesnél idősebb lakosság lélekszáma 8 millió (kerekítve).

A tények helyes értelmezéséhez több kérdésre kell választ keresnünk. Elfogadhatjuk-e hitelesnek a válaszokból kirajzolódó képet? Ha a mintavétel és a kérdezés általános nemzetközi gyakorlatnak megfelelő szakmai részét korrektnek tartjuk, akkor csak abban az esetben torzít a kép, ha a válaszolók egy része valamilyen okból a valóságnak nem megfelelő adatot közöl.

Közelebb kerülünk a helyes magyarázathoz, ha átgondoljuk, hogy mit értünk a kérdésben szereplő fogalmakon és mit értenek válaszadóink. Kezdjük a komoly zene fogalmával. Feltettük a kérdést, hogy kérdezetteink komoly zenének tekintik-e a népdalt, jazzt és operettet. (Kár, hogy a magyar nótát nem kérdeztük!) A fogalmi bizonytalanság tényei a válaszokból egyértelműek.

Komoly- vagy könnyűzene a jazz, az operett és a népdal? (N=3816)

(N=3816)	Jazz	Operett	Népdal
könnyűzene	37	53	39
komoly zene	25	24	26
mindkettő	14	7	10
egyik sem	5	2	9
nem tudja	19	14	16
Összesen:	100	100	100

Biztosra kell vennünk, hogy a komoly zene hallgatására vonatkozó kérdésnél sokan soroltak be a komoly zene kategóriájába operett dalokat és „szép szomorú" magyar nótákat egyaránt.

De nemcsak fogalmi zavar van a komoly zene körül, hanem a mennyiség kérdése is problematikus. Vajon csak az szereti a komoly zenét, aki Palestrinától Stockhausenig mindent szeret? A komoly zene és hallgatósága is rendkívül heterogén. Smetana Moldvájának és Ravel Bolerójának kedvelői közt igen kevesen akadnak, akik Bartók, vagy akár Beethoven vonósnégyeseit is kedvelnék. De el kell fogadnunk, hogy komolyzene-hallgató az is, aki ízlésében csak odáig jutott, hogy szívesen hallgatja Mozart Kis éji zenéjét, vagy a Hazám, hazám kezdetű áriát. Nem csodálkozhatunk tehát, ha látszólag inkonzisztens módon, egy komolyzene-hallgató ingerülten lezárja a rádiót, ha Bartókot közvetítenek.

Külön kell szólnunk az orgonazene kedvelőiről. Az orgona barátainak tábora rendkívül széles, a kérdezettek 51 százaléka szereti az orgonamuzsikát. Ez az adat megtéveszthet bennünket, hiszen megerősítheti a komoly zene kedveltségére utaló adatokat. A látszatot azonban nem szabad elfogadnunk, mert az orgonazene kedvelése más, zenén kívüli tényezőkkel is összefügg. A rádióban való komolyzene-hallgatás nem függhet össze az orgonazene kedvelésével, mert ez viszonylag ritkán fordul elő a rádióban.

Folytassuk tovább vizsgálódásunkat, hogy mit is értünk zenehallgatáson, főként pedig rádióban való zenehallgatáson. A zenehallgatás fogalma széles körben kapcsolódik a koncert fogalmához, a koncertlátogatás pedig sokban hasonlatos a színház- vagy mozilátogatáshoz. A zenehallgatásnak azonban van egy olyan szintje is, amely nem létezhet a színház, a mozi, de még az olvasás vonatkozásában sem. Színházlátogatás vagy olvasás közben nem lehet kertet gondozni vagy barátokkal csevegni. Zenehallgatás közben nemcsak lehetséges, de szokásos is. A zenehallgatás fogalmának terjedelme szélesebb, mint a színházlátogatásé vagy olvasásé. Az utóbbiak más egyéb tevékenységet kizáró figyelmet, szellemi koncentrációt igényelnek. A komoly zene intenzív hallgatása szintén feltételezi a koncentrációt, de nem vonhatjuk kétségbe, hogy az is komoly zenét hallgat, aki ezt csak felületesen teszi. Tudomásul kell vennünk, hogy a komolyzene-hallgatás fogalmába tevékenységek széles skálája tartozhat, melynek egyik oldalán a zenére parti-

túrával a kézben koncertteremben műalkotásként figyelnek, a másik oldalon pedig esetleg csak tudomásul veszik, hogy munka, utazás vagy bármi egyéb közben szól a zene, az sem lényeges, hogy milyen, zajok is járulhatnak hozzá, a zene maga is csak zajfüggöny célját szolgálja esetleg. (Feltételezzük azért, hogy az adott zene jelenléte többnyire nem kellemetlen, mert ha az lenne, akkor végetvetnének neki. A többnyire szót azért hangsúlyozzuk, mert az is feltételezhető, hogy egy rádiózó közösségben az is meghallgat valamilyen zenét, aki önmagában azt nem hallgatná. Persze az ízlésarányok ismeretében nyugodtan feltételezhetjük, hogy gyakrabban hallgatnak a többség kedvéért popzenét, vagy magyar nótát, mint Bartókot, vagy Stravinskyt.)

Amit elmondtunk, zenehallgatásra vonatkozott általában. Kérdezetteink azonban rádiós zenehallgatásról nyilatkoztak. Ebben az esetben azonban tekintetbe kell venni, hogy a rádió a legelterjedtebb, bárhová elvihető (a készülékek nagyobb része hordozható), legkönnyebben kezelhető, zenét — olykor akaratunk ellenére is — közvetítő eszköz. A rádióban megszólaló zenének sajátos funkciója van. Ez a funkció nem minden esetben kötődik szorosan a zene minőségéhez. Ezt bizonyítja, hogy a rádiót, melynek műsora javarészt zene, naponta 3 óránál többet hallgatja a kérdezettek 30 százaléka; a komoly zenét naponta hallgatók többsége pedig a könnyű zenét is naponta hallgatja. Ezek a zenei „mindenevés" tényei.

Számolnunk kell egy másik feltevéssel is, amely szerint a kérdezettek „elvárásoknak" akarnak megfelelni, ezért sokkal többen állítják a valóságosnál, hogy komoly zenét hallgatnak a rádióban. Ennek az „elvárásnak" két rétege lehet. Az egyik az általános kérdezési szituációból adódik: a gyanútlan rádióhallgatót a rádió egy szervezetétől keresik meg, és a megtiszteltetés hatására szívesebben ad a kérdésre pozitív választ. Ez a hatás valamennyi rádiót illető kérdésnél működhet, az aktivitást jelző válaszok arányát általánosságban felfelé húzhatja, de nem ad magyarázatot *egy* kérdés válaszainak tapasztalt mértékű eltérésére. Az „elvárás" másik rétege a „kulturált személyiség" feltételezett képéhez kapcsolódik. A kérdezetteknek kétségkívül van egy rétege — viszonylag szűk humán értelmiségi-alkalmazotti körben —, ahol az elvárásnak megfelelő válaszadásnak lehet motivációja. Az is bizonyos viszont, hogy a kérdezettek túlnyomó többségének esze ágában sincs bármiféle „kulturális diktatúra" elvárásainak eleget tenni, vagy ezt színlelni. De az is előfordul, hogy azok „kérnek bocsánatot" — különösen a fiatal korosztály körében —, akik „kilógnak a sorból" a klasszikus zene iránti vonzalmukkal. Feltehető persze, hogy az „elvárások" néhány százalék eltérést valóban eredményezhetnek, de a tapasztalt arányú különbséget nem magyarázzák. Ezt a megállapításunkat azzal is indokoljuk, hogy az a réteg, amelyik elvárásoknak akar megfelelni, a többi kérdés során is hasonlóképpen járnak el. Más válaszoknál azonban ezt nem tapasztaltuk.

Feltehető az a kérdés is, hogy miért válaszolnák, hogy *nem szeretik* az operát, szimfonikus zenét és kamarazenét, akik tudnak kulturális elvárásokról és ennek eleget akarnak tenni. Márpedig a rádióban komoly zenét hallgatók egy része ilyen választ adott a zenei műfajok kedvelését tudakoló kérdésünkre.

A komoly zenei műfajok kedvelése a rádió komoly zenei műsorainak hallgatása függvényében:
N=3816 (%)

Rádióban komoly zenét hallgat	Opera		Szimfonikus zene		Kamarazene		Orgonamuzsika	
	szereti	nem szereti	szereti	nem szereti	szereti	nem szereti	szereti	nem szereti
	C=0,394		C=0,372		C=0,318		C=0,329	
minden nap	57	33	46	40	33	49	73	19
nem hallgat	10	83	7	83	4	88	35	55
átlag	26	63	20	66	12	75	53	37

Azoknak, akik minden nap meghallgatnak valamit a rádió komoly zenei kínálatából, 33 százaléka nem szereti az operát, 40 százaléka a szimfonikus zenét, 49 százaléka a kamarazenét és 19 százaléka az orgonamuzsikát. A táblázat adatai alapján ugyanakkor az is világossá válik, hogy minden komoly zenei műfaj kedveltebb az átlagosnál azok körében, akik minden nap hallgatnak a rádióban komoly zenét és azok közt, akik nem hallgatják, nagyobb arányban találjuk a műfaj elutasítását. Még differenciáltabb lenne a kép akkor, ha a műfajok helyett zeneszerzőkre, művekre kérdeztünk volna hasonló módon. Ha azokat tekintjük, akik nem szeretnek egy-egy komoly zenei műfajt, akkor kiderül, hogy ez nem jelenti minden más komoly zene elutasítását is, hiszen az operát nem kedvelők 42, a szimfonikus zenét nem kedvelők 44, a kamarazenét nem szeretők 49 és az orgonamuzsikát nem szeretők 35 százaléka hallgat azért a rádióban komoly zenét.

Ugyanakkor az opera kedvelőinek 16, a szimfonikus zene híveinek 15, a kamarazenét szeretők 15 és az orgonamuzsika kedvelőinek 35 százaléka mondta azt, hogy nem szokott a rádióban komoly zenét hallgatni. Ez nem jelent ellentmondást, mert a kedvelt zenét nem csak a rádióban lehet meghallgatni. Az orgonakoncertek (templomi) hangulata, az operaelőadások a látvány hatásával, a megfelelő hangulatban és időpontban feltett lemez zavartalan meghallgatása közelebb viheti a hallgatót a kedvelt zeneműhöz, mint a rádió.

De térjünk vissza az elvárások kérdésére. Nem csak pozitív, hanem negatív elvárások is lehetnek.

Miért közlik a kérdezettek gátlástalanul, hogy kedvelik a magyar nótát és cigányzenét? Talán e műfajt illetően nincsenek negatív elvárások? (Szereti 82 százalék, elutasítja 9 százalék.) Vannak, de csak szűk körben érvényesülnek. További érveink: ha társadalmunkban számottevő elvárások élnének a zenei művelődés vonatkozásában, akkor ezek miért nem érvényesülnek? Ki akadályozza meg azokat, akik érzékelik az elvárást, hogy meghallgassák Bánk bán bordalát, vagy a Rigoletto közismert áriáját: Az asszony ingatag...? Valóban nehéz lenne eleget tenni ennek az elvárásnak? Úgy gondoljuk, hogy léteznek elvárások és ezeknek egyesek szeretnének is megfelelni, de számottevő módon nem változtatják meg az általános képet.

Mi az összefüggés a komoly zene kedvelése és a rádióban való zenehallgatás közt? Ha eljutottunk eddig a kérdésig, inkonzisztenciának nyoma sincs már. Ha megkérdezik, hogy szeretem-e a szimfonikus zenét, negatív választ adok, mert nem kifejezetten szeretem. De ha épp szól, nem csavarom le a rádiót, hanem hallgatom. Komoly zenét hallgatok. (A vegyes rádióműsorok éppen ezzel számolnak és erre sok lehetőséget kínálnak.) A rádióban sugárzott zenével kapcsolatos magatartás megfelel a komoly zene kedvelés-nem kedvelés széles érzelmi kontinuumának, amelynek skáláján az erős vonzalom, rajongás és az erős ellenszenv, az utálat végletei közt az indifferens tudomásulvétel, a tolerancia és a kellemesség, vagy rossz érzés különféle mezői helyezkedhetnek el. Ehhez a kontinuumhoz járulhat más dimenzióként: az előzetes terv, a szándék, az elhatározás, a figyelem, a minden mást kizáró koncentráció, vagy mindezek hiánya.

Az itt kifejtettek jegyében tehát némi fenntartással kell kezelni tanulmányunk további állításait, amikor a komoly zene hallgatóiról szólunk. Egyrészt tekintetbe kell venni, hogy a számok eltúlzottak lehetnek, másrészt a fogalom tartalmát illetően is tekintetbe kell venni a fent kifejtetteket.

A RÁDIÓ KOMOLYZENEI MŰSORAIT HALLGATÓ KÖZÖNSÉG ÖSSZETÉTELE

Mint ahogy átlagember, úgy átlagos rádióhallgató és átlagos zenekedvelő sincs. A társadalom különböző csoportjaiban, rétegeiben más és más a komoly zenéhez fűződő viszonya a felnőtteknek. A rádiózási szokások is igen nagy eltérést mutatnak. Azt, hogy kikből áll a rádió komoly zenei műsorainak közönsége, akkor is célszerű vizsgálni, ha a feltett kérdés mindazokat a problémákat magában hordozza, amelyekről eddig szó esett. A kérdezettek személyi változói mellett

a zenével való kapcsolatukat, rádiózási és televíziózási szokásaikat leíró válaszok szerint is bemutatjuk a feltárt összefüggéseket. A változók közötti kapcsolat erősségét a „c"-vel (kontingencia-koefficiens) jellemezzük.

A változók közötti kapcsolat erősségének mérésére a „c" = *kontingencia koefficienst* használtuk. Ennek legkisebb lehetséges értéke (teljes függetlenség esetén) nulla, legnagyobb értéke pedig kisebb egynél. Maximumát teljes függvényszerű kapcsolat esetén érheti el elméletileg. Ez az elérhető *maximum* mindig az éppen vizsgált változók ismérvváltozatainak számától függ, de 0,7-nél semmi esetre sem lehet kisebb. A „c" értékeinek *tapasztalt eloszlása* alapján a továbbiakban a 0,1 vagy ennél kisebb értéket említésre sem méltónak, a 0,1-nél nagyobb, de 0,2-nél nem nagyott c-t *gyengének*, a 0,2—0,4 közötti értéket *közepesnek*, az ennél nagyobbakat *erős* kapcsolatra utalónak tekintjük. A „c" értékeit zárójelben közöljük. A khi^2 próba értékeit is minden esetben kontrolláltuk.

„Szokott ön a rádióban komoly zenét hallgatni?"

(A „c" kontingencia koefficiens csökkenő értékei szerint soroljuk fel a vizsgálatokba bevont független változókat.)

	„c"
1. Meg szokta-e nézni a tévében a komoly zenei műsorokat?	0,494
2. Szereti Ön az operát?	0,394
3. Szereti Ön a szimfonikus zenét?	0,372
4. Zenei ízlés	0,372
5. Ön szerint a rádió műsoraiban sok, elég, vagy kevés a komoly zene?	0,349
6. Van-e olyan zenei műsor a rádióban, amelyet soha nem hallgat meg? Ha véletlenül meghallja, inkább kikapcsolja?	0,330
7. Szereti Ön az orgonamuzsikát?	0,329
8. Szereti Ön a kamarazenét?	0,318
9. Van-e olyan zenei műsor a rádióban, amelyet mindenképpen meghallgat, amikor csak teheti?	0,294
10. Komoly zenei lemezek száma	0,268
11. Mennyi időt tölt naponta rádióhallgatással?	0,259
12. Komoly zenei magnófelvételek mennyisége?	0,237
13. Kikapcsolja-e a rádiót, ha operát közvetítenek?	0,228
14. Szokta-e hallgatni a 3. műsort?	0,219
15. Kérdezett foglalkozása	0,217
16. Szokott-e koncertre, operába járni?	0,213
17. Kérdezett iskolai végzettsége	0,201
18. Milyen gyakran hallgat rádiót?	0,196
19. Játszik Ön valamilyen hangszeren?	0,196
20. Életkor	0,177
21. Ön szerint a jazz könnyű vagy komoly zene?	0,152
22. Kérdezett lakóhelye	0,140
23. Rádió-, magnetofon-, lemezjátszó-ellátottság	0,138
24. Ön szerint a rádióban túl sok, elég, vagy kevés a könnyűzene?	0,123
25. Lemezjátszó használat gyakorisága	0,123
26. Hány generációs családban él a kérdezett?	0,126
27. Egy főre jutó jövedelem a kérdezett családjában	0,123
28. Nem	0,108
29. Családi állapot	0,103
30. 14—18 éves gyerekek száma a kérdezett családjában	0,094

Az első 13 változó szoros összefüggést mutat a rádió komoly zenei műsorai hallgatásának szokásával. Lényegében a zenei ízlést, a rádió és a televízió zenei műsoraival kapcsolatos véleményeket, a hallgatási szokásokat írják le ezek. Érdekes, hogy személyi változó nem szerepel közöttük. A foglalkozás, az iskolai végzettség, életkor, lakóhely, nem, családi állapot kevésbé meghatározó.

A társadalmi munkamegosztásban elfoglalt helyet a foglalkozással és iskolai végzettséggel jellemezzük. A nyugdíjasokat és a gyes-en levőket eredeti foglalkozásuk szerint soroltuk be az alábbi csoportokba.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatása a foglalkozás függvényében:
N=3684; c=0,217 (%)

Foglalkozási csoportok	*Rádióban komoly zenét hallgat* minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
vezető, értelmiségi	43	40	17	100
egyéb szellemi	30	32	38	100
irodai dolgozók	33	28	39	100
szakmunkások	23	27	50	100
betanított munkások	26	24	50	100
segédmunkások	29	26	45	100
mezőgazdasági fizikai dolgozók	24	21	55	100
tanuló, háztartásbeli, egyéb inaktív	34	23	43	100
átlag	29	27	44	100

Számbavéve az átlagtól való eltéréseket, megállapíthatjuk, hogy csak a vezetők és értelmiségiek körében találunk átlagot jelentős mértékben meghaladó érdeklődést a rádió komoly zenei műsorai iránt. Körükben tíz közül nyolcan hallgatják. A mezőgazdasági fizikai dolgozók közül is minden második válaszolta, hogy szokta ezeket hallgatni.

Az iskolai végzettség hasonló módon és mértékben differenciálja a válaszokat.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatása az iskolai végzettség függvényében:
N=3815; c=0,201 (%)

iskolai végzettség	*Rádióban komoly zenét hallgat* minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
8 osztálynál kevesebb	29	22	48	99
8 általános	26	25	49	100
középiskola	30	32	37	99
egyetem, főiskola	42	40	18	100
átlag	29	27	44	100

Az egyetemi és főiskolai végzettségűek 82 százaléka szokott a rádióban komoly zenét hallgatni, de a legkevésbé képzettek fele is ezt válaszolta kérdésünkre.

A tizennyolcadik életév volt a határvonal. Az ennél fiatalabb korosztályok életében a zene különösen fontos szerepet játszik. Ez a vizsgálat csak a felnőttek körében található jelenségekre terjedt ki, jóllehet tudjuk, hogy mennyire fontos és meghatározó a zene megismerésében, megkedvelésében, ami fiatalkorban történik.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatása az életkor függvényében:
N = 3815; c = 0,177 (%)

Rádióban komoly zenét hallgat

életkor	minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
18—19	27	38	35	100
20—24	24	36	40	100
25—29	24	27	49	100
30—39	25	28	47	100
40—49	27	29	45	101
50—59	33	27	40	100
60—x	38	21	42	101
átlag	29	27	44	100

Az idősek fokozott komoly zenei érdeklődése a rádiózásban azzal lenne magyarázható, hogy az életkor emelkedésével változik az ízlés, változnak a szokások? Vagy azzal, hogy 40—50 évvel ezelőtt az oktatási intézmények eredményesebben végezték zenei nevelési munkásságukat? Azzal biztos összefügg, hogy az idősebbek többet rádióznak, így komoly zenét is többet hallgatnak, mint a fiatalabbak. Magyarázat lehet az is, hogy az idősebb lakosság kevésbé iskolázott, a kérdés megértésének nehézsége, a „komoly zene" fogalmának téves értelmezése miatt válaszolt így.

Budapest, vidéki városaink lakossága és a községekben élők eltérő életmódja, az eltérő lehetőség a zenével való találkozásra, a rádió funkciójának különbségei a különböző nagyságú településeken, a különböző vidékeken, a lakosság eltérő foglalkozási struktúrája mind-mind hozzájárulnak ahhoz, hogy különbségek vannak, ha nem is nagyon jelentősek, a rádió komoly zenei műsorainak hallgatásában.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatása a lakóhely függvényében:
N = 3815; c = 0,140 (%)

Rádióban komoly zenét hallgat

lakóhely	minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
Budapest	36	30	34	100
vidéki város	29	30	41	100
község	26	24	50	100
átlag	29	27	44	100

A budapestiek kétharmada, a községekben élők fele vallotta magát a komoly zene közönségének.

A köznapi tapasztalat és a korábbi kutatások kialakították azt a sztereotípiát, hogy milyen is a komoly zene hallgatója: Budapesten élő, idősebb, magányos, értelmiségi asszony. Adataink sem mondanak ellent ennek a képnek.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatása a különböző nemű felnőttek körében:
N=3812; c=0,108 (%)

Rádióban komoly zenét hallgat

Nem	minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
férfiak	24	27	49	100
nők	33	27	40	100
átlag	29	27	44	100

Az 1984-es hallgatottsági vizsgálatok szerint is több nő hallgatja a rádió komoly zenei adását, mint férfi. Hasonló eredményeket mutatnak a televízió műsorainak közönség-összetételét vizsgáló tanulmányok is.

Családi állapot szerinti bontásban a hajadonok/nőtlenek, a házasok/élettárssal élők és az elváltak körében az átlagossal megegyező gyakoriságú és mértékű a komoly zenei rádióműsorok hallgatása. Az *özvegy* válaszolóknál gyakoribb, minden nap, vagy hetente többször hallgatja 38, ennél ritkábban 19 százalékuk (c=0,105).

A rádiót körülülő család, a koncentráltan hallgató közönség már csak emlékkép. A hallgatóság individualizálódása, a családonkénti több készülék, egyre több magányos rádióhallgatót enged feltételeznünk. A komoly zenei rádióműsorok hallgatása függ attól is, hogy hány generációs családban élnek a válaszolóink.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatása a generációk számának függvényében:
N=3797; c=0,126 (%)

Rádióban komoly zenét hallgat

Generációk száma	minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
egyedül élők	41	22	38	101
egy generációs	34	25	41	100
két generációs	26	29	45	100
három generáció (v. több)	28	25	46	99
átlag	29	27	44	100

Itt újabb adalékot kaphatunk a sztereotípia erősítéséhez. Az egyedül élők rádiózási szokásait a komoly zenei műsorok fokozott hallgatása is jellemzi.

A családok életvitelét alapvetően meghatározza anyagi helyzetük. Ennek egyik mutatója az egy főre jutó jövedelem.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatása az egy főre jutó jövedelem függvényében:
N=3704; c=0,123 (%)

Egy főre jutó jövedelem	*Rádióban komoly zenét hallgat* mindenap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
2000 Ft alatt	26	24	50	100
2100—3000 Ft-ig	28	27	45	100
3100—4000 Ft-ig	30	29	41	100
4100—5000 Ft-ig	32	30	37	99
5000 Ft felett	39	30	30	99
átlag	29	27	44	100

Minél jobb anyagi helyzetben él valaki, annál valószínűbb, hogy hallgatja a rádió komoly zenei műsorait. Ezen lehet csodálkozni, de magyarázat több is található. Az átlagot meghaladó arányban hallgatnak komoly zenét a vezetők, értelmiségiek, a budapestiek, az 50 évnél idősebbek, az egyedül élők, az egyetemi és főiskolai végzettségűek. Körükben nem ritka a 4—5 ezer forintnál magasabb egy főre jutó jövedelem.

A rádió komoly zenei műsorainak szerkesztői, a műsorszerkesztőség, valamint az érintett muzsikus társadalom számára sem érdektelen a komoly zenei műsorok potenciális közönségének megismerése. A hallgatóság életkora, iskolai végzettsége mellett fontos a közönség ízlésének, rádiózási szokásainak, vevőkészülékekkel való ellátottságának megismerése is.

A tíz zenei műfaj kedvelésére vonatkozó adatok alapján logikai úton olyan ízléstípusokat különítettünk el, amelyek bizonyos műfajcsoportok kedvelését írják le.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatása a zenei ízlés függvényében:
N=3816; c=0,372 (%)

Kedvelt zenei műfajok, zenei „ízléscsoportok"	*Rádióban komoly zenét hallgat* minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
1. népdal, magyar nóta, operett	11	16	73	100
2. popzene, tánczene, jazz	13	24	63	100
3. 1+2	14	21	65	100
4. népdal, magyar nóta, operett és szimfonikus, kamarazene, orgona, opera	40	31	28	99
5. popzene, tánczene, jazz, szimfonikus, kamarazene, orgona, opera	38	38	24	100
6. 4+5 (zenei „mindenevők")	39	31	30	100
átlag	29	27	44	100

A csak komoly zenét kedvelők száma nagyon csekély volt a mintában, ezért az eredeti kilenc ízléstípus helyett itt csak hat csoportot ismertetünk. Az első három csoportba a csak könnyűzenét kedvelők tartoznak. Többségük (65—75 százalék) a rádióban sem hallgat komoly zenét. A 4—5—6. csoportokba tartozók a négy komoly zenei műfaj valamelyikét is kedvelik. Ez abban is kifejezésre jut, hogy az átlagosnál nagyobb arányban és gyakrabban hallgatják a komoly zenét a rádióban.

Az operakedvelők többségét a rádió komoly zenei műsorainak hallgatóságához sorolhatjuk, de a többi komoly zenei műfaj kedvelői is gyakori hallgatói ezeknek a műsoroknak.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatása a komoly zenei műfajok kedvelése függvényében: N=3816

	Rádióban komoly zenét hallgat			
	minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
operát szereti	52	31	17	100
operát nem szereti (c=0,394)	19	23	58	100
szimfonikus zenét szereti	56	28	15	99
szimfonikus zenét nem szereti (c=0,372)	20	24	56	100
kamarazenét szereti	59	26	15	100
kamarazenét nem szereti (c=0,318)	22	26	52	100
orgonamuzsikát szereti	39	32	29	100
orgonamuzsikát nem szereti (c=0,329)	16	20	65	101
átlag	29	27	44	100

Akik szeretik a komoly zene valamilyen válfaját, azok fele a rendszeres hallgatósághoz tartozik, hiszen a hét több napján, vagy minden nap hallgat komoly zenét, egyharmada ritkábban hallgat és csak egyötöde nem szokott hallgatni.

A komoly zenei műfajokat *nem* kedvelő válaszolók több mint fele a rádióban sem hallgatja meg azt, amit nem szeret. Egynegyedük néha hallgat komoly zenei műsort, egyötödük pedig rendszeres hallgatója a komoly zenei adásoknak.

Az ízlésre közvetlenül utaló változó, hogy komoly zenei műsorokat keres (mindenképpen meghallgatja, amikor csak teheti) és milyeneket utasít el (soha nem hallgatja meg, és ha véletlenül meghallja, inkább kikapcsolja) a kérdezett.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatási gyakorisága a rádióban keresett műfajok függvényében: N=3793; c=0,294 (%)

Mit keres, hallgat meg a zenei műsorokból?	*Rádióban komoly zenét hallgat*			
	minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
1. magyar nóta	28	22	50	100
2. tánczene, könnyűzene	21	30	49	100
3. komoly zene	66	24	10	100
1.+2.	28	24	48	100
1.+3.	45	31	24	100
2.+3.	63	27	9	99
1.+2.+3.	39	39	23	101
Komoly zenét említők összesen	58	28	14	100
átlag	29	27	44	100

Azok, akik a műsorok között keresgélve, válogatva a komoly zenét preferálják *csak* (egyéb zenei műfajokat nem — tehát intoleránsak, nem hallgatják jószántukból a könnyűzenei számokat) gyakoribb és rendszeresebb komolyzene-hallgatók, mint a „mindenevők".

A zenei ízlés többváltozós elemzéséből érdekes kép adódik: a többség zenei ízlését az jellemzi, hogy *nincs neki*, csak azzal jellemezhető, hogy *mit nem szeret*, mit utasít el. Kivételt a komolyzene-kedvelők csoportja jelent, akik határozott, egyértelmű és erős vonzalmukkal jellemezhetők és elválnak a többi csoporttól. Erről részletesen Malecz Attila tanulmánya számol majd be.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatási gyakorisága annak függvényében, hogy milyen zenei műsorokat nem hallgatnak meg soha (ill. kikapcsolják):
N=3739; c=0,330 (%)

Elutasított, kikapcsolt zenei műsorok	*Rádióban komoly zenét hallgat* minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
1. magyar nóta	48	31	21	100
2. könnyűzene, tánczene	40	29	31	100
3. komoly zene	17	21	62	100
1.+2.	70	15	15	100
1.+3.	35	26	39	100
2.+3.	23	21	57	101
átlag	29	27	44	100

Az átlagtól való eltérések vizsgálatánál legszembetűnőbb az, hogy azok a komolyzene-kedvelők, akik se a magyar nótát, se a tánczenét (beat, pop stb.) „nem bírják elviselni", a legaktívabb hallgatói a komoly zenei műsoroknak. Azok egyharmada viszont, aki bizonyos komoly zenei műsorokat kikapcsol, más komoly zenei műsorokat szívesen hallgat azért.

A kikapcsolt, elutasított zenei műsorok között leggyakrabban az operát említették. A felnőttek egyötöde (21 százalék) nyúl a rádió gombja után, ha felcsendülnek egy-egy opera dallamai. A felnőttek 50 százaléka viszont azt mondta, hogy nincs olyan zenei műsor, amit soha nem hallgat meg.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatási gyakorisága annak függvényében, hogy az operaműsorokat kedvelik-e, vagy sem: N=3739; c=0,228 (%)

Opera műsorok elutasítása, kikapcsolása	*Rádióban komoly zenét hallgat* minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
operát soha nem hallgat meg a rádióban	20	21	59	100
operát plusz más zenei műsort sem hallgat	11	19	70	100
egyéb zenei műsort nem hallgat meg	32	27	41	100
átlag	29	27	44	100

Az opera elutasítóinak több mint fele mindenféle komoly zenei műsort elutasít, nem hallgat meg mást sem.

A televízió komoly zenei műsorainak nézői nagyrészt a rádió komoly zenei műsorainak hallgatóságából kerülnek ki. Aki a rádióban nem hallgat komoly zenét, a tévében sem igen nézi (78 százalék), de vannak, akik a tévében alkalmanként (21 százalék) nézői a komoly zenei adásnak.

Fordítva is igaz: akik a tévében nem nézik (68 százalék), a rádióban sem hallgatják meg a komoly zenét, csak 32 százalék hallgatja.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatási gyakorisága a televízió komoly zenei műsorainak nézése függvényében: N=3788; c=0,494 (%)

Rádióban komoly zenét hallgat

A televízió komoly zenei műsorainak nézése	minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
szinte mindegyiket nézi	76	17	7	100
alkalmanként nézi	41	39	20	100
nem szokta nézni	13	18	68	99
átlag	29	27	44	100

Erős összefüggés van a rádióhallgatási szokások és a komolyzene-hallgatás közt. Aki nem hallgat, vagy keveset hallgat rádiót, az természetesen komoly zenei műsorokat sem hallgat.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatási gyakorisága a rádióhallgatás általános gyakoriságának függvényében: N=3810; c=0,196 (%)

Rádióban komoly zenét hallgat

Rádióhallgatás gyakorisága	minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
naponta többször	34	26	40	100
naponta egyszer-kétszer	23	30	47	100
hetente többször	23	30	47	100
hetente egyszer-kétszer	15	32	53	100
ritkábban	6	38	56	100
átlag	29	27	44	100

A rádióhallgatási szokásokat a gyakoriság mellett a hallgatásra fordított idővel is jellemezhetjük, amely egy másik fontos mutató. A rádiózásra fordított idő mennyiségétől is függ az, hogy valaki komolyzene-hallgató, vagy nem.

A naponta pár percet rádiózók 15, az 1—2 órát rádiózók 26, a 4—5 órát rádiózók 44 százaléka (átlag 29%) válaszolta, hogy minden nap szokott hallgatni komoly zenét a rádióban.

A komoly zenét ritkábban hallgatók naponta is kevesebb időt fordítanak általában a rádió hallgatására. A keveset rádiózók (1—2 óra vagy kevesebb) fele, a sokat rádiózók (egész nap szól a rádió) egyharmada mondta azt, hogy nem szokott a rádióban komoly zenét hallgatni.

A Magyar Rádió komoly zenei műsorainak többsége a 3. műsoron hallható, így természetes, hogy a 3. műsor gyakori hallgatói komolyzene-kedvelőnek minősülhetnek.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatási gyakorisága a 3. műsor hallgatásának függvényében: N=3816; c=0,219 (%)

A 3. műsor hallgatási gyakorisága	*Rádióban komoly zenét hallgat* minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
minden nap	46	23	31	100
hetente többször	42	30	28	100
hetente egyszer-kétszer	28	38	34	100
ennél ritkábban	25	42	33	100
nem szokott	26	25	49	100
átlag	29	27	44	100

Akik élőben is hallgatnak komoly zenét, a rádióban is sokkal gyakrabban teszik ezt. A rádió komoly zenei műsorai hallgatóságának többsége viszont nem jár koncertre, operába.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatása az „élő" zene hallgatási szokásának függvényében: N=3770; c=0,213 (%)

Élőben, koncerten, operában hallgat-e zenét?	*Rádióban komoly zenét hallgat* minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
nem szokott	26	27	47	100
átlag	29	27	44	100

A rádióban komoly zenét minden nap hallgató felnőttek 18 százaléka, míg a nem hallgatók 3 százaléka mondta, hogy jár komoly zenei rendezvényekre (átlag 8%).

Azok a felnőttek, akik tanultak és tudnak valamennyire hangszeren játszani, másképp viszonyulnak a rádió komoly zenei műsoraihoz, mint a többiek. A felnőttek fele, míg a hangszeren játszók egyharmada (30 százalék) nem szokta meghallgatni a rádió komoly zenei műsorait. Naponta, vagy hetente többször hallgat a rádióban komoly zenét a hangszeren tudók 41 százaléka, ennél ritkábban 29 százalékuk.

A komoly zenei lemezek száma is összefügg a rádiós komolyzene-hallgatással. Komoly zenei lemeze a felnőttek 23 százalékának van. Aki választhat a rádió, vagy lemezei hallgatása között, az is sokszor választja a rádiót. A lemezek nem jelentenek tehát konkurenciát a rádiónak, a komoly zenére irányuló fokozottabb érdeklődést jelzik. A rádió komoly zenei műsorainak gyakoribb hallgatásával együtt jár a komoly lemezek gyűjtése.

A rádió komoly zenei műsorainak hallgatása a komoly zenei lemezek számának függvényében: N=3816; c=0,168 (%)

Komolyzenei lemezek száma	*Rádióban komoly zenét hallgat* minden nap, hetente többször	ennél ritkábban	nem szokott	összesen (%)
Nincs lemezjátszó	28	25	47	100
Komoly zenei lemez nincs, más lemez van	18	23	59	100
1—5 db	28	35	37	100
6—10 db	36	37	27	100
11—20 db	40	40	20	100
21—50 db	55	28	17	100
51—100 db	65	29	6	100
átlag	29	27	44	100

Komoly zenei magnófelvétele a felnőttek 14 százalékának van. Itt is az előbbiekhez hasonló jelenséggel találkozhatunk, azaz minél több komoly zenei magnófelvétele van valakinek, annál valószínűbb, hogy sokat hallgatja a rádió komoly zenei műsorait is. A komoly zenei magnófelvétellel rendelkezők tizede, átlagosan pedig a felnőttek fele nem szokta hallgatni a komoly zenét a rádióban.

A több mint tízórányi komoly zenei magnófelvétellel rendelkezők 70 százaléka gyakran (átlag 29%), 16 százaléka ritkábban hallgat komoly zenét a rádióból.

Eddig érdeklődésünk azok felé fordult, akik hallgatják, akik az átlagosnál gyakrabban és többet hallgatják a rádió komoly zenei műsorait. Ők azok, akikhez már eljutott, akik közelebb állnak már a komoly zenéhez. Mint kiderült, többségüknél csak a rádióra korlátozódik a komoly zenével való kapcsolat. Ha a rádióban nem lenne komoly zene, nem „mennének utána".

A KOMOLY ZENE ANTIKÖZÖNSÉGE

A bevezetésben kérdésessé tettük, hogy milyen mértékben fogadhatjuk el a komoly zene rádióban történő hallgatására vonatkozó adatokat. Most viszont azt hangsúlyozzuk, hogy a kérdésre adott nemleges választ minden fenntartás nélkül elfogadhatjuk. A felnőttek 47 százalékáról biztos, hogy nem szokta meghallgatni a komoly zenei műsorokat. A rádió kulcsszerepet játszik a felnőttek zenei ízlésének formálásában, a felnőttek zenei „képzésében", abban, hogy minél több ember számára tegye hozzáférhetővé a zeneirodalom legértékesebb műveit. Meg kell tudnunk, hogy kik azok, akik eddig nem hallgattak komoly zenét. Csak ez után lehet kidolgozni olyan módszereket, amelyek segíthetik a zenei „szegényeket", hogy a rádió segítségével jussanak igazi zenei élményekhez, a készségek megszerzéséhez, amelyek a remekművek befogadásához szükségesek. Az eddigi adatok között megbújnak a rádió komoly zenei műsorait nem hallgatók is. Itt most a rendelkezésre álló információk alapján összegyűjtve adjuk közre az őket jellemző számokat.

Soha nem hallgat a rádióban komoly zenét:

a férfiak 49,
a nők 40,

a budapestiek 34,
a vidéki városokban élők 41,
a községi lakosság 50 százaléka;

a 8 általánosnál kevesebbet végzettek 48,
a 8 általános végzettségűek 49,
a középiskolai végzettségűek 37,
az egyetemi végzettségűek 18 százaléka;

a mezőgazdasági fizikai dolgozók 55,
a segédmunkások 45,
a betanított munkások 50,
a szakmunkások 50,
az irodai dolgozók 39,
az egyéb szellemi foglalkozásúak 38,
a vezetők és értelmiségiek 17 százaléka;

a 18—19 évesek 35,
a 20—24 évesek 40,
a 25—29 évesek 49,
a 30—39 évesek 47,
a 40—49 évesek 45,
az 50—59 évesek 40,
a 60 évesnél idősebbek 42 százaléka;

a *csak* népdalt, magyar nótát és operettet kedvelők 73,
a *csak* tánczenét, popzenét, jazzt kedvelők 63 százaléka;

az operát kedvelők 17,
a szimfonikus zenét kedvelők 15,
a kamarazenét kedvelők 15 százaléka;

az operát nem szeretők 58,
a szimfonikus zenét nem szeretők 56,
a kamarazenét nem szeretők 52 százaléka;

a 3. műsort minden nap hallgatók 31,
a 3. műsort nem hallgatók 49 százaléka;

a rádiót naponta többször hallgatók 40,
a hetente egyszer-kétszer hallgatók 52,
a naponta fél óránál kevesebbet rádiózók 52,
az 5 óránál többet rádiózók 34 százaléka;

---

a koncert- és operalátogatók 14,
a nem járók 47 százaléka;

a hangszeren játszók 30,
a nem játszók 46 százaléka.

ÖSSZEFOGLALÁS

Az idézett adatok sokféle interpretációra adnak lehetőséget. Mi mindenekelőtt azt hangsúlyozzuk: a művelődéspolitikai célkitűzések megvalósítása szempontjából nem érdektelen, hogy az otthoni zenehallgatás lehetőségeiről pontosabb képet kapjunk.

Tudjuk, hogy a koncertek látogatottsága az utóbbi években csökkent. A zenekedvelők egy része a megélhetési költségek és jegyárak emelkedése miatt egyre kevésbé engedheti meg magának a koncertlátogatást. De arra sincs mindenkinek lehetősége, hogy drága magnót, vagy lemezjátszót vegyen, így a rádió marad az egyedüli eszköz (sok esetben az is URH-sáv nélkül), amely a kívánt zenét közvetítheti. Aki hallgatott már zenét nagyteljesítményű sztereó rádión hangfalakon keresztül, illetve olcsó URH nélküli zseb- vagy táskarádión és érzékelte a különbséget, az tudja: nem áltathatjuk magunkat azzal, hogy a jelenlegi rádióellátottság mellett mindenkinek valóban lehetősége van a zeneirodalom remekeivel való találkozásra.

Tanulmányunkban nem foglalkozunk a zenei nevelés kérdéseivel, de utalnunk kell arra, hogy a nagyteljesítményű hangvisszaadó berendezések a legtöbb iskolából hiányoznak. Az iskolások közül nagyon kevesen kapnak otthon lehetőséget (már az eszközök részleges és egyenlőtlen elterjedése miatt sem), hogy zeneértővé váljanak, hogy a zenével megfelelő körülmények közt, jó kalauz segítségével, jó hangminőségben találkozzanak. Ha a művelődés demokratizálódása nem teljesedhet ki abban, hogy minden iskola koncertre viszi a gyerekeket (ez a mostoha körülmények közt működő, eldugott helyen levő kis iskolákban az utaztatás miatt is lehetetlen), akkor legalább a megfelelő zenehallgatást kellene az iskola életének szerves részévé tenni. Ennek megoldása nem lehet pusztán anyagi kérdés, hiszen társadalmunkban arra is került elegendő pénz, hogy disco klubok ezrei nőjenek ki a semmiből. Az itt levő hangfalak arra is alkalmasak lehetnének, hogy komoly zenét közvetítsenek.

A Közművelődési Törvény tizedik évfordulója alkalmából készültek mérlegek. A zenei köznevelés és közművelődés kevés eredményt tudott felmutatni. A problémák feltárásához és a tennivalók pontosabb megfogalmazásához is segítséget kívánunk adni ezzel a munkával. És talán Kodály célkitűzésének megközelítéséhez: „A magyar zenei közízlés felemelése, folyamatos haladás a jobb, a magyarabb felé. A világirodalom remekeinek közkinccsé tétele, eljuttatása minden rendű és rangú emberhez."[7]

AZ OTTHONI ZENEHALLGATÁS LEHETŐSÉGE

(RÁDIÓ-, MAGNETOFON-, LEMEZJÁTSZÓ-ELLÁTOTTSÁG)

Ebben a részben a következő témákat vizsgáltuk részletesen:
— *Rádió*-vevőkészülékkel való ellátottság,
— *URH-, sztereó*ellátottság,
— *Rádió- és magnetofon*ellátottság,
— *Rádió-* és *lemezjátszó*ellátottság,
— *Rádió-, magnetofon-* és *lemezjátszó*ellátottság,
— A Magyar Rádió 3. műsorának hallgatói,
— Műsorválasztás a 3. műsorból.

A Tömegkommunikációs Kutatóközpont (TK) eddigi vizsgálataiban nem használtunk olyan aggregált változókat, amelyek alkalmasak lettek volna az ellátottságnak a zenehallgatás lehetősége szempontjai szerinti elemzésekhez, ezért tartjuk indokoltnak a komplex rádióellátottsági mutató és a rádióval, magnetofonnal és lemezjátszóval való ellátottságot szemléltető összevont változók részletes tárgyalását.

[7] Kodály Zoltán: Visszatekintés, I. 207.

RÁDIÓVEVŐKÉSZÜLÉK-ELLÁTOTTSÁG

A rádió-vevőkészülékkel való ellátottság és a műsorszórás együttesen határozza meg és hal tárolja be alapvetően annak a lehetőségét, hogy hány emberhez és milyen minőségben jutnak e a rádió zenei műsorai. A felnőttek 98 százaléka élt olyan háztartásban 1983-ban, ahol volt rádió. Asztali készüléke a felnőttek 60 százalékának (8 százaléknak több is van belőle), hordozható 86 százalékának (30 százaléknak több darab), autórádiója 19 százalékának van. Több mint 50 százalékuk (55%) rendelkezik már URH vételére alkalmas vevőkészülékkel, és 20 százalékuk sztereóban is tudja a műsorokat hallgatni. Az adóhálózat folyamatos fejlesztése ma már lehetőséget ad a Magyar Rádió műsorainak hallgatására az ország egész területén (közép- vagy ultrarövidhullámon).

Az asztali, hordozható és autórádiók elterjedésében bekövetkezett változásokat külön-külön a TK az elmúlt 15 évben rendszeresen nyomon követte,[8] de nem vizsgáltuk azt a fontos kérdést, hogy egy-egy háztartásban ezeknek az eszközöknek milyen együttesei fordulnak elő.

Az asztali, hordozható és autórádió meglétére és számára vonatkozó kérdések alapján *komplex rádiókészülék*-ellátottsági mutatót dolgoztunk ki, amely alapján kilencféle típust különböztetünk meg:

	1982	
	fő	%
1 — csak *asztali* készülék van	508	13
2 — *egy* darab *hordozható* készülék van csak	980	25
3 — csak *hordozható* készülék van, de *több*	347	9
4 — csak autórádió van	2	0
5 — *asztali* és *hordozható* készülék is van	1427	36
6 — *asztali* készülék és *autórádió* van	35	1
7 — *hordozható* készülék + *autórádió* van	162	4
8 — *asztali* és *hordozható* és *autórádió* is van	423	11
9 — egyáltalán nincs rádiója	54	1
	3938	100

A megkérdezettek egyharmada (36%) él olyan háztartásban, ahol asztali és hordozható rádió is van. Egynegyedük (25%) viszont csak egy hordozható készülékkel rendelkezik. Több olyan háztartás van (13%), ahol csak asztali készüléket találtunk, mint olyan, ahol *asztali, hordozható* és *autórádió is van* együttesen (11%). Jelentős az olyan háztartások száma is (9%), ahol több hordozható készülékkel rendelkeznek, de csak azzal.

Kevésbé jellemző a hordozható készülék + autórádió párosítása (4%).

A lehetséges variációk közül három igen csekély gyakoriságban fordult elő: csak autórádió = 0%, asztali + autórádió = 1%, egyáltalán nincs rádiója = 1%.

A különböző rádiókészülékek együttes előfordulása alapján gyakorlatilag tehát *hat típust* különböztethetünk meg:

asztali + hordozható	36%,
csak egy hordozható	25%,
csak asztali	13%,
asztali + hordozható + autórádió	11%,
csak hordozható, de több	9%,
hordozható + autórádió	4%.

[8] Vásárhelyi Mária: Elektronikus tömegkommunikációseszköz-ellátottság és -használat, 1981. TKT XV. 3.

Ahol több készülék van egy családban, ott térben és időben is megnő a családtagok lehetősége arra, hogy a háromféle műsor közül azt, ott és akkor hallgassák, amit szeretnek. A készülékek száma és típusa mellett az URH és sztereó elterjedtsége pontosabbá és árnyaltabbá teszi az ellátottságról kialakuló képet.

„c" = 0,440[9]	Van sztereo	URH van nincs sztereo	Nincs URH	Összesen (%)
csak asztali készülék	15	32	52	99
egy darab hordozható	3	24	73	100
több, de csak hordozható	9	43	47	99
asztali + hordozható	27	42	31	99
hordozható + autórádió	19	49	32	100
asztali + hordozható + autórádió	52	35	13	100
átlagosan:	20	35	44	99

N = 3939

Az *egy hordozható* készülékkel rendelkezők háromnegyede és a *csak asztali* készülékkel rendelkező *fele* nem tudja az URH-sávon hallgatni a műsorokat.

Hasonló (47%-nak nincs) az URH-val való ellátottsága azoknak ahol több, de csak hordozható készülékkel rendelkeznek. *A hordozható készülékek árukínálatában az URH vételére is alkalmas típusok arányának növelésével lehetne ezeket az URH-ellátottságban tükröződő hátrányokat csökkenteni.* Az újabb, nagyobb teljesítményű, URH- és sztereó adások vételére is alkalmas asztali készülékeket (amelyek áruk miatt sokak számára elérhetetlenek jelenleg) olyan háztartásokban találjuk, ahol az autórádió megléte jelzi azt a jövedelmi színvonalat, amely lehetővé teszi ezek egymás melletti beszerzését. Erről később részletesen is szólunk.

Az asztali + hordozható + autórádióval (és az asztali + autórádióval) rendelkezők fele tudja a sztereó adásokat is venni. A csak hordozható készülékkel (készülékekkel) rendelkezők körében találkozunk legritkábban sztereó műsorok vételére alkalmas berendezéssel.

A készülékek típusát (asztali, hordozható, autórádió), számát, URH-val és sztereóval való ellátottságát együttesen szemlélve, megkülönböztethetünk jól, közepesen és gyengén ellátott csoportokat.

Rádiókészülék-ellátottság	jó	közepes	gyenge
URH van	87	69	51
nincs	13	31	49
Sztereó van	52	23	9
nincs	48	77	91
előfordulási arányok %-ban	12	40	47
típusok	asztali + hordozható + autórádió; asztali + autórádió	asztali + hordozható; hordozható + autórádió	egy db hordozható; több, de csak hordozható; csak asztali készülék

[9] A változók közötti kapcsolat erősségére utaló „c" (kontingencia koefficiens) leírása a 196. oldalon található. Ennek legkisebb lehetséges értéke teljes függetlenség esetén nulla, legnagyobb értéke pedig kisebb egynél. Maximumát teljes függvényszerű kapcsolat esetén érheti el elméletileg.

A jól ellátottak közé itt csak azok kerülhettek, akik autórádióval is rendelkeznek. Az URH és sztereó átlagot meghaladó aránya jelzi, hogy mind az asztali, hordozható és autórádiójuk korszerű.

A felnőtt lakosság közel fele tehát vevőkészüléke(i) minősége miatt nem tudja élvezni a rádióműsorokat olyan technikai minőségben, amelyet az adás műszaki színvonala különben már lehetővé tenne.

Az URH és sztereó elterjedésében szerepet játszó differenciáló tényezőkről később részletesebben is szólunk.

Vizsgáljuk meg azt is, hogy az elektrokulturális ellátottságot leíró változók közé sorolható komplex rádióellátottsági mutató mennyire rétegspecifikus. Az iskolai végzettség, a foglalkozás, a jövedelem, az életkor, a lakóhely jellege, a család létszáma, valamint a rádióhallgatói típusok szerint képzett csoportok ellátottsága igen különböző.

Komplex rádióellátottság az iskolai végzettség függvényében (%)

(c=0,337)	8 ált.-nál kevesebb	8 ált.	középisk.	egyetem	Összesen (%)
csak asztali	47	39	10	4	100
egy hordozható	40	43	14	4	101
több hordozható	20	44	24	12	100
hordozható+asztali	22	46	24	8	100
hordozható+autórádió	7	52	25	15	99
asztali+hordozható+autórádió	8	38	37	16	99
nincs rádiója	70	26	4	0	100
átlag:	28	43	21	8	100

N=3938

A nyolc általánosnál kevesebb iskolai végzettséggel rendelkezők ellátottsága a legrosszabb. A készülék nélküliek 70%-a, a csak asztali készülékkel rendelkezők 47%-a, a csak egy hordozható készülékkel rendelkezők 40%-a közülük kerül ki. Az igényesebb rádiózást lehetővé tevő készülékek előfordulása körükben az átlagosnál jóval ritkább. A rádió nélküliek részletes elemzésétől itt most eltekintünk.[10]

A középiskolát és egyetemet végzettek körében az átlagot jóval meghaladó mértékben terjedt el az asztali+autórádió, az asztali+hordozható+autórádió és a hordozható+autórádió együttes előfordulása. (Az autó szintén.)

A középiskolai és egyetemi végzettségű felnőttek rádiókészülékkel való ellátottsága hasonló és egyformán jónak tekinthető. Csupán egyharmaduk van „lemaradva". A 8 általánost végzettek fele, a nyolc osztálynál kevesebbet végzettek kétharmad része nem éri el az ellátottság (korábban ismertetett) „közepes" szintjét. Ezen csak *olcsó* URH vételére is alkalmas hordozható és asztali rádiók fokozott forgalmazásával lehetne változtatni.

A rádiókészülék-ellátottság a különböző foglalkozási csoportokban is jelentős eltérésekről tudósít. A társadalmi munkamegosztásban elfoglalt helyet az iskolai végzettség határozza meg alapvetően. A különböző *foglalkozási* csoportok (amelyekben a nyugdíjasok és gyesen levők eredeti foglalkozásuk szerint szerepelnek) ellátottsága között különbségeket az iskolázottsági szint fokozatai határozzák meg.

[10] Vásárhelyi Mária i. m.

(c=0,311)	vezető+ értelmiségi	egyéb szellemi+ termelés-' irányítók	irodai ' dolgozók	szak- munkás	betanított munkás	segéd- munkás	mezőgazd. fizikai	tanuló htb. eltartottak	átlag
csak asztali	7	6	10	11	14	18	18	18	12
egy hordozható	11	18	22	20	30	35	34	32	25
több hordozható	12	10	13	8	9	6	8	6	9
asztali+hordozható	39	43	38	40	38	31	27	33	37
asztali+autórádió	1	2	1	1	0	0	1	1	1
hordozható+autórádió	7	5	6	5	3	1	3	2	4
asztali+hordozható+autór.	22	16	9	14	5	4	6	6	11
nincs rádiója	0	0	1	1	1	4	3	3	1
N=3791; Össz%=	99	100	100	100	100	99	100	101	100

Legjobb a vezetők és értelmiségiek, legrosszabb a mezőgazdasági fizikai dolgozók és a segédmunkások készülékellátottsága. Az egyéb szellemi dolgozók (középfokú végzettséggel), az irodai dolgozók és a szakmunkások háztartásában hasonló készülékeket találhatunk, az átlagosnál jobb ellátottsági szintet érnek el.

A pillanatnyi igények mellett a család *anyagi helyzete* is erősen befolyásolja, hogy hány és milyen színvonalú, árú vevőkészülék található egy-egy háztartásban.

(c=0,291) Rádiókészülékkel való ellátottság	egy főre jutó jövedelem (Ft)					
	2000 alatt	2100—3000	3100—4000	4100—5000	5100 felett	átlag
csak asztali	20	13	10	6	5	13
egy hordozható	35	25	20	16	14	25
több hordozható	7	9	9	10	10	9
asztali+hordozható	28	37	41	43	40	36
asztali+autórádió	1	1	1	0	1	1
hordozható+autórádió	2	4	6	4	6	1
asztali+hordozható+ +autórádió	4	10	13	20	25	11
nincs rádiója	3	1	1	0	0	1
N=3898; össz. (%)	100	100	101	99	101	100

1982-ben az egy főre jutó 3 ezer forintnál magasabb jövedelemszint mellett valósult meg az átlagosnál jobb rádiókészülék-ellátottság.

A 2000 Ft-nál kisebb egy főre jutó jövedelmű családok 55%-a csak egy készülékkel rendelkezett és a rádióval nem rendelkezők 60 százaléka ilyen alacsony jövedelmi szinten volt.

Asztali+hordozható készüléket azokban a családokban találunk átlag feletti arányban, ahol 3000 Ft feletti jövedelem jut egy családtagra.

Csak egy hordozható készüléket a legalacsonyabb jövedelmi színvonalú családoknál találunk. Az ötezer forintnál magasabb egy főre jutó jövedelemmel rendelkező családok ellátottsága természetesen jobb az átlagnál, de egyharmaduk (csak asztali készülék, egy vagy több hordozható készülék) nem tekinthető még jól ellátottnak.

Az anyagi helyzet befolyásolja, de nem egymaga határozza meg, hogy milyen és hány készüléket találunk egy családban.

A vásárlásokat befolyásolja az árukínálat, a készülékek ára, a divat is és az is, hogy kialakul-e az *igény* arra, hogy a lakásban több helyen lehessen hallgatni a rádió műsorait, hogy a hang, a vétel minősége jobb legyen, hogy az autóban is lehessen rádiót hallgatni, hogy a több tagú családokban az eltérő érdeklődésű, életkorú családtagok személyes használatú készülékekkel rendelkezzenek, stb.

A *családtagok száma* is befolyásolja azt, hogy hány készülék megvásárlására kerül sor. Kérdezetteink egynegyede 2 tagú, egynegyede 3 tagú és szintén egynegyede 4 tagú családokban, 9 százalékuk egyedül él. Tíz százalékuk ötödmagával él közös háztartásban. (A felnőtt és gyermek családtagokat egyaránt figyelembe vettük.) Hat vagy több fős családokban a felnőttek öt százaléka él csupán. *Egyedül élő* kérdezetteink kétharmadának egy rádiója van (25%-nak asztali, 38%-nak hordozható), de 35 százalékuknak több! Három százalékuk nem rendelkezik semmilyen rádióval, ami az átlagosnál nagyobb arányú lemaradást jelent. Egyötödük (21%) asztali és hordozható készüléket is vásárolt magának, 4 százalékuk asztali, hordozható és autórádió tulajdonos is.

A *kéttagú* családokban élők körében mindegyik itt tárgyalt ellátottsági típus az átlagosnak megfelelő arányban fordul elő.

A *három tagú* családokban élők ellátottsága is átlagosnak mondható. Egyharmaduk egy készüléket hallgathat, kétharmaduknak már több készülék áll rendelkezésére ahhoz, hogy akár egymástól függetlenül is rádiózhassanak. Körükben az átlagosnál nagyobb (40%) az asztali-hordozható készülék együttes előfordulásának gyakorisága.

A *négytagú* családokban élők egyharmada egy készülékkel rendelkezik. Az asztali, hordozható és autórádió együttes előfordulása a 4—6 tagú családokban az átlagosnál nagyobb (14—16%), a hét- és több tagú családokban az átlagosnál már kisebb (6% — átl.=11%).

Az *öt- és hattagú* családok rádiókészülék-ellátottsága eléri az átlagos szintet, a hét- és több tagú családokban élők rádiókészülék-ellátottsága rosszabb az átlagosnál. Adataink nem teszik lehetővé az egy főre jutó rádiókészülékek számának kiszámítását. Egy ilyen mutató is csak áttételesen utalna a rádióműsorokhoz való hozzájutás tényleges lehetőségére.

A rádió-vevőkészülékkel való ellátottság változásairól tudósító tanulmányok mind hangsúlyozzák, hogy az *életkor* jelentős befolyásoló tényező. A megkérdezettek családjának életkor szerinti összetételét nem vizsgáltuk, így csak az ő saját életkoruk alapján képeztünk csoportokat. A családok ellátottságára kérdeztünk, de az egyik családtag életkora alapján csoportosítottuk adatainkat, így csak tendenciák érzékelhetők az életkor befolyásoló szerepéről.

(c=0,258)	A kérdezettek életkora							
	18—19	20—24	25—29	30—39	40—49	50—59	60—	Össz.
csak asztali rádió	2	6	11	15	9	17	40	100
egy hordozható	4	8	12	20	15	18	24	100
több hordozható	3	6	10	21	23	21	16	100
asztali+hordozható		8	11	22	18	19	18	100
asztali+autórádió	0	17	17	46	9	3	9	100
hordozható+autórádió	3	9	16	31	20	17	4	100
asztali+hordozható+ autórádió	5	10	16	26	19	19	7	100
nincs rádiója	4	11	7	18	15	6	39	100
átlag	3	8	12	22	16	18	21	100
N=3861								

A csak asztali készülék birtoklása az idősebbeket, a több hordozható készülék a 40—49 éveseket, az asztali+autórádió a 40 évesnél fiatalabbakat, különösen a 30—39 éveseket, a hordozható+autórádió a 30—39 éveseket és az asztali+hordozható+autórádió együtt a 25—50 éveseket jellemzi az átlagosnál jobban.

A rádiókészülék-ellátottság a lakóhely jellege szerinti különbségekre is felhívja a figyelmünket. A Hankiss Elemér és Manchin Róbert által kidolgozott mutatót, amely a kérdezettek lakásának környezetét (azt, hogy városi vagy falusi jellegű településen és hány lakásos, milyen típusú épületben van) kategorizálta, rövidített, összevont formában kipróbáltuk és kísérletet tettünk a rádiókészülék ellátottságával kapcsolatba hozni. A rutinos kérdezőbiztosok a megadott cím felé közeledve a környezet alapján nagy valószínűséggel jól tudják előre becsülni, hogy milyen társadalmi és anyagi helyzetű a megkérdezendő személy, valamint azt is, hogy milyen rádiókészülék található ott. A „Mutasd meg hol laksz, megmondom ki vagy" szólás igazolva látszik vizsgálatunk adatai szerint is.

Lakóhely jellege (c=0,301)	rádiókészülékkel való ellátottság								
	csak asztali	egy hordozható	több hordozható	asztali+ hordozható	asztali+ autórádió	hordozható +autó-rádió	asztali+ hord.+ autórádió	nincs rádió	Összesen
1. Falusi szükséglakás, tanya, hagyományos paraszthház	22	39	7	24	1	1	2	3	100
2. Falusi kertes családi ház, többlakásos ház	13	28	7	35	1	5	9	2	100
3. Egy- és többlakásos kisvárosi, elővárosi kisudvaros ház	15	26	10	37	1	3	8	2	100
4. Régi munkás bérkaszárnya, régi polgári bérház és 1930 óta épült „modern" bérház	11	16	9	43	0	4	17	0	100
5. Modern lakótelepi lakás, paneles és nem paneles	8	16	11	42	2	5	15	0	99
6. Kertes társasház, modern kertes villa, régi villa, városi kertes ház	8	17	10	41	1	6	16	0	99
7. Városi szükséglakás, egyéb	16	40	10	24	1	1	6	1	99
átlagosan (%); N=3898	13	25	9	36	1	4	11	1	100

A falusi szükséglakásban, tanyán, hagyományos parasztházban élők (a lakosság 16%-a ilyen) 68%-a gyengén ellátott. 3%-uknak nincs rádiója. Közepesen ellátott egynegyedük (25%), jól ellátott mindössze 3 százalékuk.

A falusi kertes családi házban és többlakásos falusi házban lakók ellátottsága valamivel jobb. (A lakosság 31%-a ilyen.) 48%-uk gyengén, 40%-uk közepesen, 10%-uk jól ellátott rádiókészülékkel. 2%-nak nincs rádiója.

A kisvárosi, elővárosi kisudvaros házban élők (a lakosság 10%-a ilyen) ellátottsága (városi lakosok) az előző csoporthoz hasonló gyengén ellátott 51, közepesen 40, jól 9 százalékuk.

Nincs készüléke 2 százaléknak.

A régi munkás *bérkaszárnyában,* régi polgári *bérházban* és az 1930 óta épült „modern" bérházban lakók (városi lakosok) ellátottsága (a lakosság 9%-a ilyen) jobb mint az előző csoporté, de még mindig az átlagosnál rosszabb. Gyengén ellátott 36, közepesen 47, jól 17 százalékuk. A készülék nélküliek aránya nem éri el az egy százalékot.

A modern (1945 után épült) *lakótelepi lakásokban (paneles és nem paneles)* élők (a lakosság 19%-a ilyen) készülékellátottsága az átlagos szint felett van. Gyengén ellátott 35, közepesen 47, jól 17 százalékuk. Itt sem éri el a készülék nélküliek aránya az egy százalékot.

A kertes társasházban, modern és régi villában, városi kertes családi házban lakók (a lakosság 13%-a ilyen) készülékellátottsága pontosan olyan jó, mint a lakótelepen élőké. Gyengén ellátott 35, közepesen 47, jól 17 százalékuk. Rádiója kevesebb mint egy százaléknak nincs.

A *városi szükséglakásban* és egyéb (besorolhatatlan) lakásban élők (a lakosság 2%-a ilyen) ellátottsága igen rossz. Gyengén ellátott 66, közepesen 25, jól 7 százalékuk. Egy százaléknak egy rádiója sincs.

A rádióhallgatásra fordított idő a komplex rádiókészülék-ellátottság alapján képzett csoportokban hasonló.

Attól, hogy valakinek több rádiója van, nem lesz több ideje rádióhallgatásra, csupán a lehetősége növekedhet meg annak, hogy családtagjaitól függetlenül (ha a lakás nagysága ezt lehetővé teszi), szinte bárhol és más tevékenységekkel egy időben is, így utazás, autóvezetés, házi- és kerti munka közben stb. hallgathatja a számára érdekes műsorokat. Nézzük meg, mennyiben befolyásolja a rádiókészülék-ellátottság a rádióhallgatásra fordított időt.

Rádiókészülék-ellátottság c = 0,179	rádióhallgatás ideje (önbesorolás)						
	30 perc vagy kevesebb	30—60 perc	1—2 óra	2—3 óra	3—5 óra	egész nap szól	Összesen (%)
csak asztali	14	18	27	16	20	6	101
egy hordozható	13	19	24	15	22	8	101
több hordozható	6	16	27	18	25	9	101
asztali + hordozható	8	13	27	24	24	9	101
asztali + hordozható	9	15	25	13	27	10	99
asztali + hordozható + + autórádió	8	13	26	19	24	9	99
Összesen	10	15	26	18	23	8	100

N = 3861

A 2—3 százalékos különbségek nem jelentenek számottevő eltérést a több vagy jobb készülékkel és a kevesebb vagy kisebb teljesítményű készülékekkel rendelkezők rádióhallgatásra fordított idejében.

A rádióhallgatási szokásokat leíró adatok között fontos szerepe van az önbesoroláson alapuló, a rádióhallgatás *gyakoriságát* mérő mutatónak is. A rádióhallgatásra fordított idő mellett tudnunk kell azt is, hogy *hányszor* kapcsolják be a rádiót egy nap (vagy egy héten). Minél többször „merít" a műsorfolyamból a hallgató, annál valószínűbb, hogy többféle igényét is ki tudják elégíteni.

Naponta többször nyúl rádiókészüléke bekapcsoló gombjához a felnőttek 60 százaléka, naponta egyszer-kétszer hall valamit a rádió műsorából 28 százalék. A felnőttek mindössze tíz százaléka hallgat ritkábban (nem minden nap) rádiót és 2 százalék válaszolta azt, hogy nem szokott rádiót hallgatni.

Láttuk, hogy a rádióhallgatásra fordított idő nem növekszik azok körében, akik több és jobb vételt biztosító készülékkel rendelkeznek. A különböző készülékellátottságú csoportok rádióhallgatási gyakoriságában sem tapasztaltunk számottevő különbséget, így a sztereó rádióval rendelkezők 66 százaléka naponta többször és 26 százaléka naponta egyszer-kétszer hallgat rádiót, de jobb minőségben.

URH ÉS SZTEREÓ

Hasonlítsuk össze 1975, 1977 és 1982 adatait az URH-sávos készülékek és sztereó rádiók elterjedéséről (%).[11]

	1975	1977	1982
URH-sávos készülékkel rendelkezett	30	35	55
Sztereó üzemmódú készülékkel rendelkezett	—	4	20

Folyamatos és jelentős növekedés tapasztalható a készülékek technikai színvonalának javulásában. Az 1982-ben készült felvétel ennek a folyamatnak egyik pillanatát mutatja csupán és csak arról tudósítanak a következő adatok, hogy kik, milyen arányban *rendelkeztek* az URH-sáv használatának és a sztereó vételnek a *lehetőségével!* Azzal a kérdéssel, hogyan használják az URH-sávot rádiózási gyakorlatukban az emberek, hogy a 3. műsornak kik a hallgatói, hogy a Kossuth és Petőfi műsorait milyen arányban hallgatják ezen a sávon stb., külön fejezetben foglalkozunk. A minőségi vételt és a harmadik műsor hallgatását lehetővé tevő készülékeket azok vásárolják inkább, akik együtt nőttek fel az ultrarövidhullámú adózással, vagy beleszülettek.

1982-ben 55 százalékos volt az URH-sávos készülékkel való ellátottság a felnőtt népesség körében. A 18—20 évesek 60%-a, a 20—24 évesek 72%-a, a 25—29 évesek 69%-a, a 30—39 évesek 67%-a, a 40—49 évesek 58%-a, az 50—59 évesek 46%-a és a 60 évesnél idősebbek 34%-a tudta fogni a saját készülékén az URH-sávot. A 40 évesnél fiatalabbak az átlagosnál nagyobb arányban rendelkeznek ilyen készülékekkel. Az életkor emelkedésével (40 évtől felfelé) csökken az URH-val ellátottak aránya, így az idősek egyharmada tudja csak az URH-sávot hallgatni. A sztereó adások vételére alkalmas készülékekkel való ellátottságot is differenciálja az életkor. A fiatalabb korosztályok vannak legjobban ellátva ilyenekkel. Így a 20—24 évesek 33%-a, a 25—29 évesek 24%-a, a 30—39 évesek 27%-a rendelkezik sztereó rádióval, *az átlagos 20 százalékkal szemben.* Az 50—59 évesek 15%-a, a 60 évesnél idősebbek 8%-a rendelkezik csak sztereó üzemmódú rádióval.

Az URH és sztereó népszerűsége más és más különböző iskolai végzettségű csoportokban.

A sztereórádió-tulajdon ma még erősen rétegspecifikus mutató. Magas ára miatt és azért is, mert aktívabb és igényesebb rádiózást feltételez.

[11] Szekfű András: URH 1977; Készülék-ellátottság, tájékozottság, -használat, sztereózás. TK-tanulmányok, XI. évfolyam 5. szám. 1979.

A készülékellátottság iskolai végzettség szerinti megoszlása igen nagy különbségekről tudósít. (c=0,343)

Iskolai végzettség	URH van, szteró nincs (%)	Sztereó van (%)	URH van Összesen (%)
8 osztálynál kevesebb	26	5	31
8 általános	38	20	58
középiskola	40	32	72
egyetem	38	42	80
a felnőttek között N=3989	35	20	55

Legszembetűnőbb az, hogy a sztereó ellátottság az egyetemi végzettségűeknél nyolcszor nagyobb, mint a legalacsonyabb végzettségűeknél, az URH-val való ellátottság pedig több mint kétszer nagyobb. Az URH-val való ellátottság sztereó üzemmód nélkül olcsóbb készülékkel biztosítható, így ennek elterjedtsége elég egyenletes mindegyik iskolai végzettségű csoportban. Sztereó adás csak a 3. műsoron volt a felvétel idejében. A 3. műsor komoly zenei kínálata csak a legképzettebbeket indította arra, hogy ezért jelentős plusz költséget vállaljanak a sztereó készülék megvásárlásakor. A sztereó magnetofon vagy lemezjátszó (amely sokszor a rádióhoz csatlakozva működtethető csak) megléte, együttes használata is befolyásolja az ilyen vásárlási döntéseket.

Válaszolóink *foglalkozás* szerinti csoportosításánál az inaktív rétegeket, azaz a gyermekgondozási segélyen levőket és a nyugdíjasokat az eredeti foglalkozásuk szerinti csoportokhoz soroltuk, abból a meggondolásból, hogy a nyugdíjasok nem tekinthetők homogén rétegnek, ugyanúgy differenciált helyzetük, mint eredeti foglalkozásuk idején. A különbözű tartós fogyasztási cikkeket, így az elektronikus tömegkommunikációs eszközök többségét még aktív korukban vásárolták. Fogyasztási, kulturálódási szokásaikat nem változtatták meg lényegesen attól, hogy nyugdíjba mentek, legfeljebb az életkor előrehaladtával csökken aktivitásuk, de bizonyos tevékenységekhez több idő áll rendelkezésükre, mint régebben.

Foglalkozási csoportok (c=0,298)	URH van sztereo nincs	Sztereo van	URH nincs	Összesen (%)
vezetők+értelmiségiek	36	42	22	100
egyéb szellemi dolgozók	40	28	32	100
irodai dolgozók	39	23	38	100
szakmunkások	41	24	35	100
betanított munkások	35	15	49	99
segédmunkások	34	12	54	100
mezőgazdasági fizikaiak	29	9	62	100
tanulók, htb.-k és egyéb inaktívak	26	9	65	100
N=3842 A felnőttek között	35	20	44	99

A vezetők és értelmiségiek közül majdnem minden *második* (42%-uk), az egyéb szellemi (középszintűek) és irodai dolgozók, valamint szakmunkások közül minden *negyedik*, a betanított munkások közül minden *hetedik*, a segédmunkások közül minden *nyolcadik*, a mezőgazdasági fizikai dolgozók és inaktívak közül minden *tizedik* felnőtt vásárolt már sztereó rádiót (is).

Az URH-sávos készülékek (sztereó nélkül) ellátottságában mutatkozó különbségek is jelentősek a különböző foglalkozású felnőttek körében, a legjobban és legkevésbé ellátottak közti különbség nagy.

Tíz vezető és értelmiségi közül	nyolcnak,
tíz egyéb szellemi dolgozó közül	hétnek,
tíz irodai dolgozó közül	hatnak,
tíz szakmunkás közül	hétnek,
tíz betanított munkás közül	ötnek,
tíz segédmunkás közül	ötnek,
tíz mezőgazdasági fizikai közül	négynek,
és tíz inaktív (tanuló, htb., eltartott közül)	négynek

van URH-sávos rádiókészüléke.

A sztereó rádió viszonylag magas ára miatt sokak számára elérhetetlen manapság. A *jövedelmi* különbségek differenciálják a sztereó rádióhoz és ezen keresztül a sztereó magnóhoz és sztereó lemezjátszóhoz való hozzájutás esélyeit.

Rádiókészülék típusa (c=0,226)	Egy főre jutó jövedelem (Ft)					
	2000 alatt	2100—3000	3100—4000	4100—5000	5100 fölött	az egész mintában
URH van (sztereó nincs)	30	35	39	39	44	35
Sztereó van	10	20	25	28	33	20
Nincs URH	60	35	36	33	22	44
N=3949 Összesen (%)	100	100	100	100	99	99

Az egy főre jutó jövedelem emelkedésével nő a sztereó készülékek valamint az URH-s készülékek aránya. A 2000 forintnál alacsonyabb egy főre jutó jövedelem mellett az URH nélküli rádiók aránya háromszor nagyobb mint az 5000 forintnál magasabb egy főre jutó jövedelem esetén. A 2—3000 forintos egy főre jutó jövedelemmel rendelkezők URH-val és sztereóval való ellátottsága már eléri az átlagos szintet. A magas jövedelműek (5000 Ft felett) 77%-ának van URH-s, ezen belül 33%-nak sztereó rádiója.

A foglalkozás és a jövedelem differenciáló hatását együttesen vizsgálva megállapíthatjuk, hogy akinek fontos és igénye van a minőségi vételt biztosító rádiókészülékre, az alacsonyabb jövedelem esetén is „kiszorítja" erre a szükséges összeget, ami anyagi lehetőségeit tulajdonképpen meghaladja. A vezetők és értelmiségiek közül a 2100—3000 forintos egy főre jutó jövedelemmel rendelkezők 38 százalékának van sztereó rádiója (átlag=20), míg a betanított, segédmunkások és mezőgazdasági fizikaiak körében — a magasabb jövedelmi színvonalon élők körében sem éri el az átlagot (19, 14, 16%). Az egyéb szellemi foglalkozásúak 3000 Ft feletti, az irodai dolgozóknál a 4000 Ft feletti egy főre jutó jövedelem mellett érik el a sztereó ellátottság a 30 százalékot. A szakmunkásoknál csak a 2000 Ft alatti jövedelem mellett átlagos (20%) a sztereó elterjedtsége, az ennél magasabb jövedelműek egynegyede vásárolta már meg sztereó rádióját.

URH-s rádiója a felnőttek 44%-ának nincs, de a vezetők, értelmiségiek, egyéb szellemi dolgozók, irodai dolgozók és szakmunkások körében egyik jövedelmi kategóriában sem ilyen magas az ellátatlanok aránya. A betanított és segédmunkások, valamint a mezőgazdasági fizikaiak valamennyi jövedelmi kategóriában ennél nagyobb arányban mondták azt, hogy nem alkalmas készülékük URH vételére.

A *városi* és *falusi* életformában még jelentős különbségeket találunk. Lakosságunk valamivel több mint fele városokban él. A városi és vidéki lakosság jövedelmének differenciáltsága nem indokolja azokat a nagy eltéréseket, amelyeket az URH és sztereó fővárosi, vidéki városi és falusi elterjedésében találunk.

Lakóhely (c=0,291)	Rádiókészülékek			
	URH van sztereo nincs	Sztereo van	URH nincs	Összesen (%)
Budapest	40	33	27	100
vidéki városok	34	23	43	100
községek	31	12	58	100
N=3990 az egész mintában	35	20	44	99

A vidéki lakosság szükségleteinek rangsorában, kulturális igényeiben talán hátrább helyezkednek el a minőségi rádió- és zenehallgatást biztosító eszközök mint a fővárosban.

Budapesten a felnőttek 73%-a, a vidéki városokban élők 57%-a és a községi lakosság 43%-a élt olyan családban, ahol van *URH-vételre* is alkalmas készülék. Budapesten minden harmadik, a vidéki városokban minden negyedik, a községekben minden nyolcadik felnőttnek van *sztereó* rádiókészüléke.

A rádiókészülékek kiválasztásánál az anyagi lehetőségek, a vevőkészülékek kínálata mellett az is befolyásolja a döntést, milyen teljesítményű (árú) lesz a rádió, hogy milyen „célra" vásárolják. Aki jóformán csak híreket, időjárásjelentést és kabarét hallgat, annak nem érdemes több mint tízezer forintot befektetni egy igényes zenehallgatást lehetővé tevő sztereó, asztali készülékbe.

A szükségletek rangsorában az elemi szükségletek — így a lakás, ruha, élelem — megelőzik a rádiókészüléket. A lakásszükséglet kielégítése a legkülönbözőbb színvonalon valósul meg napjainkban is. A település nagysága, városi vagy falusi volta mellett a *lakóházak jellege*, minősége is befolyásolja a bent élők aspirációit, lehetőségeit, valamint jelentős szerepe van az ott élők életformájának kialakításában. Az a mutató, amely a lakóházakat csoportosítja, szignifikáns különbségeket mutat (c=0,436) az URH és sztereó elterjedésében.

Az átlagosnál (20%) nagyobb arányban találtunk sztereó rádiókat a következő lakástípusokban: modern lakótelepi lakások (paneles és nem paneles) 30%, régi munkás bérházak, régi polgári bérházak és 1930 óta épült modern bérházak (31%). Kertes társasházak, modern kertes villa, régi villa, városi kertes családi ház (28%).

Az átlag alatti (44%) mértékű az URH-val való ellátottság a következő helyeken: falusi szükséglakás, tanya, hagyományos paraszthász, kisvárosi, elővárosi egy és több lakásos kisudvaros ház, falusi kertes családi ház, városi szükséglakás.

A falusi szükséglakásokban, tanyákon, hagyományos parasztházakban csak 5 százalékos, míg a városi szükséglakásokban 19 százalékos a sztereó rádió elterjedtsége.

A vizsgált időszakban a felnőttek fele (50%) élt olyan családban, amelyik rendelkezett magnetofonnal. A magnóval való ellátottság (1977-ben 29 százalék volt) 1981-ről 1982-re 8%-kal nőtt.[12] Az előző időszakban kétévenként ért el ilyen mértékű növekedést.[13] Az ellátottság bővítése folyamatos és gyorsabb mint a lemezjátszóé. Ebben szerepet kaphatott az is, hogy most inkább lehet kapni rádióval egybeépített magnót, mint korábban. A magnó azáltal, hogy a készülék tulajdonosa maga vehet fel műsorszámot (a rádióból, lemezekről, tévéből és más magnetofon felvételekről másolhat stb....), a lemezjátszónál sokkalta nagyobb és olcsóbb lehetőséget biztosít otthon, a kívánt zene bármikori megszólaltatásához. (Letörölhető, cserélhető, rögzíthető hanganyag). A családok 38 százaléka egy, 12 százaléka több magnetofonnal is rendelkezik. A második vagy harmadik magnót inkább olyanok veszik, akik rádiókészülékkel is „jól" ellátottak. Körükben 26—57 százalékot is eléri a több magnóval is rendelkezők aránya. A könnyű, olcsóbb kazettás magnók elterjedésével sok családban a *személyes használatú* több hordozható rádió mellett megjelent a *személyes használatú*, több magnó, mint új jelenség.

Felvetődik a kérdés, hogy milyen *rádió-ellátottság* mellett, milyen társadalmi csoportokban számolhatunk a magnók jelentős mértékű előfordulásával.

c=0,411	nincs magnó	egy magnó van	több magnó van	van magnó (összesen)	Összesen (%)
csak asztali készülék	77	21	2	23	100
egy hordozható	68	30	2	32	100
több hordozható	41	49	11	60	101
asztali+hordozható	43	43	14	57	100
asztali+autórádió	26	49	26	75	100
hordozható+autórádió	29	47	24	71	100
asztali+hordozható+autórádió	17	46	37	83	100
nincs rádiója	90	10	0	10	100
N=3842 átlag (%)	50	38	12	50	100

Az elektronikus tömegkommunikációs eszközök ellátottságánál is szembe kell néznünk azzal, hogy a hátrány, az elmaradás halmozottan jelentkezik és a technika és piac adta új lehetőségekkel azok élhetnek jobban, akik eddig is legnagyobb mértékben birtokolták ezeket az eszközöket. Itt is jelzést kapunk arról, hogy az egy rádiókészülékkel rendelkezők valószínűleg előbb veszik meg második rádiókészülékűket, mint a magnetofont. A rádióval „jól" ellátottak több mint háromnegyedének van már magnetofonja is. A magnóval egybeépített rádiója a felnőttek egyharmadának van.

Arról, hogy a magnókészülékek között milyen a mono és a sztereó, a hordozható, nem hordozható és autóba beépített, valamint az orsós és kazettás magnók aránya, gyűjtöttünk adatokat, de ezek többségéről a magnózással foglalkozó külön tanulmányban számolunk majd be. A magnetofonkészülékek használati szokásairól, a tárolt hanganyag mennyiségéről és arról, hogy milyen a komoly és könnyűzene aránya ezekben, szintén ott szólunk részletesen.

1981-ről 1984-re a sztereó magnóval való ellátottság országosan 12%-ról 18%-ra emelkedett.[14] (1977-ben 4% volt.[15])

[12] Szekfű A.: i. m.
[13] Vásárhelyi M.: i. m.
[14] Vásárhelyi Mária: i. m.
[15] Szekfű András: i. m.

A magnótulajdonosok 64%-a mono, 26%-a sztereó és 10%-a mind a két féle készülékkel rendelkezett.

A komplex rádióellátottság alapján képzett aggregált mutató figyelembe veszi az URH és sztereó meglétét is. A sztereó magnó elterjedtsége ezekben a csoportokban igen eltérő mértékű.

Rádiókészülékkel való ellátottság	mono magnó van	sztereo magnó van	nincs magnója	összesen (%)
„gyenge"	25	9	66	100
„közepes"	37	21	42	100
„jó"	40	40	19	99
átlagosan:	31	18	51	100

A rádióval „jól" ellátottak többségének sztereó készüléke van, amivel az országos arány kétszeresének megfelelő (40%) sztereó magnó ellátottság is jár.

Az URH nélküli rádiók tulajdonosainak mindössze 28, az URH vételére is alkalmas (de sztereóra nem) készülékek tulajdonosainak 57, a sztereó rádiókészülékekkel rendelkezők 79 százalékának van magnetofonja.

A *sztereó* rádióval rendelkezők felének (55%) van sztereó magnója is, míg a sztereó rádióval nem rendelkezők körében tíz százalékot sem ér el a sztereó magnó előfordulása ($c=0{,}528$). A sztereó magnók kétharmadát találjuk olyan családoknál, ahol van sztereó rádió is.

A sztereó magnókat gyakran használják együtt a sztereó rádióval. 1977-ben (az akkor igen csekély számú) a sztereó rádió tulajdonosok egyharmada használta közös üzemmódban sztereó rádióját és magnetofonját.[16] Most erre vonatkozó külön kérdés nem szerepelt kérdőívünkben.

RÁDIÓ ÉS LEMEZJÁTSZÓ

Vizsgálatunk idején a felnőtt lakosság 39 százalékának volt lemezjátszója. (1977-ben csak 28 százaléknak). Az 1981-es 34%-os ellátottsághoz képest 1982-re 5%-kal nőtt a lemezjátszó-tulajdonosok aránya. A növekedés üteme meghaladta az előző évekét.[17] Az, hogy tíz felnőtt közül négynek van már lemezjátszója, azt jelzi, hogy tömeges igény és lehetőség van arra, hogy tetszőleges időben, saját igényük és pillanatnyi hangulatuk szerint hallgassanak zenét az emberek. Az otthonokban található hanglemezek száma és összetétele jelenti a választási lehetőséget. Az, hogy az milyen konkurenciát jelent a rádió zenei műsorainak, szintén külön vizsgálandó fontos kérdés.

A lemezjátszók egy része rádióba csatlakozva működtethető. (1977-ben a sztereó lemezjátszók 43%-át használták sztereó rádióhoz csatlakoztatva.)[18] Fontos kérdés, hogy milyen szintű rádióellátottságot követően kerül sor a lemezjátszók vásárlására.

A felnőttek 68%-ának nincs, 36%-ának egy, 3%-ának két lemezjátszója is van.

Vizsgáljuk meg, hogy a komplex rádióellátottsági mutató szerint képzett csoportokban milyen arányban találunk lemezjátszó-tulajdonosokat.

[16] Szekfű András: i. m.
[17] Vásárhelyi Mária: i. m.
[18] Szekfű András: i. m.

c=0,344	lemezjátszó nincs	lemezjátszó van	összesen (%)
csak asztali készülék	78	22	100
egy hordozható	80	19	99
több hordozható	64	36	100
asztali+hordozható	48	51	99
hordozható+autórádió	58	42	100
asztali+hordozható+autórádió	33	66	99
nincs rádiója	96	4	100
N=3892 átlag	61	39	100

A csak egy rádiókészülékkel rendelkezők az átlagosnál kisebb arányban vásároltak lemezjátszót. A rádióval nem rendelkezőknek általában lemezjátszójuk sincs. Valószínű, hogy a családok többségében előbb kerül sor a második rádiókészülék megvásárlására, mint a lemezjátszóéra.

A rádióval legjobban ellátott csoport (van asztali, hordozható és autórádiójuk is: 87%-nek számára az URH, 52%-uk számára a sztereó vétel lehetősége is adott) igen magas arányban rendelkezik lemezjátszóval is (66%). A felnőttek mindössze 10%-a tartozik ide.

Az asztali+hordozható készülékkel rendelkezők (a lakosság 36%-át kitevő, leggyakoribb típus) felének lemezjátszója is van. Csak asztali rádió működhet a lemezjátszó erősítőjeként, így a gyenge rádióellátottságú csoportok (csak asztali, egy vagy több hordozható rádió) átlagosnál kevesebb lemezjátszóval is rendelkeznek.

1982-ben 100 lemezjátszó-tulajdonos közül 44-nek mono, 53-nak sztereó, 3-nak mind a kétféle lemezjátszója volt. (1977-ben 100 lemezjátszóból 29 volt sztereó, 71 mono.)[19]

Rádiókészülékkel való ellátottság (c=0,348)	mono lemezjátszó	sztereo lemezjátszó	nincs lemezjátszója	összesen (%)
gyenge	11	11	77	99
közepes	23	28	49	100
jó	22	45	33	100
N=3398; átlag %	17	22	61	100

Sztereó lemezjátszót az átlagot meghaladó arányban csak a „jó" rádióellátottságú csoportokban találunk.

A nagyobb teljesítményű (URH-s) rádióval már rendelkezők körében gyakoribb a lemezjátszó-vásárlás, mint a még URH-val nem rendelkező tulajdonosok esetében (c=0,454)

Lemezjátszó a sztereórádió-tulajdonosok 67, az URH-s rádiókészülék- (sztereó nincs) tulajdonosok 41, az URH nélküli rádióval rendelkezők 25%-ának van. A sztereó rádió tulajdonosok lemezjátszói közül 16% mono, 84% sztereó.

[19] Szekfű András: i. m.

Az elektronikus tömegkommunikációs eszközökkel való ellátottságot leíró részadatok helyett nézzük meg, hogy a rádió, a lemezjátszó és a magnetofon milyen együttes előfordulásait találjuk a valóságban. (A televízió szerepe — audiovizuális eszköz lévén — más a „zenehallgatásban", így külön fogjuk vizsgálni és az adatok jelenlegi elemzéséből kihagytuk.)

Rádióval, magnóval és lemezjátszóval a felnőtt lakosság egynegyede (25%) rendelkezik. Közülük csak minden negyediknek van *sztereó* üzemmódú készüléke mind a háromféle eszközből, a felnőtt lakosság mindössze 7%-ának.

Rádiója és magnetofonja van (lemezjátszója nincs) a felnőttek közel egynegyedének (23%).

Rádiója és lemezjátszója van (magnetofonja nincs) a felnőttek alig több mint egytizedének (14%) van.

Csak rádiója van (se lemezjátszója se magnetofonja nincs) a felnőttek 37%-ának, ezen belül 26%-nak nincs URH vételére alkalmas készüléke.

Rádiója sincs a felnőttek 1 százalékának.

Mit jelent ez a zenehallgatók szemszögéből nézve? Tíz felnőtt közül négy csak a rádió zenei kínálatából választhat, ha kedve támad otthon zenét hallgatni. A felnőttek egynegyede csak a Kossuth és Petőfi adó által sugárzott zenei műsorokat hallgathatja középhullámon, így pl. a komoly zenei műsorok élvezhető hangminőségű befogadását ezek körében már csak ezért sem feltételezhetjük.

Magnójuk és lemezjátszójuk nem lévén, csak abból a kínálatból választhatnak, amit a két adó nyújt.

Tíz felnőtt közül hat ember számára már némi választási lehetőség is adott napjainkban.

Tíz közül hárman válogathatnak a rádió zenei műsorai vagy zenei magnetofonfelvételeik vagy lemezeik közül, de csak *egy* embernek van módja (tíz közül) arra, hogy eldöntse, *sztereó* rádióját, *sztereó* magnóját vagy *sztereó* lemezjátszóját kapcsolja-e be, ha zenét kíván hallgatni. (Tíz közül kettő választhat a rádiója vagy magnetofonja, egy pedig rádiója vagy lemezjátszója között.)

A rádió monopol helyzetét — abban, hogy olyan zenét, azon az adón és akkor és annyit nyújt a közönségnek, ahogyan azt teszi, valamint abban, hogy a lakosság jelentős részének (majdnem felének), gyakorlatilag ez az egyetlen lehetősége a zenehallgatáshoz — sem a magnók, sem a lemezjátszók rohamos terjedése sem tudta egyelőre megingatni. Az eszközök együttes előfordulását bemutató adatok felhívják a figyelmet arra, hogy fokozott felelősséggel és alaposan előkészített műsorpolitikai döntésekkel képes csak a rádió ellátni azokat a funkciókat, amit a zenei nevelésben, szórakoztatásban, a zenei ismeretterjesztésben betölthet ma az adott eszközellátottsági szituációban.

A következő csoportképző tényezők mind befolyásolják a háromféle eszköz elterjedését. A változók közötti kapcsolat erőssége (c) alapján a következő sorrend állítható fel: iskolai végzettség, rádiókészülékkel való ellátottság, életkor, foglalkozás, zenei ízlés, komoly zenei aktivitás, lakóhely, komoly zenei rendezvények látogatása, jövedelem, a rádió könnyűzenei műsorainak hallgatási gyakorisága, könnyűzenei koncertek látogatása, a rádió komoly zenei műsorainak hallgatási gyakorisága, a rádiózás gyakorisága általában, nem. Az, hogy egy családban sor került-e már a rádió, a magnetofon és a lemezjátszó megvásárlására is, attól függ tehát főképpen, hogy milyen a családtagok *iskolai végzettsége, életkora és foglalkozása,* valamint a *rádióval való ellátottság* színvonala, a családtagok *zenei ízlése* és *komolyzenei aktivitása.*

Az *átlagot meghaladó mértékben ellátott csoportok* a háromféle eszközzel: egyetemi és középiskolai végzettségűek; asztali, hordozható és/vagy autórádió van, azaz több rádió van; 40 évesnél fiatalabbak; vezető, értelmiségi, szellemi foglalkozásúak és irodai dolgozók; a leginteligensebb

komoly zenei aktivitást mutatók, ezek körében a maximális, 72%-os a háromféle eszközzel való rendelkezés. Budapesten és városokban élők; a komoly zenei rendezvények látogatói; 4000 Ft feletti egy főre jutó jövedelemmel rendelkezők; a rádió zenei műsorainak (komoly és könnyű is) legrendszeresebb hallgatói.

A csak URH nélküli rádióval (magnóval és lemezjátszóval nem) rendelkezők az alábbi, legrosszabbul ellátott csoportokban vannak átlag feletti arányban: 8 osztálynál kevesebb iskolai végzettséggel rendelkezők; csak egy darab (asztali vagy hordozható) rádióval rendelkezők; 50 évesnél idősebbek; segédmunkások, mezőgazdasági fizikai dolgozók, inaktívak; a komoly zenét csak a rádióból és tévéből „fogyasztók" csoportja; községekben élők; komoly zenét élőben nem hallgatók; egy főre jutó jövedelem 2000 Ft alatt; könnyűzenei rendezvényekre nem járnak; a rádió zenei (komoly és könnyű) műsorait nem hallgatják, illetve igen ritkán.

(folytatjuk)

Ára: 30,— 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.

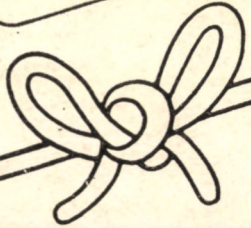
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

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

Fv 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1986/3

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXVII. évf. 3. szám 1986. szeptember

TARTALOM

VALKÓ EMŐKE—STRÉM KÁLMÁN:
Zene és tömegkommunikáció II. 227

SZERÉNYI GYŐZŐ:
Korszerűen korszerűtlen jelenségek Korunk Zenéje megítélésében 251

BREUER JÁNOS:
Korunk zenéjének korszerűtlen megítélése 280

HAJNÓCZY CSABA:
100 popdal 284

TARI LUJZA:
Kodály Intermezzója triójának forrása 294

BIERNACZKY SZILÁRD:
Költészet, zene és társadalom a „hagyományos Afrikában" I. 312

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőbizottság 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 hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, V., József nádor tér 1. 1900 közvetlenül, vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215—96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetési díj fél évre 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563
HU ISSN 0025—0384
86.1882.66-62 Alföldi Nyomda, Debrecen

VALKÓ EMŐKE—STRÉM KÁLMÁN:

ZENE ÉS TÖMEGKOMMUKÁCIÓ II.

*BESZÁMOLÓ A TÖMEGKOMMUNIKÁCIÓS KUTATÓKÖZPOBTBAN FOLYÓ ZENESZOCIOLÓGIAI KUTATÁS NÉHÁNY EREDMÉNYÉRŐL**

A 3. MŰSOR HALLGATÓI

A Magyar Rádió 3. műsorát a felnőttek 55 százaléka hallgathatná, hiszen ilyen arányban terjedtek el az URH-s vevőkészülékek. Ezzel szemben 1982-ben csak 27 százalékuk válaszolta azt, hogy „szokta" hallgatni a 3. műsor adásait. 1977-ben 13 százalék volt ezek aránya.[20] Többen vannak (29%) olyanok, akik tehetnék, de nem hallgatják ezt az adót, mint azok akik hallgatják. (A vételi lehetőségekből adódó korlátozó tényezőt most figyelmen kívül hagyjuk.) Minden nap hallgat a 3. műsorból valamit 4 százalék, hetente többször 7 százalék. A felnőttek 11 százalékát kitevő *rendszeres hallgatóságból* egy-egy itt jelentkező műsorra általában kevesebb mint 1% jut. Hetente egyszer-kétszer hallgat itt valamilyen műsort a felnőttek 10, ennél ritkábban (véletlenszerűen) pedig 6 százalékuk. Tíz felnőtt közül négy csak a Kossuth és Petőfi között választhat. Csak három van olyan helyzetben, hogy amikor van ideje és lehetősége rádiózni, akkor háromféle kínálatból választ, három pedig nem hallgatja soha a 3. műsort (pedig megtehetné). Az előbbi arányokat vetítsük most az URH-sávos készülékkel rendelkezők csoportjára. Ezek *fele* nem szokta hallgatni a 3. műsort. Mindössze 20 százalékuk „rendszeres" hallgató es 30 százalékuk alkalmanként kapcsolódik a 3. műsor hallgatásába.

A 3. műsor tehát nem jelent igazi választékbővülést, hiszen csak a felnőttek egyharmada számára létezik, így inkább azoknak van igazuk, akik speciális rétegek igényeit kívánják itt kielégíteni. De milyen rétegek, hallgatói csoportok igényeit? Vélt vagy valós igények-e ezek? A rendelkezésre álló változókkal megpróbáljuk a 3. műsor hallgatótáborának minél részletesebb és pontosabb jellemzését. Reméljük, hogy ezzel új és hasznos ismeretek birtokába jutnak azok a szakemberek, akiket ez a probléma foglalkoztat.

A rádióhallgatási szokások, a rádióhallgatás rendszeressége és a 3. műsor hallgatási gyakorisága között várakozásunknak megfelelően összefüggés található. Akinek az életvitelébe, szokásos napirendjébe szervesen beépül a rádióhallgatás rendszeres tevékenységként és többféle ok miatt fontos számára a rádió, akinek többféle igényét elégíti ki, az nagyobb valószínűséggel válik a 3. műsor hallgatójává is, mint az, akinek csak az időjárás, a hírek, vagy a nótaműsorok léteznek és ez jelenti számukra „a" rádióműsort. A rádióhallgatás gyakoriságát vizsgáló (önbesorolás) kérdésünkre adott válaszok alapján a lakosság 60 százaléka tekinthető a legrendszeresebb, azaz naponta többször rádiózó hallgatónak. Körükben az átlagot kis mértékben meghaladja a 3. műsor hallgatási gyakorisága is. A naponta egyszer-kétszer vagy ennél ritkábban rádiózók között az átlagnál kevesebb 3. műsort hallgató akad.

Az URH-sáv használata nélkülözhetetlen ahhoz, hogy igényesebb, igazán jó hangminőségben jussanak el a műsorok a közönséghez. A zenei műsorok többsége csak itt juthat úgy a hall-

* A tanulmány bizonyító anyagát 53 mellékelt tabella tartalmazza. Közreadásuktól — terjedelmi okokból — a szerzők egyetértésével eltekintünk. (A szerk.)

[20] Szekfű András: URH 1977; Készülék-ellátottság, tájékozottság, -használat, sztereózás. TK-tanulmányok, XI. évf. 5. szám. 1979.

gatókhoz (legyen az beat, jazz, nóta, operett vagy opera,) hogy érdemes legyen hallgatni, hogy betöltse azt az elemi funkcióját, hogy „zenei élményhez" juttassa a hallgatókat. Elsősorban azokat, akiknek ez az egyetlen lehetőségük „a zene" hallgatásához, hiszen messze élnek a zenei rendezvények színhelyeitől, nincs sem magnetofonjuk sem lemezjátszójuk.

A 3. műsor hallgatásának vizsgálatánál részletesen kell foglalkoznunk a Kossuth és Petőfi műsorainak URH-sávon történő hallgatásával is. Feltételezzük, hogy sokaknál a *sáv használata* alakul ki elsődlegesen és csak ezt követően kapcsolódnak be a 3. műsor hallgatásába is. *Petőfi* — mindig URH-sávon hallgatja a felnőttek 14 százaléka, alkalmanként 13 százaléka. Van alkalmas készüléke, de nem hallgat Petőfit ezen a sávon 27%. Megdöbbentő, de az URH-s készülékkel rendelkezők fele nem használja erre a célra, egynegyedük alkalmanként, másik egynegyedük pedig rendszeresen hallgatja itt a Petőfi adásait. (c=0,736). 1984 októberétől a Petőfi ultrarövidhullámon éjjel is (non-stop adó) ad zenei programot. Ezt az éjszakai műsort a felnőttek 55%-a veheti elvileg, de a hallgatói szokások miatt a potenciális közönség a felnőttek egyharmadát jelenti. Az éjszakai munkát végzők többsége fizikai dolgozó, URH-ellátottságuk rosszabb az átlagnál. Az éjszakai műsor közép hullámú vételének új lehetősége ezt a korlátozó tényezőt megszüntette.

Kossuth — mindig URH-n hallgatja a felnőttek 12 százaléka, alkalmanként 13 százaléka. Van URH-sáv a készüléken, de nem hallgatja itt a Kossuth műsorait 29 százalék. Az erre alkalmas készülékkel rendelkezők több mint fele nem él a lehetőséggel. Erre nem ad magyarázatot az sem, hogy vannak területi egyenlőtlenségek az adás minőségében is.

URH-n Petőfi és 3. műsor hallgatása:	Felnőttek %	URH-tulajdonosok %
Se Petőfit, se 3. műsort nem hallgat itt	19	36
Petőfit hallgat, 3. műsort nem	8	14
Petőfit nem hallgat, de 3. műsort igen	7	14
Petőfit és 3. műsort is hallgat itt	21	38
Összesen:	55	102

URH-sávon Kossuth és 3. műsor hallgatása	Felnőttek %	URH-tulajdonosok %
Se Kossuth, se 3. műsort nem hallgat itt	20	37
Kossuthot hallgat, 3. műsort nem	7	13
Kossuthot nem hallgat, de 3. műsort igen	9	18
Kossuthot és 3. műsort is hallgat URH-sávon	18	33
Összesen:	56	101

Ez a fülek érzéketlenségét, technikai kultúránk hiányosságait, a rádió által közvetített kultúra és speciális értékek fel nem ismerését és általános igénytelenséget is jelez? Kielégítő magyarázatot erre a jelenségre csak további vizsgálatok adhatnak. A Tömegkommunikációs Kutatóköz pont több ízben felhívta a figyelmet erre[21], de egy-egy Rádióújságban közreadott ismeretterjesztő cikken kívül nem sok történt ezen a téren.

[21] Valkó Emőke: Az URH-rádiózás 1975-ben és 1976-ban. TK Közlemények 1977 IX. évf. 15. sz. Szekfű András: i. m.

Összefoglalóan elmondhatjuk tehát, hogy a felnőttek közel fele (45%) nem rendelkezik URH-vételre alkalmas készülékkel. Egyötödük nem használja az URH-sávját sem a Kossuth, sem a Petőfi, sem a 3. műsor hallgatására. Ilyen az URH-tulajdonosok körülbelül egyharmada. Gyakorlatilag tehát 45+20 százalék, azaz a felnőttek kétharmada rádiózik úgy, hogy az URH-üzemmód előnyeit nem élvezi.

A felnőttek mindössze egyötöde rádiózik URH-sávon úgy, hogy a Magyar Rádió három adását egyaránt ott hallgatja. Az URH-tulajdonosok egyharmada használja ki ezt a lehetőséget. A felnőttek 15 százaléka körében alakult ki az a szokás, hogy az URH-sávon vehető három magyar adó közül csak egyet-kettőt hallgat ott (is). Ilyen az URH-tulajdonosok egyharmada.

A Petőfi és Kossuth URH-sávon történő hallgatásában található különbségek nem igazán jelentősek, de valamivel többen hallgatják a Petőfi adásait ezen a sávon, mint a Kossuthét.

Az 1977-től 1982-ig terjedő öt évben az URH-sávot teljes lehetőségében kihasználó rádiózók aránya 9-ről 18 százalékra nőtt, tehát megduplázódott azok száma, akik ezen a sávon hallgatják mind a három magyar rádióműsort.

A vártnál kisebb mértékben csökkent azonban azok *aránya*, akik rendelkeznek URH-sávos készülékkel, de se Kossuthot se Petőfit, se 3. műsort nem hallgatnak itt (44-ről 37%-ra csökkent az URH-sávos készülékkel rendelkezők körében)[22], abszolút számokat tekintve pedig 1,3 millióról 1,6 millióra nőtt az ilyenek száma. (Az URH-sávos készülékekkel rendelkezők száma közben 2,9 millióról 4,4 millióra nőtt.)

Az URH-sávon történő Kossuth és Petőfi hallgatás gyakorisága a következők szerint változott 1975 óta.

	1975	1976	1977	1982
URH-sávon Kossuth-hallgatók	7	10	13	25
URH-sávon Petőfi-hallgatók	8	11	14	26

Abszolút számokban ez azt jelenti, hogy félmillióról körülbelül kétmillióra nőtt azok száma, akik URH-sávon hallgatják ezeket az adókat is, de a készülékellátottság javulásával együtt nőtt azok száma is, akik nem használják ki a készülékük adta előnyöket.

SZTEREÓ — 3. MŰSOR

A sztereó készülékkel rendelkezők 65 százaléka „szokta" hallgatni a 3. műsort több-kevesebb rendszerességgel. A sztereó rádiózás URH-sávon az adatfelvétel idején csak a 3. műsorban volt lehetséges. Ez a technikai, hangvisszaadási színvonal sok igényes rádiózót tett a 3. műsor hallgatójává. Sztereó rádiókészülékkel 1982-ben a felnőttek 20 százaléka rendelkezett. A különböző rétegek ellátottságbeli különbségeivel külön, részletesen foglalkoztunk. A harmadik műsor iránti érdeklődés háromszoros a sztereó készülékkel rendelkezők körében. (Az átlagos 27 százalékkal szemben itt 65 százalék azok aránya, akik szokták hallgatni a 3. műsort.)

Nézzük meg részletesen is, hogy milyen a 3. műsor hallgatásának gyakorisága a csak URH-val és a sztereó vétel lehetőségével is rendelkezők körében. (c=0,889)

[22] Szekfű András: i. m.

	3. műsor hallgatási gyakorisága					
	Minden nap	Hetente többször	Hetente egyszer-kétszer	Ennél ritkábban	Nem hallgat 3. műsort	Összesen %
URH van (sztereó nincs)	5	9	17	11	57	99
Sztereó	12	21	20	11	35	99
Átlag (N=2117) URH-val rendelkezők:	8	14	18	11	49	100

A 3. műsort gyakran hallgatók (minden nap, hetente többször) tekinthetők csak az adó törzsközönségének. Ilyen a csak URH-val rendelkezők 14, a sztereó vételre alkalmas készülékkel rendelkezők 33 százaléka, azaz a felnőtt lakosság 11 százaléka. A sztereó adások vonzereje nemcsak abban nyilvánul meg, hogy többen hallgatják így a 3. műsort, hanem abban is, hogy a műsor hallgatásának rendszeressége, gyakorisága is nagyobb lesz.

A 3. MŰSOR HALLGATÓTÁBORÁNAK JELLEMZŐI

A *különböző iskolai végzettségű* felnőttek kulturálódási, így tömegkommunikációs eszközhasználati szokásaiban is jelentős különbségek vannak. A rádióhallgatási szokások megrajzolásában fontos, hogy megtudjuk, eljut-e azokhoz (is) a műsor, akiknek elsősorban szánják, különösen akkor, ha a hagyományos műsorfigyelési adatok a mérési korlátok miatt nem adnak erről jól értékelhető eredményeket a 3. műsor esetében.

Iskolai végzettség	3. műsor hallgatása				
	Rendszeresen hallgatja	Alkalmanként hallgatja	Nem hallgatja	Nincs URH	Összesen %
8 osztálynál kevesebb	3	4	26	66	99
8 általános	11	17	31	41	100
középiskola	19	25	29	27	100
egyetem	29	27	25	20	101
átlag (N=3989, c=0,361)	11	16	29	44	100

Az egyetemi végzettségűek több mint fele (56%), a középiskolai végzettségűek 44, a 8 általánost végzettek 28, míg a 8 osztálynál kevesebbet végzettek 7 százaléka hallgatja több-kevesebb rendszerességgel a 3. műsort. Tíz értelmiségi közül három, tíz érettségizett közül kettő hallgatja rendszeresen a műsort. Az, hogy minden második értelmiségihez eljut a műsorok közül valamelyik, igen figyelemre méltó adat, de az is, hogy a legkevésbé képzettek közül az alkalmas készülékkel rendelkezők egyötöde talál csak időnként meghallgatásra érdemesnek tartott műsort. A készülékellátottság különbségei is befolyásolják az adatokat, de ha csak az URH-val rendelkezők körében vizsgálódunk, kiderül, hogy az érdeklődésbeli különbségek nem olyan nagyok, mint a fenti számokból következnek.

Az URH-s készülékkel rendelkező

8 osztálynál kevesebbet végzettek	21,
8 általánost végzettek	47,
a középiskolai végzettségűek	60,
az egyetemet végzettek	70 százaléka

szokta hallgatni a 3. műsort.

A műsor iránti *érdeklődés* különbségeiről ezek a számok adnak reális képet, míg az előbbiek azt szemléltetik, hogy a különböző végzettségűeket mennyire „éri el" a 3. műsor.

A 3. műsor eltérő népszerűségnek örvend a felnőttek különböző *életkorú* csoportjaiban. A készülékellátottság is differenciálja ezt a képet. A hallgatók életkora és a 3. műsor hallgatásának szokása alapján képződő csoportok között szignifikánsak a különbségek. (c = 0,332). N = 3989

Életkor (év)	3. műsort hallgat	3. műsort nem hallgat	Nincs URH-s rádiója	Összesen %
18—19	38	25	37	100
20—24	50	22	28	100
25—29	46	23	31	100
30-39	37	30	33	100
40—49	26	33	41	100
50—59	17	30	53	100
60 fölött	8	28	64	100
Átlag:	27	29	44	100

Az átlagosnál nagyobb érdeklődésre tarthat számot a 3. műsor a 40 évesnél fiatalabb hallgatók körében. A rendszeres hallgatók (naponta és hetente többször) aránya átlag 11, de a 20—24 évesek körében 25, a 25—29 évesek körében 18 százalék, a 30—39 éveseknél pedig 16 százalékot ér el.

Ha csak az URH-s készülékkel rendelkezőket vesszük viszonyítási alapul, akkor pontosabban szemléltethetjük a csak az életkorból következő érdeklődésbeli különbségeket:

a 18—30 éves URH-tulajdonosok	65,
a 30—39 éves URH-tulajdonosok	55,
a 40—49 éves URH-tulajdonosok	44,
az 50—59 éves URH-tulajdonosok	36,
a 60 évesnél idősebb URH-tulajdonosok	22 százaléka

szokta hallgatni a 3. műsort.

A hallgatók életkora erősebben befolyásolja a 3. műsorhoz való viszonyt, mint a foglalkozás szerinti hovatartozásuk. A különböző *foglalkozási* csoportokban is igen különböző a 3. műsor hallgatásának szokása. (c = 0,310)

A vezetők és értelmiségiek	52,
az egyéb szellemi dolgozók	38,
az irodai dolgozók	30,
a szakmunkások	26,
a betanított munkások	20,
a segédmunkások	16,
a mezőgazdasági fizikai dolgozók	13 százaléka

hallgatja több-kevesebb rendszerességgel a 3. műsort. A nyugdíjasok és gyesen levő kérdezettek eredeti foglalkozásuk szerint kerültek a fenti csoportokba. Ilyen arányban jut el tehát ezekhez a csoportokhoz a 3. műsor. A különbségek értelmezéséhez szükségünk van az URH-nélküliek és a 3. műsort nem hallgatók, elutasítók arányaira is ugyanezekben a csoportokban.

	Nincs URH-s készüléke	Van URH-s készüléke de nem hallgat 3. műsort
vezető+értelmiségi	22	27
egyéb szellemi	32	30
irodai dolgozók	38	32
szakmunkások	34	29
betanított munkások	48	32
segédmunkások	54	31
mezőgazdasági fizikai dolgozók	62	25

A harmadik műsor hallgatásának különbségei elsősorban a készülékellátottság különbségeivel magyarázhatók és nem csak a műsor kedvelése vagy elutasítása alakítja ki a fenti arányokat. Arról, hogy a 3. műsor népszerűségében, kedvelésében milyen eltérések vannak, az alábbi számok tudósítanak.

Az URH-s készülékkel rendelkező

vezetők és értelmiségiek	67,
egyéb szellemiek	56,
irodai dolgozók	49,
szakmunkások	38,
betanított munkások	34,
mezőgazdasági fizikai dolgozók	34 százaléka

szokta hallgatni a 3. műsort. A négyszeres különbségből — ami az ellátottságot jellemezte — így kétszeres különbség lett csak a maximum és minimum között.

Talán egyeseket meglep, de a *férfiak* körében jobban elterjedt a 3. műsor hallgatása, mint a *nőknél*. Rendszeresen hallgatja a férfiak 16, a nők 9 százaléka (átlag 11%). Alkalmanként hallgat a 3. műsorból a férfiak 17, a nők 15 százaléka. A férfiak egyharmada (33%), a nők egynegyede (24%) tartozik a 3. műsor hallgatótáborába. Ez a tény esetleg a férfiak érdeklődésére jobban számot tartó (pl. sport-) műsorokat is átcsalja a 3. műsorba?

A Rádió- és Televízióújságot a felnőttek 22 százaléka olvassa, forgatja minden héten. A 3. műsort hallgatók körében ez az arány eléri a 30 százalékot is. Ez annál is inkább érthető, mert a 3. műsor ismertetése csak itt jelenik meg olyan részletességgel, hogy ennek alapján érdemben lehet dönteni arról, érdekes lenne-e a hallgató számára.

VÁLOGATÁS A 3. MŰSOR KÍNÁLATÁBÓL

A 3. műsor hallgatóit megkérdeztük arról, hogy „Milyen műsorokat szokott leggyakrabban meghallgatni a 3. műsorból?" A műsorokat az alábbi típujsokba soroltuk és ezek szerint csoportosítottuk a válaszokat is. (Természetesen bárki adhatott töb bválaszt):

komoly zene; könnyűzene (operett, nóta, filmzene, hagyományos tánczene); modern könnyűzene (pop, beat, rock); irodalmi műsorok; rádiószínház, kulturális, tudományos ismeretterjesztő műsorok; politikai műsorok; gyermek- és ifjúsági műsorok; iskolarádió; körzeti és nemzetiségi adások. Az együtt említések kombinációi alapján összevontuk a válaszokat, mert egy-egy típusra önmagában kevés említés jutott.

A kérdésre adott válaszában *egy műsort* említett a 3. műsor hallgatóinak *36, kétféle műsort* (típust) *34, háromfélét* pedig *30 százalékuk. Csak zenei műsort említett 54, zenei és prózai műsort 42, csak prózai műsort 4 százalékuk.*

A következő százalékszámok a 3. műsor hallgatótáborára vonatkoznak (és nem a felnőtt népességre).

Csak *komoly zenét* szokott itt hallgatni 6 százalékuk, más zenei műfajokkal együtt a komoly zenét is keresi itt még 9%, összesen tehát 15 százalékuk szokott a 3. műsoron komoly zenét hallgatni. *Könnyűzenét,* összesen 28, pop-, rock- és beatzenét 25 százalékuk hallgat a 3. műsoron. (A százalékok összege meghaladja a százat, mert több válasz is lehetséges volt.) A 3. műsor hallgatói körében a különböző *iskolai végzettségű* válaszolók más-más műsorokat említettek. Az egyetemi és főiskolai végzettségű hallgatók egyharmada (31%) említett komoly zenei műsort a leghallgatottabbak között, míg az átlag 15 százalék volt. A 3. műsor tánczenei (pop-, rock-, beat-) műsorait a 8 általános végzettségű hallgatók említették az átlagosnál (25%) gyakrabban (41%), míg az egyetemi végzettségűek ritkábban (20%). A 8 általánosnál kevesebb végzettséggel rendelkező hallgatók közel fele (45%), míg az egyetemi végzettségűek 38 százaléka említett prózai műsort a leghallgatottabbak között.

A harmadik műsort gyakran és ritkán hallgatók műsorválasztásában található különbségek igen csekélyek. A 3. műsor könnyűzenei adásait az alkalmi hallgatóság inkább keresi, mint a naponta rádiózók. Igaz, nem is találhatnak maguknak itt minden nap ízlésüknek megfelelő könnyűzenét. Az adó zenei és prózai műsorait egyaránt kedvelik a 3. műsor legrendszeresebb hallgatói. A komoly zene hasonló arányban jut el a rendszeres és alkalmi hallgatókhoz is.

A sztereóval rendelkező és nem rendelkező válaszolók 3. műsorból történő választásában semmi műfaji különbség nem fedezhető fel.

A 3. műsor komoly zenei kínálata miatt is érdemes megvizsgálnunk azt a kérdést, hogy milyen összefüggés található a 3. műsorból történő választás és a hallgatók rádióból történő komoly zene hallgatásának gyakorisága között. A műsorkínálat és a „kereslet" meg nem felelése az alacsony hallgatottsági adatok alapján is feltételezhető.[23]

	Komolyzene-hallgatás gyakorisága a rádióban					
	Minden nap	Hetente többször	Havonta többször	Ennél ritkábban	Nem szokott	Összesen %
nem hallgat 3. műsort	8	19	13	11	49	100
hallgat 3. műsort	9	25	20	14	32	100
átlag	8	20	15	12	44	99

(N = 3816; c = 0,509)

[23] Ezzel a problémával részletesen Malecz Attila tanulmánya foglalkozik: Rádiós műsortípusok a közönségfogadtatás tükrében. TK Panel 1984.

A felnőttek 44 százaléka nem szokott a rádióban komoly zenét hallgatni. A 3. műsor hallgatóinak csak egyharmada (32%) nem hallgat komoly zenét. A 3. műsor hallgatói között gyakoribb (34%) a komoly zene rendszeres hallgatása (minden nap, hetente többször), mint a 3. műsort soha nem hallgatók körében (27%, az átlag 28%).

A 3. műsorból *csak komoly zenét* hallgat a felnőttek 2%-a, összesen a felnőttek 4%-a hallgat (másféle műsorokkal együtt) a 3. műsor komoly zenei kínálatából. Ez a 3. műsor hallgatóságának is csak 15 százalékát jelenti. A fokozottabb komoly zenei érdeklődés a 3. műsor hallgatásával jár együtt, de a 3. műsort bekapcsolók alig egyötöde tekinthető komolyzene-kedvelőnek. A 3. műsort hallgatók igénye és a 3. műsor műsorkínálata között tehát elég nagy az eltérés.

A könnyűzene kedvelői körében nagyobb érdeklődésre tarthat számot a 3. műsor (is) mint azoknál, akik nem szoktak a rádióban könnyűzenét hallgatni. A *Kívánságműsor sztereóban*, a *Magnósok figyelem*, a *Pophullám* és a *Fiataloknak* c. műsorok itt (is) megtalálják hallgatóikat.

	Könnyűzene-hallgatás gyakorisága a rádióban					
	Minden nap	Hetente többször	Havonta többször	Ennél ritkábban	Nem szokott	Összesen %
Nem hallgat 3. műsort	42	33	8	5	12	100
Hallgat 3. műsort	57	33	5	2	3	100
Átlag	46	33	7	4	9	99

A könnyűzene kedvelése, hallgatásának gyakorisága és a 3. műsorból történő műsorválasztás közötti összefüggés alapján is elmondható, hogy a „zene kedvelése" (komoly és könnyű is) sokakat tett a 3. műsor hallgatójává. Aki sokat rádiózik és zenét keres, előbb-utóbb a 3. műsor hallgatói között találjuk (ha van URH-s készüléke).

Mit hallgat a 3. műsorból?	Könnyűzene-hallgatás gyakorisága a rádiróban					
	Minden nap	Hetente többször	Havonta többször	Ennél ritkábban	Nem szokott	Átlag
Nem hallgat 3. műsort	65	71	81	84	92	72
Csak komoly zenét hallgat	1	2	1	2	3	2
Könnyűzenét hallgat (mást is)	18	14	9	7	3	14
Zenei és prózai műsort is	15	12	8	5	2	12
Csak prózait hallgat	1	1	1	2	0	1
Összesen (%)	100	100	100	100	100	100

(N=3831; c=0,327)

A könnyűzene mindennapos hallgatói körében az átlagot meghaladó mértékű a 3. műsor hallgatása. A könnyűzene rendszeres hallgatása (minden nap, hetente többször) a 3. műsor hallgatótáborának 90 százalékát, míg a 3. műsort nem hallgatók 75 százalékát jellemzi csak (átlag 79 százalékot).

A rádióhallgatás mindennapi gyakorlatában több-kevesebb *szokássá* vált mozzanat határozza meg a tényleges adó-, műsor- és időválasztást. A szokás nagy úr. A szokások megváltoztatása nélkül keveset változtathat a rádiózás jelenlegi gyakorlatán a rádió maga.

Végül lehetőségünk van arra is, hogy megvizsgáljuk, miben különbözik a 3. műsor közönségének zenei ízlése a többiekétől. A 3. műsor hallgatói kevésbé szeretik a népdalt, nótákat és az operettet, valamint kisebb arányban vannak közöttük olyanok, akik csak a könnyebb zenei műfajokat (népdal, nóta, operett, pop-, tánczene) kedvelik. A 3. műsor hallgatói közül 72 százalék említett egy vagy több komoly zenei műfajt a kedveltek között, de ugyanakkor emellett valamelyik könnyűzenei műfaj kedveléséről is beszámoltak. A többiek között csak 53 százalékban találtunk ilyeneket, átlagban pedig 58 százalékban. A többféle, mindenféle zene kedvelése a 3. műsor hallgatóira inkább jellemző (60%), mint a többiekre (46%).

A komoly zene szeretete tehát sok hallgatót indít arra, hogy a 3. műsorban (is) keressen kedvére való zenét. Az már a kínálat mennyiségi és minőségi összetevőin múlik, hogy milyen gyakran talál maga számára vonzó komoly zenei programot.

ÖSSZEFOGLALÁS

Rádióvevőkészülék-ellátottságunk közelít a telítettség felé. Egy-két százalék (100 ezer körüli felnőtt) a készüléknélküliek aránya. Asztali készüléke a felnőttek 60, hordozható 86, autórádiója 19 százaléknak volt 1982 őszén. A felnőttek 55 százaléka rádiózhat(na) ultrarövidhullámú sávon és 20 százalékuk a sztereó adások előnyét is élvezheti. A készülékek típusát (asztali, hordozható, autórádió) és számát figyelembe véve a következő ellátottsági csoportok különíthetők el a felnőttek körében:

asztali és hordozható készüléke van	36,
egy darab hordozható van	25,
csak asztali készüléke van	13,
asztali, hordozható és autórádiója van	11,
csak hordozható készüléke, de több van	9,
hordozható és autórádiója van	4 százalékának.

A csoportok közül az átlagosnál jobb az URH-ellátottsága a következőknek: asztali+hordozható+autórádió (87%), asztali+hordozható (69%), hordozható+autórádió (68%), átlag 55%. Ennél rosszabb az URH-ellátottság a következőknél: egy darab hordozható rádió (27%), csak asztali készülék (48%), csak hordozható készülék, de több (53%). A *sztereó* rádiók aránya a fenti csoportokban igen különböző. Az asztali+hordozható+autórádióva rendelkezők 52 százaléka, az asztali és hordozható készülékkel rendelkezők 27 százaléka birtokol sztereó készüléket. A többi csoportban az átlagosnál ritkábban találkozunk sztereó készülékekkel. Az egy darab hordozható készülék tulajdonosainak csak 3, a több hordozható készülékkel rendelkezők 9 százaléka rádiózhat sztereó üzemmódban.

Az átlagosnál jobb rádióellátottságú csoportok a következők: középiskolai, főiskolai és egyetemi végzettségűek; vezetők, értelmiségiek, szellemi foglalkozásúak, közvetlen termelésirányítók; 3000 forintnál több egy főre jutó jövedelemmel rendelkezők; 30—50 éves korcsoportba tartozók; modern lakóte epi lakásokban, kertes társasházban, városi családi házban élők. A sztereó és URH-tulajdon még ma is erősen rétegspecifikus mutató.

A *magnetofonok* számának növekedése tovább folytatódott. A vizsgálat időpontjában a felnőtteknek már fele (50%) élt olyan családban, amely rendelkezett magnóval, 38 százalékuk egy, 12 százalékuk már több magnóval is. A személyes használatú (több) hordozható rádió mellett megjelent a személyes használatú magnó is. A rádiókészülékkel legjobban ellátott csoportok körében 25—50 százalékot is elérnek a több magnóval rendelkezők. A magnótulajdonosok 64 százalékának mono, 36 százalékának sztereó készüléke van.

A *lemezjátszók* száma is folyamatosan emelkedik, de az eszköz elterjedésének üteme lassabb, mint a magnetofoné. Azonos időpontban a felnőttek 39 százaléka élt olyan családban, ahol lemezjátszót találtunk. A családok többségében előbb kerül sor a második rádiókészülék megvásárlására, utána következik csak a magnó és/vagy lemezjátszó. A lemezjátszó-tulajdonosok 44 százalékának mono, 56 százalékának sztereó készüléke volt.

A *rádió+magnetofon+lemezjátszó* együttes előfordulását vizsgálva a következő ellátottsági típusok különíthetők el a felnőtteknél:

rádió+magnetofon+lemezjátszó	25,
rádió+magnetofon	23,
rádió+lemezjátszó	14,
csak rádió	37 százalékuk birtokában van.

Sztereó rádiója, magnója és lemezjátszója a felnőttek 7, csak URH nélküli rádiója a felnőttek 26 százalékának van. Az otthoni zenehallgatás lehetőségét vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a rádió kiemelkedően fontos helyzetét nem ingatta meg a másik két „zenei elektrokulturális" eszköz rohamos terjedése.

A felnőttek egynegyede három eszköz zenei kínálatából választhat, másik egynegyede pedig URH nélküli rádiójára hagyatkozhat csak, ha zenét szeretne otthonában hallgatni.

A felnőttek több mint egyharmadának csak rádiója van (magnója és lemezjátszója még nincs), így számukra (és gyermekeik számára) csak az a zene szólhat az otthon falai között, amit a rádió kínál. Az, hogy ki melyik ellátottsági szintet éri el a három eszköz birtoklásában, vizsgálatunk szerint elsősorban az iskolai végzettségtől, életkortól, foglalkozástól, zenei ízléstől és komoly zenei aktivitástól függ.

A 3. műsort a felnőttek 55 százaléka hallgathatná, de csak 27 százaélkuk szokta. A műsor rendszeres hallgatójának (minden nap hallgat itt valamilyen műsort 4%, hetente többször 7%) a felnőttek egytizede tekinthető. Az URH-sávos készülékkel rendelkezők fele nem hallgatja, 20 százalékuk rendszeresen, 30 százalékuk alkalmanként. A felnőttek mindössze egyötöde rádiózik URH-sávon úgy, hogy a Magyar Rádió mindhárom adását egyaránt ott hallgatja. Az URH-tulajdonosok egyharmada él ezzel a lehetőséggel. A sztereó készülékkel rendelkezők körében az átlagosnál gyakoribb (65%) a 3. műsor hallgatásának szokása, és egyharmaduk rendszeres hallgatónak tekinthető. A hallgatók között az átlagot meghaladó arányban találunk középiskolai és egyetemi végzettségűeket, 40 évesnél fiatalabbakat, vezetőket, értelmiségieket és egyéb szellemi és irodai foglalkozásúakat, valamint férfiakat.

A 3. műsorból történő műsorválasztás gyakorlata is jelzi a kínálat és kereslet különbségeit. Ott, ahol (csak) három rádióprogram van, luxus, hogy egy adó üzenetei ilyen rossz hatásfokkal érjenek el a hallgatósághoz.

MAGNÓZÁS A RÁDIÓBÓL ÉS A TÉVÉBŐL

RÁDIÓBÓL MAGNÓRA

Magnófelvételeket nem csak a rádióból, hanem lemezekről, más magnófelvételekről, a televízióból és egyéb helyütt is készítenek. A műsoros kazettákról, valamint az élő hangok — családi események, rendezvények, koncertek stb. — rögzítéséről a magnózással részletesen foglalkozó külön tanulmányban számolunk be. Vizsgálatunk adatai szerint *leggyakrabban a rádióból vesznek fel a magnótulajdonosok. A felnőttek 37, a magnóval rendelkező felnőttek 75 százaléka szokott ilyen felvételeket készíteni magnetofon készülékével.*

Lemezekről és más magnófelvételekről a felnőttek 22—22 százaléka szokott felvenni, át-

játszani különböző számokat. A felnőttek 15 százaléka válaszolta azt, hogy vett már fel magnójára a televízió műsorai közül (hangot!). A *magnóval rendelkező felnőttek* 75 százaléka a rádióból, 44—44 százaléka lemezekről és más magnófelvételekről és 30 százaléka a tévéből is szokott magnóján rögzíteni különböző anyagokat. *A rádió kiemelkedő szerepet játszik tehát a magnózás gyakorlatában.* Ez is hozzájárul a rádióval egybeépített magnetofonok elterjedéséhez, népszerűségének növekedéséhez. E helyütt csak a *rádióból* és a *tévéből* történő magnófelvételek készítését vizsgáljuk. Az elemzés sorrendjének és az adatok interpretálásának megtervezésénél az tűnt a legcélravezetőbbnek, ha külön tárgyaljuk az *eszközellátottság* befolyásoló szerepét.

Adataink alapján lehetőség van az otthonokban őrzött magnófelvételek mennyiségének és összetételének megbízható becslésére. *Körülbelül 80 millió óra könnyűzenei, 8 millió óra komoly zenei és 10 millió óra prózai hanganyag* meglétével, használatával kell számolnunk. A különböző rádióműsorok magnóval történő rögzítésének szokását befolyásoló tényezők szerepéről szól a második rész. A magnósok társadalmi-demográfiai jellemzők szerinti összetételét írja le a harmadik, az otthonokban őrzött hangfelvételek mennyiségét és műfaji összetételét, valamint a felvételek eredetét vizsgálja a negyedik rész. A rögzítésre kiválasztott rádióműsorok műfaji arányát és a válogatást befolyásoló társadalmi-demográfiai tényezők szerepét írja le az ötödik rész. A hatodik rész a *tévéből* történő hangfelvétel-készítést befolyásoló technikai és személyi feltételekről, a hetedik pedig a tévéből történő — rögzítésre szánt — műsorok kiválasztásáról szól.

ELLÁTOTTSÁG

A rádióból magnóra történő felvételek készítésénél a rádióval és a magnóval való ellátottság színvonala egyaránt meghatározó.

Minél jobb és több rádiója van valakinek, annál valószínűbb, hogy magnója is van és hogy magnóra fel is vesz a rádió műsoraiból. A rádióval *gyengén* ellátottak körében az átlag alatti gyakoriságú (27%) a magnózók aránya. A rádióval *közepesen* ellátottak 46, a *jól* ellátottak 66%-a szokott rádióból magnóra műsorokat rögzíteni. Az átlagos 37 százaléknál ez jóval több.

Rádióval „jól" ellátott a lakosság 12%-a. Körükben 87% rendelkezik URH vételére alkalmas készülékkel és 52% sztereó rádióval. Több készülékük van: asztali+hordozható+autórádió vagy asztali+autórádió. 76%-uknak van magnetofonja.

Rádióval „közepesen" ellátott a lakosság 40%-a. 69%-uknak van URH-s, 23%-uknak sztereó rádiója. Több készülékük van — asztali+hordozható vagy hordozható+autórádió —, 57%-uknak van magnetofonja.

Rádióval „gyengén" ellátott a lakosság 47%-a. 51%-nak van URH-s és ezen belül 9%-nak sztereó készüléke. Csak egy hordozható, vagy csak asztali, vagy több, de csak hordozható rádiójuk van. 36%-uknak van magnetofonja.

Ha csak a *magnótulajdonosok* körében vizsgálódunk, nem találunk ilyen nagy különbségeket. A magnótulajdonosok többsége készít felvételeket a rádióból, szinte alig befolyásolja ennek gyakoriságát az, hogy milyen rádióval, rádiókkal rendelkeznek.

A csak asztali vagy egy hordozható rádióval (és a hordozható+autórádióval) rendelkező magnótulajdonosok körében az átlagosnál valamivel kisebb (67—70%) a felvételt készítők aránya.

A több hordozható és az asztali+hordozható rádiókészülékkel rendelkező magnótulajdonosok 74—76 százaléka, a rádióval a legjobban ellátott (asztali+hordozható+autórádióval, vagy asztali+autórádióval) magnótulajdonosok 81 százaléka szokott felvételt készíteni a rádió műsorairól.

A rendelkezésre álló technikai eszközökkel mindenki azon a színvonalon készít magnófelvételt, amire lehetősége van. A kedv és az ambíció hasonló a legkülönbözőbb magnóval rendelkező csoportokban is, hiszen ez a legolcsóbb és leghozzáférhetőbb módja a házi szalagtár bővíté-

sének. Ezt bizonyítja az is, hogy a *mono* és *sztereó magnótulajdonosok körében is hasonló arányban találunk felvételt készítőket.* A csak mono magnóval rendelkezők 76, a sztereó magnó tulajdonosok 75 és a mono+sztereó magnó tulajdonosainak 83 százaléka vesz fel rádióműsorokat (c=0,638). A többféle magnóval rendelkezők körében valószínűleg a legnagyobb a rádióval egybeépített „rádiómagnók" előfordulási gyakorisága. A konstrukció kínálta technikai lehetőség a „lustábbakat" is ösztönzi arra, hogy a nekik tetsző rádióműsorokat megörökítsék magnószalagon.

Az, hogy kinek hány és milyen típusú rádiója van, jobban befolyásolja a magnók beszerzését mint az, hogy ha már van magnó, készítenek-e vele felvételt a rádióból. *Az igényes és intenzív rádiózáson keresztül vezet az út a magnózás felé,* de ez fordítva is elképzelhető.

Igazán jó (zenei) magnófelvételt csak sztereó adásról, sztereó rádióból, sztereó magnetofonnal lehet készíteni. *A sztereó rádióval rendelkező felnőttek* (a lakosság 20%-a) többségének (79%) van magnója is és több mint felének (55%) a magnója is sztereó. Körükben a legelterjedtebb (65%-uk) a rádióból történő magnófelvétel készítésének szokása.

A rádióellátottság színvonala alapján képzett csoportok	*Magnetofonnal* ellátottak aránya	*Sztereó* magnóval rendelkezők aránya	*Rádióból magnófelvételt* készítők aránya
	a csoport %-ában		
URH nélküli rádió-tulajdonosok	28	6	19
URH-sávos készülékkel rendelkezők (sztereó nélkül)	57	9	45
Sztereó rádióval rendelkezők	79	55	65
A felnőttek között átlagosan	49	20	37

Az URH nélküli rádióval rendelkezők csak egyötödének (28%) van magnója és csak 19%-uk szokott felvételt készíteni. Az URH-sávos rádiókészülékek tulajdonosai (sztereó nincs) körében az átlagosnál többen vettek már magnót (57%), de sztereó magnót még kevesen (9%).

A változók közötti kapcsolat erőssége a sztereó rádió és a rádióból történő magnófelvétel esetében volt a legnagyobb (c=0,892) az összes vizsgált összefüggés közül.

A lemezjátszó megléte nem befolyásolja a magnófelvételek készítésének szokását. A rádióval, magnetofonnal, lemezjátszóval egyaránt rendelkezők körében ugyanígy 76% a rádiófelvételt készítők aránya, mint a rádió+magnetofontulajdonosok között.

Az URH-sávon történő rádióhallgatás lehetőségével nem mindenki él azok közül, akik már rendelkeznek a vételre alkalmas készülékekkel. A Kossuth és Petőfi rádió műsorai URH-sávon való hallgatásának szokása lassan terjed és a 3. műsor hallgatottsága igen alacsony. A rádióműsorok rögzítői tudatosabban válogatva, előre tervezve és a lehetőségek szerinti legjobb hangminőségben igyekeznek rádiózni.

A Kossuth és Petőfi adó URH-sávon történő hallgatása és a magnófelvétel készítésének szokása együtt jár.

(Kossuth = c = 0,386; Petőfi = c = 0,389)

	URH-n hallgat						Nincs URH	Az egész mintában
	mindig		alkalmanként		nem			
	K	P	K	P	K	P		
Készít magnófelvételeket	66	67	58	58	43	41	19	37
Nem készít magnófelvételt	34	33	42	42	57	59	81	63
Összesen (%)	100	100	100	100	100	100	100	100

A mindig URH-n rádiózók kétharmada, az URH-n rendszeresen nem rádiózók negyven százaléka készít csak magnófelvételeket. A 3. műsor csak URH-sávon hallható. Műsorainak összetétele miatt csak kis számú és igényes hallgatót tud maga mellé vonzani. Sokáig csak itt volt sztereó minőségű adás, így a sztereómagnó-tulajdonosok csak innen rögzíthettek ilyen minőségű műsorokat. A harmadik műsor hallgatóinak 63 százaléka, az URH-készülékkel rendelkező, de harmadik műsort nem hallgatók csoportjának csak 40 százaléka készít felvételt. (c = 0,422.)

A felvétel készítésének egyik fontos feltétele az is, hogy pontosan tudható legyen, mikor, melyik adón lesz a rögzíteni kívánt műsor. Csak a *Rádió-* és *Televízióújság* tartalmaz olyan részletes műsorismertetést, amely alapján több-kevesebb biztonsággal el lehet dönteni, hogy melyik műsort is válasszák ki rögzítésre. Várakozásunknak megfelelően a két változó elég szoros kapcsolatot mutat (c = 0,320). Az RTV-újságot minden héten olvasók fele (50%), az újságot nem olvasók egyharmada (33%) szokott magnófelvételt készíteni a rádió műsoraiból.

A rádióhallgatási szokásokban fellelhető különbségek alapján képzett csoportok *magnózási szokásaiban* levő eltérések a következők: a rádió könnyűzenei műsorait rendszeresen hallgató felnőtt közönség (minden nap, ill. hetente többször hallgat) 40%-a, a könnyűzenét ritkán vagy nem hallgatók 20 százaléka szokott magnójával a rádióból különböző műsorokat felvenni; a rádió komoly zenei műsorainak rendszeres hallgatói között hasonló arányban (39%) találunk magnózókat, mint a komoly zenei műsorokat nem hallgatók (36%) körében. A különbség a rögzítésre kiválasztott műsorokban található. (Erről részletesen a további fejezetekben szólunk.)

KIK VESZIK FEL A RÁDIÓ MŰSORAIT MAGNÓRA?

Mi mindentől függ, hogy valaki a magnózók táborába tartozik-e? Az elemzésbe bevont változók közül a legnagyobb magyarázó ereje a rádió- és magnetofonkészülékkel való ellátottságnak van. Ezen kívül a kérdezett családjához tartozó *14—18 éves gyermekek* léte befolyásolja legjobban a magnózási szokásoknak a kialakulását. A többi társadalmi demográfiai változó hatása ennél kisebb. Ezek közül az *életkor* és az *iskolai végzettség* befolyásolja legjobban azt, hogy egy felnőtt magnózik-e vagy sem, valamint a foglalkozás is. A lakóhely és a kérdezett neme is meghatározó, differenciáló tényező.

A mai negyvenévesek a hatvanas évek elején voltak tizenévesek, amikor elkezdte a magnetofon hazai térhódítását. A mai 14—18 évesek szülei már több mint húsz éve élnek együtt a magnózással, sokan közülük maguk is magnóztak ifjú korukban. A mai húszévesek már beleszülettek egy olyan helyzetbe, ahol a rádió, magnetofon, lemezjátszó és a televízió a családok és/vagy oktatási intézmények jelentős hányadában megtalálható volt. Azok a kérdezetteink, akiknek családjában 14—18 éves gyermekek élnek, sokkal nagyobb arányban magnóznak (60%) aktívan (vesznek fel a rádió műsorából), mint azok akiknek nincs ilyen életkorú családtagjuk (34%).

A különböző társadalmi, demográfiai csoportokat vizsgálva megállapíthatjuk, hogy *„össznépi"* szokás a rádió műsorainak magnóval történő rögzítése, a felvételek gyűjtése. A magnóval rendelkező családokban élő felnőttek háromnegyede keszít ilyeneket. Az, hogy mennyire elterjedt szokás ez az alábbi csoportokban, elsősorban a készülékellátottság egyenetlenségeiből következik és csak másodsorban az érdeklődési, aktivitási különbségekből.

Életkori csoportok	Van magnója %	Készít a rádióból magnófelvételt % (c=0,373)	A magnótulajdonosok körében rádióból felvételt készítők aránya (korcsoport %-ában)
18—19 éves	66	52	79
20—24 éves	68	53	78
25—29 éves	62	47	76
30—39 éves	62	50	81
40—49 éves	60	46	77
50—59 éves	37	26	70
60 év fölött	17	11	65
Átlag	49	37	75

Az 50 évesnél fiatalabbak közül minden második felnőtt, az 50—59 évesek közül minden negyedik és a 60 évesnél idősebbek közül minden tizedik él olyan családban, ahol rádióból magnófelvételt készítenek. Ezeket a különbségeket az ellátottság eltérő mértéke okozza.

A magnóval rendelkező családokban élő felnőttekre szűkítve a kört, nem találunk ilyen nagy különbségeket. Az 50 évesnél idősebb kérdezettek 65—70%-ának családjában szoktak felvételt készíteni a rádióból, ami az átlagos 75 százaléknál valamivel kisebb. Az ennél fiatalabbak körében az átlagosnál 1—5%-kal nagyobb csak a magnózók aránya.

Az *iskolai végzettség* szerinti csoportokban nem ilyen egyenletes a magnózás szokásának kialakulása.

Iskolai végzettség	Van magnója %	Készít a rádióból magnófelvételt % (c=0,360)	A magnótulajdonosok körében rádiófelvételt készítők aránya (csoport %-ában)
8 osztálynál kevesebb	20	14	70
8 általános	51	39	76
Középiskola	60	56	93
Egyetem	74	53	71
Átlag	49	37	75

A középiskolát és egyetemet végzettek több mint fele (53—56%), *a 8 általános iskolai végzettségűek 38%-a, a 8 osztálynál kevesebbet végzettek 14 százaléka szokott a rádióműsorokról felvételt készíteni.*

A *szokás* a középiskolát végzett magnótulajdonosok körében az átlagosnál jóval nagyobb arányban alakult ki, szinte majdnem mindannyiuk készít felvételt rádióból (93%). A legmagasabb és a legalacsonyabb iskolai végzettségű magnótulajdonosok *aktivitása* hasonló, de mivel sokkal rosszabb a 8 osztálynál kevesebbet végzettek ellátottsága, így ezek csak 14%-a készíthet magnófelvételt, míg az egyetemi végzettségűek fele (53%). A nyolc osztályt végzettek körében átlagos (76%), a középiskolai végzettségűek körében az átlagot jóval meghaladó (93%), a legképzettebbek és a legkevésbé képzettek körében az átlagosnál kisebb arányban (70—71%) találunk rádióból magnófelvételt készítőket.

A foglalkozás szerint adódó különbségek is a készülékellátottság következményei. A társadalmi munkamegosztásban elfoglalt hely szerint képzett csoportok mindegyikében hasonló a tevékenységet végzők aránya, ha csak a magnótulajdonosok körében vizsgálódunk. A vezetők és értelmiségiek közül minden második (a magnóval rendelkezők 73%-a), a segédmunkások közül minden negyedik (a magnóval rendelkezők 69%-a) készít felvételeket.

Budapesten a felnőttek kétharmada, a községekben egyharmada él olyan családban, ahol van magnetofon. Ezért lehetséges, hogy ugyan *vidéken* a magnósok (a községekben és a vidéki városokban) valamivel nagyobb hányada vesz fel rádióműsorokat, de végeredményben Budapesten a felnőttek felének, a községekben egyharmadának van rádióból felvett műsora magnószalagján.

Lakóhely	Van magnetofonja %	Készít a rádióból felvételt (c=0,210) %	A magnótulajdonosok körében rádiófelvételt készítők aránya %
Budapest	64	46	72
Vidéki város	53	42	79
Községek	38	30	79
Átlag	49	37	75

A férfiak 52, a nők 45 százaléka él olyan családban, ahol van magnetofon. Férfi válaszolóink 60 százaléka, a nők mindössze 34 százaléka említette, hogy szoktak készíteni magnófelvételt rádióból. Ha csak a magnóval rendelkező családokban élőket nézzük, azt tapasztaljuk, hogy a férfiak körében gyakoribb a szokás kialakulása (96%-uk készít rádióból felvételt), mint a nőknél (72%). A családi munkamegosztás jelenlegi gyakorlata miatt az otthoni szabadidős tevékenységek közül a magnózást inkább a férfiak választják, mint a nők.

A RÁDIÓ MŰSORÁBÓL SZÁRMAZÓ FELVÉTELEK ARÁNYA A HÁZI SZALAGTÁRBAN

Részletesen vizsgáltuk azt is, hogy az otthon őrzött magnószalagokon mennyi és milyen összetételű (komoly zene, könnyűzene, próza, egyéb) felvételt gyűjtöttek a magnósok. A saját felvételt készítők körében megkérdeztük azt is, hogy honnan és mit szoktak magnójukon rögzíteni. Ezek alapján a felvételek eredetére, valamint arra is következtethetünk, hogy milyen tényezők befolyásolják a különböző rádióműsorok magnóval történő rögzítésének szokását. Adataink alapján elég pontosan megbecsülhetjük a privát magnófelvételek mennyiségét és műfaji összetételét. Közel *80 millió óra könnyűzenei, 8 millió óra komoly zenei és 10 millió óra prózai* magnófelvétel meglétével, használatával kell számolnunk. Kérdezetteink a család összes magnófelvételéről adtak számunkra információt, de a szülők nem mindig tartják számon, nem ismerik gyermekeik

magnószalagjait, így ezek egy része kimaradt az adatgyűjtésből. A valóságban az itt becsülmennyiségnél valószínűleg több hanganyag van.

Komoly zenei magnófelvétele a felnőttek 12, könnyűzenei 43, prózai 18 százalékuknak van.[24] Ez azt jelenti, hogy a magnótulajdonosok többségének (86%) van könnyűzenei felvétele. Alig egynegyedük (24%) rendelkezik komoly zenei, egyharmaduk (36%) pedig prózai felvételekkel. Mint már említettük, a felvételek többsége a rádióból készül, de nem csak onnan (lemezátjátszás, más felvételek másolása, élő zene rögzítése stb.).

Komoly zenét a rádióból a felnőttek mindössze 2 százaléka, könnyűzenét 33 százaléka, prózai műsorokat 13 százaléka szokott rögzíteni magnószalagra.

A *komoly zenei* magnófelvétellel rendelkező felnőttek 13 százaléka szokott a rádióból komoly zenei műsorokat felvenni, tehát az ilyen felvételek többsége nem a rádió műsorából származik. (c—0,582) A szalagon őrzött komoly zenei anyagok mennyisége szerint differenciálódik ez a kép.

Az 1—5 óra felvétellel rendelkezők 9, a 6—10 óra felvétellel rendelkezők 20 és több mint 10 óra komoly zenei felvételt őrzők 44 százaléka rögzít a rádióból anyagot. (De! 1—5 óra felvétele a felnőttek 9, 6—10 óra 2, több mint 10 óra komoly zenei felvétele pedig csak 1 százalékának van.) A mérési hibahatárt súroló kis számok miatt csak jelzésként értelmezhetők a fenti adatok. Valószínű, hogy a mennyiségben és minőségben jelentős komoly zenei gyűjtemény magnószalagon igen ritkán fordul elő. Többségében néhány műsoros kazettát jelent a család komoly zenei felvételeinek összessége.

A magnótulajdonosok 51 százalékának lemezjátszója is van. A komoly zenei magnófelvételt készítők 55 százalékának van komoly zenei lemeze is (átlag 23%). Minél több komoly zenei lemezt gyűjtött össze valaki, annál valószínűbb, hogy ha van magnója, akkor azon is gyűjti a komoly zenét (c=0,628).

A könnyűzenei magnófelvétellel rendelkezők 67 százaléka említette azt, hogy felvesz könnyűzenét a rádióból, tehát a házi szalagtárak könnyűzenei anyagának valószínűleg több mint a fele a rádió műsoraiból válogatódott össze (c=0,651). Azok közül, akik nem vesznek fel a rádió könnyűzenei műsoraiból, csak 14 százalék említette, hogy van könnyűzenei magnófelvételük.

Az 1—5 óra könnyűzenei magnófelvétellel rendelkezők 59, a 6—10 óra felvétellel rendelkezők 63, a 11—30 óra felvétellel rendelkezők 70, a több mint 31 óra ilyen felvétellel rendelkezők 75 százaléka említette, hogy készít rádióműsorból könnyűzenei magnófelvételt (átlag 67%). A könnyűzenei magnófelvétellel rendelkező válaszolóink 21 százaléka nem vesz fel a rádióból könnyűzenét (12 százalék csak más műsorokat vesz fel, könnyűzenét nem). A rádióból könnyűzenei magnófelvételt készítők 50 százalékának könnyűzenei *lemeze* is van (átlag 38%). Aki *gyűjti* a könnyűzenét magnón, annál nagyobb valószínűséggel találunk könnyűzenei lemezgyűjteményt is, mint másoknál. Az 1—20 könnyűzenei lemezzel rendelkezők 33, a 21—50-nel rendelkezők 44, a több mint 50 ilyen lemezzel rendelkezők 47 százaléka a rádió könnyűzenei műsorából is rögzít, gyűjt ilyen felvételeket (átlag 31%).

Sokan és nagy számban gyűjtöttek a közelmúlt könnyűzenei terméséből lemezeket, magnófelvételeket. A privát magnószalagok 80 százalékát uralja a könnyűzene. A *prózai* magnófelvétellel rendelkezők 46 százaléka szokott a rádióból prózai (és vegyes, zenés-szöveges) műsorokat felvenni. A magnón rögzített verbális anyagok körülbelül fele a rádióból, fele más, egyéb forrásokból (műsoros kazetták, saját felvételek) származik. A rádióból felvett prózai műsorok 60 százaléka *kabaré*, így az otthoni prózai felvételek valószínűleg több mint egynegyede a rádiókabaré anyagaiból áll (c=0,581).

[24] A magnótulajdonosok 50%-át azért haladja meg az összeg (73%), mert többféle felvétel van a gyűjteményekben.

1—5 óra prózai felvétellel rendelkezik a felnőttek 15 százaléka, ennél több 3 százalékának van. A prózát magnóra vevők 15 százalékának van csak 5 óránál hosszabb anyaga. A prózai (mese, vers, irodalmi, kabaré stb.) lemezekkel rendelkezők körében nagyobb az ilyen magnófelvételt is készítők aránya (21%), mint az átlag (12%).

Mindennapi tapasztalataink is azt mutatják, hogy a magnó elsősorban a *szórakozás*, a *kikapcsolódás* szolgálatában áll. A magnósok a rádió szórakoztató műsorait veszik hangszalagra, hogy így időhöz való kötöttség nélkül bármikor szórakoztathassa őket a könnyűzene és kabaréműsor (akkor, ha az adott időpontban a rádió éppen nem szórakoztat). A rádió leghallgatottabb műsorainak (könnyűzene, tánczene, kabaré) hatása megsokszorozódik. Az aktuális rádióműsoroknak nem csak a televízió jelent konkurenciát, mert a felnőttek felénél számolni kell a rádió korábbi, magnószalagon rögzített, sikeres és közkedvelt műsorai által teremtett konkurenciára is. A magnók számának további növekedésére számítani kell és ezzel együtt arra is, hogy egyre többen tudnak majd maguk számára „kívánságműsor"-t mixelni az aktuális és magnószalagokra felvett rádióműsorokból kombinálva.

MIT VESZNEK MAGNÓRA A RÁDIÓ MŰSORAI KÖZÜL?

A következőkben azt mutatjuk be részletesen, hogy *mit* vesznek fel.

Mit vesznek fel a rádióból	A felnőtt lakosság százalékában	A rádió műsoráról magnófelvételeket készítő felnőttek százalékában (c=0,628)
Könnyűzene, tánczene	14	39
Beat, pop, rock	2	5
Nóta, operett, népdal	1	2
Jazz	0	0
Komoly zene	0	1
Próza	2	5
Könnyűzene, tánczene + beat, pop, rock	2	6
Könnyűzene, tánczene + nóta, operett, népdal	3	8
Könnyűzene, tánczene + komoly zene	1	3
Könnyűzene, tánczene + próza	7	19
Beat, pop, rock + próza	0	1
Nóta, operett, népdal + próza	1	2
Könnyűzene, tánczene + beat, pop, rock + nóta, operett, népdal	0	1
Könnyűzene, tánczene + beat, pop, rock + próza	0	1
Könnyűzene, tánczene + nóta, operett, népdal + próza	2	5
Könnyűzene, tánczene + komoly zene + próza	1	1
Nem vesz fel a rádióból műsort magnóra	63	összesen 99% N=1423
Összesen: N=3880	99%	

Az itt kialakított műfaj szerinti csoportok a következők:

Könnyűzene, tánczene: örökzöld dallamok, Tánczenei koktél, Melódiakoktél, Tessék választani!, szórakoztató zene, slágerek, sanzonok, táncdalok, Korda György, Harangozó Teréz, Kovács Kati, Vámosi-Zárai stb.

Beat, pop, rock: együttesek, fiatalok zenéje, punk, new wawe, új hullám, Korál, Beatles, ABBA, Quenn, kemény rock, disco zene, Magnósok figyelem!, „Komjáthy", Poptarisznya, Vasárnapi koktél, Csak fiataloknak!, progresszív rock stb.

Magyar nóta, operett, népdal: nóta, virágének, csárdás, verbunkos, magyar nóta, népzene, cigányzene, cigánydalok, Jó ebédhez szól a nóta, operett (részlet) stb.

Jazz: dixieland, swing, jazz-rock, Kiss Imre műsorai stb.

Komoly zene: klasszikus zene, kortárs zene, barokk zene, reneszánsz, opera, kamarazene, szimfonikus zene, orgonamuzsika, Bach, Mozart, Bartók stb.

Próza: kabaré, gyerekműsor, mesejáték, kívánságműsor, szilveszteri műsor, Szabó család, versek, irodalmi műsor, rádiójáték stb.

A válaszolók többsége átfogó műfaji megnevezését adta a magnóra felvett műsoroknak (könnyűzene, tánczene, beatzene, slágerek, klasszikus zene, opera stb.). A rendszeresen jelentkező, nagy hagyományokkal rendelkező zenei műsorok cím szerinti említésével is találkoztunk a válaszokban (Tánczenei koktél, Örökzöld dallamok, Tessék választani!, Magnósok figyelem! stb.), valamint kedvenc együttesek, előadók megnevezésével is (ABBA, Beatles stb.).

A jobb áttekinthetőség kedvéért a hatféle műsorkategória összes említését is megadjuk.

Mit vesznek fel a rádióból	A felnőtt lakosság hány %-a említette	A rádió műsoráról magnófelvételeket készítő felnőttek hány %-a említette[25]	Az összes említés hány %-a volt
Könnyűzene, tánczene	33	83	54
Beat, pop, rock	4	14	9
Nóta, operett, népdal	7	18	12
Jazz	0	0	0
Komoly zene	2	5	3
Próza	13	35	23
Összesen:			101%

A rádió kínálatából a magnózók többsége (83%) *könnyűzenei és tánczenei* műsorok közül válogat, vesz fel. A magnózók egyharmada a *prózai* műsorok közül is felvesz, leggyakrabban sikeres kabarészámokból az említők több mint fele. Többen vesznek fel *nótákat,* operettrészleteket és népdalokat, mint a *beat-,* pop- és rockmuzsikából (18, ill. 14 százalék). A vizsgálat csak a 18 évesnél idősebb lakosság magnózási szokásaira terjedt ki. Ezen a ponton is megerősítést kapunk annak a tervezett vizsgálatnak szükségességéről, hogy a folyamatban levő zenekutatást ki kell terjeszteni a fiatalabb korcsoportok felé. A rádió *komoly zenei* műsoraiból meglehetősen kevesen (a felnőttek 2, a magnózó felnőttek 5 százaléka) vesznek fel.

Összehasonlítva a különböző rádióellátottságú csoportok magnózási szokásait abban a tekintetben, hogy a rádió műsorai közül mit vesznek fel, azt tapasztaljuk, hogy 1—2 százalékos eltéréssel minden csoportban a fentiekkel azonos gyakoriságot találunk.

[25] Egy válaszban többféle említés is lehetett, így az említések összege meghaladja a 100%-ot.

Ha a magnótulajdonosokat a mono és sztereó készülékek birtoklása szerint csoportosítjuk, találunk némi különbséget. Vizsgáljuk meg, hogy a magnótulajdonosok alábbi csoportjaiban hány százalék említette a hatféle műsortípust (c=0,638).

A *mono* magnóval rendelkezők valamivel több könnyűzenét, tánczenét és nótát, operettet, népdalt vesznek fel a rádióból, mint a sztereó magnóval rendelkezők. A *sztereó* magnóval rendelkezők több beat-, pop- és rockmuzsikát és komoly zenét, valamint több prózai műsort vesznek fel, mint a mono magnóval rendelkezők. Ezek a különbségek árnyalatiak és csak jelzésként értelmezhetőek. A *mono és sztereó (több!)* magnóval is rendelkezők a mono tulajdonosokhoz viszonyítva lényeges különbséget mutatnak.

Műsorkategóriák	Mono magnó tulajdonosok %	Sztereó magnó tulajdonosok %	Mono és sztereó magnóval is rendelkezők %	Az összes magnótulajdonos %
Könnyűzene, tánczene	84	79	83	83
Beat, pop, rock	14	15	16	14
Nóta, operett, népdal	21	15	10	18
Jazz	0	0	0	0
Komoly zene	4	5	7	5
Próza	32	36	35	35

A *mono és sztereó magnók tulajdonosai több* beat-, pop-, rockmuzsikát, *több* komoly zenét és *több* prózai műsort vesznek fel a rádióból, mint a mono magnóval rendelkezők. A nóta-, operett- és népdalfelvételek készítéséről a mono tulajdonosok 21, a mono-sztereó tulajdonosok 10 százaléka tett csak említést.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy az igényesebb, sztereó magnóval is rendelkező magnótulajdonosok zenei ízlése különbözik a csak mono magnóval rendelkező felnőttek ízlésétől. Előbbiek körében valamivel gyakoribb a beat-, pop-, rockmuzsika és a komoly zene magnóra vétele, ritkább a nóta-, operett- és népdalfelvételek készítése, mint a csak mono magnóval rendelkezők körében.

A rögzítésre kiválasztott műsorok más-más arányban szerepelnek a vizsgált társadalmi, demográfiai csoportokban. Az átlagosnál nagyobb arányban említették a *könnyűzenét* a következő csoportok: 40 évesnél fiatalabbak; középiskolát és egyetemet végzettek; vezetők és értelmiségiek, egyéb szellemi foglalkozásúak, szakmunkások; a rádióban könnyűzenét minden nap hallgató felnőttek; a budapestiek. A *beatzenei* műsorok magnószalagra való felvétele az alábbi csoportokban haladja meg az átlagot: 18—29 évesek; 8 általánost és középiskolát végzettek; egyéb szellemi foglalkozásúak, szakmunkások; vidéki városokban élők; férfiak. *Nótát,* operettet, népdalt a következők veszik fel az átlagot meghaladó arányban: 30—50 évesek; 8 általános iskolai végzettséggel rendelkezők; egyéb szellemi foglalkozásúak; községben élők. Az átlagosnál nagyobb arányban említették a *komoly zenét* a következők: 30—60 évesek; középiskolai és egyetemi végzettségűek; vezetők, értelmiségiek, egyéb szellemi foglalkozásúak; budapestiek; a rádió komoly zenei műsorainak rendszeres (hetente többször, minden nap) hallgatói.

TÉVÉBŐL MAGNÓRA

A vizsgálat megtervezésekor nem feltételeztük azt, hogy ilyen nagy számban találkozunk olyanokkal, akik a televízió műsorainak hangjáról készítenek magnófelvételt. A válaszolók 15 százaléka (1 millió 200 ezer felnőttnek felel meg) említette, hogy már készítettek ilyet. A tévé mono

hangja egyelőre nem tesz lehetővé igényes minőségű felvételt, de a nagyszámú mono magnót ez nem is érinti. A látvány nélküli tévéhang az eredeti élményt csak töredékeiben — tulajdonképpen a lényegétől, a képtől megfosztva — hozhatja vissza a magnószalag hallgatásakor. A televízióban szereplő zenei együttesek, előadók, zenei események és zenei művek nem mindig hallhatók a rádióban (is), így érthető, hogy a magnósok a tévében is figyelik, vadásszák a felvenni valót. Addig, amíg a sztereó tévé nem terjed el, a televízió és a rádió olyan közös akcióinak számát kellene megnövelni, amikor fontos zenei eseményekről egyidejűleg adnak közvetítést.

Amíg a *képmagnók* száma nem nő meg jelentősen, a „szegény" magnós csak a hangot teheti el gyűjteményébe. A jelenlegi szituáció a sztereó hanggal ellátott televízió-vevőkészülékek és a képmagnók várható gyors elterjedésével gyökeresen meg fog változni. A nyolcvanas évek elején készült „pillanatfelvétel" szerint Magyarországon a felnőttek egyharmada szokott a *rádióból* és *egytizede* a tévé műsorainak hangjáról magnetofonján felvételt készíteni. A magnótulajdonosok 75 százaléka szokott a rádióból és 31 százaléka a tévéből hangfelvételt rögzíteni.

A rádiónak már ma számolnia kell a magnózás tömeges elterjedésével. Alig húsz év kellett ahhoz, hogy a magnó a rádiózást alapjában érintő, a műsorpolitikai célkitűzések újraértelmezését sürgető tényezővé váljon. A televízió hangjának magnón való rögzítése félmegoldás, amikor a képmagnó már itt van, mint tökéletes rögzítési lehetőség. Lehet, hogy a televíziónak nem kell húsz év sem, hogy a képmagnózás hasonlóan fontos és a napi műsorkészítést és műsorszerkesztést is befolyásoló tényezővé váljon.

Adataink lehetővé teszik, hogy a kép nélküli tévéhang rögzítésével foglalkozók körét leírjuk és a szokást befolyásoló tényezők közül bemutassunk néhányat. Nem érdektelen annak vizsgálata, hogy milyen tévéműsorokat választanak ki hangrögzítésre.

KIK VESZNEK MAGNÓRA A TÉVÉMŰSOROK HANGJÁBÓL?

A magnó minősége, a magnózási szokások, a zenéhez fűződő viszony és a tévénézés gyakorisága egyaránt befolyásolja a szokás kialakulását, gyakorlását. Az életkornak, az iskolai végzettségnek és a foglalkozásnak is jelentős differenciáló szerepe van.

A *hordozható* magnóval rendelkezők körében, valószínűleg a mozgathatóság miatt az átlagnál valamivel gyakoribb (33%) az ilyen felvételt készítők aránya.

A *mono* magnóval rendelkezők 34, a sztereó magnóval rendelkezők 27 és a mind a kétféle készülék tulajdonosainak 24 százaléka szokott tévéből hangot felvenni. A tévé mono hangja, ill. a több készülékkel rendelkezők egyfajta igényessége magyarázza ezeket az eltéréseket.

Azok, akik a rádió mellé *magnetofont* és *lemezjátszót* is vásároltak már, kevésbé készítenek ilyen felvételeket, mint a rádió-magnetofon (+televízió) tulajdonosok (29, ill. 34%). A magnófelvételek és a lemezek együtt olyan választási lehetőséget adnak, amit valószínűleg szükségtelen a tévéből készített hangfelvétellel kiegészíteni.

A magnósok 20%-ának orsós, 69 százalékának kazettás, 11 százalékának mind a kétféle készüléke van. Mind a három, itt említett csoport tagjainak 31 százaléka számolt be a tévéből való magnófelvétel készítéséről ($c=0{,}406$).

A *magnóhasználat gyakorisága* és a *tévénézési szokások* egyaránt befolyásolják az ilyen felvételek készítésének valószínűségét.

A felnőttek 11 százaléka minden nap, 14 százaléka hetente többször, 9 százaléka havonta többször és 4 százaléka ennél ritkábban hallgatja, használja magnetofon készülékét (62% nem magnózik). Tévéből magnófelvételt a gyakrabban magnózók az átlagosnál többet készítenek, és természetesen a gyakori tévénézők is. Minél több *időt* tölt valaki a televízió nézésével, annál valószínűbb, hogy az ilyen felvételt készítők között találjuk.

A különböző *életkorú* csoportokban hasonló arányban találtunk tévéből hangfelvételt készítőket, csak az 50 évesnél idősebbek körében nem éri el az átlagot ezek aránya. Ezt a magnóellátottság különbségei magyarázzák elsősorban.

Az *iskolai végzettség* szerint fellelhető differenciák is a magnóellátottság helyzetéből adódnak (lásd a rádiós fejezetet is). A nyolc osztálynál kevesebbet végzettek 6, a nyolcosztályos általános iskolai végzettséggel rendelkezők 18, a középiskolai végzettségűek 20 és a felsőfokú végzettségűek 19 százaléka készít tévéből hangfelvételeket.

A vezetők és értelmiségiek 17, az egyéb szellemi foglalkozásúak 20, az irodai dolgozók 18, a szakmunkások 18 és a betanított munkások 16 százaléka készít ilyen felvételeket. Az átlagosnál kisebb arányban találunk ilyeneket a segédmunkások (9%), a mezőgazdasági fizikai munkát végzők (12%), és a háztartásbeliek, inaktívak és tanulók (18—19 évesek: 10%) körében.

A budapestiek 15, a vidéki városokban élők 19 és a községekben élők 13 százaléka tévéből vesz fel magnóra.

Arról a kérdésről, hogy túl soknak, elégnek vagy kevésnek tartják-e a televízió könnyű-, ill. komoly zenei műsorait, megoszlottak a vélemények. Azok között, akik *kevésnek* tartják a tévé könnyűzenei műsorait, nagyobb arányban (20%) találtunk tévés magnófelvételt készítőket, mint akik szerint túl sok van (8%). A tévéből könnyűzenei magnófelvételt készítők 57 százaléka szerint kevés az ilyen műsor a televízió programjában. A televízió komoly zenei műsorait sokallók és keveslők körében azonos arányban találunk felvételt készítőket. A könnyűzenei koncertekre és komoly zenei rendezvényekre járók körében az átlagot meghaladó arányban találunk felvételt készítőket (23, ill. 19%).

MIT VESZNEK MAGNÓRA A TELEVÍZIÓ MŰSORAIBÓL?

Ugyanúgy, mint a rádióból, a televízióból is a könnyűzenei, tánczenei műsorokat veszik magnóra elsősorban. A felvételre kiválasztott anyagok műfaji megoszlása a következő:

	A felnőtt lakosság %-ában	A televízió műsorairól magnófelvételeket készítő felnőttek %-ában
Könnyűzene, tánczene	7	43
Beat, pop, rock	2	10
Nóta, operett, népdal	1	5
Jazz	0	1
Komoly zene	0	2
Próza	2	11
Könnyűzene, tánczene, beat, pop, rock	1	5
Könnyűzene, tánczene, nóta, operett, népdal	1	8
Könnyűzene, tánczene, komoly zene	0	2
Könnyűzene, tánczene, próza	1	9
Nóta, operett, népdal, próza	0	2
Könnyűzene, tánczene, nóta, operett, népdal, próza	0	2
	összesen	100 (N=603)
Nem vesz fel a tévéből magnóra	85	
(N=3954) Összesen	100	

A zenei műfajcsoportokat a rádiós fejezetben részletesen ismertettük. A válaszolók 72%-a csak egyféle műfajcsoportba tartozó műsorokat vesz fel tévéből, 28%-a többfélét is említett. A válaszok többsége csak a műfajt tartalmazza, de találkozhatunk együttesek (Boney M, ABBA), műsorsorozatok, előadók neveivel is. Így például: Egymillió fontos hangjegy, Táncdalfesztivál, Újévi bécsi koncert, Szilveszteri műsor, A Hét c. műsor szignálja stb. A prózai műsort említők 80 százaléka *kabarét* vesz fel a tévéből. Az összes (24) névemlítés közül 5 Hofi Gézáé. (Ezen kívül Amanda, Kabos, Rátonyi, Zárai-Vámosi, Kálmán Imre stb. neve szerepelt.)

A jobb áttekinthetőség kedvéért az egyes műfajcsoportra jutó összes említés szerint is bemutatjuk adatainkat:

	A felnőtt lakosság hány %-a említette[26]	A televízió műsoráról magnófelvételt készítők hány százaléka említette[27]	Az összes említés hány százaléka volt
Könnyűzene, tánczene	10	68	52
Beat, pop, rock	2	15	12
Nóta, operett, népdal	3	18	14
Jazz	0	1	1
Komoly zene	1	4	3
Próza	4	25	19
Összesen		131	101

Ha összehasonlítjuk a rádióműsorok és tévéműsorok magnóra vételének szokását a felvételek műfaji megoszlása szerint, nagyon hasonló kép tárul elénk. A könnyűzene, *tánczene* vezet mind a két esetben. (Az említések 54, ill. 52%-a ez volt.) A beat-, pop-, rock- és a nótaműsorok tévéből történő felvétele az említések nagyobb arányában (3—4% különbségekkel) fordult elő, mint a rádiónál. A prózai műsorokat a rádióból nagyobb arányban veszik fel (23%), mint a tévéből (19%).

A *tévéből magnófelvételt készítők körében* elemezve a válaszokat, elmondhatjuk, hogy többségük (68%-uk) a televízió könnyűzenei és tánczenei műsoraiból válogat és egynegyedük (25%-uk) szokott prózai műsorokat (azaz kabarét) felvenni. Innen is többen vesznek fel nótát, operett- és népdalműsorokat (18%), mint beat-, pop- és rockmuzsikát (15%), akárcsak a rádióból. A komoly zenei és jazzműsorok tévéből való felvétele csak szórványosan fordul elő.

100 felnőtt közül tíz szokta tehát a televízió könnyűzenei és tánczenei műsorainak hangját magnetofonnal felvenni. Százból *négyen* prózai műsorokat, *hárman* nóta-, operett- és népdalműsorokat, *ketten* beat-, pop- és rockzenei műsorokat és mindössze *egy* szokott komoly zenei műsorokat (hangot!) hangszalagon rögzíteni.

[26] A többféle említés miatt az összeg meghaladja a 15%-ot (Ilyen felvételt készítők aránya.)
[27] A többféle említés miatt az összeg meghaladja a 100-at.

A rögzítésre szánt tévéműsorok kiválasztását az életkor, az iskolai végzettség, a lakóhely is differenciálja. *Könnyűzenét és tánczenét* a televízióból magnóra szoktak venni az alábbi csoportokból:

Átlag	10%
18—19 évesek	21
20—24 évesek	13
25—29 évesek	12
30—39 évesek	15
40—49 évesek	15
50—59 évesek	6
60 év fölött	2
Nyolc osztálynál kevesebbet végzettek	4
Nyolc általánost végzettek	12
Középfokú végzettségűek	15
Egyetemi végzettségűek	13
Budapestiek	10
Vidéki városiak	13
Községiek	8

A különbségek itt is a magnóellátottság egyenetlenségeire vezethetők vissza. A legaktívabb magnózókat a felnőttek között a fiatalok, a középiskolai végzettségűek és a vidéki városokban élők körében találjuk, ők azok, akik a televízió műsorainak hangját (is) magnóra szokták venni.

A többi vizsgált műfaj választásában is találhatók különbségek a különböző társadalmi, demográfiai csoportokban, de a kis esetszámok miatt ezek a bontott adatok nem értelmezhetők.

ÖSSZEFOGLALÁS

Alig múlt húsz éve, hogy a magnetofon megkezdte nálunk térhódítását. Ma már a felnőttek felének háztartásához hozzátartozik, és a nyolcvanas évek elején már a családonkénti több — személyes használatú — készülék tömeges elterjedésével is kell számolni. A berendezések többsége kazettás, hordozható és mono hangminőségű.

A magnótulajdonosok 64 százalékának mono, 36 százalékának sztereó készüléke van. 75 százalékuk hordozható, 34 százalékuk nem hordozható és 7 százalékuk mind a kétféle készülékkel rendelkezik. 20 százalékuknak csak orsós, 69 százalékuknak csak kazettás, 11 százalékuknak mind a kétféle magnója van.

A családok többségében a második rádiókészülék után kerül sor a magnetofon megvásárlására. Az otthonokban található eszközök közül a rádió, a magnetofon és lemezjátszó együttes előfordulását is vizsgáltuk, hiszen ezek (a televízióval együtt) az otthoni zenehallgatás lehetőségeit mind befolyásolják, létük meghatározza a zenéhez való hozzájutás esélyeit.

Rádiója+magnetofonja+lemezjátszója a felnőttek 25%-ának (közülük 7%-nak mind a három eszköze sztereó) van. Rádiója+magnetofonja 23, rádiója+lemezjátszója 14 százalékuknak van. A felnőttek 37 százalékának a három eszköz közül csak a rádió áll rendelkezésére, ezen

belül 26 százalék URH nélküli rádiót vásárolt magának. A felnőttek 1 százaléka még ma is rádió nélkül él (több mint 50 ezer ember).

A magnózás jelenségével, a magnózási szokásokkal, a hangfelvételek mennyiségével és műfaji összetételével, a „zenefogyasztás"-ban játszott szerepével külön tanulmányban foglalkoznak. Most csak a *rádió* és *televízió* műsorai alapján készített magnetofonfelvételek készítését vizsgáltuk.

Adataink alapján a privát hangfelvételek mennyisége 100 millió órára becsülhető. Ebből 80 millió óra könnyűzene (tánczene, beat, pop, rock, nóta, operett, jazz), 8 millió óra komoly zene és 10 millió óra próza (ennek több mint fele kabaré). Ezek jelentős hányada a rádió és televízió műsorai (hangja) alapján, házilag készült felvétel.

Leggyakrabban a *rádióból* vesznek fel a magnótulajdonosok. A felnőttek 37, a magnóval rendelkező felnőttek 75 százaléka szokott a rádióból magnóján műsorokat rögzíteni.

A *televízió* műsorainak hangját a felnőttek 15 százaléka, a magnótulajdonosok 31 százaléka szokta magnójával felvenni. Ezek az arányok rövidesen megváltoznak. A magnók számának további növekedésére kell számítani. Valószínű, hogy tíz év múlva magnó-telítettségről beszélhetünk már. A mai húszévesek már olyan környezetben születtek s növekedtek, ahol a rádió, magnetofon, lemezjátszó és televízió egyaránt jelen volt (otthon vagy ismerősöknél, vagy az iskolában). A mai tizenévesek életében ma a képmagnó játssza azt a szerepet, amit húsz éve a magnetofon jelentett az akkori tizenévesek számára. A *rádió* népszerű könnyűzenei műsorai és a leghallgatottabb műsorok közé tartozó kabaré hatása megsokszorozódik azáltal, hogy az otthonok felében magnószalagon tárolják ezeket. A műsorszerkesztési és műsorpolitikai döntések meghozatalánál számításba kell venni az ilyen műsorok hatásának hatványozott érvényesülését és azt is, hogy nem csak a televízió jelent konkurenciát a rádióműsoroknak, hanem saját régebbi, sikeres szórakoztató műsorai is. Ma már a felnőttek fele állíthat össze maga számára „kívánságműsort" magnóján. Valószínű, hogy a televíziónak nem lesz húsz éve (sem), hogy a képmagnók és műsoros kazetták konkurenciájához hozzászokjon. Az 1984-es esztendő jelentős változásokat hozott. A képmagnók vámkezelésénél adott kedvezmények, a hazai képmagnók gyártásának beindulása, a Videotéka (műsoros kazettákat kölcsönző bolthálózat kialakításának első láncszeme) megnyílása, a televízió műsoros kazettáinak kölcsönzési lehetősége, valamint a videózás intézményi felhasználásának fellendülése mind erre az évre tehető. Akármilyen gyors ütemű lesz a képmagnók elterjedése, még 10—20 évig számolnunk kell azzal is, hogy a „szegény" magnós a tévéből csak a hangot fogja felvenni.

SZERÉNYI GYŐZŐ:

*KORSZERŰEN KORSZERŰTLEN JELENSÉGEK KORUNK ZENÉJE MEGITÉLÉSÉBEN**

(A „KORUNK ZENÉJE" BIZONYÍTÉKAI)

„Komoly, nagyszabású zenére van szükségünk [...], olyanra, amely szellemében és technikájában egyaránt lépést tart korunk magasztosságával."

(Szergej Prokofjev)

„Annak a zeneszerzőnek, aki belátásából és meggyőződéséből részt akar venni az embereknek a világ megváltoztatásáért folytatott harcában, fel kell ismernie tulajdon nyárspolgárságát, és küzdenie kell ellene. Szocialista zeneszerzővé akkor válik, ha a művészet valamennyi kérdésében ebben az értelemben jár el."

(Hanns Eisler)

TÉMAVÁLASZTÁS

(Bevezetés)

A témát illetően a társadalmi célkitűzésekből és a legszélesebb közönség természetes szükségletéből kell kiindulni — ha ez a szükséglet el is fedett, tömegesen nem ismert vagy félreismert. Ha így nézzük a dolgot, észre kell vennünk, hogy még a „botfülűnek" is fájó az a hangnemnélküliség, ami a „Korunk Zenéjéből" árad. Minden megközelítésben hallható ez, és indokolatlan felerősítést nyer: az alkotói és tolmácsolói szinten éppúgy, mint a befogadók körében, az értelmezésben nem kevésbé, mint a közvetítésben (és teljes ideológiai „rezonanciában" áradva, méghozzá összetéveszthetetlenül a hamis ideológia értelmében).

Ennek a bizonyítását — a jelek szerint halaszthatatlanul — meg kell tenni, amihez magam is néhány adalékkal kívánok szolgálni. Munkámhoz a tények adnak alapot. Ezeket az a táblázat körvonalazza, amit a „Korunk Zenéje" a Budapesti Zenei Heteken 1974., '75., '76. évi programfüzetei alapján állítottam össze. Felhasználtam az Országos Filharmónia Műsorfüzeteit és egyéb sajtótermékeket is, valamint az ismertetéseket és a kritikákat. Nem vettem figyelembe ugyanakkor a 77., 78. és a 79. év programjait, ill. az ezt követőket — mivel e dolgozatnak a végére jártam —, noha ezek még meggyőzőbbé

* Szathmári Zoltán emlékére.

tennék a mondandómat. Az olyan alkotók megszólaltatása, mint pl. L. Nono vagy a magyar Sárközy — akikről éveken keresztül nem vettek tudomást a „Korunk Zenéje" dédelgetői — ugyanis egyáltalán nem módosítja az itt uralkodó helyzetet („összhangzatot"), mivel csak „melléktémaszerűen" jutnak szóhoz, mint ahogyan elfojtják Eisler és Szabó hangját: ugyanakkor még valószínűtlenebbé teszi a következő fejtegetés cáfolhatóságát. Mindinkább bizonyossá válik — egyenes arányban a „Korunk Zenéje" terjedésével —, hogy korunk zenéjéről és a „Korunk Zenéjéről" tévhitek terjednek, s egyre hamisabb felhangot képeznek. Ezt egyébként az utóbbi két-három év programjai valóban mindenki számára „hallhatóvá" teszik. Ezért nem tartottam indokoltnak, hogy a javításaim során változtassak e dolgozat alaphangnemén.

Szerzők	*Művek*		
	1974	*1975*	*1976*
Amy, G.			Cycle
Balassa S.	Requiem Kassák L. emlékére	Tabulae	Requiem Kassák L. emlékére
			Xéniák
Bartók B.	I—VI. vonósnégyes		IV. vonósnégyes
			Gyermekeknek
Badings, H.			Öt dal
Berg, A.		Lulu-szvit	Három részlet a Wozzek c. operából
Berio, L.	O. King		
	Sequenza VII.		Chamber Music
Borsody L.			Tasks
Bozay A.	Sorozat	Intervalli, op. 13.	
	Tételpár	Pezzo d'Archi	
	Lux perpetua		
Boulez, P.	III. szonáta		Szonáta
Britten, B.			Sinfonia da requiem
Cage, J.		Sonates, 5., 11., 13.	Construction en metal, No. 1.
Cerha, F.	Catalogue des objets trouvés		
Crumb, G.	Makrokozmosz		
Dallapiccola, L.	A börtön dalai		
Decsényi J.	A gondolat játékai	Három Shakespeare-monológ	
Deniszov, E.[1]	Variációk		
Dittrich, P. H.		Kammermusik, II.	
Dubrovay L.	Delivrance		A 2
Dukay B.			Geometrum 2+alfa

[1] Később Gyeniszov.

Szerzők	*Művek*		
	1974	*1975*	*1976*
Durkó Zs.	(szerzői est) I. vonósnégyes (1966), II. vonósnégyes (1970), Chance (1973), Improvizációk fúvós-ötösre (1965), Kolloidok (1969) Mikrostruktúrák (1973), Ikonográfia, II. (1971)	Contrapunctus Floridus Chamber-Musik	Ikonográfia, II. Altamira
Eötvös P.	II. Maestro		
Eyser, E.			„La Valse"
Eszténvi Sz.		Concertino per due pianoforti	
Farkas F.	Vonósnégyes	Serenata concertante	
Feldman, M.	A Fürstenberg úton találkoztam Heinével		
Fišer, L.	Tizenöt metszet Dürer Apokalipszise nyomán		
Fukushima, K.			Kada-Karuna
Fehér A.			Mars Istenhez békességért
Hambraeus, B.			Nebulosa
Honegger, A.	Concerto da camera		
Huber, Cl.			In te Domine speravi
Huszár L.			Musica concertante
Maki Ishii	Kyo So		
Ives, Ch.	A megválaszolahatatlan kérdés		
Jacob, W.			Három metamorfózis Max Reger témájára. Improvizációk a E. B.-témára
Jeney Z.			Quemadmodum
Jolivet, A.			Cinque incantations
Kadosa P.	In memoriam Nelly Sachs, Kaleidoszkóp, VI. szimfónia	IV. szimfónia	(szerzői est) I. szonáta hegedűre és zongorára, Népdal-szonatina, Pillanatképek, Négy dal, Szonáta két zongorára Vonósnégyes-verseny

Szerzők	*Művek*		
	1974	*1975*	*1976*
Katzer, G.		Divertissement	
Kalmár L.	Invenciók		
Karkoschka, E.			L. S. D.
Károlyi P.	Triphtongus III.		
Kazandzsiev, V.	Improvizációk		
Kelemen, M.	Equilibres, Abecedarium		
Kodály Z.	Öt „Tantum ergo"		
Kocsár M.			Repliche, Kassák-dalok
Kolman, P.			Polyritmika, „Kis éji zene"
Kósa G.			Hoquetus
Kotonski, W.			Darab fuvolára és zongorára
Kurtág Gy.	Szálkák, Progress, No. 2, Az egyszarvú köszöntése	(szerzői est) Vonósnégyes (1959), Fúvósötös (1959), Nyolc zongora-darab (1960), Négy dal Pilinszky János verseire (1975) Szálkák (1974) Játékok (1974—75), Bornemissza Péter mondásai (1968)	Egy téli alkony emlékére Vonósnégyes
Křenek, E.	Vier Stücke		
Láng I.	Impulsioni, Intermezzi	Improvizáció, II. szimfónia	Monológ Constellations
Lendvay K.		Kifejezések	Disposizioni
Legyenyov	Négy vázlat		
Ligeti Gy.	Kamarakoncert	Melódiák	Atmosphere, Volumina
Lutoslawski, W.	Prelúdium és fúga Velencei játékok		
Maderna, B.			Honeyreves
Maros M.			Irányok
Maros R.	Trió, Jegyzetek	Eufónia I., II., III.	Kamarazene 11 előadóra
Madarász I.			Metamorphosis
Matsudaira, J.			Rimes for Gazzelloni
Messiaen, O.		Cantéyodjaya	Vision de 1, Amen Le merle noir

Szerzők	*Művek*		
	1974	*1975*	*1976*
Mihály A.	Három tétel	Zene tizenöt játékosra	III. vonósnégyes
Olah, T.		Tér és idő	
Palester, R.			Varianti
Papp L.			Bagatellek
Patachich I.		Funzione acustico	Ta Focéenta
Petrovics E.	Évszakok zenéje		Vonósnégyes
Penderecki, K.	I. szimfónia	(szerzői est) Jákob ébredése, Partita, Capriccio hegedűre és zenekarra, A csend és az idő dimenziói	
Petrassi, G.		VII. concerto	Ala
Pongrácz Z.			„Les parfums"
Ravel, M.		Vonósnégyes	
Haubenstock-Ramati	Kammermusik		
Sárai T.	Zene 45 húrra		Distances
Sáry L.		Sonanti III.	Variációk, Diana búcsúja
Scsedrin, R.			III. zongoraverseny
Schönberg, A.	A függőkertek könyve, Szvit, op. 29., Variációk zenekarra, op. 43/b, Pierrot lunaire	Drei Klavierstücke op. 11. Sechs Klavierstücke op. 19. Fünf Klavierstücke op. 23. I. kamaraszimfónia, IV. vonósnégyes	
Soproni J.		IV. vonósnégyes, Jegyzetlapok II. f.	Szonáta fuvolára és zongorára, Invenzioni sul B-A-C-H
Sosztakovics, D.		XV. vonósnégyes XV. szimfónia	(emlékest) I. zongoraverseny, V. szimfónia
Spohr			Nonett
Stockhausen, K.	Kontra-Punkte	IX. zongoradarab X. zongoradarab	Tiergrace
Szervánszky E.		II. vonósnégyes	
Székely E.	Trombitaverseny	Zongoratrió	Trió
Székely I.			Por Alrun
Szlonyimszkij, Sz.	Concerto Buffo	Búcsú a baráttól	Négy lengyel strófa

Szerzők	*Művek*		
	1974	*1975*	*1976*
Szőllősy A.		Sonorità Musica concertante	Tre pezzi Musica concertante
Stravinsky I.	III. concerto Három Shakespeare-dal, Variációk Aldous Huxley emlékére, Ragtime	Concerto in Re	Dumbarton Oaks, Pribautki, A katona története
Taira, J.			Hierophonia 5.
Teizo, M.		Prelúdium zenekarra	
Turchi, G.			Dedica
Veress S.	Passacaglia concertante		
Vajda J.			Teszt, No. 2.
Vidovszky L.			Kettős
Victor M.			Expiation
Varèse, E.			Ionisation
Webern, A.		Variációk, op. 27., Öt zenekari darab, op. 10.	Hat zenekari darab, op. 6., Szimfónia, op. 21., Öt zenekari darab, op. 10.
Xenakis, I.		Herma	

Már a fentiek alapján megfogalmazható a helyzet logikáját adó tétel, amely természetesen a valóságot meghamisítók logikája,[2] s amely a következőben a cáfolat tárgya (cáfolata annak, hogy ez s ennyi lenne korunk zenéje, és hogy a valóság logikája nem téveszthető össze az egyének logikájával), de amely cáfolat ugyanakkor az ellenkezőjét bizonyítja, ti. azt, hogy a történelmi és társadalmi jelenségek túlmutatnak a zene efféle értelmezésén.

Egészen pontosan arról van szó, hogy (bármennyi is az erőfeszítés és a tisztességes szándék, amit a „Korunk Zenéje" felemésztett) az érintett egyének — akár akarják, akár nem — félrevezetnek bennünket: azt bizonygatják nekünk, hitegetnek, hogy ez „Korunk Zenéje", a ma zenei kifejezője (noha nyilvánvaló a tudati-művészi tükrözés törvényszerűségének az elemi felfogása, ill. a lebecsülése, vagy a nyílt tagadása).

Erről nem lehet hallgatni: cáfolni kell — mert ez csak a tükör foncsora, és mert a lényeg hamis benne.

[2] A táblázattal kapcsolatban azonban két rövid megjegyzést kell tennem:
1. Még e meglehetősen tetemes tényanyag sem tükrözi a „Korunk Zenéjével" összefüggő problémákat, mert több hangversenynek csak a szerzői vannak feltüntetve, többet vidéken megismételtek, és sokukat a rádió is közvetítette; és mert ez esetekben ugyancsak a fenti elvek érvényesültek.
2. Eltekintettem az előfordult jelentéktelen műsorváltozástól, amelyre célszerűtlen lenne kitérni.

I. TÉTEL

A TÉMA

(1. érv)

A téma: a ma zenéje (vagy a „modern" — s még többször „avantgárd"-nak nevezett — zene).

Hálás téma ez: annak is, aki játékszerként, és annak is, aki komolyan veszi, helyesen viszonyul hozzá. Szép és gazdag lehetőségeket rejt: mind az alkotónak és a közvetítőnek, mind a befogadónak.

Ebből a lehetőségből merítve kísérlem meg magam is, hogy két legyet üssek egy csapásra, vagyis kettős értelemben használjam a fogalmat: pl. egyrészt beszédnek (olykor szóbeszédnek) vagy írásműnek (olykor iromány nak) a tárgyaként vegyem a vele jelölt jelenséget, másrészt zenei anyag, kisebb vagy nagyobb egységű hangok viszonylatában értelmezzem, amelyek ilyen vagy olyan jelleg kifejezői-hordozói lehetnek (de ahol, az önkényeskedés következményeként — mint az avantgárd esetében elég gyakori —, szétesnek, foszlányok lesznek). Ugyanakkor egybeesés is megfigyelhető itt: abban az értelemben, hogy a téma (korunk zenéje) helyes és tudományos értelmezése általában visszahat a zene adott jelenségeire, az alkotóra, aki olyan zenei témákat formál, amelyek megfelelnek a kor szellemének, a haladás — és nem a hanyatlás — eszméinek, a befogadóra, aki nem fogad el mindent.

Egyáltalában nem feledkezem meg arról, hogy — filozófiai értelemben — az új jelentkezése és térigénye, terjedése és terjesztése, elfogadása és befogadása nem ellentmondásmentes (ellentétet, problémákat szül): de tudom azt is, hogy lényegileg nem minden új, ami látszatra, külsőségeiben annak tűnik. Nem feledkezem meg arról sem — amire a történelmi tények újra és újra emlékeztetnek —, hogy a leggyakrabban éppen a gyökerében új az, amivel szemben — ugyancsak filozófiai értelemben — a régi, és a csak látszatra új ellenáll: de azt is tudom, hogy más és más történelmi és társadalmi tényező táplálja az egyik újat és a másikat, és olyankor betegebb „új" születik, mint amilyen életképtelen a létezéshez görcsösen ragaszkodó régi.

Amikor Schönberg kétségbeesetten küzd (l. a leveleit, az olyan írásait, mint *Az új zenéről, A tizenkét fokú komponálás előzményeiről, Komponálás tizenkét hanggal*) az „Új Zene" létjogáért, és hangsúlyozza — a legtöbbször túlhangsúlyozza — az erényeit, bármennyire is van némi alapja és jogossága, hitelét veszti; mert ezt majdnem kizárólag csak az Új Bécsi Iskola, az ő és a tanítványai (A. Webern, A. Berg) „Új Zenéje" érdekében teszi, és mint polgár (mint hívő világ-polgár) lép fel, aki mindinkább a világ elvesztésével polgár.

Amikor Bartók — az új zene jogos és tényleges képviselőjeként — előáll (l. *Az új magyar zenéről, A magyar zenéről, Magyar népzene és új magyar zene, Mi a népzene? A népzene jelentőségéről*, és a bolgár, a román, a szlovák stb. népzenéről írtak, a *Liszt-problémák, Népdalkutatás és nacionalizmus, Zene és faji tisztaság, Válasz Petranuék támadására, Aki nem tud arabusul* stb., végül a levelei), valóban mindnyájunk érdekeit fejezi ki: legfőbb törekvés, hogy a népzenét közkinccsé tegye, a legjobbak, Beethoven, Liszt és mások hagyatékával ötvözve, az egyetemest és az újat (a társadalmi haladást) képviselő új zene javára.

J. S. Bachot, Beethovent és más alkotókat nem a „német" védelmében, hanem éppen a „faji" előítéletek ellenében követi (legyen ez akár román, magyar, német vagy éppen

zsidó, esetleg német zsidó megnyilatkozás, mint Schönbergnél): a magyart sem a „germánok" vagy a „szlávok" ellenében védelmezi, hanem a „faji tisztaság" bajnokaival szemben.

Amikor Prokofjev hallat magáról, mint az „új zene" ígérete, csakhamar tanújelét adja, hogy valóban az új elkötelezettje (önéletrajz és írások): de élete végéig azt példázza, hogy a múlt mesevilágában éppúgy ott van (példa az Ala és Loli, a Három narancs szerelmese, a Hamupipőke), mint a történelmi valóságban (erre meg az Alekszander Nyevszkij, a Rettegett Iván, a Háború és béke, a Szemjon Kotko példa), és éppúgy kötődik a múlt zenei értékeihez, Haydnhoz, Beethovenhez (a legtöbb művével, de főleg a Klasszikus szimfóniával, a 2 vonósnégyessel, a két hegedű-zongora szonátával, a VI., VII., VIII. zongoraszonátával stb.), mint ahogy az újnak is az egyik legnagyobb teremtője.

Számára még Bartóknál is többet jelent az új: nem csak a jelen legigazabb (legadekvátabb, legautentikusabb) zenei kifejezése, főképpen a társadalmilag újnak, a forradalminak, a szocializmusnak a becsületes zenei szolgálata.

A téma valóban nagyon fontos.

Egyet kell érteni mindenkivel, aki ezt hangsúlyozza. Jelenünket ugyanis nem ismerhetjük meg (csupán részben, áttételeken, a magunk viszonyulásán keresztül) a barokk, a romantika stb., csak a mi hangzásvilágunkat helyesen kifejező zenével. Csak egyik — és nem is mindig az alapvető vagy a fő — oldalát adja a ma társadalmi-zenei kérdéseinek, hogy milyen az örökséghez, illetve a jövő zenéjéhez (vagy a zene jövőjéhez) való viszonyunk: mert ezt a viszonyt is lényegileg a jelenhez való viszonyunk határozza meg.

Nem mindegy azonban, hogy milyen lépéseket teszünk ilyen irányban: és az sem, ahogyan tesszük. Ebben a vonatkozásban közöttünk éppolyan lehet az eltérés (a különbség), mint az előbbi esetben az egyetértés (az azonosság).

Ha már most e tényeket a helyén kezeljük, meg lehet állapítani, hogy azok, akik a témát a fenti egyoldalúsággal fogják fel, hamisítást végeznek. Ha ez tájékozatlanságból, tévhitekből ered, ösztönöznünk és segítenünk kell a felszámolását; de ha ez tudatosan megválasztott politikai és esztétikai álláspont, illetve ideológiai irányvonal, akkor fel kell lépni ellene (a bírálat hatalmával éppúgy, mint a hatalom bírálatával).

II. TÉTEL

A HANGTERJEDELEM

(2. érv)

A zenetörténet tanulsága, hogy — miként a zenei téma formálódásában is — a hangzás jellegzetességét stb. a felhangok sűrűsége (esetünkben a zene formálásában résztvevő alkotók tömege) éppúgy meghatározza, mint a témát alkotó hangok mennyisége és minősége: a szocialista-realista zene hangterjedelme, amely pl. korunk legjellegzetesebb zenei témáinak a hordozója, nem zárja ki, hanem felfogja, tetézi és felerősíti a zenei hangzásnak ezeket a mozzanatait (a magyar zenében Szabótól Lendvayig és tovább terjed, a szovjet zenében Sz. Prokovjevtől Scsedrinig és még messzebb, s a német zenében sem áll meg H. Eislerrel).

Átvitt értelemben használom a fogalmat. Arra utalok vele, hogy viszonylag kicsi azoknak az alkotóknak a köre, akiket a fenti műsor készítői jegyeznek a „Korunk Ze-

néje" szerzői között: s ezzel önkényesen (korszerűen korszerűtlenül) szűkítik a korra jellemző zenei hangzásvilág határait (néhány olyan hang kivételével — magyar vonatkozásban —, mint Bartóké és Lendvayé, Lángé és Balassáé).

Az eddigiek alapján már most, közbülsőleg is, egyértelműen és kategorikusan kimondható, hogy a szimfóniát, amelynek — meghamisított változatában — „Korunk Zenéje" a hangzatos címe, sokan írták: jóval többen, mint azt a fenti hangversenyek rendezői vallják, és velünk elhitetni igyekeznek.

Persze magam is hajlok arra — a fentieket szépítve —, hogy elhiggyem: ez egy nagyszabású terv, amelyből végtére is (ha másként nem, magától) kiformálódik valami. Csakhogy nyomát sem látom ennek. Ami itt eddig testet öltött, az kész torzó. Mit lehetett volna ebből már eddig is mindenki számára felfoghatóvá és meggyőzővé tenni? Már eddig is egy nagyszerű körképet lehetett volna kibontani, ahol a ma és a jövő zenéjét meghatározó vagy befolyásoló valamennyi jelentős alkotó — a legjellemzőbb alkotásaival — jelen volna: Bartóktól Szabón át Lángig, Prokofjevtől Kabalevszkijen át Scsedrinig, Schönbergtől Hindemithen át Eislerig, Gerschwintől Coplanden át Bernsteinig, és csak eztán tovább (ifj. Kurtágig, Gyeniszovig, Lachenmannig, Cageig).

Ha csak szikrányi is bennünk a teljesség igénye, ez a „hangterjedelem" elégtelen — ha jelenünk zenéjéről helyes képet akarunk alkotni —, akár alakítjuk ezt az igényt, akár már van ilyen igény.

A csodával határos tehát, ha egy-egy alkotói teljesítményből összeállított hangverseny többé-kevésbé helyes képet ad, noha valószínű, itt is lehetne javítani. Vitatható azonban — mégpedig a legtöbb esetben —, hogy a kiválasztott szerzők valóban „kiválasztottak"-e, hogy irányt jelezzenek a jövő zenéje felé.

A megfigyelőnek végülis nem kell különösebben megerőltetnie magát, hogy észrevegye: rendkívül felületes és esetleges a ma zenéjének, de még az itt elismert és dicsőített zenének is a tolmácsolása (interpretálása).

Korunk zenéjének és a „Korunk Zenéjé"-nek helyes értelmezése csak úgy lehetséges, ha jóval körültekintőbben nyúlunk hozzá, nagyobbfokú tudatossággal, és talán még ennél is nagyobb közös erőfeszítéssel: jó szándékkal a jó szándék mellett, és szándékos határozottsággal a szándékosság ellen.

III. TÉTEL

AZ ALKOTÓK

(3. érv)

Az előbbi tételből kiindulva, feltehető a kérdés: ha a „Korunk Zenéje" képviselői között helyet foglalhat Schönberg (1874—1951), miért nem lehet ott H. Eisler (1898—1962), a tanítvány, annál is inkább, mert ott van A. Webern (1883—1945), A. Berg (1885—1935), a tanulótárs; megszólalhat Kodály (1882—1967), de nem Szabó (1902—1969), a tanítvány, aki — Tóth Aladár megállapításával élve — a legmesszebb hajózott ebből a kikötőből: noha se szeri, se száma a tanítványoknak, akik az öböl fáitól nem látják az erdőt, s mégis mindig mindenhol megnyilatkozhatnak; szerephez juthat (sőt vezethet) Stravinsky (1882—1971), de nem Prokofjev (1891—1953), noha egyazon mester (Rimszkij-Korszakov) tanítványai.

Bartók is megtalálható itt (1881—1945), akivel Prokofjev számos lényeges helyen

rokon hangot üt meg, és akivel a hangja mindvégig — diszharmóniával ellenpontozva — a legtisztábban cseng össze: olyan művekben, mint az Allegro barbaro, az op. 14. zongora szvit, a Fából faragott királyfi, a Cantata profana, a Hegedű-szólószonáta, illetve a Toccata, a Szarkazmusok, a Szkíta szvit, a Heten vannak, a Hegedű-szólószonáta stb. Itt és így azonban még Bartók szelleme sem vezérlőszellem. Elgondolkodtató kérdések tehát ezek, bárki is teszi fel. A valóság logikáját követik viszont még azok a kérdések is, amelyek sok más szerzővel kapcsolatosak.

Hol van pl. Hindemith (1895—1963), aki legalább olyan becsületesen német, mint Schönberg (és a zenéje sem szégyene e népnek)? Miért hiányzik mindeddig G. Gerschwin (1898—1937), noha az elsők között lenne a helye, az egyedülálló alkotói világával, a korra és jelenünkre oly jellemző zenéjével: és miért nincs ott, Ch. Ives mellett (1874—1954), A. Copland (1900—) vagy L. Bernstein (1918—), aki — a maga módján, tehát egyénien — ugyancsak korunk jelensége. Nagyon is hiányolható a francia szerzők közül Milhaud, Satie, az olaszok közül Respighi, Nono; rá lehet kérdezni még az angol Vaughan Williamsre, a német Weillre, Dessaura, a lengyel Szymanowskira, a cseh Janačekre és a szlovák Suchonra és másokra[3] (noha egy-egy alkotással szerepel Ravel, Honegger, Dallapiccola, Britten).

Korunk zenéje képviseletében nyugodt lelkiismerettel felsorakoztathatók olyan alkotók is, akik az egyetemes zene fejlődésére közvetlenül kevésbé hatnak (akik „jelentéktelenek" vagy „mellékesek"), de annál jelentősebbek az adott zenei keretek között (Szymanowski, Suchon), s ezzel közvetett befolyást képesek gyakorolni.

A kortárs hazai szerzők népes táborából is — Szabóval együtt — ezidő tájt hiába keressük Ránki Györgyöt, Járdányi Pált, Sugár Rezsőt, vagy Tardos Bélát és Dávid Gyulát, Ribáry Antalt és Huzella Eleket és másokat, akik között korunk szelleme legalább olyan termékenyen van jelen, mint a megszólaltatottak között.

Jóval nagyobb mulasztás történik itt, mint egy olyan mérkőzésen, amelyen a hazai csapat veszít, mivel a játékosok labdába se rúghatnak. Sportszerűtlen megnyilatkozás ez (noha tudom, hogy a sportszerűtlenségnek is számos raffinériája van, ami olykor a legkomolyabb mérkőzéseket is befolyásolhatja).

Végül — de egyáltalán nem mellékesen — számonkérhető a szovjet szerzők egész sora: Prokofjev mellett R. Glier, A. Hacsaturján, D. Kabalevszkij, Ty. Hrennyikov, J. Dzserzsinszkij, R. Scsedrin és mások, a fiatalabbak.

Látva a szovjet alkotók mellőzését, magától adódik a — nem is téves — következtetés: Sosztakovicsnak is csupán a halál okozta alkalom kényszerített helyet, és — engedelmet ezért a feltételezésért — talán az, hogy „korszerűbbnek" tűnjék a szovjet zene képviseletében, mint az alkotótársak (noha erre sem Sosztakovics, sem a szovjet muzsikusok nem adnak alapot). A szovjet zene helytelen kezelésén — lényegében a lekezelésén — az sem sokat változtat, hogy 1975. november 5. és 13. között a Szovjet Kultúra Napjai keretében megrendezett hangversenyek némileg szépítettek a helyzeten. Ugyanis egy ilyen tettnek nem a pótlás, hanem a többletadás a feladata.[4] A szovjet zene melletti „kiállás" (elkötelezettség) nem csupán ünnepi és szónoki, és nem is csak, s főleg nem csak politikai igény, hanem természetes szükséglet is, és tény kérdése; abban az értelemben az, hogy nem az egyik vagy a másik ítélkező (le-)értékelése az értékmérője, hanem a bennük sűrűsödő igazság és szépség, korszerűség és maradandóság.

[3] Az ezt követő évadokban az itt érintett alkotók egy-egy műve felcsendült, de közülük még a legjelentősebb sem olyan értelemben (érdemben), mint amazok közül a legjelentéktelenebb (vö. pl. Stockhausen, Ligeti, Berio, Xenakis és mások játszottságát a hiányolta kéval, pl. Nonoval).

[4] Megismétlődött 1980 novemberében, majd 1985 októberében.

A zene iskolás értelmezőinek az iskola sem mérvadó. Különösen nem, ha az az életre nevel. Hiszen Rimszkij-Korszakov osztályából Stravinsky és Prokofjev más-más irányba indult, Eisler sem távozott egy ajtón Webernnel, és Szabó sem tartott együtt Kodály több hívével. Nem kétséges, Prokofjev, Eisler és Szabó inkább az élet iskoláját járták: ezért voltak képesek felismerni azt, hogy a zene nem vesztett — a megismerő és a nevelő — szerepe jelentőségéből, hanem nyert, s hogy korunk, a szocializmus irányába való társadalmi fejlődés nemcsak növekvő lehetőséget ad e téren, hanem hatványozott felelősséget is ró a zene minden tisztességes munkására.

Még a gyanútlan megfigyelőnek is az a gyanúja támad, hogy valahol itt van a kutya elásva: nem Prokofjevvel van baj, nem is Eislerrel és Szabóval (ha ők el is hagyták a Messiást — Schönberget és Kodályt); a zenéjük az — és a zenéjükben felfogott eleven társadalmi valóság —, amit nem bírnak elviselni („tiszta zené"-ben).

A „Korunk Zenéje" képviselői tehát így hallgatnak el olyan alkotókat — ahelyett, hogy hozzájárulnának a meghallgatásukhoz —, mint Sz. Prokofjev, H. Eisler és Szabó Ferenc, és a követőket, akik többet tettek a kor (és a jövő) zenéje érdekében, mint a „Korunk Zenéjé"-t adók többsége.

Itt nincs mentség. Ekkora (tér- és időbeli) lehetőséggel így élni, mindenképpen visszaélést jelent: akár azért történik, mert a körültekintés, az átgondoltság és a szervezés hiánya okozta, akár azért, mert ez az álláspont.

Lehet persze azon vitatkozni, hogy ennél vagy annál az alkotónál melyik művet lehet vagy érdemes előnyben részesíteni; de életképes elmélet és gyakorlat révén nem lehet ezen alkotókkal így bánni — büntetlenül nem. A valóság itt is bosszút áll.

IV. TÉTEL

A HANGVÉTEL

(4. érv)

Voltaképpen már a felsorolt puszta tények is elegendő alapot szolgáltatnak, hogy bárki levonhassa a helyes következtetést: a tényeket tényszerűen kell kezelni, és nem önkényesen (mivel csak így nyerünk helyes — összetett és teljes — képet korunk zenéjéről). Hogy mégis tovább megyek, annak éppen a — hiányolt — teljességigény az oka.

Elfogadva azt a helyes elvet, hogy a zenei hangvétel (az intonáció) a valóság zenei felfogásának és kifejezésének sajátos és egyéni módja — amit az élenjáró filozófiai-zeneesztétikai, s főleg a marxista igényű törekvések tesznek magukévá —, a valóság zenei tükrözése egyik pilléreként, illetve a cáfolati és bizonyítási érveim között magam is az egyik legfőbb logikai lehetőségként használom.

Nem hiszem ugyanis, hogy mellékes lenne: ez a hangvételű zene valóban a kor hangja-e, törekvéseink hű zenei megnyilatkozása-e, vagy nem; és ha igen, akkor mennyiben (terjedelmileg és tartalmilag milyen mértékben)?

Vegyük példaként a példaképek (és a példaképek példaképei) zenéjét, zenéjük hangvételét (intonációját).

Távol áll tőlem, hogy tekintélyre hivatkozzam, s vétsek a (logikai) szabály ellen; de tény, hogy Schönberg a dolog, azaz a zenéje lényegét ragadja meg, amikor nagyon bölcsen és nagyon őszintén mondja ki — R. Kolischhoz írott levelében —, hogy művei nem tizenkét hangú kompozíciók, hanem kompozíciók, amelyek ennyi és ennyi hangra épülnek.

Ez olyan figyelmeztetés — akár ítélet, akár következtetés is —, amire különösen jó lenne odafigyelni, mindazoknak, akik Schönbergben (és a „kiválasztott" tanítványaiban) vélik felfedezni „a modern zene" atyját („kiválasztott" tanítványaiban pedig az apostolait), s akit nálunk ma erőnek erejével — olykor erőszakkal és bírálatot nem tűrően — terjesztenek: természetesen azok, akiknek a menlevele vagy a védőszentje[5], de akiknél ugyanakkor mindeddig a művek tisztán formális formai elemzése található — nem látva, hogy az ő iskolája zenéjének, e zene tömeges megértésének és értékelésének még mindig nincs itt az ideje. Teljes mértékben igaza van Eislernek — aki jóval nagyobb megbecsülésben részesítette mesterét, mint az őt —, midőn Arnold Schönberggel kapcsolatban kifejtette, hogy amíg a szocializmust építő országok nem oldják meg a zene előtt álló legfontosabb feladatokat (tehát amíg nem a létrejövő szocialista zenekultúra válik a zenéhez való viszonyunk meghatározójává, amíg a valódi zenei értékek nem válnak mindenki zenéjévé), addig a tömegek nem tudják a helyére tenni ezt a zenét.

Egyébként Adorno is közel jár az igazsághoz (Arnold Schönberg, a Modern zene stb.): amikor nem hallgatja el, hanem — e zenét követve — kimondja, hogy ez a zene nem akar lényegeset mondani a társadalomról; amikor nem takargatja, hanem hivalkodik azzal — mégha a látásmód polgárian korlátozott egyoldalúságról is tanúskodik —, hogy ez a zene a fenti (negatív) fogalmakkal megragadható viszonyok feszültségeitől terhes; amikor belátja, hogy ez csak a kevesek zenéje.

Azok is helyes következtetésekre jutnak (P. Hindemith: A szeriális módszer bírálata; A. Honegger: Zeneszerző vagyok; A. Copland: Az új zene; Prokofjev: Jegyzetek, A szovjet zene útja; A. Hacsaturján: Gondolatok a muzsikáról), akik joggal állapítják meg, hogy ez a zene csak a hanyatlás[6], csak az embertelen kifejezésére alkalmas, és termékeny csak annyiban lehet, amennyiben ezek valamilyen módon megszüntetendően kötődnek a haladáshoz, az emberihez.

Maga Schönberg — a „Korunk Zenéje" Messiása — bizonygatta, hogy Bachtól, Beethoventől, Wagnertől és Brahmstól, Mahlertől és Strausstól tanult (Az új zenéről, Komponálás tizenkét hanggal). Aztán a tanítványok, a követők, a magyarázók és a szentesítők következnek az állításaikkal (A. Webern: Az új zene kialakulása; A. Berg: Mi atonális? stb. és mások, akik közül páran nálunk is vannak), akik persze annál messzebb mennek el (Schönberg túllicitálásában, s takaróznak vele, vagy zászlóként lengetik), minél inkább hangsúlyozzák a közelségüket.

A bizonyítékok és bizonygatások azonban egyáltalában nem meggyőzőek, hiszen bizonyos megegyezés, hasonlóság stb. zene és zene között szinte minden esetben feltárható; más kérdés, hogy ez a hasonlóság lényeges és alapvető vonásokat érint-e, vagy lényegteleneket. Kétségtelen például, hogy a Verklärte Nacht, a Pelleas és Melisande — illetve néhány más műve — a közvetlen elődök, részben kortársak zenéjéhez rokonítható: hangvétele (intonációja) G. Mahlerhez áll közel; de mondhatnám azt is, hogy Grieghez (Verklärte Nacht) stb. Ez a hasonlóság azonban ahhoz hasonlítható, ami pl. az irodalomban megy végbe, amikor R. M. du Gard regényeiben ugyanazokkal a nyelvi alapsejtekkel találkozunk, mint H. de Balzac, vagy előtte A. R. Lesage regényeiben (A sánta ördögben, a Gil Blas-ban), de mert másfajta valósággal érintkeztek, másként gondolkodtak (és másképpen szőtték a szavak fonalát, más-más a fogalmak logikai tartalma is), amit J. Joyce és F. Kafka Ulyssesként hagy el.

[5] Erre a *Látszat lényege* című kéziratban levő, illetve a készülő *A Messiás megdicsőülése és H. Eisler kiátkozása* című dolgozatomban már rámutattam.

[6] Az, amit L. Bernstein *A megválaszolatlan kérdés*-ben (Ch. Ives-től kiindulva) a kérdés megválaszolása érdekében tesz, újabb bizonyítékkal szolgál, amire a róla írott soraimban felhívtam a figyelmet. (Magyar Ifjúság, 1980. március 29.)

Helyénvaló itt annak a hangsúlyozása, hogy az olyan alkotók, mint korunkban — miként az előző századokban is — egy Bartók, egy Prokofjev, egy Eisler, egy Stravinsky, egy Schönberg nem azért alkotnak hasonló műveket, hogy legyen nekünk mit összehasonlítani. A hatás jóval összetettebb, és sokrétű társadalmi közegen át jelentkezik, s minden tekintetben vitathatatlanul egyénien.

Schönbergnek az élő múlttal való megtermékenyülése igazában csak a Pierrot lunaire-ben (de csak részben), élete alkonyán a Varsói menekültben és néhány más művében (a Szerenád, op. 24; a Fúvós-kvintett, op. 26; az op. 25. Zongora-szvit; az olyan zongoradarabok, mint op. 11., 19., 23., 33.) volna kimutatható: műveinek többsége e múltnak éppen a merev tagadása, formájában csakúgy, mint tartalmában.

Az a schönbergi (vízió) világ, amely az iskola iskolás képviselői szerint Pierrot-val kezdődik, az egy óceáni szigetvilág (Robinson szigete, persze ahogy egy polgár szemüvegén keresztül látható), vagy a holdbéli kietlenség: magányos, reménytelen, elhagyott, kiúttalan, félelmetes, pusztító. És Messiást-váró, ami annál erősebb, minél nagyobb az a hit, hogy ő maga az. (Ebbe az igazságba még a Schönberg-imádóknál is lépten-nyomon belebotlik a kutató.[7])

Mellesleg ez a fordulat — vagy pálfordulás — a Verklärte Nachtban, a Pelleas és Melisande-ban nem nyer előkészítést, ami nem arra vall, hogy itt a valóság és az ezt érzékelő alkotói folyamat logikája feslene fel. Vagyis nem egy természetes alkotói út, a valósághoz való természetes zenei viszony természetes folyamata tárul fel: önkényes és erőszakos (szubjektív) megnyilatkozása.

Nehéz lenne eldönteni — amennyiben pusztán a zenéből indulunk ki —, hogy Schönberg jó irányba tért-e a válaszút előtt, hiszen nem lebecsülendő érvek szólhatnának az egyik és a másik mellett is, de ellene is: viszont ha hűek vagyunk az elégséges alap elvéhez, amihez nem szükséges marxistának lenni, át kell lépni a zene határait, illetve korlátait, és bele kell helyezkednünk abba a valóságos és eleven világba (korba, társadalomba), amelyből a zene származik — szülője és befogadója —, amelyet meghatározott társadalmi erők formálnak (amit csak azért szükséges nyomatékosan kiemelni, mert a „Korunk Zenéje" képviselői között jócskán vannak, akik „megfeledkeznek" erről a megdönthetetlen igazságról). Ebből a hangforrásból kiindulva helytálló egy olyan tétel felállítása, mely szerint Schönberg előtt — elvileg — egy harmadik út is nyitva volt (mint lehetőség, amely lehetőséggel kortárs óriásai, Bartók, Prokofjev, Eisler, Sosztakovics és mások éltek): de mert Schönberg társadalmi kötődései más irányúak voltak, erősebbeknek a visszahúzó jelenségek bizonyultak.

Ha pusztán ilyen természetű lenne itt a feladatom, a bizonyítékok hosszú sorát lehetne felsorakoztatni, hogy lássuk: ez nem éppen az alkotói nagyság „kivételes" voltát példázza, hanem a fogyatékosságait jelzi. Az alkotó nagysága ez esetben is éppen azzal mérhető, hogy mennyire képes felismerni-feltárni a legszélesebb és legmélyebb társadalmi folyamatokat, amelyek megformálásra alkalmasak, s a zene formai-technikai vívmányait ennek megfelelően alkalmazza vagy gazdagítja. Schönberg ugyanis tettében nem tagadta — bár néha zenei virágnyelven fogalmazta meg a mondanivalóját —, hogy a zenével viszonyulunk valamihez (a korokhoz, az emberekhez, a közönséghez), amiről pl. a levelek tucatja árulkodik. Sőt erős volt az ilyen irányú igénye. De mindez leszűkített, ami mindenfajta vívmányt puszta zenei „vívmánnyá" tesz (absztrakt valamivé korcsosít).

Nem vitás, hogy a holdkóros holdbéli Pierrot-ról szóló történet századunk egyik legmívesebb zenedarabja, sok részletszépséggel. Ráadásul: ez a holdbéliség jellemzője an-

[7] L. Bernstein megválaszolatlan kérdései között sok ilyen is van.

nak az embernek-polgárnak, aki elvesztette a földet (a lába alól éppúgy, mint a tekintete elől). Ennyiben tehát — de csak ennyiben! — nem hamis.

Elsődlegesen többek között az olyan mesteri hangsorokra gondolok, mint az I. rész első és záró ütemei, illetve az Eine blasse, a II. rész kezdő és a Rote Messe, a III. Parodie darabjai, amelyekben ez az elképzelt világ szinte elképzelhetetlen zenei megjelenítést nyer: természetesen azokon a zenei jelenségek tömegén át, amelyek — mint annyi más Schönberg-műben — a töredékek, szilánkok és főszlányok hegyén-hátán, a rezzenések és rettenések, a sikolyok és jajkiáltások között megbúva vannak. Milyen sok érdekességet és tanulságot rejtene magában Eisler Palmström-jének (op. 5.) a melléállása: elsődlegesen azoknak okozva fejtörést vele, akik annál messzebb vannak Eislertől, minél közelebb kerülnek Schönberghez! Tetézve ezt a meglepetést azzal az eisleri mondandóval, amit hattyúdalaiban, a Komoly énekekben találunk.

A Fúvós-kvintettben (op. 26.) Schönberg az őt hazudtoló töredékeket szinte eggyéolvasztja, s Eisler Fúvós-divertimentóját erősíti (op. 4.), miként pl. az imént jelzett zongoradarabok Prokofjev némely ifjúkori zongoraművét. A Hegedűverseny (op. 36.) első hangjai emberiek, mélyek és reménytkeltőek, s még néhány részletében képes ezt kifejezni: de lényegében és egészében — mivel valamennyi értelmes gondolat a semmibe vész — ingoványvilág. Az I. Kamaraszimfóniában, amely még az „időszámítás előtti" korból való, csakúgy, mint a II.-ban, más világ tárul fel. A II. Kamaraszimfóniában (op. 38., 1939) újra földközelbe (a holdbéli tájról napos tájra) kerül: ahol életrevaló és élniakaró emberek léteznek. A második (Con fuoco) tétel derűje, táncos lendülete — noha végül kifullad, mint a loholó ember —, valóban méltó a kor küzdő emberéhez: a hegedű mintha Stravinsky lókötő katonájának a nótáját húzná (A katona története, 1918), vagy Prokofjev Kvintett-jének (1924) a hangját venné át. Az egész szimfónia ezért szinte a „másik part" közelébe sodorta — távol a polgár elképzelte világtól —, ahol Eisler is otthont épített: Prokofjev, Szabó és mások szomszédságában.

Ezeket a részletszépségeket, illetve részigazságokat hallva (amelyek olykor lényegesebb vonásai Schönberg zenéjének, mint az uralkodó jegyei), arra a következtetésre kell jutni, hogy ezek azok a hangok, amelyekkel Eisler zenéje a legtisztábban összecseng, amelyek ehhez az iskolához egy — a kor valósága iránt — oly érzékeny alkotót köthetik, mint Eisler. Ha több nem, ez a kötelék mindenképpen elegendő lehetne, hogy az eisleri zenét korunk zenéjétől elidegeníthetetlennek, jellegzetesen a jövőt képviselő korjelenségnek valljuk, amennyiben a „Korunk Zenéje" magyarázói nem hitetnék el velünk az ellenkezőjét (természetesen a hallgatásukkal, mivel mégcsak nem is beszélnek róla). De Eisler jóval tovább ment, mint bárki az iskola tanítványai és követői közül. Eislernél — távolról sem a végletesség értelmében — az ellenkezőjét találjuk mindannak, ami Schönbergnél mai: nem úgy mai ugyanis, hogy már tegnapi (a „régi" filozófiai értelmében), hanem úgy, hogy a holnapot őrző mai embert énekli. Ezért mert kimenni az utcára, a tömegesen megjelenő tömegdalaival (A Weihnachtentől a Solidaritätslieden át a Marsch der Zeitig): megtéve mindazt, aminek Schönberg még a gondolatától is félt. Következtetésem szerint ez J. S. Bachnak valóban forradalmi követése: az ő népénekeinek megőrzése, ami új népének fogantatását segítette. Példaként csak azokat említem a mintegy félezer közül, amelyek — egy féltucatnyi lemez — még a zenei analfabétáknak is hozzáférhetők (az NDK Centrumban!), de a zene „tudósai" tudósi bölcsességgel zárnak el előlünk. Nem egy helyen fedezhető fel mozartos elem is (Ernste Gesänge, Woodburry-Liederbüchlein, Septett, no. 1. stb.), amely valóban egy új szépség-eszményt hordoz, a nem-mozartos szépségekkel egyetemben.

Pontosabban körvonalazva az iméntieket: ezek az érintett „melléktémák" azok,

amelyek a schönbergi zene évülhetetlen főtémái (értékei) s amelyeket — bármennyire is elfedi a Schönberg-imádat — fel kell tárni és megmenteni, a megszüntetve megőrzés szellemében.

Még valami: amíg a schönbergi iskola zavarban van az anyagszerűséget illetően, otthonosan csak néhány témában mozog (a társadalmi jelenségek mellékes és szűk körében, a hangzásvilág elkülöníthető vagy elkülönült régióiban stb., s ez a leggyakrabban korlátozott, olykor korlátolt hangzásba fullad — mert képtelen az árnyalatokat, a teljességet visszaadni —, és néhány hangszeren fejezhető ki némileg hihetően, zongorán, fuvolán, ütőkön, ill. beteges emberi hangon, az néhány műfajban rögzíthető, az ún. zenekari és zongoradarabokban, tanulmányokban stb.), addig Eislernél éppen az anyagszerűség az egyik legfőbb eredmény. Mindent, ami csak valamit jelenthet az embernek, Eisler zenévé tett, s a zenét sajátjává, mégpedig hazugság nélkül. Példa szinte tetszés szerint vehető — a legkülönbözőbb műfajokban: Az újságszeletek, A szociáldemokrata pártkongresszus, Kis szimfónia, Hanns Eisler naplója, Német szimfónia.

Ez az anyagszerűség figyelhető meg azoknál ugyancsak, akik nem kötik magukat a keresztfához (mint ebet a karóhoz): Hindemithnél, Ravelnél, Gershwinnél, Bernsteinnél és másoknál a polgári zenében, Prokofjevnél, Sosztakovicsnál, Szabónál és másoknál a szocialista zenében (akik megújítói számos klasszikus műfajnak: Prokofjevnél főleg a szimfónia és a szonáta, valamint a szvit, Sosztakovicsnál a szimfónia és a vonósnégyes stb.).

Más előzményeket (kiinduló tételeket, a valóságos helyzet más összefüggéseit) véve, azt kell mondanom, hogy Schönbergnél — és az ő nevével jelzett iskolánál — nincsenek olyan horderejű különbségek (amik a javára és nem a rovására írhatók, vagyis előremutatók volnának, mint pl. a fasizmus látnoki jellemzése egyik Kandinskyhoz írott levelében — noha erre ugyanakkor a fasizálódó Izraelhez való vonzódása rácáfol), amelyek miatt őt kellene korunk zenéje vezéralakjává tenni stb., mégpedig más jelentős, vagy sokkal jelentősebb alkotók kiiktatásával.

Mindent egybevéve: nem hiszem — a fentiek is megkérdőjelezik —, hogy helyes lenne az a törekvés, amely szerint Eislert, mint Schönberg tanítványát, Berg és Webern iskolatársát (W. Zobl: Hanns Eisler, Schönberg tanítványa) kell, illetve lehet elfogadhatóvá tenni, azok előtt persze, akik ezzel mindeddig semmit sem törődtek. Eislert az alkotói nagysága és korszerűsége követeli az őt megillető helyre — a mi zenei életünkben is —, aki ilyen szinten tudott tanítványi hűséget tartani, e kapcsolatban emberi, sőt kommunista viszonyt megvalósítani. Ugyanakkor — Eisler szellemét követve — az Eislert tisztelők között nem akad senki, aki megtiltaná valakinek is, hogy — a szenteskedést elkerülve — meghallgassa, értékelje és helyére tegye Schönberg zenéjét: de nem engedi meg, hogy — mások félretolásával — mindenek fölé helyezzék.

Jellemzője egyébként ennek a messianizmusnak, hogy Berget iskolatársával, Webernnel szemben kevésbé követik, noha ebben a (szent)hármasban — hitem szerint, és bizonyíthatóan — az egyik legemberibb hang hordozója. Wozzeckjében a kor hiteles kórképét körvonalazza, bár egyáltalán nem G. Büchner szellemében, nem forradalmi éllel (ami különösen és „kimondottan" a Danton halálában jut kifejezésre), de egyértelműen háborúellenesen. Példás bizonyítékát adja, hogy milyen emberi-társadalmi mondandó kifejezésére képes a zene, ha alkotó módon bánnak vele. Csak a szélsőségeseket szükséges emlékeztetni: azokat, akik az eleven mondanivalótól rettegnek, hogy itt még a közönséges is megtalálható, mégpedig a helyén; s a zenei elvonatkoztatástól (nem a „tiszta" zene értelmében) félőket, hogy a zene sajátos lehetőségei és eszközei értelmes — bár polgárian értelmezett — felhasználást nyernek. Wozzeck a való élet megjelenítője:

még akkor is, ha csak az van jelen benne — egyoldalúan persze —, ami megnyomorít. Ez a — polgárian lelkiismeretes — hang fejezi ki a zenéje alapvonását, hatja át a Luluváltozatokat (a befejezetlen operát, a szvitet), a Lírai szvitet vagy a kisebb műveit — a korai op. 1-es zongoraszonátát éppúgy, mint a későieket. A Hegedűversenye is ilyen szellemben mértéktartó, bár egyhangú zene.

A tanítványok közül (kivéve a Júdás Eislert) egyetlen egy sem ment el eddig. Ha mégis tovább lépett az egyik vagy a másik, csak Mózes közelében kötött ki, vagy egy teljesen, ugyancsak misztikus zenei ködképbe olvadt bele.

Noha bőven van túlzás mindabban, amit Z. Nejedly A. Bergről (Gondolatok a Wozzeckről), a Wozzeck-kel kapcsolatban ír, sok igazságot ismer fel: hogy pl. jelentős mű, merész, de nem végletes zenével, schönbergi eszközökkel alkotta meg, de valós képet rajzolt vele stb.

Az ilyen állapotból, amelyben a valósághoz való zenei viszonyunk ilyen önkényes jellegű, szükségszerűen következik, hogy a webernisták a „legradikálisabbnak" nevezett Schönberg-tanítványon, Webernen is túltesznek. Már semmit sem látnak a zenétől: képzelnek egy téren és időn kívüli világot, amit aztán a mi világunkkal szembeállítanak, zeneileg éppúgy, mint ideológiailag. Itt elsődlegesen nem a külföldiekre gondolok (a bálványozott Ligetire, az istenített Stockhausenre, a magasztalt Boulezre és másokra, noha bennük a webernizmus csak mint egy másfajta szélsőség létezik), hanem a hazai útitársakra, akik tökéletesen megelégszenek a „zenénél" maradással — kielégülnek benne —, ami az ún. „Új Zenei Stúdió" képviselőinél szélsőségesen, néhány élvonalbeli muzsikusunknál meg a félreismert „elhivatottság" megnyilvánulásaként jelentkezik, aminek jellegzetes példája Maros Szimfoniettája vagy néhány más műve és a Triója közötti összeegyeztethetetlenség. A veszély ráadásul az, hogy aztán az ezzel való tökéletes azonosulást írják elő (mindenhol és minden szinten): az előadónak éppúgy, mint a rendezőnek stb., mint a „Mai Magyar Zene" „Eufóniáját".

Penderecki a példák között itt a legjobbak egyike, arra, hogy milyen szélsőségre lehet jutni a zenei hangzás hullámverésein, ha nincs mérték, nincs határ. Némely művének (a Dies irae stb.) a kottaképe félelmetesen hasonlít az elektronikus kórképekre — korunk és a „Korunk Zenéje" kórképeként —, bár némi képi szépsége nem egy lapnak van (ami persze a zene mineműsége vonatkozásában csak véletlenszerű). Az általa felújított vallási témák (a Dávid zsoltár, a Stabat Mater, a Jákób ébredése, a Lukács-passió stb.) éppúgy, mint a Hirosima áldozatainak emlékére, Az idő és a csend dimenziói stb. a fantázia szülte legenda és a megtestesült valóság felfogott, félelmetes fantázia világába vezet. De még a sajátosan értelmezett Capriccio is ezt fejezi ki.

Tény persze, hogy azt adja ez a zene, ami van (a valóság árnyoldalát, az örök sötétséget); de csak ez van-e, s főleg ez? Még az is tudja, hogy a világ (valóságunk) mint teljesség lényegileg más, akinek mindig csalnak az érzékszervei.[8] Másképpen fogalmazva: amennyire jogosult lehet ez a tárgyválasztás és témafeldolgozás az egyik vagy másik esetben — természetesen a maga korlátaival —, és elfogadható vagy éppen sikerült a zenei megjelenítése — ismét csak korlátozottan —, annyira téves, sőt káros az az igyekezet, hogy ez az alkotói szemlélet, ill. gyakorlat általánossá, kizárólagossá váljék.

Vegyük a következő egyszerű példát, mint logikai esetet! Ha valaki ma a tehén fogalmát használja (különösen olyan valaki, aki a jelenséggel hivatásszerűen foglalkozik), számára a fogalom tartalmát adó alapvető, lényeges jegyek a fajfenntartás és a szaporo-

[8] Utólag nézve a dolgot — és a lengyelországi helyzettel, illetve ellenforradalmi törekvésekkel összefüggésben — olyan feltételezést enged meg (a bizonyíthatóság nagy valószínűségével), hogy nem csak a zenével kapcsolatos zavaros ideológiát tükrözi, hanem a lengyelországi politikai és ideológiai zavarokat is.

dás, a tejhozam mennyisége és minősége, s végül az esetleges húshozam. Egyáltalán nincs itt szó arról, hogy igavonó-e stb., amely a társadalmi fejlődés néhány évtizeddel előbbi szakaszában még az egyik lényeges (ha nem a legfőbb) jegye volt; vagyis az állatnak az a tulajdonsága, hogy szekeret, ekét képes húzni, sőt vizet is, és még csépléshez is használható.

Nem kétséges, itt óriási változásról van szó (mind az állat, mint a fogalom esetében), ami elsődlegesen és döntően a társadalmi fejlődés következménye, másodlagosan beszélhetünk biológiairól, s csak végül a tudatbeli módosulásról. Csakhogy a zene nem tehén: ízig-vérig társadalmi-emberi teremtmény (és bonyolult képződmény). Ha mégis úgy kezeljük a zenét, mint a tehenet — ha ez megfelel a valóság logikájának, ha helyes lépés —, akkor sem követünk el szarvashibát. A zene természetében ugyanis a társadalmi az, ami a tehénben az, hogy élőlény (ilyen és ilyen fejlettségi fokon, ilyen és ilyen változtatható, társadalmilag hasznosítható tulajdonságokkal), s ami ez előtt van — hogy fizikai, kémiai jelenség — éppúgy megszüntetve megőrzött, mint a zenében az, hogy fizikai, akusztikai, biológiai stb. kötődésekkel rendelkezik. Az, ami mindkettőben több, mint a jelenség puszta természete, az társadalmi eredetű, s csak annyiban szárnyalhatja túl magát, amennyiben ezt megelőzően már megtette a társadalom. Némelyek itt mégis a tűzzel játszanak.

Ebben a zenei törekvésben az igazi korszerűség nem juthat felszínre a maga természetességében, mert az embertől (objektív értelemben) független folyamatok (a társadalmi haladás, e változásért küzdő erők, az általuk hordozott hangzásvilág természete, a zene ehhez igazodó, növekvő szerepe) nem nyernek helyes felismerést: ezért minden, ami ebből az alkotói állásból történik, rákmozgáshoz hasonló, amelyben az eredeti téma ugyanakkor sosem fejeződik ki — itt az „eredetiség" legtöbbször önkényeskedés, az újítás hamisítás, az „alkotás" önkielégülés. Korunk zenéjének a „Korunk Zenéjében" megszólaló képviselői között sajnos szép számmal vannak, akik éppúgy nem ismerik vagy nem veszik tudomásul korunk valóságát, ill. a dolgok változását és fejlődését (a valóság dialektikáját), mint a zene természeti („fizikai, akusztikai") tulajdonságait, azt, hogy mi szólal meg benne, hogy milyen közegben terjed és hogyan, a felfoghatóságát, a felfogás ellentmondásait, a (viszonylagos) határait, a természeti és társadalmi kölcsönhatását stb., miként a hangnemi stb. mozgást (modulációt) sem, amely egyébként szinte korlátlan lehetőséget ad az alkotó kezébe, hogy elkerülje a „mesterséges megtermékenyülés" útvesztőjét.

Még valamit: a társadalmi létnek éppen ezekben a közegeiben tenyészik a megtisztított (a keveseknek, a hozzáértőknek szánt) zene és a zenei szirup (mint a tömegnek, „mindenkinek" szánt „művészet"), amelyek egymást szülik, feltételezik, kiegészítik és áthatják, s amelyek mint végletes végletekként képezik a valódi zene, a társadalmi fejlődés logikáját híven vagy többé-kevésbé helyesen követő zene ellentétét, s éltetik a tévhiteket, a mítoszokat. Az is figyelmet érdemel itt, hogy ez a zene az (ill. a hívei), amely nem tűri el a nem tiszta zenét; és végképp nem az olyat, mint Prokofjevé, Eisleré, Szabóé (a valódi tömegnek szánt zenét).

A korszerűség ilyen hiedelmében, és ilyen gyakorlattal, a korszerűség tehát olyan értelmezést nyer, hogy a zene annál tökéletesebb, mennél „egyénibb" („objektíven" szubjektív és „szubjektíven" objektív); annál zeneibb, mennél inkább csak a saját (és a szülője) logikáját követi, és legkevésbé a tömegét, egy társadalomét, a társadalomban végbemenő haladó folyamatokét. Ebben az értelemben tekinthető valakinek a zenéje „korunk zenéjé"-nek: és ilyen megítélés alapján lesz ugyanez a valaki az „avantgárd" követője is, vagy az élharcosa, netán a bajnoka. (Más dolog persze, hogy azok, akik magunkénak valljuk,

jónak és szépnek tartjuk és szeretjük azt a zenét, amit a „Korunk Zenéje" istápolói a „túlsó parton" felejtettek, nem is tartunk igényt az ismert méltatásokra és elismerésekre.)

Ezt hangosan visszhangozza a kórus. Itt — a zenei hangzással ellentétben — tökéletes a harmónia.

Olvassuk el ehhez a zeneszerzők, vagy mások ismertetőit-magyarázatait az OF Korunk Zenéje 1975. műsorfüzetében, s megértjük, hogy mind a zeneszerzői, mind a tolmácsolói hangvétellel (intonációval) baj van, és hogy nem ítélkezem felelőtlenül, nem vonok le téves következtetést, noha — az igazsághoz ez is hozzátartozik — az érthetetlen szófukarsággal megfogalmazott tartalomnál a legtöbb darab többet mond (vagy úgy, hogy ténylegesen mond valamit, vagy úgy, hogy semmit sem mond).

Nem vonható kétségbe egyébként — erre semmilyen alapunk nincs, és így gondolatilag sem volna helyes —, hogy a fenti alkotók többsége (az olyanok, mint Schönberg és tanítványa, Berg, vagy Stravinsky és mások), és a műveik legjava, korunk nagyszerű teremtményei: de az sem tagadható, hogy a „Korunk Zenéjé"-nek igen tisztelt felfedezői és kutatói nem látják a fától az erdőt, ha nem veszik észre a szocialista zene már érintett képviselőit, ha elhallgatják a nagyszerű alkotásaikat, amelyek alkalmasak arra, hogy versenyezzenek a „Korunk Zenéje" legjobban reklámozott, legjobban dicsért darabjaival.

Rossz hangot ütnék meg magam is, ha azt vitatnám, hogy ez a zene saját társadalmi valóságának sem hű kifejezője, noha csak a régiről szól: siratja, elsiratja, és a (kilátástalan) jövőn kesereg. De hangot kell adnom a kételyemnek is, miszerint nem igaz, hogy csupán (és főleg) ez a mi korunk zenéje, az emberi érintkezések legmegfelelőbb tolmácsa — ami mellette van, az említésre sem érdemes —, és az sem igaz, ami ebből még következik, hogy a „Korunk Zenéje" lenne a jövő zenéje, avagy a zene jövője.

V. TÉTEL

EGY INGATAG HELYZET INGATAG MEGÍTÉLÉSE

(5. érv)

A „Korunk Zenéje" imént jellemzett elhangoltságából („intonált"-ságából) adódó melléfogások a megítélők és ítélkezők körében további hamis ítéleteket szülnek; nem látva be, hogy a ma igazi és nem vélt (zenei) hangja a holnap hangja; a holnap igazi hangja pedig a ma hangja.

Pontosabban: korunk hangzásvilága lényegének (alap- és felhangjának, harmóniáinak és diszharmóniáinak, az egymástól elütő és szemben álló hangoknak stb.) a meg nem értése sok alkotóban azt az érzést és meggyőződést alakítja ki, hogy akkor jár el helyesen, követi a zene logikai rendjét, ha ezt a rendetlenséget tartja rendnek; ez a félreértés felébreszti a zenekritikus és zenetudós-társában azt a „tudatalatti" sejtést — és aztán szent meggyőződéssel hirdeti —, hogy felfedezte a „zenét", netán a spanyolviaszt, amihez még Schönberg találmánya is kísértetiesen hasonlít. Nem is szólva a követők kilengéseiről.

Vannak ilyen hiedelmek és cselekedetek, méghozzá csőstől: pl. vö. ezt a megállapítást Schönberg és mai követői, Boulez, Durkó és mások nyilatkozataival, ill. azokéval, akik „tudományos" magyarázatokkal lépnek elő: mint Adorno, aki filozófiai síkon tömjénez; és mint egy magyar kritikus, aki mindezt a történelem serpenyőjébe teszi és pontos — precíziós — eszközökkel leméri, hogy melyik mű áll 9, 10, 16 hangból, és hogy melyik mennyire kötődik a „múlthoz"; s mint néhányan mások, akiknél még pontosabb mérő-

eszközök kerülnek elő, és hamisítatlan „hitelességgel" — neopozitivista magyarázatokkal — kapjuk az ajánlást. Ezt a külföldieknek szóló szövegek, itthon meg a Zeneszerzőink külföldön, Magyar zenei sikerek külföldön típusú írások elismerő elismerései bizonyítják. A mai magyar zene így aztán csak olyan követeket küld külföldre, akik ilyen szellemben járnak el, akik diplomatatáskájukban egyetlen küldeményt sem visznek abból a zenéből, amely Szabó hangján szól.

Arra — a jelek szerint — gondosan kell ügyelni, hogy Darmstadt felé csak Darmstadt-szelleme jusson el. A határon belül persze más szellem is van (noha — megtűrtsége folytán — távolról sem hathat olyan erővel, mint az uralkodó, a polgárian értelmezett avantgárdszellem). Támogatja ezt (bizonyítva következtetésem helyességét) a felszabadulás utáni magyar zeneszerzés nem egy értékelése is, „történelmi dokumentuma" is.

Az itt és így születő sikerek aztán (a gyakorlatban) „igazolják" — önigazolólag — az elmélet „he'yességét", és „ösztönöznek" (hajtanak, sőt korbácsolnak bennünket): csak így tovább!

Nem akarok magam is abba a hibába esni, amibe sokan beleesnek, amikor a „Korunk Zenéje" ingatag helyzetét szilárdnak („dominánsnak") látják — ame'y bizonyos viszonylatban „vezérhang" is lehet[9] —, saját hitüket meg még ennél is szilárdabbnak, ill. megalapozottabbnak tartják: tudom, a valóságban — így a zene valóságában is — sok minden változó, alakuló és fejlődő; sok minden vitatható (helyeselhető és helyteleníthető); sok mindenre csak feltevéses módon (hipotetikusan) következtethetünk, miközben hamis ítéletek sorát alkothatjuk. Hangsúlyozom: mivel mindezt tudom, kerülöm a hiba lehetőségét, noha a tévedhetetlennek látszó tévedések engem is hasonló álláspontra (hangvételre) csalogatnak.

Abban biztosan nem jutok téves következtetésre, hogy ha megnézzük A-nak a zenéjét s A-tól Z-ig mindegyik műve olyan, hogy témájában egyáltalán nem fedi a kor — benne a mi társadalmunk — legégetőbb témáit, de még a kevésbé lényegeseket sem; és ugyanez derül ki — minden tizedik kivételével — a „Korunk Zenéje" alkotóinál tovább, B-től Z-ig, akkor a „Korunk Zenéjé"-ben megszólalók kilenctized részben közömbösek a kor és a társadalom témái iránt, meg sem kísérlik zenére áttenni, transzponálni, zenei témákká formálni. (Tehát csak az iskolás, a formális felfogás tagadhatja e következtetés helyes voltát: a természetes észjárás nem.)

Ennek a megítélésében egyébként a legnagyobb bizonytalanság figyelhető meg.

Hasonló következtetésekre juthatunk a hangvételt (az intonációt) illetően is, amelyben a legkevésbé sem fejeződik ki azon tömegek érzés- és gondolatvilága, reménye és vágya, vívódása és öröme, amelyek a jobbért, a szebbért, a társadalmi haladásért küzdenek (mert hogy az a hang, amely jellemzi a „Korunk Zenéjét", amely minden tekintetben az embertelen jellemzője, aligha uralkodik az egészséges emberek közötti viszonyokban; hacsak azt nem akarják elérni, hogy valóban ez váljék uralkodóvá). Ilyen és hasonló eredményre jutnánk a módszerek esetében is (a valóság zenei megragadása módszerében éppúgy, mint a művek és alkotóik, a terjesztők és befogadók megítélésének módszerét illetően), vagy a „tudatosság" és „ösztönösség", a „tudományosság" és más hasonló témák vonatkozásában.

A bizonytalanság itt is nagy. Ez a bizonytalanság egyébként a marxista álláspontot is megfigyelhető (a túlzott „óvatossággal", a túlzott „türelemmel" stb.), ami már-már közönnyé vagy megalkuvássá fajul. E bizonytalanság láttán különösen vigyáznunk kell,

[9] Javítva a dolgozatomon (1980, 81), már kénytelen vagyok megállapítani — ítéletbe foglalni —, hogy a vezérhangot az effajta zene tölti be, és mindaz, amit a képviselői lenézően csak szocreal-nak neveznek, egészen mellékes szerepet tölt be.

hogy ne tévesszük össze az igazságot — amit ráadásul abszolútnak tekintenek — annak egy-egy mozzanatával, netán a morzsáival: mert ez elzárja a teljesebb igazsághoz vezető utat, és akadályozza a dolgok, a valóság s világunk mélyebb megismerését.

Amikor ugyanis Schönberg kifejezi a félelem és kiúttalanság érzését, hűen ragadja meg a kor tűnő (agonikus) valósága egyes lényeges vonását, igaz (adekvát vele); de — mint a történelem alakulása is bizonyítja — az ilyen zenében megszólalók és elsiratottak nem az újért, a jobbért esnek el, hanem a régi védelmében (még A varsói menekült is), s nem egyszer az új elleni rohamban; a teljességre vonatkoztatva már nem igaz. Méginkább igaz ez a hamisság — az értelmezés hamissága — a társadalmi (a tudati és a zenei) fejlődés jelenlegi állását, ill. a szocializmust és a zenéjét illetően. Az, aki ma — és különösen nálunk — ezt a hangot üti meg, enyhe kifejezéssel élve is, elviselhetetlen hangzavart (disszonanciát) teremt, ami a társadalmi valósággal szinte szöges ellentétben van (a tőkés társadalomban például csak azt tekintik hangforrásnak és szólaltatják meg, ami azt igenli, vagy amivel elrettentetik attól, hogy valami mást észre vegyen, s elnézzen afölött, ami mindennek a felszámolása irányába mutat; mások a szocializmusban is csak ezt vélik felfedezni, csak ilyen hangot hallanak, a bensejükben megszólaló féltve őrzött hang nekik csak azt sugallja).

Igaz tehát, hogy a „Korunk Zenéjé"-ben megszólal a kor hangja (különösen az olyan alkotóknál, mint Schönberg és Berg, Stravinsky, vagy Honegger és Britten, méginkább Bartóknál, és Sosztakovicsnál, illetve a szocialista zene néhány megszólaltatott képviselőjénél); de tévedés azt hinni, aztán állítani, hogy a „Korunk Zenéje" korunk zenéje, hogy egészében és lényegében ez a kor zenéje. Igaz, hogy a világ itt megismert alkotói megközelítése a kor alkotóinak a vívmánya (különösen a fent említett alkotóknál, de még egy Webern, egy Lutoslawski és egy Penderecki, egy Kurtág és egy Durkó esetében is); de nagy tévedés azt hinni, aztán állítani, hogy ez a módszer az egyetlen és a leghelyesebb, ez a kor zenéjének jellemzője és megfelelője (aztán ezt mind amerikai módra hírül adjuk és középkori módszerekkel előírjuk). Vagyis: mind az egyik, mind a másik esetben — és velük összefüggésben mindannyiszor — éppen az állítás helyes tagadásával jutunk közelebb az igazsághoz.

VI. TÉTEL

A MA ZENÉJE — A JÖVŐ ZENÉJE: A JÖVŐ ZENÉJE — A MA ZENÉJE

(6. érv)

Zenei közhelyből kell kiindulnom.

Abban a zenei gondolkodásban, amely — bizonyítottan vagy bizonyíthatóan — többé-kevésbé helyesen fejezi ki a dolgok menetét, s amelyben a hangok törvényszerű rendben és viszonyban vannak (ahol — mindig egy mozgó skálában — megvannak a fő hangok, az alap-, a tartó- és a vezérhang stb.), az alábbiakban jellemzésre kerülő hang (hangvétel, ill. intonáció) a zenei mozgás előre lépő (domináns) hangja, s alapja („tonikája") a társadalmi valóság, nem pedig a valóságot „teremtő", „kitaláló" zeneszerző.

Ha ugyanis a dolgok rendjét követjük, megismerhetjük a zene természeti (fizikai, akusztikai, biológiai) és társadalmi (tükröző, megismerő és nevelő, ideológiai) természetét is. Ha a társadalmi valóságot nem tévesztjük szem elől, meghatározó volta a zenére nézve is nyomon követhető (amit mind az alkotóknak, akik formálják a zenét, mind a magyará-

zóknak, akik terjesztik ezt a zenét, illő látniok). Ha a zene útját követjük, soha sem feledkezünk meg arról, hogy — így vagy úgy — még a saját fejlődése is a társadalmi fejlődés kifejezője: amely meghatározza, hogy a zene — és hogy milyen zene — mely irányban mozog (fejlődik vagy visszafejlődik, azaz modulál vagy stagnál), s milyen zene az, amely ténylegesen — természetből eredően — a jelen zenéje, és mozgásában, lehetőségeiben a jövőt képviseli.

A zene képviselői és értői körében számosan vannak, akik tudják, hogy van ilyen — mégpedig életképes és egyre erősödő, gazdagodó — zenei törekvés; s vagy tevékenyen formálják és népszerűsítik, vagy fellépnek ellene, és — mint nálunk is elég általános jelenség — hallgatnak róla.

A dolgok logikája azt is magában hordja, hogy a természetit a társadalom előbb vagy utóbb meghódítja, a társadalom fejlődésének menete a haladás hajtóerejévé teszi (amennyiben és amilyen mértékben alkalmas erre), túlhaladja, ill. kiveti magából (amennyiben és amilyen mértékben e folyamat ellenére van). Előfordulhat persze — mint erre a „Korunk Zenéje" is figyelmeztet —, hogy a zúgók örvényei egy ideig éppen a főáramlat vagy áramlatok folyását hátráltatják, esetleg elzárják: de teljesen megakadályozni nem tudják — és elsődlegesen nem a természeti, hanem a zene társadalmi meghatározóinak a természete, a társadalmi törvények érvényesülése miatt.

Ez azt is jelenti, hogy ha a szocializmus feltartóztathatatlanul előre megy, útját előbb vagy utóbb a neki megfelelő zene kíséri — ill. az ezt kifejező felhangok erősítik —, s ez a hangzás nem szegényebb, hanem szükségképpen gazdagabb, mint előtte bármely koré (többek között azért is, mert az előző korok olyan alkotói, mint Beethoven is, itt valóban mindenkié lehetnek).

Erről a zenéről lehet hallgatni, de elhallgatni lehetetlen. Mert a következő („tonális") alapjai vannak. Első és mindenek felett a társadalmi valóság: a társadalmi fejlődést képviselő ember hangzásvilágából (és nem az üres, kiégett „Én"-ből) emeli ki azokat a hangjelenségeket, amelyek az emberek érintkezéséből a legmegfelelőbben fejezik ki az egymáshoz való viszonyuk, a valósághoz való kötődésük lényegi vonatkozásait — és nem keveri össze a lényegtelent vagy a kevésbé lényegeset a lényegivel, az ellenpontot és más zenei szembenállást a társadalmi erők, az osztályok harcával, miközben ezek mind megfelelőbb zenei eszközökkel nyernek megjelenítést.

Itt a korszerűség minden lényeges vonatkozásban kifejeződik: mindig és elsődlegesen a társadalmilag újjal kialakított viszonyban, a kiteljesedés irányába változó ember képviseletében, azoknak a zenei törekvéseknek, felfedezett zenei eszközöknek a felkutatásában és elfogadásában, amelyek ezzel a valósággal helyes (adekvát, autentikus) viszonyban vannak stb.

Ez a fajta korszerűség természetesen a „Korunk Zenéje" hívei körében sokaknak nincs ínyére.

Prokofjev a Klasszikus szimfóniában klasszikus példáját adja, hogy miként lehet alkotó módon a történelmi (társadalmi-zenei) kerékvágásban haladni, amikor a bécsi klasszikusok (Haydn, Mozart, Beethoven) vívmányait követi, de 1917 szellemében, ténylegesen forradalmian: a dolgok természetét ismerő és tisztelő, a történelmi folytonossághoz kötődő értelmes tagadásról van itt szó.

Éppilyen nemes ez a kötelék később is: az I. és II. vonósnégyesben (1930, ill. 1941). Bennük a beethoveni látásmód ugyanúgy megújulást nyer (a néphez való kötődés — különösen a II. vonósnégyesben — és a kor hangzásvilágának jellegzetes kifejezése), mint maga a hangvétel, a hangnem alapvető intonációs és modulációs kötődés —, mégpedig a kései Beethoven-vonósnégyesek hangját követve (az op. 127-es Esz-dúr, az op. 130-as

B-dúr, az op. 131-es cisz-moll, az op. 135-ös F-dúr stb.), az I. és II. hegedű-zongora szonátában (1938—1946, 1943—44), amelyekben Beethovennek az emberbe vetett lángoló hitét választja vezérlő szellemnek (l. erre a legjellemzőbb beethoveni példákat, a Kreutzer, vagy a Tavaszi szonátát!).

Beethoven itt valóban példakép — eszmei és mesteri példakép —, abban az értelemben is, hogy miként lehet egy adott korban, adott társadalomban az emberi érzelmek és gondolatok mélységeibe hatolni.

Valamennyi, de főképp az V., VI., VII., VIII., IX. zongoraszonátában (1923—1953) megújítóan új; a műfaji hagyományok olyan hasznosítása figyelhető meg, amelyben friss harmóniák és dallamok formálódnak, új hangzás-ideál születik — derűvel és pátosszal telt, lelkesítő és nem lehangoló. Az V. szonátát az idő ütemére állítja (30 év múltán átdolgozza), s mintegy lezárja azt a termékeny alkotói szakaszt, amit a VI. szonátával 1939-ben elkezdett; a VI. szonáta korunk lüktető lendülete (l. a nyitó és záró tételeket!), s bensőséges érzelmi rezdüléseket köt össze lélegzetelállító összhangokká; a VII. szonáta I. tételében a sikeres nagy zenei témáit sorra megszólaltatja, hogy a kor legégetőbb témájáról, a háborúról elmondhassa, mennyire félelmetes és kegyetlen, milyen viszályt és bizalmatlanságot szül, s a II. tétel súlyos kezdő és záró hangoszlopaival az élő történelmet szólaltatja meg — mintha Muszorgszkij történelmi tablói előtt tisztelegne —, zárótétele meg egy feltartóztathatatlan, győzelmes száguldás, a hangok (a megszenvedett emberemilliók örömhangjának) szilaj tánca, tombolása; a VIII. szonáta első tételének mély gondolatokkal átszőtt, új zenei eszközökkel megrajzolt világa a dolgok, a valóság, korunk tökéletesen eredeti zenei értelmezése, s zárótétele — az V. szimfónia és a VII. zongoraszonáta utolsó tételeihez hasonlóan — az értelmes küzdés dicsérete; és sok szépet fedeztek fel már a IX. szonátában is (l. pl. Richtert!).

Szimfóniái, amelyek szinte egyetlen hatalmas szimfóniát képeznek (akárcsak Beethovenéi), a teljességet igénylő klasszikus örökség őrzői.

Amennyiben a romantika egyáltalán fellelhető Prokofjev műveiben — legnyilvánvalóbban talán a II. zongoraverseny I., III. és VI. tételében —, az már nem romantika: az a valós világ hangzása (a realizmus értelmében), az a mély szenvedély ez, az a társadalomi iránti érzékenység, ami becsülést igényel. (Gondoljunk csak Lisztre és Muszorgszkijra, akikhez ilyen értelemben a legközelebb áll.)

Ugyanakkor még nem is említettem az olyan nagyszerű baletteket, mint a Rómeó és Júlia, a Hamupipőke stb., amelyek a legnagyszerűbbek között vannak, s az olyan operákat, mint a Szemjon Kotko, a Háború és béke, amelyek korszerűen idézik meg a történelmet, miként az Alekszander Nyevszkijben és a Rettegett Iványban is stb.

Prokofjev nem a halódó, ellenkezőleg: az élő örökséghez kötődik, mégha némely zenei törekvés képviselői élve is eltemetnék.

Élhetnék bőségben olyan példával is, amire — Sosztakovics és néhány más alkotó mellett — H. Eislernél találjuk a legsajátosabb megnyilvánulását, hogy miként lehet egy és ugyanazon eszmei indítékkal egészen más hangnemben (modulációs láncolatban), megegyező hangvétellel (intonációban) megszólalni: mert a téma a szocializmus iránti odaadásból és mély elkötelezettségből, a változó társadalmi valóságból sarjad.

Más itt az anya (a Die Mutter), Pavel Vlaszov-a, mint Prokofjevnél Szemjon Kotko, noha a szocialista forradalom egy és ugyanazon bölcsőjéből nőttek ki. Mások a Szovjetuniót megszólaltató témák is (Dank euch, ihr Sowjetsoldaten, Winterschlacht-Suite, Ohne Kapitalisten geht es besser). Egyazon húron csak egy helyütt szól a zenéjük: a német fasiszták vesztett csatájáról szólva (Winterschlacht-Suite), ahol Prokofjevet (a Téli táborozás, op. 122., ill. az V., a VI. szimfónia himnikus hangulatát) idézi.

Ez annak is jó bizonyítéka, hogy e táborban semmiféle alapja sincs az alkotó egyének elszürkülésének (a művek nem egy kaptafára készülnek).

A schönbergi iskolát elhagyó, belőle kiemelkedő H. Eisler korunk zenéjében egyedülálló példája annak, hogy miként lehet egy ilyen zárt iskola korlátait (dogmáit) leküzdeni, vívmányait tisztességgel (dialektikusan) tagadni, mesterét emberien megérteni, és nem kitagadni, kiátkozni, mint ezt Schönberg Eislerrel szemben nem egy levelében teszi, hívei közül meg nem egy parancsolatként hirdeti és Eislert keresztre feszíti.

Eisler munkássága, úgyszólván valamennyi műve (és nem csak a Klingende Dokumente I—III. által dokumentáltan) a legnagyszerűbb példák egyike — Prokofjev, Sosztakovics, Szabó és másokéi mellett —, hogy mennyire lehet a zene a társadalom hű tükre, az igazság szószólója: és annak is, hogy milyen észbontóan (irracionálisan) korlátoltak és korszerűtlenek az elhallgatói szándékok.

Eisler művei, amelyek közül a magyar hanglemezpiacon egyetlen egy sem található, a rádió nem méltatja sugárzásra, holott a szomszédban, az NDK Centrumban sorra megtalálhatók voltak és megtalálhatók, kéttucatnyi lemezen mindenkinek bizonyítják (vagy bizonyítanák, ha a „zenét értő" szakembereink nem rejtenék a süllyesztőbe), hogy a „mester" zenéjét meghaladja, és a jelen hangja.

A schönbergi hangzásvilág felhangjait felfogó korai dalok (Sechs Lieder, op. 2., a Palmström, op. 5. a Zeitungsausschitte, op. 11.), amelyek a kor kegyetlen valóságáról hírt adó újság-szeletek, csakúgy jellemzik ezt a zenét, mint Tucholsky és Brecht szövegeire írt nem egyszer drámai alaptónusú, maró gúnnyal kísért dalai, vagy a költői szépségű Woodburry-Liederbüchlein darabjai és a munkásmozgalom társadalmi küzdelmeit megörökítő dalos könyvek, a hangversenydobogót és a munkásotthon falait hevítő anya (a Die Mutter). Az önfeledten éneklő ember szól az egy amerikai gyermekdal variációjában (az op. 92 a-val jelzett Suite für Septett), és szórakoztatóan komikusan nyilatkozik meg a Kis szimfóniában (op. 29.); ugyanakkor félelmetes sötétséget tár fel abban a (Bartók-szabású) „hangzavarban", amit a nagyvilág jajkiáltásaiból fog fel, egy sajátosan értelmezett kamaraműben (Kammersinfonie, 1940), és tetézi a gyújtogatók kiáltozásával (Winterschlacht-Suite, 1955).

Nagy szimfóniájában, amely méltán lehet a német nép sors-szimfóniája (Deutsche Sinfonie), jóval előbb (1935-ben) figyelmeztet, és az Internacionálé (Preludium) hangjaival harcra hív: a fasizmus ellen, a németek védelmében.[10]

Egy ilyen alkotói világnézet természetesen más szerepet szán az ún. intim műfajoknak is: itt a jövőbe látó, a bontakozó személyiség benső világa tárul elénk, aki vívódik, bízik, küzd (l. a zongoraszonáta, hegedűszonáta, hegedű-zongora szonáta, a fuvolára, oboára és hárfára írott szonáta hangvételét).

Itt és e zenei törekvésben általában nem divat, nem egyénieskedés, nem hamisítási szándék a múlt „felfedezése", értékeinek az értékesítése, hanem az alkotói hitvallás lényegi megnyilvánulása, a haladás folytatásának az igénye fejeződik ki benne. A barokkban pl. nem a képzelgéseket, az istenséget áhító látomást értékeli (miként Cervantes Don Quichotte-jában sem a szélmalomharcot), hanem az emberibb jövőért megnyilvánuló lázadást és tenniakarást: ami még ma is — s a jövőben egyre inkább — az ember lényegi megnyilvánulása, emberi arculatának a kifejezője. Beethoven zenéjében is — de éppígy J. Haydnéban és W. A. Mozartéban — azzal van összhangban, ami (miként Goethe és Schiller műveiben is) az ember szószólója, az emberi kiteljesedés (a harmónia) igényének a kifeje-

[10] A *Miért nem tudunk semmit sem Hanns Eislerről* című dolgozatomban egy évtizede tettem szóvá ezt, az írás azonban csak 1985-ben jelent meg (Parlando, 1985/5.).

zője: ami valójában csak a szocializmus fejlődésével valósulhat meg. A romantikában (miként V. Hugo Nyomorultakjában) sem azt követi, ami a fellegekbe vezet s az érzéketlen álmodozók üdvözítője, hanem azt, ami a megvalósítható, emberi álmokért kiáltott és a rúttal csatázott: ami még ma is tettet igényel. Korunkban sem azt a divatot követi, amely mindent felrúg, ami szilárd (még a haladó romantika egyáltalán nem romantikus, azaz a hangzásvilágot helyesen felfogó realista zenéjét is), és semmibe vesz mindent, ami a jobbért létezik, buzdít, s ellenpontja mindannak, ami a szocializmust jelenti.

Ezeknek az értékeknek a megőrzése és továbbfejlesztése a szocialista zene alapvető (intonációs) igénye, az emberi becsülésének egyik sarkköve. Más fajta itt a történelmihez való kötődés, az értékek elfogadása és kezelése, más fajta értelmet nyer az elutasítás is; mint Schönberg és követői esetében. Ez a hang — mint ezt másutt következtetés formában megfogalmaztam, amely összhangban van a marxista zeneesztétika bizonyított eredményeivel — a szocializmus győzelméért küzdő erők hangja, szívből jövő, szívhez szóló, szívet erősítő emberi hang: korunk zenei realizmusa (ahogyan ez — a különbségek hangsúlyozásával — a händeli, a beethoveni, a liszti zenében nyer megvalósulást). Megszüntetve megőrzi mindazt, ami a barokkban, a romantikában stb. ezt előlegezte; és emberi hang marad — felemelve, győzedelmeskedve és bizakodva —, mint a barokk és a romantika, Beethoven és nagy kortársai hozzánk érkező hangja. Ez a zenei hang rendelkezik minden olyan természeti és társadalmi adottsággal, ami maradandóan mainak tekinthető: hiszen benne a természeti hanganyag (a különböző fizikai testek mint hangforrást adó és felfogó jelenségek, és a hangot képező és befogadó biológiai jelenségek, az emberek, ill. ezeknek a térbeli stb. megnyilvánulásai, a zenei jelenségek mozgásának társadalmi természete, a zene egyéni elsajátításának módja) a tudományok valóban korszerű, megbízható eredményeire támaszkodik, és nem vélekedésekre, nem is önkényeskedésekre (amikor az intuíció — a feneketlenség megérzése és igénye; a vízió — káprázat és rémkép).

Itt tehát a korszerűség valóban korszerű (helyes) értelmezést nyer: a felszínre hozott és meghódított természeti és társadalmi jelenségek halmazát rostára tenni, és megméretni, hogy mennyire bizonyulnak időállóknak, termékenyeknek (a szellemre éppúgy, mint a zenére) és a gyakorlatban, az ember társadalmi tevékenysége tág mezején a megújulást, a gazdagodást jelenti-e.

Megesik ezért — nem is egy vagy néhány, hanem több helyütt —, hogy e zene nagy klasszikusa, Prokofjev, korunk zeneszerző géniuszával, Bartókkal fej-fej mellett halad: Bartók az Allegro barbaróban (1911), a zongorára írt szvitjében (Suite, op. 14. 1916) üti meg azt a hangot, amit Prokofjev a Szarkazmusokban (1912—14), a Tovatűnő látomásokban (1915—17); a Heten vannak c. kantáta is éppolyan profán kantáta (1917—18), mint Bartók Cantata profanája (1930), s éppolyan tiszta forrás is (amit az Alekszander Nyevszkij és a Rettegett Iván követ). Számos alkotásuk meg egészen összhangban van: mint a két III. zongoraverseny (1917—21., ill. 1945) vagy a hegedűversenyek; s Prokofjev zongoraszonátái (1907—1953) ugyanolyan jellegzetességei vagy jelző hangjai (mérföldkövei) a kornak, mint Bartók vonósnégyesei (1908—1939).

Ezekben az alkotásokban hol a gyökeresen új az, ami hangsúlyt kap, hol a folytonosság (a haladást megtestesítő történelmi folyamatoknak a követése és a jelen haladó társadalmi törekvéseknek az elfogadása és a segítése): a Szarkazmusokban és a Szkíta szvitben (Prokofjev, 1914—16) és az Allegro barbaróban és a Fából faragott királyfiban (Bartók, 1914—16) éppúgy, mint a Concertóban (Bartók, 1943) és az V. szimfóniában (Prokofjev, 1944).

Megfigyelhető ugyanakkor, hogy a hangsúlyeltolódás egyre inkább Prokofjev javára

megy végbe: mivel ugyanis Prokofjev egy egészséges, rohamosan fejlődő társadalmi talajon alkothat, erősödő kötelékekkel, olyan hangnemi (modulációs-dialektikus) változás (és nem fáziseltolódás) történik a zenéjében, ami a szocializmus megvalósításán dolgozó tömegek reményeit, vágyait, örömeit szólaltatja meg, amit viszont Bartók nem tehet meg. Itt persze hallgat a dicsőítő kórus. Olykor szólal meg csak — a krónikás. Tökéletes a csend. De ez az összhang éppoly hangnem nélküli — s csupán ez adja a jellegét —, mint a zenei forrásai: mégpedig minden értelemben és minden vonatkozásban.

Az összhang ellenére — amely a „Korunk Zenéjé"-ben csak így uralkodó —, az összefüggéseket kereső felfigyelhet arra, hogy a „Korunk Zenéjé"ben a korunk zenéjével szembeni elutasítás ugyanazon szellemi áramlat műve, mint Prokofjev és Eisler egykori értelmezése: csak akkor balról, most jobbról támad, de mindvégig hamisítatlan kispolgári (és dogmatikus) szellemben.

Mindaz, amit itt érvekként és tényekként felsorakoztattam, a legtöbb és alapvető vonatkozásokban már bizonyítottak, igazoltak: részben a történelem és a társadalmi fejlődés logikája által, részben az olyan alkotók erőfeszítései révén, mint I. Nyesztyevé (Zsizny Szergeja Prokofjeva, Moszkva, 1973), Maróthy Jánosé (Zene és polgár, zene és proletár, Bp., 1966; Zene, forradalom, szocializmus — Szabó Ferenc útja. Bp., 1975) vagy Szigeti József, L. Bernstein, Sz. Richter Prokofjevről szóló megnyilatkozásai (A hegedűről. Bp., 1974; Hangversenyek fiataloknak. Bp., 1970; A muzsika öröme. Bp., 1976[11]; Richter. Bp., 1976): olyan társadalmi-szellemi (zenei) áramlat feltáróiként, amely nem kallódó, hanem a történelmi századok ásta széles és mély mederben halad.

Következtetésképpen: ezek a jelenségek (a tények és a velük összefüggő valós — és nem vélt vagy kitalált — társadalmi-emberi kötelékek) nemcsak megengedik, hanem egyenesen szükségessé is teszik — mégha olykor a csűrés-csavarás egész garmadát is állítják vele szemben —, hogy világosan felfogjuk, egyértelműen és félreérthetetlenül megfogalmazzuk a dolgok logikáját, ill. az azt visszaadó gondolatot: a történelem feltartóztathatatlanul a szocializmus javára alakul, a szocializmus erősödik, szellemi tőkéje páratlanul gyarapodó, erkölcsi ereje is nőttön-nő, hangzó közege gazdagodó.

Nekünk az a feladatunk, hogy ezt — mindig az adott fejlettségi szintnek megfelelően — helyesen érzékeljük, tudatilag felfogjuk, amihez a legkülönbözőbb tudományos és művészeti eszközöket stb. — így a zeneit is — felhasználjuk: a zenét erre a hangforrásra, terjedési közegre hangoljuk.

Az a zene a kor zenéje, a kor hamisítatlan hangja, és így a jövő zenéje is — a zene jövőjének legfőbb letéteményese —, amely ezt a történelmi és társadalmi folyamatot a legtisztábban (de nem a „tiszta zene" szóhasználatban, hanem az igazság és a szépség értelmében és mértékében) kifejezi, s amely csak ebben testesíti meg mindenki zenéjét, azok zenéjét, akik maguk is képesek mindenkit (az eleven emberi közösséget) képviselni.

A TÉMA KORSZERŰ FELFOGÁSA

(Befejezés)

A felületes szemlélő tehát azt hihetné, hogy a „Korunk Zenéje" korunk zenéje, és hogy e zene védelmezői korszerűen értelmezik és alkalmazzák a korszerűséget, mind a zenei, mind a zenével összefüggő témákat illetően.

[11] L. még Bernstein előadásait (A megválaszolatlan kérdés)!

Mint azonban ez a fentiekből kiderül — az érvek további szaporítása nélkül is —, a „Korunk Zenéjé"-nek ahhoz elég erős a mellékzöngéje, hogy ne lenne nyilvánvaló: e zene képviselői korszerűtlen korszerűséggel bánnak korunk zenéjével (mind a tényeket és érveket, mind a velük összefüggő társadalmi jelenségeket illetően).

Így segítettek hozzá — remélem, sokunkat —, hogy felismerjük: a tükör elé kell tekintenünk, ha a valóságot meg akarjuk ismerni. Ha ezt megtesszük, kiderül, hogy amit a „Korunk Zenéjé"-ben látunk,[12] csak a tükör foncsora, a tükör előtti jelenünk felismerhetetlen képe. A tükör előtt látottakból (ami — ellentétben a „Korunk Zenéje" kánonjában felhangzottakkal — hús-vér, eleven, életrevaló és fejlődő) azt is meg kell tudnunk ítélni, hogy a „korszerűségnek" ezt a megnyilvánulását a valóban korszerű ítéletének kell kitenni. Megerősítették továbbá azt a meggyőződést — remélhetőleg sokunkban —, hogy valóban nem mind arany, ami fénylik, azaz nem minden mai (új, jelenünk képviselője), ami ma napvilágot lát; nem minden korszerű, amit korszerűen (és a „tiszta zene" címkéivel, vagy hangzatos címekkel ellátva) hoznak forgalomba, amit korszerűnek hisznek és velünk elhitetnek (a hamis tudat szellemében — a mítoszok, a tévhitek, a hiedelmek, a szemfényvesztések béklyóiban).

Zenekritikánk ennek ellenére kritikátlanul (bírálat nélkül) szemlélte a dolgok menetét: szemlélte, mert nem volt az alkotó, a valóban teremtő folyamat részese, ösztönzője (úgy tett, mint a sznob rajongó, aki se lát, se hall a „megszállottságtól", aki — mint a strucc — a homokba fúrja a fejét); és közönyös maradt — mint legtöbbször —, mert vagy hallgatott (holott túl kellett volna üvöltenie a zenét), vagy szemet húnyt minden „disszonanciának", „melléütésnek" stb. (holott — ha nem is az eredeti „elvi" alapon — most igazán oda kellett volna figyelnie minden hangra, a tiszta hangzást számonkérve); vagy pedig — szinte az előbbi következményeként — a megdicsőülés, a fényesség harmóniáit zengték a kórus bizonyos tagjai (amíg mások a mélység sötétjét — minden esetben a másikat túlszárnyalva hozsannáztak).

A tények magukért beszélnek.

Az egyik kritikusunk a televízióban eszmeileg vázolta mindazt, amit a hangversenytermek és a rádió megvalósított, sőt időlegesen hatalmi tényezővé tett.

Amilyen sokatmondó volt ez a megnyilatkozása, többségében annyira semmitmondó az — egymást mintegy tételezve és kiegészítve —, ami a műsorfüzetekben olvasható (l. pl. az említett 1975-ös hangversenyek műsorfüzetét!)[13]: ahol — néhány olyan kivételtől eltekintve, mint Szelényi Ravel vonósnégyesének ismertetése, vagy Virányié Sosztakovics XV. vonósnégyeséről, Várnaié Berg Lulu-szvitjéről — kevés szó esik a társadalmi valóságról, az eleven emberi közegről, és arról, hogy mennyiben és hogyan szólaltatja meg ezt a zeneköltő a zene nyelvén. A legjobb példái ennek a Kurtág-műsor ismertetése, a Schönberg—Webern—Stockhausen műsoré, Maros Eufóniáié (I., II., III.), a Penderecki-esté stb., vagy a szerzők megnyilatkozásai.

A sajtóvisszhang összecsengett „Korunk Zenéje" legbiztatóbb záróhangjaival (kadenciáival), amelyekben a zenekritikák messzehangzóan vitték a második szólamot.

A zenekritikák ténylegesen sokat foglalkoztak e zenei megnyilatkozásokkal — szűkös lehetőségeit is meghaladóan —, amelyek, kimondva vagy kimondhatatlanul, elég gyakran váltottak hangot, s átcsaptak a filozófia és a világnézet, az ideológia és politika vonalára.

A szemléletben szakmailag egyikben sem volt tapasztalható kedvező irányú (tehát tartalmi igényű, társadalmi elkötelezettségű, valóban — és nem véletlen — emberköz-

[12] Lásd még a „Korunk Zenéje" felhangjaként szóló „Napjaink Zenéjét" (a Rádióban)!
[13] A későbbi hangversenyévadokban ugyanez ismétlődött.

pontú) megközelítés[14]: egészen kevés olyan közvetett — az eseményekkel közvetlen kapcsolatban nem levő — megnyilatkozástól eltekintve, mint Maróthy János Zenei életünk c. tanulmánya (Kultúra és Közösség, 1975.).

Ami itt egyértelműen kifejezést nyert, az az, hogy korunk zenéjének terjesztése és népszerűsítése érdekében rendkívül komoly és (az új jelentkezésével összefüggő problémákat ismerve) jogos erőfeszítés történt.

A veszélyes csak az ebben az egyértelműségben — ami óriási különbséghez vezet —, hogy a szándékok átlátszóak, a következmények pedig nagyon is világosak. Egy egészségtelen szellem eluralkodását eredményezik: mert ez a kiállás csupán a „Korunk Zenéjé"-nek szól, és mert senki sem szól az ellen, ami ebben rendkívül egyoldalú, amiben a korszerűség korszerűtlen értelmezése tapasztalható; mert abban a témában, amire az a zene felépül — a kivételeket figyelembe véve — lényegileg minden mai, tehát a mi korunkban fellelhető és bőségben levő társadalmi-emberi téma mellékes, s mert keveseknek jut eszébe, hogy ez korszerűtlen alkotói magatartásra vall; mert minden, ami mai, áttehető zenére, kantátában, dalban stb. éppúgy megformálható, mint szimfóniában, szonátában, versenyműben és vonósnégyesben, és mert — a legtöbb alkotó esetében — éppen az marad ki a „Korunk Zenéjéből", aki ezt a korhoz (a szocialista forradalmak korához) és a zenéhez méltóan kívánja megformálni. Távolról sem arról van szó itt, hogy a zene váljék azzá, ami már nem zene, s legyen kép, politika és jog, tudomány és ideológia stb. (azaz csak annyiban legyen az, amennyiben ebből egy J. S. Bach, egy Händel is az adott hatalom érdekében vallási köntösben, vallási indítékkal stb. megvalósított); de arról igenis szó van, hogy méltó legyen a társadalomhoz és önmagához, váljék haladó irányban ható társadalmi tényezővé, a személyiségformálás fontos eszközévé. Arról sincs szó, hogy a hagyományos zenei műfajok és formák (szimfóniák és versenyművek, a vonósnégyesek és a szonáták, ill. a hangszeres etűdök, mint pl. a mai változataik is, a szálkák, a játékok stb.) lennének mérvadók, avagy elavultak volna és mellőzze az alkotó; de arról igenis szó van, hogy keresse meg a komoly társadalmi mondanivalókat, ezeket töltse meg emberi tartalommal, és ne személyes sirámokkal, s tovább keresse az ezeknek megfelelő zenei műfajokat és formákat is.

Ha ezeket a fejünkben gondolatilag a helyére tesszük, az alkotások rendjében és a hangversenyéletben helyére kerülnek az egészen új műfajok is, a Szálkák is — különösen ha azok mikrokozmoszok —, az Intervalli is — különösen ha azok valós emberi-társadalmi viszonyokat fejeznek ki —, az Eufónia is — ha az valóban az eszményeinknek megfelelő szép hangzás megszólaltatója — stb.

Kétségtelen, hogy szegényebbek lennénk, ha nem születtek volna meg a „Korunk Zenéje" jelentős alkotásai: a jelzett megnyilatkozásokban azonban a kor valódi zenei értékei és az érintett óriási zenei lehetőségek jelentős tömegében rejtve maradnak (vagy nem felismertek, vagy nem elismertek), vagy ötletszerűen és önkényesen kezeltek. És amennyire nem helyeselhető, hogy az igazi értékek elfedve maradnak, pláne az, hogy amolyan félreismert és félremagyarázott „új" (avantgárd) művekkel, annyira nem az sem, hogy — ráadásul — ezekben a felszínen levőkben nyer megtestesítést a mai zene. A ténylegesen korszerű zene szorul ki, az, amelyikben a zenei (és a technikai stb.) eszközök valóban eszközei az ember zenei önkifejezésének, és nem magát a célt testesítik meg.

Miközben óvnunk kell magunkat attól, hogy az ideológiai harcban komoly „polgári"

[14] Tény viszont, hogy bírálatom megírása óta olyan szakmai megnyilatkozások is voltak, mint F. Muggleré, G. Rosenfeldé, J. Chissellé, D. Gillé (Muzsika, 1977/12., 1978/1.), Tallián Tiboré (Muzsika, 1978/12., 1979/1.), Kovács Sándoré (Muzsika, 1979/12., 1980/1.), de az is tény, hogy szellemében ezekben a „Korunk Zenéje" az uralkodó, vagyis ezek írói sem látnak tovább az orruknál, a „Korunk Zenéje" javításán, technikai „tökéletesítésén" nyűglődnek és nem veszik észre korunk valódi zenéjét (a fától nem látják az erdőt).

zenei értékeket temessünk el, mert vagy a nyugati, vagy a hazai polgári hatás alatt — akár „baloldalian", akár jobboldalian dogmatikus is az — bizalmatlanná tesznek bennünket ezekkel szemben, résen kell lennünk azért is, hogy ne tegyük ezt a mienkkel szemben sem, vagyis azokkal a szocialista tartalmú és magas eszmei-művészi igényű alkotásokkal szemben, amelyek tömegesen mérhetők a megszólaltakkal.

A téma valóban korszerű értelmezése — ha tehát a bírálat komolyan veszi a dolgát — azt jelenti, hogy igazán mai témák születésénél bábáskodunk, hogy éberségre intjük magunkat, alkotásainkat szembesítjük a valósággal, feltárjuk azokat az utakat-módokat, amelyek a dolgok helyesebb zenei megragadása irányába visznek, s amelyek együttesen eredményezik, hogy zenénk ténylegesen emberszabású lesz, és rólunk szól (s nem égi, hanem földi harmóniák, nem alvilági, hanem földi és emberi ellentmondások, szembeállások — konszonanciák és disszonanciák — foglalata).

Pontosabban! Ez azt jelenti, hogy bármely irányból közelítjük is meg a témát, a vele összefüggő kérdéseket, akár a tükrözés, a tudati — benne a művészi, a zenei tükrözés — oldaláról, tehát az általános felől (deduktív úton), akár egy adott irányából, az egyes folyamatokból, az alkotóból, a műfajból, a formából, a zenei és ipari technikából stb., az egyedien jelentkező, de mégis tömegesen ismétlődő jelenségekből és folyamatokból kiindulva (induktív úton), ugyanarra a következtetésre jutunk: a zenével lehet és kell komoly társadalmi-emberi mondanivalót közölni. Minden életképes társadalmi-emberi megnyilvánulás igényli is és elvárja az őt jellemző zenei megnyilatkozást: és előbb vagy utóbb ki is alakul a neki leginkább megfelelő zenei közeg. Erről egyébként még a legegyszerűbb tapasztalati bizonyítékok is meggyőznek bennünket.

Még pontosabban! Azt jelenti ez, hogy a zene — nagykorúvá érése óta — tömegesen bizonyította (l. Händel oratóriumait, J. S. Bach oratorikus és hangszeres műveit, Vivaldi hangszeres műveit, Monteverdi operáit, amit a zenetörténet Beethoven, Liszt korában más módon megismételt), tud időállóan korszerű lenni: és e megcáfolhatatlan történelmi bizonyíték megfelelő alapot ad a mai alkotói megnyilatkozáshoz is.

Végül ne kerüljük meg az ideológiai problémákat sem — bár a mesteremberek szerint nem zenei téma —, sem a zenében, sem a zenével kapcsolatban!

Higgyék el azok a muzsikusok, akiknek „tiszta" a kezük, akik „tiszta" munkát („tiszta zenét") engednek ki a kezük alól, hogy becsapják magukat, és a hiszékeny hívőket is, ha azt hiszik, hogy a zenéhez semmi köze az ideológiának, a zeneszerzés, a zenével való foglalkozás ideológiamentes tevékenység. Amikor valaki a hangokat nem azért szólaltatja meg, hogy vallassa és beszéltesse a valóság jelenségeit, és nem tekinti ezeket történelmi termékeknek, amelyek társadalmilag meghatározottak és változók: akkor az ideológiával játszik (noha azt hiszi, hogy csak a hangokkal teszi). Amikor valaki akár a legjelentéktelenebb zenei jelenségeket is (nem is szólva a legjelentősebbekről, mint amilyen a valósághoz való zenei viszonyunk, ezen belül a zenei tükrözés, az alkotás, a közvetítés jelenségei) valamely társadalmi törekvés álláspontjáról ítéli meg, vagy éppen felül akar emelkedni ezeken: akkor is az ideológia „ingoványára" tér (noha csak a „zene" bűvkörében kíván mozogni).

A tévhitek egyaránt élnek: azok körében is, akik „szocialista" zenét akarnak (másmás módon Nononál, Pendereckinél, Kurtágnál és másoknál), és azok körében, akik csak „zenét" akarnak, mint L. Berio, J. Cage, K. Stockhausen, I. Xenakis, Maros.

Akkor is ideológiáról van tehát szó, amikor szó sem lehet róla. Olyan történelmi-társadalmi közegben ugyanis, ahol a nagy közösségeken (nemzeteken) belül egymással szöges ellentétben levő gazdasági és egyéb érdekek mozgatják a különböző nagy csoportokat (osztályokat) s az egyik a gazdasági és politikai hatalom erejével uralkodhat a má-

sik felett, ott ez a viszony határozza meg a zenéhez fűződő és a zenével kapcsolatos magatartásukat is. Sőt ez mindaddig megmarad, amíg ama viszonyok utóhatásai fellelhetők.

Az ideológia természetesen nem olyan sötét, amilyenre az „ideológiaellenes" polgár festi: természetesen a saját ideológiája védelmében.

A feladat itt nem az, hogy a lehetetlennel birkózzunk, elkerüljük az elkerülhetetlent, az „ideológiát" (mindegy, hogy milyen, tudományos vagy tudománytalan): a feladat az, hogy — ellentétben a polgári ideológiai törekvésekkel — a tudományos megismerés, a valóságos összefüggések feltárásának az egyik lehetséges eszközeként stb. használjuk fel; ne az igazság elkenésére vagy elhallgatására, hanem a kimondására, ne a tömegek becsapására, hanem a felvilágosítására.

A korszerűséget áhító zenekedvelők kedvéért azt is tudatosítani lehet, hogy egy ilyen társadalmi (gazdasági, osztály- és szellemi) küzdelem eredményeként valóban megszűnnek az ideológiai viszonyok, a jelenségek ideologikus értelmezése.

A felsorakoztatott érvek, a mellettük szóló tények tehát remélhetőleg bizonyítják: korunknak van zenei mondanivalója, de az jóval több, mint ami a „Korunk Zenéjé"-ben hangot kap; korunk zenéje jóval gazdagabb, mint amit a „Korunk Zenéje" „gazdasága" rejt; korunk zenéje jóval emberibb és biztatóbb képet tár elénk, mint amit a „Korunk Zenéjé"-ben láthatunk.

Bár a tények, mint láttuk, itt is magukért beszélnek — mint a valóság bármely területén —, mégis logikai rendbe kellett szednem, hogy hűen jelezzék a dolgok folyását. Ezt az utat követtem akkor is, amikor nem kerültem és nem kendőztem el a valósághoz való „logikai" viszonyunk érzelmi és olykor személyes érzelmi megnyilvánulásait. Ez már csak azért sem megvetendő — a logika adta lehetőségek figyelembevételén túl —, mert a zene és a zenét önkényesen, zavarosan egyénítők (az érzelmek húrjaival játszadozók) logikájával is foglalkoznom kellett.

Eltekintve most attól — ha ez egyáltalán megtehető —, hogy a politikai és ideológiai, ill. a művészeti ellenfeleink mit tesznek Nyugaton, és — fellazító szándékkal — mit érnek el közöttünk, nekünk mindent meg kell tennünk, hogy itt tényleges tisztulás következzék be. Csak így nem lesz hátsó gondolatoktól terhes az a „kézfogás", amit hivatalos megnyilatkozásainkban is őszintén kívánunk, s ami — a legtöbbször a mi ösztönzésünkre — újra és újra megvalósul; és csak akkor, ha a jobbunkat az arra érdemes kezekhez adjuk, s nem a művészet bűvészeit (bajkeverőit és szélhámosait) tekintjük az igazi küzdőtársaknak.

BREUER JÁNOS:

KORUNK ZENÉJÉNEK KORSZERŰTLEN MEGITÉLÉSE

SZÉLJEGYZETEK SZERÉNYI GYŐZŐ DOLGOZATÁHOZ

Az előző oldalakon olvasható tanulmány megfogalmazásának éve 1977, forrása három Korunk Zenéje-műsorfüzet. A szerző, kéziratát közreadásra elküldvén, időszerűnek ítélte 1986 januárjában is. Mire megjelenik, a 13. Korunk Zenéje is lezajlott már. Némely személyeskedő megjegyzéstől a szerző eltekintett, mások elhagyására a szerkesztőt felhatalmazta.

A margináliák talán már önmagukban is jelzik: Szerényi Győzővel nem értek egyet. Nem tudathasadásos állapotomnak tulajdonítható, hogy nyomdába adtam s nem is elsősoron annak, hogy nem szeretek „cenzort" játszani. A közreadás fő oka, hogy a közelmúltban számos, más indulatoktól fűtött és merőben más irányultságú munka jelent meg a kortárs — s benne az új magyar — zenéről; másképp szélsőséges vélemény taszította a meszesgödörbe az új magyar operatermés java részét s utalta legutóbb (Valóság, 1986/1.), Vangelisszel egy zsákba varrva, a giccs világába Szokolay Sándor műveit. Ilyen körülmények között — úgy érzem — a szólásszabadság lábbal tiprása lenne, ha Szerényi Győző nem kapná meg ezt a nagyonis korlátozott hatású nyilvánosságot.

Nem akadok fenn indulatán, sem egynémely, valószínűleg ebből fakadó tárgyi hibán. Mert miként tarthatnók Schoenberg-követőnek azt a Pierre Boulezt, aki az 50-es években „Schoenberg est mort" címmel írt esszét (nem nekrológot!) s akinek művei sem igazolják eme kötődését; vagy miféle önkény utalja a schoenbergisták közé Durkó Zsoltot, hiszen a kompozícióiból még „hatás" sem hallható ki. Schoenberg és Eisler viszonya is sokkal összetettebb kérdés. Hadd emlékeztessek arra, milyen tisztelettel nyilatkozott mesteréről Eisler — a többi között 1948-ban is. A polgárság legnagyobb zeneszerzőjének tartotta s felhívta a figyelmet életműve — nem pedig egyik-másik mű-részlete — mély társadalomkritikai vonatkozásaira. Eisler nemegyszer hangsúlyozta: szocialista zeneszerző kortársai kritikailag sajátítsák el mindazt, ami körülöttük az új zenében születik. (Az elsajátítás aktusa nem hagyható el, Eisler tanácsát deformáljuk, ha csupán a kritikai elemet halljuk ki szavaiból s azt a meg sem ismert zenék kritikájára korlátozzuk. A kritikai elsajátítás magába foglalja az alapos megismerést s a kortárs zene eszköztárából való válogatást.) Egyebekben még ma, 1986-ban is roppant messze vagyunk attól, hogy Schoenberg zenéjének magyarországi megismeréséről-elsajátításáról egyáltalán beszélhetnénk. Hisz jelentős alkotásainak egész sora soha nem hangzott el nálunk élő előadásban s életműve mindmáig nem vált a repertoár részévé, amit jelez, hogy számos kompozíciója csupán egyszer jutott el eddig a közönséghez. Józan ésszel aligha vitatható el Schoenbergtől, hogy a 20. század nagy, klasszikus mestere; a művek valóságos jelentőségét Szerényi Győző terjedelmes cáfoló fejtegetései sem annullálhatják, függetlenül attól, hogy bennük több az indulat és a vulgárideológiai töltés, mint a meggyőző analízisre épített releváns megállapítás. Az a fáziskésés, amely a magyar Schoenberg-recepciót

1910-től jellemzi, voltaképp mindmáig hat. A dodekafon korszak előtti alkotások, ha szórványosan is, csupán a két világháború között hangzottak el nálunk, ám azidő tájt újabb, tizenkéthangú terméséből semmi. A dodekafon darabok — távolról sem a teljesség igényével — a 60-as évektől voltak hallhatók. Semmivel sem bizonyítható, hogy Schoenberg hatást gyakorolt az új, vagy éppen a legújabb magyar zenére. Ilyen eredménnyel a Korunk Zenéje valóban szórványos Schoenberg-kínálata sem járt. Anton Webern hatása kimutatható a megújuló magyar zenében, de jelentékeny alkotásai közül szép számmal akad Magyarországon előadatlan s ami hallható tőle, a repertoár részévé az sem vált ezideig.

Jóindulattal a tárgyi tévedések közé sorolom, hogy Prokofjev haladóbb Bartóknál, mert haladóbb társadalmi rendszerben élt. Ez a gondolat bennem rosszemlékű régi viták (Lukács-per) emlékét idézi. Bartók pesszimizmusának, népidegen tendenciáinak egykor nálunk is hasonló bizonyítása volt, mint Szerényinél most. Jóllehet ízlésről vitatkozni nehéz, sokoldalú bizonyításig legalábbis nehezen hihető, hogy Leonard Bernstein jelentősebb zeneszerző Ligeti Györgynél stb. stb.

Azonban mindez jelentéktelen részletkérdés ahhoz képest, hogy Szerényi teljesen félreérti a Korunk Zenéje-ciklusok célját és szerkezetét-szerkesztését egyaránt. Felcseréli ugyanis a jelenidőre utaló „Korunk"-terminust „Századunk"-ra és a továbbiakban mindazt számon kéri a fesztiválon, ami a 20. század zenéjében született. Bírálatához mintegy trambulinként használja, hogy az általa tételesen vizsgált első három zeneünnepen századunk egynémely holt klasszikusa valóban jelentékeny figyelemben részesült. Igaz, olyan mesterek és alkotások, amelyek a reguláris hangversenyéletben azideig többnyire vajmi ritkán voltak hallhatók. Szerényi így tehát felsorolja századunk azon jelentős zeneszerzőit, akiket holtukban nem, vagy szerinte nem eléggé becsül meg a Korunk Zenéje és ezt a hiányt kéri számon.

Közbevetőleg jegyzem meg, a Korunk Zenéje létrehozói nem mindig és nem feltétlenül művek megszólaltatását, műsorok létrehozását tervezik, éppúgy gondolkoznak előadókban is; az új zene jelentős külföldi interpretátorainak egész sorát ismertették meg velünk, ezek az előadók viszont a saját éppen aktuális, éppen kézben levő műsorukat hozzák — éppenséggel nem kárunkra. (De a tabella arányai még így is mások a valóságban, jóllehet Szerényi a műsorfüzetben megtestesülő szándékra figyelve, azzal deklaráltan nem törődik, hogy de facto mi hangzott el. Például: Pollini 1975-ben megbetegedett, elmaradt három Schönberg-, egy-egy Webern és Stockhausen-opusz.)

Talán nevetséges ennyi év után megjegyezni, hogy a Korunk Zenéje a ma írt kompozíciók metszetét kívánja adni jól-rosszul, megtervezve, vagy esetlegesen (nem mindig sikerül egyformán, ami a kritikákból is elég jól kiolvasható). Lehet fesztivált szerkeszteni mindazon zeneszerzők műveiből, akiket Szerényi Győző hiányol, ám annak felirata Századunk Klasszikusai lesz, nem pedig Korunk Zenéje.

A gondolatmenet odáig világos, hogy mit nem lenne szabad előadni a ma komponált művek közül s napjaink zeneszerzőitől, mit kell bemutatni a 20. század zenetörténeti múltjából. Hanem arra, hogy akkor végülis mi szólaljon meg a mai dátumú zenéből, nincs javaslata. Vagyis csupán annak roppant egyszerű deklarálásáig jut el, hogy „O Freunde, nicht diese Töne!", de hiányzik a folytatás „sondern laβt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere."

Ami a klasszikusokat illeti, osztom Prokofjev iránti lelkesedését, bár aligha hinném, hogy épp ő nagyobb protekcióra szorulna, hisz művei zenei életünk szerves részét képezik. Szabó Ferencéi sajnos nem, de melyik nemrég meghalt zeneszerzőnk művei hallhatók rendszeresen? Azonban abból, hogy a Korunk Zenéjén egyszer egy Kodály-opusz el-

hangzott (nem is túl jelentős kompozíció), Szabótól meg soha semmi, nem lehet ideológiát faragni, hisz a kodályi életmű mai terjedésének útvonala nem a kortárs zeneünnepen át vezet.

Nálunk — sajnos — erősen vitatott Hanns Eisler zeneszerzői értéke (s ennek nem elhanyagolható oka nagyfokú tudatlanságunk), igazat adok azonban Szerényinek, amikor hiányolja a műveit. Emlékszem, mekkora figyelemmel és érdeklődéssel hallgatta Kodály Eisler Német szimfóniájának hangtechnikailag a felismerhetetlenségig torz felvételét a 60-as évek első felében, az NDK Kulturális Központban. Élő előadásban 1967-ben, Berlinben ismertem meg e roppant jelentős művet s alighanem elsőként írtam róla Magyarországon. De miképp tartoznék Eisler a mai nap zeneszerzői közé?

Ezek a csúsztatások és áthallások is részletkérdésnek tűnnek fel ahhoz képest, hogy Szerényi bizonyítottnak tekinti mindazt, amit csupán kijelent, állít és deklarál s mindezt az igazi, a hűséges marxista—leninista szemlélet és esztétika jegyében. Higgyük el becsületszóra, hogy Schönberg polgárabb, mint Hindemith, Ravel szocialistább, mint Webern? Az 1951-ben meghalt Schoenberg egy fasizálódó Izraelt támogatott, Bernstein nyilván egy szocialistát! Penderecki zenei irányzata és a lengyel társadalmi válság közé egyenlőségjelet tehetnénk. De akkor hova tegyem, hogy az ideológiára csakugyan kényes Szovjetunióban, az 1981-es első Moszkvai Nemzetközi Fesztiválon, tomboló sikerrel mutatták be — illetve egyáltalán bemutatták — Penderecki 40 perces Hegedűversenyét!

Szerényi konzervatív eszmerendszerré merevíti a marxizmust, ezt az avantgárd világnézetet, hogy felhasználhassa az avantgárd zene ellen. Nem valami vonzó perspektívája ez a marxizmus—leninizmusnak. Bármennyire más is a Korunk Zenéje kritikusának kinyilvánított szándéka, gondolatmenete sok tekintetben egy jelentős szerepet betöltött hivatásos forradalmár politikus és amatőr zeneesztéta, bizonyos A. A. Zsdanov tanaira emlékeztet. Hogy ez miféle beszűküléssel járt nálunk is, mennyire eltorzította századunk zeneképét, arról sokunknak vannak fájdalmasan élő emlékei, jóllehet már rég nem osztogatjuk a rothadó polgárság zenéje súlyos, égető szégyenbélyegét, más hasonlóan méltatlan és veszedelmes címkéket. Ehelyett immár közel három évtizede a türelem a jellemző és a zenei alkotás sokszínűsége, s ezt megannyi párt- és állami határozat, művelődéspolitikusok megszámlálhatatlan nyilatkozata, valamint a gyakorlat hitelesíti. Zenekultúránk becses értéke mindaz, amit a Korunk Zenéje, a rádió idén — sajnos — megszüntetett ciklusa, a Napjaink Zenéje, az Új Zenei Stúdió, a 180-as csoport, a miskolci Új Zenei Műhely és egy sor más műhely közvetít. Mondhatnám ez a sokszínűség vívmány, megőrzése pedig közérdek. Jelzi, mennyire nyitott a magyar zenekultúra, mintegy a Helsinki egyezmény szellemében teljesítve az oly sokat vitatott „harmadik kosár" követelményeit. Aligha túlzás, hogy különféle közvetítő láncokon, rádióban, hangversenyeken lényegében mindaz megismerhető, ami napjaink zenéjében világszerte végbemegy, beleértve a kísérleteket éppúgy, mint a nemzetközileg elismert értékeket. Ennek pedig, a zenei hozamán túl, nyilvánvaló politikai hozama is van, kivált, hogy a Helsinki egyezmény aláírói közül — ami az új magyar zene terjesztését illeti — nem minden ország értelmezi hozzánk hasonlóan ezt a „harmadik kosarat".

Nem állítom, hogy a Korunk Zenéje műsorain elhangzott minden kompozíció jelentős volt, sem azt, hogy minden mű egyértelműen a progresszió irányába mutatott. Ám a kritikai elsajátításnak, legalább a megismerés szintjén elengedhetetlen előfeltétele az előadás. Vagy űzzük ki korunk zenéjét lángpallossal a szocialista zenekultúrából általában, a Korunk Zenéje-fesztiválról pedig különösen? Zene és ideológia roppant érzékeny viszonyából következik, hogy konkrét és aprólékos elemzés nélkül, csupán hittételek megvallásával semmiféle releváns ítéletet nem formálhatunk. Nem mentesít ezen kötelezettség alól

a marxizmusra való gyakori hivatkozás, sem az, ha Gliert követeljük Stravinsky ellenében —, ha nem bizonyítjuk, hogy a Vörös Pipacs balett zenéje jelentősebb mérföldkő századunk zenéjében, mint a Sacre du printemps.

Irigylem Szerényi Győzőt, hogy ennyire biztos a véleményalkotásában. Hányunk keserves napi munkáját könnyítené, ha rendelkeznénk ama bölcsek kövével, amelynek ő a birtokában van.

HAJNÓCZY CSABA:

100 POPDAL

A Társadalomtudományi Intézet 1984 végén felkért, hogy az MTA 6. számú kutatási főirányához tartozó „Spontán ifjúsági mozgalmak" c. program keretében végezzek egy átfogó jellegű zenei vizsgálatot a rock műfajában.[1] Ennek a munkának az eredményeit adom itt közre.

1. A MINTA KIVÁLASZTÁSA

A mintát az intézet megbízottjával, Zétényi Zoltánnal közösen alakítottuk ki. A szempontok két prekoncepció köré rendeződtek. Az első időben von határt a magyar popzenében: az 1978/80, illetve 81/83 körüli időszakok termésében vél elemzést érdemlő különbségeket felfedezni. A második általánosabb: a különbségeket a „tradicionális", és az „új" rockstílus megkülönböztetésében látja.

Magukat az elemzendő együtteseket és dalaikat az első szempont határozta meg. Mivel a 81/83 időszak gazdagabb termést kínál, ez a megosztásban is tükröződik. (78—80: 45 darab; 81—83: 55 darab). Az első időszak együttesei: Beatrice, Edda, Fonográf, HBB, LGT, Omega, Piramis, P. Mobil, Spions. A második időszakéi: Balaton+Trabant, Bikini, Bizottság, CPG, ETA, Európa Kiadó, Hungária, KFT, Kontroll Csoport, Mosoi, R—GO, URH, Vágtázó Halottkémek. Valamennyi együttestől 5 sikeres és jellegzetes számot választottunk ki. Kivétel a minta három punkegyüttese (CPG, ETA, Mosoi), akiktől együttesen került terítékre öt darab.[2]

[1] Hasonló jellegű munkát végzett a szövegekkel Terescsényi Tamás.

[2] A száz dal:
Balaton+Trabant: Álompor, Ez a ház is, Kész az egész, Mániákus depresszió, Valld be
Beatrice: Angyalföld, Nagyvárosi farkas, Jerikó, Beatrice blues (Térden állva), Meditáció I.
Bikini: Jahó eladó (Én nem félek), Ki csinál szódát, Otyi tyotyi, Viva carramba (Natasa), A zenekar üzenete (Quasimodo)
Bizottság: Egy ány kéne nékem, Kamikaze, Korrupt vagyok és hazudós, Ne nagyon gesztikulálj, Szerelem
CPG: Hosszúhajú gyerekek
Edda: Elhagyom a várost, Fémszívű fiú, Kölyköd voltam, Minden sarkon álltam már, A torony
ETA: ETA, Űrdiszkó (Szűcs Judit)
Európa Kiadó: A birodalom visszavág, Európa kiadó, Igazi hős, Mocskos idők, Várna
Fonográf: 1978, Ha szerelem kell, Hunyd le a szemed, Király Nagy Ági, Útközben
Hobo Blues Band: Édes otthon, Ki vagyok én, Közép-európai Hobo Blues 2., Operett, Rózsadomb blues
Hungária: Casino Twist, Eszelős szerelem, Meghalok, hogyha rám nézel, Micsoda buli, Rock & roll party
KFT: A tea, Macska az úton, Frontátvonulás, Elmúltak az ünnepek, Jó éjszakát
Kontroll Csoport: Antibaby, Eladom, Kis piros bombázó, Ma háború van, holnap béke, A zene mindenkié
Locomotiv GT: Miénk ez a cirkusz, Mi lesz velem, Mindenféle emberek, Nem adom fel, Pokolba már a szép szavakkal
Mosoi: A dolgozó népet szolgálom, Éljenek a skinhead-ek
Omega: Éjféli koncert, A könyvelő álma, Léna, Metamorfózis, Nyári éjek asszonya
Piramis: Becsület, Nincs egy hely, Őszintén akarok élni, Szabadnak születtem, A szerelem ördöge vagyok
P. Mobil: A főnix éjszakája, Kétforintos dal, Honfoglalás —1., Honfoglalás — 2., Miskolc
R—GO: Alacsony férfi dilemmái, Bombázó, Ergo: létezem, Kriszti, Szeráj
Spions: Anna Frank, Emlékképek, Nirvánia, Summer Song 1., Summer Song 2.
URH: Bétaville, Bon bon si bon, Ismeretlen katona, Nagy Testvér, Szavazz rám
VHK: Túl sokat vártam, Koppenhágai koncert — részlet, A halál kertje, Gyurma Gyuri, Sisteregve ugrik szét

2. AZ ELEMZÉS SZEMPONTJAI

Összehasonlító elemzésről lévén szó, magától adódott egy osztályozáson alapuló szemlélet. A munka megkezdésekor azonban nem voltak előre kijelölt szempontjaim: ezek az anyag áttekintése során alakultak ki. Ez jobban tükrözi magának az anyagnak a természetét. Végül a következő rendszer bontakozott ki:

A) *Szerkezet (I.)*

B) *A felhasznált zenei anyag jellemzői:*

A zenei témák száma (II.)
A zenei témák hangnemi jellemzői (III.)
A zenei témákban felhasznált harmóniák jellemzői (IV.)
Lüktetés (V.)
Tempó (VI.)
Ritmika (VII.)

C) *A fő énekszólam(ok) jellemzői:*

Számuk (VIII.)
Hangnemi jellemzőik (IX.)
Intenzitásuk (X.)
Vokális módszerük (XI.)

D) *Az alárendelt énekszólamok jellemzői:*

Számuk (XII.)
Hangnemi és harmóniai jellemzőik (XIII.)
Intenzitásuk (XIV.)
A főszólamhoz való viszonyuk (XV.)

E) *Vokális effektusok bármely énekszólamban (XVI.)*

F) *A zenekari szólamok:*
Apparátus (XVII.)
Kompozíciós módszer (XVIII.)
Hangszerszóló (XIX.)
A hangszerszóló hangnemi jellemzői (XX.)
Instrumentális effektusok (XXI.)

G) *Stiláris orientáció* (XXII.)

H) *A zene és a szöveg összefüggései:*

A zene és a szöveg viszonya általában (XXIII.)
A zene és a szöveg konkrét összefüggései (XXIV.)

Az elemzés voltaképpen a száz dal osztályozását jelenti valamennyi felsorolt szempont szerint. Ebben ismét magára az anyagra és saját megfigyelőképességemre bíztam a támpontok kialakítását, nem volt prekoncepcióm. A módszer igen egyszerű: a hasonlót a hasonló mellé írtam, a különbözőt külön. Valamennyi szempontnál, ahol csak a legkisebb mértékben is felmerült, fenntartottam egy osztályt az egyéb és különleges esetekneк, hogy ne kerüljön sor erőszakos skatulyázásra.

A/I. Szerkezet

A következő hat osztály alakult ki:
0. egy formarész ismétlődése /nxA/: 6 dal.
1. két formarész váltakozása (=strófa+refrén/nx/AB): 14 dal.
2. az nx/AB/ szerkezet kiegészítésekkel: bevezető, vagy/és hangszerszóló, vagy/és Coda: 41 dal.
3. a 2. osztály+egyszeri közjáték (nem hangszerszóló): 9 dal.
4. három formai főrész váltakozása. Bevezető, hangszerszóló, Coda lehetséges: 12 dal.
5. egyéb esetek: 18 dal.

B/A felhasznált zenei anyag jellemzői

B/II. A felhasznált témák száma

1. 1 téma: 13 dal.
2. 2 téma: 21 dal.
3. 3 téma: 18 dal.
4. 4 téma: 24 dal.
5. 5 téma: 8 dal.
6. 6 téma: 13 dal.
7. 7 téma: 3 dal.

B/III. A felhasznált témák hangnemi jellemzői[3]

1. Pentaton töredékek: 17 dal.
2. Dúr-moll töredékek: 13 dal.
3. Kromatikus töredékek: 5 dal.
4. Pentatónia: 6 dal.
5. Blues pentatónia: 11 dal.
6. Dúr: 23 dal.
7. Moll: 34 dal.
8. Modális hangnemek és töredékeik: 12 dal.
9. Polimodális kromatika és egyéb: 8 dal.

B/IV. A felhasznált harmóniák jellemzői

0. Nincs harmónia: 1 dal.
1. Orgonapont: 6 dal.
2. Kvint-oktáv párhuzamok („torzító-orgánum"): 21 dal.
3. Dúr, moll, D^7 akkordok módosítatlan fokokon: 34 dal.
4. I—IV—V. kapcsolatok (a blues tradicionális harmóniakészlete): 7 dal.
5. Kisszekund távolságú harmóniák ingaszerű váltakozása: 3 dal.
6. Négyes-, ötöshangzatok, alterációk: 26 dal.
7. Kvartharmóniák: 3 dal.
8. Egyéb: 2 dal.

[3] Számos darab több osztályba is besorolható, ezért az adatok összessége meghaladja a százat. Ez sok más elemzési szempontnál is előfordul.

B/V. Lüktetés

1. Páros lüktetés: 72 dal.
2. *6/8:* 12 dal.
3. 3/4: 4 dal.
4. 3+3+2/8[4]: 2 dal.
5. Váltakozó lüktetés, nem aszimmetrikus: 3 dal.
6. Váltakozó, részben aszimmetrikus: 3 dal.
7. Váltakozó, részben 3+3+2/8: 2 dal.
8. Polifonikus ritmika: 2 dal.

B/VI. Tempó

1. Lassú: 15 dal.
2. Közepes: 45 dal.
3. Gyors: 26 dal.
4. Váltakozó: 14 dal.

B/VII. Ritmika

1. Tradicionális „rock-pop" ritmika: 87 dal.
2. Erősen szinkopált képletek: 2 dal.
3. Repetitív ritmika, szándékos monotoneitás: 4 dal.
4. Reggae képletek: 5 dal.
5. Nem periodikus és rubato ritmusok: 2 dal.

C/A főénekszólam jellemzői

C/VIII. A fő énekszólamok hangnemi jellemzői

0. Nincs hangnem: 4 dal.
1. Pentaton töredék: 8 dal.
2. Dúr töredék: 5 dal.
3. Moll töredék: 10 dal.
4. Pentatónia: 3 dal.
5. Blues pentatónia: 8 dal.
6. Dúr: 19 dal.
7. Moll: 23 dal.
8. Modális hangnemek és töredékeik: 13 dal.
9. Egyéb (Tk. töredékes polimodália, kromatika): 9 dal.

C/IX. A fő énekszólamok száma

1. 1: 85 dal.
2. Egyéb: 15 dal.

[4] A 3+3+2/8 képletet azért kell megkülönböztetni a többi aszimmetrikus lüktetéstől, mert a 4/4-del való egybe vágósága révén szinte tipikus rock-ritmusnak nevezhető.

C/X. A fő énekszólamok intenzitása[5]

1. Visszafogott: 4 dal.
2. Középszintű: 18 dal.
3. Közép-erőteljes: 18 dal.
4. Erőteljes: 30 dal.
5. Erőteljes-üvöltő: 4 dal.
6. Üvöltő: 9 dal.
7. Változó: 13 dal.
8. Fokozódó: 4 dal.

C/XI. A fő énekszólamok vokális módszere

0. Próza: 1 dal.
1. Recitálás: 9 dal.
2. Dallaméneklés: 54 dal.
3. Próza és ritmikus beszéd vagy recitálás: 3 dal.
4. Próza és dallaméneklés: 7 dal.
5. Recitálás és dallaméneklés: 19 dal.
6. Egyéb: 8 dal.

D/Az alárendelt énekszólamok jellemzői

D/XII. Az alárendelt énekszólamok (szólamcsoportok) száma

0. Nincs alárendelt szólam: 35 dal.
1. 1 alárendelt szólam, 1 előadóval: 30 dal.
2. 1 alárendelt szólam (csoport), több előadóval: 28 dal.
3. 2, egymástól független alárendelt szólam (csoport): 6 dal.
4. Egyéb: 1 dal.

D/XIII. Az alárendelt énekszólamok hangnemi jellemzői

Az anyag elemzése teljes mértékben megerősíti a B/III. és C/IX. csoportok tapasztalatait, új információt nem tartalmaz.

D/XIV. Ez a szempont is átfedést leplez le: a B/X.-hez képest nem jelent semmi újat.

D/XV. Az alárendelt szólamok viszonya a főszólam(ok)hoz

0. Nincs alárendelt szólam: 35 dal.
1. Unisono a főszólammal: 12 dal.
2. Tercpárhuzam: 5 dal.
3. Homofon konszonancia-menetek (terc, kvart, kvint, szext felhasználásával): 12 dal.
4. Homofon akkordkíséret: 4 dal.
5. Komplementer viszony: 12 dal.
6. Független anyag: 20 dal.

[5] Mivel műszeres mérésre nem volt lehetőség, itt elképzelhető szuvjektív megítélésen alapuló tévedés.

E/XVI. Vokális „effektusok" az énekszólamokban

0. Nincs: 43 dal.
1. Bekiabálás, beszólás, shout stb.: 19 dal.
2. Hangfelrántás (sorvégi gyors glisszandó felfelé): 8 dal.
3. Hajlítás, trilla: 12 dal.
4. Remegtetés, lebegtetés: 3 dal.
5. Kontratenor, falzett: 11 dal.
6. Elektronikus effektusok: 5 dal.
7. Hanglehúzás (sorvégi gyors glisszandó lefelé): 6 dal.
8. Hangutánzás, nevetés, illusztráció: 5 dal.
9. Egyéb: 8 dal.

F) *A zenekari szólamok jellemzői*

F/XVII. Apparátus

1. 1 vagy 2 gitár, basszus, dob: 18 dal.
2. Gitár, basszus, billentyűs hangszer, dob: 28 dal.
3. Gitár, szaxofon, basszusgitár, dob: 6 dal:
4. Gitár, basszusgitár, dob, valamint további két vagy három hangszer az alábbiakból: 2. gitár, egy vagy két szaxofon, billentyűs hangszer: 23 dal.
5. Különleges hangszerek: 8 dal.
6. Redukált együttesek: 12 dal.
7. Egyéb: 5 dal.

F/XVIII. A kompozíció módszere

1. Unisono jelleg: 35 dal.
2. Akkordikus heterofónia: 5 dal.
3. Motivikus heterofónia: 2 dal.
4. Akkordsor v. basszusmenet+„szabad" anyag: 35 dal.
5. Ostinato+„szabad" anyag: 2 dal.
6. Komplementer akkordika: 8 dal.
7. Komplementer motivikus repetíció: 4 dal.
8. Dallam+kíséret: 4 dal.
9. Egyéb: 6 dal.

F/XIX. Hangszerszóló

0. Nincs: 42 dal.
1. Gitár a szólóhangszer: 26 dal.
2. 2 gitár: 1 dal.
3. Szaxofon: 9 dal.
4. Billentyűs hangszer: 1 dal.
5. Gitár és szaxofon (egymást követve): 2 dal.
6. Gitár és billentyűs hangszer (egymást követve): 6 dal.
7. Különleges hangszerek: 7 dal.
8. Egyéb: 6 dal.

F/XX. A hangszerszólók dallami jellemzői

1. Blues pentatónia: 17 dal.
2. Dúr: 5 dal.
3. Moll: 12 dal.
4. Modális hangnemek: 5 dal.
5. Erősen kromatizált blues pentatónia: 3 dal.
6. Tiszta pentatónia: 3 dal.
7. Polimodalitás: 2 dal.
8. Blues diatónia: 3 dal.
9. Egyéb: 11 dal.

F/XXI. Instrumentális effektusok

0. Nincs instrumentális effektus: 12 dal.
1. Torzított gitár: 61 dal.
2. Wah: 7 dal.
3. Egyéb gitáreffektusok (flanger, shifter, kórus stb.): 8 dal.
4. Visszhang: 6 dal.
5. Illusztratív hangszeres effekt: 1 dal.
6. Különleges játéktechnika: 7 dal.
7. Hangfelvétel montírozása: 7 dal.
8. Egyéb: 3 dal.

G/XXII. Stiláris orientáció, referencia

1. Blues: 9 dal.
2. Kemény rock: 15 dal.
3. Pop-rock: 20 dal.
4. Soul, funk: 3 dal.
5. Punk: 25 dal.
6. Reggae: 4 dal.
7. Minimal, repetitív: 9 dal.
8. Régi pop: 10 dal.
9. Pszichedelia: 5 dal.
10. Eklektika: 5 dal.
11. Elektropop: 2 dal.
12. Beat: 4 dal.
13. Rhytm and blues: 2 dal.
14. Rock: 6 dal.
15. Folk, country, stilizált folk: 5 dal.
16. Kvázi-kortárszene: 1 dal.
17. Klasszikus zenei reminiszcencia: 1 dal.

H) *A zene és a szöveg viszonya*
H/A zene és a szöveg összefüggései
H/XXIII. A zene és a szöveg viszonya általában

1. Direkt: 86 dal.
2. Groteszk: 9 dal.
3. A zene és a szöveg kontextusa új értelmet bontakoztat ki: 7 dal.

H/XXIV. A zene és a szöveg konkrét összefüggései

0. Nincs: 63 dal.
1. A zene kiemel egyes szövegi elemeket: 9 dal.
2. Szövegillusztráció a zenében: 14 dal.
3. Áttételes tartalmi illusztráció a zenében: 14 dal.

4. TANULSÁGOK

A vizsgálat célja azoknak a változásoknak a kimutatása volt, amelyek a magyar rock 1978/80, illetve 1981/83 körüli időszakai között különbségként jelentek meg, zeneileg, valamint a zene és a szöveg kölcsönös összefüggéseiben. Tapasztalataim szerint számos különbség mutatkozik a két korszak között, amelyek azonban jobban megragadhatóak stiláris oldalról: a nagy általánosítással „tradicionálisnak", illetve „újnak" nevezett irányzat gyanánt. A két vonulat nagyrészt fedi az időbeli megoszlást, ahol nem, ott bizonyos fokú ambivalenciát találhatunk — mindamellett a hovatartozás egyértelműen eldönthető. A „koraszülött" Beatrice és Spions, illetve a „klasszikusan orientált" Hungária, KFT és R—GO — az érintett együttesek — stiláris kettőssége sehol nem hagy kétségeket.

Mivel maga az összehasonlítás szigorú statisztikai módszerrel, a gyakoriságot vizsgálva folyt le, fontos megjegyezni, hogy a 100 dal mérlege így, és nem a két korszak szerint, áll egyensúlyban: 50 „régi" és 50 „új" dal szerepel a listán.

Mindenekelőtt tekintsük át az azonosságokat. Számos ponton a két csoport nem mutat különbségeket.

Szerkezet: általánosnak mondható a bevezetéssel, vagy hangszerszólóval, vagy Codával, illetőleg ezek közül bármely kettővel vagy mindhárommal kiegészített AB (strófa+refrén) forma (bABsCo).

A témák száma: közös a 2, 3, 4, 5 felhasznált zenei téma.

Harmónia: mindkét anyagban jellemzőek a dúr, moll, dominánsszeptim hangzatok.

Lüktetés: közös a páros lüktetés és a 6/8.

Tempó: közös bármely — lassú, közepes, gyors — egyenletes (nem változó) tempó.

Ritmika: mindkét anyagban domináns az egyszerű, „rock" ritmika.

Énekszólamok: mindkét stílus túlnyomórészt egy főszólamot használ; egyforma az „erőteljes" és a „változó" intenzitás gyakorisága; nincs különbség abban, hogy az alárendelt énekszólamok komplementer viszonyban állnak a főszólammal, illetve független anyagot exponálnak.

Vokális effektusok: mindkét stíluskört jellemzik a különböző bekiabálások, beszólások, shout-ot, stilizált vagy direkt kurjantások stb.; egyformán gyakoriak az elektronikus effektusok.

Hangszerszóló: közös jellemző a gitárszóló.

Instrumentális effektusok: közös nevező a torzító.

A szöveg és a zene általános kapcsolata mindkét csoportban legtöbbször direkt.

A szöveg és a zene konkrét kapcsolata mindkét csoportban többször hiányzik, semmint megvan; a meglevő konkrét kapcsolatok aránya azonos.

Nincs közös nevező a következő pontoknál: hangnem, vokális módszer, apparátus, kompozíciós módszer, stiláris orientáció.[6] Ezeknél a szempontoknál az anyag valósággal kettéválik a törésvonal mentén. Íme a két stíluskör közötti különbségek:

[6] „Stíluson" itt a szó eddig használt általános értelmével szemben a pop partikuláris zenei irányzatait értem.

Hangnemi szempontból a „tradicionális" stílust a dúr, a moll, valamint a blues-hangnemek (blues-pentatónia, blues-diatónia) jellemzik. Az „új" stílusban dominálnak a pentatonikus, diatonikus, kromatikus töredékek, itt gyakoriak a modális hangnemek — mindenekelőtt a fríg, itt fordul elő szélsőségképpen a harmóniák teljes hiánya, illetőleg a polimodális kromatika. A sokszor fragmentáltan exponált fríg hangnem relatív gyakorisága kapcsán meg kell említeni e hangsor különös érzékenységét, a k2 lépésben manifesztálódó „éles", „érzéki", „fájdalmas" karaktert, amely a régi görögök óta mindig foglalkoztatta a zeneesztétákat.

A dallaméneklés mint kizárólagos vokális módszer „tradicionális" stiláris jellemző. A próza, a recitálás, a ritmikus beszéd, valamint a különböző egymással és dallaméneklással alkotott kombinációk az „új" stílusban nem csupán gyakoribbak, hanem egyértelműen jellemzik azt.

Az apparátus szempontjából a gitár, basszusgitár, dob, esetleg szaxofon vagy második gitár összeállítású „elemi" együttesek „új" jellegűek. A billentyűs hangszer jelenléte „tradicionális" vonás. Az „új" stílusban gyakoriak a redukált hangszercsoportok, a „régi"-ben a különleges hangszerek.

A „tradicionális" stílus jellegzetes — bár nem kizárólagos — kompozíciós módszere a kötött akkord- vagy basszusmenethez illeszkedő, „szabad" — hangnemileg és ritmikailag illeszkedő, gyakran nem hangról hangra rögzített — anyag. Az „új" stílusban gyakoriak az unisonok, itt fordulnak elő a minimal- és repetitív jellegű textúrák, valamint a montázs, a valódi polifónia egy-egy esete.

A „régi" vonal zenei stílusai a kemény rock, a blues, a pop-rock, a soul-funk, a folk, country. Az „új"-ban a punk, a minimal-repetitív hatás, a stilizált régi popzene, a reggae, a pszichedelia uralkodik.

Ezeken az anyag egészét átható különbségeken túl számos olyan pont van, amely mennyiségileg ugyan nem domináns, de arányában mégis meggyőző eltéréseket láttat meg.

Csak az „új" kört jellemzik az egyszerű, kevés elemből álló szerkezetek (nA; nAB); valamint a bonyolult, sokelemes, „egyéb" formák. A szélsőségek a felhasznált témák számát illetően is itt jellemzőek: nevezetesen az 1, illetve 6,7 témából létrehozott kompozíciók.

A darabok harmóniahasználatában a bonyolult harmóniák — négyes- és ötöshangzatok, alterációk, kvartakkordok — a „régi" stílust, a „torzító-orgánum", azaz a kvint—oktáv párhuzamok, valamint a valódi orgánum, az orgonapont, a k2 inga, a harmóniák hiánya az „új" stílust jellemzik.

A lüktetés vizsgálatánál csak az „új" stílus képviselőinél találkozhatunk aszimmetrikus ritmusokkal. Ezt a kört jellemzi a váltakozó tempó is, mint kevésbé megszokott zenei jegy, valamint a nagyrészt egyszerű ritmusokat kimutató ritmikai vizsgálat kivételes esetei is erre a vonulatra nézve teszik jellemzővé a kuriózumokat.

Az alárendelt énekszólamok viszonya a főszólamhoz csak a „régi" stílusnál jellemzően homofon és konszonáns. Az „új" stílusban találhatunk viszont disszonáns kísérőszólamot.

Gyakori „tradicionális" vokális effektusok a hajlítás, a trilla, a kontratenor- és falzett-éneklés. Az „új" stílus viszont magának az „effektusnak" a mibenlétét kérdőjelezi meg: egyes esetekben nehézzé, sőt lehetetlenné teszi elhatárolását a zenei anygatól.

A szöveg és a zene kapcsolatában fellelt nem direkt viszonylatok az „új" vonulathoz tartozó együtteseknél fordulnak elő jellemző módon.

Természetesen felmerül a kérdés: mit takarnak a fentiekben vázolt információk? Érdemes-e a magyar popzene „megújhodásáról" beszélni, vagy éppen ellenkezőleg, jobb, ha nem is mondunk semmit?

Egy olyan korszakban, amelynek technológiailag is adekvát zenei reprezentánsa például a párizsi IRCAM, céltévesztés lenne vívmányként beszélni zenei alapelemekről. Az azonban tény, hogy az „új" stílus — nevezetesen a média támogatása nélkül, sőt bizonyos fokig a média támadásainak ellenére létrejött és elvirágzott hazai új hullám — a szorosan vett zenei eszközök tekintetében is megtette a magáét.

Általános értelemben két tényezőt lelhetünk fel a dolgok mélyén. Az egyik, amely szorosan a zenéhez kapcsolódik, a konkrét hangzás megújítását célozza: a szokványos megoldásoktól megcsömörlött ízlést szolgálja. Társa a végletességre való hajlam: végletes egyszerűségre és a műfajban eddig ismeretlen kuriózumokra való rátalálás. Inspirációja egyfelől a punk öntudatos, valódi tudatlansága, másfelől a minimal art egyes módszereinek félig-meddig intellektuális kiindulású adaptációja. Ez a szellem vezetett a rockban ezidáig kevéssé használt hangnemek és kompozíciós módszerek használatához.

A másik „ősok" túllépi magát a zenét. Szociális faktornak nevezhetjük, fő motívuma a médián, pénzen, hatalmon kívüliség (sorolhatnám a szinonimákat). Túl azon, hogy a zenekarok apparátusában is tükröződik, amennyiben az elemi gitár-dob zenekarok nélkülözik a drága billentyűs hangszereket, a legfontosabb zenei vetület a szöveg jelentőségének hatalmas mértékű megnövekedése által válik érzékelhetővé. Ezeknek a gondolatoknak adekvát vokális módszerekre van szükségük, nem takarhatják el őket öncélú dallamok. Így tehát előkerülnek a zenével felfokozott deklamáció hagyományos eszközei — „minden fennmarad, csak helyet változtat". Az pedig itt nemzeti hagyomány, hogy ha valaki valóban mondani akar valamit az embereknek, akkor nem hiába keressük a társadalmi összefüggéseket.

TARI LUJZA:

KODÁLY INTERMEZZÓJA TRIÓJÁNAK FORRÁSA

A Kodály népzenei feldolgozásait tartalmazó forráskötet bevezető tanulmányában többek közt azt olvashatjuk, hogy a mester életművében „...ritka, ha *egy* műnek (témának) *egy* forrása van, a több forrásból táplálkozó Kodály-mű a leggyakoribb".[1] Ennél még ritkábbnak mondhatjuk azt, hogy valamely műve forrását maga Kodály Zoltán nevezi meg. A Háry János c. dalműben (op. 15) több zenei betétnél is ezt teszi. Volt tanítványai, munkatársai emlegetnek Kodállyal kapcsolatban egy anekdotikus történetet, mely ellentmondani látszik a szerző általi forrásmegnevezésnek. A Népzenekutató Csoportban szokásban volt, hogy munkatársai decemberenként azzal tisztelték meg mesterüket születése napján, hogy tiszteletére tudományos ülésszakot rendeztek. Egy ilyen alkalomra — még 1964 táján — Sárosi Bálint egy-két Kodály-mű néhány részletét gyűjtötte össze, és melléjük tette a mintául szolgál(hat)ó népi megfelelőjüket, többek közt a Háry Bécsi harangjátékához egy bukovinai fakürt dallamot.[2] Az előadás után valaki azt kérdezte Kodálytól: — Tanár úr mit szól ahhoz, amiket Sárosi talált? Kodály válasza valahogy olyanformán hangzott, hogy: — Hát igen. Lassan mindenről kiderül, honnan vettem.

Ha Kodály nem tartotta fontosnak művei forrásainak megnevezését, valljuk meg, alkotó zeneszerzőként érthetően cselekedett, hiszen a hallgató sem az alapanyagra, hanem sokkal inkább a belőle keletkezett műre kíváncsi. Nem tudjuk tehát, mi késztette arra, hogy a Háryban feltüntessen egyes forrásokat. Kérdés, ne azt lássuk-e benne, hogy a Psalmus Hungaricus 1923-as átütő sikere után Kodály érettnek látja az időt arra, hogy újból nyíltan kimondja: a paraszti népzenét mindenestől vállalja. Egyfajta kodályi fricskaként is felfoghatjuk tehát. Ha magyarság-tudatát a Magyar Népzene sorozat idején még a póriassággal azonosították (ami többek közt a források megnevezésében tükröződött volna[3]), s most a Psalmussal bebizonyította, hogy nemcsak az európai zenekultúrához kötődik ezer szállal, hanem az egész magyarsághoz, továbbá bebizonyította, hogy számára nép és nemzet egyet jelent, legyen most a Háry újabb bizonyítéka annak, hogy közben a nemzetnek egyik éltető elemét, a parasztságot sem feledte. Vállalja továbbra is az egyszerű népet és annak „primitív" zenekultúráját is.

Az Universal Edition kiadásában megjelent dalmű zongorakivonatában mindenesetre a következőket közli többek közt, a tartalomjegyzék alatt magyar és német nyelven: *„A szöveges dalok a magyar nép ajkán ma is élnek... A 10. sz. egy, Gáti István zongora-*

[1] Bereczky János—Domokos Mária—Olsvai Imre—Paksa Katalin—Szalay Olga: Kodály népfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai, Budapest, 1984. Zeneműkiadó, 7. o. (Szalay O. neve a címlapon hibásan szerepel i-vel)

[2] A dallam kiadva: Sárosi Bálint: Hangszeres népzene Kodály műveiben: a Galántai és a Marosszéki táncok, In: Ethnographia, Budapest 1982. XCIII. 4. sz. 513—526. o. (A fakürt-dallam: 515. o.)

[3] Erre a Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai c. kötetben is utalnak a szerzők, 7. o.

iskolájában (1808) található szöveges magyar dalon alapul. Triója egy kéziratos, kb. 1820-beli táncon..."

Az öt szerző által készített Kodály-forráskötet a trió forrását ismeretlennek mondja.[4] Tekintsünk most el attól, hogy ez a forrás egy ilyen fontos és nem is kevés információ alapján véleményünk szerint fellelhető lett volna, nézzük inkább a tényeket.

E sorok írója 1985 második felében 19. sz. eleji, tánczenéket vagy egyéb hangszeres zenéket tartalmazó kéziratok után nyomozott az OSZK-ban (nem Kodály, hanem a hangszeres magyar népzene ürügyén). Több más, részben énekes, részben pedig hangszeres zenét tartalmazó gyűjtemény közül három olyat talált, mely kiemelkedik a többi közül a zenei matériát, a századon belüli koraiságot (esetenként a pontos datálást), a kéziratok olvashatóságát (s vele a kottamásoló írástechnikáját, zenei képzettségét) tekintve. Ezek a következők:

Ms. Mus. 2160 „Lissznyai Juliannáé 1800"

Ms. Mus. 3049 „Csányi Mária kótáskönyve", valamint

Ms. Mus. 2243 — több részből álló, különféle kezektől (időkből?) származó vegyes gyűjtemény, melynek könyvtári ismertetőjéül az egyik tömb címét választották: *„Különbb féle Magyar Notákot Clavirra alkalmaztatta L. F."*

Valamennyi gyűjteményről elmondható, hogy túlnyomórészt magyar tánczenét tartalmaz (18. sz. végi modorban), kisebb mértékben pedig Lengyel v. Krakovianka, Deutsch v. Német stb. nevű zenét, esetenként cím nélküli nyugat-európai stílusú darabokat.

Kodály Intermezzója triójának eredetije a harmadikként említett vegyes gyűjteményben található, mégpedig annak is ama részében, mely címadóul szolgált. Ez a tömb datálatlan és más kézírású, mint az utána következők, melyeknél 1818—19—20-as évszámok, valamint a darabok címei tartalomjegyzékszerű felsorolása különíti el az egyes egységeket. Ugyancsak datálatlan és más kézírású az ezt megelőző tömb is.

A teljes cím a következő: „Különbb féle Magyar Notákot *Különbb féle Auctoroktul költötte és* Clavirra alkalmaztatta L. F. (A csillaggal jelölt rész át lett húzva.) A gyűjteményben összesen tíz számozott, továbbá három számozatlan dallam található, többnyire címmel és fölül a jobb sarokban vagy középen nevek kezdőbetűinek (szerzők?) feltüntetésével. A darabok legtöbbje kétrészes, melyben a második rész mindig *Figura* címet visel, az első részek változóak: (pl. *No. 1. Egy Régi M[agyar] Nota, No. 3. Lassu, No. 4.* cím nélkül, de előadási utasítással: *Csendesen, No. 6. Polonaiz,*[5] *No. 9. Szomoru Magy. Nota* stb.).

A trió eredetije az 5. számú darab: *No. 5. Lassu.* E jelzet fölött a következő olvasható: L. Asz. K. N. (Ez a monogram még többször szerepel). Az Esz-dúrban, két negyedben írt Lassú gondos kéz munkája. Hanghibák nélküli írása jól olvasható, nem hanyagolja el a dinamikai jelzést sem, rövidítései pedig megfelelnek a század fordulóján, illetve a 19. sz. elején használt rövidítéseknek (pl. Figura 2. 4. 6. ütemek). Mivel a nem túl jó papírú kéziratról csak xerox-másolatot tudtunk készíttetni, a facsimile mellett átírásban is közöljük a dallamot. *(1—2. kotta, 297-299. o.).*

Kodály az 5. számú fődallamot választja saját triójául, ennek Figuráját nem használja fel. Mivel az Intermezzo fő dallamában megtartja a Gáti-féle zongoraiskolából vett szöveges dal *d*-moll alaphangnemét, a trióként felhasznált Lassút fél hanggal lejjebb csúsztatja *Esz*-dúrról *D*-dúrra. Egyébként követi a formai tagolást, pontosan betartja az ismétlést is.

[4] Kodály népdalfeldolgozásainak... 49. o.
[5] A Polonaisekben a 2., ill. középrész neve: Trió.

Mindannyiunk fülében van, hogy indul puha kürt szólóval (a magas állástól szenvednek is a kürtösök) a trió. Hogy a dallamot a hangszerek, hangszercsoportok sokszínű egymásbaolvadásán keresztül nyomon követhessük Kodály feldolgozásában, mellékeljük az Intermezzo partitúrájának megfelelő részletét *(3. kotta, 300-307. o.)*.

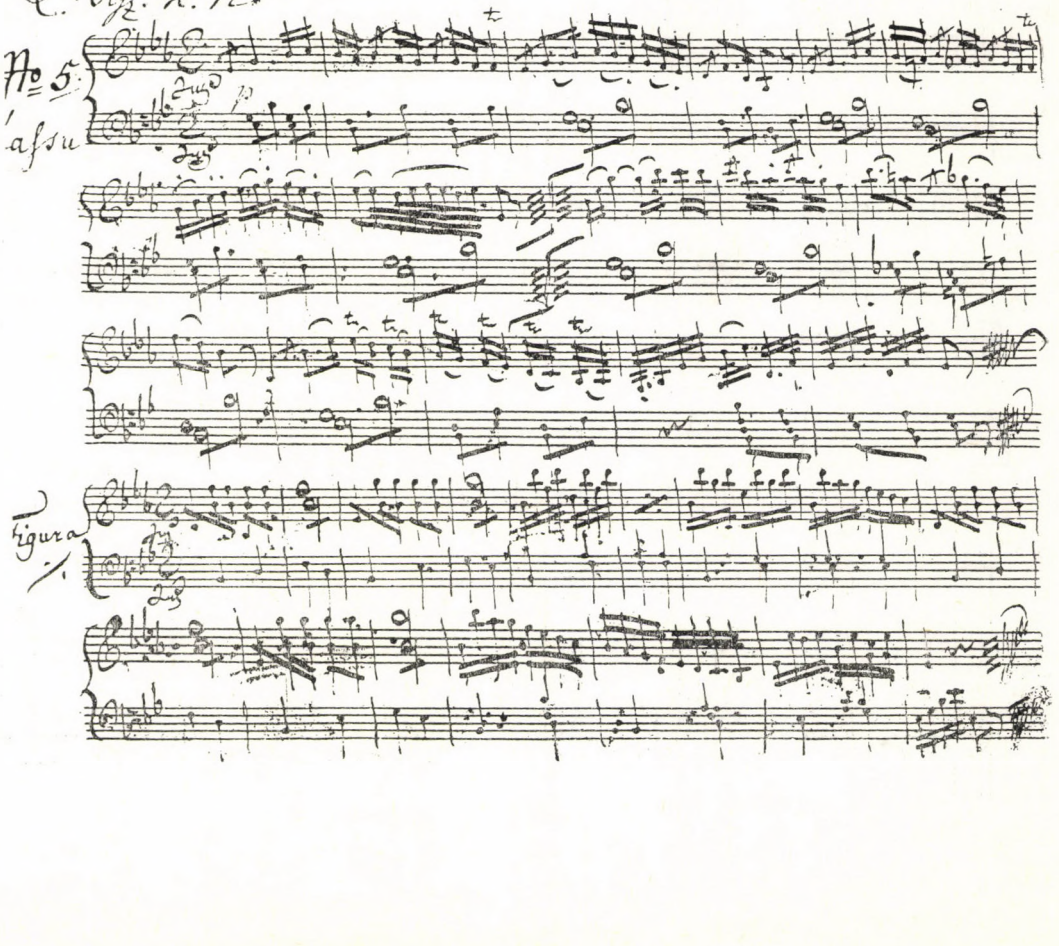
Mit nyertünk ezzel a kézirattal Kodályra vonatkoztatva? Lelepleztük? Újabb bizonyítékot szereztünk arra — amit különben aktív zenészektől olyan gyakran hallani! —, hogy Kodálynak nem volt elegendő saját invenciója? Egyiket sem. Csak éppen ahogy már eddig is sokszor bebizonyosodott, nem Kodály szegényedett a „leleplezés"-sel, hanem a mi, illetve a róla, Kodály Zoltánról alkotott képünk lett színesebb a forrás ismeretében két dologban is.

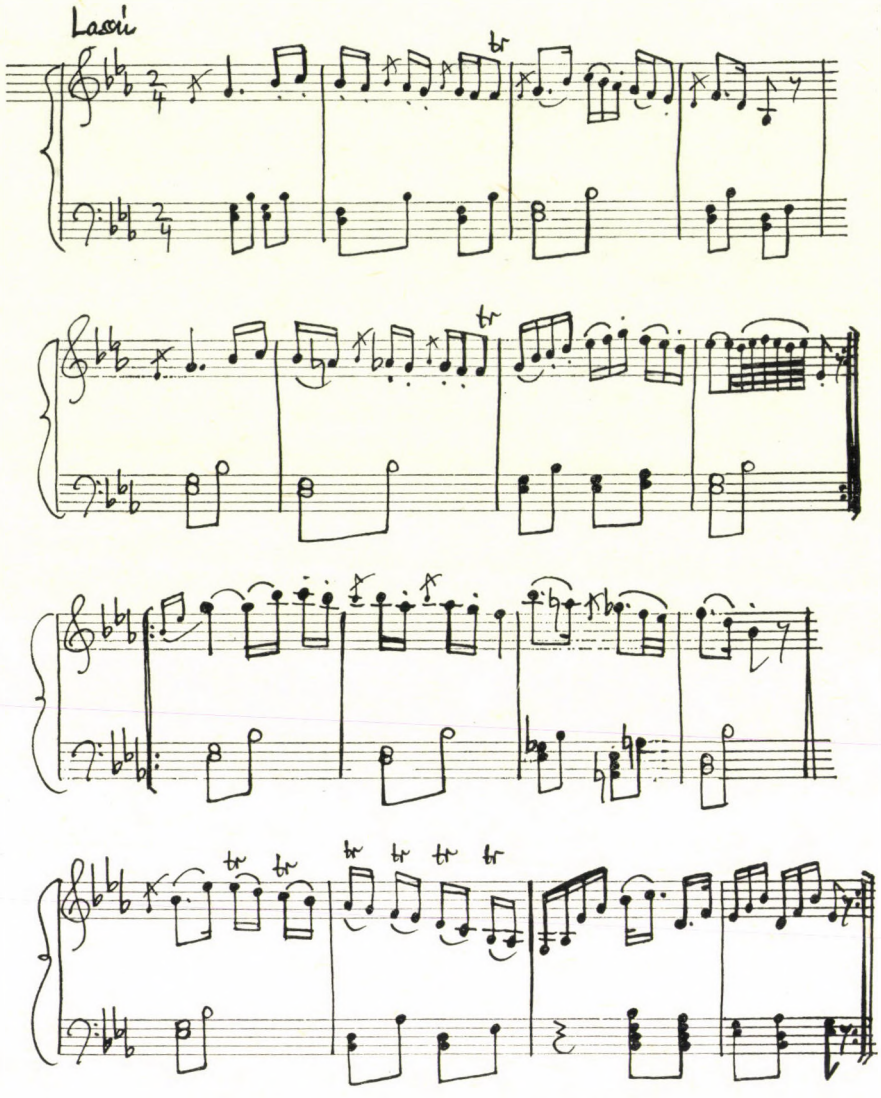
1. A tudós Kodályra nézve adatot kaptunk arról, hogy az 1940-es években céltudatosan folytatott — és a II. világháború által sajnálatosan megszakított — nagyszabású könyvtári feltáró munkát[6] tulajdonképpen már sokkal korábban elkezdte. (Az Ms. Mus. 2243. sz. gyűjtemény 244. oldalán található ceruzás széljegyzetek igen emlékeztetnek Kodály írására.)

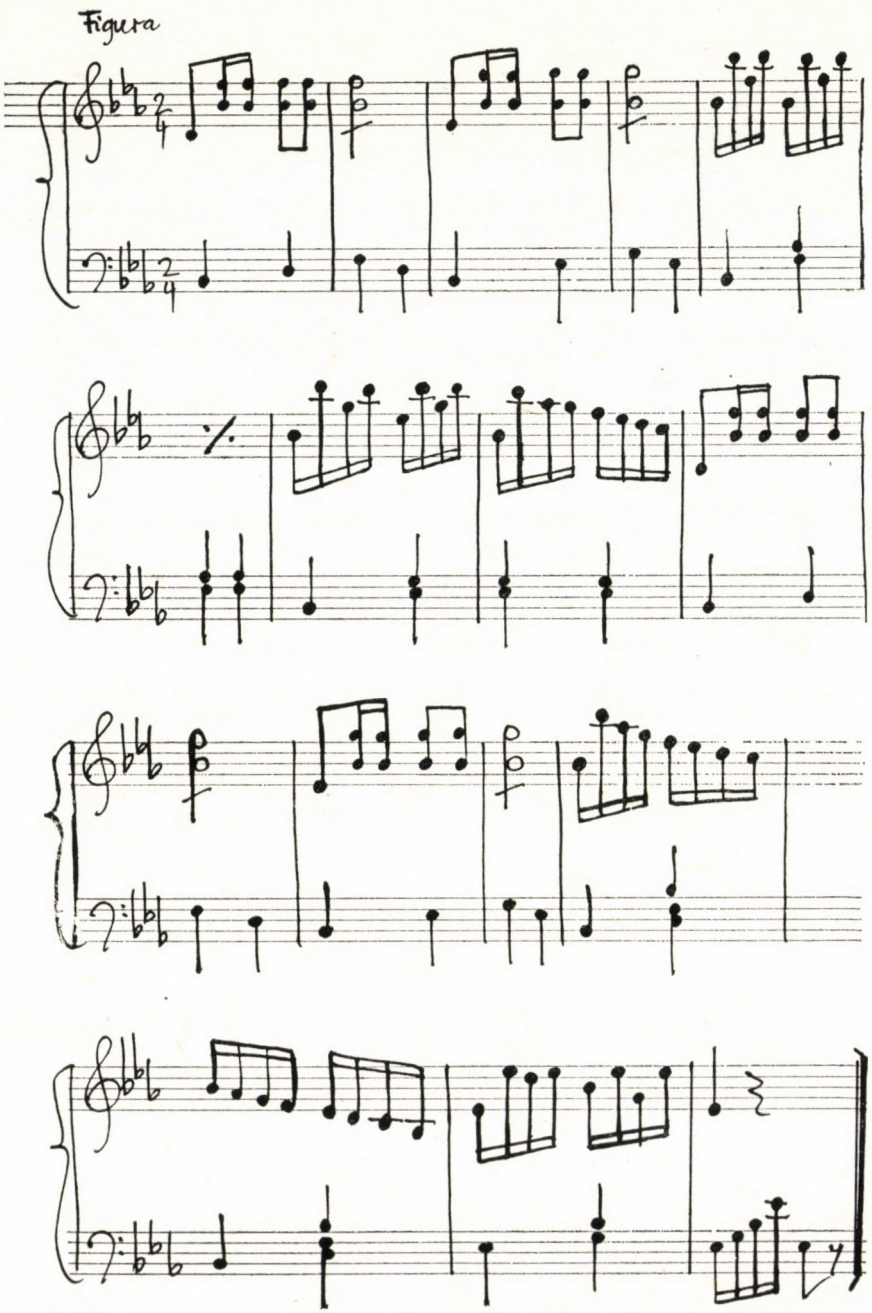
2. A zeneszerzőre nézve a tények azt a véleményt erősítik, hogy Kodály hatalmas ismeretanyag birtokában tudatosan igyekezett visszanyúlni a 19. századba, magasrendű művészetbe ágyazva pótolni az elmulasztottakat. S ha az 1840-es évek közepétől a Rákóczi-induló mellett Erkel F. Hunyadi Lászlójának nyitánya, illetve a Meghalt a cselszövő... részlete vált a magyarság-tudat legfőbb zenei eszmei megtestesítőjévé, bátran mondhatjuk (többek közt világot járó zenekaraink ráadásszámait ismerve), hogy ennek az eszmének 20. századi megfogalmazója legfőképp a Háry Intermezzóján és Toborzóján keresztül Kodály Zoltán.

A Háryn belül eredetileg valóban közjáték az Intermezzo a szó első jelentésében. Azt, hogy maga Kodály többnek szánta egyszerű közjátéknál, akkor sem jelenthetnénk ki, ha tisztában lennénk azzal, mennyire volt az alkotás folyamatában tudatos alkotó. Egy azonban mégis ilyen — s talán nem egy forrást közlő cikkbe kívánkozó — gondolatok felé terel bennünket. A daljáték *Zárókarában* (30. sz.) számos, a mű folyamán felcsendült dal után a Tiszán innen Dunán túl dalt *f* indított és *ff*-ig fokozott (Kodálytól máshonnan is ismert augmentálással lassított) „Áldott nép" szöveg követi, melyet a kórus négyszer mond ki. Ez a szakasz az itt szóban forgó Intermezzo triója 2. részének egy zaklatottabb, egzaltáltabb — mondhatnánk felrázó erejű — változatába olvad, mely után még egyszer felcsendül a közjáték fő dallama is. A befejezésül közölt részlet az UE. 9681 sz. zongorakivonatából való *(4. kotta, 308-311 o.)*.

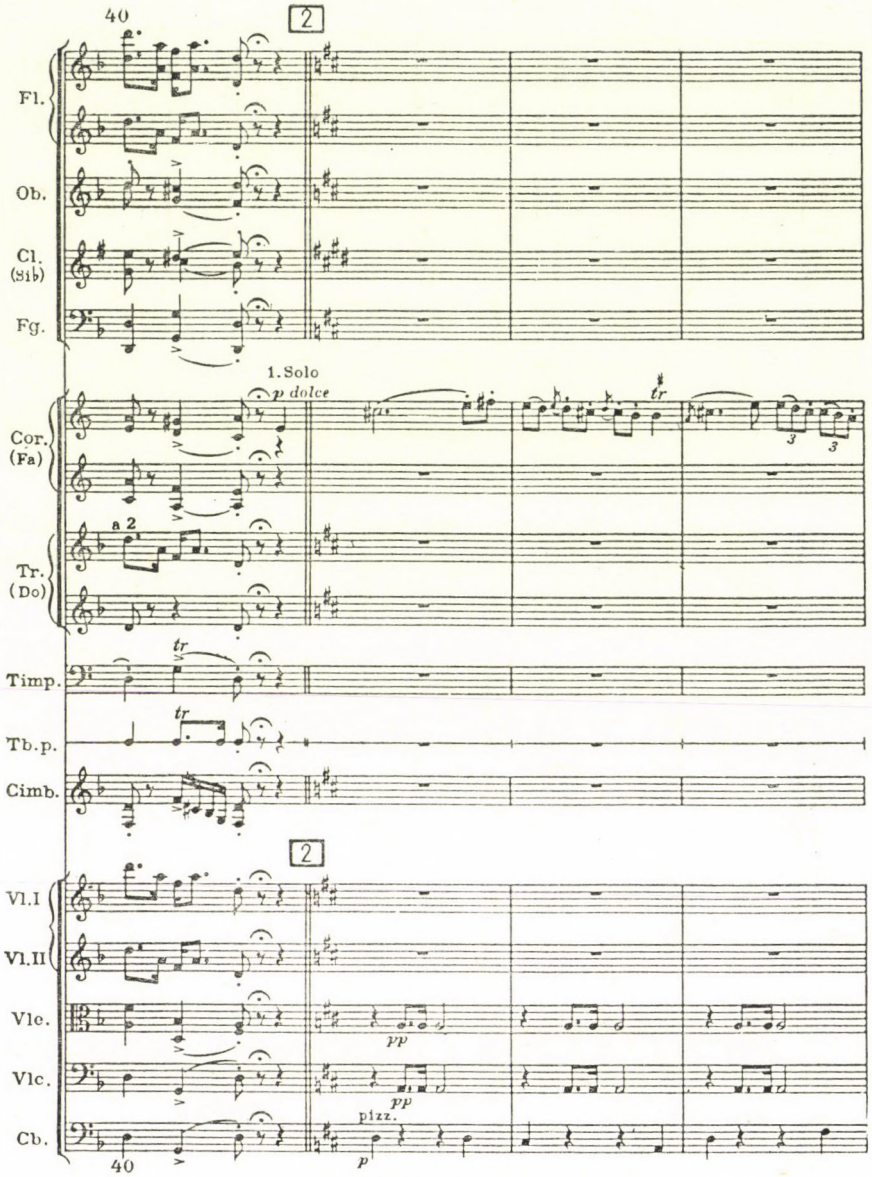
[6] A témáról: Kerényi György: Egy 19. századi dallam életrajza — kapcsán a következőt írja: „Ez az eredet-kutató és összehasonlító tanulmány most folyik a M. Tud. Akadémián és a különböző zenei könyvtárakban." In: Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára, Budapest, 1943. 275—282. o. (Az idézet: 282. o.), valamint Tari Lujza: Kodály Zoltán jelentősége a hangszeres népzenekutatásban, Magyar Zene, 1984. XXV. 3. sz. 281—300. o.


No 5.
Basso
figura

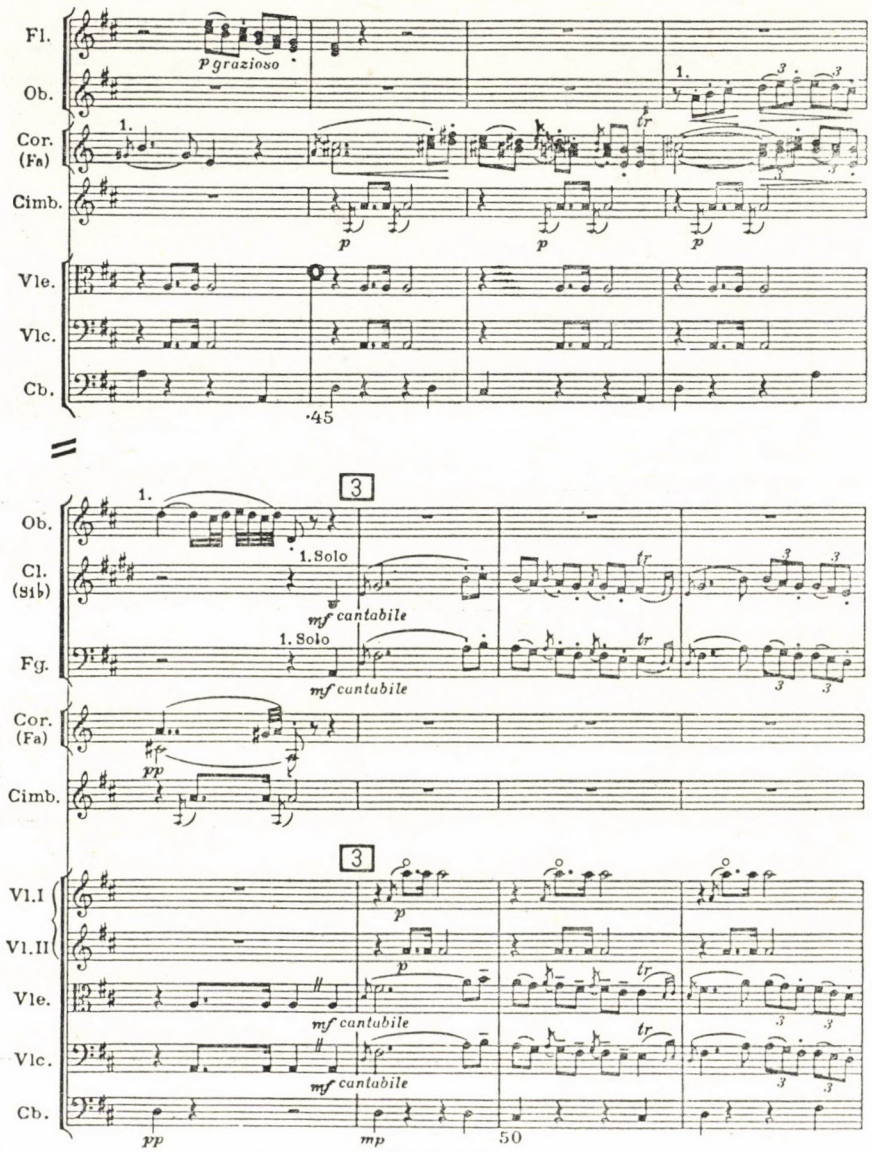

Lassú

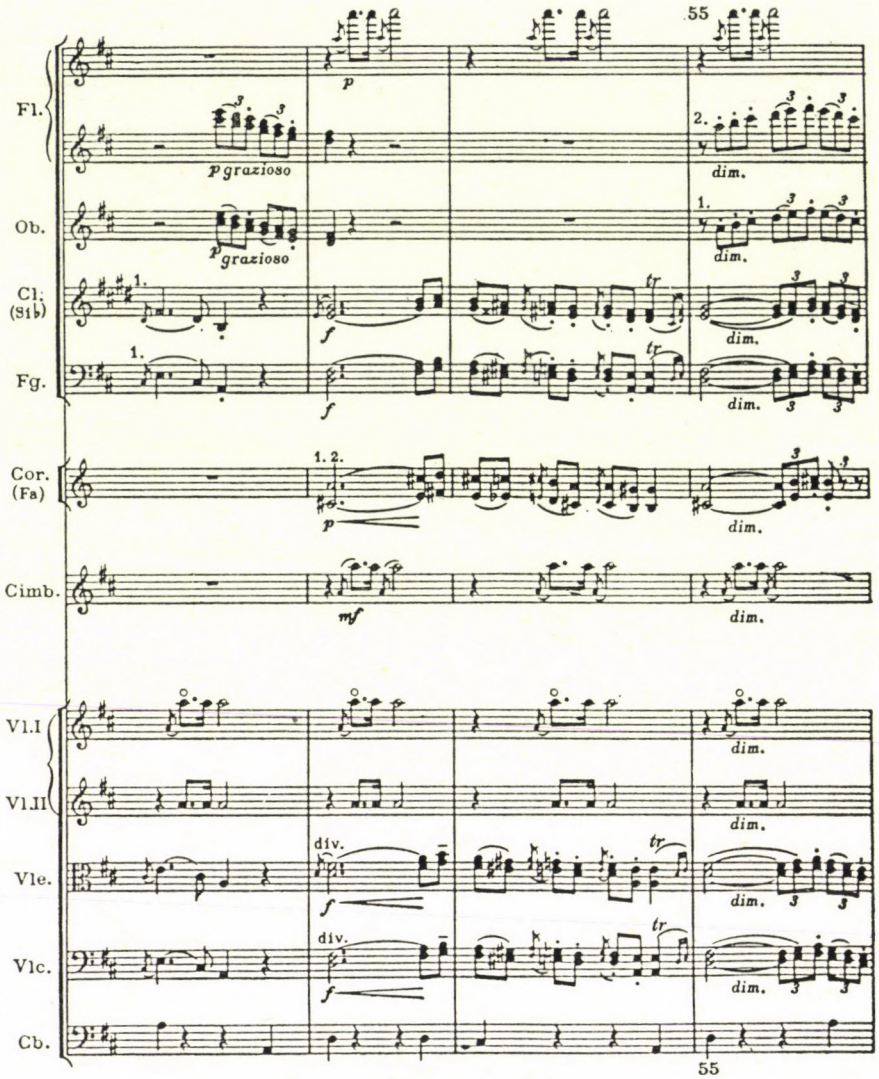


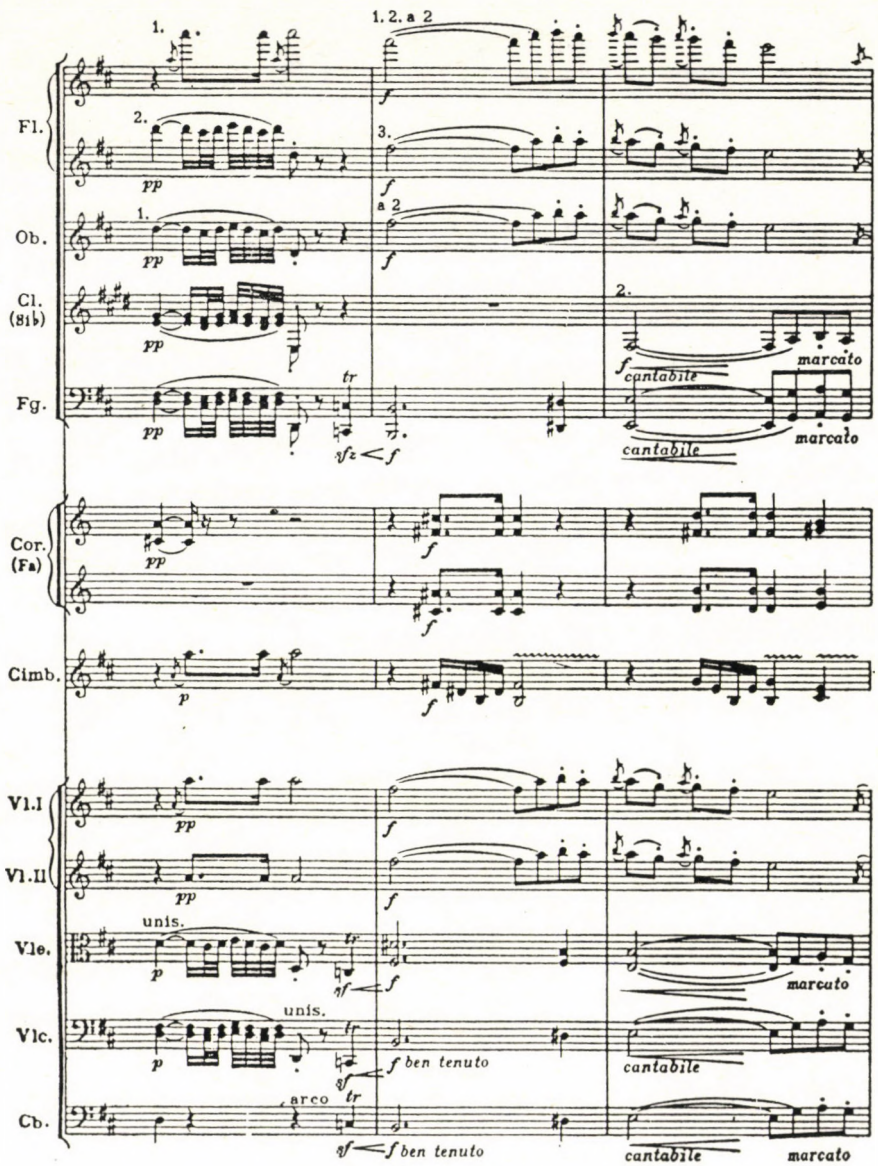
Figura



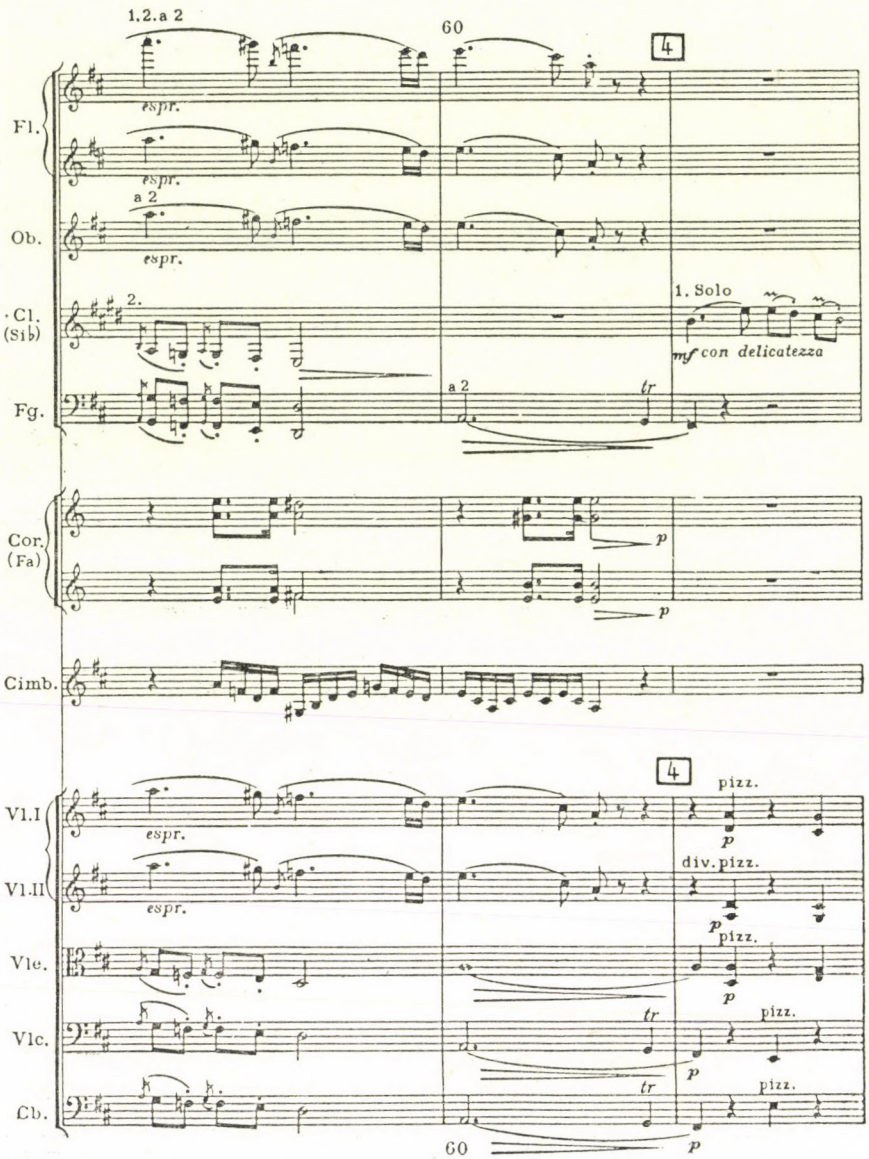
U. E. 9335 W. Ph.V. 272


Fl.
Ob.
Cor. (Fa)
Cimb.
Vle.
Vlc.
Cb.
p grazioso
1.
tr
p
45
Ob.
Cl. (Sib)
Fg.
1. Solo
mf cantabile
pp
3
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vlc.
Cb.
mp
50

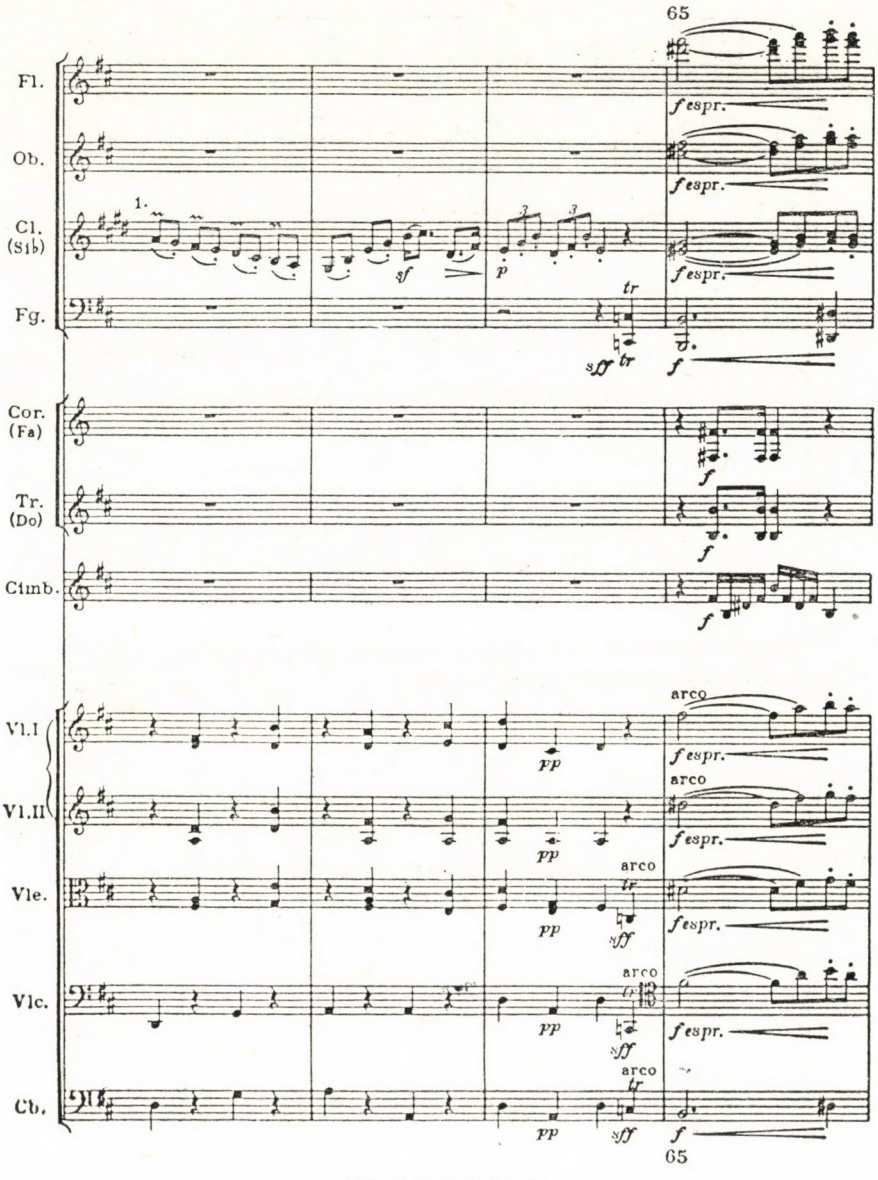

55
Fl.
Ob.
Cl. (Si♭)
Fg.
Cor. (Fa)
Cimb.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vlc.
Cb.
p
p grazioso
f
mf
dim.
tr
div.
1. 2.
55

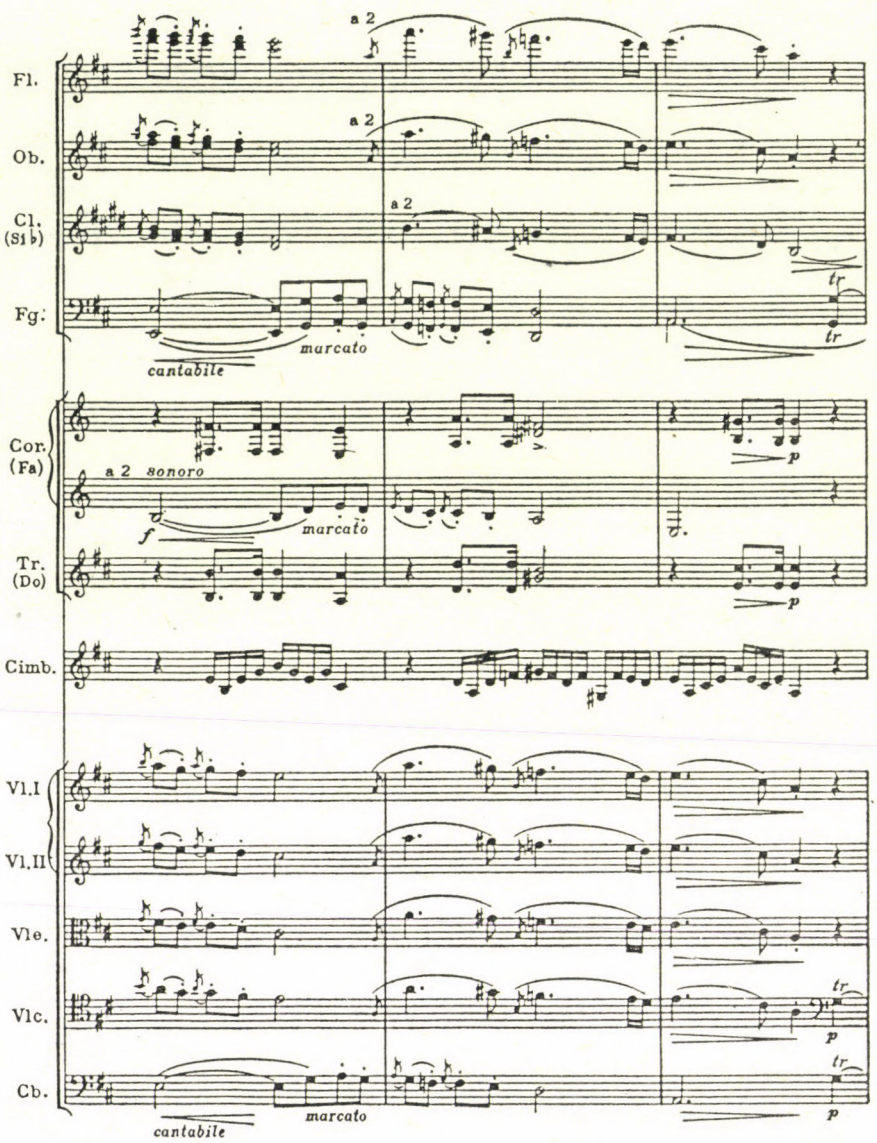


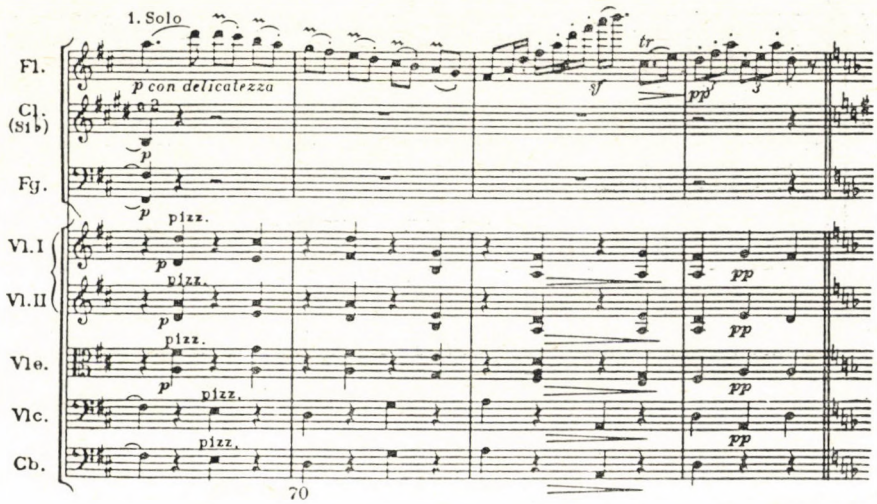
U. E. 9335 W. Ph. V. 272

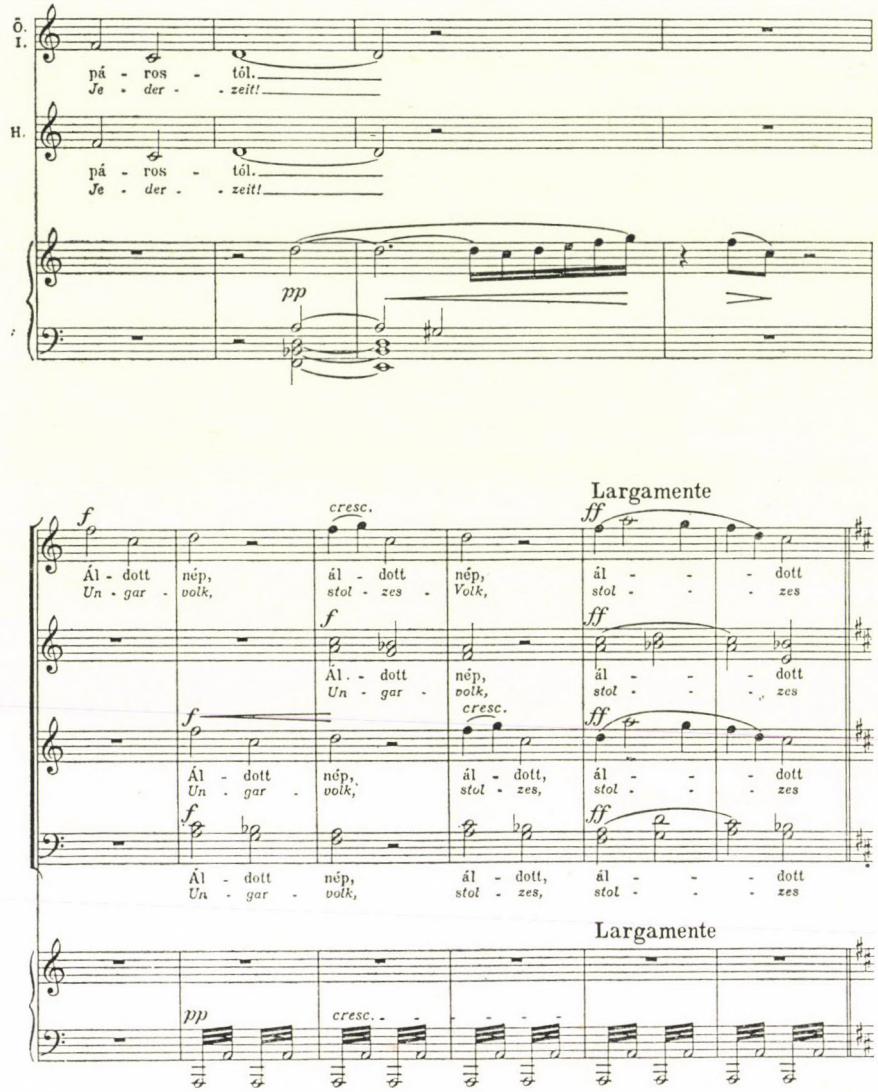


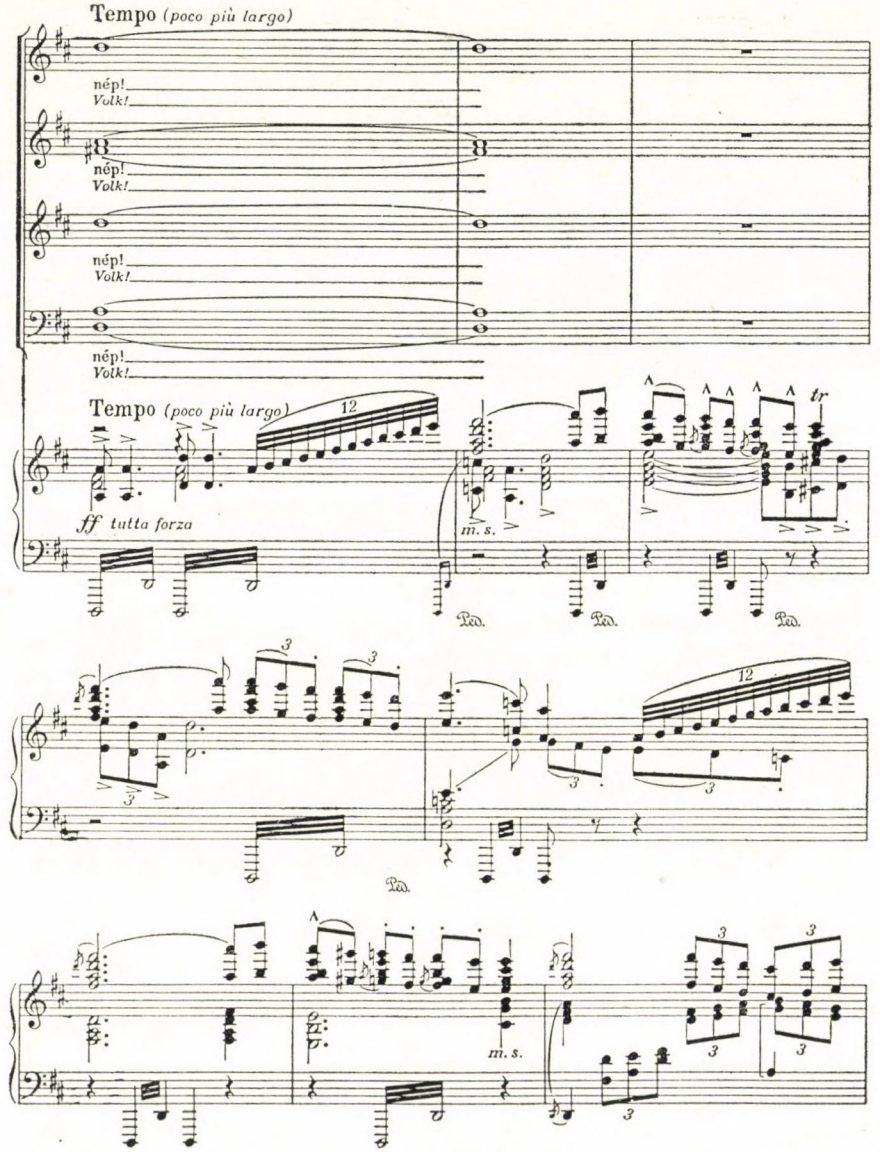
U. E. 9335 W. Ph.V. 272

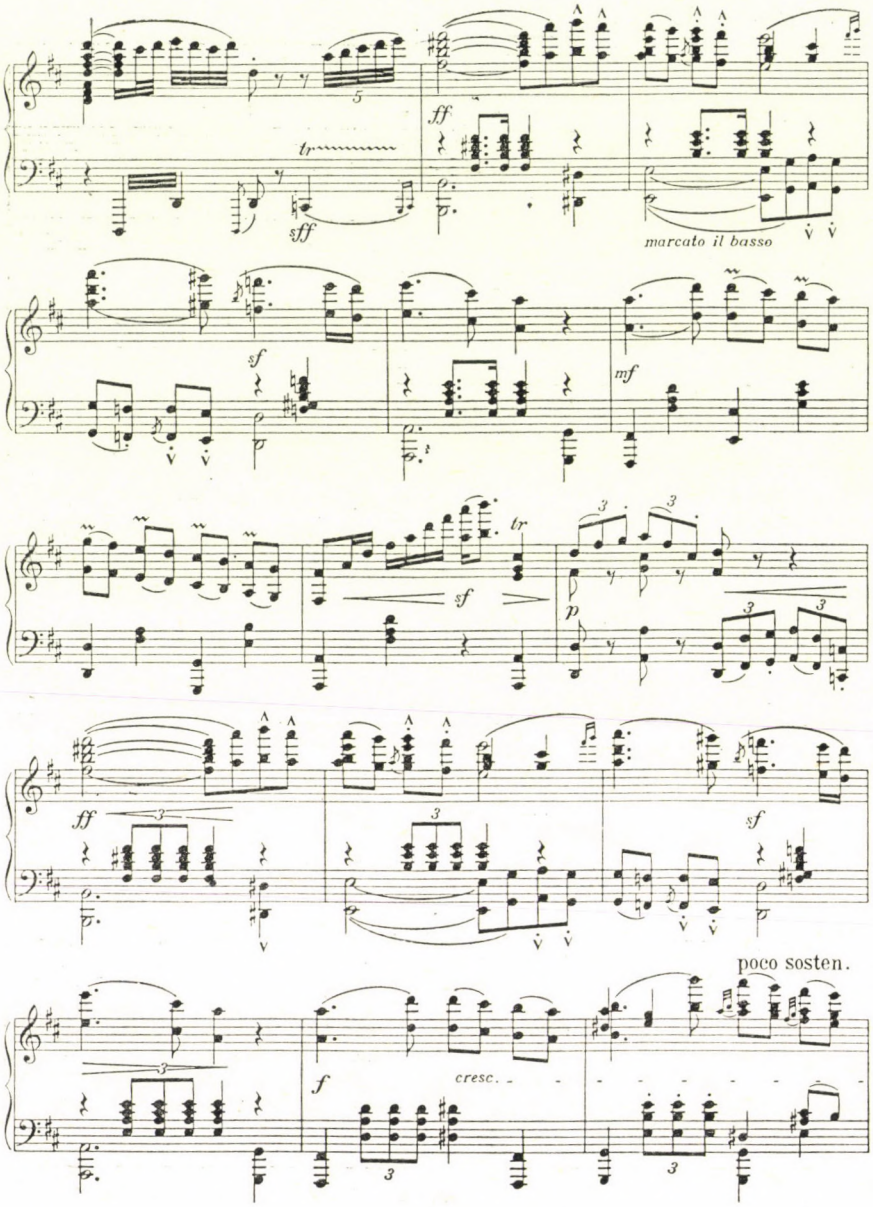

65
Fl.
Ob.
Cl. (Sib)
Fg.
Cor. (Fa)
Tr. (Do)
Timb.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vlc.
Cb.
1.
fespr.
arco
tr
65

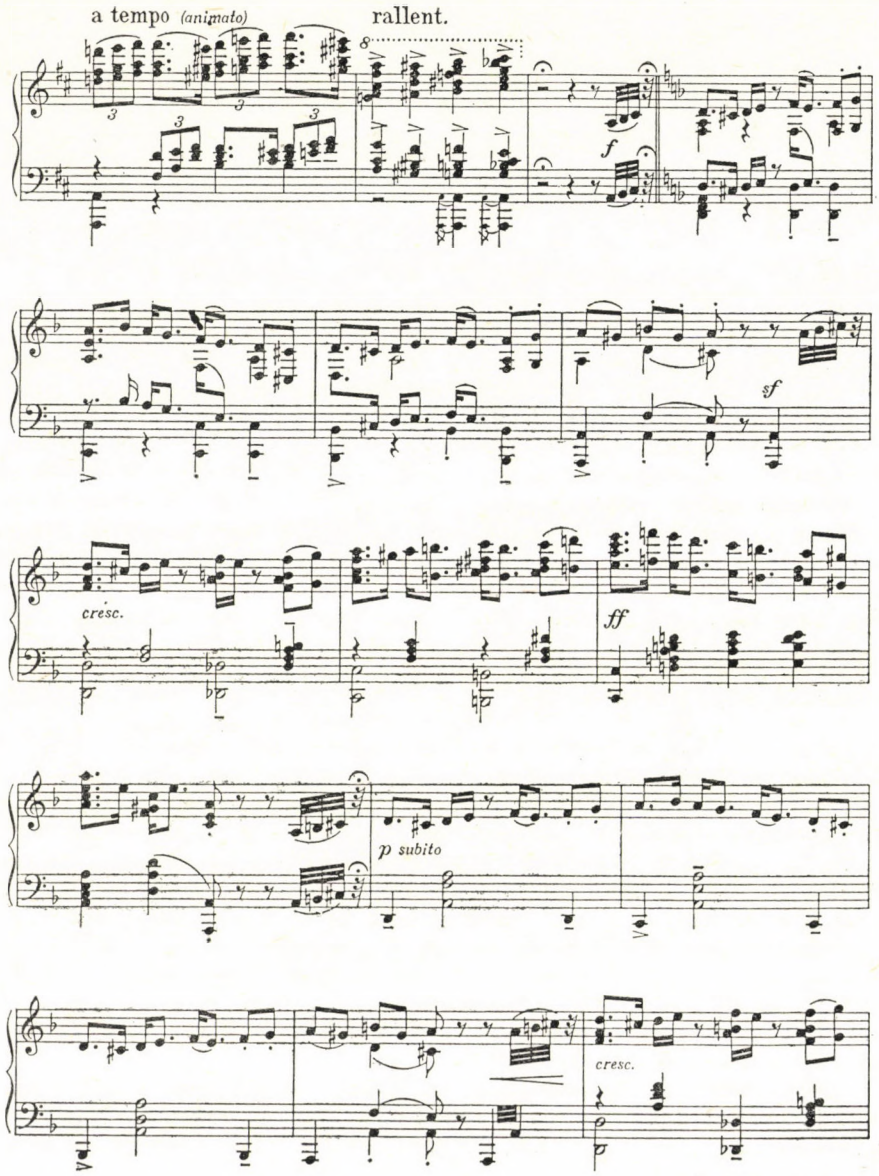

Fl.
Ob.
Cl. (Si♭)
Fg.
Cor. (Fa)
Tr. (Do)
Cimb.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vlc.
Cb.
a 2
a 2 sonoro
cantabile
marcato
tr
p
f


1. Solo
Fl.
Cl. (Si♭)
Fg.
Vl.I
Vl.II
Vle.
Vlc.
Cb.
p con delicatezza
p
pizz.
tr
sf
pp
70


Ő.
I.
pá - ros - tól.
Je - der - zeit!
H.
pá - ros - tól.
Je - der - zeit!
pp
Largamente
f
cresc.
ff
Ál - dott nép, ál - dott nép, ál - - - dott
Un - gar - volk, stol - zes - Volk, stol - - - zes
f
Ál - dott nép, ál - - - dott
Un - gar - volk, stol - - - zes
f
cresc.
ff
Ál - dott nép, ál - dott, ál - - - dott
Un - gar - volk, stol - zes, stol - - - zes
f
ff
Ál - dott nép, ál - dott, ál - - - dott
Un - gar - volk, stol - zes, stol - - - zes
Largamente
pp
cresc.


Tempo (poco più largo)
nép!
Volk!
nép!
Volk!
nép!
Volk!
nép!
Volk!
Tempo (poco più largo)
ff tutta forza
m. s.
tr
m. s.


ff
tr
sff
marcato il basso
sf
mf
tr
sf
p
ff
sf
poco sosten.
f
cresc.


a tempo (animato)
rallent.
8
f
sf
cresc.
ff
p subito
cresc.

BIERNACZKY SZILÁRD:

KÖLTÉSZET, ZENE ÉS TÁRSADALOM A „HAGYOMÁNYOS AFRIKÁBAN" I*

Napjainkban az afrikai hagyományos kultúra nagyobbrészt feltáratlan mélységeiből mind gazdagabban kerülnek napvilágra olyan emberi értékek, művészi kincsek, amelyek más rokon kutatásokkal együtt különféle korábbi véglegesnek tűnő tételezéseink újragondolására késztetnek. Afrika példája ebben az újragondolásban különösen értékes tanulságokkal kecsegtet, mivel a jelenlegi becslés szerint létező mintegy 1500—2000 etnikai csoport kulturális öröksége valóban „feneketlen kutat" jelent, olyan sokféleségben megjelenő teljességet, amelyet a világ egyetlen más tájékán sem lelhetünk fel. Másrészt ebből a sokarcú teljességből kinőtt hivatásos művészet (főleg irodalom) még a rendkívül előtérbe került latin-amerikai jelenségkörnél is nyilvánvalóbban tárt elénk eddig nem sejtett összefüggéseket tradicionális műfajok és mai művészet, hagyományos társadalom és modern kultúra között.

AZ ÉNEKEK ÁTSZÖVIK A MINDENNAPOKAT

Ami magát a hagyományos afrikai kultúrát, művészeteket, a mindennapok és ünnepek folklórjelenségeit illeti, ma már alig vehetünk kézbe valamirevaló munkát — legyen az elméleti összefoglalás, műfaji elemzés vagy gyűjteményhez, terepmunka eredményhez fűzött áttekintés — amely ne azzal kezdődnék, hogy az európai hatástól erőteljesebben föl nem forgatott és így „eredetinek" tekinthető afrikai hagyományos közösségekben a kulturális jelenségek elválaszthatatlanok a társadalom életétől. Az énekek átszövik a mindennapokat, az énekkel, tánccal, mimikus elemekkel fűszerezett világi vagy vallásos jellegű ünnepek, rítusok a társadalmi élet sajátos egységét, teljességét fejezik ki, és a közösség valamennyi tagját aktív részvételre késztetik. Egyes általunk orális műfajnak tekintett folklórjelenségek az élet különféle színterein fontos, sőt központi szerepet kapnak — lásd egy sor etnikai csoport esetében a proverbium kitüntetett helyét, másutt viszont központi szerepét a jogszokásokban.

A mérhetetlenül gazdag szakirodalmi utalásokból ezúttal csak egyetlen helyet szeretnék itt idézni. Daniel Biebuyck írja az afrikai folklórkincsben kiemelkedő helyre került *Mwindo eposz* szájhagyományozóiról, a Nyugat-Zairében élő és mindössze kb. 30 ezres lélekszámú *nyangák*ról:

„A kis nyanga törzs tartalomban és stílusban gazdag, rendkívül változatos orális irodalommal rendelkezik. Számtalan szituáció és esemény van, amely a hagyományos

* E dolgozat első formájában előadásként, a Modern Filológiai Társaság Afrikai Szakosztálya 1984. február 22-én megtartott ülésén hangzott el. Az itt közölt és filológiai apparátussal ellátott változat többszörös átdolgozás eredménye. A tanulmányba beillesztett nagyszámú idézet és példaanyag tudatos szerzői törekvés következménye. Célja, hogy a rendelkezésre álló kereteken belül is képet adjon a kérdés bonyolultságáról, illetve a nemzetközi tudományban megtalálható különféle közelítésmódok sokféleségéről. Az irodalomjegyzék a befejező rész végén olvasható.

szövegek előadására, eléneklésére vagy elbeszélésére alkalmat ad. A nyangák elszigetelt és zavartalan környezetben élnek, ahol az egyének, családok és nagyobb rokoni csoportok között erős és meghitt a kapcsolat. Minden nap munkájuk befejeztével az erdőből visszatérve, a férfiak — vérrokonok, beházasultak és barátok — összeülnek a férfiak találkozóhelyén, hogy egyenek, igyanak, dohányozzanak, megbeszéljék a nap eseményeit, kijelöljék a másnapi feladatokat, elemezzék a viselkedés- és cselekvésformákat, megvizsgálják a személyes és családi problémákat, eligazítsák a gyerekeket a társadalmi szokások kérdéseiben és megbírálják a helytelen viselkedést. Ezek a mindennapos összejövetelek, amelyek gyakran az éjszakába nyúlnak, a legfőbb alkalmak a történetek elbeszélésére, közmondások idézésére, találós kérdések megoldására. Nem csupán szórakozásképpen, hanem a gondolatok megvilágítása, az események értelmezése és a létező értékek kiemelése céljából is."[1]

A szinte közhelyként ismételt benyomások vagy elmélyült megállapítások — kutatója válogatja, hogy melyik — vég nélküli idézetekkel való alátámasztása helyett néhány olyan szakirodalmi helyet szeretnénk itt bemutatni, amely újabb és újabb oldalról világítja meg azt a törzsi társadalmakban tapasztalható sajátos belső koherenciát, amely a cselekvések és a kulturális megnyilvánulások között fennáll. Leopold Sédar Senghor, a negritude mozgalom egyik megalapítója, a racionális európaival szembeállított érzelmes afrikai gondolatának megfogalmazója pl. a következő „megjegyzést" teszi a Herbert Pepper által közreadott és *Az afrikai élet antológiája* címet viselő lemezsorozat ismertetőfüzetének előszavában:

„Nyomon követte *(Herbert Pepper, a lemezek közreadója — B. Sz.)* a fekete embert az újszülött első sírásától a temetési jajveszékelésig, érintve eközben a gyermekkort, a serdülőkort, az érett kort és az öregséget. Semmit nem hagyott figyelmen kívül: sem a könnyeket, sem a nevetést, sem a játékot, sem a munkát. A maga teljességét és hatékonyságát Afrikában valamennyi társadalmi tevékenység csak a művészet értéke által éri el."[2]

A társadalmi totalitás egyének által való megjelenítésének problémájához szinte a folklórtudomány múltszázadi megszületése óta kapcsolódik egy közhellyé vált gondolat: a hagyományos paraszti társadalmakban, méginkább az Európán kívüli törzsi kultúrákban a közösség valamennyi résztvevője birtokosa az ismereteknek, lényegében valamennyien képesek elénekelni, eltáncolni, elmesélni mindazt, ami folklórkincsükben fellelhető. E fontos ismeret modern újrafogalmazását találhatjuk meg Harold Scheub kitűnő könyvében, amely a dél-afrikai bantu *nguni* csoportba tartozó *xhosa* etnikum meseműfaját, a többnyire énekbetétekkel tarkított *ntsomit* mutatja be gazdag példaanyaggal kiegészítve:

„A társadalom minden tagja a hagyomány örököse, és legtöbbjük meg is kísérli azt birtokába venni. A közönséget alkotó emberek szintén előadók (előadók is), és a művészek, miután befejezték előadásukat, visszatérnek a közönséghez, amelyből jöttek. A sok alkotás és alkotási kísérlet során nagy művészek születnek, akiknek éleselméjűsége, szellemessége és képzelőereje frissességet és erőt kölcsönöz a tisztelettel övezett képzeteknek, és a hasonlóképpen tisztelettel övezett stílustechnikákra építve az előadó életet lehel a régi formákba."[3]

A néhány éve repülőszerencsétlenség áldozatává vált kitűnő amerikai zeneetnológus, Alan P. Merriam bloomingtoni professzor immár negyedszázaddal ezelőtt megjelent

[1] Biebuyck 1969, 5—6.
[2] Pepper 1959, 4.
[3] Scheub 1975, 16.

Afrika zenéje című tanulmánya mindmáig gyakran idézett forrás. A cikk egyik gondolata az együttesen megjelenő zene és költészet politikai szerepét helyezi reflektorfénybe:

„A zene a kultúra minden területén szerepet játszik. A politikában például nyilvánvaló a zene szerepe, dicsőítő énekeket énekelnek a törzsfőnök tiszteletére és egyéb alkalmakkor is használják a zenét. A tuszik körében a dob a politikai hatalom szimbóluma és senki más nem birtokolhatja, mint a Mwami *(a király — B. Sz.)*, ill. a Király anyja."[4]

A tanulmány soron következő része viszont olyan jelenségre világít rá, amely a zene és költészet szerepének taglalása mentén az afrikai törzsi világ gyakran nehezen érthető belső összefüggéseinek megértése felé vezet. Merriam Hugh Tracey-t idézve írja:

„...Tracey a csopikról írva ezt mondja: »Legtöbbnyire igen kritikusak azokkal szemben, akik vezetik őket, legyenek feketék vagy fehérek, és [...] epés megjegyzésekkel illetik a túlzott pompát kedvelőket, megvetésüket fejezik ki azokkal szemben, akik elhanyagolják a kötelességeiket, tiltakoznak a kegyetlenkedés és a hatalmaskodás ellen, felzúdulnak a társadalmi igazságtalanságok és bajok idején alkalmatlanná váló filozófiák miatt, mindez megtalálható dalaikban, kifejeződik zenéjükben és táncaikban [...] Elképzelhető, milyen hatással van a dorgálás a megfeddett személyre, ha harminc, negyven izmos fiatal férfi az egész falu népének jelenlétében foglalja dalba, hogy milyen vétségeket követett el. Az is elképzelhető, micsoda csapás az elbizakodott kishivatalnok számára, hogy mosolyogva kell végighallgatnia, amikor a fiatalok az ő nagyképűségéről rögtönöznek dalt. Nem is lehetne jobb szankciót kitalálni a közösség erkölcseinek megszegői ellen, mint azt, hogy tudják, a költők következő alkotásukban az ő vétségüket fogják kipellengérezni.«"[5]

A német afrikanisztikai folklorisztika vezető alakja, Herrmann Jungraithmayr a mindennapi élet átlag-közléseitől elkülöníthető szájhagyományozott folklór-képződmények egy olyan újabb szerepkörét foglalja össze korszerű ismeretek alapján, amely ismét csak a kulturális jelenségek és az alapvető társadalmi szerepkörök szoros összefüggésének tételét támasztja alá:

„Rendkívül fontos az a szerep, amely a hagyományos nevelés területén az elbeszéléseket, a meséket, az állatmeséket, a mítoszokat, a legendákat, a közmondásokat, a találós kérdéseket, a jelmondatokat és a dalokat megilleti. Ezek az elbeszélések és idézetek valamely nép összes kulturális és történelmi tapasztalatát visszatükrözik, és a nemzedékről nemzedékre bekövetkező állandó szóbeli fölelevenítésük a csoport öröklött hagyományainak és értékképzeteinek a folyamatosságát biztosítja."[6]

Az afrikai zene kutatásának két kiemelkedő alakjától szeretnénk most egy-egy gondolatsort bemutatni. Rose Brandel úttörő jelentőségű könyvében (*The Music of Central Africa*, 1961) az európai folklorisztikában újabban oly sokat emlegetett, de az európai népeknél véglegesen megkésett gyűjtésű műfaj, a munkadal sajátos társadalmi megélésének — jellegzetesen etnológushoz illő — végiggondolására kerül sor:

„Bizonyos fajta zenék ösztönző hatását bármely civilizáció népei kihasználják mindennapi életük valamennyi részletében. Különösen a fizikai munka hasznosítja az egyes zenei kíséretfajták állandó, figyelemfelkeltő, serkentő hatását. A primitív csoportok (akaratlanul is) a modern gyári pszichológusok elképzeléseit igazolva teremtik meg »munkadalukat«. Úgy tűnik, a zene magának a munkának egyfajta kifejeződési formája. Hogy a zene enyhít az izommunka egyhangúságán és még erőteljesebb munkára buzdít, csak közvetett velejárója, amelyet a résztvevők öntudatlanul érzékelnek. Az evezős, aki

[4] Merriam 1959, 50—51;
[5] Merriam 1959, 51.
[6] Jungraithmayr 1981, 162.

megfeszíti karizmait és testét szimmetrikus, célirányos ritmusra hajlítja, azonosul az evezés hangjaival és érzetével. Az evező belevág a vízbe, a víz loccsan, az evezős karjai megragadják az evező fogóját, előrehúzzák azt, majd körbe és hátra, az evezőcsapással és a víz loccsanásával valamiféle időbeli kapcsolatban. Az evezős izmai megfeszülnek, csontjai ropognak, a csónak többezer mozdulatot tesz jobbra és balra: valamennyit a bonyolult ritmussal valamiféle kölcsönös kapcsolatban, ami az evezőst arra serkenti, hogy halljon és énekeljen valamit, ami a ritmus folyamatát követi. Megszületik az evezős dala."[7]

A zene és így természetesen a költészet sajátos társadalmi szerepkörének „belülről" való megközelítését kapjuk viszont a ghanai Kwabena Nketia könyvében *(The Music of Africa)*, amely a téma legkorszerűbb összefoglalása:

„A hagyományos afrikai társadalmakban a zenélés általában társadalmi eseményként szerveződik meg [...] Az ilyen közösségekben a társadalmi összetartozás mértéke általában nagyon erős. A közösségek tagjai nemcsak ismerik egymást, de a társadalmi kapcsolatok egész hálója köti össze őket: lehetnek rokonok vagy olyan társadalmi csoportok tagjai, amelyek túllépnek a rokonság intézményén.

A közösség tagjaitól általában elvárják, hogy önként reagáljanak a csoport szükségleteire és bekapcsolódjanak a kollektív tevékenységbe. A szervezett játékok és sportok (mint például a birkózás), a sörivás és az ünnepek (lakomák), az ünnepi játékok (fesztiválok), a társadalmi és vallási ceremóniák vagy a rítusok, amelyek a közösség tagjait összekapcsolják, fontos eszközei a közösségi viselkedésbe való bekapcsolódás elősegítésének, az őket összekötő társadalmi kötelékek és az együttélésüket ösztönző értékek erősítésének. Ilyen összefüggésben a zenélés tehát többszörös szerepet játszik a közösség életében: egyszerre szolgál alkalmul az alkotó élményben való részesedésre, a zenélésben mint közösségi tapasztalatban való részvételre és arra, hogy a zenével a csoport érzéseit kifejezzék."[8]

Az afrikai anyagon túllépő, vagyis általában a világ törzsi, ill. primitív kultúráinak költészetével, zenéjével foglalkozó ismert összefoglalások, mint Maurice Bowra, John Greenway, vagy Bruno Nettl munkái, általában kevéssé érintik — valószínűleg a szakirodalomban unos-untig ismételt általánosságok visszahatásaképpen — az ősművészetek, ill. az etnológiai kultúra sajátos társadalmi beágyazottságát. Greenway könyvének *Az irodalom felhasználásának módjai* (Uses of Literature) c. fejezetében[9] lényegében fordított kérdéssel foglalkozik. Vagyis azzal, hogy miképpen válik a különféle irodalmi formában megjelenő mítosz a „piszkos történeti esetek" elkendőzésének eszközévé, vagy miként lesz a szóbeli irodalom mint mérték, szankció a társadalmi élet különféle szintjeinek, jelenségeinek cenzorává. Nettl viszont egy helyütt[10] arról ír: a primitív és magas kultúrák zenei típusát társadalmi megjelenéseiben elég nehéz megkülönböztetni, hiszen mindkettőben gazdag sokrétűség található. Bár egy jelentős különbség szembetűnő: a primitív társadalmakban sokkal gyakoribb a funkcióhoz kötött, mint az önálló előadás formájában megjelenő zene. Ez kétségkívül igaz, ha pl. minden, az európai folklorisztikában szokásdalnak nevezett műfajt (a bölcsődaltól a lakodalmi énekekig, a munkadaloktól a virrasztókig) alkalomhoz kötöttnek tekintünk. Más kérdés, hogy véleményünk szerint a döntő különbség a kommunikációs rendszerben rejlik, de erről majd csak e tanulmány utolsó részében szeretnénk szót ejteni.

[7] Brandel 1961, 32—33.
[8] Nketia 1975, 21—22.
[9] Greenway 1964, 244—245.
[10] Nettl 1956, 10.

Meglepő, hogy Bowra, aki egyébként igen pontos szociálantropológiai, ill. társadalomtörténeti kritériumok alapján alakítja ki vizsgálandó anyagát, szintén viszonylag keveset foglalkozik kultúra és társadalom, költészet és közösségi tevékenységi formák közötti összefüggések feltárásával. Mindemellett tesz egy olyan megjegyzést, amely témánk szempontjából is tanulságos, annál is inkább, mert az *eszkimók* és a *tűzföldi indiánok*, bizonyos ázsiai primitív csoportok (pl. *andamanok*) vagy a ceyloni (Srí Lanka) *veddák* mellett három afrikai etnikum, az egyenlítői őserdőkben elszórt csoportokban élő *pigmeusok*, a Kalahári vándorai, a *busmanok* és a Kalahári szélén élő *hegyi damarák* költészeti feltárásaira is támaszkodik elemzései során:

„Ha e dalokkal foglalkozunk, meg kell állapítanunk, hogy valójában mennyire primitívek. Amikor megnézzük, hogy miről is szólnak, feltűnően rokon szellemet találunk bennük, amely áthatja őket és amely énekeseik nehéz életének alapvető szükségleteiből ered. Bármilyen vonzó is egy dal témáját vagy részleteit illetően, magán viseli a társadalmi háttér színezetét, csak azt festi meg, habár a leírások mögött általában jól észrevehető szemléletmód van, amely a primitív körülmények által és így ezen a fokon változatlan formában jut érvényre. [...] Ha az általános szemléletmód fő jellemvonásait meg tudjuk állapítani, biztosabbak lehetünk abban, hogy jó úton járunk abban a tekintetben, hogy megérthessük a primitív embert, aki felfedi magát dalaiban és dalain keresztül olyan öntudatot árul el, amely különösen azokra az emberekre jellemző, akik az övéhez hasonló körülmények között élnek."[11]

A hagyományos művészetek és társadalom összefüggéseinek különféle vonásait feltáró szakirodalom rövid áttekintésének végére hagytuk két mű témánkba vágó részeinek felvillantását. Ruth Finnegan, aki monumentális összefoglaló művével (*Oral Literature in Ajrica*, 1970), az afrikanisztikában már letette névjegyét, *Oral Poetry* c. újabb könyvében (1977) lényegében szót emel a kutatások jelenlegi állása ellen, amelyek módszertani bázisuk folytán elsiklanak a tradicionális költészet és társadalom összefüggésének problematikája fölött. Mint írja:

„Az elsősorban irodalmi érdeklődésű kutatók a stílus és szöveg kérdéseire összpontosítottak és nemigen érdeklődtek a költészet társadalmi jellege (szervezete) vagy szélesebb hatásai iránt, míg a szociológusok és antropológusok gyakran inkább a nyilvánvaló politikai és hivatalosan elismert csoportok elemzésével foglalkoztak, mint a költők tevékenységével: ha költészetről volt szó, azt gyakran valamiféle előre meghatározott takaros kategóriába száműzték. Még a rendelkezésre álló összefoglalások is inkább csak adott szempontokra koncentrálnak — ami nem is meglepő, hiszen az orális költészet rendkívül szerteágazó, s nem lehet minden ágát egyetlen összefoglalásba belesűríteni."[12]

Heda Jason szintén 1977-ben megjelent alapvető művében, amely az *Ethnopoetry* címet viseli, rövid fejezetet iktat be az *Etnikus költészet biológiája* (Biology of Ethnopoetry) címmel.[13] E mindössze négy lapnyi összefoglalásban néhány fontos megjegyzést tesz. Így konkrét műfajok és társadalmi cselekvésszférák összefüggésének sorából jut el ahhoz a következtetéshez, miszerint „adott műfajtípusok speciális helyzetekben fontos szerepet töltenek be abban, hogy a társadalmi cselekvés kerekeit megolajozzák."[14] De már *A társadalmi felhasználás* kis megjegyzéssor elején felveti, hogy „az etnikai költészeti mű használata különféle társadalmi helyzetekben következik be, de mindegyikük mint kommunikációs esemény fogható fel."[15]

[11] Bowra 1962, 18.
[12] Finnegan 1977, 245—246.
[13] Jason 1977.
[14] Jason 1977, 250.
[15] Jason 1977, 249.

Chinua Achebe nálunk is jól ismert világhírű nigériai író azt állítja, hogy: „az ibók nagyra értékelik a beszélgetés művészetét, és mint mondják, a közmondás pálmaolaj, amivel a szavakat esszük."[16] Hadd fordítsuk most át ezt a gondolatot a magunk javára. A zene, úgy tűnik, alapvető szerepet tölt be a hagyományos afrikai társadalom művészeti közlésformáinak mindennapi vagy ünnepi megvalósulási folyamataiban. Ugyanakkor mintegy támasztópillérül szolgál a végleges szövegformák kialakulásában.

A vers és a muzsika műnemi „szinkretizmusának" talaján megszülető műfajok, illetve típusok, valamint a mögöttük rejlő emberi közösség működési mechanizmusaival viszonylag keveset foglalkozott eddig a szaktudomány.

Így, bár az orális irodalmi formák társadalmi szerepét számba veszik olyan szöveges folklórral foglalkozó kutatók is, mint az amerikai Dan Ben-Amos,[17] az angol B. W. Andrzejewski és Gordon Innes,[18] valamint Ruth Finnegan,[19] a nigériai Oyin Ogunba,[20] Joel Adedeji[21] vagy Isidore Okpewho[22] stb., az egyes műfajok vagy adott szövegek, folklóralkotások közvetlen vagy közvetett közösségi szerepével, funkcionálásának módjával keveset vagy egyáltalán nem foglalkoznak. Igy pl. Ruth Finnegan a Sierra-Leone-i *limbák* meséit közreadó kötetében megjegyzi: „A mese, a dal és a tánc mindennapi fontossággal bír a limbák életében."[23] De ezután a gondolatsor megreked és másféle kérdéscsoport — a művészi kifejezésformák sajátos limba formáinak bemutatása — következik. Ben-Amos, aki sokat idézett tanulmányában a folklórműfajok társadalmi használata kapcsán főleg az előadó társadalmi helyzetével foglalkozik, megfogalmaz egy fontos, bár példákkal, elemzésekkel bővebben alá nem támasztott gondolatot:

„A tényleges kommunikációs helyzetekben a folklór használat szabályai, a viselkedési előírások és elvárások sora a verbális művészeti formák társadalmi jellemzőivé válnak. A korábban tárgyalt kognitív rendszer tükrözi azokat az elvont alapelveket, amelyek a folklór társadalomban való használatát előírják; de a formáknak a személyes kölcsönhatás során bekövetkező tényleges kezelése és a szabályok pragmatikus módosításának képessége az, ami a folklór társadalmi mozgató rugóit, az alapelvek és szükségszerűségek közötti kölcsönhatást mutatja."[24]

Már a korábbi idézetekből (lásd Pepper, Merriam, Tracey, Brandel, Nketia stb.) is világosan kitűnik, hogy az afrikai szájhagyományozás „túloldalát", vagyis a zenei kifejezésformákat tanulmányozó kutatók ennél jóval erőteljesebben reagálnak az orális formák közösségi beágyazottságára.

Zeneetnológusok egész sora ébredt rá újabban arra, hogy bizonyos zenei formák (rítusok, táncok, énekek stb.) szimbolikusan tükrözik magát a társadalmat, kifejezik a közösség mítoszokban „testet öltő" ünnepi és mindennapi (tehát praktikus vonatkozású) ideológiáját, illetőleg közvetlenül részt vesznek a társadalmi együttélés szabályozásában. Kwabena Nketia, a már idézett kiemelkedő jelentőségű ghanai tudós írja a következő sorokat összefoglaló művében:[25]

[16] Achebe 1982, 14.
[17] Ben-Amos 1975.
[18] Andrzejewski—Innes 1975.
[19] Finnegan 1970.
[20] Ogunba 1971/1972.
[21] Adedeji 1976.
[22] Okpewho 1979.
[23] Finnegan 1967, 25.
[24] Ben-Amos 1975, 180.
[25] Nketia 1975.

„A zenedarabok és zenetípusok belső szerkezetében benne rejlik a társadalmi szabályozás bizonyos mértéke. Egy rítus, ceremónia vagy ünnepség zenéjét általában nem adják elő más kontextusban, hacsak nincs erre valamilyen különleges okuk. Hasonlóképpen, a zenei források — például a hangszerhasználat — kiválasztását is szabályozhatják: a más alkalmakkor nem használt különleges dobokat az istenségek imádatára tartogatják, míg a király számára fenntartott hangszereken nem játszanak az átlagembereknek. Ahol pedig ugyanazokat a hangszereket használják, ott a repertoár különbözik.

Ezenkívül szabályozhatják a különböző alkalmakra és szituációkra megengedett előadások fajtáit is. A teljes együttes szerepelhet egy alkalommal, míg máskor csak kisebb. A zenélés időszakait is szabályozhatják. Bizonyos zenei formák kapcsolódnak a szabadidőhöz, a rituális naptárhoz, az egyén vagy a közösség életében bekövetkezett válságokhoz és az évszakok váltakozásához, amely szerint a közösségek az életvitelüket irányítják. Vannak olyan közösségek, amelyek az újraalkotó zenélésre fektetett hangsúlyt változtatják, mezőgazdasági tevékenységeiktől függően: a vetési évszakban ritkábban zenélnek, míg a szüreti évszakban vagy a száraz évszakban gyakrabban és intenzívebben. Más közösségek a hold változásaira reagálnak hasonló módon, és a holdfényes éjszakákon élvezik a zenét és a táncot, valamint egyéb újraalkotó tevékenységet, mint például a mesemondást és a játékokat.

A zenei tevékenységek néha a közösség hiedelmeitől függnek — a közösség által imádott istenek kívánságaitól vagy a szellemekből, természeti erőkből kiváltott reakcióktól, amelyekről azt tartják, hogy döntő szerepet játszanak az emberi élet drámájában. A Kasai leléknél például a dobokkal kapcsolatos szabályok vallási szankcióktól függnek. A dobolás törvényes éjszakai tevékenység, amely nappal csak a pihenőnapokon végezhető; a gyász idején, amely három hónapig is eltarthat, nem verhetik a dobokat ebben a bizonyos faluban. Hasonlóképpen, a Ga társadalomban is tiltott a dobolás három hétig, az éves szüreti ünnep kezdete előtt.

Mindez azt jelenti, nem kell elvárnunk, hogy egy afrikai közösségben a nap minden órájában, vagy a hét minden napján zenét halljunk, mint ahogy azt sem várhatjuk, hogy minden társadalmi alkalommal, vagy minden közös tevékenység idején zenéljenek. Az afrikai társadalmak szelektívek: néhány rítus egy adott társadalomban lehet zenei esemény, míg más rítusokat csendben, kevés zenével, vagy zene nélkül végeznek. Ugyanígy, a munkadalok éneklése is csak bizonyos kézzel végzett munka kísérője. Ebben a tekintetben az afrikai társadalmak különböznek egymástól: más-más tevékenységet kísérnek zenével. Néhány társadalomban például sok zenével ünneplik a házasságot, míg másokban nem; hasonlóképpen, néhány társadalomban zenével kísérik azokat a rítusokat, amelyekkel az ikreket ünneplik, míg másokban ezt az eseményt nem kísérik zenével."[26]

Ruth Stone egy nemrégiben megjelent könyvében[27] lényegében azonos tapasztalatait rögzíti a libériai *kpellékkel* kapcsolatban. A szájhagyományok kritikai funkciójával kapcsolatos megjegyzése viszont a korábban bemutatott és Merriam által összefoglalt Tracey-megfigyelést húzza alá. Ami Stone-nál újdonság, az a hangszerek, előadók, másrészt a szakrális helyettes szereplők, illetve a társadalmi struktúra közötti sajátos szimbolikus kapcsolatokra vonatkozik:

„A társadalmi szerkezet kapcsolatban van a zenéléssel, bár az előadás társadalmi szerkezete különbözik a mindennapi életétől. A hangszerek és a hangszerek részeinek — például vonók — megszemélyesítése a társadalmi szerkezetet tükrözi, mint ahogyan a

[26] Nketia 1975, 26—27.
[27] Stone 1982.

társadalmi kapcsolatok az események során való kezelésmódja is azt mutatja. Ez a kezelésmód nem csak a hangszerekre, hanem a résztvevőkre és azok többszörös azonosítására is kiterjed. Bizonyos társadalmi kapcsolatokat és kölcsönhatásokat — amelyeket normális esetben korlátoznak — a zenei kölcsönhatásban megengednek, sőt még bátorítanak is. A szólóénekesek magukra vehetik a főnök kritikusának szerepét, holott más helyzetekben a főnök cselekedeteit nem kérdőjelezik meg. Az előadás kontextusában a zenész magas társadalmi pozícióból cselekszik, bár ezt a pozíciót csak az előadás idején tartja meg. Az előadók bírálhatják az olyan személyeket és intézményeket, amelyek a mindennapi életben törvényesen nem kérdőjelezhetők meg.

A zenei esemény sokkal nagyobb mértékben foglalja magában a helyettes szereplők jelenlétét és befolyását, mint a mindennapi életben. Minél inkább magába foglalja az előadás a rituális és vallásos szempontokat, annál valószínűbb, hogy helyettes szereplőket — szellemek és ősök formájában — foglal magában. Ezek a személyiségek az egész társadalmi szerkezet fontos aspektusának tekintendők, és a zenei eseményekben való szereplésük érdekes lehet az etnomuzikológusok számára."[28]

A hagyományos zenei formák és a társadalom életének, ideológiájának belső összefüggését, annak újabbkori politikai ellenállásként való megjelenését (mint másodlagos jelezési folyamatot) tárta fel John Blacking a dél-afrikai bantu *vendák* zenéjével foglalkozó számos könyvében és tanulmányában.[29] Így sajátos összefüggést mutat ki a vendák gyermekdalainak és *tshikona* nevű nemzeti táncának hangkészletében és melodikai szerkezetében. Elemzéseivel fény tárul arra, hogy a lányok felavatási táborában elhangzó dalok egy része belső zenei struktúrájában a *tshikona* alapvető társadalmi presztízsét, újabbkori szervező funkcióját tükrözi. Nem véletlenül, hiszen ez a nádsíppal és dobbal kísért nemzeti tánc, amely fontosabb vezetők temetése vagy emlékünnepe alkalmával, az egykori főnökök őseinek sziklaemlékműveinél sorra kerülő szent *thevula rítusok* idején, ill. más fontos társadalmi események alkalmával kerül megrendezésre, az egyszerű forma- és stílusjegyek ellenére a vendák legnagyobb zenei kiteljesedését képviseli (maguk a vendák ezt a zenei megnyilvánulásukat tartják a legszebbnek, legtöbbnek), a hagyományos társadalom „átélésének" egyik legfontosabb eszköze:

„[...] az európai zenében keletkezett formai változások azoknak a zeneszerzőknek az igyekezete folytán következik be, akik megpróbálták az emberekben még jobban tudatosítani a társadalmi diszharmóniát és egyenlőtlenséget. A zenei kreativitás tehát a különféle zeneszerzői attitűdök szerepét töltötte be és az emberek elkülönülésével állt kapcsolatban azokban a társadalmakban, amelyeknek teljesen együttműködőnek kellett volna lenniük. Hasonlóképpen mondhatjuk, hogy a *tshikona* és a venda gyerekdalok tematikai kapcsolatai egymásba illeszkedő társadalmi kapcsolatokat fejeznek ki. A *tshikona* a vendák által ismert legteljesebb múltbeli társadalom jelképe volt; és mivel a fajüldöző rendszer elnyomja őket a múltbélinél jóval szélesebb társadalomban, amelynek fájóan tudatában vannak, még mindig ez a hagyományos társadalom marad számukra a legteljesebb, amelyben viszonylag szabadon mozoghatnak. A *tshikona* egyetemes érvényű tartalmában és formájában egyaránt: mindenki részt vesz benne (egy Bach-korál, amely minden megszólaltatónak egyaránt érdekes, ellentétben azzal az átlagos zsoltárének kíséreti technikával, amely az alt és tenor szólamot alárendeli a szoprán és basszus szólamnak), és zenei szerkezete magába foglalja a venda zene legfőbb jellemzőit. Közösségi élményt jelent társadalmi és zenei szempontból egyaránt.

[28] Stone 1982, 130—131.
[29] Blacking 1967, 1969, 1973.

A venda gyermekdalok is inkább egyetemes, mint helyi érvényűek, mivel minden venda gyerektől elvárják, hogy jónéhányat ismerjenek közülük, másrészt megszólaltatásuk nem korlátozódik valamely vallási vagy társadalmi csoportra [...]"[30]

A szájhagyományok, pontosabban a hagyományos zene, illetve — Blacking elemzéseit megerősítve — mindenekelőtt a tánc különleges társadalmi erejének megnyilvánulásait követhetjük nyomon Charles Keil amerikai kutató legújabb könyvében.[31] Keil több alkalommal is foglalkozik a nigériai *tiv*ek *tsav* ideológiájával, amely nem pusztán mítoszok forrása vagy a szellemhit/többes lélekhit sajátos előfordulása, hanem egyúttal egy sajátos magatartás-szabályozó rendszer, a társadalmi és egyéni létezés negatív és pozitív irányba egyaránt ható mozgósító ereje. A *tsav* azonban, amely minden emberben benne lakozik, és amely az életkor előrehaladásával mind nagyobb erejű lesz, közvetlenül megjelenik, kifejeződik a szájhagyományokban és a tivek talán legfontosabb ünnepi „életterében", a táncban. A tivek „élet-ideológiájának" és hagyományos művészeti megnyilvánulásainak sajátos összekapcsolódásához kapunk tehát meggondolandó adalékokat Keil alábbi gondolatsorában:

„Normális körülmények között a *tsav* ideológia nagy önbizalmat ad a tiveknek. A férfiággal megfelelő kapcsolatban álló valamennyi tivnek, elméletben legalábbis, módjában áll mindörökre egészségben élnie. A mindennapi élet tele van karattyolással, sürgésforgással: a tivek jókedvűek, aktívak, nagymértékben őszinték, azt az erős benyomást teszik, hogy nincs mit titkolniuk és kevés a félnivalójuk. A tivek nyugodtak, körültekintőbbek, semmint hogy mások sarkára hágjanak, igen kevéssé valószínű, hogy kiabáljanak vagy tolakodjanak, mégis tevékenykedésüket általában a koncentrikus körök középpontja felé irányuló igyekezet jellemzi. Öt férfi jelentkezik egyszerre a bíróságon, hogy tanúságot tegyen, de csak egy kezd beszélni. Miután az első történet befejeződik, három mesemondó ugrik középre, de kettő azonnal átengedi a helyét vagy lehurrogják őket.

A személyiség erejét egy bizonyos pontig értékelik kulturális összefüggésben. Így a tivek örömüket lelik abban, ha egy gyermekben önbizalmat tapasztalnak, »Nézd, valóban van benne *tsav*!« Amikor a tivek a személyiség kifejeződéséről beszélnek — *a ta urum*, »Ő derűt sugároz«, *a wa ime*, »Ő bizonytalanságban tart minket«, *a wanger yum*, »Ő (nő) bizonyára tüzel« — valaki önérzetet érzékelhet abban és az így leírt személyiség nehezteléséét, illetve azt a teret, amelyet ők a magukévá képesek tenni. De a tiv tér végessé válik, a belső és külső tér azonos, a kedvezőtlen körülmények hatására. A magabiztos belső és a külső derű között egy vékony paranoid réteg helyezkedik el, amely végtelenül kiszélesedhet, amikor valakinek az életében ellentmondás keletkezik: leheveredik az ágyra, visszautasítja az ételt, és várja a megbabonázottak halálát.

Ez a következő fejezetek alapjául szolgáló téma, amit az éneklés, a mesemondás, és különösen a tánc a legpozitívabban megjelenít, tehát a tivek országában meglévő életigenlő erők és értékek, illetőleg nagyerejű kollektív tagadása a *tsav* negatív és individualisztikus vonásának. A tiv komponisták és segítőik folyamatosan javító szándékkal közelítenek mindahhoz, ami rosszul megy és hangos dicséretet mondanak annak a tiszteletére, aki jól cselekszik. Az elmondott vagy előadott mesék nemcsak nevetést váltanak ki a tivekből, de egy olyan párhuzamos világot teremtenek, amelyben a hatalmasok, a »nagy emberek« jutnak romlásra, és a »nép« cselekszik okosabban a hatalmasok romlásba döntésében. A férfiak és nők táncos együttlétei, amelyekben gyakorlatilag minden fiatal részt vesz, a legjobban szervezett és a leginkább élvezett események a tiv életben. A középütt elhelyezkedő dobosok együttese és a nagy körben elhelyezkedő hallgatóság körülhatárol

[30] Blacking 1973, 101—102.
[31] Keil 1979.

egy közbülső teret, ahol minden egyéni megmozdulás tökéletesen kiegészíti egymást. A körön belül végül is minden egyéni szemszög megtalálhatja saját helyét. A tánc tökéletesen magába foglalja a tiv modellt, a tivek földjén való létezés legszebb részeit. De a dalokra, mesékre és táncra való erőteljes összpontosítás a rossz erők kölcsönös működését is feltételezi a tiv életben. Olyan közbülső tér valójában, amely felfüggesztheti, legalábbis időlegesen, a paranoia lehetőségszféráját, tehát azt, ami mindig azzal fenyeget, hogy behatol a tiv élettérbe.

Ilyenkor a dalok, mesék és táncok fölébe kerülnek — és a tivek túlságosan is azt kívánják, hogy azok sosem fejeződjenek be — a középpontba való kerülésért folytatott küzdelmeknek, és a kifelé való terjeszkedés folytatódik [...]"[32]

Összefoglalóan megállapíthatjuk, a hagyományos afrikai társadalmakban a zene nem elkülönült formában, hanem a művészi típusú közlés szerves részeként, annak alapvető működtető elemeként jelenik meg. Ugyanakkor nemcsak pusztán a többnyire kötetlennek, rögtönzésszerűnek tűnő szövegek „formai szabályozó szerepkörét" tölti be, hanem adott esetben önálló társadalmi funkcióra is szert tesz, részben mint „szimbolikus kifejezési forma" (lásd Blacking), részben mint az egyént a társadalommal összekötő érzelmi és erkölcsi „szervező erő" (lásd Keil). Nem zárja ki persze ez azt, hogy a zenét a hagyományos törzsi közösségeken belül is ne vennék számba mint esztétikai értéket: elég itt csak Keil leírásából a minél tökéletesebb előadásra törekvés, illetőleg a nagyfokú átélés mozzanataira felfigyelnünk. Más kérdés, hogy az esztétikum megjelenési formáinak és működésének alapkérdései is lényegében mindmáig tisztázatlanok a preállamiság jegyeit felmutató orális társadalmak tekintetében, főleg az ilyen irányultságú helyszíni kutatások hiánya miatt.

„SZÖVETSÉGES MŰVÉSZETEK"

Minden bizonnyal sajátos tudománytörténeti jelenséget fed az, hogy a múltszázadi tudománynak az Európán kívüli népek művészetével kapcsolatos kulcsszava, a *szinkrétizmus* kifejezés sem a legutóbb említett két elméleti munkában, sem általában a tradicionális kultúrával foglalkozó újabb szakirodalomban még csak fel sem merül (kivéve a vallástörténetet, hiedelemkutatást, ahol viszont e fogalom másféle jelentést takar). Sőt arra sem történt kísérlet, hogy új tartalommal töltsék meg, vagy — lévén, hogy az újabb kutatásokban a *szinkrétizmus* jelenségkörével kapcsolatos vizsgálatok kényszere sokszorossá vált — az elavultnak érzett kategóriát újjal helyettesítsék. Pedig a társadalmi fejlődés első nagy korszakát megjelenítő hagyományos törzsi vagy etnológiai kultúra kapcsán kétségkívül a szinkretizmus szóban fejeződött ki az egyik legtalálóbb gondolat, amely minden akadémikus értelmezése mellett is elsősorban arra volt hivatott, hogy az elmúlt évszázadok európai társadalmainak ezer részre, jelenségre, mozgási szférára, egységre, szintre, életterületre, tevékenységi formára stb. szakadó világát szembeállítsa a strukturálisan koherens egészet képező őstársadalmakkal, ill. ezek késői, napjainkba belenyúlóan létező utóképeivel,[33] az államalapítás előtti nagy periódus számos lépcsőfokát megjelenítő törzsi formációkkal. A szakirodalomban talán még sosem merült az fel, hogy e gondolat lényegében közel áll ahhoz, amit Lukács regényelméletében[34] találhatunk, ameny-

[32] Keil 1979, 20—21.

[33] A szakirodalomban mindinkább hangot kap az a kétirányú szemléletmód, amely szerint a ma létező törzsi társadalmak kétségtelenül „régiséget" képviselnek az emberiség története szempontjából. Viszont ezek a társadalmak mégsem azonosak teljesen a sok ezer évvel ezelőtt élt „őstársadalmakkal", hiszen a modern társadalmak kialakulásának idején ezekben az etnikai közösségekben is jelentős átalakulások zajlottak le. A hagyományaikban megőrzött „régiségek" felderítése, illetve a lejátszódott átalakulások kimutatása a modern kutatások fontos feladata.

[34] Lukács 1975.

nyiben ő a klasszikus görög eposzban jelenlevő totalitást, világegészet állítja szembe a XVIII—XIX. századi polgári regényben megjelenő partikularitással, részvilággal, részegyéniséggel. Kétségkívül e kérdés élő valóságát, másrészről a lukácsi tétel és a törzsi társadalmakban meglevő kulturális és társadalmi szinkretizmus (a modern társadalomban külön részt alkotó különféle elemek szerves együttélése) közötti problémarokonságot igazolja a Nietzsche elméletéből táplálkozó Wagner kétségbeesett kísérlete arra, hogy az archaikus világ „összművészetét" (Gesamtkunstwerk) újra megteremtse operáiban. Az őstársadalmak sajátos kultúrájának jellemzésére született szinkretizmus fogalom történetéről Voigt Vilmos *A folklór esztétikájához* c. könyvében olvashatunk pontos információkat:

„A szinkrétizmus fogalmát a múlt század evolucionista társadalomtudományi és esztétikai iskolái határozták meg. Azt a jelenséget értették rajta, hogy a kezdetleges művészi alkotások esetében a különböző művészeti formák nem határolódnak el egymástól, illetve a művészet és a mindennapi gyakorlat is alig választható el egymástól. Kezdetben e kategóriát csupán a különböző művészetek közös eredetének, együtt-születésének, együtt-teremtődésének bizonyítékaként idézték (maga a görög eredetű kifejezés is »együttteremtés« értelmű), érzékletes példákként, mint az úgynevezett primitív népek ünnepi szokásait, amelyeknél a szöveg, a zene és a tánc teljesen összefonódik, alkotó és előadó személye nem válik egymástól el, a műveket az alkalom szüli, az értelmezésben pedig mágikus, praktikus és esztétikai indítékok keveredtek egymással. Csillogó elméletek születtek meg arról, hogy a szinkrétizmus oka a hajdani emberek általában vett poétikai képessége, az emberiség hajnalának költői volta, a kezdeti emberek túláradó és zabolázhatatlan érzelmei volnának. Az ilyen nézetek hívei gyakran a nyelvet is ilyen romantikus módon eredeztették és e szinkrétisztikus idill termékének tartották. Nem kisebb tudós, mint például Darwin maga is ennek a felfogásnak a híve volt.

Időközben azonban többet sikerült megtudnunk a szinkrétizmus természetéről és okairól, sőt általában az osztály nélküli társadalmak művészetének sajátosságairól. Ezek között a legfontosabb az a tény, hogy ebben a szakaszban egy-egy emberi közösségben csupán egyetlen művészet, a közművészet van. Nincs hivatásos művészet, és nincsenek hivatásos művészek. Mindez nagyon gyakorivá és egyszerűvé, mindennapivá teszi a művészeti alkotások létrejöttét, ugyanakkor ezek az alkotások rendkívül esetlegesek és kezdetlegesek is, hiszen nincs specialistájuk, nincsenek differenciált alkalmaik, műformáik."[35]

Voigt Vilmos összefoglalásában pontosan tetten érhetjük azokat a kérdőjeleket, amelyek miatt a korábban felvonultatott, illetve sok más tegnapi és mai folklorista nem kíván élni a szinkretizmus kifejezéssel és így végül nem foglalkozik magával a jelenséggel sem. Jóllehet éppen a legutóbbi évek kutatásai e tekintetben a forró vízzel telt fazék metaforáját juttatják eszünkbe, amelyhez az a csepp hiányzik még, amelyik végül a robbanást előidézi és leveri a fedőt.

Arról var szó ugyanis, hogy az orális formákkal foglalkozó munkákban legyenek azok terepmunka-összefoglalók, gyűjteményes közlések vagy elméleti munkák — mind gyakrabban visszatér egy sor műfaj esetében a dramatikus jelleg hangsúlyozása. Maga Heda Jason is megemlíti, hogy „az etnikus költészeti mű megjelenítése magába foglalja annak dramatikus mintáit, az előadót és közreműködését, a kompozíciót és hallgatósága, az elbeszélői közösség részvételét".[36]

[35] Voigt 1972/B, 26—27.
[36] Jason 1977, 250—251.

Sokkal élesebben fogalmazódik meg ez a kérdés azoknak a tanulmányoknak és köteteknek tucatjaiban, amelyek a mese, legenda, dicsérőének vagy eposz előadásával, ritkábban a rítusok megvalósulásával foglalkoznak. Harold Scheub *Az orális elbeszélés előadásmódja* (Performance of Oral Narrative) c. tanulmányában egy száz éve, Henry Callaway püspök által gyűjtött mese kapcsán megjegyzi, hogy „ebben a változatban, amelyben explicite a gyermekkorból a felnőttkorba való átmenet témája rejlik, az előadásmód a zulu átmeneti rítust dramatizálja".[37]

Eno Belinga a bulu *Moneblum epos*znak a közreadásakor egyfolytában hangsúlyozza,[38] hogy informátora, Daniel Osomo eltáncolja és elénekli a mvet eposzt (a mvet egyébként hárfaszerű hangszer nagy lopótökhéjakból készült rezonátorokkal, magát az előadót *mbomo mvet*-nek, a ‚mvet ütőjének' nevezik). De számos mese vagy eposz előadásmódjának jellemzését olvasva is kiderül, hogy nem egyszerű narrációról van szó: az előadó vagy segédei tánccal, mimikával, megjelenítő mozdulatokkal egészítik ki az előadást. Egyes mesék esetében viszont nemcsak az énekes betétek zajlanak szóló-kórus válaszolgatása formájában, hanem a prózai jellegű történet is responzóriummá alakul, s eközben valamilyen dialogizáló forma kerekedik ki előttünk.

A dramatizálás ténye, amelyre egy régebbi és az Ethnographiában megjelent cikkemben[39] jómagam is próbáltam rámutatni, az elbeszélés változó típusában, sajátos szintjeiben is kifejeződik. A *fang* Akoma Mba eposz egy részletének általam készített zenei átírásából[40] világosan kiderül, hogy az előadás a ritmikus beszéd, a recitatív és az ének között hullámzik. A nyugat-afrikai *manding* Szungyata énekek előadásában hasonló jelenséget figyelt meg Gordon Innes, aki a változó tónusokat (beszéd, recitatív, ének) úgy igyekezett érzékeltetni, hogy különféle bekezdéstípusokkal adta közre gyűjtött szövegeit.[41] Sokkal látványosabb megoldást választott tanzániai népmesék átírásainak közreadásakor Peter Seitel, aki nemcsak a tónusokat, hanem a hangerősség és a hangmagasság szintjeit is igyekszik visszaadni kis és nagy, ill. antikva (normál), fett (kövér) és kurzív (dőlt) betű váltogatásával.[42] Seitel hasonlóan P. A. Noss *gbaya*[43] vagy Donald Cosentino *mende*[44] mesekutatásaihoz, a meseelőadás dramatikus vonásait emeli ki. Figyelemre méltó, hogy Cosentino egyenesen teatralitásról beszél, a zene és tánc mellett kiemelve a helyszín, a ruházat és a megvilágítás szerepét is.[45]

Cosentino egy fejezetcíme ugyanakkor ismét eszünkbe juttatja a billegő fedelű forróvizes fazekat. „Szövetséges művészetek" *(allied arts)* — írja[46] és itt tekinti át a meseelőadáshoz kapcsolódó zene és tánc különféle megnyilvánulásainak főbb ismérveit.

RÍTUS VAGY „HAGYOMÁNYOS DRÁMA"

Tanulmányunk következő részében egy újabb műfajcsoport felé szeretnénk vetni tekintetünket, amely azonban ismét csak a drámai megjelenítés kérdését veti föl. Sőt, mivel a rítusok színjátékszerűségét — s ezáltal szinkretikus jellegét — szeretnénk érzékelhetővé tenni, azt is meg kell jegyeznünk, az afrikai színházzal foglalkozó irodalomtörténészek egybehangzóan vallják, hogy a kontinens hivatásos színházi iskolái, központjai egysége-

[37] Scheub 1977, 63.
[38] Eno Belinga 1977, 12.
[39] Biernaczky 1976.
[40] Biernaczky 1977, 16—19.
[41] Innes 1974, 1976, 1978.
[42] Seitel 1980.
[43] Noss 1979.
[44] Cosentino 1982.
[45] Cosentino 1982, 88—116.
[46] Cosentino 1982, 100.

sen a helyi rítusok világából nőttek ki. Különösen Nigériában látszik világosan a megtett út, amely a még eredeti formában átélt rítustól annak ünnepi jellegű elvilágiasodásán, majd a népoperán (a rítusokból vett anyagok zenével, tánccal kiteljesített rögtönzéses színházi adaptációján) át a helyi nyelvi színházig, végül az ebből született angol nyelvű világszínházig, pl. Wole Soyinka számos rituselemmel átszőtt „világszínházáig" vezetett.

A művészetek összefonódását, a kultúra és a társadalmi színterek sajátos együttélését jellemző újabb példasorunk elején nem is egy a szó szűkebb értelmében vett rítust, mint inkább egy rituális elemekkel átszőtt ünnepi szokásfüzért szeretnénk bemutatni. Bár forrásunk dátuma igen régi, A. Felix Dufays atya az Anthropos 1909-es évfolyamában adta közre *Dal és énekszó a leánykérés és házasságkötés alkalmával Mulera-Ruandában* című hosszabb leírását[47], e közlemény olvasásakor örömmel érzékeljük a feltételezhetően alapos gyűjtőmunkát. Másrészt azt, hogy a bantu földművelő törzsi csoportok esetében a leánykéréstől a lakodalomig tartó időszak eseményeit a füzér vagy halmazszerűség jellemzi, hasonlóan az európai népek lakodalmi szokásaihoz. Az alábbiakban terjedelem szabta kénytelen szaggatottsággal adjuk közre a leánykérés ruandai „módját" Dufays atya átélt leírása alapján:

„Sembagare [...] egy napon találkozott egy jóbarátjával: »Menj el már Basinga-hoz, és keress nekem a lányai közül egy fiatal hajadont, akkorát, mint az öklöm, egy maroknyit. Siess, és hozz örvendetes hírt.« A jóbarát nekilátott, és hamarosan megbirkózott a dologgal: fiatal vér, akkora mint egy ököl, egy marok; édesanyjának az unokahúga.

Ezután együtt elmentek Hakizához *(a lány apjához — B. Sz.)*, és egy napra beálltak munkásnak. Sembagare behatóbb értesülést akart szerezni esetleges jövendőbeli feleségéről. Vajon hozzászokott-e a munkához, és nem ellenkezik-e szerfölött az apjával. Sem Hakiza, sem a fiatal Nyiramivumbi *(a lány — B. Sz.)* nem tudott erről a leselkedő látogatásról, mert mindeddig minden a két fiatalember között maradt [...] A lány vidám szelleme és szolgálatkészsége Sembagare szívét végül megfogta, és este jókedvűen sietett haza: ugyan menjen el apja, és kérje meg Nyiramivumbi kezét a kisparaszt Hakizától [...] Amit a két öreg másnapra megbeszélt, az, a néger szokásoknak megfelelően, tíz nappal eltolódott. Amikor a pálmabor a nagy korsóban készen állt, Sembagare elküldte jóbarátját Hakizához, kérjen rá engedélyt, hogy másnap látogatást tehessen nála.

Hakiza egyetértett ezzel, tüstént üzent szomszédainak és barátainak, hogy másnap estefelé egy korsó pálmabor mellett fesztelen találkozó lesz nála. Senki sem hiányzott a megjelölt órában, és hamarosan beléptek a titokzatos látogatók is; elöl Sembagare barátja, név szerint Kabutosi, a szolga egy korsó pálmaborral és végül maga a kérő.

A ház közben ugyancsak megtelt. Az elülső helyiségben a lángoló tűz körül guggoltak a férfiak, a súlyos agyagpipák sűrű füstjében. A háttérben az asszonyok beszélgettek, fiatalok és öregek, némelyikük rövidszárú pipával a szája sarkában.

Csak Nyiramivumbi hiányzott, miután egyszercsak eltűnt. Aki eközben figyelmesen körülnézett, a tető sötétjében, ott fönn a válaszfalak fölött, amelyek az ágyat a férfiak helyiségétől elkülönítik, két csillogó szemet vehetett észre. Így állt ott egész délután, fejét a fal fölé nyújtva, és hallgatta, miképp dől el a sorsa.

Hármuk belépésekor az anya is kilépett az asszonyok köréből, és a férfiak körén kívül állt meg, az ágyfalnak támaszkodva. Ott hallgat némán, míg elérkezik az ideje, hogy ő is hallathassa a szavát. Mert Isten óvjon attól, hogy ő mindig amellett maradjon, amiben az apa megegyezett!

[47] Dufays 1909.

Miután Sembagare a pálmaborral teli korsót letette az após lába elé, és röviden üdvözölte az összegyűlteket, szótlanul leült, és barátja hozzákezdett, hogy előadja megbízatását.

»Hát gyermekem« így kezdődik az erre adott fondorlatos válasz, »ha azzal jöttél volna netán, hogy vérrokonságot köss velem, ha az vezette volna esetleg ide a szíved, hogy hatalmas atyád barátságát ajánld föl nekem, minden rendben lenne, és egyetértenék a dologgal. De te egy lány után érdeklődsz. Nézd a feleségemet! Amilyen igaz, hogy itt áll, olyan igaz, lándzsatörésre került a sor a rossz hírű Muyaléval. Ő sosem részesített engem egy lány boldog ajándékában. Ha azért jöttél erre a tanyára, hogy egy lányt vigyél el, visszamehetsz a pálmaboroddal.«

Kabutosi láthatóan nem részesítette figyelemben az egész beszédet, mert jól tudja, hogy ez csak afféle szertartás, és mint derült égből a villámcsapás, vág a beszéd során közbe: »Add nekem a lányod, s akkor adok neked hat aprójószágot.« A válasz természetesen éles ellenálló kiáltást váltott ki az ajánlattal szemben. Ki hallott ilyesmit egy olyan gazdag ember részéről, mint a sok feleséget tartó Bishirwande! A hat aprójószágról az ajánlat egy újszülött borjúra (ingwate) módosult. Némi további alkudozás után, s mivel a borjú mellé még néhány juhot és kecskét is ígértek, az apa ragaszkodása a lányához ingadozni kezdett.

Ekkor szólalt meg az anya: »Ti férfiak, ez aztán igazán szégyenletes dolog. Egyetlen asszony sem szül egy borjúért és néhány kecskéért. Ti nem tudjátok, hogy történik ez a dolog. Mit álltam én ki annakidején, amikor a gyereket még az ölemben hordtam, és aztán a fájdalmak, amiket elszenvedtem, amikor első lányom szerencsésen megszületett. Minden tisztán megmaradt az emlékezetemben. És őt, aki ilyen kínokat hozott rám, most egy silány szarvasjószágért adjam oda idegen embereknek? Nem! Ha nem ígérnek nekem egy egészséges tehenet, az egészből nem lesz semmi!«

Ekkor az asszony elhagyta a helyét, bement az ágyfal mögé, és megkérdezte a lányát, vajon tetszik-e a fiatal Sembagare, kíván-e a felesége lenni. Ha nem, mondja meg világosan: »amennyi pálmabort a férfiak eddig megittak, holnap anyit küldünk vissza, és ezzel a dolognak vége.« Nyiramivumbi tetszését nyilvánította az ifjú Sembagare iránt, akit már gyakran látott és akinek a nevéhez semmiféle rosszhírű történet nem fűződött.

Ekkor az anya odahívta a családapát, és halkan közölte vele a lány igenlő válaszát. Ez alatt az idő alatt Sembagare és Kabutosi megegyezett abban, hogy megadják a tehenet.

»Mindennel egyetértek«, mondja az apa ünnepélyes hangon. Most azután kitör a kiáltozás, az örömrivalgás [...]

Az asszonyok a helyiség hátulsó részében hozzákezdtek öröménekükhöz [...] Eközben Sembagare erőteljes hangon dicséri a tanya tulajdonosai nemes szellemét, amire a vőlegény összes ismerőse és barátja, rang szerinti sorrendben, kisiet az éjszakába és kitárt karokkal meg a boldogság eszeveszett ugrásaival mindnyájan a hegyek közé üvöltöznek. Utolsóként a tanya tulajdonosa is beugrik a körbe, és amennyi emlékezetet és erőt az elfogyasztott pálmabor meghagyott neki, egyhangú kiáltozással, gépiesen adja elő hőstetteit.

Az asszonyok ujjongó kiáltása már meghitt énekbe ment át. Nyiramivumbi visszatért az asszonyok közé; most épp a tűzhely előtt guggol, és hangja csengettyűszerűen túlszárnyalja az énekesnők minduntalan visszatérő refrénjét: »*Ai yemwe none:* A mai nap, ó nyomorúság!«

Ó ti mind,
És te, barátnőm, Malagane,
Anyám azt mondta nekem:
Nos, gyermek, maradj csendben,
Menj, törődj bele a sorsodba.
Barátnőm; azt válaszoltam neki:
A szerencsétlenséget nem szokjuk meg.
Nem, nem akarok a hegyek közé menni,
Nem akarok
Az ő majombőr ruháikba öltözni.

A dal megadja az egész éjszaka hangulatának az alaphangját, és a fiatal menyasszony első panasza után a barátnők megsiratják őt, mégpedig a következő módon:

Ah, ó gyermek, légy csendben, hallgass el!
Ah, ó gyermek, rászednek téged bizonyosan,
Rászednek téged, elragadnak téged,
Elragadnak téged az erdőn túlra,
Az erdőn túlra, ahol ember sem él.
Ó lányka, várj a következő évig!
Ó gyermek, nem tudod majd, hogy kivirágzik-e a vetés,
Nem tudod majd, kivirágzik-e vagy elpusztul.

Az éjszaka folyamán sokáig tart még az ének és a lárma. Példaképp álljon itt még egy szerelmi dal:

Ó gyermek, légy csendben,
Gyermek, légy csendben!
Megkérem majd az apádat, adjon nekem téged.
S ha elküld engem, el akarlak ragadni.
Akik szeretik egymást, együtt haladnak,
Leülnek, igaz barátságot kötnek,
Nehogy a szeretet szívedből eltávozzék.

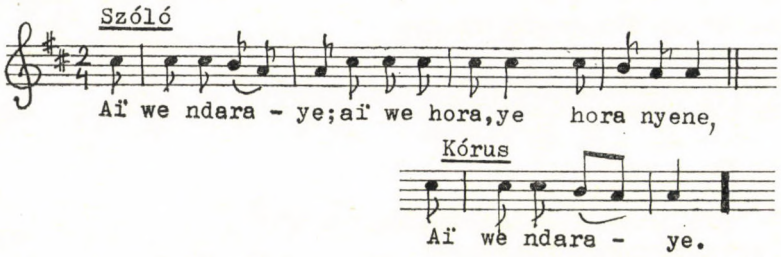
Amint az öröm és a fájdalom kitombolta magát, az emberek egymás után hazatérnek, és nemsokára csönd száll a fekete éjszakára.

A ház most üres, se emberek, se lárma, a testvérek és a legközelebbi rokonok is eltávoztak már, és a következő házban tartózkodnak, mert az apának, az anyának és a lányuknak még fontos megbeszélnivalóik vannak. Az apa és az idősebb fiú jelenlétében az anyának hasznos intéseket és tanácsokat kell adnia lányuk számára, arra az új útra, mely most előtte megnyílik."[48]

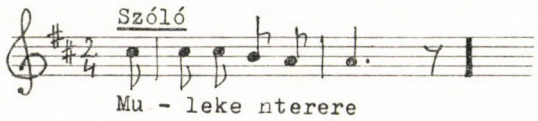
A lakodalom előkészítése, lebonyolítása, a lakodalmat követő hetek sokféle szokásszerű, sok esetben pedig dramatikusan előadott „eseménye" szintén részletes leírás formájában tárul elénk az idézett tanulmányban. Terjedelmi okok miatt ennek most még a kivonatát sem tudjuk közzétenni. Viszont megemlítjük, hogy 4 dalszöveg esetében zenei

[48] Dufays 1909, 852—856.

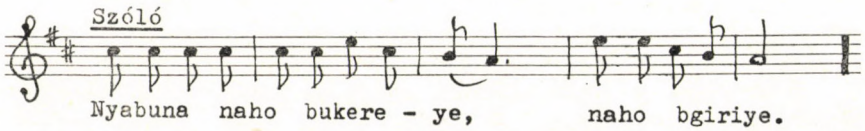
lejegyzést is kapunk.[49] Ezekből a ruanda énekek megközelítőleg pentatonikus karaktere dereng fel, bár vélhetően az átírásokat különféle ritmikai és melodikai pontatlanságok terhelik, és természetesen ennyi átírás kevés ahhoz, hogy a nagy történelmi hagyományokkal is rendelkező ún. „tóközi" bantu nép zenei világáról képet alkothassunk.[50] Mindamellett idézünk itt egy dalt, amely a lakodalom után két nappal hangzik el, amikor szülők és barátok meglátogatják a fiatalasszonyt. A dal szövegében arról esik szó, legyen bármi férj és feleség között, a barátnők továbbra is hűségesen az újdonsült aszszonyka mellett akarnak állni. A dó tetraton dallam átírása valószínűleg pontosabb képet mutatna, ha elhagynánk a Dufays (vagy munkatársai?) által bejegyzett ütemvonalakat. A szöveg kapcsán még egyetlen megjegyzést: a szarvasmarha Ruandában — amint más afrikai pásztornépeknél is — a szépség legfőbb megtestesítője (vö. a mai európai familiáris nyelvhasználatban a csecsemők kis állatok nevével való becézése!). A szövegben váltakozó első és második személy sajátos „dialógust" hoz létre az egyetlen szólista (ill. a kórus) által megszólaltatott dalban:



Szóló: Óh, eltöltöttem az éjszakát! Óh, hallgass már, igen, hallgass el már!
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!
Szóló: Láttad Kalirét? Olyan ő most, mint egy szarvasmarha.
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!
Szóló: Új otthont akar, óh, legyen hát!
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!
Szóló: Óh, hallgass már, óh, hallgass már, hallgass el már!
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!

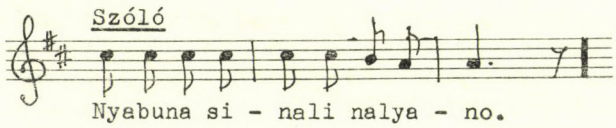


Szóló: Engedj föl a hegyre!
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!



[49] Dufays 1909, 860., 867., 870., 875.
[50] Újabb kutatásokat főleg a tervureni Közép-Afrika Múzeum irányításával vagy támogatásával végeztek. Lásd többek között: Günther 1964, Gansemans 1982 (3 hanglemez).

Szóló: Óh, tegnap reggel óta, tegnap este óta.
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!



Szóló: Óh, én még semmit sem ettem!
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!
Szóló: Kívánsz egy övet?
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!
Szóló: Óh, a barátság a csontjaidhoz köt!
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!
Szóló: Kívánsz cirokkását?
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!
Szóló: Óh, hallgass már, hallgass el már!
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!
Szóló: Adj nekem cirokkását!
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!
Szóló: Óh, az megerősíti a szívem!
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!
Szóló: Adjon a gyerek neked (erős szívet?!)!
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!
Szóló: Óh, hallgass már, igen, hallgass el már!
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát![51]

Louis-Marie Ongoum *Háborús énekek*[52] című tanulmánya mintegy ellenpontozza az előzőleg bemutatott tanulmány idillikus jeleneteit. Bár jól tudjuk a szakirodalomból, hogy a hagyományos törzsi háború megindítása egy sor rituális mozzanattal járt együtt, Ongoum különféle helyi adatközlők információin alapuló leírása azonban még így is elemi erejű meglepetéseket tartogat számunkra. Elemző bevezetéséből megismerhetjük a kameruni törzsek hagyományos háborús szokásait, így a háború típusait és okait: az ellenséges betörés formáját például nem ismerik, az okok között viszont szerepelhet versengés egy pálmaligetért vagy egy szomszédos raffiaterületért, vita a falu határai vagy egy örökségi föld megbecstelenítése — például kunyhó felállítása vagy tiltott raktár, illetve nők megszöktetése miatt. De foglalkozik Ongoum még a hadsereg szervezeti formáival, a felfegyverzéssel, a fegyvertípusokkal, a katonák élelmezésével, a katonai művészettel (lándzsacsata, puskacsata, lövészárok-háború, a bottal, kővel és banánfadarabokkal megvalósított ndam, illetve a meglepetésszerű támadás). Végül a szerző összefoglalja a háború kimenetelével kapcsolatos ismereteket is. Ezúttal nem a fegyverszünet vagy a vereség hagyományos formáinak leírását idézzük, hanem a győzelemhez kapcsolódó ünnepi szertartás bemutatását, annál is inkább, mivel ez világosan tükrözi korábbi elvi jellegű megállapításainkat, a szokásünnep dramatikus, vagy másként szinkretikus jellegét, cselekmény, ének és tánc sajátos összefonódását:

[51] Dufays 1909, 875—876.
[52] Ongoum 1972.

„A győztesek boldog csapatban visszatérnek a falujukba, a bátrak lobogtatják a háborúban szerzett hadizsákmányukat, a levágott fejeket. Bemutatják ezeket a főnöknek, aki ünnepélyesen megvereti a tamtamokat és jutalmat ad nekik (feleséget, rangot, tiszteletbeli címet). Szükséges [...], hogy a megszerzett fejen legyen hajfonat (Nkwa), a hajfonat nélküli fej »nőinek« minősül, az a harcos, aki ilyet megtart, semmi jutalmat kap. nem

Amikor minden fejet összegyűjtöttek, átadják azokat a hadizsákmányok őrzőjének, a ntii nthu-nak. Az letépi az állkapcsokat, azután anélkül, hogy megnyúzná, leborotválja a fejeket, szárított terményeket helyez a koponyákba, végül ráhelyezi azokat egy gyékényre, hogy megszáradjanak, miután még pálmaolajjal is bekente valamennyit.

A Némjwé harci tánc vagy a Ngu győzelmi tánc alkalmával a harcosok összegyűlnek a Táamánjwé-n (szent hely). Feláldoznak egy kecskét, amiből csak azok esznek, akik legalább egy levágott fejet hoztak a csatából. Aztán kifényesítik a koponyákat pálmaolajjal, még mielőtt magukkal vinnék a harci tánc színhelyére. A Ngu csak harcosok által előadható tánc. Két kör alakul: az egyik azoknak, akik a harcból fejeket hoztak, a másik azoknak, akik zsákmány nélkül tértek vissza onnan."[53]

A cikket követő énekek inkább csak azt érzékeltetik, mi minden hiányzik ahhoz, hogy világosan és teljes összetettségében feltárhassuk a kameruni törzsek háborús győzelmi rítusának jelenségkomplexumát.

IMPROVIZÁCIÓ EGY HALOTT EMBERRŐL

Szóló: Ó jaj: Soha nem lesz béke!
Kórus: Hé ééé...
Szóló: Ó jaj! A lábaim, a kezeim!
Kórus: Hé ééé...
Szóló: Ó jaj! Hol van Ndja'Nkam?
Kórus: Hé ééé...
Szóló: Ó jaj! Hol van a mi védelmezőnk?
Kórus: Hé ééé...
Szóló: Ó jaj! Hol van a mi jobb karunk?
Kórus: Hé ééé...
Szóló: Hol van a mi vigasztalásunk?
Kórus: Hé ééé...
Kórus: Ó jaj! Mire támaszkodik most a mi országunk?
Szóló: Hé ééé...[54]

ÉNEK NGU GYŐZELMI TÁNCHOZ

Kórus: Ó hoja! Gyere, nézd meg! Ó hoja!
Szóló: A fejvadász a győztes csatából fejeket hozott!
Kórus: Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
Szóló: A félelmetes harcos visszatérhetett!
Kórus: Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
Szóló: A bátor harcos visszatérhetett!
Kórus: Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
Szóló: A mi pártfogónk most a Ngut táncolja.
Kórus: Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!

[53] Ongoum 1972, 24.
[54] Ongoum 1972, 35.

Szóló: Aki elvette a fegyvert az ellenségtől, visszatérhetett.
Kórus: Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
Szóló: A nagy hadvezér győzött és megkaparintotta a puskákat.
Kórus: Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
Szóló: A futóárkok nagy ugrója felpattant és legyőzte az ellenség országát.
Kórus: Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
Szóló: A gyáva menekült és elhagyta puskáját.
Kórus: Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
Szóló: A leszerelt harcosok a katonákat élelmezik.
Kórus: Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
Szóló: A nagy tettek megörökítője most a nagy tettek dicséretét zengi.
Kórus: Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
Szóló: A fiatal harcosok vezére most a Ngut énekli.
Kórus: Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
Szóló: A mi nagy hadvezérünk most a Ngut táncolja.
Kórus: Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
Szóló: A hadsereg vezére most örvendezik.
Kórus: Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja![55]

Következő példánk nem több és nem kevesebb mint egy hanglemezanyag ismertető szövege. Gilbert Rouget, a nemzetközi tekintélyű francia zeneetnológus közvetlenül a második világháború után kiterjedt terepmunkát végzett az egykori Dahomeyben (ma Benin), a joruba dialektust beszélő és Nigériából elszármazott nagók körében. A hanglemez címe *Az első ignám áldozati adománya Shangónak, a villámcsapás istenének.*[56] A hanglemez első oldalán lényegében az estétől másnap délelőttig tartó ünnep szertartásos kezdetének pontos keresztmetszetét kapjuk meg. Bár a kivonatos leírás is jól érzékelteti az afrikai rítusok, ünnepek rendkívüli bonyolultságát, e leírás azt is kézzelfoghatóvá teszi, miért késik mindmáig mind a folklorisztikai típusú, mind a társadalom- és kulturális antropológiai típusú kutatásban a rítusok komplex, formai és művészeti jelenségekre (szöveg, zene, tánc, mimika, időrend vagy ünnepi szerkezet, másrészről tartalmi kérdések, háttérproblémák, összefüggések, társadalmi beágyazódás) egyaránt kitérő feltáró tevékenység. És ennek következtében miért tudunk csak általánosságokban mozogni a rítusok, szertartások, ünnepi szokások szinkretizmusát illetően. Egy konkrét magyarázó megjegyzést mindenképpen szükséges tennünk a szertartásleíráshoz. Az orisák, akiket a rítusok során maszkosok jelenítenek meg, a jorubák helyileg tisztelt „kisebb istenségei". Kultuszaik, a joruba pantheonban elfoglalt helyük némileg emlékeztet arra az Európaszerte ismert és máig gyakorolt szokásra, amely a helyileg tisztelt szentekhez és évente megrendezett ünnepeikhez (búcsúk) kapcsolódnak:

„[...] A szentély most tele recsegéssel-ropogással. Az oltár mellett a templom felügyelőnője, ijá Sángó, Sángó anyja, hirtelen megadja a hangot. A zenélést [...] nem hagyják többé abba egész éjszakán. A legdrámaibb és minden szempontból a legérdekesebb szakasz [...] egyike az, amikor a templom felügyelőnője az első alkalomml énekelni kezd, a másik pedig, amelynek során az istenek nyilatkoznak meg. A gyülekezet teljes egészében kint van a szabadban, a megtestesült Sangó pedig Esunak a kötelező jókívánságokat énekli [...]

Lehetetlen volt ezt a zenét oly módon rögzíteni, hogy egyben jegyzékbe is foglaljuk

[55] Ongoum 1972, 36—37.
[56] Rouget 1965 (1955).

mindazt, ami ott történt. Csak nagyjából lehet jelezni, mihez kapcsolódnak a legfontosabb zenei epizódok...

0'0" A szentély felügyelőnője, ijá Sángó, énekelni kezd.

0'42" Miután egy hosszú szakaszt elénekeltek [...] ijá Sángó egy más típusú szakasz első mondatát szólaltatja meg. Ezután a dal reszponzorikus — szólista és kórus váltja egymást —, és énekek sorozatát tartalmazza, több-kevesebbszer mindegyiket megismételve.

2'22" A bata dob néhány dobütése hallható, nagyon gyorsan félbeszakítva. A dobszó kis idő múlva ismét megszólal, ekkor már megszakítás nélkül, folyamatosan.

3'23" A széré csörgő belépése.

4'34" ijá Sángó, miután hangja teljesen megtört — egy asszonyról van szó, aki már egyáltalán nem fiatal —, fia, a szintén Sángónak szentelt Orabadade biztosítja az ének szóló részét, ami anyját kimerítette. Ő az, aki most megválasztja az énekek egymásutánját.

4'59" Orabadade megszólaltat egy második éneket. Ki kell emelnünk Jemoja, az édes és sós vizek istenségének nevét, aki egyben Sángó anyja. Azt énekli: »Jemoja nem ismeri a harcot [...] Jemoja, gyere, segítsed a hangom, a szórakozást, az örömet [...]«

5'17" Megszólal egy harmadik dal, buzdítva Sángót, hogy jöjjön. Így fogalmaz: »Ne aludj otthon, ó! Oja férje.«

5'56" Hirtelen fölharsan egy kürt, ami eddig hallgatott. Az emberek egymáshoz szorulnak. Nagyon meleg van. Az ének gyakran zavaros. A bata dobok dübörgése összekapcsolódik a kürtös szenvedélyes hangjával, ami pattanásig feszült légkört teremt. Azt éneklik:

»Sángó, végy a hátadra, hogy együtt menjünk el.
Ó! Erős ember, mint egy »osé« (kétélű fejsze),
Engedd meg, hogy elmenjek apámmal,
Ő elindul velünk, és haza is jön velünk.
Engedd meg ó, hogy elinduljak Woru-val (Sángó neve).«

6'57" Várakozás, összekeveredve énekléssel: a jelenlévők egy csoportjának deklamált üdvözlése. Egy orisa megnyilatkozik.

8'02" Az éneket ezúttal újabb üdvözlések szakítják félbe, és nyomják el. Ismét extatikus jelenet kezd kibontakizni (a második). Egy orisa (maszkos figura) »felszáll« egy jelenlévő fejére. Ez Oja [...] Sokáig éljeneznek. A kürt győzedelmes hangokat hallat, hogy üdvözölje az orisa érkezését.

8'28" Mint a könyörgés, az üdvözlések is az »okó wo, obo wo, atoto wo ja« szavakkal fejeződnek be; szó szerint: »pénisz; nézzed! hüvely; nézzed! fityma; nézzed«, »férfiak, nők, gyermekek, nézzétek!«

8'45" Ijá Sángó üzenetet mond, Ojának szánva, aki kiáltással válaszol. Újabb üdvözlések Ojának.

9'14" Orabadade újra énekelni kezd, és egy új éneket szólaltat meg, Jemojához intézve:

»Jemoja! gyere táncolni a terembe,
Gyere, táncolj ujjongva.«

A gyülekezet nagyon izgatott; beszélnek, sürögnek-forognak. Egyesek azzal foglalkoznak, hogy az isteneket lecsillapítsák, akik azért jönnek, hogy birtokba vegyék »lovaikat« (‚a bűnözőket'). Rángatódzva bömbölnek, és kapálódznak.

9'30 "Az emberek lassan elhagyják a szentélyt. A dobok elhallgatnak, a dobokat kívül helyezik el, közel a kapuhoz, egy lombtető alatt, amit azért készítettek, hogy oltalmat nyújtson másnap a tűző napsugár ellen.

9'40" Nagy ijedt kiáltás.

10'02" Kívül, ijá Sángó, visszanyerve hangját, visszaveszi szerepét, és újra belekezd az énekekbe.

10'30" A kürt utoljára harsan fel. A lelkesedés csillapodik, az énekek egyre összefüggéstelenebbek.

10'50" Ijá Sángó az orisákhoz beszél, azután új dalt szólaltat meg. »Ase un« (köszönöm!), felelik az orisák, akik időnként kiáltoznak, és olykor hallatszik, hogy elájulnak. A dalok kimerültek. A dobszó eközben folytatódik. Egy percig »premier planban« hallatszik a széré csörgő [...]"[57]

(folytatjuk)

[57] Rouget 1965, 70—73.

Ára: 30,— 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

Fu 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1986 4

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXVII. évf. 4. szám 1986. december

TARTALOM

SOMFAI LÁSZLÓ:
Bartók és a Liszt-hatás. Adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek 335

SULYOK IMRE:
Bartók Béla kézírása a weimari Liszt-anyagban 352

DOLINSZKY MIKLÓS:
„Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück". A schuberti áttűnés pillanata 354

GRABÓCZ MÁRTA:
Tihanyi László „A kos hava" („Krios") című darabja és az Itinéraire „iskola" . . . 361

BÓNIS FERENC:
Kodály Zoltán írásainak jegyzéke 365

BIERNACZKY SZILÁRD:
Költészet, zene és társadalom a „hagyományos Afrikában" II. 405

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE XII. KÖZGYŰLÉSE I. 419

KÖNYVEKRŐL
Pieter C. van den Toorn: The Music of Igor Stravinsky (Breuer János) 443

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőbizottság 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 125—96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 60,— forint, egész évre 120,— forint.
Index: 25 563

HU ISSN 0025—0384

87.4289.66-22 Alföldi Nyomda, Debrecen

SOMFAI LÁSZLÓ:

*BARTÓK ÉS A LISZT-HATÁS**

ADATOK, IDŐRENDI ÖSSZEFÜGGÉSEK, HIPOTÉZISEK

Az alábbi tényfeltáró szándékú dolgozat aligha alkalomhoz illő a Liszt-évfordulón. Ugyanis nem Liszt művének 20. századi kisugárzását akarja újabb adatokkal megerősíteni, hanem ellenkezőleg — a Bartók-kutatás önző szempontját előtérbe helyezve —, kritikusan újra akarja értékelni, hogy valóban olyan evidens és sokoldalú volt-e a Bartókra gyakorolt Liszt-hatás, mint azt a magyar zenetudomány jó három évtized óta, elsősorban Szabolcsi Bence, Szelényi István, Bárdos Lajos, Gárdonyi Zoltán alapvető tanulmányai nyomán hangsúlyozza.

A tudománytörténetre tartoznék annak feltárása, mennyire természetes és jószerivel elkerülhetetlen volt az 1950-es években, hogy a rendkívül kifinomult Lendvai Bartók-analízisben nevet kapott skálák, akkordok, rendszerek kimutatása Lisztnél, a kései, az „atonális" művekben, valósággal sokkolta a magyar zenészeket. Hogy ebben éppen akkor nem volt-e valami narkotikum? Aminek segítségével ki lehetett zárni a gondolatmenetből az európai progresszív zene főáramainak problematikáját és akár el lehetett hinni, hogy Bartóknak egyedül Liszt is megadhatta a lökést az új zene útjának felfedezéséhez? Az akkori magyar zenei közérzet elfogadta az ilyen narkotikumot, kivált ha segítségével megfeledkezhetett a Bartók oeuvre-t hivatalos zenepolitikai oldalról ért részleges diszkriminációról. Szabolcsi Bence szinte egy időben dolgozott a „Liszt Ferenc estéjé"-n és a műsorról levett „Mandarin" újbóli játszásához munícióként felhasználható Bartók-esszéjén. Egyébként pedig egy olyan zenei közegben történt mindez, amelyben a frissen bemutatott kortárs magyar művek zöme tradicionálisabb (romantikusabb, tonálisabb, nacionálisabb stb.) volt, mint Bartók művének java. A Bartókot jósló „modern Liszt"-image ekként a napi zeneszerzésre is visszahathatott. Még talán az is nyomott a latba (mert volt némi taktikai értéke az 1950-es években), hogy a 19. századvég nagy orosz nemzeti zeneszerző-újítói közül többen Lisztet vallották egyik fontos ősüknek.

Ha pedig egy mai fiatal zenetörténész — például egy külföldi disszertáció-író — azt kérdezné (és kérdezi is): miként hathatott a Liszt—Bartók hídépítésen munkálkodó jeles zenész írókra oly felnagyított erővel egynéhány ösztövér Liszt-textúra, alig befejezett darab, hosszú partitúrákból kiragadott skálarészlet, nos elmondhatnánk emlékeinkből egyet s mást. Például azt, hogy akkorra éppen csendben kimaradtak a budapesti Operaházból a nagy Wagnerek; hogy Strauss Zarathusztrájának egy előadás-kísérlete a zeneakadémiai orgona állapota miatt csaknem botrányba fúlt; hogy mindaz a nagyformátumú mű, ami egykor a 20-24 esztendős Bartók Bélát kimozdította zeneszerzői stagnálásából, ötven évvel később Budapesten zömében lezárt kotta volt. Egy tanterem-légkörű, zongora melletti, múltbanéző zenetudományi munka-atmoszférában az 1950-es évek de-

* E dolgozat egy korábbi formája „Liszts Einfluß auf Bartók kritisch bewertet" címmel a budapesti Osztrák Kultúrintézet 1986. januári Liszt-szimpóziumán hangzott el.

rekán igenis meg kellett kérdezni: mi lett volna, ha Bartók ismeri Liszt öregkori csárdásait és egyéb merészségeit? Vagy talán ismerte is éppen azokban a sorsdöntő években, amikor a későromantikus modor után, felfedezve a parasztzenét, végre rátalált saját hangjára?

A dolog iróniája, hogy — amint a közelmúltban kiderült — Bartók tényleg találkozott Liszt Csárdás macabre-jával. Ám nem a feltételezett pillanatban, hanem csak 1912-ben, már túl érett stílusának alapvetésén, sőt az Allegro barbaro megírásán is. Még dolgozott is a Liszt-darab sajtó alá rendezésén, de az minden jel szerint semmi különösebb nyomot nem hagyott benne. Hogy miért nem, azt talán akkor értjük meg, ha a mai forráskutatás bázisáról, szigorúan kronológiai összefüggéseikben, áttekintjük a dokumentumokat.

Visszatérve a jelen dolgozat módszeréhez: a lehető legalaposabban konkretizálni akarjuk Bartók Liszt-ismeretét, kivált az érett, az önálló zenei nyelv kialakulásáig tartó döntő években. Az adatokat megkíséreljük egymásra vonatkoztatva ellenőrizni; csak frissiben hozzáférhetővé vált, sőt máig kiadatlan forrásokat is bevonunk a vizsgálatba. A tények mellett fel fogom hívni a figyelmet az ellentmondásokra, hipotétikus értelmezési lehetőségekre, adatok szignifikáns hiányára is. Sőt a Bartók-sorok mögött olvasni próbáló kutató tapasztalatából figyelmeztetni fogok, valahányszor fennáll annak a lehetősége, hogy Bartók tendenciózusan a parasztzene hatásának tulajdonít másunnan is eredeztethető dolgokat.

*

Munkahipotézisként a következő tíz pontot akarom előrebocsátani (lásd a mellékelt *Időrendi áttekintést* is).

1. Pozsonyi diákéveiben Bartók még nem mutatott különösebb érdeklődést Liszt zenéje iránt; azt sokkal kevésbé ismerte és becsülte, mint például Brahmsét.

2. A budapesti zeneakadémiai stúdiumok alatt sem ismerte még fel Liszt igazi zeneszerzői jelentőségét, bár ekkor már sikerrel játszotta a h-moll szonátát és hallotta a Faust-szimfóniát.

3. 1903/04-ben írt magyar darabjaiban („Kossuth" stb.) egy általánosabb Liszt-hatás együtt jelentkezett másféle, részben konkrétabb (pl. R. Strauss) impulzusokkal.

4. Miután 1094/05-ben újból tanulmányozni kezdte Lisztet (Önéletrajz 1921, 1923), valamint pianista műsorára felvette a Haláltáncot, a „Weinen, Klagen"-t, a Funerailles-t, Bartók 1904 nyara és 1907 között írt magyar stílusú romantikus főműveiben (Zongoraötös, Scherzo op. 2, Rapszódia op. 1, 1—2. szvit, Hegedűverseny op. poszt.) a Liszt-hatás megnövekedett.

5. Érett stílusának 1908—1911 közötti alapvetése idején a Liszt-hatás már nem primér jelentőségű, bár kétségkívül kimutatható. Ekkor ugyanis népzenei tapasztalatai alapján, azokat a maga logikája szerint módszeresen továbbépítve, Bartók voltaképpen az alapoktól revideálta zenei szókincsét és grammatikáját. A hagyományos tonalitástól való elszakadásában nem Liszt (és egészen biztosan nem az öregkori Liszt-zene) volt Bartók útmutatója. A korábban kapott és ekkor individuálisan továbbfejlesztett Liszt-ösztönzések közül külön figyelmet érdemel a 2 tételes monotematikus kontrasztforma; az Elégiák-típusú zongorafaktúra; a valse diabolique karakter.

6. Közbevetőleg: 1909—1913 táján (klasszikus zongoraművekből készített instruktív kiadásainak legtermékenyebb éveiben) Bartók hasznosította Liszt klasszikus-revíziói-

nak edíciós módszerét (lásd Lisztnek a Cotta'sche Buchhandlung sorozatban megjelent Schubert és Weber kiadásait).[1]

7. A Liszt-összkiadás számára 1911—1918-ban végzett közreadói munka Bartók számára elsősorban frusztrációval járt. A magyar rapszódiákat ethnomuzikológiai kiindulásból alapvetően elutasította; az öregkori merész darabokból alig látott valamit; a Csárdás macabre 1912-es megismerése a jelek szerint egyáltalán nem hatott Bartókra.

8. Az 1918-as Önéletrajz 1921-es második német változatában Bartók jelentős beszúrásokkal részletezte a rá gyakorolt Liszt-hatást; ez külső kiváltó okra ad gyanút.

9. 1921-től megélénkülő koncerttevékenysége során a pianista Bartók repertoárjának Liszt-anyaga általában (az 1936-os Liszt-évtől eltekintve) nem szignifikáns, bár — amint a fennmaradt hangfelvételek, töredékek tanúsítják — nagyszerű Liszt-játékos volt.

10. Az utolsó jelentős, habár látens, Liszt-reflexió Bartók zenéjében a ciklikus attacca-formával való kísérleteket megkoronázó „3. vonósnégyes-forma" (1927), valamint a két folklór-bázisú hegedű-rapszódia (1928).

*

A tényfeltárás első fejezeteként vizsgáljuk meg, mit ismert Bartók Liszttől pozsonyi, majd budapesti tanulmányai idején, 1903-ig. Ezt a periódushatárt ugyan egy külső körülmény látszik indokolni: 1903-ig vezette több-kevesebb rendszerességgel a *Verzeichniss guter Musikwerke* füzetet, a frissiben megismert zeneművek listáját. Azonban 1903 valóban az első szakasz lezárulása Bartók Liszt-érdeklődésében.

Információinkat (mint a *Bartók Liszt-ismerete 1903-ig* táblázat mutatja) tanácsos három csoportra osztani: (1) Liszt-művek, amelyeket Bartók zongoristaként betanult, azaz alaposan ismert; (2) amelyeket az 1897. márc. 25-én elkezdett *Verzeichniss*be sorszámozva beírt;[2] és végül (3) amelyeknek előadását hallotta (programjukat megőrizte, vagy a koncertről édesanyjának írott leveleiben beszámolt).[3] A harmadik csoport feltehetően gazdagabb volt, mint amit a szórványos adatok mutatnak.

A táblázat három párhuzamos hasábjának adatai között vannak direkt egybeesések és egy-két éves eltolódások egyaránt. Pl. a Dohnányi hangversenyén hallott mű kottájához később jutott hozzá; a megismert művet egy-két esztendővel később tűzte műsorára stb.[4] Egyébként ezeknek a Liszt-kottáknak jelentős része máig fellelhető valamelyik Bartók-gyűjteményben (a Liszt-művek zöme ifj. Bartók Béla budapesti magánarchívumában).

Az első megismerés és a megtanulás közötti aránylag nagy időeltolódás eleve érdekessé teszi a h-moll szonáta esetét. A *Verzeichniss* révén datálható Bartók 1911-es első Liszt-cikkének („Liszt zenéje és a mai közönség") gyakran idézett passzusa:

> Még tanuló koromban először került kezembe a Liszt-szonáta. Megpróbálkoztam vele, de megbarátkozásra akkor nem került sor. Az expozíció első felét ridegnek találtam, üresnek éreztem, a fugato iróniáját észre sem vettem. Persze ez akkor volt,

[1] Lásd pl. Weber op. 24 C-dúr zongoraszonátájának Liszt kiadását a Cotta'sche Buchhandlung (Stuttgart) „Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke" sorozatában; Bartók diákkori kottapéldánya a „Bartók Béla klasszikusokat zongorázik" c. kiállításon látható az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában (II/1/3).

[2] A *Verzeichniss* tartalmát D. Dille közölte, *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartók* (Bp. 1749, 221. s köv.

[3] Az adatok részben ifj. Bartók Béla, *Bartók Béla műhelyében* (Bp. 1982), ill. *Apám életének krónikája* (Bp. 1981) alapján, ill. Demény János és ifj. Bartók Béla Bartók-levélkötetei, továbbá eredeti dokumentumok nyomán.

[4] A Thomán Istvánnál tanult darabokat a Thomán-osztály „Jelenléti és érdemsorozati könyv"-e alapján közöljük (Bartók Archívum Budapest).

amikor Beethoven utolsó szonátáit sem értettem meg. Nemsokára azután hallottam a szonátát Dohnányitól, befejezett tökéletességű előadásban. Dacára ennek, a megértéstől távol maradtam. Néhány év múlva újból elővettem a művet — zongoratechnikája és nehézségeinek legyőzése érdekelt. És tanulás közben lassan megszerettem, ha nem is föltétlenül. Később beszélgettem egyszer Dohnányival erről a szonátáról és akkor legnagyobb csodálkozásomra kiderült, hogy ő is ugyanígy járt vele.

Ebből is látszik, hogy bizonyos fajta muzsikához hozzá kell szokni. És íme — közönségünk mind e mai napig sem szokta meg Liszt muzsikáját.

A „tanuló koromban" találkozás tehát 16 éves korában, 1897-ben történt; az újból tanulás 1901-ben; a Dohnányival való beszélgetés feltehetően Bartók 1903. augusztus—szeptemberi gmundeni, Dohnányinál folytatott privát posztgraduális tanulmányainak idejére keltezhető, s ez már a következő fejezet előjátéka.

Eltekintve a h-moll szonátától, a zongoravirtuóz szerepre készülő Bartók Liszt-repertoárja 1900—1902 táján egyáltalán nem különleges, nem „erősebb", mint Chopin és Schumann anyaga volt, és nem vall zeneszerzői érdeklődésre. A *Verzeichniss* jóval hosszabb Lisztiana listája is elsősorban pianista orientációjú, bár felbukkan a Sunt lacrymae rerum és két szimfonikus költemény (Les Préludes, Hungaria). Egyébként vajon e két utóbbira alapozódnék az Önéletrajznak már az 1918-as ős-verzióban is fellelhető kitétele?: „Mindjárt megérkezésem után [1899-ben Budapestre] nagy igyekezettel vetettem magam Wagner Richárd előttem még ismeretlen műveinek (tetralógia, Tristan, Mesterdalnokok) és Liszt zenekari műveinek tanulmányozására." További partitúrák olvasásáról eddig nincsen adatunk.

*

A tényfeltárás következő fejezeteként vegyük szemügyre, mit ismert meg Bartók 1904-től kezdve: mit játszott Liszttől, mit adott közre, mit tanulmányozott, mit említett cím szerint írásaiban és magánlevelezésében?

Csak sejteni lehet, hogy 1903. nyár végi gmundeni, Dohnányinál folytatott tanulmányai alatt Bartók a Liszt-kérdésben is alapvető ösztönzéseket kaphatott. Ezeket a következő esztendőben nyílott alkalma feldolgozni. 1904 májusától októberéig visszavonult Gerlice pusztára (ahonnan azért elutazott Bayreuthba és ahol mellesleg először jegyzett fel magyar és szlovák parasztdalokat), hogy új művek komponálásával és zongorista repertoárjának alapos kibővítésével felkészüljön a zongoravirtuóz és zeneszerző „nagy áttörés"-ére — ami egyébként elmaradt. A kompozíciós oldalt alaposan feltárta D. Dille dolgozata,[5] a pianista felkészülést mozaikokból kell összeraknunk. Az egyik legfontosabb Liszt-vonatkozású adat édesanyjának írt 1904. jún. 26-i levele, amelynek hangversenyműsor terve szerint novemberben játszani akarta a „Weinen, Klagen" variációkat, a Harmonies poétiques et religieuses-beli Funérailles-t és Cantique d'amour-t, valamint az 1. Mefisztó-valcert. Továbbá már tanulnia kellett a Haláltáncot, amelyet 1905 márciusában eljátszott. Bizonyos Liszt—Bartók műpárok igazán szimbolikusak: a levélben említett szóló program első részét a „Weinen, Klagen", második részét Bartók op. 1 Rapszódiájának (az eredeti szóló verziónak) ősbemutatója indította volna. Vagy az 1905. márc. 15-i koncert eredeti terve szerint Liszt Haláltáncát és a maga op. 2 Scherzójának ősbemutatóját együtt játszotta volna.

Az Önéletrajz 1921-es szövegéhez fűzött pótlásokban — amelyekre vissza fogunk

[5] D. Dille, „Gerlice puszta: Mai bis November 1904", *Documenta Bartókiana* 4, 15—40.

térni — az „Újból tanulmányozni kezdtem Lisztet" beszúrásban a „kevésbé népszerű alkotások" között az Années-t, a Harmonies-t, a Faust-szimfóniát és a Haláltáncot nevezte meg cím szerint. Az 1904-ben befejezett—írt—elkezdett Bartók-kompozíciók bőven szolgálnak közvetlen összefüggésekre utaló példákkal. A Faust-szimfónia hatásáról az op. 2 Scherzo néhány részlete és a 2. szvit II. tételének fugatója beszédes tanú. Egyáltalán, a zeneszerző Bartók soha nem volt annyira közel Liszthez, elsősorban a nagy weimari darabok Lisztjéhez, mint 1904/05-ös magyar stílusú nagy művei írásakor. Ha tehát a Liszt—Bartók kapcsolatban van még lényeges, a stíluselemzésre váró kutatni való, az elsősorban erre az 1907-ig tartó periódusra vonatkozhat. Minderről azonban később, részletesebben.

Ezen a ponton tekintsük át összefoglalóan az adatok két csoportját, amelyek karakterizálják az érett Bartók kapcsolatát Liszttel! Az első a hangversenyein játszott Liszt-művek katalógusa[6] (visszanyúlva a kezdetekig, csillaggal jelölve a gyakran műsoron szereplőket):

*1a (1897) Spanyol rapszódia (1903—1905-ben ismételten játszotta)
2. (1898) WAGNER—LISZT: Tannhäuser nyitány
3. (1901) H-moll szonáta
4. SCHUBERT—LISZT: Erlkönig
5. (1902) F-moll etűd (no. 10)
6. Paganini-etűdök (La campanella: 1905-ben, 1924-ben is)
1b (1904) LISZT—BUSONI: Spanyol rapszódia (zenekarral)
*7. „Weinen, Klagen" variációk (1924-ben, 1929-ben, 1937-ben ismételten)
8. Funérailles (Harmonies... no. 7)
9. 1. Mefisztó-keringő
*10. (1905) Haláltánc (1930-ban, 1935-ben is; 1936-ban ismételten)
11. Feux follets (Études... no. 5)
12. Cantique d'amour (Harmonies... no. 10)
13. (1911) Esz-dúr zongoraverseny
14. (1928) Années... III.: no. 2 A Villa d'Este ciprusai; no. 4 A Villa d'Este szökőkútjai; no. 5 Sunt lacrymae rerum; no. 7 Sursum corda (1929-ben és 1936-ban is; no. 7 hanglemezen is)
*15. (1936) Patétikus koncert 2 zongorára (1938/39-ben is)
16. (1937) Années... I.: no. 7. Églogue

Ifj. Bartók Béla statisztikája szerint Liszt a hatodik leggyakrabban játszott szerző volt Bartók fellépésein (Bartók 444, Beethoven 124, Kodály 117, Debussy 80, Scarlatti 70, Liszt 67). A Haláltánc még előkelőbb helyen áll a versenyművek között (Bartók: Rapszódia 39, 2. zongoraverseny 29, 1. zongoraverseny 27, Liszt: Haláltánc 9, Liszt: Esz-dúr zongoraverseny 3). Ennek ellenére, az 1920—1940 között aránylag intenzív zongoraművész-zeneszerző szerepléseken és egyéb fellépéseken lényegében csak a „Weinen, Klagen" variációk, az 1936-os Liszt-év táján a Haláltánc és ugyancsak 1936-tól kezdve a zongora-duó Patetikus koncert játszott fontosabb szerepet. A Vándorévek III. kötetének „modernebb" darabjait ritkábban játszotta, ámbár éppen a Sursum corda-ból stúdiófelvételen lemezt is készített.

[6] Ez a lista Demény János és ifj. Bartók Béla körültekintő kutatásai ellenére, valószínűleg nem teljes; több esetben nem azonosítható pontosan az eljátszott darab; az pedig semmiképpen nem derül ki a jegyzékből, mit tanult be Bartók külső felkérésre (mint pl. a Spanyol rapszódia Busoni-hangszerelte formáját).

Egyébiránt a Bartók játékában fennmaradt Liszt-előadások[7] (kivált az 1937-es amatőr felvétel-töredékek a „Weinen, Klagen" stúdióhangversenyéről és a Dohnányival 1939-ben Kassán játszott Patetikus koncert) igazán nagyformátumú Liszt-zongorázást dokumentálnak. Ugyanakkor ezekből a csodálatos romantikus végletekkel eldeklamált előadásokból az is kitetszik, hogy hangversenyein a Liszt- (vagy a Chopin-, a Brahms-) mű nem a maga zenéje szellemi ősének felmutatásaként, hanem hatásos stíluskontrasztként szolgált.

Az adatok másik csoportja a Bartók-szövegekben említett Liszt-művekkel kapcsolatos. Természetesen előre kell bocsátanunk: egy ilyen lista bizonyára nem jelenti Bartók Liszt-ismeretének határait. Viszont nyilvánvalóan ezekről akart kommunikálni olvasóival, nemegyszer a maga sztereotípiáival, önismétléseivel. Az összes Bartók-tanulmány valamennyi Liszt-említését nem is érdemes antológiába gyűjteni. Zömük, kivált a népzenei tárgyú és az új magyar zene gyökereit feltáró írások utalásaiban, „Brahms és Liszt", „Chopin és Liszt", „Brahms magyar táncai és Liszt magyar rapszódiái" általánosításban meglehetősen negatívan utal Lisztre mint a 20. században már követhetetlen, csak nemzeti, de nem valódi népzenét feldolgozó mesterre. A valóban fontos Liszt-említések Bartók két Liszt-cikkében, illetve Önéletrajzának 1918-as német ősformájában és 1921-es német átdolgozott verziójában találhatók. Az alábbi műveket említette tételesen, a csillaggal jelöltekről részletesebben is írva:

„Liszt zenéje és a mai közönség" (1911):
*1. h-moll szonáta
2. Esz-dúr zongoraverseny
*3. Faust-szimfónia
*4. Haláltánc
5. B-A-C-H prelúdium és fúga
6. „Weinen, Klagen" variációk
7. Vándorévek
*8. Magyar rapszódiák (6. és 12. részletesebben)
9. Dante-szimfónia
„Selbstbiographie" (1918):[8]
(zenekari művek)
„Selbstbiographie" (1921):
Vándorévek
10. Harmonies poétiques et religieuses
Faust-szimfónia
Haláltánc
„Liszt-problémák" (1936):
11. Spanyol rapszódia
12. „egy oláh rapszódiája"
Haláltánc
h-moll szonáta
Faust-szimfónia
Esz-dúr zongoraverseny
(szimfonikus költemények)

[7] Lásd a *Bartók hangfelvételei: Centenáriumi összkiadás* (Hungaroton 1981) I:2/1, II:2/7 és II:9/2 Liszt-előadásait.

[8] Az Önéletrajz német és magyar szövegvariánsait a *Documenta Bartókiana* 2, 113—124. alapján közöljük.

Magyar rapszódiák
Vándorévek
Harmonies...

Talán két családi levélrészlet kapcsolandó még ehhez a listához. 1902. okt. 23-án édesanyjának írta: „A tegnapi filharmonikus est nagyon szép volt. A 'Faust'-szimfónia nagyszerű alkotás, csak tegnap ismertem meg." A két Ziegler lánynak pedig ezt írta 1909. febr. 4-én Darázs községből: „Különös, hogy a zenében mindeddig csak lelkesedés, szeretet, bánat, legföljebb elkeseredés szerepelt inditóokul — vagyis csupán u. n. magasztos érzelmek. — Míg a bosszu, torzrajz, sarcasmus csak a mi időnkben élik vagy fogják élni zenei világukat. [...] A mult században erre csak nehány elszórt példát látunk, Berlioz symph. phantastique jában, Liszt Faustjában, Wagner Meistersingerében és Strauss Heldenlebenjében."

Elolvasván az idézett Bartók-szövegeket, amit ezekkel a művekkel kapcsolatban újdonságként, a zene továbbfejlődését serkentő vonásként Bartók leírt, s amit ekként a rá gyakorolt Liszt-hatás tudatosításaként is értékelhetünk:

— Liszt iróniája;
— az egytételes ciklikus szonátaforma a témák monotematikus variációjával;
— a „lassú—friss" rapszódiaforma, amely a népi és népies táncgyakorlatban gyökerezik;
— a Villa d'Este szökőkútjai és hasonló Liszt-művek hatása Debussyre és Ravelra;
— merész harmóniai fordulatok, pl. „két egymástól legmesszebb eső hangnemnek minden átmenet nélkül történő, egymással való szembeállítása" stb.

Ezekben az írásokban egyáltalán nem hivatkozott Bartók az „ismeretlen Liszt"-típusú kései művekre, a Csárdás macabre-ra; annak sincs jele, hogy az öregkori, az 1880-as évekbeli 16—19. magyar rapszódiát másként ítélte volna meg, mint a korábbiakat, a divatosakat. Pedig az 1910-es években már ismerte valamennyit.

*

Külön fejezetet érdemel a Liszt magyar művek Bartók-ismerete, mert olyan dokumentumokról kell beszámolnunk, amelyek mindeddig kiadatlanok.

A Breitkopf & Härtel lipcsei kiadó és Bartók közötti, mintegy 160 levélből álló dokumentumanyag közzétételéig[9] egyelőre csak szűk körben ismert az a méreteiben hatalmas szerkesztői-közreadói munka, amelyet a magyar Kultuszminisztérium és a Liszt Zeneakadémia megbízásából a fiatal zongoraprofesszor Bartók 1911—1918-ban végzett. A német cégnél megjelenő Liszt-összkiadás előkészítésébe bekapcsolódva nem csak a műcímek és partitúrabeli jegyzetek fordítását készítette el, hanem neki kellett megszerkesztenie Liszt ún. „magyar művei"-nek kotta metszőpéldányát a hozzá tartozó kritikai jegyzetekkel. Mindebből két rövid zenekari induló jelent meg Bartók neve alatt *(Ung. Königsmarsch* és *Ung. Sturmmarsch)*, továbbá a Magyar Rapszódiák-kötet 1926-os Peter Raabe előszavában van egy rövid köszönet: „Um die erste Durchsicht der Rhapsodien, das Vergleichen mit den Handschriften und Vorarbeiten, und das Herstellen eines Entwurfes zu dem Herausgeberbericht hat sich Herr Professor Bela Bártók [sic] im hohen Maße verdient gemacht."

Bartók közreműködése a Liszt-összkiadás szerkesztésében című időrendi áttekintésünk azért készült, hogy a legfontosabb tényeket, műcímeket kronológiailag egybevet-

[9] A *Documenta Bartókiana*-beli megjelenése előkészületben

hessük a Bartók-kompozíciók dátumával. A munka méretei megdöbbentőek. Nem kevesebbről van szó, mint arról, hogy Bartók a korrektúrák javításáig bezárólag elkészült az 1—19. magyar rapszódia 216 nagyalakú kottaoldalával, valamint a „Magyar dalok" és egyéb verziók kiegészítő kötet 144 kottaoldalával; ezenkívül kiadásra előkészített számos további magyar karakterű zongoradarabot, dalt, s mellesleg átnézte megjelenés előtt a Hungaria szimfonikus költeményt.

Ezen a helyen nem akarok belemenni annak részleteibe, hogyan vált az akkor már rutinos kottaközreadó Bartók[10] számára egyre nyomasztóbbá s a végén megalázóvá ez a közreműködés. Hogy mennyi felesleges utómunkálatra kényszerítette a rossz szervezés (pl. mert a kiadó munka közben szerzett tudomást további primer forrásokról), az alapjaiban változó kiadási elképzelés (mert az Etűdök Busoni-féle kiadásával eldőlt, hogy a definitív műalak mellett ki kell adni a „Vorarbeiten"-formát és a variánsokat is), és végül a lektorgárda szüntelen változása (Taubmann, Kellermann professzorok, végül Raabe új meg új, gyakran egymásnak ellentmondó kritikai megjegyzéseire kellett Bartóknak írásban, védekezően válaszolnia). Mindehhez hozzájárult, hogy a világháború vége felé biztonsági okokból lehetetlenné vált az eredeti források postán történő küldözgetése.

Bartók Liszt-ismerete szempontjából valószínűleg ezek a tények a legfontosabbak:

1. 1911 márciusában Bartók revideálta a d'Albert szerkesztette Hungaria partitúrát.

2. 1911 nyara és 1912 márciusa között, nagyrészt nyomtatott példányok átszerkesztésével, Bartók „23 magyar rapszódiá"-t revideált; a No. 23 az a bizonyos *Ungarische Rhapsodie No. 20,* amit később egy apokrif címadás alapján *Rumänische Rhapsodie*-ként nyomtattak ki.[11]

3. 1912 februárjában (fontos hangsúlyozni: az Allegro barbaro megírása utáni évben) egy Weimarból megküldött kéziratos Sammelband alapján, a későbbi magyar tárgyú kötetekben szóba jöhető művek között, Bartók kimásoltatott „egy állítólagos *Csárdás macabre*" darabot (valóban azt),[12] és a weimari Ms J 12-12a jelzésű két magyaros zongoradarabot. Bartók revideálta is a Csárdás macabre kópiáját. A műről azonban később nem esett szó a kiadóval folytatott levelezésben; egyáltalán, említése sehol nem bukkan fel Bartóknál. — NB Ha ez a merész darab „a ritmikus invenció elsődlegessége és a harmóniakapcsolatok egyes sajátságai dolgában" olyan mértékig előre vetítette volna Bartók stílusát, mint 1936 (Gárdonyi Z.: *Liszt Ferenc magyar stílusa,* Bp. 1936) óta sokan vélik, elképzelhető-e, hogy maga Bartók nem említette 1936-os Liszt-székfoglalójában vagy harvardi előadásaiban? Nem kézenfekvőbb-e, hogy számára az általa látott Csárdás macabre-verzió talán nem is számított befejezett darabnak, igazi kompozíciónak?

4. 1916 februárjára Bartók elkészült a Magyar Dalok és egyéb rapszódia-ősformák, -variánsok kötet revíziójával is.

5. Egy 1917. szeptemberi levél megjegyzése szerint ekkor Bartók még nem ismerte a Magyar Történelmi Arcképek ciklust.

[10] Bartók 2000-nél több kottaoldalnyi klasszikus közreadásának tudományosan gondozott reprint-kiadása előkészületben; e munkájáról az első áttekintést a 2. jegyzetben említett kiállítás és annak katalógusa adja.

[11] Meglepő módon a Liszt-irodalom, Gárdonyi Zoltán nagy jelentőségű „Paralipomena..." cikkét is beleértve (*Franz Liszt: Beiträge von ungarischen Autoren,* Bp. 1978, 220. s köv.), nem említi egyrészt, hogy 1930-ban éppen Bartók hívta fel annak az Octavian Beunak figyelmét erre a műre (Bartók: „...eine bisher unveröffentlichte Rhapsodie mit wahrscheinlich rumänischen Themen"), aki 1936-ban a bécsi Universal Editionnál, egyébként valóban önkényesen, *Rumänische Rhapsodie*-ként először adta ki a darabot (NB ez a Bartók-levél 1955 óta kiadott!); másrészt ugyancsak nem említi a Liszt-irodalom, hogy 1936. febr. 3-án (a Beu-kiadás ismertté válása előtt) felolvasott Liszt-tárgyú akadémiai székfoglaló előadásában is Liszt „...egy oláh rapszódiája"-ként említette az ominózus művet Bartók.

[12] Sulyok Imrének tartozom köszönettel, hogy felhívta figyelmemet a Bartók-lemásoltatta és közreadói utasításait tartalmazó, ma Weimarban őrzött Csárdás macabre-példányra.

6. 1918 februárjában, miután a kiadó Peter Raabét társ-közreadóként rá akarta kényszeríteni, Bartók végképp visszalépett a Liszt Összkiadástól; munkáját megkísérelte Siklósnak adatni.

*

Térjünk vissza a Bartók-szövegek Liszt-említéseihez, nevezetesen az 1918-as első német Önéletrajz 1921-es német újrakiadásán végrehajtott változásokhoz — mert ezek alkalmasint a legjelentősebb adatok.

Két — egy rövidebb és egy hosszabb — beszúrásról van szó. Az egyik a fentebb már idézett, Bartók Budapestre kerülésével és friss élményeivel kapcsolatos mondat utáni zárójeles interpoláció; elegendő lesz magyarul idéznünk:

> Megérkezésem után nagy igyekezettel vetettem magam Wagner Richárd előttem még ismeretlen műveinek (tetralógia, Tristan, Mesterdalnokok) és Liszt zenekari műveinek tanulmányozására. Alkotói munkásságom azonban e korszakban teljesen parlagon hevert. Most már eltávolodván Brahms stílusától, Wagneren és Liszten át sem tudtam az áhított új utat megtalálni. [BETOLDÁS:] (Liszt jelentőségét a zeneművészet továbbfejlesztése szempontjából akkor még nem értettem meg, művészetében csak a külsőségeket láttam.) [FOLYTATÁS:] Ennek következtében körülbelül két éven át jóformán semmit sem dolgoztam és a Zeneakadémián tulajdonképpen csak kitünő zongorázó hírében álltam.

Ez az első, zárójeles betoldás tulajdonképpen csak a másik, hosszabb interpoláció miatt vált szükségessé. A Zarathusztra villámcsapásszerű élményét, az azt követő (1903—1905 közötti) termést bemutató részlet után, még a népdalok fölfedezéséről szóló bekezdés elé, az 1921-es német verzióban egy teljes bekezdés került. Ismét az 1923-as magyar szövegezés szavaival:

> 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 dolog magvához vezettek: föltárult előttem ennek a művésznek igazi jelentősége, műveinek jelentőségét nagyobbnak éreztem a zene fejlődése szempontjából, mint Wagnerét és Straussét.

Az utolsó mondat kéziratbeli első megfogalmazása (...ich empfand sie [die Bedeutung] nun als eine um vieles höhere als diejenige sowohl Wagner's als auch Strauss'")[13] nem tetszett a *Musikblätter des Anbruch* szerkesztőjének és így jelent meg az 1921-es verzió: „...ich empfand bei ihm [Liszt] viel größeren Genius als bei Wagner und Strauss", de Bartók ragaszkodott a két számmal később megjelent helyreigazításhoz: „...Ich empfang bei diesen Werken stärkere Bedeutung für die Weiterentwicklung der Tonkunst, als bei Wagner und Strauß".

Nos e második interpolációt olvasva joggal merül fel néhány kérdés. Történt-e valami 1918 és 1921 között, amiért Bartóknak egyszerre fontossá vált a Liszt-hatás előtérbe állítása? Miért nem írt róla már 1918-ban is? Pontosan mikor volt a „Das erneute Studium von Liszt", a Liszt-zene újbóli tanulmányozása?

[13] Az eredeti kézirat a Budapesti Bartók Archívumban.

Az utóbbi kérdésre könnyű a válasz: a felsorolt művekből ráismerünk 1904-re. Hogy miért vált aktuálissá a Liszt-hatás kihangsúlyozása, arra közvetett adatok világítanak rá. 1920 márciusában Berlinben, H. Scherchen felkérésére a *Melos* számára Bartók megírta „Das Problem der neuen Musik" c. cikkét, amely protoformája minden későbbi, a Harvard Lectures előtt írt e tárgyú, saját zenéjének modernségét szóba hozó írásának. Ennek az 1920-as cikknek mind magyar első fogalmazványában, mind döntően újraírt német fogalmazványában[14] Wagner és Liszt együtt, egy bizonyos harmóniai aspektusból került megemlítésre:

> Sokkal többet köszönhetünk Wagnernek és Lisztnek, akik merészebb modulációkkal és alterált akkordok szabadabb alkalmazásával gazdagították a zenei lehetőségeket.
> Die Häufung alterierter Akkorde in Nach-Beethovenscher Zeit (bei Wagner und Liszt), dann die immer freiere Verwendung der Wechsel- und Durchgangstöne (bei Strauss und Debussy) [...]

Ugyanebben a cikkében Bartók többször hivatkozott Schoenbergre is. A cikk, megjelenvén a *Melos* 1920. ápr. 16-i számában, újzene körökben nyomban ismertté vált. Bartóknak hamarosan tapasztalnia kellett — talán több helyen is, de Angliában adatolhatóan —, hogy őt is Schoenberg hatása alatt komponálónak tartották. Vagy még inkább, de ez már az én értelmezésem, az „atonális" Wagner—Schoenberg-út egyik követőjének. Amitől Bartók el akart határolódni, mint Philip Heseltine-nak írt 1920. nov. 24-i levele világosan tanúsítja.[15]

Az *Anbruch* 1921. márc.-i számában megjelent német nyelvű (második) Önéletrajz ekként a legelső kínálkozó korrekciós lehetőség volt Bartók számára. Kijelenthette: a Strauss-hatás nála rövid idő után elhalványult; új Liszt-tapasztalatokra tett szert; Liszt egyes műveit egyébként is nagyobb jelentőségűnek tartja a zene továbbfejlődése szempontjából, mint Wagner és Strauss zenéjét. Vagyis az 1921-es Önéletrajz interpolációi nagyon is fontosak voltak számára — nem Liszt, hanem a maga zenéje miatt.

Ha helyesen interpretáltuk e betoldások motivációját, akkor szembe kell néznünk a konzekvenciákkal. Először: Bartók saját zenéjével kapcsolatos, tartalmilag abszolút fontos és hiteles közléseinek egy részét külső okok provokálták ki; az ilyen adat nem abszolutizálható, mert Bartók egészen biztosan nem számolt be minden őt ért és általa számon tartott külső hatásról. Másrészt: az ilyen közlések, még ha tárgyszerűek is, végső soron lehetnek tendenciózusak, egy hatás jelentőségét elbagatellizálók vagy felnagyítók. S ami azt illeti, ez természetesen valamennyi parasztzene-hatással kapcsolatos Bartók-kijelentésre is értelemszerűen vonatkozik!

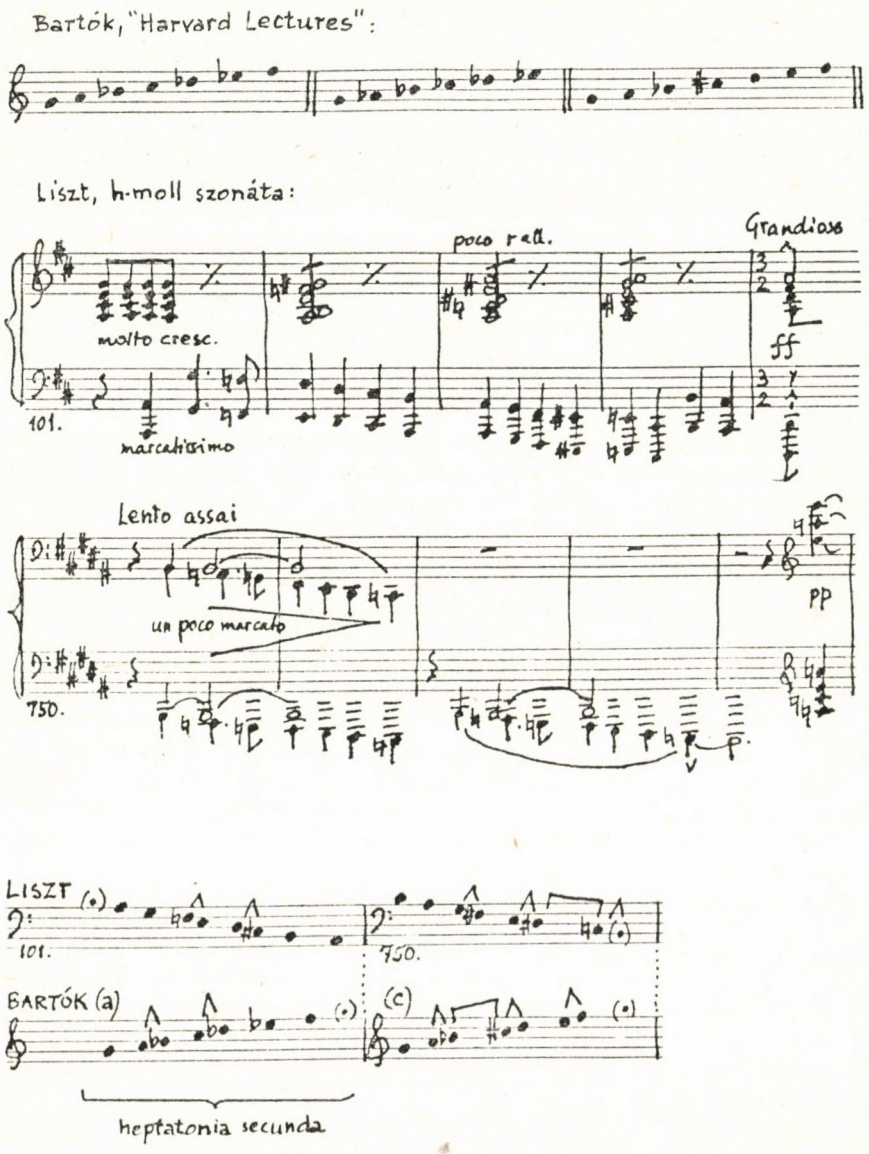
Pontosan ide illik az egyik legfontosabb Bartók-írás, a *II. Harvard Lecture* két egymásközeli Liszt-említésének és egy különös, ki nem mondott Liszt-vonatkozásának a teljes kontextusban való újraolvasása. (Tekintettel arra, hogy a harvardi előadásoknak egyelőre nincs kinyomtatott teljes magyar fordítása, a némiképp vitatható közreadású angol szövegre fogok hivatkozni.)[16]

[14] Lásd *Documenta Bartókiana* 5, 24, ill. 29.

[15] „...Tudom, hogy Angliában (Goossens!) azzal vádolják zenémet, hogy túlságosan hatott rá Schönberg; én magam műveimet, még a legutóbbiakat is, annyira alapvetően különbözőnek érzem Schönberg műveitől! Továbbá azt is figyelembe kell venni, hogy 12. opuszomig semmit sem ismertem Schönbergtől." (A francia nyelvű eredeti levelet lásd *Documenta Bartókiana*, 5, 140.)

[16] B. Suchoff (közr.), *Béla Bartók Essays* (London, 1976), 354—392. A „Harvard Lectures" közreadásával kapcsolatos lényegbevágó hibákról lásd bírálatomat a *Musical Times* cxviii (1977) számában, 395.

Az egyik helyen, Schoenberg modernségét taglalva, az 1. kvartett attacca-formáját Bartók Liszt h-moll szonátájával hozza kapcsolatba, teljes joggal: „...reminding us somehow of Liszt's piano sonata (only in its lengthy structure, of course, not in its style)" (Bartók *Essays,* 359). Ugyanebben az előadásban, most már a 20. század eleji magyar zeneszerző lehetőségeiről szólva, előbb elhangzik az obligát negatív vélemény Liszt rapszódiáról (még meg is toldja Bartók: „...at that time we young composers instinctively felt that this style had its limits and shortcomings, and that it could not serve as a basis



for further development", Bartók, *Essays*, 363). Mert a továbbfejlődéshez a valódi forrás az újonnan felfedezett parasztzene volt, folytatódik Bartók érvelése. És pár sorral lejjebb kottapéldában is leírt olyan, a parasztzenében megfigyelt — a modális zenében ismeretlen, láthatólag keleties vonásokat tartalmazó — skálákat, pontosabban három skálát, amelyek közül kettő, bár a skála más fokáról elindulva, a Liszt h-moll szonáta exponált helyein és ugyancsak skálaszerűen megtalálható (lásd a kottapéldát). A bővített másodlépéses skála a záróakkordok előtt, a Bárdos Lajos találó terminológiájával heptatonia secundának elnevezett hétfokú rendszerbeli skála pedig a D-dúr Grandioso téma előtt.[17] (A kottákat l. a 345. oldalon)

Mármost lehetséges-e, hogy a h-moll szonátát többször fejből játszó, azt cikkeiben ismételten méltató Bartók ezekre mint Lisztnél is fellelhető skálákra, egyszerűen nem emlékezett volna? Mint ahogyan a dúr/moll kétterces akkordokra sem emlékezett több általa játszott Liszt-zongoradarabból, hanem csak a román népzenéből? *(Essays*, 369.)

Ezek nem szónoki kérdések, hanem a Bartók-kutatás régi kérdései, amelyeket főleg Tallián Tibor vetett fel ismételten, rámutatva a Bartók-írások évtizedeket átívelő sztereotípiáira, „ideológiailag" célzatos beállításaira.

Bár az alkotó géniusz logikáját részleteiben megérteni természetesen lehetetlen, azt hiszem, ezek a „nem-emlékezések" igenis elképzelhetők. Kivált a hangrendszer-alkotás tudatos végiggondolásakor — 1907/08 telén és még azután is néhány évig — Bartókot többé nem egyes múltbéli művek részletei inspirálták, hanem az akkorra már több száz maga gyűjtötte, az ő átírása révén először kottaképben megjelent, a szájhagyományból konkrét zenévé rögzített, ekként tanulmányozott és osztályozott népzenék. Liszt, Brahmsszal, Beethovennel és a többi klasszikussal, tulajdonképpen lemerült a tudatalattiba, míg a népzenei hangrendszer szüntelenül égető realitás maradt, már pusztán a lekottázás árnyalatai miatt is, s nem utolsósorban a katalogizálás, a rendszeralkotás egyre növekvő nyomása miatt.

*

A dokumentumok és szövegek diplomatikus értelmezését itt most követnie kellene a lehetséges forrásként deklarált Liszt-partitúrák és a Bartók-zene közötti hasonlóképp tárgyilagosságra törekvő analitikus összevetésnek. Először is kritikusan állást kellene foglalnunk a zenetörténet-írás már elkészült, idevágó analitikus alapmunkáival kapcsolatban: mindenekelőtt Günter Weiß 1970-es disszertációjára[18] és Bónis Ferenc számos tanulmányára gondolok. Azután ki kellene szűrni a Szabolcsi—Gárdonyi—Bárdos—Szelényi-tanulmányokban felmutatott Liszt—Bartók stiláris megfelelésekből azt, ami ennek a szűkebb, de hitelesebb forrásbázisnak alapján is átvételnek mondható. Eközben a hatásfogadó oldalon, vagyis Bartóknál is kronológiailag érzékeny mű-szelekcióval kellene operálni. A konkrét műveket véve alapul, nem pedig valamely egyébként átfogó analitikus módszer (mint pl. a Lendvai-analízis) terminusait, kliséit.

Hogy ez az alapos analízis még várat magára, annak nyomós okai vannak. 1905-ig, ameddig a legkitapinthatóbbak Bartók zenei szókincsében és grammatikájában az idegen elemek, a hatások szinte kizárólag összefonódva jelentkeznek. Például Brahms-ritmus Liszt-harmóniával; vagy motívum-transzformáció, amely Lisztnél, Wagnernál, de leginkább R. Straussnál is feltűnhetett Bartóknak stb. Amikor pedig 1907/08-ban Bar-

[17] A Harvard Előadásokban kifejtett „polimodális kromatiká"-val kapcsolatban lásd még Zeke Lajos legújabban megjelent dolgozatát, „Szukcesszív polimodalitás: A hangrendszer kiépítésének egy sajátos módja Liszt műveiben", *Magyar Zene* XXVII/1 (1986. márc.), 83—107.

[18] Günter Weiß, *Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlicher und östlicher Traditionen* (Erlangen—Nürnberg, 1970).

tók — elsősorban tényleg nagy horderejű népzenei felismerései alapján — hozzáfogott zenéjének az alapoktól való megújításához, éppen akkor a kortászene oldaláról friss Debussy-impulzusok érték, amelyeket, számára novum voltuk miatt, sokkal tudatosabban érzékelt, mint a lényegében „anyanyelv"-szerűen ismert Liszt-zene inspirációit.

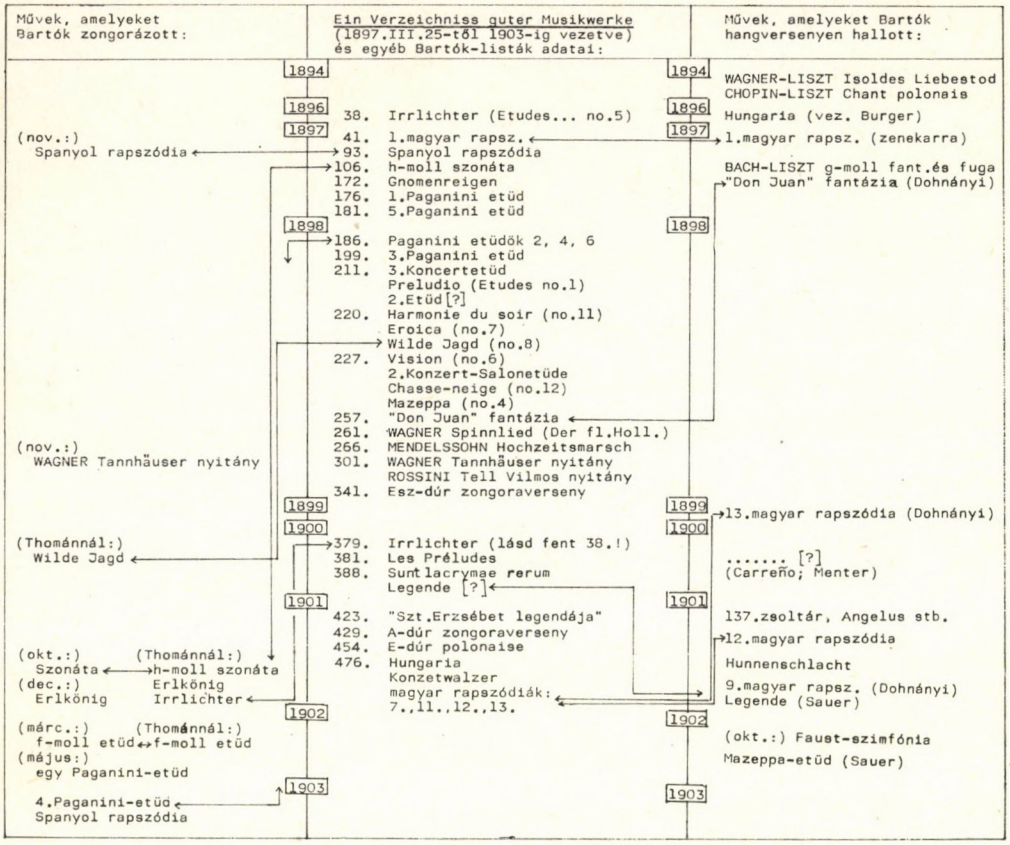
Az érett Bartók-magánstílus megalapozásában kulcsmű 14 bagatellben (1908) a 14. szám (Ma mie, qui danse) — és talán a 13. szám? — kivételével tulajdonképpen nincs primér módon Lisztre, csakis Lisztre utaló vonás. Innen kezdve pedig Bartók stílusának 1908—1911 közötti gyors kialakulása egyre inkább belső fejlődés; ebben egy-egy népzenei jelenség (pl. román parasztzenei skálák, a hora lungă-félék, arab poliritmikus ciklusok stb.) megismerése, felismerése határozottan nagyobb jelentőségű, mint akár a legújabb kortárszenéké. A 2 elégia és még egy-két darab faktúrájában persze 1908 után is van még direkt Liszt-hatás. Ám ha ezeket regisztráljuk, akkor lássuk meg végre azt is, milyen makacsul törekedett Bartók egy antiromantikus — átvitt és közvetlen értelemben: egyben anti-Liszt — zongoranyelv kialakítására, ami a Bagatellektől az op. 14 Suite-ig fényesen megvalósult.

Az utolsó jelentős, bár erősen áttételes Liszt-hatást két sajátos, Bartók ciklikus formaalkotásával kapcsolatos gondolat kikristályosodásában figyelhetjük meg. Az egyik: két ellentétes tempójú—tartalmú tételféleségnek az az egybeépítése, amelyik a 2. hegedűzongoraszonáta (1922) struktúrájától a 3. vonósnégyes (1927) attacca-formájáig érlelődött Bartók műhelyében, s amelyet kitapintható szálak kapcsolnak a Liszt h-moll szonáta-formához. Ez volt Bartók legsajátosabb szerkezete a palindroma (hídforma) elvű ciklus (4. vonósnégyes 1928 stb.) kikristályosítása előtt.

A másik a rapszódiaproblémával, a nemzeti karakterű és mégis paraszttémákon alapuló koncertdarabbal kapcsolatos nagyszerű megoldás: az 1—2. hegedűrapszódia (1928). Amit Liszt — Bartók felfogása szerint — silányabb anyagból kényszerült megcsinálni, ti. a magyar rapszódia, itt most folklórbázison jött létre. Hogy eközben elvesztette tüntetően magyar jellegét és helyette erdélyi román, román—magyar, rutén karaktereket vonultatott fel? Bartók szemében, aki ismerte azt a bizonyos (okkal vagy ok nélkül) „román"-nak titulált Liszt-rapszódiát, ebben nem volt semmi Liszt szelleme ellen való.

IDŐRENDI ÁTTEKINTÉS

Liszt-hatás:				Bartók-kompozíciók:
	1881			
(a Liszt-zene iránti érdeklődés kezdete)	1896	1897		(diákkori művek)
Wagner és Liszt partitúrák tanulmányozása	1899 1900	1899	tanulmányok Koesslernél	
siker a h=moll szonáta és a Spanyol rapszódia előadásával	1901 1903	1902 1903	"Zarathustra" (magyaros stílus)	"Kossuth" Négy zongoradarab Hegedűszonáta
Liszt újbóli tanulmányozása: Vándorévek; Harm. poét. et rel.; "Weinen, Klagen"; Faust-szimf.; Haláltánc	1904 1905	1904	(magyar stílusú romantikus főművek -- és az első népdalfeldolgozások)	Zongoraötös Scherzo op.2 Rapszódia op.1 1.zenekari szvit 2.zenekari szvit
		1907	(Debussy, Reger)	Hegedűverseny
		1908	(az érett stílus megalapozása)	(14 bagatell stb., 1.vonósnégyes)
Bartók Liszt-cikke	1911	1911		(Allegro barbaro, "Kékszakállú")
magyar művek revideálása a Breitkopf & Härtel Liszt Összkiadásnak		1914 1915 1917		(Suite op.14, 2.vonósnégyes, "Fából faragott")
	1918	1918		(Etüdök, "Mandarin")
Liszt-betoldások az Önéletrajz szövegébe	1921	1921 1922		(1.hegedűszonáta) 2.hegedűszonáta
		1927 1928		3.vonósnégyes 1-2.rapszódia
Bartók Liszt-témájú akad. székfoglalója; a Sursum corda hanglemezbejátszás	1936			



BARTÓK LISZT-ISMERETE 1903-IG

BARTÓK KÖZREMŰKÖDÉSE A LISZT ÖSSZKIADÁS SZERKESZTÉSÉBEN

1911

(márc.18.) Szerződés a Breitkopf & Härtel cég és Bartók között: Bartók egy éven belül nyomtatásra készen átadja Liszt magyar műveinek metszőpéldányát.

(márc.) A Hungaria szimf. költemény revíziója (júniusban Bartók korrigálja).

(jún.) Az 1-2.magyar rapszódia metszőpéldánya kész.

(júl.) A 3-4.magyar rapszódia metszőpéldánya kész.

1912 (1912.jan.--1917: Bartók folyamatosan küldi az előkészületben levő kötetek címeinek és jegyzeteinek magyar fordítását.)

(jan.) Weimarból Budapestre küldenek kéziratokat a rapszódiák korai formáival és egyéb magyar vonatkozású művekkel; az Ung.Sturmmarsch revíziója.

(febr.) A "Weimar Ms. J 12, 12a" kéziratokból Bartók kimásoltat két magyar karakterű zongoradarabot és "egy állítólagos Csárdás macabre-t".

(márc.) A 5.ung.Volkslieder R 108, Puszta-Wehmut R 113 és "Des Toten Dichters Liebe" R 657 címzésű weimari források megérkeznek.

(márc.-ig) Bartók elkészül az 1-23.magyar rapszódia metszőpéldányával. NB: Nr.20-22 = Magyar Dallok 8-10; Nr.23 = az ún. "rumänische Rhapsodie", később az irodalom "Ung.Rhapsodie No.20"-ként emlegeti.

(aug.-szept.) Taubmann prof. kritikai megjegyzései az 1-23.rapszódia Bartók-revíziójáról: Bartók átvizsgálja az anyagot; a viták elkezdődnek.

(dec.) Busoni szükségesnek tartja, hogy a rapszódiák korábbi formái és variánsai is megjelenjenek a Gesamzausgabe keretében.

1913

(jan.-márc., szept.-dec.) Bartók újabb forrásokat kap kézhez.

(május) Bartók javaslatot dolgoz ki a magyar művek 4-kötetes kiadására.

(1914.május--1915.vége: a levélváltás hiányzik.)

1916

(febr.) Bartók átadja a rapszódiák korábbi formáit és variánsait tartalmazó kötet metszőpéldányainak zömét. Tartalma: Magyar Dalok I-IV; Magyar Rhapsodiák V-X; Reves et Fant.; 1.ung.Rhaps. (korai változat); Ung.Nat.-Melodien; "19-te Rhapsodie"; Pesther Carneval (korai változat); 12.Rhaps. (variáns); Rhaps Hongr. 21 (→ 14.ung.Rhaps.); "Ung.Rhaps. No.20" (= ún. "rumänische Rhaps."); 15.ung.Rhaps. budapesti változata ("még nincs revideálva") -- A másik kötet tartalma: 1-19.ung.Rhapsodien. "Marche de Rákóczi" ed.populaire.

(ápr.) Az Ung.Krönungmarsch és az Ung.Sturmmarsch megjelenik a Gesamtausgabe 12.kötetében.

(jún.) Korrektúralevonatok az 1-19.magyar rapszódia kottájából, 1-216. oldal.;
Kellermann prof. kritikai megjegyzései a Magyar Dalok stb. kötet Bartók-revíziójáról (Bartók nov.-ben újra ellenőrzi az anyagot).

(okt.) Kellermann kritikai megjegyzései a korrektúra stádiumban levő 1-19.magyar rapszódiáról (1917. febr.-ig Bartók újra ellenőrzi az anyagot).

1917

(márc.) Kellermann újabb jelentése (Bartók ápr.4-én válaszol).

(jún.) Bartók visszaküldi a revidált kotta-levonatot, kiegészítve a Kritikai Magjegyzésekkel.

(aug.) Korrektúralevonatok a Magyar Dalok stb. kottájából, 1-144. oldal.

(szept.8.) Bartók nem ismeri a Magyar Történelmi Arcképeket.

(dec.) A R 657 és 627 magyar dalok metszőpéldánya kész.

1918

(jan.) Breitkopf & Härtel azt javasolja Bartóknak, hogy fogadja el a rapszódia-kötet társ-közreadójaként Peter Raabét.

(febr.18.) Bartók hivatalosan visszalép a Liszt Gesamtausgabe szerkesztésétől.

NB Az "Ungarische Rhapsodien" Bd.II/12 Peter Raabe közreadásában 1926-ban jelenik meg;
A "Magyar Dalok, Magyar Rhapsodiák" Bd.II/11 szerkesztését 1923-ban Siklós Albert veszi át, a kötet kiadása 1940-ben még mindig csak terv.

SULYOK IMRE:

BARTÓK BÉLA KÉZÍRÁSA A WEIMARI LISZT-ANYAGBAN

A weimari Goethe- und Schiller-Archiv-ban a Csárdás macabre (R 46) MsI 83 jelzetű másolata utolsó lapjának hátoldalán a következő feljegyzés áll: *„Múzeumi száma Ms I,11 / A cím kivakarva: nyomai / Csardas macabre-ra vallanak / Sok javítás és előadási jegyz / a végén. Saját kezeírása: / F. Liszt / Avril 82 / Budapest"*. Előtte a 23 oldalt számláló kottaszövegben azonos kézírással utasítások találhatók a metsző számára. A kottalapok mellett külön papíron dr. Gárdonyi Zoltán saját kezű feljegyzése: *„vszleg Bartók kézírása a végén"*. Somfai László és Gomboczné Konkoly Adrienne, az MTA Zenetud. Int. Bartók Archívumának vezetője, ill. munkatársa kérésemre megerősítették, hogy a másolaton látható bejegyzések valóban Bartók kezétől származnak. A kottaszöveg maga az Ms I 11 jelzetű, Liszt saját kezű javításait tartalmazó leírásról készült másolat.

Hasonló másolat készült a Zwei Sätze ungarischen Charakters címen számontartott (R 662) két befejezetlen zongoradarab Ms I 12^{ab} jelzetű kéziratáról is, mely ugyancsak Bartók metszési utasításaival, javításaival és lábjegyzetével Weimarban az Ms I 82 számon található.

Dr. Gerhard Schmid, a weimari Archívum helyettes vezetője szíves közlése szerint az egykori Liszt-múzeum hivatalos irataiból megállapítható, hogy a fenti, Ms I 11 és 12 jelzetű kéziratokat Peter Raabe 1911. április 9-én kelt kísérőlevelével április 11-én a Breitkopf u. Härtel cégnek elküldték Lipcsébe. Eredetileg azért, hogy onnan tovább küldjék Prof. v. Hauseggernek Hamburgba. A további levelezésből azonban kitűnik, hogy nevezett a tervezett munkákra nem talált időt. Nyilván ezután került sor a Budapestre küldésre, jóllehet ezt a fennmaradt iratok kifejezetten nem említik. Feltehető, hogy a más kéziratokkal történt eljáráshoz hasonlóan, e kettőt is a Széchényi Könyvtárnak küldték. A Breitkopf u. Härtel cég azután a Csárdás macabre-t (Ms I 11) 1912. március 19-én, a két befejezetlen darabot (Ms I 12) 1912. június 25-én juttatta vissza Weimarba, mindannyiszor megemlítve, hogy azokat Bartók Béla használta.

Ezt kiegészíti a lipcsei Staatsarchiv-ban őrzött Bartók—Breitkopf u. Härtel levelezés két részlete, melyre Gomboczné hívta fel a figyelmet. Bartók 1912. II. 28-án írja a cégnek: „[...] 2 unvollständige Klavierpiecen und eine angebliche Csárdás macabre, alle drei von Liszt eigener Hand (unlängst aus dem Weimarer Museum nach Budapest gesandt) habe ich von Copisten ebenfalls copiren lassen, und werde sie demnächst ebenfalls revidieren. [...]" („2 befejezetlen zongoradarabot és egy állítólagos Csárdás macabre-t, mindhárom Liszt saját kézírása [nemrégen a weimai múzeumból Budapestre küldve], lemásoltattam a másolóval és ezeket legközelebb ugyancsak revideálni fogom.") Hozzá kell tenni ehhez, hogy Bartók nyilván azért ír *„állítólagos"* Csárdás macabre-ról. mivel az Ms I 11 jelzetű kézirat csak az *1/bis* lappal és a darab 49. ütemével kezdődik. Ezért is van a cím ezen az oldalon kivakarva. Ő még nem ismerhette az eredetileg borítóul

szolgált, ma hátoldalán Liszt kézírásával az 1—48. ütemet tartalmazó címlapot, mely Ms I 89 jelzettel csak 1967-ben került magánkézből az archívumba. Továbbá, hogy az Ms I 11 kottaszövege nem Liszt kézirata, hanem másolat Liszt sok javításával. (Vö. NLA I/14 146. old.)

A cégnek 1912. március 5-én Bartókhoz intézett leveléből pedig megtudjuk, ki volt a másoló: „[...] Nebenbei bemerken wir, dass Herr Victor Mat[t]asovich daselbst für Kopie zweier Tonstücke ungarischen Charakters und »Csárdás macabre« jetzt 25 Kronen und 80 Heller berechnet, die wir ihm heute durch Postanweisung gesandt haben. [...] („Mellesleg megjegyezzük, hogy Mat[t]asovich Victor úr ugyanott 2 magyar jellegű zenedarab és »Csárdás macabre« másolásáért most 25 korona és 40 fillért számított, melyet neki postai átutalással ma elküldtünk.") A két másolat Bartók közreadási utasításaival a Raabe műjegyzék megjelenése után, de 1945 előtt került a Liszt-múzeumba. Feltehető, hogy ez 1938 után történt, mivel — ugyancsak G. Schmid közlése szerint — az egyes tételek Raabe kéziratjegyzékébe a beszerzés sorrendjében kerültek bevezetésre: az Ms I 70 jelzetű kézirat beérkezése pedig 1938.

Bartók közreadása, mely a Breitkopf-féle Összkiadás számára készült, nem került kinyomtatásra.

Az új Liszt-kiadás közreadói számára Bartók szerkesztői-közreadói munkája azért jelentős, mert a Csárdás macabre a forrásban hiányzó 333—336. és 341—344. ütemeit, mint az előző ütemek ismétlését, utasításaiban ő is végrehajtatja és ezzel a mai közreadók feltevésének és eljárásának helyességét igazolja. (Vö. NLA I/14 147. old.)

DOLINSZKY MIKLÓS:

„DORT, WO DU NICHT BIST, DORT IST DAS GLÜCK"

A SCHUBERTI ÁTTŰNÉS PILLANATA

1.

Schubert c-moll impromptu-jének (Op. 90, 1827) befejezése több okból is figyelmünkre méltó. A szakadatlan mozgás, mely végigkísérte a darabot, e ponton megszakad, s a lassú induló dallama most ismét egy szólamban tér vissza, úgy, ahogyan az legelőször, a mű elején felhangzott. Azaz, mégsem teljesen úgy: utolsó sorát halljuk csupán. Az egyszólamú első két ütem súlytalan részein most a másik kéz oktáv g-i vágnak be. A zárásra kanyarított dallamvéget unisono emeli ki. Ami azonban elsősorban érdekel bennünket: itt, a C-dúr befejezésben a dallam eredeti, moll változatában szólal meg ismét — a melódiát s egyben a művet lezáró harmóniák végül mégis C-dúrba fordulnak.

Vajon a moll művek hagyományos dúr kicsendítéséről van-e szó csupán? Érzékeink mást sugallnak. Önmagán mutat túl, önmaga fölé nő e befejezés: tömörségével, sommásságával valami súlyos jelentés titkát hordozva már-már a szavak nyelvén szól hozzánk. Több ez, mint egyszerű „maggiore", több, mint a dallam dúr variánsa. Megnyugvás és borzongató mélységű tragikum — különös, távoli fény és mégis belső izzású irizálás — az otthon megtalálása, mégis kozmikus távok felsejlése: egyszerre érezzük mindezt a befejezés megható és megrázó pillanatában. Oly megfoghatatlanul lendülünk át a titokzatos, ünnepi lét szférájába, mint annak a különös kínai mesének hőse, ki addig csodált egy szép festményt, míg egyszerre maga is a kép virágos mezejében találta magát.

Egyedi eset-e Schubertnél egy mű ilyen kicsendítése? Kottánkban csak néhányat kell lapozni, hogy ráakadjunk az (addig asz-mollban szóló) Asz-dúr impromptu hasonló búcsúgesztusára. És az 1828-ban megjelent moment musical-ok közül a két $^2/_4$-es f-mollnak is akad egy-egy ilyen pontja a befejezés közvetlen közelében. De kellő nyitottsággal hallgatva még a dúr darabok közül a $^9/_8$-os Asz-dúr moment musical-ban, az impromptu-k közül meg a Gesz-dúrban is felleljük a vég e lebegését. Most már megalapozódik gyanúnk: nem olyan eszközről van-e szó, amit Schubert, tán egy általunk még ismeretlen eseménysor kicsendítéseként használva, valamilyen „jelentéssel" ruház fel?

Feladatunk nem könnyű. Egy érzet konkrétságát keressük: azt, amit a *zeneszerző* a maga *szubjektív* léte teljességének minőségeként megél, és amit a *hallgató* a zenei specifikum közvetítése nyomán immár *művészi* totalitásként ragad meg. Fogalmilag azonban egyikük sem fogható meg. Marad hát érzetünknek az az arca, mely a kettő közt lebegő zenei nyelvezetből rajzolódik ki. Mégis: ha ez arcnak csak zenei vonásait vesszük számba, az élmény érzéki konkrétságának *tényét* — ha meg ezeket figyelmen kívül hagyva csupán regisztráljuk érzéklésünket, úgy annak *hogyanját* veszítjük szem elől. A kellő külső pontot most Schubert dalainak számtalan hasonló helyén vesszük fel. Nem azért, mintha a szavakkal valameny konkrét programról rántanánk le a leplet. Csupán azért, hogy szövegeinkkel körbejárhassuk azt a jelentéssávot, melyre e titkos lámpásból fény

vetül. Ám ha sikerül e kört egészében kirajzolnunk, úgy többet kaphatunk, mint szóbeli leírást, verbális programot: a versszövegek révén elkülönített jelentések *egyetlen* valódi, vagyis az érzéklés szintjén élő összefüggésrendszerének kulcsát kaphatjuk kezünkbe.

2.

Kezdjük vizsgálódásunkat Schubert egyik legszebb dalán: *Auf dem Wasser zu singen!* A dal az alkonyi tavon való csónakázást festi; a zongora felcsapódó, majd le-lecsordogáló sóhaj-motívumai ott ringanak a kezdettől az utolsó pillanatig. Bár négy b az előjegyzés, a darab majdnem végig asz-mollban szól. Igen, majdnem: mert a dallam s a strófák közti utójáték is Asz-dúrban csendül ki, úgy, hogy az új hangnem elérése egyben a dallami csúcsport elérése is. Az utolsó napsugarak varázsos csillanása lendíti át a zenét ebbe a más: átszellemült, emelkedett világba — a természettel való összeolvadás e csendes, intenzív eksztázisába. Ugyanezt érezzük a kedvesével az esti tavon csónakázó halász boldogságáról szóló *Des Fischers Liebesglück* mindkét szakaszának végén. A kulcsszavak itt: „heller, gespiegelter Strahl".

Folytassuk fülelő kutatásunkat Rückert híres dalán: a *Greisengesang*-on! „Hová tűnt az ifjúi pír arcunkról?" — kérdi a költő. A válasz a zeneszerző maggiore-jában érkezik: „Ins Herz hinab. Da blühn sie nach Verlangen, wie vor, so nach." A 2. versszak megfelelő pontján pedig így szól a szöveg: „Nur dem Duft der Träume gieb Dach und Fach." A kevéssé ismert *Morgenlied* (D. 685) így fogalmazza meg ugyanezt a — szintén természeti képből leszűrt — konklúziót: „Allein der liebliche Wiederschein der Jugendzeit, wo wir im Frührot uns erfreut, auch im Alter nie verlässt."

Előző példánkban a természet varázsához, a rákövetkezőkben a vissza nem térő ifjúsághoz, annak belső kisugárzásához kapcsolódott tehát a maggiore-zárás. Ám valóban különböző dolgokról volt-e szó... ? A választól még messze járunk, de tegyük meg a következő lépést!

Goethe Wilhelm Meister-ének betétdala: Mignon első éneke *(Heiss mich nicht reden)* új motívumokat visz jelentéskörünkbe. Először akkor vált maggiore-ba, amikor Mignon így szól: „Ein jeder sucht im Arm des Freundes Ruh'." A következő sorral — „allein ein Schwur drückt mir die Lippen zu, und nur ein Gott mag sie aufzuschliessen" — a szöveg ugyan e-mollban zár, az utójáték mégis E-dúrban csendül ki. Az ember nélküli természet panteisztikus varázsának meg a múlt visszahozhatatlan dicsfényének köre itt a nyugalom vágyának és a magasztos-misztikus isten-titoknak újabb vonásaival egészül ki. Marianne von Willemer dalának (melyet Goethe West-östlicher Divan-jából ismerünk) megzenésítése azonban túllép mindezeken. *Suleika I. éneké*-ben a szellő a varázsos természetiségből a már ismert panteisztikus gesztussal tűnik át észrevétlen az üzenő kedves hangjába. S itt még nincs vége a dalnak. Az utolsó szakasz ezek után ugyanis — immár persze maggiore-ban — a fuvallat könnyed szökellése után a ¾-es lassú induló karakterét veszi föl. Mintegy fokozódik ezzel az imént elért hangulat intenzitása. Maga a szöveg folyása semmilyen fordulatot nem vesz, s Willemer—Goethe nem különíti el előzményeitől. Az utolsó sor csak itt, Schubertnél kerül e meghatározhatatlan, átszellemült szférába.

S innentől már a szerelem válik uralkodóvá jelentéskörünkben. Eddig is jelen volt, de hol homályossága (mint a *Mignon*-dalban), hol meg épp beteljesültsége miatt (mint

a *Fischers Liebesglück*-ben) csupán háttérbe szorítva. Az éjszaka, a természet és a szerelem immár világosan fonódik egybe a Hattyúdal közismert *Ständchen*-jében. Különös fényt kap a szerenád egyszerű szövege a befejezés maggiore-jától: árnyéka megnőttével mintha jelentősebbnek tűnne. De miért? Sejtésünk még halvány: mert halljuk a kedves válaszát is.

Nagy lépéssel kerülünk közelebb e sejtésünkhöz következő kiszemelt példánkkal, a *Jüngling auf dem Hügel*lel. A vers és az e-moll dal menete röviden a következő: egy fiú bánatosan ül a dombon, szeme könnyektől homályos. C-dúrra vált a jövő szakasz: a fiú körött a természet vidám tavaszi képe, a virágos völgy pillangóival és patakjával — csak (s itt c-mollra váltunk) az ő szívébe nem pillant be az öröm. Szilárd c-moll zárlat után újabb hangnemváltás: unisono g-kkel bevezetett g-mollban járunk már. Komor temetői ének hangzik a messzi faluból — így a szöveg; majd a fiú megpillantja a halotti menetet. Keservesen sírni kezd, hiszen kedvesét temetik. A koporsót most leengedik — s ekkor, épp ekkor, váratlan dolog történik. A zene maggioréba: G-dúrba vált. A fiú panasza hirtelen elhallgat, s már a *viszontlátás* boldog napjára gondol. A kibúvó csillagokból — hisz e dalban is este van — a reményt olvassa ki. Az utójáték itt is dallami csúcsán végződik — azzal az áttűnéssel, amit már eddigi példáinkból ismerünk.

Itt kapunk először teljes bizonyságot: ez a különös fényű lebegés, ez a természetben való elvegyülés, ez a vágyakozás — valójában transzcendencia, hiszen mindez a reális világban nem történhet meg, nem teljesedhet be. „...bis ich... selber entschwinde der wechselnden Zeit" — legelőször idézett dalunk, utolsó áttűnésekor pontosan fogalmazza meg, hogy a szubjektum természettel való összeolvadásának vágya nem más, mint az időtől való elszakadás vágya; halálvágy, mely a reális életben nem, csak a zenében teljesül be. Így a zene maga válik az elszakadás médiumává. Végső bizonyítékul hadd szolgáljon három közismert dal: a *Tod und das Mädchen*, a *Liebe hat gelogen* és (a Szép molnárlány-ciklus *egészének* fényében) a *Wiegenlied*. Bennük már a szavakból, a cselekményből is kitűnik: az a szubjektumot feloldó nyugalom maga a halál. A patak zsongásában meg-megcsillanó kürt-kvintek is jelzik: a vándor révbe ért, meglelte hőn áhított boldogságát. És Schubert ez elrévült beteljesedéskor a patak fölött futó pallón kivezet minket a reális világból.

3.

Láttuk: panteizmus és emlékezés, beteljesült szerelem és halál — mindez ott vibrál a kört megvilágító fényben. Izzását hol halványan, hol teljesebben éreztük — ám mindig jelen volt. Azok az állomások azonban, melyeket szövegeinkkel külön pontokként el tudtunk különíteni, a zene valóságában nem léteznek. Ott úgy olvadnak egymásba azok, mint a színek kezdete meg vége a szivárvány gyűrűjén. Épp így jön létre azonban az a jelentéstöbblet, melytől a kör valóban kör, s nem csak pontok puszta halmaza. Így: a fogalmi konkrétságot az érzékek konkrétságára változtatva kerülnek e pontok valódi összefüggésrendszerükbe. A zene fogalmainkkal mérve általánosította, érzékeink számára azonban konkretizálta az adott vers mondanivalóját. Ezért, hogy az *Auf dem Wasser zu singen* egyszerű zsánerképe Schubertnél — ha bármi távolról is — a halálba játszik át; de ezért az is, hogy utolsó két példánk halál-víziói a természet jelentésébe olvadnak bele. S példáink közül olyanokban, mint a *Greisengesang*, a *Suleika-ének* vagy a

Ständchen, melyek versében az elmúlás gondolata még nyomokban sincs jelen, e jelentéstöbblet már-már átértelmezésként hat.

Mit „jelent" tehát a c-moll impromptu befejezése...? Természetesen: mindezeket együtt. A versekkel behatároltuk azt a sajátos jelentéskört, melyet magukba zártak — de ennek egyes elemeit nem tudjuk kimutatni. Egyszerre és rejtélyes arányban vannak azok jelen. Már Ujfalussy József, Mozart színpadi és hangszeres műveinek intonációs világát összevető tanulmányában megállapította: dallamok/intonációk típusai nagyjában kirajzolhatók ugyan egy-egy nagy mester homogén életművében, ám határaik sosem látszódnak élesen. A fogalmilag elkülöníthető típusok esetről esetre kicsit mást jelentenek, épp azért, mert érzékeink számára páratlanul konkrét, azaz egyszeri, megismételhetetlen helyzetet fejeznek ki. Ám az igazán nagy művész éppen erről: a világ totalitásának *dinamikus* ábrázolásáról ismerszik fel. Így igaz ez még akkor is, hogyha — mint Schubertnél — ez ábrázolás az ábrázolt világ túllépésére, transzcendentálódására: végső soron megtagadására irányul.

4.

S most valóban térjünk vissza kiindulópontunkhoz! Kiválasztott helyünk jelentését azonban most már ne egészében, egy külső pont felől — hanem belülről: a körbejárt jelentést hordozó eszközök felől közelítsük meg! Magyarán: azt próbáljuk megragadni, hogy az egykori társadalmi identitás létrehozta zenei eszközök konvencionális jelentésükről leválva (úgymond „elidegenülve") hogyan vesznek fel Schubertnál új, immár csak az egyéni rendszerben érvényes jelentéseket.

Ami magát a maggiore befejezést illeti: annak előzménye nyilván a moll darabok hagyományosan „pozitív" lezárása, mely, a szabadító opera hősi eseménysorának kivonataként az újabb programatikus műfajok révén mint a mű hangnemi felépítése racionalizálásának része él tovább. Mármost hogyan képes akkor az itt vázolt jelentéskör közvetítésére? Rögtön rávághatnánk: az arisztotelészi Közép elveszítése ez, a polarizáció megjelenése a kiegyenlítés helyett. Kétségkívül csírája jelenségünk a zenében csak mintegy 80 év múlva megjelenő groteszk karakternek. Ám mégsem pontos e válasz. Hiszen a pólusok itt még nem válnak szét: a minore-maggiore *együttesen* jelenítik meg az összhang lehetetlenségét. Ott van még a feloldás, ott a középút — de immár nem a logikus dúr végben, hanem a feloldhatatlan ellentétek ütköztetésekor elillanó irracionális hangulatban. Az ütköztetéskor jó néhány dal végén a minore kerekedik fölül. Ilyenkor mintegy a földön maradunk: az ellentétek nem oldódnak fel — de nem is transzcendentálódnak. A vándor még itt van közöttünk és folytatja útját. A vizsgált esetünkben azonban nem katasztrófa, nem ünneplés, de nem is kettejük közötti valamely ésszerű kompromisszum e feloldás. A kibékíthetetlen pólusok között a Semmi illan el. Így aztán nemcsak a zene általános tulajdonsága itt az imént vázolt megfoghatatlanság, hanem specifikus tartalma, mondanivalója annak: a társadalmisághoz kapcsolódó fogalmi állásfoglalás tagadása és a dolgok szavakkal ki nem fejezhető viszonylagosságának, dialektikájának vállalása.

Mégsem hordozhatná eszközünk e jelentését, ha nem illeszkedne szervesen az egész mű eseménysorába. S ne feledkezzünk meg kiegészítő eszközeinkről sem, melyek közül az unisonóra és a be-becsapódó g-kre már tanulmányunk elején felfigyeltünk. Először ezeket vegyük sorra.

Ami a basszussal való unisonót illeti: az Schubert vokális műveiben bár gyakori, alig kap konkrétabb jelentést, mint hagyományos, 18—19. századi operai használatakor: itt is a halál jelentésköréhez kapcsolódik. Példánkat ezúttal nem a számos kínálkozó dal valamelyikéből, hanem a *Wehmut* (D. 825) című férfikvartettből vesszük, melynek végén impromptunk végéhez igen hasonló, a moll tercről az alsó kvintig hajló dallamív kapja az unisonót — amire aztán a „mégis-maggiore" felel: „Das Gram, das Grabeshaus". S abban is hasonlít a zongoraműhöz, ahogyan a természeti képből kikonduló estharangként magában megjelenő s a darabon végighúzódó domináns-hang a halál jelentéskörébe tűnik át.

Már izgalmasabb a helyzet az említett oktáv g-kkel, melyek éles kiáltásként csapódnak a megfagyott csöndbe. Jelentésüket azonban csak a darabot *nyitó* unisono g fényében érthetjük meg. Eddig sem volt ritka az ilyen nyitás Schubert hangszeres műveiben: fejlődését érdemes kissé nyomon követnünk. A Pisztráng-ötös utolsó tételében még felhőtlenül naiv világba vezet bennünket. A három évvel későbbi h-moll szimfóniában már a varázsos melléktémát készíti elő. A C-dúr kvintett első tételének melléktémája és zárótétele hasonlóképp indul. Az utóbbi, a B-dúr szonáta utolsó tételével karöltve pedig már sejteti, hogy az effektus verbunkos eredetű lehet. S a B-dúr szonátában (ahol több ízben is a „rossz" ütemrészen indul, úgy, ahogyan eredeti példánkban is) már azt is gyanítjuk, hogy súlyosabb, konkrétabb a szerepe, mintha csupán a verbunkos nyitó vonós-effektusa lenne. De mi vajon e szerep? Kérdésünkre maga a c-moll impromptu felel majd tanulmányunk legvégén, mihelyt a darab formájáról némi képet kaptunk.

Különös forma ez. Variációkat sejtünk benne: karaktervariációkat, melyeket a triolák makacs monotóniája köt össze, s melyek közt átvezetéssel maga a téma egy-egy sora szolgál. Egy témaközpontra tükrözött szimmetrikus forma lehetősége is felrémlik. Vagy rondó-epizódként értelmezzük az egyes variációkat? A lezáró búcsúgesztus mindenesetre egyikükbe sem illene bele. Sorra jövő eseményeket hallunk inkább — variációkat, de egy eseménysor láncába illeszkedve. Az események egyetlen hőse pedig a mindenütt jelen lévő dallam. Igen, a dallam, melyet először egy katonabanda visszhangoz a távolból — s amely ezután elindul hosszú vándorútjára, hol éteri szelídségben a magas billentyűkön, hol zengő harsonaszóként a legmélyebb basszusban, hol meg fájdalmasan vágyakozó táncként középfekvésben bukkanva fel. Egy ponton aztán, mint a moll variációk szokták, dúrba lendül át; négysoros szerkezete felbomlik, s le is zár. Vége lehetne itt a műnek. Ám eztán jön még a pőre dallam visszaidézése, a Janus-arcú moll-dúr játékkal. A rondó- vagy a variációtéma felidézése ez? Akkor miért e játék, s miért az addigi mozgás teljes leállítása, az addigiaktól való hangsúlyozott leválasztás? Nem illik bele e rejtélyes repríz egyik formába, de a hősdrámáról alkotott elképzelésünkbe sem.

Hősdráma pedig e darab is, ugyanúgy, mint a szabadító opera vagy a szimfonikus költemények megszokott eseménysora. A főhős itt is eljut a megdicsőüléshez. Csakhogy — negatív megdicsőülés ez! Hiszen mi már tudjuk: e pillanat Schubert eszközeivel a transzcendenciába való átlépést jelenti. Megdicsőülés? Igen, az — a megsemmisülésben, a léten kívül. Eksztatikus katarzis? Igen is, nem is: nem ellenkezője — visszája annak. Hősünk nem a legnagyobb külső — a legkisebb belső ellenállás irányába halad. Teljesség, azonosság meglelése ez is: csakhogy itt az Én nem önmagát megőrizve, a nehezen kivívott győzelem jutalmaképp, értelmes helyét megtalálva azonosul a közösséggel, hanem önmagát feladva, egy helyben maradva, helyét csak magában lelve azonosul — önmagával.

5.

Ezért megtagadás, exodus ez a Schubert-zene. Kilépés az a társadalomból — abból a társadalomból, mely a tudatnak s így magának a zeneműnek is egyetlen létalapját, jelen-közegét nyújtja. A zenemű csak annyira kell itt Schubertnak, amennyire amannak megtagadásához kell. Nem is jelenidőben szól ez a muzsika. A hős nem menetel együtt a küzdőkkel. A hős már kívül áll, s onnan néz vissza. Emlékezik csupán. Ám ha mindez már megtörtént, s csak emlék — lehet-e kétséges a „küzdelem" kimenetele? Ez a döntő különbség az akár bukással végződő hősdrámával szemben is: hiszen itt eleve elrendelt a vándor sorsa. Sejtettük ezt már a darabon végigvonuló, triolákban repetált g-kből is: a végzet jegye ez akárhány Schubert-dalban. Egyik leghíresebbjükben, az 1816-os *Wanderer*ben is (mint ahogyan a tercről kvintig hajló unisono sem hiányzik) — a Wandererben, mely áttűnésekor, konklúzióként tömören foglalja össze ezt az eleve való elrendeltséget: „Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück" — azt a feloldhatatlan ellentmondást, mely a jelennel azonos, ám attól megfosztott szubjektum és a mindenkori jelenen kívül eső, így a halállal azonos, ám a zenemű zárt rendszerében mégis a jelen helyébe lépő örök-jelen: a boldogság között feszül. De ott szólnak a repetált hangok az említett *Wehmut*on kívül a *Suleika* és a *Jüngling auf dem Hügel* áttűnés-befejezésekor is, nem hagyva kétséget a remény hiábavalósága felől.

S most már megértjük korábbi példáink: a dehumanizált természet, a halál és a visszaemlékezés valódi kapcsolatát is. A kívül-levés köti össze őket: az emlékezés — ám nemcsak egyszerűen az, hanem emlékezés arról a pontról, *amire* már nem lehet majd emlékezni. Mert ahogyan a maggiore-befejezés is a „pozitív" befejezés abszurd voltát, úgy fő példánkban a téma utolsó felidézése is a felidézés, a repríz irrealitását jelenti a feltartóztathatatlanul előrehaladó létben. Már nem tudjuk: mi emlékszünk vissza e pontról — vagy e pontra emlékszik-e vissza valaki? Mi mentünk-e tova — vagy a táj változott körötttünk? Mi vagyunk-e még, akik vagyunk, s itt vagyunk-e még — vagy már túlnan? A szubjektum feladásával viszonylagossá vált világban a puszta lét vált kérdésessé a hősdráma során.

Értjük már a g-oktávokat is. A darab legelején az unisono g mintegy a külvilágtól: a nem-zenétől való elválás pontját, a lét-nemlét közti átmenetet jelezte — hiszen ez a közös hang a két pólusban. Csak amikor egészen kicsengett, indulhatott vándorútjára a dallam. De mi történik most, a végén? Lét és nemlét határa leomlott, a haldokló hős áttűnt a nemlétbe. A kezdés teljes semlegességéből az ellentett pólus semlegességébe jutottunk; az csupán a belső sugárzás titkos fényével lett gazdagabb. Célt ért a vándor itt is, megtalálta önmagát, önmaga jelenét: a végső célban, a nem-jelenben. Ott, ahol a vándor nem átlép, csupán *áttűnik* a halálba, hiszen élet és halál immár nem ellentétek, mert a létben is a végtelen idő részesei voltunk — s ha a létben ott a nemlét, akkor a nemlét lét is egyben. Ott, ahol a zene is áttűnik a maga művien zárt idő-rendszeréből a nem-zene, a külső idő végtelen és személytelen folyamába: „Bis ich selber entschwinde der wechselnden Zeit...". Ott, hol a vándor egyesül önmagával — az emlékezővel.

6.

Ám mi tudjuk: nemcsak a c-moll impromptu dallama találta meg a boldogság nyugalmát az időn kívüli létben — Schubert maga is e dallam útját járta. Élete egy olyan pillanatában, mikor fájdalom, kétségbeesés már nem nőhetett tovább, maga is megpil-

lantotta ezt a messzi távolból vibráló fényt — azt a fényt, mely a csillagokból jőve a Jüngling auf dem Hügel ifjú hősének a reményt, a halott szeretője viszontlátását csillantotta föl. És Schubert elhallgat a zokogásban, ugyanúgy, mint az az ifjú. Pillantását a fényre szegezve elindul. Többé nem néz vissza. S mire elrévüléséből felocsúdik, már a kínai mese ragyogó csillagvirágos rétjén ébred fel.

GRABÓCZ MÁRTA:

TIHANYI LÁSZLÓ „A KOS HAVA" („KRIOS") CÍMŰ DARABJA ÉS AZ ITINÉRAIRE „ISKOLA"

Az elektroakusztikai technikák és kompozíciós módszerek elterjedése, valamint az Európán kívüli civilizációk megismerése az elmúlt 20-30 év folyamán több értelemben is módosította — sőt forradalmasította — a zenéről, zenei hangról alkotott elképzelésünket. A távolkeleti kultúra a zenei időre és bizonyos hangzáskomponensekre (szín, dinamika, mikrofluktuáció) vonatkozó tapasztalatainkat gazdagította, míg az elektroakusztikai eszközök használata a hangzás analízisén keresztül a hang életének, a hangok közötti kapcsolatok életmódjának jobb megismerését segítette elő.

Az elektroakusztikus zenének már az 50-es-60-as évekre eső korszaka is inspiráló hatással volt a hagyományos hangszerekre építő zenei gondolkozásra: gondoljunk Ligeti Atmosphère-jére, Continuumjára és a lengyel zeneszerzők zenekarkezelésére.

A 70-es évek óta a hangszeres zenét megtermékenyítő elektroakusztikai ismeretek tudatosabb alkalmazásával találkozhatunk: elsősorban a francia Tristan Murail, Gérard Grisey, Hugues Dufourt körül kikristályosodó zenei műhelyben, azaz az Itinéraire-együttes tagjai körében Tristan Murail a „Komplex hangzások forradalma" című vitairatában* (Darmstadt, 1980) a zenei hangzást mint erőteret definiálja, melyben minden hang öntörvényű életet él, saját evolúcióval bír. A hangoknak a szokásos négy „paraméter" (szín, magasság, tartam, dinamika) szerinti leírását és a partitúra-hangjegy absztrakt, csak részlegesen jelző szimbólumait olyan — a zeneszerzés számára elavult — kategóriáknak tekinti, amelyek a régebbi zeneszerzés-tanokat a fizikai valóságnak ellentmondó elképzelésekre építették. A hang korpuszkuláris, bizonyos fokig absztrakt, élettelen felfogásával szemben Murail szerint — a fénytanból vett analógiával — inkább erők áramlásában, zenei „áramban" (flux) kellene gondolkoznunk. A zene atomisztikus, korpuszkuláris értelmezésével szemben pedig a hullámelméletet kellene végre a zenében is meghonosítani. A zeneszerző munkájának kiindulópontja tehát a hangok belső életének, erőterének, illetve ezek egymásrahatásának ismerete kell hogy legyen. A korábbinál sokkal természetesebb, öntörvényűbb módon a zenei formálást is maguk az új hangzástípusok irányítják: a „határ-hangok" (kétértelmű, labilis hangzások, amelyek hang és zaj, frekvencia és ritmus közti átmeneti jelenségek), valamint az olyan „komplex" hangzások, amelyek harmónia és hangszín határán helyezkednek el. A zenekaron megvalósított „elektronikus zenei kontinuum" pedig a hangzás tömbkoncepcióját vezette be a vonalak, pontok, ellenpontok világa helyett.

Murail „szintetikusnak" nevezi azt az új komponálási módszert, amely a hagyományos kompozíciós eljárások helyett többé nem az atomszerű elemek kombinálásából, az egyes rétegek egymásrahalmozásából áll majd, hanem a hangzó — fizikai — jelenségek olyan globális megközelítéséből, amely — a követ faragó szobrász analógiájára — a jelenség egészétől halad a részek felé, a hangzás teljes megragadásából a részletek kibon-

takoztatása felé. Másképp fogalmazva: a hangjelenségek, hangeffektusok esetleges, önkényes kollázsát az olyan zenei közlés váltja fel, amely a hangra vonatkozó új törvényszerűségeket, a komplex és átmeneti hangzások energiáinak létmódját mind szervesen magába építi majd egy folyamatos evolúcióra alapozott írásmódban.

Murail, Grisey, Dufourt 1978—79 óta nemcsak a komplex hangok, a harmonikus és nem harmonikus (azaz felhangokból és nem felhangokból álló) spektrumok, a zaj és zenei hangzás átmeneteit építették be kompozícióikba, hanem komponálásmódjukat a stúdióban használatos elektroakusztikai eljárások, technikák hangszeres zenére való „transzponálása" is megtermékenyítette. Az echo, a visszacsatolás, a zengetés, a torzítás képleteit éppúgy megvalósítják a zenekari hangszercsoportokon, mint a fázismodulálással megkomponált szűrés, a lebegtetés, a frekvenciamoduláció fizikai-zenei törvényszerűségeit. Murailtól a Sables; Éthers; Mémoire/Erosion; Territoirs de l'oubli; Gondwana; — Grisey-től a Partiels; Dérives; Modulations; — Dufourttól a Saturne; Antiphysis című darabok sorolhatók a fent említett zeneszerzői magatartás első jelentősebb megnyilatkozásai közé.

Mindezt nemcsak egy új zenei gondolkodásmód immár régóta esedékes bemutatása okán kellett elmondani, hanem elsősorban annak ürügyén, hogy 1986. február 27-én a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének Szimfonikus Zenekara — Jancsovics Antal vezetésével — lelkiismeretes, felkészült előadásban bemutatta Tihanyi László „Krios" (A kos hava) című kiszenekari kompozícióját. E mű Magyarországon először szólaltatott meg olyan hangzásképet, először adott példát olyan szimfonizmusra, amely csak a fent vázlatosan jelzett zeneszerzői attitűd ismeretében értékelhető, elemezhető.

Egyben annak is példája e bemutató, hogy hogyan és mit tud asszimilálni — egy-két darmstadti előadás alapján — egy magyar zeneszerző annak az Itinéraire-„iskolának" tanításaiból, amely „iskola" maga is csak az első lépéseket tette meg a kijelölt „útvonalon", és melynek kifutási idejét nem egy-két, hanem öt-tíz-tizenöt évben kell mérnünk. A mű hangzáselemeinek és szerkesztésmódjának újdonságait tekintve komolyabb elemzést érdemelne, de ezt e recenzió keretei nem teszik lehetővé.

Ez a darab is azoknak az utóbbi években megszületett műveknek vonulatába tartozik, amelyek — miközben a zenei hang legalapvetőbb, ezért legtradicionálisabb tulajdonságaira építenek — a nagyforma létrehozásának a zenén kívüli bármely életfolyamatból (például rendszerek életmódjából, biokémiai, neurofiziológiai folyamatok logikájából) nyernek „modern", mai inspirációt. (Erre adott legutóbb izgalmas példát Ligeti György 1983. márciusi budapesti főiskolai előadása, amelyben a zeneszerző számítástechnikai és úgynevezett „strukturalista", valamint a látás neurofiziológiájával foglalkozó szakkönyvekre hivatkozott a Kürttrió megírásának egyik gondolati inspirációs köréről beszélve.)

Tihanyi művének esetében — úgy tűnik — az úgynevezett pozitív entrópia jelenségével találkozunk, vagyis a ma már francia műelemzésekben is használatos olyan kifejezéssel és jelenséggel, amely a rendtől (a szervezettségtől) a rendetlenség (széthullás) irányába mutató folyamatot jelöl.

Ez az irány a „Krios"-ban két különböző típusú zenei matéria küzdelmeként valósul meg, illetve kell hogy hallhatóvá váljon. A rendezett, „integrált" formaszakaszok — és ezek egyre teljesebb alakot öltő, kibontakozó variációi — az újfajta módon összekapcsolt „pontok" (hangok, akkordok), „vonalak" (glisszandók, rakéta-motívumok), „foltok" vagy halmazok (cluster-glisszandó, repetíció, vibráló) és „zuhatagok" (minden lehetséges regisztert fokozatosan kihasználó motivikus térkitöltés) egymásrahatásaiból, egymásra-rímeléseiből születnek meg.

Ezeket szakítják félbe a „dezintegráló", az időfolyamatot megakasztó álló „tömbök" és a rezgő (echózó, vibráló) felületek, azaz a teljes hangzó teret kitöltő, belső dinamikai változással és hangmagasság-csúsztatással elszínezett tutti szakaszok, melyeknek terjeszkedésével a mű végén az „eróziós" anyag veszi át az uralmat.

A pozitív formai dinamikával bíró szakaszok fejlődése, megszakított egymásrakövetkezése nem öncélú: ugyanazon alapelemek variációs kifejtésével járja be a mintegy 16 perces darab a bevezetés, a pozitív és negatív csúcspontot építő kifejtés és a lebontás jól ismert, de ezúttal új módon levezetett hármas ívét.

A darabban első közelítésre leginkább a térkitöltés módozatai, irányai igazítják el a hallgatót a forma artikulációjának érzékelésében. Az „Intrada" glisszandó- és rakétamotívuma a teret föntről lefelé tölti ki, majd az első Senza Misura-rész (=dezintegráció) álló tutti felülete után, *a képzeletbeli expozíció* a térbejárás háromféle módját, lehetőségét próbálja ki. 1. Először alulról fölfelé, egyszerre több léptékben veszik birtokba a regisztereket az egyidejű glisszandók, rakéta-témák; 2. a középső regiszter vonósszólamainak (improvisando ad libitum) „meccanico"-ját akkordok írják körül és értelmezik a második szakaszban; 3. míg az expozíció utolsó részének cluster-glisszandói a teret a glisszandók magas és az akkordértelmezések mély regisztere közt feszítik ki.

A második álló, dekompozíciós folt (Senza Misura$_2$) után *a képzeletbeli „kidolgozás"* — és egyben a teljes mű — formai *csúcspontjai* 1. a rakéta-motívum teljes zenekari apparátuson történő „zuhantatása" és 2. felfelé tornyozása után 3. a teljes zenekar szabad ritmusú (senza sincronità) clusterrepetíciójából, majd vibratissimójából (illetve a fúvósok Flatterzungejából) születnek meg.

A harmadik, dekompozíciós (leépülő, levezető) formarészben az ismert glisszandós, rakétamotívumos, akkordikus anyagok fokozatosan elvesznek az önállósodó-függetlenedő vonósszólók sűrűjében és az alsó-középső-felső regiszterek rendezetlen használatában. A végső szerkezeti szétbomlást a három-négyféle formaelem (hullámzó dinamikájú tartott akkord, többszólamú glisszandó, ff repetíció, pontszerű hangzás és rakéta-motívum) egyidejű, de nem koordinált metrumú, teljes hangzásteret kitöltő zengetése és lecsengése jeleníti meg.

E vázlatos elemzéssel természetesen csak a műnek egy felszíni, a hallgató számára is jól felfogható rétegét mutattuk be. A valódi mélystruktúra a hangzások, akkordok három-négyféle világának, ezek konfrontáltatásának rendszerében húzódik meg. Egyik elemük a „fehér zaj"-struktúra, azaz a teljes kromatikus spektrum és az abból tetszőlegesen kiszűrt részakkordok; a másik világ az adott alaphangra épített felhangstruktúra (vagy ellentettje: az alaphang szubharmonikusai), de *azt valódi, eredeti formájában, azaz a nem-temperált hangmagasságok szerint megszólaltatva.* És végül az adott alaphangot (vagy hangstruktúrát) épp a nem-felhangtartományból vett akkordokkal értelmező, úgynevezett nemharmonikus spektrum jelenti a hangzások harmadik rétegét.

Feltételezésem szerint valójában e háromféle hangzásstruktúrát kialakító és moduláló törvények szabták meg az egyes fent leírt formaelemek, formaszakaszok pozitív vagy negatív, felépülő vagy dezintegráló, előrevivő vagy lebontó funkcióit, vonásait. Hogy a hangzás-konstruáló és a formaszerkesztő elképzelések hogyan is integrálódnak szerves, egy gondolatból kiinduló egésszé, ezt egy hangról hangra haladó elemzésnek kellene kimutatnia.

Ennek híján értékelésként annyit mégis megkockáztathatunk — számolva az új hangstruktúrák még nem eléggé érzékeny befogadásával —, hogy a mű pillanatnyi megszólalása alapján a formairányok kibontakozása, logikája nem mindig egyértelmű a befogadó — adott esetben a recenzens — számára. Gondolok például arra a jelenségre,

hogy a mű kidolgozási (és teljes formai) csúcspontja (senza sincronità) ugyanolyan megoldást kap, mint a végső dezintegráció kifejező eszköze; vagy például a leépítési formaszakasz utolsó előtti lépcsőjére, amikor is a rakéta-motívumok pozitív harmóniai töltéssel, csillogó-fémes színekkel és magas regiszterhasználattal jelennek meg — mintegy megkérdőjelezve az utolsó formarész lényegi „negatív" funkcióját. Mindkét eset azt a problémát veti fel, hogy a zenei anyag túlzott gazdagsága, a szerkesztés mikro- és középléptékének valódi differenciáltsága a makroforma „dinamikájának" befogadását, a zenei elemek funkcióinak-jelentéseinek felfoghatóságát gyengíti.

De ezek az észrevételek eltörpülnek a zeneszerzői alapállás újdonságának, a mű kifejezőerejének, az új hangzás- és formaelképzelések megvalósításának méltatása mellett. Az Itinéraire-„iskola" inspirációjából komoly eredmény, olyan hangszeres mű született, amely minden bizonnyal fontos állomásnak tekinthető a magyar zenekari írásmód történetében.

* Tristan Murail: La révolution des sons complexes, in: *Darmstädter Beiträge XVIII*, 30. Ferienkurse 1980, Scott, Mainz, London, New York, 1980, 77-92. 1.

BÓNIS FERENC:

*KODÁLY ZOLTÁN ÍRÁSAINAK JEGYZÉKE (2)**

E jegyzékben felhasználtuk a korábbi adatgyűjtések, illetve bibliográfiák — 1. Molnár Antal: Kodály Zoltán, Somló Béla kiadása, Budapest 1936, 50—53. l.; 2. Bartók János: Kodály Zoltán irodalmi munkássága. Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára, szerk. Gunda Béla, A Magyar Néprajzi Társaság kiadása, Budapest 1943, 363—367. l.; 3. Szőllősy András: Kodály művészete, Pósa Károly kiadása, Budapest 1943, 149—153. l.; 4. Sonkoly István: Kodály, az ember, a művész, a nevelő, Tanügyi Könyvesbolt — Bálint Mihály kiadása, Nyíregyháza 1948, 115—118. l.; 5. Szőllősy András: Kodály Zoltán műveinek jegyzéke, Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára [=Zenetudományi Tanulmányok I.], szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Akadémiai Kiadó, Budapest 1953, 66—71. l.; 6. John S. Weismann: Zoltán Kodály, Literary Works, Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. 4, Macmillan, London 1954, 804—805. l.; 7. Eősze László: Kodály Zoltán élete és munkássága, Zeneműkiadó, Budapest 1956, 187—192. l.; 8. Szabolcsi Bence: Zoltán Kodály, Werke (Schriften), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 7, Bärenreiter, Kassel—Basel—London—New York 1958, 1309—1310. hasáb; 9. Bónis Ferenc: Zoltán Kodálys Werke, Schriften, Studia Musicologica III/1—4, Budapest 1962, 25—43. l.; 10. Bónis Ferenc: Zoltán Kodálys Schriften über Béla Bartók, Documenta Bartókiana 1., szerk. Denijs Dille, Akadémiai Kiadó, Budapest 1964, 13—15. l.; 11. Percy M. Young: Zoltán Kodály, a Hungarian Musician, Ernest Benn Limited, London 1964, 220—222. l.; 12. Bónis Ferenc: Kodály Zoltán írásainak jegyzéke (1), Visszatekintés, II. kötet [az anyaggyűjtés lezárva 1962-ben, ténylegesen megjelent 1965-ben], Zeneműkiadó, Budapest 1964, 529—546. l.; 13. Eősze László: Kodály Zoltán életének krónikája, Zeneműkiadó, Budapest 1977; 14. Kovács Piroska—Papp Emma: Kodály Zoltán (1882—1967), Városi Könyvtár kiadása, Debrecen 1982; 15. Ivan Martinov: Zoltán Kodály, Moszkva 1983 — adatait, természetesen a szükséges pótlásokkal, kiegészítésekkel, helyesbítésekkel. Bár teljességre törekedtünk: tudatában vagyunk, hogy a jövő kutatásai számos ponton kiegé-

* Kodály prózai munkáinak jegyzéke a szerző *hátrahagyott* írásait, beszédeit és nyilatkozatait tartalmazó gyűjteményes műhöz, a *Visszatekintés* megjelenés előtt álló III. kötetéhez készült. Az azonos című munka 1964-es évszámmal 1965-ben napvilágot látott II. kötetében közreadtuk volt az írásoknak *addigi legteljesebb* listáját, melynek érvényessége jelen jegyzékkel megszűnik. Az itt közölt műjegyzék (2) felhasználja az 1965-ben megjelentnek (1) valamennyi helytálló adatát; az attól való eltérések — javítások-bővítések — húsz év idevágó kutatásainak eredményét jelzik.

Mivel a *Visszatekintés*nek az új (2) jegyzéket magában foglaló része — így tájékoztattak a Zeneműkiadó illetékesei — a jelenlegi tervek szerint 1988-ban jelennék meg: szükségesnek tartottuk a műjegyzék *előzetes publikálását*. Hadd segítse mennél előbb a teljes kutatást. Másrészt pedig: hadd teremtsen alkalmat a hozzászólásokra. A jegyzék összeállítója hálásan fogad minden jobbító javaslatot, pótlást és korrekciót, mely a munka teljesebbé-pontosabbá tételét szolgálja.

A *Visszatekintés* III. kötetének hosszú előkészületi ideje módot ad rá, hogy eleget tegyünk annak a követelménynek, melyet a kiváló osztrák Mozart- és Schubert-kutató, Otto Erich Deutsch fogalmazott meg. Szellemesen, mély bölcsességgel írta saját munkáinak egyikéről: az ilyen jegyzéket tulajdonképpen *mindjárt a második kiadásban* volna csak szabad megjelentetni. A harmadik Visszatekintés-kötet előkészületeinek hosszadalmas voltát, ennek jegyében, hadd fordítsuk jóra! *B. F.*

szítik majd e jegyzéket; a gyűjtőmunkát a magunk részéről sem tekintjük befejezettnek.

Gyűjteményes művekként olyan köteteket regisztrál e bibliográfia I. fejezete, melyek önálló tudományos kutatás eredményeként jöttek létre és főanyagukban kizárólag Kodály nyilvánosságnak szánt, befejezett, *több* prózai megnyilatkozását tartalmazzák. Az ezeknek anyagából szemezgető *kompilációkat,* teljes tartalmukkal együtt, e jegyzék II. fejezete sorolja fel. Azokat az *egyes* Kodály-írásokat, beszédeket és nyilatkozatokat, melyek önálló kiadványként, sajtóközleményként, többszerzős művekben, kéziratban vagy hangszalagon maradtak fenn, e bibliográfia III. fejezete regisztrálja. A IV. fejezet tünteti fel a *Kodály szerkesztésében* megjelent tudományos munkákat.

Nem vettük fel e jegyzékbe Kodálynak befejezetlen írásait, vázlatait, töredékeit (ez külön kutatási téma), sem pedig leveleit (melyeket, kevés kivétellel, nem a nyilvánosságnak szánt; egyebekben ez is önálló kutatási terület). Egyes bibliográfiai forrásainkkal ellentétben (4. szám: ennek nyomán 6. is!) nem vettük fel Kodály *művei* közé az előadásairól szóló *beszámolókat* (a Grove enciklopédia 5. kiadásának hivatkozott cikke például Jankovich Ferenc J. F. jelzéssel ellátott, *Kodály Zoltán előadása az Egyetemen* című cikkét — Magyar Dal XLV/4, 1940. június 1., 2. lap — *Magyar mű- és népzene* címen a Kodály-írások között tünteti fel!). Nem vettük fel jegyzékünkbe az apokrif nyilatkozatokat, sem pedig azokat, melyekben az interjú készítője elbeszélő módban *beszámol* Kodály mondanivalójáról.

Jegyzékünk III. fejezete általában a *keletkezés* ideje szerint rendezi anyagát; ahol bizonyítható a keletkezési év és a megjelenési év eltérése, ott mutatóval utalunk e tényre.

Hogy egy-egy írás megtalálható-e a szerző valamelyik gyűjteményes művében, azt a cím előtti + jel (AZM) vagy * (V—I, V—II, V—III), illetve *A, N, O* betű (Kodály írásainak angol, német és orosz nyelvű válogatott kiadása; leírásukat lásd e bibliográfia I. fejezetében) mutatja.

A *Visszatekintés*ben közölt írások mindegyike magyar nyelven jelent meg, tekintet nélkül az eredeti fogalmazás vagy az első közlés nyelvére. A mű első két kötetében közölt, idegen nyelven fennmaradt írások magyar fordítását a szerző véglegesítette, illetve hitelesítette.

A jegyzékünkben szögletes zárójelbe foglalt cikknek eredetileg nem volt címe (gyakori eset hangfelvételként ránk maradt megnyilatkozásainál), illetve nem Kodálytól származó, „figyelemfelkeltő" szerkesztőségi fantáziacíme volt. Utóbbi esetben, a könnyebb azonosítás kedvéért, a művek jegyzékében, megfelelő utalással, mindkét címet megadjuk.

I. GYŰJTEMÉNYES MŰVEK

1. **A zene mindenkié.** Szerkesztette Szőllősy András, Zeneműkiadó, Budapest 1954, ^{2}/1975. Rövidítése: AZM.

2. **Visszatekintés I—II.** Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc (Magyar Zenetudomány 5—6). Zeneműkiadó, Budapest 1964, ^{2}/1975, ^{3}/1982. Rövidítése: V—I, V—II.

3. **Visszatekintés III.** Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok. Közreadja Bónis Ferenc (Magyar Zenetudomány 7). Zeneműkiadó, Budapest 19... Rövidítése: V—III.

4. **The Selected Writings of Zoltán Kodály.** Selected from the original: *Visszatekintés I—II.* Translated by Lili Halápy and Fred Macnicol, Corvina Press, Budapest 1974. Rövidítése: *A.*

5. **З. Кодай, Избранные статьи,** составление и общая редакция И. И. Мартынова. По венгерскомж изданию: Kodály Zoltán, *Visszatekintés I—II.* Перевод с венгерского и комментарии П. Ф. Вейса, Всесоюзное издательство „Советский композитор," Москва 1982. Rövidítése: *O.*

6. **Zoltán Kodály, Wege zur Musik.** Ausgewählte Schriften und Reden. Herausgegeben von Ferenc Bónis. Aus dem Ungarischen: Géza Engl. Deutsche Bearbeitung: Rudolf Klein und Ferenc Bónis, Corvina Kiadó, Budapest 1983. Rövidítése: *N.*

II. A VISSZATEKINTÉS I—II. KÖTETE ALAPJÁN KÉSZÜLT MAGYAR NYELVŰ KOMPILÁCIÓK

1. *Kodály Zoltán: Néphagyomány és zenekultúra.* Válogatta... Katona Ádám. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest 1974

Bicinia Hungarica. Ajánlás (1937)	64. l.
Vallomás (1932)	64—75. l.
Mi a magyar a zenében? (1939)	75—86. l.
Magyar népdalok (1906)	85—89. l.
Népzene (1927)	89—90. l.
Zenei néphagyomány (A magyar népzene I. fejezete, 1937)	91—104. l.
Magyar népzene (lexikoncikk, 1931—1944)	104—130. l.
Néphagyomány és zenekultúra (A magyar népzene zárófejezete, 1937)	130—133. l.
Magyarság a zenében (1939)	133—187. l.
Marosszéki táncok (1930)	187—188. l.
Magyar zenekedvelők... (1937)	188—191. l.
Vessünk gátat kiejtésünk romlásának (1938)	192—199. l.
Gyermeknapi beszéd (1951)	199—202. l.
Gyermekkarok (1929)	202—215. l.
A magyar karének útja (1935)	215—224. l.
Szüleim szegények voltak... (1944)	224—226. l.
A komoly zene népszerűsítése (1946)	232—238. l.
A könnyűzenéről (1948)	238—239. l.
A népdal és a Rádió (1956)	239—242. l.
Tanügyi bácsik! Engedjétek énekelni a gyermekeket! (1956)	242—250. l.
Claude Debussy (1918)	250—255. l.
Enescu halálára (1955)	255—256. l.
Bartók Béla, az ember (1946)	256—264. l.
Bartók emlékezete (1955)	264—269. l.
A zene mindenkié! (1952)	269—270. l.

2. *Kodály Zoltán, 1882—1967.* Válogatta Zoltai Dénes. Kossuth Könyvkiadó, Budapest 1982

Visszatekintés (előszó, 1964)	5—8. l.
Magyar népdalok. Előszó (1906)	9—13. l.
Magyar zene (1925)	16—32. l.
A magyar népdal művészi jelentősége (1929)	34—36. l.
Gyermekkarok (részlet, 1929)	47—49. l.
Népdal és közönség (1932)	50—58. l.
A magyar karének útja (1936)	59—79. l.

Mi a magyar a zenében? (1939) 80—99. l.
A néphagyomány jelentősége (1937) 100—114. l.
Néphagyomány és zenekultúra (1937) 115—122. l.
Szüleim szegények voltak... (1944) 123—128. l.
A népdal szerepe az orosz és magyar zeneművészetben (1946) 129—148. l.
Ki az igazi zeneértő? (1956) 150—159. l.
Gyermekjátékok (részlet, 1951) 160—171. l.
Beethoven halálának évfordulóján (1952) 172—176. l.
Bartók emlékezete (1955) 177—187. l.
Utam a zenéhez (részlet, 1964) 188—194. l.
Bicinia Hungarica. Ajánlás (1937) 196—197. l.

III. EGYES KÖTETEK, ÍRÁSOK, BESZÉDEK, NYILATKOZATOK

1905

* **Életrajz.** Egyetemi hivatalos célra készült, nagy valószínűséggel a szerző 1905. március 13-án letett tanári vizsgája előtt. Először: V—III.

* **Mátyusföldi gyűjtés.** Ethnographia XVI, Budapest, 300—305. l.

1906

* **A magyar népdal strófa-szerkezete.** Nyelvtudományi Közlemények XXXVI, Budapest, 95—136. l. Különlenyomatként is (1—44. l.; ez utóbbi számos sajtóhibával).

\+* *A, N, O* **Magyar népdalok.** *Előszó és jegyzetek* (Bartók Béla és Kodály Zoltán dr. aláírásával, utóbbi fogalmazásában). Rozsnyai Károly kiadása, 3., ill. 26—27. l.

Ugyanez, 2., átnézett kiadásban, átdolgozott jegyzetekkel és *Utóirat*tal: Rozsnyai Károly kiadása, Budapest 1938, 3., ill. 25—26. l.

Ugyanez, más borítólappal: Rózsavölgyi és Társa, Budapest 1938.

Ugyanez, 3. kiadásban (a 2. kiadással azonos szöveggel): Zeneműkiadó, Budapest 1953, 2., ill. 25—26. l.

Ugyanez, 4—13. kiadásban (a 2. kiadással azonos szöveggel): Zeneműkiadó, Budapest 1957, 1964, 1967, 1970, 1976, 1978, 1980, 1981, 1981, 1985: 2., ill. 25—27. l.

Ugyanez hasonmáskiadásban: Béla Bartók—Zoltán Kodály, **Hungarian Folksongs** for song with piano, Reprint of the original manuscript with commentaries by Denijs Dille. Editio Musica Budapest 1970, 25—26., illetve 27—29. l.

1907

* **Balladák.** Ethnographia XVII, Budapest, 38—42., 108—112., 153—156., 230—234. l.

1909

* **Zoborvidéki népszokások.** Ethnographia XX, Budapest, 29—36., 116—121., 245—247. l.

* **Szép Ilona.** Ethnographia XX, Budapest, 305. l.

* **Ráolvasó imádság szárazbetegség ellen.** Ethnographia XX, Budapest, 315. l.

1910

N **Quartett, c-Moll.** Die Musik IX, Berlin—Leipzig, 238—241. l.; változata **Z. Kodály: Streichquartett, C-Moll** címen: Allgemeine Musik-Zeitung, Zürich 1910, 510—511. l. További változata **Streichquartett op. 2** címen: Festheft zum 46. Tonkünstler-Fest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, Gebrüder Hug & Co, Zürich 1910, 190—191. l., illetve Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt, 1910/17, 190—191. l.

* Ugyanez, **C-moll vonósnégyes** címen: V—II, 478—482. l.

1911

* *N* **Önéletrajz.** Megj. (értelemzavaró sajtóhibával): Budapesti Újságírók Almanachja, Budapest 1911, 338. l.

* **Bírálat Zoltai Mátyás „Zeneelmélet és összhangzattan" című könyvéről.** Írásának kelte 1911. dec. 15., megj.: Hivatalos Közlöny XX/14, Budapest 1912. júl 1., 356—357. l. Zoltai Mátyás *Ellenészrevételek* c. válasza: uo. 357. l. Erre a viszontválasz:

1912

* **Újabb jelentés** címen: uo. 357—358. lap. Megírásának kelte: 1912. május 25. (Szövegét l. a *Bírálat* jegyzetében, V—I, 341. l.)

1913

* **Pótlék a zoborvidéki népszokásokhoz.** Ethnographia XXIV, Budapest, 114—116., 169—174., 235—239., 357—361. l.

* **Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete.** (Kodály fogalmazása Bartók és Kodály együttes aláírásával.) Ethnographia XXIV, Budapest, 313—316. l.

1915

* **A hitetlen férj.** Ethnographia XXVI, Budapest, 304—307. l.

* **Három koldusének forrása.** Ethnographia XXVI, Budapest, 307—309. l.

1916

* **Régi karácsonyi énekek.** Ethnographia XXVII, Budapest, 221—224. l.

1917

* **Válasz Litkey Menyhértnek.** Ethnographia XXVIII, Budapest, 141—142. l.

Ötfokú hangsor a magyar népzenében. Zenei Szemle I, Temesvár, 15—16., 117—119., 152—154., 249—252. l. (számos értelemzavaró sajtóhibával).

Ugyanez különlenyomatban: Csanádegyházmegyei Könyvnyomda, Temesvár-Belváros.

* *A, N* Ugyanez, bővítve és javítva: Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum ötvenéves jubileumára, szerk. Csutak Vilmos, Sepsiszentgyörgy 1929, 208—218. l.

Ugyanez angolul: **Pentatonicism in Hungarian Folk Music,** Ethnomusicology XIV/2, Middletown 1970, 228—242. l.

* **A Waldbauer—Kerpely négyes első hangversenye.** Nyugat X, Budapest, 957—958. l.

Dinóra felújítása az Operaházban. Nyugat XI, Budapest, 195—196. l.

* Ugyanez, **Meyerbeer. A Dinóra operaházi felújítása alkalmából** címen: V—II, 377—378. l.

* *N* **Kelemen kőmies balladája.** Írásának kelte 1918; megj. Zenei Szemle XI/2, Temesvár—Budapest 1926. nov. 15.—dec. 1., 37—39. l. (hangjegymelléklettel).

Változatát lásd 1926-ban.

* **Bartók Béla II. vonósnégyese.** Nyugat XI, Budapest, 525—526. l.

* *A, N, O* **Claude Debussy.** Nyugat XI, Budapest, 640—642. l.

Ugyanez: Szabolcsi Bence: Régi muzsika kertje, Magyar Kórus kiadás, Budapest 1947, 105—108. l.; [2]/1957, Zeneműkiadó, 139—142. l.

Ugyanez: Debussy Pelléas és Mélisande-ja, szerk. Keresztury Dezső, Budapest 1964, Zeneműkiadó, 7—9. l.

* *A, O* **Bartók Béla első operája.** Nyugat XI, Budapest, 937—939. l.

Ugyanez: Fényszóró I/11, Budapest 1945. okt. 3., 3—4. l.

Ugyanez: Zenetudományi Tanulmányok III, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Akadémiai Kiadó, Budapest 1955, 273—275. l.

Ugyanez németül, **Die erste Oper Béla Bartóks** címen: Musikblätter des Anbruch II, Wien 1920, 2. decemberi füzet, 653—654. l.

Ugyanez német nyelven **Béla Bartóks Oper** címen: Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe. Zusammengestellt von Bence Szabolcsi. Corvina Verlag, Budapest 1957, 60—63. l., [2]/1972, Corvina Verlag Budapest, ill. Bärenreiter Verlag, Kassel—Basel—Tours—London és Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 79—82. l.

Ugyanez német nyelven **Bartóks Oper** címen: Bücher aus Ungarn III/3—4, Budapest 1961, 1—2. l.

Ugyanez angol nyelven **Béla Bartók's Opera** címen: Books from Hungary III/3—4. Budapest 1961, 1—2. l.

Ugyanez francia nyelven **Un opéra de Béla Bartók** címen: Bartók, sa vie et son oeuvre. Publié sous la direction de Bence Szabolcsi. Corvina, Budapest 1956, 58—61. l.; [2]/1968, Corvina, Budapest, ill. Boosey & Hawkes, Paris, 69—72. l.

Ugyanez francia nyelven **Un opéra de Béla Bartók** címen: Livres de Hongrie III/3—4, Budapest 1961, 1—2. l.

* *O* **A népdal feltámadása.** Pesti Napló LXIX/247, Budapest, okt. 22., 5—6. l.

* **[Zenei beszámolók]** a Pesti Napló című budapesti napilapban: LXIX. évf. okt. 3. 6., 8., 10., 20., nov. 5., 8., 10., 14., 15., 19., 24., 26., dec. 3., 4., 11., 12., 17., 19., 22., 29., 31.

1919

* **[Zenei beszámolók]** a Pesti Napló című budapesti napilapban: LXX. évf. jan. 1., 5., 12., 21., 25., 28., febr. 11., 16., 22., 25., 26., márc. 1., 6., 11., 18., 27., 28., ápr. 20., 22.

Herzfeld Viktor. Nekrológ. Pesti Napló LXX/46, Budapest, febr. 22., 6. l.

* Ugyanaz: az Orsz. Magyar Zeneművészeti Főiskola évkönyve, szerk. Kodály Zoltán, Budapest 1918/19, 5—6. l.

* **A székely népdalról.** Ifjak Szava I/7—8, Budapest, karácsonyi szám, 16—17. l.

1920

* **Árgirus nótája.** Ethnographia XXXI, Budapest, 25—36. l., értelemzavaró sajtóhibákkal. Külön kiadása (Rózsavölgyi és Társa, Budapest 1921) a sajtóhibák kijavításával készült.

Ugyanez: Zenetudományi Tanulmányok IV. (A magyar zene történetéből), szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Akadémiai Kiadó, Budapest 1955, 5—16. l.

* **Javaslat a Folklore Fellows tájékoztatójának kibővítésére.** Feltehetően 1920-ban készült írás; kézirata a szerző hagyatékában maradt fenn. Megj.: V—III.

1921

Liszt- und Wagner-Briefe an Michael Mosonyi. 1921-ben készült német nyelvű tanulmány, mely a szerző életében közletlen maradt. Kézirata Kodály hagyatékában maradt fenn. Megj.: Bónis Ferenc tanulmányában: Liszt- und Wagner-Briefe an Mosonyi, in Kodálys wissenschaftlicher Bearbeitung, Die Musikforschung XXXIX/4, Kassel 1986 október-december.

* Ugyanez magyarul, **Liszt- és Wagner-levelek Mosonyi Mihályhoz** címen: V—III.

* *N* **Erkel és a népzene.** Előadás Gyulán ápr. 3-án. Megj.: A Gyulai Erkel Ferenc Múzeum jubileumi emlékkönyvében, szerk. Dankó Imre, Gyula 1960, 9—13. l.

* Ugyanez, rádióelőadásként, rövidített változatban elhangzott 1965. aug. 17-én a Kossuth Rádióban. Megj.: Rádió és Televízió évkönyv 1967, Magvető Kiadó, Budapest 1967, 311—318. l.

Erdélyi Magyarság. Népdalok. Az előzéken: **Erdélyi magyar népdalok.** (Bartók Bélával együtt, a népdalokat bevezető **Elöljáró beszéd* kettejük aláírásával, de Kodály fogalmazásában.) A Népies Irodalmi Társaság kiadása, Budapest é. n. [1923].

Ugyanez, angol nyelvű bevezetéssel: **Transylvanian Hungarians. Folksongs.** Az előzéken: **Transylvanian Folksongs.** Published by the Popular Literary Society, Budapest é. n. [1923].

Ugyanez, francia nyelvű bevezetéssel: **Les Hongrois de Transylvanie. Chansons populaires.** Az előzéken: **Chansons populaires de Transylvanie.** Édition de la société de la littérature populaire, Budapest é. n. [1923].

Bartóks Kinderstücke. Musikblätter des Anbruch III, Wien, 1. márciusi füzet, 100—101. l.

Ugyanez: Arion 13, szerk. Somlyó György, Corvina, Budapest 1982, 191—192. l.

* *A, O* Ugyanez, **Bartók gyermekdarabjai** címen: V—II, 424—425. l.

[Budapesti levél (1)] franciául: La Revue Musicale II/4, Paris, 173—174. l.

Ugyanez, a szerző tudta nélkül, rossz magyar fordításban: Zenei Szemle V/5—6, Temesvár 1921, 63—64. l.

* Ugyanez magyarul, a szerző által jóváhagyva: V—II, 356—357. l.

Béla Bartók. La Revue Musicale II/5, Paris, márc. 1, 205—217. l. (Bartók 40. születésnapja alkalmából. Az itt közölt műjegyzéket az utánközlések nem tartalmazzák.) Értelemzavaró sajtóhibákkal.

Ugyanez franciául, részben flamand nyelven: Ter Waarheid, Gent 1921 aug.—szept., 8—9. sz., 439—441. l.

Ugyanez, szintén francia nyelven: Musics & Musica, Publicació de „Audicions Intimes", 1921.

Ugyanez, az eredeti kiadás értelemzavaró sajtóhibáinak kijavításával: Béla Bartók sa vie et son oeuvre. Publié sous la direction de Bence Szabolcsi, Corvina, Budapest 1956, 45—47. l.; ^{2}/1968, Corvina, Budapest, ill. Boosey & Hawkes, Paris, 58—68. l.

Ugyanez, német nyelven: Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe, Zusammengestellt von Bence Szabolcsi, Corvina, Budapest 1957, 46—59. l., ^{2}/1972, Corvina, Budapest, ill. Bärenreiter, Kassel—Basel—Tours—London és Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 66—78. l.

* *A, O* Ugyanez, **Bartók Béla** címen: V—II, 426—434. l.

La vie musicale à Budapest. La Revue Musicale II/9, Paris, 76—77. l.

* Ugyanez, **Budapesti levél (2)** címen: V—II, 358—359. l.

1922

New opera by Abranyi treats conservatory episode. (Nem autentikus cím.) The Musical Courier IV/22, New York.

* Ugyanez **Budapesti levél (3)** címen: V—II, 360—361. l.

La vie musicale. La Revue Musicale III/7, Paris, 171—172. l.

* Ugyanez, **Budapesti levél (4)** címen: V—II, 362—363. l.

Lettera da Budapest. Il Pianoforte III, Torino, 222. l.

* Ugyanez, **Budapesti levél (5)** címen: V—II, 364—365. l.

Oeuvres nouvelles de Béla Bartok. La Revue Musicale III/7, Paris, 172—173. l.

Ugyanez, francia és magyar nyelven Demény János Bartók-életrajzi dokumentációjában (Bartók Béla művészi kibontakozásának évei, Zenetudományi Tanulmányok VII, Akadémiai Kiadó, Budapest 1959, 175. l.).

* Ugyanez, **Bartók Béla új művei** címen: V—II, 435. l.

La tour de Voïvode, opéra d'E. de Dohnányi. La Revue Musicale III/8, Paris, 272—273. l.

* Ugyanez, **A vajda tornya. Dohnányi Ernő operája** címen: V—II, 384—385. l.

Leo Weiner. La Revue Musicale III/9, Paris, 81. l.

* Ugyanez, **Weiner Leó** címen: V—II, 386. l.

1923

* **Nagyszalonta népdalkincse.** Napkelet I/1, Budapest, január, 84—85. l.

Lettera da Budapest. Il Pianoforte IV, Torino, 80. l.

* Ugyanez, **Budapesti levél (6)** címen: V—II, 366—367. l.

Lettera da Budapest. Il Pianoforte IV, Torino, 158. l.

* Ugyanez, **Budapesti levél (7)** címen: V—II, 368—369. l.

[Budapesti levél (8)] Angol nyelven, önkényes szerkesztői betoldásokkal: The Musical Courier V, New York, 1923. ápr. 12.

* Ugyanez, hiteles szöveggel, magyarul: V—II, 370—371. l.

* **A magyar dalkincs.** *Nyilatkozat.* Feljegyezte Fábián Ernő. Magyar Dal XXVIII/5, Budapest, május, 2—3. l.

A máramarosi oláh népzene (Bartók Béla könyvének ismertetése). Napkelet I/7, Budapest, 657—659. l.

* Ugyanez, **A máramarosi román népzene** címen: V—II, 436—439. l.

Ugyanez angolul **The Rumanian Folk Music of Maramures** címen: Béla Bartók, Rumanian Folk Music, vol. V: Maramureş County. Ed. by Benjamin Suchoff, Martinus Nijhoff, The Hague 1975, 264—267. l.

La musique française en Hongrie. La Revue Musicale IV/4, Paris, 80—81. l.

* Ugyanez, **Francia zene Magyarországon** címen: V—II, 372—373. l.

Les sonates de Béla Bartok. La Revue Musicale IV/8, Paris, 172—173. l.

* Ugyanez, **Bartók Béla hegedű-zongora-szonátái** címen: V—II, 440. l.

Erdélyi Magyarság. Népdalok. Lásd: 1921. (Ugyanott l. a mű angol és francia nyelvű kiadását is.)

* **[A Psalmus Hungaricus bemutatója elé.]** *Nyilatkozat.* Először megjelent Cs. A. (feltehetően Cserna Andor), „Az ötvenéves Budapest. A Filharmóniai Társaság mai rendkívüli díszhangversenye Pest, Buda és Óbuda egyesítésének félszázados évfordulóján" c. cikkében: Magyar Színpad XXVI/324, Budapest 1923. nov. 19. (A cikk Bartók és Dohnányi nyilatkozatát is tartalmazza a Táncszvitről, illetve az Ünnepi nyitányról.) Bartók és Kodály nyilatkozatát újra közli, Elfeledett Bartók- és Kodály-nyilatkozat 1923-ból címen, Wilheim András (Magyar Zene XXI/4, Budapest 1980. december, 428—429. l.).

* **A zenei folklore fejlődése.** Esti Kurír I/84, Budapest, dec. 25., 26. l.

Ugyanez angolul **The development of musical folklore** címen: Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1982/2, 32. l.

1924

* **Nagyszalontai gyűjtés.** *Dallamok gyűjteménye* (257—302. l.) és *Dallamok jegyzetei* (361—370. l.) a Magyar Népköltési Gyűjtemény — Új folyam „Nagyszalontai gyűjtés" című, XIV. kötetében (Kodály Zoltán közreműködésével szerkesztette Szendrey Zsigmond), Budapest.

Theodor Szántó. [1924?]. Német nyelvű cikk levonata a szerző iratai között; megjelenési helyét és pontos idejét nem sikerült megállapítani.

* Ugyanez, **Szántó Tivadar** címen: V—II, 387—388. l.

Bartók, Béla. Angol nyelven megjelent, valószínűleg németül írott *lexikoncikk* a Dictionary of Modern Music and Musicians (szerk. Arthur Eagelfield-Hull, J. M. Dent and Sons kiadása, London 1924) számára, műjegyzékkel. Németül megjelent: Das neue Musiklexikon. Nach dem Dictionary of Modern Music and Musicians... Übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein (Max Hesses Verlag, Berlin 1926, 35—36. l.).

* Ugyanez magyar nyelven, műjegyzék nélkül, **Bartók Béla** címen, Breuer János közreadásában, a „Kodály Zoltán: Három elfeledett írás" c. közleményben: Magyar Zene XXIII/4, Budapest 1982. december, 335—336. l.

Dohnányi, Ernst von. Angol nyelven megjelent, valószínűleg németül írott *lexikoncikk* a Dictionary of Modern Music and Musicians (szerk. Arthur Eagelfield-Hull, J. M. Dent and Sons kiadása, London 1924) számára, műjegyzékkel. Németül megjelent: Das neue Musiklexikon. Nach dem Dictionary of Modern Music and Musicians... Übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein (Max Hesses Verlag, Berlin 1926, 153. l.).

* Ugyanez magyar nyelven, műjegyzék nélkül, **Dohnányi Ernő** címen, Breuer János közreadásában, a „Kodály Zoltán: Három elfeledett írás" c. közleményben: Magyar Zene XXIII/4, Budapest 1982. december, 336—337. l.

Szántó, Theodor. Angol nyelven megjelent, valószínűleg németül írott *lexikoncikk* a Dictionary of Modern Music and Musicians (szerk. Arthur Eagelfield-Hull, J. M. Dent and Sons kiadása, London 1924) számára, műjegyzékkel. Németül megjelent: Das neue Musiklexikon. Nach dem Dictionary of Modern Music and Musicians... Übersetzt und bearbeitet von Alfred Einstein (Max Hesses Verlag, Berlin 1926, 634. l.).

* Ugyanez, magyar nyelven, műjegyzék nélkül, **Szántó Tivadar** címen, Breuer János közreadásában, a „Kodály Zoltán: Három elfeledett írás" c. közleményben: Magyar Zene XXIII/4, Budapest 1982. december, 337. l.

Meine kompositorischen Absichten. Német nyelvű *nyilatkozat,* feljegyezte *m. r.* jelű újságíró. Megj.: Neues Pester Journal LIII/276, Budapest, dec. 25., 11. l.

* Ugyanez magyarul, **Zeneszerzői terveim** címen: V—III.

1925

* **[A háromszáz éves magyar műdalokról.]** *Nyilatkozat*, mely **Kodály Zoltán a háromszáz éves magyar műdalokról** címen megj.: Világ XVI/73, Budapest, márc. 31., 11—12. l.

* *A* **A magyar népzene.** (Kodály ápr. 2-i magyar népdalestjének műsora.) Zeneközlöny XV/9.

Ugyanez, **A magyar népdal** címen, Molnár Antal Az új zene c. könyvében, Révai kiadás, Budapest é. n. [1925], 314—318. l.

+* Ugyanez rövidítve, **A tűznek nem szabad kialudni** címen: Színházi élet XV/15, Budapest, ápr. 12—18., 45. l.

Ugyanez rövidítve, **A magyar népdal** címen: Magyar Dal XLVI/6, Budapest 1941. jún. 1., 3—4. l.

\+ *N* **Dreizehn junge Musiker.** Írásának kelte: 1925. május vége—június eleje. Német nyelvű válasz — y. jelű cikkírónak (=Diósy Béla) a Neues Pester Journal (LIV/119, Budapest 1925. máj. 28., 6—7. l.) hasábjain megjelentetett „Moderne Musik. Werke der Kompositionszöglinge der Hochschule für Musik" című, Kodály és tanítványai ellen intézett támadására. Kodály válaszát a lap nem közölte; annak rövidített-átdolgozott magyar nyelvű változata a Budapesti Hírlapban jelent meg, **Tizenhárom fiatal zeneszerző** címen. Erre Diósy viszontválaszát, „Moderne Musik" címen: l. Neues Pester Journal LIV/132, 1—2. l.) — Kodály cikkének német nyelvű eredeti változata először megjelent: AZM, 7—11. l., ill. 2/1975, 13—23. l.

Ugyanez, **Der Pädagoge** címen, a „Zoltán Kodály zum 80. Geburtstag" c. ünnepi megemlékezésben: Österreichische Musikzeitschrift XVIII/12, Wien 1962. december, 583—586. l.

* Ugyanez, magyar nyelven, **Tizenhárom fiatal muzsikus** címen, teljes történeti dokumentációval, Bónis Ferenc „A vitázó Kodály" c. közleményében: A Kodály Intézet évkönyve III., szerk. Ittzés Mihály, Kecskemét 1986, 6-22. l.

+* **Tizenhárom fiatal zeneszerző.** Előbbinek rövidített-átdolgozott magyar változata, Budapesti Hírlap XLV/131, Budapest, jún. 14., 7—8. l.

* **Kodály Zoltán a magyar zenészek neveléséről.** Magyar nyelvű *nyilatkozat*, mely fenti téma német változatán alapul, azt summázza. Először megj.: Világ XVI/131, Budapest 1925. jún. 14., 20. l.; kötetben: V—III (a *Tizenhárom fiatal muzsikus* c. cikk jegyzetei között).

New Music from Old. Nem autentikus cím; a cikket a szerkesztő önkényesen megrövidítette. Modern Music III/1, New York, nov.—dec., 25—29. l.

Ugyanennek részlete németül, nem pontos fordításban, **Das ungarische Idiom** címen: Die neue Musik, Dokumente zu ihrem Verständnis, ausgewählt und eingeleitet von Eugen Probst, C. C. Buchners Verlag, Bamberg 1961, 38. l.

* *O* **Magyar zene.** Előbbi mű, eredeti címmel, teljes szöveggel: V—I, 24—28. l.

* **[A zene új útjairól.]** *Nyilatkozat*. Eredeti címe: **„Az új zene rehabilitálásának korát éljük!" — mondja Kodály Zoltán, aki az új zenéről nyilatkozik.** Feljegyezte: B. L. Megj.: Pesti Napló LXXX/294, Budapest, dec. 25., 62. l.

1926

* **[A Gergelyjárásról és a régi magyar líráról.]** *Nyilatkozat*. Eredeti címe: **Kodály Zoltán a Gergelyjárásról, a székely írott kapuról, a régi magyar líráról és új műveiről.** Megj.: Esti Kurír IV/57, Budapest, márc. 11., 2. l.

* **A magyar énekstílusról.** *Nyilatkozat.* Megj.: Világ XVII/54, Budapest, márc. 16. 10. l.

* *N* **[Háry János.]** *Nyilatkozat.* Magyar Színpad XXIX/288—289, Budapest, okt. 15—16., 1. l.

Zoltán Kodály über sein neues Singspiel. Weltkurier [I/2], Budapest, okt., 12. l.

Ugyanennek rövidített változata (ford. Bónis Ferenc) Rudolf Klein dokumentációjában: Kodály és az Universal Edition, Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére, Zeneműkiadó, Budapest 1977, 143. l.

Ugyanennek a két utolsó bekezdéssel kiegészített, de a 4. bekezdés második felével s a teljes 5. és 6. bekezdéssel megrövidített változata, **Was mich am Háry-Stoff fesselte** címen: Die Tribüne V/2, Köln 1931. okt., színlapmelléklet.

Ugyanez, **„Die Heldentaten des Hary Janos". Zur Aufführung im Stadttheater am 23. November** címen: Echo der Gegenwart, Aachen, 1931. nov. 11.

Ugyanennek első hét mondata **Was mich am Háry-Stoff fesselte** címen: Theaterzeitung. Programm des Stadttheaters Aachen 1931/32, Heft 9, 2. l.

* Ugyanez, a budapesti, kölni és első aacheni változat alapján magyarul, **Háry János hőstettei** címen: V—III.

* *N* **Kelemen kőmies balladája.** Lásd 1918.

* **Kelemen kőmies.** *Székely népballada.* Fenti tanulmánynak népszerűsítő célú, egyszerűsített változata. Megj.: Nemzeti Újság VIII/294, Budapest, dec. 25., 53. l.

1927

+* **Mit akarok a régi székely dalokkal?** Híd I/1, Budapest, 37. l.

Ugyanez: A Pozsonyi Bartók Béla Dalegyesület 1942. ápr. 28-i hangversenyének műsorkönyvében (szerk. Környei Elek), Pozsony, 14. l.

+* **Népzene.** Kodály márc. 17-i magyar dalestjének műsorfüzetében.

Ugyanez, a 3. bekezdés három mondatával megrövidítve, az Ifjú szivekben élek c, kötetben, Budapest 1928, 55. l.

1929

+* **A magyar népdal művészi jelentősége.** Néptanítók lapja XLII/15—16, Budapest, április 15., 8—9. l.

Ugyanez: Napkelet VIII/5, Budapest 1930, 421—423. l.

Ugyanez: Magyar Dal XLI/4, Budapest 1936. május, 1—2. l.

+* **Sopron.** Zenei Szemle XIII/1, Temesvár—Budapest, 1—2. l.

+* *A, N, O* **Gyermekkarok.** Zenei Szemle XIII/2, Temesvár—Budapest, 1—9. l.

Ugyanez: Kecskeméti Lapok LXII/267, Kecskemét 1929. nov. 29., 5. l.

Ugyanez: Énekszó I/3 és 4, Budapest 1934. jan. 1. és febr. 15., 33—35., 53—56. l.

Ugyanez rövidítve, **„A magyar közönséget ki kell emelni zenei igénytelenségéből" — állapítja meg Kodály Zoltán** címen: Az Est XX/142, Budapest, jún. 26., 12. l.

* **101 magyar népdal.** *Előszó* a Bárdos Lajos szerkesztette népdalfüzethez. A Magyar Cserkész Könyvei 116—117. sz., Budapest, 3—5. l.; 2/1932, 3/1937, 4/1939, 5/1941, 6/1942, 7/1945: 3—5. l.

* **A csákvári földműves színészek „Háry János"-áról.** *Nyilatkozat.* Budapesti Hírlap XLIX/283, Budapest, dec. 12., 9. l.

* *A, N* **Ötfokú hangsor a magyar népzenében** l. 1917.

1930

+** *N* **Marosszéki táncok.** *Előszó* a partitúrához magyar, német, angol és francia nyelven. Universal Edition, Wien—Leipzig, 1. l.

* *N* **Nyári este.** *Előszó* a partitúrához magyar, német, angol és francia nyelven. Universal Edition, Wien—Leipzig, 2. l.

* **[Kecskemét példája.]** *Nyilatkozat.* Feljegyezte Homoki József. Eredeti címe: **„Amit a kecskeméti zeneiskola hangversenyén láttam és hallottam, példát mutató teljesítmény volt."** Megj.: Kecskeméti Lapok LXIII/161, Kecskemét, júl. 18., 2. l.

Ugyanez, Heltai Nándor újraközlésében: „Szívébe fogadott Kecskemét", Kecskemét 1982, 36—37. l.

* **[Zenei műveltségünk és a magyar népdal.]** *Nyilatkozat.* Feljegyezte Katona Jenő, Eredeti címe: **Egy óra Kodály Zoltánnál.** Megj.: Magyarság XI/188, Budapest, aug. 20. 19—20. l.

* **[Igaz-e, hogy a magyar kultúrát a középosztály hordja a vállán?]** *Nyilatkozat,* mely *A magyar kultúrát a magyar középosztály hordja vállain* c. interjúsorozatban jelent meg először: Budapesti Hírlap L/294, Budapest, dec. 25., 6. l.

1931

Magyar népzene. Zenei Lexikon, szerk. Szabolcsi Bence és Tóth Aladár, Győző Andor kiadása, Budapest, II. kötet 63—68. l.

* Ugyanez átdolgozva, fenti lexikon tervezett, de meg nem jelent 1944-es kiadása számára: V—II, 134—144. l.

Was mich am Háry-Stoff fesselte l. 1926.

„Die Heldentaten des Hary Janos" l. 1926.

1932

Népdal és közönség. *Előadás* Budapesten, a Cobden Szövetségben, 1932. január 27-én. Egy részlete megjelent: Újság VIII/22, Budapest 1932. jan. 28., 8. l.

* Ugyanez kibővítve: Szabolcsi Bence: Régi muzsika kertje, Budapest ^{2}/1957, 143—146. l.

* **[A Székely fonóról és az eljövendő magyar operáról.]** *Nyilatkozat.* Feljegyezte Haics Géza. Megj.: **Beszélgetés Kodály Zoltánnal az eljövendő magyar operáról** címen: Magyarság XIII/96, Budapest, máj. 1., 18. l.

* **[Az ötvenedik születésnapon.]** *Nyilatkozat.* Feljegyezte H. G. (=Haics Géza). Megj.: **Az ünnepelt Kodály Zoltánnál** címen: Magyarság XIII/283, Budapest, dec. 16., 10. l.

* **[Kecskemét.]** *Beszéd* 1932. dec. 17-én Kecskeméten. Megj.: a *Gyönyörű díszhangversennyel, szerenáddal, bankettel ünnepelte Kodály Zoltánt szülővárosa, Kecskemét* c. beszámolóban: Kecskeméti Közlöny XIV/287, Kecskemét, dec. 20., 21. l.

Ugyanez, a Kecskeméti Zenei Napok műsorfüzetében, szerk. Heltai Nándor, Kecskemét 1962, 10. l.

Ugyanez, ugyancsak Heltai szerkesztésében: „Szívébe fogadott Kecskemét", Kecskemét 1982, 56. l.

Ugyanennek változata az *Itt láttam meg először édesanyámat...* c. beszámolóban: Nemzeti Újság XIV/284, Budapest 1932. dec. 18., 7. l. (Szövegét l. V—III, fenti cikk jegyzetanyagában.)

* **[Nagyszombati emlékek.]** *Nyilatkozat.* Feljegyezte Váradi Miklós dr. Eredeti címe:

A nagyszombati érseki főgimnázium ifjúsági színházától a milánói Scaláig. Beszélgetés Kodály Zoltánnal ötvenedik születésnapja alkalmából. Megj.: Prágai Magyar Hírlap XI/293, Prága, dec. 25., 25. l.

1933

* **[A Székely fonó milánói bemutatója előtt.]** *Nyilatkozat.* Feljegyezte Balla Ignác. Eredeti címe: **Milánói beszélgetés Kodály Zoltánnal,** Pesti Hírlap LV/10, Budapest, jan. 13., 15. l.

Ugyanez, Szabadság XLII/71, Cleveland—New York—Chicago—Pittsburgh—Detroit—St. Louis 1933. márc. 25., 2. l.

* **[A vidéki zenei mozgalmakról.]** *Nyilatkozat.* Feljegyezte „a Délmagyarország munkatársa" (Lengyel Vilma?). Kelte: „Budapest, húsvét előtt". Eredeti címe: **Az ötvenéves Kodály Zoltán a tömegek munkájáról, a vidéki zenei mozgalmakról, a kórusok átalakulásáról, a virtuóz hangszerjátékról és az énekkarok feladatairól. „A karének az egyetlen, ami zenei kultúrát ad a legszélesebb tömegeknek."** Délmagyarország IX/85, Szeged, ápr. 16., 11. l.

+* **Néprajz és zenetörténet.** Ethnographia XLIV, Budapest, 4—15. l.

Ugyanez, különlenyomatként: Magyar Zenei Dolgozatok (szerk. Kodály Zoltán), 10. sz.

+* *A, N* **Vallomás.** Nyugat XXXVI/2, Budapest, 75—78. l.

Ugyanez angolul: **Confession.** The New Hungarian Quarterly III/8, Budapest 1962. okt.—dec., 3—9. l.

1934

* *N* **Sajátságos dallamszerkezet a cseremisz népzenében.** Emlékkönyv Balassa Józsefnek, a Magyar Nyelv szerkesztőjének 70. születésnapjára, Budapest, 181—193. l.

Ugyanez, (első) különlenyomatként: Dunántúli Nyomda, Pécs 1935.

Ugyanez, (második) különlenyomatként: Magyar Zenei Dolgozatok (szerk. Kodály Zoltán), 11. sz., 1935.

* *N* **Galántai táncok.** *Előszó* a partitúrához magyar, német, angol, francia és olasz nyelven. Universal Edition, Wien—Leipzig, 1. l.

+* **Zenei] belmisszió.** *Nyilatkozat.* Először megj., **Szomjas lelkek — nagy alkotások** címen: Budapesti Hírlap LIV/291, Budapest, dec. 25., 37. l.

* **[A magyar népdal nemzeti erejéről.]** *Nyilatkozat.* Feljegyezte Haics Géza. Eredeti címe: **Kodály Zoltán beszél a magyar népdal nemzeti erejéről és az új zenei világnyelvről.** Megj.: Új Magyarság I/100, Budapest, dec. 30., 13. l.

1935

* **[A Jézus és a kufárok budapesti bemutatója után.]** *Pohárköszöntő* 1935. márc. 10-én. Először megjelent, *A Kecskeméti Dalárda diadalútja* c. beszámoló cikkben: Kecskeméti Közlöny XVII/59, Kecskemét 1935. márc. 12., 7. l. Újra közölte Heltai Nándor: „Szívébe fogadott Kecskemét", Kecskemét 1982, 76—77. l.

+* **A magyar karének útja.** *Előadás* Békéscsabán, 1935. ápr. 7-én. Megj.: Békésmegyei Közlöny LXII/91, Békéscsaba, ápr. 21., 5—6. l.

Néphagyomány és zenekultúra. Válasz II/12, Kecskemét, december, 685—686. l.

* Ugyanez: **A magyar népzene** utolsó fejezete, l. 1937.

1936

+* **Excelsior.** Magyar Dal XLI/1, Budapest, január, 5. l.

* **A Vajda János Társaság Kodály-estjén.** *Beszéd,* mely e társaság febr. 20-i rendezvényére készült. Először megj.: V—III.

* **[Magyar zenei műveltség Liszt korában és ma.]** Beszéd 1936. május 12-én, Budapesten. Először megj. Mátyás János közlésében, **[Kodály ismeretlen beszéde (1936)]** címen: Az ének-zene tanítása XXVIII/3, Budapest 1985, 100—104. l.

+* **Bartók Béla gyermekkarai.** Énekszó IV/3—4, Budapest, dec. 15., 386—387. l.

1937

+* **A hangadás.** Magyar Dal XLII/2—3, Budapest, márc.—ápr., 4—5. l.

+* **Énekes játékok.** Énekszó IV/6 (24), Budapest, május 1., 429. l.

Ugyanez: Angyalkert I, Játékok. Magyar Kórus, Budapest, borító 3. l.

Ugyanennek részlete név nélkül: Tanterv és útmutatások a nyolcosztályos népiskola számára, V. kötet, Budapest 1941, 163. l.

+* **Vidéki város zeneélete.** *Előadás* Nyíregyházán május 2-án. Először megj.: AZM, 55—58. l., ^{2}/1975, 124—131. l.

Zene. A magyarság néprajza. Sajtó alá rendezte Viski Károly. Szellemi néprajz II. Negyedik kötet. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest 1937 [június], 9—84. l. Bővített-átdolgozott kiadása: ^{2}/1943 [december], 5—75. l., ^{2a}/1943 [december], 5—75. l.

Ugyanez önálló műként, előszóval: **A magyar népzene.** Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest 1937.

Ugyanez bővített-átdolgozott kiadásban: ^{2}/1943.

Ugyanez további bővítésekkel, önálló kötetként, Vargyas Lajos példatárával, **A magyar népzene** címen: Zeneműkiadó, ^{3}/1952. Ennek további kiadásai: ^{3a}/1960, ^{4}/1969, ^{5}/1971, ^{6}/1973, ^{7}/1976, ^{8}/1981, ^{9}/1984.

* Ugyanez, a szerző kéziratos pótlásainak figyelembevételével: V—III.

Ugyanennek IX. fejezetét, **Néphagyomány és zenekultúra** címen, l. 1935.

Ugyanennek előszava, rövidítve, olasz nyelven, **Della musica popolare** címen: Musica II/5, Roma 1947, 116—119. l.

Ugyanennek első fejezete angolul, **Musical Folk Tradition** címen: The 70 year old Zoltán Kodály, Institute for Cultural Relations, Budapest 1952, 20—31. l.

Ugyanez franciául, **Tradition musicale populaire** címen: Le 70e anniversaire de Zoltán Kodály, Institut des relations culturelles, Budapest 1952, 20—31. l.

Ugyanez németül, **Musikalische Volkstradition** címen: Der 70 jährige Zoltán Kodály, Institut für kulturelle Beziehungen, Budapest 1952, 25—35. l.

Ugyanez oroszul, **Музыкальное народное наследие** címen: Золтан Кодай к 70-летию венгерского композитора, издание Института культурных связей, Budapest 1952, 25—35. l.

A teljes tanulmány átdolgozott-bővített változata új előszóval (Vargyas Lajos példatára nélkül), német nyelven: **Die ungarische Volksmusik.** Übertragen von Bence Szabolcsi. Corvina, Budapest 1956.

Ugyanez, angol nyelven, a szerző új előszavával: **Folk Music of Hungary.** Translated from the Hungarian and revised in accordance with the German edition (1956) by Ronald Tempest and Cynthia Jolly, Corvina, Budapest 1960.

Ugyanez: Barrie and Rockliff, London 1960.

Ugyanez: The Macmillan Company, New York 1960.

Ugyanez 2., bővített-javított kiadásban: Enlarged edition revised by Lajos Vargyas. Translated by Ronald Tempest and Cynthia Jolly. Translation revised by Laurence Picken, Corvina Press, Budapest 1971.

Ugyanez: Barrie & Jenkins, London 1971.

Ugyanez: Praeger Publishers, New York—Washington 1971.

Ugyanez, tovább bővített 3. kiadásban: Centenary edition. Revised and enlarged by Lajos Vargyas. Translated by Ronald Tempest and Cynthia Jolly. Translation revised by Laurence Picken. The new additions were translated by Gyula Gulyás, Corvina Kiadó, Budapest 1982.

Ugyanez orosz nyelven, az 1960-as átdolgozás alapján: **Венгерская народная мрзыка.** Перевод З. Т. Владимировой, Корвина, Budapest 1961.

Magyar dilettánsok. Tükör V/7, Budapest, július, 471—472. l.

+* Ugyanez: **[Magyar zenekedvelők, emlékek és arcképek.]** Előszó Ambrózy Ágoston könyvéhez. Ambrózy kiadása, Budapest, 3—6. l.

Bicinia Hungarica.

+* *A, N* *Ajánlás* az I. füzethez: Magyar Kórus, Budapest, 2. l.

Ugyanez angolul: Choral Method, Bicinia Hungarica I, Boosey & Hawkes, London 1957, 3. l., ^{2}/1968, 3. l.

Ugyanez németül, *Zum Geleit* címen: Chor Schule Elfter Teil, Erstes Heft és Elfter Teil, Zweites Heft, Boosey & Hawkes GmbH., Bonn 1967, 3. l.

* *N* *Utószó az I. füzethez:* Magyar Kórus, Budapest, 33—34. l.

* *Néhány megjegyzés az I. füzet 2. kiadásához:* Magyar Kórus, Budapest 1942.

* *Az I. füzet 3. kiadásához:* Magyar Kórus, Budapest 1944.

+* *Juliánusz nyomában. Előszó a IV. füzethez.* Magyar Kórus, Budapest 1942.

Die Volksmusik. 1937-ben befejezett, német nyelven fogalmazott tanulmány, a Magyarság néprajzában közzétett írásnak idegennyelvű terjesztésre szánt, népszerű párkiadványa. Megjelent németül:

Die ungarische Volksmusik címen: Ungarn. Das Antlitz einer Nation (szerk. Baranyai Zoltán, felelős szerkesztő Perczel Tamás), Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest 1940, 332—349. l.

Ugyanez különlenyomatként: Budapest 1941.

Ugyanennek tömörített-javított változata, **Die Volksmusik** címen: Die ungarische Musik von Zoltán Kodály und Dénes Bartha, Danubia Verlag, Budapest—Leipzig—Milano 1943, 11—29. l.

Ugyanez: Musik der Zeit, hrsg. von Heinrich Lindlar, Heft 9, Ungarische Komponisten, Boosey & Hawkes GmbH., Bonn 1954, 5—15. l.

Ugyanennek részlete Kodály **Die ungarische Volksmusik** c. könyvének előszavában, Corvina, Budapest 1956, 5—8. l. (Magyarul lásd **A magyar zene német nyelvű kiadása elé** című *előszó*ban: V—III.)

Ugyanennek részlete angolul Kodály **Folk Music of Hungary** c. könyvének előszavában, Corvina stb. 1960, ^{2}/1971, ^{3}/1982, 5—8. lap (l. az 1937-es írások között).

Ugyanez a tanulmány francia nyelven, rövidítve, a német alapműtől helyenként eltérő kottapéldákkal: **La chanson paysanne.** Visages de la Hongrie, szerk. Győry János és Ember Gyula közreműködésével Baranyai Zoltán, Librairie Plon, imp. et ed. des Presses Universitaires de Hongrie, Paris 1938, 435—443. l.

* *N* **Népzenénk.** A tanulmány 1943-as német változatának magyar szövege. Megj.: V—III.

* **A magyar kiejtés romlásáról.** Beszéd 1937. dec. 9-én, az Eötvös-Kollégium volt

tagjai Szövetségének közgyűlésén. Megj.: Szövetségi Évkönyv XIV—XV, 1936/37, Budapest 1937, 15—28. l.

Ugyanez, különlenyomatként.

Ugyanez: A jó magyar ejtés aktái, összeállította Eckhardt Sándor, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest 1941, 5—25. l.

1938

La chanson paysanne. Lásd 1937.

Was ist ungarisch in der Musik? Lásd 1939.

+* **Vessünk gátat kiejtésünk romlásának.** Rádióelőadás Budapesten, szept. 18-án. Budapest Székesfőváros Népművelési Bizottsága 1938. okt. havi munkaterve.

Ugyanez: Pásztortűz XXV/I, Kolozsvár 1939. január, 14—16. l.

Ugyanez: A jó magyar ejtés aktái, összeállította Eckhardt Sándor, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest 1941, 26—33. l.

1939

* **Magyarság a zenében.** Mi a magyar? Szerk. Szekfű Gyula, Magyar Szemle Társaság, Budapest, 379—418. l.

Ugyanez, különlenyomatként: 1940-ben, két egymást követő változatban (a második javított).

+* *A, N, O* **Mi a magyar a zenében?** Apolló IV/3—4 (IX. kötet), Budapest, 97—102. l.

Ugyanez, különlenyomatként.

Ugyanez: Magyar Út IX/7, Budapest 1940. febr. 15., 3—4. l.

Ugyanez angol nyelven: **What is Hungarian in the Music?** Hungarian Quarterly V/3, Budapest—London 1939, 474—481. l.

Ugyanez német nyelven: **Was ist ungarisch in der Musik?** Pester Lloyd LXXXV/153, Budapest 1938. júl. 10., 15—16. l.

* **Kaposvári diákokhoz.** *Nyílt levél.* Először megj.: Énekszó VI/6, Budapest, május—június, 642. l.

Ugyanennek részlete **Eltűnik a „Ballag már a vén diák" idegen dallama** címen: Magyar Nemzet II/128, Budapest, jún. 7., 13. l.

+* **Szív vagy szív?** Tükör V/6, Budapest, június, 458—459. l.

* **[A magyar dal jelentőségéről.]** *Nyilatkozat.* Eredeti címe: **Kodály Zoltán nyilatkozata A magyar társadalom halálos zenei közömbösségéről és az iskolai énektanítás nagy hibáiról.** Először megj.: Független Magyarország I/15, Budapest, dec. 11., 4. l.

1940

* **[Szabad-e baritonra átírni Bánk bán szólamát?]** *Nyilatkozat.* Nemzeti Újság XXII/45, Budapest, febr. 25., 13. l.

Die Volksmusik. Lásd 1937.

+* **„Mentség".** Tótfalusi Kis Miklós könyvének ismertetése. Magyar Szemle XXXIX/5 (159), Budapest, november, 334—336. l.

* **Noé bárkája.** Bevezető a Liszt Ferenc Társaság folklore-matinéján, dec. 10. Megj.: V—I, 81—82. l.

1941

15 kétszólamú énekgyakorlat. *Előszó.* Magyar Kórus, Budapest.

* Ugyanez 2. kiadásban: Zeneműkiadó, Budapest 1962. E kiadás *Utószó*-val kiegészítve.

* Ugyanennek más változatát lásd 1961.

* *A, N, O* **Énekeljünk tisztán!** *Előszó.* Magyar Kórus, Budapest, 3—4. l.

Ugyanez: Magyar Dal XLVII/5, Budapest 1942. május, 1—3. l.

Ugyanez angolul: **Let Us Sing Correctly** *[Foreword],* Choral Method, Boosey & Hawkes, London 1952, 2—6. l.

Ugyanez németül: **Lasst uns richtig singen,** *Vorwort.* Chor Schule Dritter Teil, Boosey & Hawkes, Bonn 1967, 2—5. l.

* **[Nyilatkozat.]** Fiatalok XV/12, Budapest, december, 3—4. l. Feljegyezte Erdélyi Zsuzsa.

* **Zene az ovodában.** Magyar Zenei Szemle I/2, Budapest, március, 3—21. l.

Ugyanez különlenyomatként: 1941.

* *A, N, O* Ugyanez, 2. kiadásban, 1957-ben kelt *Utóirat*tal: Zeneműkiadó, Budapest 1958.

Ugyanez angolul, mint előzetes közlés V—III-ból, **Music in the Nursery School** címen: Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1985/1, 11—14. l.

+* *N* **Népzene és műzene.** Úr és paraszt a magyar élet egységében, szerk. Eckhardt Sándor, A budapesti kir. magyar Pázmány Péter Tudományegyetem bölcsészeti karának Magyarságtudományi Intézete, Budapest, 212—222. l.

Ugyanez különlenyomatként is.

Ugyanez angolul: **Folk Music and Art Music.** The 70 year old Zoltán Kodály, Institute for Cultural Relations, Budapest 1952, 32—41. l.

Ugyanez franciául: **Musique populaire et musique savante.** Institut des relations culturelles, Budapest 1952, 32—41. l.

Ugyanez németül: **Volksmusik und Kunstmusik.** Der 70jährige Zoltán Kodály, Institut für kulturelle Beziehungen, Budapest 1952, 36—46. l.

Ugyanez oroszul: **Народная музыка и художественная музыка.** Золтан Кодай к 70-летию великого венгерского композитора, издание Института Культурных связей, Budapest 1952, 36—46. l.

* **A jó magyar ejtés III. versenyén.** *Beszéd* 1941. május 1-jén. A jó magyar ejtés aktái, összeállította Eckhardt Sándor, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 60—63. l.

* **A jó magyar ejtés versenyének tanulságai.** *Beszéd* 1941. május 20-án. A jó magyar ejtés aktái, összeállította Eckhardt Sándor, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest, 45—46. l.

* **[Éneklő Ifjúság.]** *Bevezető cikk* e folyóirat első számában. Kelte: 1941. szeptember, I/1, Budapest, szeptember, 1. l.

* **Üzenet az amerikai magyaroknak.** Rádió Újság XVIII/41, Budapest, okt. 3., 4. l.

* **[A Psalmus Hungaricus szerzője — az ovodai zenetanításról.]** *Nyilatkozat.* Eredeti címe: **Kodály az ovodában.** Feljegyezte Gách Marianne. Híd II/42, Budapest, okt. 7., 13. l.

Ugyanez angolul **The Composer of Psalmus Hungaricus on Music Teaching in the Kindergarten** címen: Bulletin of the International Kodály Society, Budapest, 1982/2, 35. l.

+* **Zene az ovodában.** *Rádióelőadás* Budapesten, dec. 8-án. Először megj.: AZM 74—77. l.; 2/1975, 181—188. l.

Bicinia Hungarica. Néhány megjegyzés az I. füzet 2. kiadásához: lásd 1937.

1942

* **[Német szerző műve-e a Psalmus Hungaricus?]** Német nyelven írt *helyreigazítás;* kelte 1942. jan. 13. Válasz a Breslauer Neueste Nachrichten 1941. nov. 16-i számának „Psalmus Hungaricus", Werk eines Deutschen c., Kodály kompozíciójának eredetiségét kétségbe vonó névtelen cikkére. A lap Kodály helyreigazítását, megállapításainak élét enyhítve, névtelen *olvasólevélként* közölte 1942. febr. 28-án. Kodály írásának teljes szövegét, magyarul, Bónis Ferenc adta ki először: Ki komponálta a Psalmus Hungaricus zenéjét? Kodály vitája a német sajtóval 1942-ben (Magyar Zene XXV/2, Budapest, 1984 jún., 135—139. l.).

* **Karéneklésünk jövője.** *Üzenet* a jan. 18-i makói Kodály-hangverseny résztvevőinek. Megj.: V—I, 120—121. l.

Énekeljünk tisztán! l. 1941.

* **Új célok felé.** Magyar Dal XLVII/2, Budapest, febr. 1., 1—2. l.

Juliánusz nyomában. Lásd: Bicinia Hungarica, 1937.

* **[A Magyar Dalosszövetség közgyűlésén.]** *Felszólalás* jún. 28-án. Eredeti címe: **Kodály Zoltán a magyar zenei nyelvújítás fokozott ütemű végrehajtásáról.** Először megj.: Magyar Dal XLVII/8, Budapest, aug. 1., 3—4. l.

* **[A Dalosszövetség karvezetői tanfolyamán.]** *Felszólalás* augusztusban. Eredeti címe: **Kodály Zoltán látogatása.** Először megj.: Magyar Dal XLVII/10, Budapest, okt. 1., 4—5. l.

* **[A magyar zenei élet időszerű kérdéseiről.]** *Nyilatkozat.* Eredeti címe: **Beszélgetés Kodály Zoltánnal a magyar zenei élet időszerű kérdéseiről és új műveiről.** Feljegyezte Bartók János. Először megj.: Magyar Zenei Szemle II/12, Budapest, december, 350—353. l. Ugyanez a cikk, másféle csoportosításban, de azonos tartalommal, **Beszélgetés Kodály Zoltánnal a Gallyatetőn**[!] címen: Pásztortűz XXIX/4, Kolozsvár 1943, 148—152. l.

* **[Galánta.]** *Beszéd* máj. 30-án délelőtt, a galántai díszpolgári oklevél átvételekor. Először a feljegyző Szőke Péter közleményében jelent meg: Díszpolgáravatás Galántán, Forrás VII/7—8, Kecskemét 1975. aug., 79. l. (a feljegyzés szövegét Kodály jóváhagyta). Ugyanez rövidítve Szőke Péter Kodály-emlékezésében: Így láttuk Kodályt, szerk. Bónis Ferenc, Budapest ^{2}/1982, 332. l.

* **[A galántai dalosünnepen.]** Beszéd máj. 30-án délután. Feljegyezte Szőke Péter; e szöveget Kodály jóváhagyta. Először megjelent Szőke közleményében: Díszpolgáravatás Galántán, Forrás VII/7—8, Kecskemét 1975. aug., 80—81. l. Ugyanez Szőke Péter Kodály-emlékezésében: Így láttuk Kodályt, Budapest ^{2}/1982, 333—334. l.

* **[Magyar testnevelés.]** *Felszólalás* Budapesten, máj. 31-én. Először megj., hiányos közlésben, számos sajtóhibával: Testnevelési Tanárok Közlönye XI/7, Budapest, július, a hátsó borító két lapján, a Beszámoló a „Népdal a testnevelési órán" címmel tartott bemutatóról c. közleményben. Teljes szövegét, az eredeti kézirat alapján, Kerényi György közölte: **„...ép testben ép elme lakozzék". Kodály Zoltán elfelejtett írása a nemzeti tornáról,** Magyar Nemzet XXIX/82, 1973. ápr. 8., 11. l. Első kötetbeli közlése Bónis Ferenc cikkében: Kodály Zoltán tíz írása, Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére, Zeneműkiadó, Budapest 1977, 20—21. l.

1943

* **Szombathely.** *Válasz* a szombathelyi polgármester üdvözlő szavaira, június 9-én. Először megj.: V—I, 122—123. l.

+* **Gyermekdalaink magyarságáról.** Énekszó X/6, Budapest, június, 1030—1031. l.

A „333 olvasógyakorlat"-hoz. Magyar Kórus, Budapest.

* *N, O* Ugyanez 1961 márciusában írt *Utószó*val: Zeneműkiadó, Budapest 1962.

Ugyanennek rövid német változata: **333 elementare Übungen im Singen vom Blatt,** *Vorwort.* Chor Schule Zweiter Teil, Boosey & Hawkes, Bonn 1967, 2. l.

Iskolai énekgyűjtemény I—II. Nemzetnevelők Könyvtára V/14—15. Az Országos Közoktatási Tanács kiadása.

+* *Előszó* az I. kötethez: Budapest 1943, 3—8. l.

* *Utóirat* a II. kötethez: Budapest 1944, 263—264. l.

Ugyane mű I. kötetének előszava: Énekszó X/6 (60), Budapest, június, 1021—1024. l.

Die ungarische Volksmusik. Lásd 1937.

Szó-Mi. Népiskolai énektankönyv I—VIII. (Kodály és Ádám Jenő neve alatt; a kidolgozás Ádám munkája.) Magyar Kórus, Budapest 1943—1945.

* **A szerzők megjegyzései a „Szó-Mi" népiskolai énektankönyv bírálatára.** Megj.: V—I, 137—146. l.

* **Megjegyzések a „Szó-Mi" népiskolai énektankönyv bírálóinak viszontválaszára** Megj.: V—I, 147—153. l.

* **Magyar zenei folklore 110 év előtt.** Magyarságtudomány II/3—4, Budapest, szept.—dec., 374—379. l.

Ugyanez, különlenyomatként is.

+* **[Magyar témák a külföldi zenében.]** *Előszó* magyar és francia nyelven Prahács Margit katalógusához. Kir. Magy. Pázmány Péter Tudomány Egyetem Magyarságtudományi Intézete, Budapest, 5—10. l.

1944

Iskolai énekgyűjtemény. *Utóirat* a II. kötethez. Lásd 1943.

Bicinia Hungarica. Az I. füzet 3. kiadásához. Lásd 1937.

* **A Missa Brevisről.** *Rádiónyilatkozat* jún. 26-án. Először megj.: V—II, 495. l.

+* **Mire való a zenei önképzőkör?** Éneklő Ifjúság IV/1, Budapest, szeptember, 1—3. l.

* **Kánon.** Éneklő Ifjúság IV/1, szeptember, 4—5. l.

+* **Útravaló.** *Előszó* Ádám Jenő „Módszeres énektanítás" c. könyvéhez. Turul kiadás, Budapest, 3—4. l.

* **Szüleim szegények voltak...** Énekszó XI/69, Budapest, 1—2. l.

1945

* **24 kis kánon a fekete billentyűkön.** *Előszó.* Megírásának kelte 1945. június, megj.: Rózsavölgyi és Társa, Budapest 1946.

Ugyanez angolul: **24 little Canons on the Black Kays,** *Foreword.* Boosey & Hawkes, London 1946.

Ugyanez németül: **Vierundzwanzig kleine Kanons zum Singen und Spielen,** *Vorwort.* Chor Schule Vierzehnter Teil, Boosey & Hawkes, Bonn 1967, 3. l.

+* **Zenei köznevelés.** Embernevelés I/1—2, Budapest, szept.—okt., 52—54. l.

Ötfokú zene.

* *N Utószó az I. füzethez,* Magyar Kórus, Budapest, 37—38. l.

* *A, N, O Utószó a II. füzethez.* Magyar Kórus, Budapest 1947, 42—44. l.

Ugyanez angolul: **Pentatonic Music. 101 Little Marches.** *Preface to the 1947 Hungarian Edition.* Choral Method, Boosey & Hawkes, London 1970, 3—4. l.

* *O* *Utószó a IV. füzethez (Mi közünk a csuvas népzenéhez?)* Magyar Kórus, Budapest 1947, 53—54. l.

* **[Nyilatkozat Balázs Béla hetilapjában.]** Fényszóró I/1, Budapest, július 27., 9. l.

+* **Merjünk magyarok lenni zenében is.** *Nyilatkozat.* Szabad Nevelés I/1, Budapest, 27. l. A feljegyző újságíró monogramja: r. i.

[Ulisszesz, azaz Homérosz Odisszeája magyarul.] *Előszó* Mészöly Gedeon fordításához. Megírásának kelte 1945, megj. (csonkítva): Terra, Budapest 1959, 3. l.

* Ugyanez, a szerző kiegészítéseivel: V—II, 314. l.

Ugyanez, a teljes eredeti kézirat szerint, **Homérosz Odisszeája magyarul** címen: V—III.

* *A* **Magyar zenei nevelés.** *Előadás* Pécsett 1945. nov. 19-én. Megj.: Ív I/1, Pécs, december, 9—12. l.

1946

24 kis kánon a fekete billentyűkön. Lásd 1945.

* **Művészeink ne féljenek a vidéktől!** *Nyilatkozat.* Fényszóró II/4, Budapest, jan. 22., 1. l. Feljegyezte: Reményi-Gyenes István.

+* *A, N, O* **Bartók Béla, az ember.** Lásd 1947.

* **Az opera körül.** Opera I/tavaszi szám, Budapest, 1. l.

+* **Bartók és a magyar ifjúság.** Lásd 1948.

* **Magyar hangszertanítás.** Előadás 1946 tavaszán a Zeneművészeti Főiskola kistermében, Budapesten. Először megj. angol nyelven **Hungarian Instrumental Teaching** címen: Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1977/1—2, 74—81. l. Magyar nyelven először, V—III szemelvényeként: a Kodály Intézet Évkönyve, szerk. Ittzés Mihály, Kecskemét 1982, 10—16. l.

* *A* **Jehudi Menuhin budapesti hangversenyei elé.** Megjelent Menuhin budapesti hangversenyeinek műsorlapján, június.

* **A Vigadó hangversenyterme.** Budapest II/6, Budapest, június 15., 223. l.

Ugyanez: A „Budapest" Könyvtára 1, 3. l.

Ugyanez angolul: **The Concert Hall of the Redoute,** ugyanott 2. l.

Ugyanez oroszul: **Концертная зала Редута,** ugyanott 2. l.

Ugyanez franciául: **La salle de concert de la Redoute,** ugyanott 2. l.

* **El nem mondott beszéd a Zeneművészeti Főiskolán.** Megj.: V—I, 183—185. l.

* *A, O* **A népdal szerepe az orosz és magyar zeneművészetben.** *Előadás* júl. 7-én. Megj.: V—I, 186—190. l.

* **[A Dunatáj országainak együttműködéséről.]** *Hozzászólás.* Eredeti címe: **Ott folytassuk, ahol harmincöt éve abbahagytuk.** Először megjelent: Köztársaság I/7, Budapest, júl. 25., 11. l. Kodály Pavle Rucsinszki jugoszláv publicista dunai együttműködési programjáról nyilatkozik.

* **Beköszöntő.** *Beszéd* a Magyar Tudományos Akadémia júl. 28-i ünnepélyes közülésén. Akadémiai Értesítő LIV/478, Budapest, 27—29. l.

* **Beszéd a Zeneművészeti Főiskola 1946/47. évi tanévnyitó ünnepségén.** Megj.: V—I, 191—193. l.

* **Londoni rádiónyilatkozat,** okt. 10-én. Riporter: Seiber Mátyás. Megj.: V—I, 194—196. l.

Popularizing Serious Music. *Előadás* New Yorkban dec. 1-én.

* *N* Ugyanez magyar nyelven, **A komoly zene népszerűsítése** címen: V—I, 197—200. l.

* **Francia—magyar zenei kapcsolatok.** Nyilatkozat Párizsban, márciusban. Feljegyezte Théodore Beregi (Beregi Tivadar). Először megj. francia nyelven: Reforme, Paris, 1947. ápr. 12.

Ugyanez, csekély eltéréssel: La République Hongroise, No. 12, Paris 1947. ápr.

Ugyanez: Spectateur, Paris, 1947. jún. 3.

Ugyanennek részlete magyarul, az interjú keletkezési körülményeinek ismertetésével, Beregi Tivadar cikkében: **Harmincéves interjú Kodály Zoltánnal francia lapokban,** Magyar Nemzet 1977. május 27.

Közlésünk alapja a második helyen említett hírlapi közlés; a kérdések és feleletek teljes magyar szövege először megj.: V—III.

Dialogue sur Béla Bartók et la musique hongroise entre Ernest Ansermet et Zoltan Kodaly. Rádióbeszélgetés Genfben, 1947 áprilisában, a Radio Suisse Romande műsorában. Először megj. a Bartók und die Schweiz c. kiállítás katalógusában, szerk. Werner Fuchss, Fribourg 1970, 74—77. l.

Ugyanez Jean-Pierre Amann bevezetőjével, az első közlésre való utalás nélkül, **Ernest Ansermet s'entretient avec Zoltán Kodály, avril 1947** címen: Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1982/2, 4—6. l.

* Ugyanez magyarul: **Bartókról és a magyar zenéről** címen: V—III.

* **New York és Moszkva között.** *Nyilatkozat.* Feljegyezte Reményi-Gyenes István. Képes Figyelő III/20, Budapest, máj. 17., 19. l.

Ugyanennek részlete Reményi-Gyenes emlékezéseiben: Így láttuk Kodályt, 2/1982, 339—341. l.

* **Elnöki megnyitó beszéd** a Magyar Tudományos Akadémia jún. 8-i ünnepélyes közülésén. Akadémiai Értesítő LV/479, Budapest, 13—15. l.

* **[Moszkva és Leningrád zenei életéről.]** *Nyilatkozat.* Feljegyezte Reményi-Gyenes István. Eredeti címe: **25 000 kilométert utazott Kodály Zoltán. Moszkva ragyogó zenei életéről beszél a Figyelőnek.** Először megj.: Képes Figyelő III/24, Budapest, jún. 14., 21. l.

Ugyanennek részlete Reményi-Gyenes emlékezéseiben: Így láttuk Kodályt, 2/1982 341—342. l.

* **[Útiélmények a Szovjetunióban.]** *Nyilatkozat.* Feljegyezte L. V. (Lányi Viktor) Eredeti címe: **Beszélgetés Kodály Zoltánnal.** Először megj.: Új Szó III/134 (651), Budapest, jún. 17., 6. l.

Ugyanez, kötetben először, Bónis Ferenc *Kodály Zoltán tíz írása* c. cikkében, Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére. Zeneműkiadó, Budapest 1977, 21—23. l.

A magyar munka mai feladatairól. *Nyilatkozat.* Hazánk II/5, Budapest, aug. 24., 6. l.

* Ugyanez, **A magyar iskola mai feladatairól** címen: V—I, 201. l.

Della musica popolare. l. **A magyar népzene,** 1937.

* **Polgárjogot a művészetnek Magyarországon!** *Nyilatkozat.* Feljegyezte (v. f.). Képes Figyelő III/39, Budapest, szept. 27., 7. l.

+* *A, N, O* **A munkáskarének nemzeti jelentősége.** Éneklő Munkás I/8, Budapest, október, 1—3. l.

Ugyanennek részlete: KÓTA II/2, Budapest 1973. febr., 1. l.

+* **Előszó Vass Lajos furulyaiskolájához.** Népi Együttesek Művészeti Kollégiuma, Budapest, I—II l.

* *A, N, O* **Bartók Béla, az ember.** *Előadás* a Magyar Zeneművészek Szabadszervezetében, 1946. febr. 22-én. Zenei Szemle Új folyam/I, Budapest, 2—5. l.

* **Ötfokú zene.** *Utószó* a II. és a IV. füzethez. Lásd: 1945.

100 éves terv. Énekszó XIV/79, Budapest, 1—2. l.

* *A, O* Ugyanez, **Százéves terv** címen: V—I, 207—209. l.

* **Beszéd az OMIKE társasebédjén,** dec. 14-én Budapesten. Megj.: V—II, 496—497. l.

Ugyanez angolul **Address delivered at the banquet of OMIKE** címen: Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1982/2, 25. l.

* **[Kecskeméti gyökerek.]** *Ünnepi beszéd* Kecskeméten dec. 16-án, a város díszpolgárává választásakor. Először megj.: Kecskeméti Lapok LXXX/254, Kecskemét, dec. 18., 1—2. l.

Ugyanez: a Kecskeméti Zenei Napok műsorfüzetében, szerk. Heltai Nándor, Kecskemét 1962, 11—12. l.

Ugyanez: Heltai Nándor: „Szívébe fogadott Kecskemét", Kecskemét 1982, 102—103. l.

1948

* **A könnyű zenéről.** *Felszólalás.* Magyar Nemzet IV/16, Budapest, jan. 21., 2. l.

+* **Bartók és a magyar ifjúság.** *Előadás* 1946. márc. 25-én. Zenei Szemle, Új folyam/VIII, Budapest, december, 391—393. l.

Ugyanez német nyelven: **Ungarische Jugend bei Bartók in Schuld.** Musik der Zeit, Heft 3: Béla Bartók, hrsg. von Heinrich Lindlar, Boosey & Hawkes, Bonn 1953, 29—31. l.

* **[Bevezető a Centenáris Pályázat rádió-hangversenyéhez.]** Éneklő Nép I/1, Budapest, december, 2. l.

* **A művészeti optimizmus kérdéséről.** *Nyilatkozat.* Szabad Nép VI/169, Budapest júl. 25., 13. l.

Ugyanez: Népszabadság XXX/297, Budapest 1972. dec. 17., vasárnapi melléklet, 7. l.

Énekeskönyv az általános iskolák I—VIII. osztálya számára (Kodály és Ádám Jenő neve alatt; Ádám munkája, nyolc kötet). Budapest, Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium.

* **Cinka Panna balladája.** *Nyilatkozat (1).* Képes Figyelő I/9, Budapest, febr. 28., 20. l. Feljegyezte Kotányi [Nelly].

* **Cinka Panna balladája.** *Nyilatkozat (2).* Szivárvány II/13, Budapest, febr. 28., 13. l. Feljegyezte Reményi-Gyenes István.

* **Elnöki megnyitó beszéd** a Magyar Tudományos Akadémia márc. 21-i rendkívüli ünnepélyes közülésén. Akadémiai Értesítő LVI/480, Budapest, 51—53. l.

Ugyanez rövidítve **Kodály az Akadémiáról** címen: Köznevelés IV/7, Budapest, ápr. 1., 140. l.

* **Elnöki megnyitó beszéd** a Magyar Tudományos Akadémia júl. 4-i ünnepélyes közülésén. Akadémiai Értesítő LVI/480, Budapest, 12—15. l.

1949

+* **A következő lépés.** Éneklő Nép II/6, Budapest, június, 1—2. l.

* **A magyar zenei élet jövője.** *Nyilatkozat.* Szabad Nép VII/111, Budapest, május 14., 4. l.

* *A, N* **Az I. szolfézsverseny után.** *Budapesti beszéd* júniusban. Megj.: V—I, 219—220. l.

1950

* *A* **[A „Fölszállott a páva"-zenekari változatok előadása elé.]** Énekszó XII/6, Budapest, május, 12. l.

* *A, N, O* **A folklorista Bartók.** Új Zenei Szemle I/4, Budapest, szeptember, 33—38. l.

Ugyanez: Zenetudományi Tanulmányok III. (Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére), szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Akadémiai Kiadó, Budapest 1955, 275—280. l.

Ugyanez francia nyelven: La Revue Musicale, 1952, 34. l.

Ugyanez francia nyelven, **Bartók le folkloriste** címen: Bartók, sa vie et son oeuvre. Publié sous la direction de Bence Szabolcsi, Corvina, Budapest 1956, 62—72. l.; ^{2}/1968, Corvina, Budapest, ill. Boosey & Hawkes, Paris, 73—82. l.

Ugyanez német nyelven, **Bartók als Folklorist** címen: Musik der Zeit, Heft 9: Ungarische Komponisten, hrsg. von Heinrich Lindlar, Boosey & Hawkes, Bonn 1954, 33—37. l.

Ugyanez német nyelven, **Bartók als Folklorist** címen: Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe. Zusammengestellt von Bence Szabolcsi, Budapest 1957, Corvina, 64—75. l.; ^{2}/1972, Corvina, Budapest, ill. Bärenreiter, Kassel—Basel—Tours—London és Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 83—92. l.

+ **Bartók emlékezete.** *Elnöki megnyitó* szept. 25-én a budapesti Állami Operaházban rendezett Bartók-ünnepségen. Új Zenei Szemle I/5, Budapest, október, 3—5. l.

Ugyanez **Bartók Béla** címen: Ethnographia LXI/3—4, Budapest, 145—147. l.

Ugyanennek helyenként önkényesen átírt, rövidített változata **Bartók Béla művészete a mai Magyarországon igazi otthonra talált** címen: Szabad Nép VIII/24, Budapest, szept. 26., 6. l. Kommentált új kiadása Breuer János cikkében: Kodály Zoltán Bartók-képe, Magyar Zene XXI/4, Budapest 1980 szeptember, 400-401. l.

Ugyanez, a beszéd végének önkényes megváltoztatásával: Magyar Nemzet VI/224, szept. 27., 5. l.

Ugyanennek átdolgozott (végleges) változatát lásd: 1955.

Kodály beszél Bartókról. *Nyilatkozat.* Magyar Nemzet VI/241, Budapest, okt. 15., 7. l. Feljegyezte Szenthegyi István.

* Ugyanez, **Bartókról és a népdalgyűjtésről** címen: V—II, 456—458. l.

* **[A magyar békekongresszuson.]** *Felszólalás* Budapesten, nov. 5-én. Teljes szövege először megj.: V—III.

Ugyanennek részlete: Szabad Nép VIII/259, Budapest, nov. 7., 6. l.

* **A zenekedvelő ifjúsághoz.** *Rádiónyilatkozat* decemberben. Rádió Gyermekújság (a Magyar Rádió melléklete) IV/51, Budapest, dec. 22., 35. l.

* *A* **„Magam alkottam első hangszeremet".** *Nyilatkozat.* Család és Iskola, Budapest 1950 (?).

1951

* **A békéről.** *Felszólalás* ápr. 2-án a művészek és írók budapesti békegyűlésén. Megj.: V—I, 223—224. l.

* *A* **Ősi hagyomány — mai zeneélet.** *Előadás* Budapesten, júl. 12-én. Megj.: V—I, 225—245. l.

** **Gyermeknapi beszéd,** júl. 22-én. Megj.: AZM, 117—118. l., 2/1975, 260—263. l.

A Magyar Népzene Tára. (Corpus Musicae Popularis Hungaricae.) A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán.

Megjelenik 1951-től; Kodálynak az első öt kötethez írt előszavát a megjelenés évében tüntetjük fel.

* *A, O* **[Gyermekjátékok.]** *Előszó* a Corpus Musicae Popularis Hungaricae I. kötetéhez, Budapest, Zeneműkiadó, VII—XVIII. l.

Ugyanez bővítve: 2/1957, Akadémiai Kiadó, Budapest, IX—XX. l.

* **Az I. magyar zenei hét megnyitója,** nov. 17-én. Megj.: V—I, 248. l.

Ugyanez rövidítve: Magyar Nemzet VII/269, Budapest nov. 18., 5. l.

* **Böjti Zsoltár, avagy hogyan kell jegyezni.** *Előadás* novemberben a budapesti Zeneművészeti Főiskolán. Megj.: V—I, 249—251. l.

* **Mihálovics Lukács Három magyar nótája.** Új Zenei Szemle II/11, Budapest, november, 5—7. l.

* *N* **Magyar táncok 1729-ből.** Előadás dec. 10-én a Magyar Tudományos Akadémián. Lásd 1952.

* **Nyelvművelő ankét.** *Elnöki megnyitó és zárszó* dec. 12-én. Lásd 1952.

1952

* **Reflexiók a zeneoktatás reformtervezetéhez.** *Felszólalás* márc. 25-én. Megj.: V—I, 252—256. l.

* **A népzenekutatás jövője.** Akadémiai Értesítő LIX/491, 21—22. l.

* *A, N, O* **Beethoven halálának évfordulóján.** *Megnyitó* a Zeneművészeti Főiskolán márc. 25-én tartott díszhangversenyen. Megj.: V—II, 396—397. l.

* *N* **Magyar táncok 1729-ből.** *Előadás* 1951. dec. 10-én a Magyar Tudományos Akadémián. Először megj.: Új Zenei Szemle III/6, Budapest, június, 1—5. l.

Ugyanez, facsimilékkel: A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei II/1—4, Budapest, 17—22. l.

Arany János dallamgyűjteménye. *Felolvasás* okt. 27-én. Lásd 1953.

* **Békekongresszusi felszólalás,** nov. 23-án, Budapesten. Megj.: V—I, 257. l.

* *N* **Süketnéma zenészek.** *Nyilatkozat.* Feljegyezte Gách Marianne. Megj.: V—I, 258—260. l.

* **[Nyelvművelő ankét.]** *Elnöki megnyitó és zárszó* 1951. dec. 12-én. Megj.: A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei II/1—4, Budapest, 401., 448—449. l.

* **[Kecskeméti pohárköszöntő]** 1952. dec. 8-án. Gyorsírói feljegyzés alapján először megj.: V—III.

+* **A zene mindenkié!** *Előszó.* Kelte: 1952. dec. 16. Megj.: 1954: AZM, 3. l.; 2/1965, 5. l.

1953

* **[Pécsi kórusok munkájáról.]** *Nyilatkozat* Pécsett, januárban. Először megj.: Dunántúli Napló X/12, Pécs, jan. 15., 1. l. Eredeti címe: **Kodály Zoltán kétszeres Kossuth-díjas nyilatkozata a pécsi kórusok munkájáról.**

Ugyanez Nádor Tamás dokumentumgyűjteményében: Kodály Zoltán és Pécs—Baranya, Pécs 1982, 51—52. l.

Megnyitó beszéd a szovjet zenepedagógiai és zeneirodalmi könyv- és kottakiállításon, február 25. Új Zenei Szemle IV/3, Budapest, március, 17—19. l.

Ugyanez rövidítve, **Magyar—szovjet kapcsolatok a zenében** címen: Magyar Nemzet IX/51, 1953. márc. 1., 5. l.

* Ugyanez, a szerző kézirata alapján: V—I, 261—263. l.

* **[A békéstarhosi zenepavilon felavatásán.]** *Beszéd* Békéstarhoson, 1953. máj. 1-én. Gyorsírásos feljegyzés nyomán közzétette Gulyás György: Két ismeretlen Kodály-beszéd, Muzsika XV/2, Budapest 1972. febr., 1—2. l.

* **[Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben.]** *Hozzászólás* Szabolcsi Bence előadásához, máj. 28-án. A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei IV/1—2, Budapest, 293—294. l.

* Ugyanennek részlete: **Erkel és a népzene.** *Utóirat.* Lásd 1921.

* **Ki a jó zenész?** Beszéd a Zeneművészeti Főiskola 1953. évi záróünnepélyén, júniusban. Zeneműkiadó, Budapest 1954.

* *A, N, O* Ugyanez 2. kiadásban, *Toldalék*kal: 1954.

Ugyanez 3. kiadásban: 1960.

* **[Nyelv és élet.]** *Előszó* Lőrincze Lajos könyvéhez. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest, 5—8. l.

* **Az Állami Népi Együttes romlott népdalt terjeszt.** Új Zenei Szemle IV/9, Budapest, szeptember, 26. l.

Arany János népdalgyűjteménye. (Gyulai Ágosttal együtt.) Akadémiai Kiadó, Budapest.

* **Arany János dallamgyűjteménye.** *Felolvasás* a Magyar Tudományos Akadémián 1952. okt. 27-én, Arany halálának 70. évfordulóján. Megj.: A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei III/3, Budapest 215—219. l.

* **Hozzászólás a középiskolai énekoktatás kérdéséhez.** Magyar Nemzet IX/280, Budapest, nov. 29., 5. l.

Ugyanez: Új Zenei Szemle IV/12, Budapest, december, 21—23. l.

* *A, N, O* **[Jeles napok.]** *Előszó* a Corpus Musicae Popularis Hungaricae II. kötetéhez, Akadémiai Kiadó, Budapest, VII—IX. l.

* **Megjegyzések a „Karének I—III." c. könyvről.** Megj.: V—I, 264—265. l.

* **Megnyitó a „Magyar népviseletek története" kiállításon,** okt. 3. Megj.: V—II, 204—205. l.

1954

[Bartók írásai.] *Előszó* olasz nyelven a Béla Bartók, Scritti alla musica popolare c. kötethez, szerk. Diego Carpitella. Einaudi, Torino 1955.

* Ugyanez magyarul: Új Zenei Szemle V/1, Budapest, január, 1. l.

Ugyanez: Magyar Nemzet X/30, Budapest, febr. 5., 3. l.

Ugyanez spanyolul: a Béla Bartók, Escritos sobre música popular c. kötetben, fordította Roberto V. Raschella, Siglo veintiuno editores, Mexico—Madrid—Bogota 1979, 35—36. l.

* **Molnár Erik: A magyar nyelv őstörténete. Hozzászólás Szabolcsi Bence vitaindító előadásához,** Budapesten, jan. 19-én. A sokszorosított jegyzőkönyv nyomán, nyomtatásban először: V—III.

* **Szabolcsi Bencéről.** *Javaslat akadémikussá választására.* 1954-ben írt, sokszorosított példány nyomán először közzétéve: V—III.

* **Zenei nevelésünk reformjáról.** *Beszéd* Miskolcon, ápr. 26-án. Megj.: V—I, 286—291. l.

* *A, N, O* **[A zenei írás-olvasás módszertana.]** *Előszó* Szőnyi Erzsébet könyvéhez. Zeneműkiadó, Budapest, III—V. l.

* **[55 kétszólamú énekgyakorlat.]** *Előszó.* Zeneműkiadó, Budapest, számozatlan lap.

* **Előszó Reinitz Béla dalaihoz.** Zeneműkiadó, Budapest.

* **Székelyhidy Ferenc koporsójánál.** *Gyászbeszéd* júl. 1-jén. Megj.: V—II, 399—400. l.

* **Tricinia. 28 háromszólamú énekgyakorlat.** *Bevezető* magyar és német nyelven, Zeneműkiadó, Budapest, 2. l. A későbbi magyar kiadások nem közlik.

Ugyanez angolul: Choral Method, **Tricinia Hungarica: 28 Progressive Three-part Songs,** Boosey & Hawkes, London 1964, 2. l.

Ugyanez rövidítve, német nyelven: Chor Schule Zwölfter Teil: **Tricinia, 29 dreistimmige Singübungen,** Boosey & Hawkes, Bonn 1967, 2. l.

* **Epigrammák.** *Két előszó.* I: A mű egy dallamszólamra, zongorakísérettel írt változatához. Először, magyar és német nyelven: Zeneműkiadó, Budapest 1954 (számozatlan oldalon).

II: A mű két dallamszólamra, zongorakísérettel írt változatához. Először, magyar és német nyelven: Zeneműkiadó, Budapest 1965 (számozatlan oldalon).

Ugyanez angolul: Choral Method, **Epigrams, nine vocalises with piano accompaniment,** Boosey & Hawkes, London 1966, 2. l.

Ugyanez németül: Chor Schule Dreizehnter Teil Erstes (és) Zweites Heft: **Epigramme, Neun Vokalisen für zwei Stimmen mit Klavierbegleitung,** Boosey & Hawkes, Bonn 1967, 2. l.

1955

* **Bartók emlékezete.** (Az 1950-es előadás átdolgozott, végső formája.) Elhangzott jan. 1-én a Kossuth Rádióban, a Bartók összes zongoraművei c. sorozat (szerk. Bónis Ferenc) nyitóhangversenyének *bevezetőjeként*. Először megj.: Magyar Rádió XI/3, Budapest, jan. 17—23., 3—4. l.

Ugyanez: Zenetudományi Tanulmányok III. (Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére), szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Akadémiai Kiadó, Budapest 1955, 271—273. l.

Ugyanez franciául **Le souvenir de Bartok** címen: Europe XLI/411—412, Paris 1963 júl.—aug., 218—221. l.

Ugyanennek részlete francia nyelven, **En guise d'introduction** címmel: Bartók, sa vie et son oeuvre. Publié sous la direction de Bence Szabolcsi, Corvina, Budapest 1956, 5. l.; ^{2}/1968, Corvina, Budapest — Boosey & Hawkes, Paris, 5. l.

Ugyanennek részlete német nyelven, **Statt eines Vorwortes** címmel: Béla Bartók, Weg und Werk, Schriften und Briefe. Zusammengestellt von Bence Szabolcsi, Corvina Verlag, Budapest 1957, 5. l.; ^{2}/1972, **Statt eines Nachwortes** címen: Bärenreiter, Kassel—Basel—Tours—London és Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 307. l.

* **Népzenekutatásunk tennivalói.** *Felszólalás* Budapesten, ápr. 1-én. Megj.: Akadémiai Értesítő LXII, Budapest, 206—207. l.

* **Enescu halálára.** 1955 májusában írt nekrológ. Először megj.: V—II, 401. l.

* *A, N, O* **[Lakodalom.]** *Előszó* a Corpus Musicae Popularis Hungaricae III/A kötetéhez. Akadémiai Kiadó, Budapest, VII—IX. l.

* **Szóval: kultúr?** *Rádióelőadás* máj. 21-én. Először megj.: Csillag IX/8, Budapest, augusztus, 1685—1688. l.

Ugyanez: Magyar Nyelvőr 79/III, Budapest, júl.—szept., 281—284. l.

Ugyanez különlenyomatként is.

* **Szentirmaytól Bartókig.** *Előadás* Budapesten május 24-én. Új Zenei Szemle VI/6, Budapest, június, 6—9. l.

Ugyanez: A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, Budapest, VII/3—4, 223—227. l.

Ugyanennek részlete: Irodalmi Újság VI/22, Budapest, május 28., 3. l.

* **Bartók halálának tizedik évfordulóján.** *Beszéd* Budapesten, szept. 26-án. Megj.: Szabad Nép XIII/265, Budapest, szept. 25., 5. l.

Ugyanez: Művelt Nép VI/40, Budapest, okt. 2., 1. l.

* **[Bartók megértéséhez.]** Eredetileg cím nélküli cikk, mely a szerzői kézirat hasonmásaként jelent meg: Szabad Hazánkért III/10, Budapest, okt., 25. l.

* **[Zrínyi szózata.]** *Nyilatkozat.* Feljegyezte Somogyi Vilmos. Eredeti címe: **„Zrínyi szózata" — Kodály új művének bemutatására készül a Rádióénekkar.** Először megj.: Magyar Rádió XI/42, Budapest, okt. 17—23., 2. l.

* **Énekeskönyv az V—VI. osztály számára.** *Tankönyvpályázati bíráló jelentés.* Írásának kelte: október. Először megj.: V—III.

1956

* **Ki az igazi zeneértő?** *Előadás* januárban, Budapesten. Béke és Szabadság VII/5, Budapest, febr. 1., 7. l.

* **A népdal és a Rádió.** *Bevezető* a Magyar Rádió „Egy népdalgyűjtő útinaplójából" c. sorozatának első műsorához, jún. 24-én. Először megj.: Magyar Rádió XII/25, Budapest, jún. 24—30., 3. l.

Ugyanez, kisebb hibákkal: Népművelés III/8, Budapest, aug. 31., 31. l.

* **[A jövő közönségének nevelése.]** *Nyilatkozat* francia nyelven, hangszalagon. Először megjelenik, Keleti Norma és Bónis Ferenc magyar fordításában: V—III.

* **Néhány szót a szolfézsról.** *Beszéd a Zeneművészeti Főiskola 1955/56-os tanévzáró ünnepségén.* Először megj.: V—III.

* *N* **Tanügyi bácsik! Engedjétek énekelni a gyermekeket!** Művelt Nép VII/26, Budapest, jún. 24., 3. l.

* **Igaz, hogy nem engedik énekelni a gyermekeket!** Művelt Nép VII/29, Budapest, júl. 15., 3. l.

* *A, O* **Bartók Béláról.** *Elnöki megnyitó* a Magyar Bartók Béla Emlékbizottság szept. 26-i díszülésén. Megj.: A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei XI/1—4, Budapest 1957, 11—12. l.

* *N* **Eine Vorbedingung der vergleichenden Liedforschung.** Studia Memoriae Belae Bartók Sacra. Adiuvantibus Z. Kodály et L. Lajtha, curant B. Rajeczky et L. Vargyas. Akadémiai Kiadó, Budapest, 7—8. l.; ^{2}/1957, 7—8. l.

* Ugyanez, **Az összehasonlító népdalkutatás előfeltétele** címen: V—II, 210—211. l.

Ugyanez angolul **Preconditions of Comparative Folk Tune Research** címen: Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1982/2, 33. l.

* *N* **Mozart emlékezete.** Megnyitó a Magyar Tudományos Akadémia ünnepi ülésén. Megj.: A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei, IX/3—4, Budapest, 277. l.

1957

* **Az eredményes zenetanulásról.** *Nyilatkozat* februárban. Először megj. Nádor Tamás dokumentumgyűjteményében: Kodály Zoltán és Pécs—Baranya, Pécs 1982, 62—64. l.

Ugyanez angolul, mint előzetes közlés V—III-ból, **On the Successful Study of Music** címen: Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1985/1, 7—8. l.

* **A budapesti Piarista Gimnáziumban.** Beszéd júniusban. Először megj.: V—III.

* **A debreceni Zeneművészeti Szakiskola névadó ünnepségén.** *Beszéd* június 23-án. Először megjelent, részleges közlésben: A debreceni Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakiskola évkönyve az 1958/59-es tanévről, összeállította Gulyás György, Debrecen 1959, 5—6. l.

Ugyanennek teljes szövege Gulyás György cikkében: Két ismeretlen Kodály-beszéd, Muzsika XV/2, Budapest 1972. február, 2—3. l.

* **Előszó a „Százszorszép — 100 magyar népdal"-hoz,** szerk. Bárdos Lajos, Zeneműkiadó, Budapest, ^{2}/1971, ^{3}/1973, ^{4}/1976, ^{5}/1978, ^{6}/1980, ^{7}/1983, ^{8}/1985, 5—6. l.

* **Beszéd a Zeneművészeti Főiskola 1956/57-es tanévzáró ünnepségén.** Megj.: V—I, 313—314. l.

* **[Kecskemét homokja.]** *Beszéd* dec. 16-án, Kecskeméten. Először megjelent a *Bensőséges ünnepség keretében köszöntötte Kecskemét nagy szülöttét: a 75 éves Kodály Zoltánt* c. cikkben: Petőfi Népe II/296, Kecskemét, dec. 18., 1—2. l.

Ugyanez Heltai Nándor szerkesztésében: Kecskeméti Zenei Napok, Kecskemét 1962, 13. l.

Ugyanez Heltai Nándor könyvében: „Szívébe fogadott Kecskemét", Kecskemét 1982, 120—121. l.

1958

* **[Egy zenepedagógiai folyóirat megindulásához.]** Énektanítás I/1, Budapest, február, 3. l.

* **[Ausztria — Csallóköz — Kína.]** *Megnyitó* a Magyar Tudományos Akadémia márc. 24-i felolvasó ülésén. Megj.: A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei XIII/1—4, Budapest, 204. l.

* **[A Lorántffy Zsuzsanna úti zenei általános iskola hangversenyén.]** *Nyilatkozat* az év tavaszán. Először megj.: V—III.

* **Az olasz intézet kórushangversenye elé.** *Megnyitó beszéd* Budapesten, olasz nyelven. Először megjelenik, Bónis Ferenc magyar fordításában: V—III.

* **[Népdal, műdal, iskolai dal.]** *Nyilatkozat* angol nyelven a Magyar Rádió számára. Először megjelenik, Bónis Ferenc magyar fordításában: V—III.

Énekeskönyv az általános iskolák I. osztálya számára (kettejük neve alatt Ádám Jenő munkája), Tankönyvkiadó, Budapest.

* **Közönségnevelés.** Köznevelés XIV/15, Budapest, aug. 20., 347. l.

Ugyanez: Énektanítás I/4, Budapest, szeptember, 1—2. l.

[Vaughan Williams halálára.] Szept. 19-én írott, cím nélküli emléksorok, angol nyelven. Először megj.: International Folk Music Journal XI, 1959, 4. l.

Ugyanez, az első közlésre való hivatkozás nélkül, Legányi Dezső cikkében: Some Letters by Kodály, Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1982/2, 18. l.

* Ugyanez magyar nyelven, Bónis Ferenc fordításában: V—III.

1959

* *A, N, O* **Haydn emlékezete.** *Elnöki megnyitó* a Magyar Tudományos Akadémia februári emlékülésén. Megj.: A Magyai Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei XV/1—2, Budapest, 3—5. l.

Ugyanez: Kortárs III/3, Budapest 1959. március, 387—388. l.

Ugyanez: Muzsika II/5, Budapest 1959. május, 1—2. l.

Ugyanez: Zenetudományi Tanulmányok VIII. (Haydn emlékére), szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Akadémiai Kiadó, Budapest 1960, 9—10. l.

* **Emlékezés Vikár Bélára.** *Rádiónyilatkozat* márc. 31-én. Megj.: V—II, 403—404. l.

* **Megnyitó beszéd a Haydn emlékének szentelt I. budapesti nemzetközi zenetudományi konferencián,** szept. 17. Az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei XV/3—4, Budapest, 267—268. l.

Ugyanez rövidítve: Népszabadság XVII/219, Budapest, szept. 18., 8. l.

Ugyanez német nyelven: Bericht über die internationale Konferenz zum Andenken Joseph Haydns, hrsg. von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha, Akadémiai Kiadó, Budapest 1961, 15—16. l.

* *A, N* **[Párosítók.]** *Előszó* a Corpus Musicae Popularis Hungaricae IV. kötetéhez, Akadémiai Kiadó, Budapest, 7—8. l.

[Hetvenéves a Magyar Néprajzi Társaság.] *Beszéd* okt. 29-én. Gyorsírói feljegyzés alapján közli: Ethnographia LXX/4, Budapest, 531. l.

* Ugyanennek Kodály által átnézett hiteles szövege: **A Néprajzi Társaság fennállásának 70. évfordulóján.** *Beszéd.* Megj.: V—II, 214—215. l.

* **[Iskolai nyelvművelő.]** *Előszó* a Lőrincze Lajos szerkesztette kötet második kiadásához. Tankönyvkiadó, Budapest, 5. l.

* **[A Háry János kaposvári előadása elé.]** Először megj.: **Kodály Zoltán a „Háry Jánosról"** címen: Somogyi Színház. A Csiky Gergely Színház műsorfüzete, Kaposvár 1959/60. évad, 1. sz. 7. l.

* **[Ulisszesz, azaz Homérosz Odisszeája magyarul.]** *Előszó.* Lásd 1945.

1960

* **[A Juilliard zeneiskola Háry János-bemutatójáról.]** *Nyilatkozat* az év tavaszán a Magyar Rádió számára. Először megj.: V—III.

* **[A fiatalok zenei neveléséről.]** *Beszélgetés gyermekekkel* az év tavaszán. A hangszalag nyomán először megj.: V—III.

* **[Megújhodás a népdal jegyében.]** *Nyilatkozat* angolul, a British Institute of Recorded Sounds számára. Bónis Ferenc magyar fordításában először megj.: V—III.

* **[A zenei általános iskolákról.]** Nyilatkozat a Magyar Televízió számára. Először megj.: V—III.

* **[Magyar költészet — magyar dalköltészet.]** Eredetileg cím nélküli bevezető írás Antal Lívia magyar dalhangversenyéhez a Francia Rádióban. Bónis Ferenc magyar fordításában először megj.: V—III.

* **Kis emberek dalai.** *Előszó.* Megírásának kelte 1960. aug. 1. Megj.: Zeneműkiadó, Budapest 1962.

* **Angol vokális zene.** *Előadás* nov. 25-én Nagy-Britannia és Észak-Írország budapesti követségén. Először: V—I, 319—321. l.

* *A, O* **Levél Pablo Casalshoz.** *Előszó* Corredor Casals-könyvének magyar kiadásához. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 10—11. l.

* **Erkel és a népzene.** Lásd: 1921.

* **[Erkel Ferencről.]** *Megnyitó* az MTA nov. 28-i emlékülésén. MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei XVII/1—4, Budapest, 5—6. l.

1961

The Tasks of Musicology in Hungary. Studia Musicologica I/1—2, Budapest, 5—8. l. (Korábbi írások alapján, Szabolcsi Bence összeállításában, értelemzavaró fordítási hibával.)

Ugyanez, a fordítási hiba javításával: The New Hungarian Quarterly III/8, Budapest 1962. október—december, 10—13. l.

Ugyanez orosz nyelven, **Верность народому гению** címen: Советская музыка XXVIII/3, Moszkva 1964. márc., 133. l.

Ugyanez orosz nyelven, **Задачи венгерского музыковедения** címen: Музыка Венгрии szerk. С. В. Аксюк, Издательство Музыка, Moszkva 1968, 11—17. l.

* Ugyanez magyarul, **A zenetudomány feladatai Magyarországon** címen, Bónis Ferenc fordításában, nevezettnek Egy „hamisítatlan" Kodály-írás c. tanulmányában: Magyar Zene XXIV/1, Budapest 1983. március, 3—11. l.

* **[Népzenei Könyvtár.]** *Előszó* a sorozat I. kötetéhez (Járdányi Pál szerk.: Magyar népdaltípusok), Akadémiai Kiadó, Budapest, 5—6. l.; ^{2}/1977, Zeneműkiadó, 5—6. l

Ugyanez németül: **[Volksmusikbibliothek.]** *Előszó* a sorozat I. kötetéhez (P. Járdányi, Hrsg.: Ungarische Volksliedtypen), Akadémiai Kiadó—B. Schott's Söhne, Budapest—Mainz 1964, 5—6. l.

* *A* **Megnyitó a Bartók nyolcvanadik születésnapja alkalmából rendezett előadás-sorozaton,** Budapesten, márc. 17-én. Először megj.: V—II, 473. l.

* **[A cigányzenéről.]** *Nyilatkozat.* Először megj. Gách Marianne cikkében: Kodály és a cigányzene, Ország-Világ V/16, Budapest, ápr. 19., 24. l.

Ugyanennek részlete Gách Marianne Kodály-emlékezésében: Így láttuk Kodályt, ^{2}/1982, 307. l.

* **Húsz éves a Budapesti Kórus.** Először megj. a Budapesti Kórus műsorfüzetében, Budapest é. n. [1961].

Ugyanez, levélként közölve: Kodály Zoltán levelei, szerk. Legány Dezső, Budapest 1982, 1011. sz., 280. l.

Tizenöt kétszólamú énekgyakorlat. Előszó angol és német nyelven: **Fifteen Two-Part Exercises,** Boosey & Hawkes, London 1961.

Ugyanennek német kiadása: Chor Schule Vierter Teil, **Fünfzehn zweistimmige Singübungen,** Boosey & Hawkes, Bonn 1967, 3. l.

* Magyarul, Bónis Ferenc fordításában: V—III. (A mű magyar kiadásaihoz írott két előszót lásd: 1941.)

* **Új korszak kezdődött.** (1961. ápr. 12-én ért vissza a Földre az első űrhajós, Jurij Gagarin. Az ő utazásával kezdődött új korszakot köszönti Kodály írása.) Muzsika IV/5, Budapest, május, a felső borítólap belső oldalán.

* *A* **[Üzenet a Nemzetközi Népzenei Társaság quebeci konferenciájához.]** Írásának kelte: 1961. aug. Megj. angolul: Bulletin of the International Folk Music Council, No XX, London, January 1962, 7—8. l. Magyarul első ízben: V—II, 216. l.

* **Megjegyzések az új tantervhez.** Magyar Zene I/6, Budapest, június, 583—587. l.

* *A, N, O* **Liszt és Bartók.** *Megnyitó* a II. budapesti nemzetközi zenetudományi konferencián, szept. 25-én. Megj.: V—II, 414—415. l.

Ugyanez angol nyelven **Opening Address** címen: Studia Musicologica V/1—4, Budapest 1963, 9—10. l.

* **Távol élő magyarokhoz.** Magyar Hírek XIV/22, Budapest, nov. 15., 3. l.

* **Még néhány szót a tantervről.** Magyar Zene I/9, Budapest, december, 85—86. l.

1962

* **[A Francia Rádió Háry János-előadása elé.]** Írásának kelte: 1962. január 8. (francia nyelven). Először megj.: V—II, 502. l.

* **Egy kis számadás.** *Előadás* márc. 8-án a Magyar Zeneművészek Szövetségében. Először megj.: V—III.

* **Az úszásról.** Írásának kelte: márc. 26. Esetleges korábbi megjelenési adatait nem sikerült megállapítani. Megj.: V—III.

* **Életrajz.** Eredetileg olasz nyelvű írás, a Szimfónia olaszországi bemutató előadásának (Velence, ápr. 19.) műsorfüzete számára. Bónis Ferenc magyar fordításában először megj.: V—III.

* **Szimfónia.** Eredetileg olasz nyelvű írás a mű olaszországi bemutató előadásának (Velence, ápr. 19.) műsorfüzete számára. Bónis Ferenc magyar fordításában először megj.: V—III.

* **[Velence után.]** *Nyilatkozat.* Feljegyezte Bónis Ferenc. Először megjelent **Velence után... Kodály Zoltán olaszországi útjáról** címen: Film Színház Muzsika VI/21, Budapest 1962. május 25., 16—17. l.

Ugyanez, Bónis Ferenc publikációjában: Kodály Zoltán tíz írása, Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére, Zeneműkiadó, Budapest 1977, 23—25. l.

* **Nyílt levél a pénzügyminiszterhez.** Kortárs VI/5, Budapest, május, 729—730. l.

Viszontválasz a pénzügyminiszternek. Először: V—I, 338. l.

[A Szimfóniáról.] *Rádiónyilatkozat* júniusban. Először megj.: V—III.

Choral Method. *Foreword.* Írásának kelte: július. Először megj. angolul a mű prospektusában, Boosey & Hawkes, London 1962, számozatlan oldalon.

* Ugyanez magyarul: **A karéneklés iskolája.** *Előszó.* Először megj., Bónis Ferenc fordításában: V—III.

Zur Nürnberger Aufführung meines „Háry János". A Nürnbergi Operaház nov. 4-én mutatta be a művet, a cikk a műsorfüzetben jelent meg (számozatlan lapon).

* Ugyanez magyarul, **A Háry János nürnbergi előadása elé** címen, Bónis Ferenc fordításában: V—III.

* **[A Szimfóniáról és a Háry Jánosról.]** Francia nyelvű nyilatkozat decemberben a Magyar Rádió számára. Először megj., Keleti Norma és Bónis Ferenc magyar fordításában: V—III.

* **[A magyar nyelv és a távol élő magyarok.]** *Rádiónyilatkozat* decemberben, a Magyar Rádió külföldi adása számára. Először megjelent, cím nélkül: Magyar Hírek XV/24, dec. 15., 3. l.

Levélként (!) újraközli Legány Dezső: Kodály Zoltán levelei, Zeneműkiadó, Budapest 1982, 1086. sz., 300. l.

* **[Katona József szobránál.]** *Avatóbeszéd* Kecskeméten, dec. 16-án, Végh Tamás Katona József-szobrának leleplezésekor. Először megj.: **A tehetségek érjék meg diadalukat** címen, a szerző által át nem nézett feljegyzés alapján: Élet és Irodalom VII/1, Budapest 1963. jan. 5., 1. l.

Ugyanez Heltai Nándor könyvében: „Szívébe fogadott Kecskemét", Kecskemét 1982, 123—124. l.

* **Dalvándorlás.** Zbornik za narodni život i običaje, Zagreb, 262—266. l. Különlenyomatként is.

* **Kis emberek dalai.** *Előszó:* lásd 1960.

1963

* **[Az egyszerű nép mindennapi nyelvén.]** *Nyílt levél;* hozzászólás Lőrincze Lajos „Az egyszerű nép napi nyelvén" c. cikkéhez. Írásának kelte: jún. 27. Megj.: Népszabadság XXI/152, Budapest, júl. 2., 8. l.

* **A Nemzetközi Népzenei Tanács jeruzsálemi kongresszusán.** *Megnyitó beszéd* aug. 5-én. Megj. két változatban: **Address by Zoltán Kodály at the Opening Ceremony,** Journal of the International Folk Music Council, vol. XVI, Cambridge 1964, 4—5. l. (rövidebb verzió); **Notes for an Address to the International Folk Music Council,** Percy M. Young könyvében: Zoltán Kodály, a Hungarian Musician, Ernest Benn Limited, London 1964, 199—202. l. (hosszabb változat). Magyarul, Vikár Lászlónak és Bónis Ferencnek a két változatot egybevető, teljes szöveget publikáló fordításában: V—III.

* **[A konzervatóriumi igazgatók koppenhágai tanácskozásán.]** *Előadás* németül Koppenhágában, október 5-én. Először megj. Bónis Ferenc magyar fordításában: V—III.

* **[Európa és Magyarország.]** *Megnyitó* az Europa et Hungaria, Congressus Ethnographicus in Hungaria elnevezésű tudományos tanácskozáson, Budapesten, 1963. okt. 16-án. Először megj.: V—III.

* **Ernest Ansermet 80. születésnapjára.** *Köszöntő* a Magyar Rádió 1963. nov. 11-én sugárzott műsorában: a Zenei Magazin ünnepi számában Ernest Ansermet 80. születésnapja alkalmából. Először megj. Bónis Ferenc publikációjában: Kodály Zoltán tíz írása, Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére, Zeneműkiadó, Budapest 1977, 26. l.

[Souvenirs.] 1963-ban Denijs Dille által hangfelvételen rögzített francia nyelvű visszaemlékezés. Először megj. Dille publikálásában, francia nyelven, **Souvenirs par Z. Kodály** címen: Studia Musicologica IX/3—4, Budapest 1967, 255—263. l.

Ugyanez magyar nyelven, Peterdi Mária fordításában, **Kodály Zoltán emlékezései** címen: Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére, szerk. Bónis Ferenc. Zeneműkiadó, Budapest 1973, 299—305. l.

* Ugyanez, **Emlékek** címen: V—III.

* **[A Háry János moszkvai bemutatóján.]** *Nyilatkozat* 1963 decemberében, a főpróba I. felvonása és az előadás után a Magyar Rádió moszkvai tudósítójának, Kelemen Gyulának. Először megj.: V—III.

1964

* **A Szovjetunióban.** Nyilatkozat. Először megjelent orosz nyelven: **Золтан Кодай в СССР** címen, Музыкальная жизнь VI/2, Moszkva, február, 7. l. Magyarul, Gimes Ferenc fordításában: V—III.

* **[A szóló csellószonátáról.]** *Nyilatkozat* a Magyar Televízióban. Először megj.: V—III.

* **A kecskeméti ének-zenei általános iskola új épületének felavatásán.** Beszéd 1964. febr. 18-án. Teljes szövege, a hangszalag nyomán, először megj.: V—III.

Ugyanez, erősen rövidítve: Heltai Nándor, „Szívébe fogadott Kecskemét", Kecskemét 1982, 126—127. l.

Ugyanez angolul, mint előzetes közlés V—III-ból, **Inauguration of the New Building of the Kecskemét Music Primary School** címen: Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1985/1, 8—10. l.

Foreword. A letter to the author from Zoltán Kodály. *Előszó* angol nyelven, márc. 3-i keltezéssel, Percy M. Young könyvéhez: Zoltán Kodály, a Hungarian Musician, Ernest Benn Limited, London 1964, VII—VIII. l.

* Ugyanez magyarul, **Percy M. Young könyvéhez** címen, Bónis Ferenc fordításában: V—III.

* **[Nyelvromlás, nyelvművelés.]** *Beszélgetés a Magyar Televízióban Randé Jenővel és Lőrincze Lajossal,* ápr. 21-én. Először megj.: V—III.

* **[A Hazafias Népfront III. kongresszusán.]** *Felszólalás* Budapesten, márc. 20-án. Teljes szövege először: V—III.

Mein Weg zur Musik. Fünf Gespräche mit Lutz Besch. Lásd 1966.

* **[A Zenei Nevelők Nemzetközi Társaságának budapesti konferenciáján. A megnyitó beszéd angol változata],** melyet jún. 26-án mondott el Kodály. Vikár László fordításában, magyarul először: V—III.

* **[A Zenei Nevelők Nemzetközi Társaságának budapesti konferenciáján. A megnyitó beszéd francia változata],** melyet jún. 26-án mondott el Kodály. Vikár László fordításában, magyarul először: V—III.

* **Az ISME budapesti konferenciájáról.** *Nyilatkozat* júliusban a Magyar Rádió számára. Először megj.: V—III.

* **[Serly Tibor könyve elé.]** Július 24-én angolul írt előszó-tervezet Serly könyvéhez: A Second Look at Harmony, Thomas & Polack Associates, New York 1964. A későn érkezett előszó-kézirat helyett a könyvben Serly előszava jelent meg; Kodály írásának nyelvi-gondolati szempontból erősen átdolgozott változata a védőborítón látott napvilágot. Az eredeti szöveg, Bónis Ferenc magyar fordításában, először megj.: V—III.

* **[A Nemzetközi Népzenei Tanács budapesti konferenciáján.]** Elnöki megnyitó angol nyelven, aug. 17-én. Először megj. magyarul: A Magyar Tudományos Akadémia Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei XXII/1—4, Budapest 1965, 7—8. l. (különlenyomatként is).

Ugyanez angolul: Journal of the International Folk Music Council, vol. XVII, part one, Cambridge 1965, 5. l.

Ugyanez magyarul, levélként(!), a korábbi publikációkra való hivatkozás nélkül: Kodály Zoltán levelei, szerk. Legány Dezső, Zeneműkiadó, Budapest 1982, 1448. sz., 317—318. l.

* **[A Nemzetközi Népzenei Tanács konferenciájának küldötteivel Kecskeméten.]** *Nyilatkozat* aug. 23-án. Először megj.: V—III.

* **A Nemzetközi Népzenei Tanács budapesti konferenciája után.** *Nyilatkozat* a Magyar Televízióban. Először megj.: V—III.

* **[Jean Sibeliusról.]** Németül írott, cím nélküli emléksorok szept. 2-án keltezve. Először megj. finn nyelven: Jean Sibelius. Painettu Helsingissä Valtioneuvoston Kirjapainossa, Helsinki 1965, 27. l.

Levélként(!), német nyelven, a korábbi publikáció említése nélkül, közzétette Legány Dezső: Some Letters by Kodály, Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1982/2, 22. l.

* Magyarul, Bónis Ferenc fordításában, először: V—III.

* **Két zenei konferencia Budapesten.** Először megj.: Látóhatár XIV, Budapest, december, 964—965. l.

* **[Látogatóban, német földön.]** *Nyilatkozat* novemberben a Magyar Rádió számára Kun Imrének. Először megj.: V—III.

Mein geistiger Schüler. Német nyelven írott emlékezés. Először megj.: Ferenc Fricsay, Ein Gedenkbuch von Friedrich Herzfeld. Rembrandt Verlag, Berlin 1964, 87. l.

Ugyanez magyarul, Péter László könyvében: Kodály Szegeden, Szeged 1982, 129. l.

* Ugyanez, **Szellemi tanítványom, Fricsay Ferenc** címen, Bónis Ferenc fordításában: V—III.

* **[Visszatekintés.]** *Előszó* összegyűjtött műveinek első kötetéhez. Először megj.: V—I, 5—6. l.

Ugyanez: Muzsika X/5, Budapest 1967. május, 1. l.

Ugyanez: Népszabadság XXX/297, Budapest 1972. dec. 17., vasárnapi melléklet 7. l.

* **Németországi útibeszámoló.** *Nyilatkozat.* Feljegyezte Bónis Ferenc. Először megj.: Film Színház Muzsika VII/49, Budapest, dec. 4., 6. l.

1965

* **[Zenei nevelés, zenei általános iskola.]** *Nyilatkozat* angol nyelven a BBC számára. A riporter William Murphy. Bónis Ferenc magyar fordításában először megj.: V—III.

* **Anglia és Amerika előtt.** Nyilatkozat februárban a Magyar Rádió számára. A riporter Herskovits Pál. Először megj.: V—III.

* **[Felszabadulásunk huszadik évfordulójára.]** Márc. 25-én datált eredeti kéziratos fogalmazvány; eredeti megjelenési helyét nem sikerült megállapítanunk. Először közölte, levélként(!), Legány Dezső: Kodály Zoltán levelei, Zeneműkiadó, Budapest 1982, 1175. sz., 325. l.

* **[Üzenet amerikai magyaroknak.]** *Nyilatkozat* máj. 12-én. A riporter Erdődy Lili. Először megj.: V—III.

* **[A felújított Székely fonóról, Amerika előtt.]** *Nyilatkozat* német nyelven a Magyar Rádió számára, 1965 nyarán. Készítette Bónis Ferenc és Fikár László. Bónis Ferenc magyar fordításában először megj.: V—III.

* **[Siratók.]** Előszó a Magyar Népzene Tára V. kötetéhez. Lásd 1966.

* **[Aldeburgh után.]** *Nyilatkozat.* Feljegyezte Patkó Imre. Először megj. **Beszélgetés Kodály Zoltánnal** címen: Népszabadság XXIII/158, Budapest, júl. 7., 8. l.

* **[Szigeti József könyve elé.]** *Bevezető* Szigeti „Beszélő húrok" c. kötetéhez: Zeneműkiadó, Budapest, 5—6. l.

Ugyanez angolul, **Introduction to the Hungarian edition of Joseph Szigeti's book** címen: Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1982/2, 36. l.

* **[Toscanini emlékezete.]** *Rádióbeszélgetés,* mely júliusban, New Yorkban készült az NBC számára (elhangzott 1966-ban). Kodály beszélgetőtársai: Dan Gilleous és Walter Toscanini. Bónis Ferenc magyar fordításában először megj.: V—III.

* **[Dartmouth kerekasztalánál.]** *Felszólalások* angol nyelven a hannoveri Dartmouth College-ban, júl. 29-én, a zeneoktatásról rendezett kerekasztal-tanácskozáson. Bónis Ferenc magyar fordításában először megj.: V—III.

* **Erkel és a népzene.** *Rádióelőadás.* Az 1921-ben írt, 1960-ban kiegészített tanulmány átdolgozott változata. Először elhangzott aug. 17-én a Kossuth Rádióban. Megj.: Rádió és TV évkönyv 1967, Magvető Kiadó, Budapest 1967, 311—318. l.

* **[Párizsi beszélgetés.]** Készült szeptemberben, a párizsi Phonothéque Nationale-ban. Kodály beszélgetőtársa Nyékiné Kőrösi Mária. Keleti Norma és Bónis Ferenc magyar fordításában először megj.: V—III.

* **[Amerikai találkozások.]** *Nyilatkozat* októberben a Magyar Rádió számára. A felvételt Kun Imre készítette. Először megj.: V—III.

Háry János szvit, Fölszállott a páva. Ismertetőszöveg Erich Leinsdorf és a Bostoni Szimfonikus Zenekar 1965-ben készült hanglemezéhez (RCA Victor, LSC 2859). Angol nyelven íródott, okt. 20-án.

Ugyanennek a Háry-szvitről szóló része az RCA-cég Toscanini-sorozatában: RCA AT 122; 27.

* A teljes szöveg magyarul, Bónis Ferenc fordításában: V—III.

* **[A helyes magyar kiejtés konferenciáján.]** *Nyilatkozat* okt. 23-án Egerben. A riporter Bőzsöny Ferenc. Először megj.: V—III.

* **[Helyes kiejtés, szép magyar beszéd.]** *Megjegyzések* **az egri konferencián elhangzottakhoz.** Először megj.: Helyes kiejtés, szép magyar beszéd, szerk. Grétsy László és Szathmári István, Tankönyvkiadó, Budapest 1967, 245—248. l., *Megjegyzések a konferencián elhangzottakhoz* címen.

* **[Palló Imréről.]** *Nyilatkozat* a Magyar Rádió számára nov. 8-án. A riporter Zsoldos Péter. Először megj.: V—III.

* **Kilencvenéves a Zeneművészeti Főiskola.** *Ünnepi köszöntő* a nov. 13-i díszgyűlésre. Először megj.: A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyve az 1965/66-os tanévről, felelős szerkesztő Kapitánffy István, Budapest 1966, 11. l.

Ugyanez Legány Dezső kötetében (Kodály Zoltán levelei, Zeneműkiadó, Budapest 1982) az 1200. sz. levél jegyzete, 430. l.

* **A magyar nyelv az emigrációban.** Először megj.: Magyar Hírek XVIII/22, Budapest, nov. 15., 3. l.

Ugyanennek részletei Nagy Károly tanulmányában: Felelősségből fakadt források, Alföld XXXIII/5, Debrecen 1982. május, 66. l.

* **Kell-e szolfézs a Zeneművészeti Főiskolán?** Először: Magyar Zene VI/6, Budapest, dec., 640—641. l.

Ugyanez Bónis Ferenc publikációjában: Kodály Zoltán tíz írása, Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére, Zeneműkiadó, Budapest 1977, 28—30. l.

Kodály itt Molnár Antal egyik cikkének (Megjegyzések a szolfézs-tárgy főiskolai oktatásához: Magyar Zene VI/5, Budapest 1965, 508—510. l.; lásd V—III jegyzetei között) megállapításait vitatja.

[Önarckép.] *Televíziós interjú* német nyelven, melyet Hannes Reinhardt készített a Norddeutscher Rundfunk, Hamburg számára. Megjelent Reinhardt kötetében: Das Selbstportrait. Große Künstler und Denker unserer Zeit erzählen von ihrem Leben und Werk, Christian Wegner Verlag, Hamburg 1967, 133—146. l., **Zoltán Kodály, Ein Selbstportrait** címen.

Ennek előzetes hírlapi közlése: Die Zeit, Hamburg 1967. márc. 24.

Ugyanez, rövidített változatban, **Erziehung eines Publikums** címen: Musik im Unterricht LVIII/6, Mainz 1967. jún., 189—192. l.

* A teljes szöveg első magyar nyelvű közlése Bónis Ferenc fordításában és cikkében: Kodály irodalmi önarcképe, Alföld XXXIII/12, Debrecen 1982. dec., 33—39. l.

* *A, N* **[Születtem Kecskeméten.]** Decemberben írt *önéletrajz*. Először megj. facsimileközlésként Eősze László könyvében: Kodály Zoltán élete képekben és dokumentumokban, Zeneműkiadó, Budapest 1971, 146. l.

Ugyanez angolul, **Reminiscences** címen: Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1982/2, 3. l.

1966

* *A* **Zenei nevelés Magyarországon.**
Januárban írt *előszó* Kodály Sándor Frigyes kötete számára.

Először megj.: Muzsika IX/8, aug., 1. l.

Ugyanez: Bónis Ferenc, Kodály Zoltán tíz írása, Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére, Zeneműkiadó, Budapest 1977, 31—32. l.

Ugyanez németül: Musikerziehung in Ungarn, hrsg. Frigyes Sándor, Corvina, Budapest, 5. l.

Ugyanez angolul: Musical Education in Hungary, ed. by Frigyes Sándor, Corvina, Budapest, 5. l.

Ugyanez spanyolul: Educacion Musical en Hungria, Corvina—Real Musical, Budapest—Madrid 1981.

* **[Találkozásom Bach zenéjével.]** *Nyilatkozat* a Magyar Rádióban. A hangfelvétel febr. 4-én készült. Először megj.: V—III.

* **[A Déryné Színház munkájáról.]** *Nyilatkozat* a Magyar Rádió számára. A riporter Dénes István. A hangfelvétel febr. 5-én készült. Először megj.: V—III.

* **[Gyermekkor, Galánta.]** *Nyilatkozat* 1966-ban, a Csehszlovák Rádió pozsonyi magyar adása számára. A riporter Nagy Jenő.

Először megj. Vass Lajos közlésében: Kodály Zoltán emlékezik, KÓTA XII/6, Budapest 1982. jún., 2—3. l.

[A Jeunesses Musicales párizsi kongresszusán.] Előadás francia nyelven Párizsban, ápr. 12-én.

A francia szöveg, jelentős rövidítésekkel megj.: Journal musical français, Journal des Jeunesses Musicales de France, numéro spécial No. 147, Párizs, ápr. 14., 8. és 24. l.

Ugyanez, további rövidítéssel, **L'éducation musicale dans le monde d'aujourd'hui** címen: Arts et musique, 60. sz., Genf 1967. febr., 4—5. l.

Ugyanez magyarul, Szávai Magda fordításában, **Kodály Zoltán beszéde a J. M. párizsi közgyűlésén** címen: Parlando IX/4, Budapest 1967. május, 5—8. l.

Ugyanez magyarul, meg nem nevezett fordítónak helyenként értelmetlenné torzult fordításában, **Énekelni kell** címen: Muzsika X/5, Budapest 1967. május, 15—18. l.

* Ugyanez magyarul, az eredeti teljes kézirat nyomán, Keleti Norma és Bónis Ferenc fordításában: V—III.

* **[El nem küldött üzenet az I. Nemzetközi Verdi Kongresszusnak.]** Eősze Lászlónak 1966 nyarán diktált sorok, melyeknek felolvasásához a szerző végül nem járult hozzá.

Először megj. angolul: **An Unsent Message to the First International Verdi Congress** címen, Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1982/2, 26. l.

* **[A Magyar Rádió szimfonikus zenekaráról.]** Írásának kelte: június. Először megj.: a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara 1945—1970, Budapest 1970, számozatlan (17.) l.

Pál Járdányi, 1920—1966. Német nyelvű *nekrológ* (Járdányi jún. 30-án halt meg). Először megj.: Studia Musicologica IX/1—2, Budapest 1967, 5—6. l.

Ugyanez magyarul, Rajeczky Benjamin fordításában, Kecskeméti István monográfiájának előszavaként: Járdányi Pál, Zeneműkiadó, Budapest 1967, 3—4. l.

* Ugyanez, **Járdányi Pál halálára** címen: V—III.

* **[Iskolai énekoktatással az egyetemes zenekultúráért.]** Nyilatkozat angol nyelven Torontóban, a Canadian Broadcasting Corporation számára, júl. 6-án. A riporter: dr. Richard Johnston. Először megj., Bónis Ferenc magyar fordításában: V—III.

* **[A Corvin Magyar Clubban.]** *Előadás és vita Berkeleyben,* júl. 27-én. Először megj.: V—III.

* **[A zenei nevelők Santa Barbara-i konferenciája előtt.]** *Nyilatkozat* angol nyelven a University of California iskolatelevíziójának műsorában, aug. 1-én. Kodály beszélgetőtársa dr. Dániel Ernő. Először megj.: V—III.

A zeneoktatás társadalmi jelentőségéről. *Nyilatkozat* angol nyelven a Los Angeles-i KMAX Rádió számára, aug. 4-én. A riporter: Neszlényi Judit. Először megj. angolul, **Conversation with Zoltán Kodály** címen: Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1982/2, 6—10. l.

* Magyarul, Serényi Emma és Bónis Ferenc fordításában, először: V—III.

* **[Zenei nevelés, embernevelés.]** *Nyilatkozat* angol nyelven Stanfordban, aug. 14-én. Kodály beszélgetőtársa Shilkin zenetanárnő. Először megj., Bónis Ferenc magyar fordításában: V—III.

Die Rolle des Volksliedes in der Musikerziehung. *Előadás-tervezet* aug. 24-re Interlochenben (Michigan állam, Amerikai Egyesült Államok), az ISME hetedik konferenciájára. Megj. a konferencia tolmács- és sajtószolgálatának kiadásában, sokszorosított füzetként. Kodály végül nem ebben a formában tartotta meg az előadást.

Ugyanez, mint előzetes közlés V—III-ból: Bulletin of the International Kodály Society 1985/1, 19—21. l.

Ugyanez, rövidített-stilizált formában, **Die Stellung des Volksliedes in der ungarischen Musikerziehung** címen: Musik im Unterricht LVII/12, Mainz, dec., 378—380. l.

* Ugyanez magyarul, **A népdal szerepe a zenei nevelésben.** *Az előadás német változata* címen, Bónis Ferenc fordításában: V—III.

The role of the authentic folksong in the music education. Fenti előadás végleges formája, mely angol nyelven, hangszalagon maradt fenn. Először megj., mint előzetes közlés V—III-ból: Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1985/1, 15—18. l

* Ugyanez magyarul, **A hiteles népdal szerepe a zenei nevelésben.** *Az előadás angol változata* címen, Bónis Ferenc fordításában: V—III.

* **[Amerikai tapasztalatok.]** *Nyilatkozat* magyar nyelven, Budapesten, októberben. Feljegyezte Kovács György. Magyarul először megj.: V—III.

Ugyanez angolul: MTI Weekly Bulletin V/41, 1966. okt. 13.

* **[Weöres Sándorról.]** *Nyilatkozat* a Magyar Rádió számára, októberben. A riporter Czigány György. Először megj.: V—III.

Musikunterricht und Erziehung. Először: Österreichische Musikzeitschrift XXI/11, Wien, nov., 3—5. l.

Ugyanez: Bulletin of the International Kodály Society, Budapest 1982/2, 37—38. l.

* Ugyanez magyarul, **Zenetanítás és nevelés** címen, Bónis Ferenc fordításában: V—III.

A dunapataji művelődési ház avatásán. *Beszéd* Dunapatajon nov. 6-án. Először megj., Kovács Ferenc, Füzesi Béláné és Pastyik István gondozásában: Parlando IX/2, Budapest 1967. febr., 17—18. l. (nem teljes szöveg).

* Ugyanennek teljes szövege: V—III.

Mein Weg zur Musik, *Fünf Gespräche mit Lutz Besch.* Eredetileg televíziós interjú a Radio Bremen számára; készült 1964 tavaszán és őszén Budapesten és Kecskeméten. Könyvalakban, Ernest Ansermet, Benjamin Britten és Yehudi Menuhin előszavával: Verlag der Arche, Zürich 1966.

Ugyanez magyarul, **Utam a zenéhez,** *Öt beszélgetés Lutz Besch-sel* címen, Keresztury Mária fordításában: Zeneműkiadó, Budapest 1969, ^{2}/1972, ^{3}/1974.

* Ugyanez előszók nélkül, Bónis Ferenc fordításában: V—III.

[Születésnapi nyilatkozat.] Angol nyelven, decemberben, a Magyar Rádió számára. A riporter: Herskovits Pál.

* Magyarul, Lukin Márta fordításában: V—III.

1967

[Jacqueline Ribière-Raverlat könyve elé.] Január 7-én írott francia nyelvű ajánlósorok, melyek második bevezetőként jelentek meg J. Ribière-Raverlat könyvében: L'éducation musicale en Hongrie, Alphonse Leduc, Paris 1967, számozatlan lapon.

* Ugyanez magyarul, Szőnyi Erzsébet fordításában: V—III.

* **[Kecskeméti kapcsolatok.]** *Válasz három kérdésre.* Először megj., Kodály írásának hasonmásaként, **Levélváltás Kodály Zoltánnal** címen: Petőfi Népe XII/7, jan. 8., 6. l.

Ugyanez Nemesszeghy Lajos emlékezéseiben: Emlékmozaik Kecskemét zenei életéből (1972). Megj. a Kodály Intézet évkönyvében, szerk. Ittzés Mihály, Kecskemét 1982, 116. l.

Ugyanez Heltai Nándor közlésében: „Szívébe fogadott Kecskemét", Kecskemét 1982, 128—129. l.

77 kétszólamú énekgyakorlat. *Előszó* Kodály utolsónak befejezett művéhez, februárban. Megj. angolul: *Choral Method.* **77 Two-part Exercises,** Boosey & Hawkes, London 1967, 3. l.

Ugyanez németül: *Chor Schule Fünfter Teil.* **Siebenundsiebzig zweistimmige Singübungen,** Boosey & Hawkes, Bonn 1967, 3. l.

Ugyanez magyarul, Eősze László fordításában: Az ének-zene tanítása X/3, Budapest [máj.—jún.], 123. l.

* Ugyanez Bónis Ferenc fordításában: V—III.

* **[A finn Fehér Rózsa-érdemrend átvételekor.]** *Beszéd* febr. 17-én a Finn Köztársaság budapesti nagykövetségén, német (részben finn) nyelven. Először megj. Bónis Ferenc fordításában és tanulmányában: Kodály — a Kalevala bűvöletében, Forrás XVII/2, Kecskemét 1985. febr., 42. l.

* **[A finn példa.]** *Nyilatkozat* febr. 17-én magyar nyelven a Magyar Rádió számára. A riporter Kaposi István. Először megj.: V—III.

* **Válogatott bicíniumok.** *Előszó.* Írásának kelte febr. 28., hat nappal a szerző halála előtt. Először megj.: Az ének-zene tanítása X/2, Budapest [márc.—ápr.], 50. l.

Ugyanez: **Válogatott bicíniumok az általános és középiskolák tanulói számára. A Kis bicínia I—II. átdolgozott kiadása,** *előszó,* Tankönyvkiadó, Budapest 1968, 5. l.

IV. SZERKESZTÉSÉBEN MEGJELENT TUDOMÁNYOS MUNKÁK

AZ ORSZ. MAGYAR ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA ÉVKÖNYVE 1918/19, Budapest 1919.

MAGYAR ZENEI DOLGOZATOK (1927—1940 között)

1. *Sztankó Béla:* A lőcsei tabulatúrás könyv choreái (a choreák kritikai kiadásával), 1927.

2. *Major Ervin:* Bihari János, Bihari műveinek tematikus katalógusával [különlenyomat a Zenei Szemle XII. évfolyamából, Budapest—Temesvár 1928, 5—27. lap és hangjegyfüggelék], Budapest 1928.

3. *Szabolcsi Bence:* A 17. század magyar főúri zenéje, Budapest 1928.

4—5. *Major Ervin:* Liszt Ferenc és a magyar zenetörténet (Forrástanulmányok Liszt magyar műveihez), [különlenyomat az Ethnographia—Népélet 1939. 3—4. számából], Budapest 1940.

6. *Szabolcsi Bence:* Tinódi zenéje. A Tinódi-dallamok hasonmásával és átirataival [különlenyomat a Zenei Szemle XIII. évfolyamából, Budapest—Temesvár 1929, 35—52. lap és hangjegyfüggelék], Budapest 1929.

8. *Szabolcsi Bence:* A 18. század magyar kollégiumi zenéje [különlenyomat a Zenei Szemle XIII. évfolyamából, Budapest—Temesvár 1929, 81—181. lap], Budapest 1930.

9. *Szabolcsi Bence:* A 16. század magyar históriás zenéje (a Hoffgreff-énekeskönyv dallamainak kritikai kiadásával), 1931.

10. *Kodály Zoltán:* Néprajz és zenetörténet [különlenyomat az Ethnographia XLIV. évfolyamából, Budapest 1933, 4—15. lap], Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest 1933.

11. *Kodály Zoltán:* Sajátságos dallamszerkezet a cseremisz népzenében [második különlenyomat az Emlékkönyv Balassa Józsefnek, a Magyar Nyelv szerkesztőjének 70. születésnapjára c. kiadványból, Budapest 1934, 181—193. lap], Rózsavölgyi és Társa, Budapest 1935.

A MAGYAR NÉPZENE TÁRA. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából szerkesztette Bartók Béla és Kodály Zoltán. A sorozatnak, Kodály életében, az alábbi kötetei jelentek meg:

I. *Gyermekjátékok,* sajtó alá rendezte Kerényi György, Budapest 1951, ^{2}/1959

II. *Jeles napok,* sajtó alá rendezte Kerényi György, Budapest 1953.

III/A—B. *Lakodalom,* sajtó alá rendezte Kiss Lajos, Budapest 1955—1956.

IV. *Párosítók,* sajtó alá rendezte Kerényi György, Budapest 1959.

V. *Siratók,* sajtó alá rendezte Rajeczky Benjamin és Kiss Lajos, Budapest 1966.

STUDIA MUSICOLOGICA Academiae Scientiarum Hungaricae, Akadémiai Kiadó Budapest, 1961—1967 között kilenc kötet, 12 füzetben (a IX. kötet 3—4. fasciculusa már Szabolcsi Bencét tünteti fel szerkesztőként).

NÉPZENEI KÖNYVTÁR

1—2. *Magyar népdaltípusok*, szerkesztette Járdányi Pál, Akadémiai Kiadó, Budapest 1961.

3. *Népies dalok*, szerkesztette Kerényi György, Akadémiai Kiadó, Budapest 1961. Ugyanez német kiadásban is.

Az anyaggyűjtés lezárva
1986. március 3-án

BIERNACZKY SZILÁRD:

KÖLTÉSZET. ZENE ÉS TÁRSADALOM A „HAGYOMÁNYOS AFRIKÁBAN" II.

Témánk szempontjából különös figyelmet érdemel H. I. E. Dhlomo dél-afrikai szerző, *A törzsi dráma természete és változatai*[58] című tanulmánya. A szerző különféle szokásjeleneteket tekint törzsi drámáknak és tulajdonképpen arra vállalkozik, hogy belülről, vagyis a zulu etnikum tagjaként a szokásokat jól ismerve, vállalkozzék finom kiigazításokra. Mégpedig azért, hogy érthetővé tegyen olyan rítus-jeleneteket, amelyek éppen az írásos lejegyzés (a teljes megjelenítéshez mért) nagyfokú fogyatékossága miatt érthetetlenek a külső szemlélő-olvasó számára. Bővebben foglalkozik például a zulu dicsérő ének, az izibongo előadásával, mint a törzsi dráma egy sajátos esetével. Hadd idézzük ezúttal az ingoma című tánc néhány töredékes szövegrészletét Dhlomo találó dramaturgiai megállapításaival együtt:

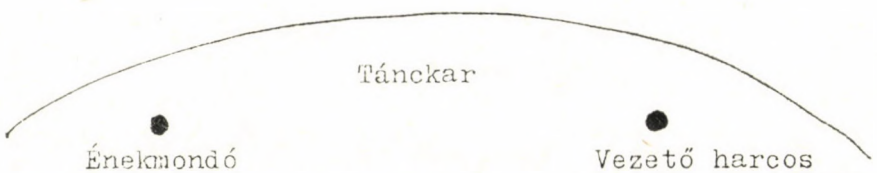
„Az Ingoma ritmikus, kórusos-drámai tánc, dobok ütemes hangja kíséri. A tánckar tagjai egyben a kórusnak is tagjai [...] Az Ingoma táncok, mint a törzsi művészet sajátos formái, más zulu műfajoknál közelebb álltak a tiszta drámához, mivel a költészetet és a játékot [...] összekapcsolták. Vizsgáljunk meg egy Vilakazi[59] által idézett példát. Állítsuk vissza abba a formába, ahogyan az eredetileg előadásra kerülhetett:

INGOMA

(Törzsi lírikus-drámai töredék)

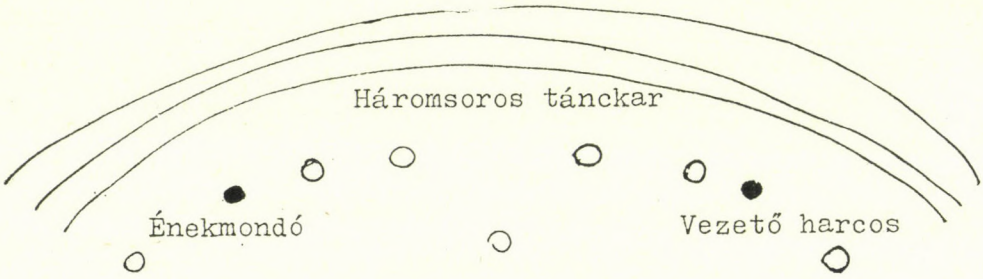
Szereplők

A: Induna *(egy vezető harcos személyesíti meg, aki a tánckar előtt beszél és táncol)*
B: Főnök *(egy énekmondó személyesíti meg, aki A-val együtt a tánckar előtt mozog)*
C: Hírnök *(inhloli)*
D: Tánckar *(harcosokból áll)*



[58] Dhlomo 1939.
[59] Dhlomo elemző-alkotó munkájához B. W. Vilakazi 1938 közleményét használta forrásul.

Néha a harcosok kettes vagy hármas sorokban állnak, és amikor az Ingoma csúcspontjára ér és az előadók megittasodnak érzéseiktől, a jelenet hatása alá került résztvevők elhagyják az éneklő táncosok sorát, előretörnek és maguk is szabadon engedik költői őrjöngésüket. Ilyenkor a csúcsponton a teljes Ingomát így ábrázolhatjuk:



alkalmi szólisták

A: Amikor átkeltem a folyón,
láttam egy zulu kovácsot,
egy köteg botot cipelt.
B: Akkor Ndaba, a király
fegyvert rántott és rátámadt.
A: Nem lett volna szabad ezt tenned,
ez csak a te vitád vele.
Nézd, mögötted egy nagy kő gurul,
emberek fognak meghalni.

(izzadt hírnök érkezik)

C: Jönnek a lándzsások,
a zulu harcosok,
hogy lekaszáljanak
mindannyiunkat.
B: Oh, száműzetés a sorsunk.
Új hazába kell szöknünk.
Bárcsak lenne erőm harcolni
E zsákmányra éhes
zulu oroszlánokkal.
Óh, jaj! Már nem vagyok az,
aki voltam.
Wo, hejija, hhe!

D: (a kórus átveszi a témát, kísér és táncol)

Egy köteg lándzsa.
Ndaba fegyverkezik és támad.
Emberek halnak meg,
jönnek már a lándzsások.
Száműzetés lesz a sorsunk.
Már nem vagyok az, aki voltam.
Wo, hejija, hhe!"[60]

A hagyományos zulu Ingoma tánc drámai szerkezetének rekonstrukciója természetesen kevéssé érzékelteti az előadás valóságos minőségét, sőt időbeli felépítéséről sem kapunk képet. Hiszen az ilyen hagyományos táncjátékok egyrészt mindig rögtönzésszerűen hatnak, másrészt számtalan ismétlésből épülnek fel. Így a fenti szöveganyag esetleg egy teljes órányi drámai játék megvalósítására is elegendő. Talán még annyit, az előbbiekben bemutatott Ingoma az előbbi példáknál világiasabb, pontosabban történelmibb témát rejt magába: a zulu dicsérőénekekkel szoros rokonságban a harcokkal teli törzsi múlt egyik mozzanatát idézi fel.

Úgy tűnik, az eddigiekben felsorakoztatott példák mindenképpen meg kell, hogy erősítsenek bennünket abban, a *szinkretizmus* fogalom újraértékelésére előbb-utóbb szükség lesz. Más kérdés, hogy a kifejezéssel magával is természetesen vannak problémák. Ugyanis ha e kifejezést — nem szójátékról van szó — a *szinkrónia/szinkronizmus,* illetve a *szintetizmus* kifejezések mellé állítjuk, olyan lényegi minőségi különbségekre láthatunk rá, amelyeket szintén számba kell venni, ha e fogalom mentén a törzsi társadalom és kultúra e lényeges kérdését újra át akarjuk gondolni. Nem elhanyagolható probléma ugyanis az sem, hogy a szinkretizmus (szinkronizmus, szintetizmus?) vagy másként a részek különféle minőségű egymásmellettiségének, egymással való összefonódásának feltárásakor a hagyományos vagy törzsi kultúra és társadalom életének különféle szintjeit is számba kell bennünk. Hiszen a közösségi életben általában megtalálható kulturális elemek kapcsolarendszere a kérdés egészen másfajta megközelítését igényli, mint szó és zene összekapcsolódása.

A HAGYOMÁNYOS KOMMUNIKÁCIÓ ALAPFORMÁI

A szinkretizmus problémakomplexumával kapcsolatos kérdőjelek ugyanakkor világossá teszik, hogy költészet, zene és társadalom sajátos együttesének törzsi megjelenése semmiképpen sem vizsgálható megfelelő módon, a kommunikáció-elmélet tanulságainak figyelembe vétele nélkül. Már említett korábbi és az Etnográfiában megjelent tanulmányomban, illetve egy másik kísérletemben[61] az énekes mese kapcsán próbáltam rámutatni arra, hogy a törzsi társadalmak kódtípusát (információ átadási mód!) a mai társadalmak kódolási típusától az választja el, hogy míg az előbbiben sokszoros (*nyelvi:* verbális, költői és prózai, elbeszélő és dialogizált, *nem nyelvi:* zenei, mimikus, táncos), az utóbbiban viszont általában kétszeres (nyelvi, írott, nem nyelvi zenei stb.) kódolás valósul meg.

Ezt a korábbi elképzelésemet most azzal szeretném kiegészíteni, hogy a hagyományos és modern kódolás között más vonatkozásban is van különbség. Míg a hagyományos formában egy vagy legfeljebb kétlépcsős közlési forma található (1. a kommunikáció során a közösség minden tagja jelen van; 2. a közlésben csak egy meghatározott csoport részesül — lásd például vének tanácsa, titkos társaságok, korosztályok, nemek stb. —

[60] Dhlomo 1939, 38—41.
[61] Biernaczky 1976, 1979. 1987, 1988.

és ilyenkor a zártabb kör tagjai közvetítenek később a teljes közösség számára), addig az ókori vagy az európai típusú társadalmakban szinte áttekinthetetlenül bonyolult pl. a valamennyi állampolgár számára fontos közlések soklépcsős rendszere (gondoljunk csak arra, miképpen jut el egy állami döntés információja valamely ország minden falujába, minden életkori rétegéhez).[62]

A kommunikációelméleti kutatás egy másik fontos elméleti indítása Voigt Vilmos egyik tanulmányában[63] található meg, aki a paraszti vagy a törzsi világ kapcsán három alapvető szintet, a *mindennapi*, a *népköltészeti* (vagy folklór), illetve a *hivatásos* szájhagyományozó közlésmódot különbözteti meg. E helyütt nincs módunk a kérdés példákkal illusztrált bővebb magyarázatába fogni. Megjegyezzük azonban, hogy ez a többszintű rendszer pusztán csak a szövegelemzés esetén is igen hasznos szempontként szolgál. Ugyanis gondoljuk meg, mit jelent az, hogy valamely afrikai nagyepikai szövegben (ez a műfaj kétségkívül a szakirodalomban félhivatásosnak nevezett törzsi énekes/előadó/elbeszélő repertoárjába tartozik) hogyan jelenik meg egymás mellett és összefonódva a három közlési szintnek megfelelő stílus, beszédjelleg és forma.

Egyes szerzők ugyanis megállapítják, hogy az énekbetétes mesék vagy a nagyepikai művek dalszövegei, ha a dallamot lehántjuk róluk, egyszerű prózai kijelentéseknek hatnak. Tehát a zenei dallamnak feltehetően fontos szerepe van abban, hogy a dalbetétek szövege ne *mindennapi*, hanem *folklór* (énekbetétes mese), vagy *hivatásos* (hősepikai szövegek) közlésmódnak hasson. Másrészt Daniel Biebuyck a zairei *nyangák* Mwindo eposzának elemzésekor részletesen kitér arra, hány olyan folklórműfaj (szólás, proverbium, ének, meseszüzsé, legenda stb.) épül be az eposz szövegébe, amely a közösség valamennyi tagjának a birtokában van és így azt az említett rendszer szerint a *folklórközlésmód*ba sorolhatjuk.[64] Ugyanakkor világos, hogy éppen a Mwindo vagy más eposzok teljes szövege egy sor olyan formai jegyet tartalmaz, amely immár kimeríti a *hivatásos közlésmód* szintjét. Gondoljunk akár a bonyolult belső ismétlésrendszerre (szavak, eposzi jelzők, sorok, szakaszok ismétlése, amely kétségkívül a szerkezet egységének létrejöttéhez is hozzájárul), vagy az epizodikus szerkezetben kiépülő nagyívű formálásra.

A különféle közlésmódok, illetőleg a különféle műfajok között keletkező kapcsolódások, műfaji együttélések ugyanakkor egy újabb vetületben ismét annak a jelenségnek a jelenlétére utalnak, amit az elmúlt évtizedekben korszerűtlennek érzett *szinkretizmus* kifejezéssel jelölhetünk meg leginkább. Szeretnénk hangsúlyozni, a fontos új eredményekkel kecsegtető kommunikációelméleti elemzési lehetőség ismét csak azt sugallja, hogy a kultúra és társadalom alkotóelemei közötti sajátos törzsi összekapcsolódások kérdését — akár a szinkretizmus fogalom mentén is — újra át kell gondolnunk.

A HAGYOMÁNYOS AFRIKAI KÖLTÉSZET ÉS ZENE ALAPVONÁSAI: MŰFAJOK VAGY „DRAMATIZÁLT ÉLET-JELENETEK"

Mindaz, amit mi hagyományos szó- vagy zeneművészetnek tekintünk a régi afrikai kultúrákban, lényegében a mindennapi és ünnepi életvitel sajátos kommunikációs, szabályozó, tanító/moralizáló/mintaadó, egyúttal esztétikumot is megvalósító eszköztárán alapul. Egy előadásomban[65] igyekeztem kimutatni, miként jelennek meg a hagyományos társadalmak napi életében, a mindennapi közlésmód általános közegében a folklór köz-

[62] Lásd a magyar szakirodalomból: Hoppál 1970, 1977.
[63] Voigt 1972/A
[64] Biebuyck 1969, 1978.
[65] Biernaczky 1980.

lésmódot képviselő — főleg szólások, ill. közmondások képében felbukkanó — „állandósult szókapcsolatok", kötött beszédformák, nyelvi klisék.

A jelenség érzékeltetéséül W. F. P. Burton egy 1943-ban megjelent cikkéből[66] idézünk, amelyben a zairei luba hagyományos beszédmód kategóriáit írja le. E népnél — amint a szerző írja — megfigyelhetők pl. bizonyos „földrajzi névleírások". Ha pl. a Mwanza-hegy szóba kerül, azonnal állandósult szókapcsolatként hangzik el: „A Mwanza hegy terebélyes, a Kilengéig nyúlik, a hegy lába Kansimba falunál van." S így tovább, minden falunak, dombnak, kőhalomnak, erdőfoltnak, pataknak van hasonló „nyelvi megjelenítése". Ugyanígy írják le a lubák az embereket, az állatokat és a fákat is. Pl.: „Az oroszlán nem ordít ok nélkül, csak akkor, ha felfal valamit." Vagy: „Az Umbanga fa régóta gyülekezőhelye a pici madaraknak."

A proverbium-alkalmazás sajátos eseteként tér vissza minduntalan a szakirodalom az asanti társadalom példájához. A majd ezer éves múlttal rendelkező és a mai Ghana délnyugati részén elhelyezkedő akan államocskák — amelyeket 1700 körül egyesített Osei Tutu és alapította meg az Arany Trónus népe fővárosát, Kumasit — sajátos társadalmi rétegződést mutatnak.[67] Ez a tradicionális államszerveződésre utaló rétegződés együttjár az előkelők rétegének kialakulásával. Hogyan kapcsolódik mindehhez a közmondásanyag? Az akan főnökségekben az előkelők „műveltségének" jele éppen az volt, milyen sok proverbiumot voltak képesek beszédükben alkalmazni.[68] A proverbiumok sokféle, aranyból készült miniatűr kisplasztikában is formát nyertek. Egyes kutatók szerint e kis szobrászati szimbólumok variációinak száma eléri a 300 ezret. Megjegyezzük még, hogy J. G. Christaller a múlt század utolsó harmadában mintegy 3600 tshi nyelvű proverbiumot adott közre,[69] amelyből R. S. Rattray 830-at fordítással és magyarázatokkal ellátva jelentetett meg újra 1916-ban.[70] J. B. Christensen viszont tanulmányában[71] a folklór műfaj társadalmi szerepkörét írja körül: elemzi megjelenését a jogszokásokban, a klán életével, a főnök és az állam kapcsolatával, az öregekkel, a gyermeknevelléssel, a szórakozással és a viselkedésformákkal összefüggésben.

Ha már felmerült a közmondásanyag szokásjogi felhasználásának „esete", megemlítjük, hogy e sajátos afrikai „élethelyzet" akusztikus megvalósulásáról is alkothatunk bizonyos képet egy hanglemezrészlet jóvoltából. A *Nyugat-Kongó zenéje* címet viselő Folkways Ethnic hanglemez[72] második oldalán találunk egy olyan példát, amely a Torday Emil által is jól ismert bambalák (mbala!) szokásjogi gyakorlatát rögzíti. Ebből világosan kitűnik, milyen szoros egységet alkotnak:

— *a társadalmi gyakorlat egyes elemei* (a veszekedők igazságát eldöntendő a főnök irányításával az egész falu összegyűlik; a perlekedőket egy-egy „hivatalos" személy képviseli; az érvek meghallgatása után a klán ősei nevében hangzik el az ítélet)
és

— *a kulturális-művészeti jellegű megnyilvánulások* (a főnök egy kis beszélő dobbal irányítja a bírósági tárgyalást; a tárgyalás lefolyását szokásszerű dramatikus elemek kísérik; a vádlott szokások szabta helyzetképet fest arról, miért kellett a falu előtt megjelennie; az érvelés helyenként prózában, helyenként ének formájában hangzik el; az érvek részben szimbolikus elemeket tartalmazó dalszövegek, részben olyan proverbiumok,

[66] W. F. P. Burton 1943.
[67] Lásd többek között: Rattray 1923, Meyerovitz 1951, 1952, 1958, 1960, Antubam 1963, Assimeng 1980.
[68] Rattray 1923.
[69] Christaller 1879.
[70] Rattray 1916.
[71] Christensen 1958.
[72] Verilghen 1952.

amelyeknek gyakran egészen sajátos jelentéstartományait aknázzák ki a „tradicionális védők").

Aligha tudnánk eldönteni, hogy a hagyományos jogszolgáltatás az egykori élet köznapi vagy ünnepi szférájába tartozik inkább. Mindemellett világos, hogy az egyszerűbb folklórformák (proverbium, szólás, énekek) köznapi, közbeszédi alkalmazása ahhoz az afrikai életben minduntalan tapasztalható jelenséghez visz közel, amelynek már egész sor megnyilvánulását figyelhettük meg az eddig felsorakoztatott példaanyagban. Vagyis azt, hogy a hagyományos afrikai életvitel során különféle köznapi „élet-darabok", ciklusok, időszakok a részvétel, a viselkedésformák formalizációja útján színjátékszerű vagy másként dramatizált jelleget kapnak. Bármely olyan afrikai regényben, amely a hagyományos világot ábrázolja, felfedezhetők részletek, amelyekben a közösségi együttlét alkalmai, beszélgetés-folyamatai nem „hétköznapian", hanem emelkedett stílusban, szónokiasan, dikciószerűen, sajátos koreográfia alapján valósulnak meg. Nem véletlen tehát, ha Chinua Achebe világhírű nigériai író egy helyütt az emelkedett (vagy másként szónoki, orátori) beszédművészetnek az ibó társadalomban betöltött jelentős szerepéről szól.[73] Ruth Finnegan könyvében[74] egy egész fejezetet szentel a szónoki és formalizált beszédnek, mint a prózai folklór egy altípusának. Ebben a már megismert *akan, ibó* és *mbala* példákon túl *rundi, tuszi* és *limba* beszédformákra hívja fel a figyelmet. Saját limba (Sierra Leone) kutatásai alapján rámutat arra, hogy a formalizált köz- (közösségi alkalmakkor elhangzó) beszédformák alkalmazására számos alkalommal — így látogatók, visszatérő utazók köszöntésekor, fiatalok megleckéztetésekor, házassági „tárgyalásokon" (lásd Dufays-től vett idézeteinket), táncok szüneteiben, felavatási és egyéb szertartások során, látogatásért, ajándékért, közvetítésért mondott köszönetnyilvánításkor is — sor kerül.

A természeti népek „folklórjának" dramatikus jellegéről persze már F. Boasnál is találhatunk élesszemű megfigyeléseket. Nevezetes művében, a *Primitív művészet*ben a következő mondattal zárja az *Irodalom, zene és tánc* c. fejezetet: „A dalok mozgással való kísérésének további fejlődése igazi pantomimig és végül drámai előadásig vezet el."[75] De M. J. Herskovits is felfedezi a drámai kifejezésmód jelentőségét a „primitívek" szellemi életében. Az amerikai kulturális antropológia és az afrikanisztika e kiemelkedő jelentőségű alakja egyik korai tanulmányában[76] főleg a rítusok drámai karakterével foglalkozik. Mindemellett rámutat arra, hogy amint a vallás közvetlenül ható erő a primitívek életében, hasonlóképpen a drámai kifejezésmód is az élet fontos része. S ez a sajátos élet-gyakorlat, önkifejezési igény nagy erővel, különös pszichikai állandósággal ágyazódik bele a közösség életébe. A rítusok mint a primitív dráma legmagasabbrendű kifejeződései nem pusztán csak a tánc koreográfiája, a dobok ritmusa által kísért elmondott, elénekelt, vagy cselekményesen megjelenített mítoszok. Hanem válaszok is valamely kérdésre: biztosítják az esőt, a jó termést, a társadalom zavartalan életét.

Bár a törzsi társadalmak szájhagyományainak dramatikus természetéről mindeddig nem született összefoglaló munka, a gondolat a szovjet folklorisztikában is felbukkan. Meletyinszkij nemrégiben magyarul is megjelent tanulmányában, amely a szóművészet múltját nyomozza, a következő megjegyzést találhatjuk:

„[...] Az irodalom előtti korban a költészet elválaszthatatlan volt a zenétől.

A rituális és lírai költészet csak dalszerű formában létezett, és nagyon gyakran dra-

[73] Idézi Biernaczky 1986/A.
[74] Finnegan 1970, Oratory, formal speaking, and other stylized forms, 444—480.
[75] Boas 1955 (eredeti kiadás: 1927), 348.
[76] Herskovits 1944, 686—687.

matikus-színpadi elemekkel is kiegészült [...] A dalokban a zenei elem dominál; a ritmus határozza meg őket, amely már közel áll a versmértékhez. A ritmus az új szótagok hozzáadása vagy a meglévők elnyújtása és a nyomatékosító szócskák, felkiáltások stb. révén valósul meg."[77]

A szovjet tudós tanulmánya egyébként — nem kis mértékben A. Veszelovszkij nagyjelentőségű munkája, a *Történeti poétika* elképzeléseire támaszkodva — egy sor olyan „ősköltészeti" vonást is számbavesz, amelyek nagy erővel ösztönöznek bennünket a társadalmi fejlődés kezdeti fokán élő népek szájhagyományainak dramatikus jellegével kapcsolatos vizsgálódásokra, különösen ami az „előadásnak" a szövegek belső világára, stilisztikai vonásaira való hatását illeti.

Mindemellett az afrikai költészeti/zenei formák dramatizáltságának megközelítési igénye bukkan elő azokban a kísérletekben is, amelyekben a szerzők nemcsak a gyűjtött szövegek és zenék lejegyzésére és kommentálására törekednek, de az előadásmód sajátos eszközeinek, megoldásainak bemutatását is elvégzik.[78] Különösen az eposzok és a mesék kapcsán közzétett megfigyelések gazdagok az újabb publikációkban.[79] De a dalanyagok közreadásainál is találhatunk megjegyzéseket az előadásmód színjátékszerű jegyeire vonatkozóan.[80]

Meletyinszkij Veszelovszkijjal vitatkozva azt állítja,[81] hogy az epika a dallal ellentétben nem a ritualitás szinkretizmusából (műnemi együttéléséből) nőtt ki, hanem attól erősen független formában fejlődött. A vita igen tanulságos, bár erősen teoretikus jellegű, hiszen a több ezer évvel ezelőtti korai művészeti fejlődésre legfeljebb csak következtetni lehet. A ritualitással egyet jelentő drámai karakternek, színjátékszerűségnek az afrikai folklór műfajokban való jelenléte — többek között eddigi példaanyagunk tanulságaként is — azt látszik megerősíteni, hogy a „megjelenítés", a színpad nélküli színház mindennapi szüksége, mindenütt meglévő késztetése egyképpen besugározza a dalformákat (lírai szövegeket), legyen az a szertartás része vagy önálló műfajtípus, a verses vagy prózai elbeszélő műfajokat, és a hősepikát.

Különösen sokat tudunk ma már a mesék előadásmódjáról. Az afrikai anyagban igen gazdag az ún. dalbetétes mese (chantefable, tale with songs) műfaja.[82] Tehát az a típus, amelyben a prózai (ritmikus prózai?) szövegeket időről időre többnyire reszponzórikus (szóló és kórus válaszolgatásából felépülő) dalbetétek szakítják meg. A mese előadója, vagy az előadó segédei gyakran pantomimikus, megjelenítő mozgásokkal illusztrálják a történeteket. Ritka esetben olyan meseszöveg is felbukkan, amikor a prózai részekben is valóságos dialógus jön létre. A közönség nemcsak az énekbetétek megszólalásakor alkot kórust, de a prózai részek esetében is az előadó minden mondatát ismétlő vagy kiegészítő típusú, kórusban megszólaltatott egyszerű mondattal „kommentálja". Lényegesek, ezen túl, a dramatizáció szempontjából a mesék gyakran rituális szóló-kórus énekléssel, közönséghez forduló felhívással való indításai, másrészt a nyitó- és záróformulák szintén a közönséghez intézett teátrális formulái.[83]

[77] Meletyinszkij 1982, 155.
[78] E kérdéssel foglalkozom a Helikon Afrika-különszámában megjelenő tanulmányomban: Biernaczky 1986/A.
[79] Lásd többek között: Innes, 1974, 1976, 1978, Okpewho, 1979, valamint Scheub 1975, 1977, Noss, 1979, Seitel 1980, Cosentino 1982.
[80] Kilson 1971, Ajuwon 1982.
[81] Meletyinszkij 1982, 151—153.
[82] E műfaji jelenségről összefoglaló munka mindeddig nem született. Lásd kísérleteimet: Biernaczky 1976, 1979, 1986, 1987.
[83] Lásd Seitel 1980 mellett még Scheub 1975. Utóbbi bőven foglalkozik a dramatizáció szempontjából is meggondolandó stilisztikai, ill. kompozíciós kérdésekkel.

Számos, az egyéni élet eseményeihez kötődő, szokásdal[84] (bölcsődal, szokásjogi helyzetekben alkalmazott „vádló ének", csónakos ének, lakodalmi dalok, felnőtt helyzeteket szimuláló gyerekdal, sirató stb.) megszólaltatása is tartalmaz egy sor dramatikus elemet. A közösség hiedelemvilágához, történelem-tudatához (a világ teremtése, ősök tisztelete, klánok, nemzetségek kultuszai stb.), természethez való viszonyulásához kötődő szertartások, ill. a halászat, vadászat, földművelés, állattartás stb. eredményességét biztosító varázsló cselekményekkel telített rítusok esetében mindez fokozottan fennáll.

A rítusok jelentős részében természetesen szerephez jut a tánc mint a szinkretikus műnemi együttélés újabb eleme. Az afrikaiak életében azonban világi jellegű szórakozási táncok is helyet kapnak.[85] A táncok mindkét csoportja tartalmaz műnemen belül is dramatikus elemeket, amennyiben a dalszövegekhez gyakran bonyolult koreográfiájú táncok, sőt táncfüzérek kapcsolódnak. A rítusokhoz kötődő táncok sajátos vonása, hogy gyakran változó színhelyeken kerül rá sor (pl. egy többnapos szertartás során), másrészt meghatározott „cselekmények" részei, pl. a teremtésmítosz különféle szerepköreit vagy az ősöket maszkosok jelenítik meg, akik táncos és pantomimikus eszközökkel idézik fel a múlt mintát jelentő „történeteit", vagy pl. a tradicionális jogszolgáltatás során hozott ítélet súlyát adják meg.[86]

Összegezésül elmondhatjuk, a műnemi és műfaji szinkretizmus legteljesebben az életfordulókhoz kapcsolódó ünnepi szokásokban, a közösség fennmaradását biztosító és évente megismételt (jeles napokhoz kötődő) rítusokban figyelhető meg. Hiszen ezekben a szöveg, zene, tánc, pantomim, díszítőművészet (öltözékek, maszkok, hangszerek stb.) mellett az oralitás változatos színskálája vonul fel: különféle daltípusok, epikus karakterű (pl. dicsérő) énekek, prózai történetek és szövegek (pl. mítosztörténetek, magyarázatok, szónoklatok stb.) egyaránt helyet kaphatnak. A többi szájhagyományozott műfaj önálló megszólaltatásait tekintve már nem ilyen teljes a dramaturgiai eszköztár. De továbbra is dominál szöveg és zene együttélése, az énekmondó kifejező gesztusokkal, megjelenítő eszközökkel (pl. az anya gyermekének nemcsak elénekli, elő is adja az altatót, s a gyermek a mind jobban elhalkuló dal hallatára elalszik) hitelesített előadásmódja, ill. a közönség színházi atmoszférát idéző aktív részvétele a „megjelenített élet-darab" folyamán.

Tegyük hozzá, az afrikai anyagban olyan sajátos átmeneti műfajtípusok is megtalálhatók, mint a J. P. Clark által közreadott *Ozidi Saga*.[87] A kis nigériai nép teremtésmítosza lényegében hatalmas hőseposz, amelyet azonban 7 estét és éjszakát betöltő nagy népünnep során hívnak életre a helyi közösségek.

Ezek az újabban megismert formák, amint az elmúlt két évtized során mérhetetlenül gazdagon feltárt különféle afrikai orális műfajok, nagyjelentőségű összevető vizsgálatokra adnak módot.[88] Ezeknek a közeljövőben elvégzendő vizsgálatoknak az eredményeként pedig minden bizonnyal módosítanunk kell majd mind az egyetemes folklórról kialakított nézeteinket, mind az afrikai műfajok jellegével és rendszerével kapcsolatos tételeinket, mind pedig az ősművészetről, a művészet keletkezéséről vallott feltételezéseinket.

[84] Idevágó megjegyzések találhatók Biernaczky 1986/B, 1986/C

[85] Az afrikai táncokról lásd mindenekelőtt Lynne Hanna 1980 összefoglaló áttekintését.

[86] A témakörhöz a merítési anyag rendkívül gazdag: lásd az MLA (Modern Language Association) éves bibliográfiáinak idevágó adalékait.

[87] Clark 1977.

[88] A szinkretizmus, a sajátos kommunikációs rendszer, ill. a hétköznapi és ünnepi életvitel dramatikus vonásai mellett a hagyományos és így az afrikai kultúra az orális társadalom mint sajátos jellemző szempontjából is vizsgálható. E kérdéskörrel más tanulmányokban foglalkoztam: Biernaczky, 1985, 1986/A és B.

(A csillaggal megjelölt munkákat közvetlenül nem állt módunkban tanulmányozni, csak más szakirodalmi források alapján tudtunk róluk ismereteket szerezni.)

Achebe, Chinua

1982 *Széthulló világ,* Budapest, Európa, 291 (eredeti kiadás: Things Fall Apart, London, 1958, Heinemann).

Adedeji, Joel A.

1976 The Genesis of African Folkloric Literature, *Yale French Studies,* 5—18.

Ajuwon, Bade

1982 *Funeral Dirges of Yoruba Hunters,* New York—London—Lagos—Enugu, NOK Publishers, 134.

Andrzejewski, B. W.—*Innes,* Gordon

1975 Reflections on African Oral Literature, *African Languages/Langues Africaines* (London), Vol. 1., 5—57.

Antubam, Kofi

1963 *Ghana's Heritage of Culture,* Leipzig, Koehler /. Amelang, 222.

Assimeng, Max

1981 *Social Structure of Ghana.* A Study in Persistence and Change, Accra—Tema, Ghana Publ. Corp., 201.

Ben-Amos, Dan

1975 Folklore in African Society, *Research in African Literatures,* 165—198.

Biebuyck, Daniel—Mateene, Kahombo C.

1969 *The Mwindo Epic from the Banyanga (Congo Republic),* Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 213.

Biebuyck, Daniel

1978 *Hero and Chief.* Epic Literature from the Banyanga (Zaire Republic), Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 320.

Biernaczky Szilárd

1976 Van-e afrikai népmese?, *Ethnographia,* 573—587.

1977 *Fekete Afrika zenéjéből* (Rádiósorozat programfüzete), Budapest, Magyar Rádió, 19.

1979 How Many Historical Models of the Communication System of Tales?, *Artes Populares 4—5,* Budapest, ELTE BTK Folklore Tanszék, 49—82.

1980 *Szólások a mindennapi élet és a folklór határán. Afrikai esettanulmány,* előadás

az MTA Néprajzi Kutató Csoport „Folklór és mindennapi élet" címmel, 1980-ban rendezett konferenciáján, kézirat, 21 pp.

1985 How African Literature Is Received in Hungary (Introductory Notes to a Bibliography), in: Mihályi Imre: *African Literature in Hungary 1945—1985,* Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülete, 4—28.

1986/A Oralitás a mai afrikai társadalmak életében, *Helikon,* No. 1—2, 70 pp (sajtó alatt).

1986/B A szavak hatalma, *Élet és Tudomány* 4. szám, I. 24, 114-116

1986/C „Ha szárnyaló madarakat látsz valahol" Szerelem az afrikai népköltésben, *Filológiai Közlöny,* 39 pp+mell. (sajtó alatt).

1987 On African Oral Literature Genres, *The IATCA Newsletter,* No. 1—2, 4—14 (sajtó alatt).

1988 Tale with songs in Africa, *Folklore* (London), No. 1, 34 pp (sajtó alatt).

Blacking, John

1967 *Venda Children's Songs.* A Study in Ethnomusicological Analysis, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 210.

1969 Songs, Mimes and Symbolism of Venda Girls' Initiation Schols, *African Studies,* 3—35, 69—118, 149—199, 215—266.

1973 *How Musical Is Man?,* Seattle and London, University of Washington Press, 118.

Boas, Franz

1955 *Primitive Art,* New York, Dover Publications, 378 (eredeti kiadás évszáma: 1927).

Bowra, C. M.

1962 *Primitive Song,* Cleveland and New York, The World Publishing House, 303.

Brandel, Rose

1961 *The Music of Central Africa,* An Ethnomusicological Study, The Hague, Martinus Nijhoff, 272.

Burton, W. F. P,

1943 Oral Literature of Lubaland, *African Studies,* No. 2, 93—96.

Christaller, J. G.

* 1879 *Twi mmebusem mpensâ-ahansîa mmoaano.* A collection of three thousand and six hundred Tshi proverbs, in use among the Negroes of the Gold Goast speaking the Asante and Fante languages, Basel, German Evangelical Missionary Society, XII—152.

Christensen, J. B.

1958 The Role of Proberbs in Fante Culture, *Africa* (London), 232—243.

Clark, John Pepper
1977 *The Ozidi Saga,* Ibadan, Ibadan University Press—Oxford University Press/ Ibadan, 408.

Cosentino, Donald
1982 *Defiant Maids and Stubborn Farmers.* Tradition and Invention in Mende Story Performance, Cambridge, Cambridge University Press, 226.

Dhlomo, H. I. E.
1939 Nature and Variety of Tribal Drama, *Bantu Studies,* 33—48.

Dufays, P. Felix
1909 Lied und Gesang bei Brautwerbung und Hochzeit in Mulera-Ruanda, *Anthropos,* 847—878.

Eno-Belinga, Samuel Martin
1978 *L'épopée camerounaise. Mvet Moneblum ou l'homme bleu,* Yaoundé, 287.

Finnegan, Ruth
1967 *Limba Stories and Storytelling,* Oxford, Clarendon, XII—352 (Oxford Library of African Literature).
1970 *Oral Literature in Africa,* Oxford, Clarendon, XVIII—558 (Oxford Library of African Literature).
1977 *Oral Poetry,* Cambridge, Cambridge University Press, 299.

Gansemans, Jos
1982 *Rwanda (I. Musique Instrumentale, II. Musique vocale, III. Musique de Danse),* Butare—INRS, Tervuren—Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 4—6—6 pp jegyzet, Alpha 5023/4/5 (három hanglemez).

Günther, Robert
1964 *Musik in Rwanda.* Ein Beitrag zur Musikethnologie Zentralafrikas, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, 128, 10 képmell., 68 tábla (zenei átírások).

Greenway, John
1964 *Literature among the Primitives,* Hatboro, Folklore Associates, 346.

Herskovits, Melville J.
1944 Dramatic Expression among Primitive Peoples, *Yale Review,* 683—698.

Hoppál Mihály
1970 *Egy falu kommunikációs rendszere,* Budapest, MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 120.
1977 *A tér, a közösség és a kommunikáció,* Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 141.

Innes, Gordon
1974 *Sunjata.* Three Mandinka Versions, London, SOAS, 326.
1976 *Kaabu and Fuladu.* Historical Narratives of the Gambian Mandinka, London, SOAS, 310.
1978 *Kelefa Saane.* His Career Recounted by Two Mandinka Bards, London, SOAS, 118.

Jason, Heda
1978 *Ethnopoetry.* Form, Content, Function, Bonn, Linguistica Biblica, 313.

Jungraithmayr, Herrmann
1981 *Gedächtniskultur und Schriftlichkeit in Afrika,* Wiesbaden, Franz Steiner, 157—175 (különnyomat).

Keil, Charles
1979 *Tiv Song.* The Sociology of Art in a Classless Society, Chicago and London, University of Chicago Press, 301.

Kilson, Marion
1971 *Kpele Lala.* Ga Religious Songs and Symbols, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 313.

Lukács, György
1975 A regény elmélete, in: *A Heidelbergi művészetfilozófiák...* Budapest, Magvető, 479—593.

Lynne Hanna, Judith
1980 African Dance Research: Past, Present and Future, *Africana Journal,* No. 1—2, 33—51.

Meletyinszkij, Je. M.
1982 A szó művészetének ősi forrásai, in: *A művészet ősi formái,* Budapest, Gondolat, 147—190.

Merriam, Alan P.
1959 African Music, in: *Continuity and Change in African Cultures,* W. R. Bascom—M. J. Herskovits szerk., Chicago and London, The University of Chicago Press, 49—86.

Meyerovitz, Eva
* 1951 *The Sacred State of the Akan,* London, Faber and Faber.
1952 *Akan Traditions of Origin,* London, Faber and Faber, 149.
1958 *The Akan of Ghana.* Their Ancient Beliefs, London, Faber and Faber, 164.
* 1960 *Divine Kingship in Ghana and Ancient Egypt,* London, Faber and Faber.

Nettl, Bruno
1956 *Music in Primitive Cultures,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 182+60 zenei példa.

Nketia, J. H. Kwabena
1975 *The Music of Africa,* New York—London, W. W. Norton, 278.

Noss, Philip A.
1979 Creation and Gbaya Tale, in: *Artist and Audience: African Literature as a Shared Experience,* Washington D. C., Three Continents Press, 3—30.

Ogunba, Oyin
1971/1972 Studying Traditional African Literature, *Black Orpheus,* II. 7., 42—50.

Okpewho, Isidore
1979 *The Epic in Africa,* New York, Columbia University Press, 288.

Ongoum, Louis-Marie
1972 Chants de guerre (au village de Nwee, Haut-Nkam), *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines, Université fédérale du Cameroun,* Vol. 4, 19—37.

Pepper, Herbert
1959 *Anthologie de la vie africaine,* Paris, Ducretat-Thomson, No 320 C 126/7/8, ismertető füzet: 100 pp, 3 hanglemez.

Rattray, R. S.
1916 *The Ashanti Proverbs.* The Primitive Ethics of a Savage People, Oxford, Clarendon, 190.
1923 *Ashanti,* Oxford, Clarendon, 348.

Rouget, Gilbert
1955 *Fête pour l'offrande des premières ignames à Shango au Dahomey,* Edition du Département d'Ethnomusicologie, Paris, LD 2, hanglemez.
1965 Notes et documents pour servir à l'étude de la musique yoruba, *Journal de la Société des Africanistes,* 67—107.

Scheub, Harold
1975 *The Xhosa 'Ntsomi',* Oxford, Clarendon, 446.
1977 Performance of Oral Narrative, in: *Frontiers of Folklore,* William R. Bascom szerk., AAAC Selected Symposium 5, 54—78.

Seitel, Peter
1980 *See So That We May See.* Performance and Interpretations of Traditional Tales from Tanzania, Bloomington—London, Indiana University Press, 307.

Stone, Ruth
1982 *Let The Inside Be Sweet.* The Interpretation of Music Event among the Kpelle of Liberia, Bloomington, Indiana University Press, 1980.

Verwilghen, L. A.
1952 *Folk Music of Western Congo*, Ethnic Folkways Records, P 4427, ismertető: 4 pp, hanglemez.

Vilakazi, B. W.
1938 The Concepction and Development of Poetry in Zulu, *Bantu Studies*, 105—134.

Voigt Vilmos
1972/A Folklór és szociolingvisztika, *Általános Nyelvészeti Tanulmányok*, VIII, 249—263.
1972/B *A folklór esztétikájához*, Budapest, Kossuth, 383.

A MAGYAR ZENEMŰVÉSZEK SZÖVETSÉGE XII. KÖZGYŰLÉSE I.

A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1986. május 31-én tartotta XII. közgyűlését a Zeneakadémia Kistermében. Napirend: az új alapszabály elfogadása; vita a Szövetség két közgyűlés közötti tevékenységéről, a magyar zenekultúra helyzetéről két írásban szétküldött beszámoló, valamint a főtitkár szóbeli kiegészítései alapján; az új Elnökség megválasztása titkos szavazással.

Farkas Ferenc korelnök javaslatot tett a közgyűlés elnökségére. A közgyűlés nyílt szavazással, ellenszavazat nélkül az elnökségbe választotta *Radics Katalin*t, az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztálya vezetőjét, *Köpeczi Béla* művelődési minisztert, *Simó Tibor*t, a Művészeti Szakszervezetek Szövetsége főtitkárát és *Láng István*t, a Magyar Zeneművészek Szövetsége főtitkárát. Farkas Ferenc ismertette, hogy a Szövetség Elnöksége a közgyűlés elnöki teendőivel *Forrai Katalin*t és *Sárai Tibor*t bízta meg.

Forrai Katalin javaslatot tett a jelölő, illetve szavazatszedő bizottság elnökére és tagjaira. A közgyűlés a jelölőbizottság elnökéül *Weninger Richárd*ot, tagjaiul *Falvy Zoltán*t és *Kalmár László*t, a szavazatszedő bizottság elnökéül *Nagy Olivér*t, tagjaiul *Barta Péter*t, *Csemiczky Miklós*t és *Barth István*t választotta meg. A közgyűlés egyperces néma felállással emlékezett a két közgyűlés között elhunyt tagjaira. 1980. november vége óta (időrendi sorrendben) *Losonczi Schweitzer Oszkár, Ney Tibor, Lukács Pál, László Zsigmond, Bakki József, Ádám Jenő, Veszprémi Lili, Borsai Ilona, Maros Rudolf, dr. Szabó Ernő, Balassa György, Kadosa Pál, Czövek Erna, dr. Martin György, Molnár Antal, Horváth Mihály, Ferencsik János, Vincze Ottó, Kósa György, Hegedűs András, Várady Zoltán, Darvas Gábor, Horusitzky Zoltán, Máthé Miklósné, Róna Frigyes* és *Kis István* távozott el az élők sorából.

Az Elnökség alapszabály-módosító javaslatát Láng István főtitkár indokolta. Elmondta, hogy az Elnökség megbízásából öttagú bizottság — *Bartha Zsolt, Maróthy János, Sárai Tibor, Csébfalvi Károlyné* és *Láng István* — dolgozta ki, összhangban az érvényes rendeletekkel-törvényekkel, a javaslatot. A közgyűlés a tervezetet egy módosítással elfogadta. A módosítást *Antal Lívia* terjesztette elő, javasolva, hogy a szakosztályok vezetőit, illetve vezetőségeit ne az Elnökség, hanem a szakosztályok tagsága válassza a jövőben. A közgyűlés a módosító javaslatot négy ellenszavazattal elfogadta.

A KÖZGYŰLÉS ÍRÁSOS DOKUMENTUMAI

VITAINDÍTÓ GONDOLATOK ZENEI ÉLETÜNKRŐL

I.

A magyar zenekultúra a két közgyűlés között eltelt nehéz időszakban is sok vonatkozásban gyarapodott. Befejeződött a Magyar Állami Operaház, az operatársulattal is rendelkező debreceni Csokonai Színház rekonstrukciója, felépült a Pátria-terem, az MTA Zenetudományi Intézet új székháza, befejezéséhez közeledik az operatársulattal is rendelkező Szegedi Nemzeti Színház rekonstrukciója, átadás előtt áll a Zeneművészeti Főiskola egykori épülete a Népköztársaság útja—Vörösmarty utca sarkán. Győrött operatársulat alakult, megtörtént a Pécsi Filharmonikusok függetlenítése, megalakult a Magyar Állami Énekkar.

A Magyar Zeneművészek Szakszervezete kezelésében létrejött az előadóművészek jogdíjalapja.

A Fővárosi Tanács újonnan elfogadott házirend-szabályozásában a tervezettnél kedvezőbb elbírálásban részesült a muzsikusok gyakorlásának ügye.

Új zeneművészeti szakközépiskola alakult Kecskeméten, Békéscsabán és Veszprémben. Az Eötvös Loránd Tudományegyetemen megindult az ének-zenetanárok egyszakos képzése. A tanítóképzés reformja keretében rövidesen bevezetik a tanítóképző főiskolákon az osztálytanítók magasabb szintű zenei képzését.

Jelentős eseménysorozattal ünnepeltük 1981-ben a Bartók-, 1982-ben a Kodály-centenáriumot. Hazai szervezéssel sikerült e két évfordulót a nemzetközi zenei élet szerves részévé tennünk.

A Magyar Zeneművészek Szövetsége részt vett a Bartók-, Kodály-centenárium előkészítésében és lebonyolításában; állásfoglalása alapján a Pátria-terem elsősorban zenei szempontokat figyelembe vevő akusztikai kiképzést kapott; erőfeszítéseket tett a Szegedi Nemzeti Színház újjáépítésének meggyorsítására; kezdeményezte az ELTE ének-zenetanárképző tanszékének felállítását és a tanítóképző főiskolákon folyó zenei nevelő munka megjavítását; fellépett, hogy az új budapesti házirend a tervezettnél kedvezőbb gyakorlási lehetőségeket biztosítson.

II.

A Magyar Zeneművészek Szövetsége elnöksége az alábbiakban látja zenei életünk időszerű központi problémáit.

A zenekultúra társadalmi támogatása nemcsak a szocializmusban alapkérdés. Bármely társadalom zenekultúrája szükségszerűen élvez *közösségi* támogatást. Az európai szocialista országok gyakorlata hagyományosan mutatja ezt s nemcsak a mienkénél, gazdagabb öröklött zenei bázis megőrzése és továbbfejlesztése révén (pl. Csehszlovákia NDK), hanem jelentős új bázis megteremtésével is (Bulgária újonnan alapított opera-

házai, szimfonikus zenekarai). Az NDK-ban a legutóbbi években felépült a csak hangversenycélokat szolgáló Gewandhaus Lipcsében, romjaiból újjáépült a drezdai Semperoper, valamint Berlin hangversenyterméül szolgáló Schauspielhaus. A XX. századi zeneszerzők megszólalási lehetőségei, játszottsági adatai valamennyi szocialista országban sokkal kedvezőbbek, mint hazánkban. E támogatás növelését a tőkés rendben annál inkább sürgették, minél világosabbá vált, hogy az áru-pénz viszonyok behatolása a zenekultúrába gyilkos hatással van éppen a legmélyebb művészi törekvésekre, másrészt, hogy a zene gyarapodó hatóeszközei, a nagyzenekaroktól az elektroakusztikus technikáig, ugrásszerűen növekvő anyagi erőforrásokat igényelnek. Hasonló irányban hatottak a művészet demokratizálására irányuló törekvések is. Így érthető, hogy a fejlett európai tőkésországok, különösen az 1945 utáni évtizedekben, a kultúra területén számos szocialisztikus intézkedést hoztak. Az USA csak látszólag kivétel, mert a magántőkések kultúrát szubvencionáló akciói adókedvezménnyel járván, szintén az állami támogatás egy formáját jelentik. Maguk a nagy magáncégek egyébként kilépvén a korai kapitalizmus szatócsszemléletéből, maguk is részt vesznek nem közvetlenül megtérülő, távlatibb és közvetettebb érdekeiket szolgáló kultúratámogató akciókban. A tömegkommunikáció új, centralizált és nagy hatósugarú intézményei, mint a rádió és a televízió, a dolog természeténél fogva növelték a tartalmas zenekultúrát szolgáló erőfeszítéseiket Párizstól Londonig és Kölnig.

Hazánkban a legutóbbi évtized ezzel ellentétes tendenciák erősödését hozta. Az állam zenekulturális ráfordításai erőteljesen csökkentek, a növekvő magán- vagy félmagán szektorok pedig visszaestek a már a fejlett kapitalizmus által is kinőtt szatócsszemléletbe, minimális befektetés mellett a leggyorsabb megtérülésre törekedvén.

Hasonló logika kezd elterjedni a zenekultúrát szolgáló állami vállalatoknál, sőt intézményeknél is. Ennek magyarázatát nem lehet egyszerűen a gazdasági nehézségekre hárítani, mert alapvetően szemléleti kérdésről van szó. Már annyiban is, hogy hol látjuk a kulturális költségek leszorításának lehetséges határát. Senkinek nem jutna eszébe, hogy takarékossági okokból megszüntesse a Zeneakadémiát vagy az Állami Operaházat, mint ahogy az sem, hogy az iskolákat vagy a kórházakat jövedelmező vállalkozásokká tegye. A jelenlegi helyzet mégis kihatásaiban, ehhez hasonló drámai következményeket fenyeget. Így nemcsak nagy nemzeti kulturális értékek mennek veszendőbe, hanem távlatilag jövedelemmel, sőt devizahozammal kecsegtető tevékenységek lehetősége is erősen beszűkül.

A mai magyar *zeneszerzés*, párhuzamosan azzal, hogy nemzetközi elismertsége nő, külföldi bemutatóinak száma emelkedik, itthon valósággal légüres térbe kerül. Játszottsága ijesztően lecsökkent, kiadási és lemezre vételi lehetőségei erősen megcsappantak. Mindez többszörösen sújtja a fiatal zeneszerző nemzedéket. A kortárs zenében oly nélkülözhetetlen elektroakusztikai munkához sincs megfelelő, elegendő hozzáférhető stúdió. A *zenetudomány* hasonló helyzetét jellemzi, hogy az idén az igényes zenei könyvkiadást szolgáló 7 millió forintos támogatásból 6 milliót megvontak a Zeneműkiadótól (a maradék 1 millióról ezek után maga mondott le), az előállítási költségek egyidejű növekedése mellett. A *zenekari tagok* és *operaénekesek* képtelenül alacsony kezdő fizetése (3000, ill. 3—4000 Ft) áll szemben a szüntelenül növekvő hangszer- és tartozékárakkal, megélhetési és tanulási költségekkel. Ezért a külföldre áramlás nemcsak tűrt, hanem valósággal tanácsolt jelenséggé válik. A *Filharmónia* szubvenciójának névleges összege valamelyest nőtt ugyan, de így is erősen elmaradt üzemeltetési költségeik (terembér, hangszerszállítás, útiköltség, nyomdaköltség stb.) erőteljes növekedése mögött. A hangversenyjegyek ára átlagosan mintegy kétszeresére emelkedett, s ez a látogatott-

ság folyamatos csökkenéséhez vezetett, minthogy a hangversenylátogatók nagy része az amúgy is csökkenő életszínvonalú értelmiségi rétegből származik. A *zeneiskolák* jelentős részének nincs önálló épülete, az iskolai tantermekből pedig, zsúfoltságuk miatt, már délután és szombaton is kiszorulnak. Évtizedeken át romló hangszerállományuk javítására vagy pótlására alig van mód. A felvehetők létszámkerete sokkal szűkebb, mint a jelentkezőké, így sorvad a hangszertanulás igénye. Az MTA közreműködésével 1976—80 között készült alapos felmérés a zenei nevelés helyzetéről e téren semmi változást nem eredményezett.

A pénzhiány mellett a szabályozó rendszer sematikussága is további gátló tényező. Klasszikus példa az eszközlekötési járulék, amely a raktáron lévő zenei „áruért" valóságos bírságot szab ki. Annak idején kis magáncégek számára is megérte, hogy Bartók és Kodály kiadott művei kapcsán akár több évtizedes átfutással is számoljanak.

Az üzleti érdekeltség szűk értelmezése a legkommerciálisabb áramlatoknak kedvez a hangversenyrendezésben vagy a hanglemezkiadásban, ily módon nemcsak a „komoly" zene, de a populáris zenén belüli ígéretes törekvések mozgásterét is korlátozza. Ez a hangversenyrendezés pluralizálásának legszembetűnőbb eredménye.

Ugyanekkor néhány ígéretes kezdeményezés (Vigadó, Petőfi Csarnok, Almássy téri Szabadidő Központ stb. vagy az Amadinda Együttes tömegsikere) arra vall, hogy a mai zene iránti közönségigény valójában jóval nagyobb a látszólagosnál, és még tovább lenne növelhető. A zenei intézmények rossz anyagi helyzete és fölülről behatárolt cselekvési tere mellett bürokratikus beidegződései is szerepet játszanak abban, hogy a maguk részéről többnyire nem ismerik föl egy dinamikusabb, erőteljesebb propagandával dolgozó munkamódszer lehetőségeit zenei életünk bázisának kiszélesítésében. Itt mindeddig kimagasló ellenpélda volt a *Zeneműkiadó Vállalat* éveken át folytatott igen eredményes művészi és egyúttal jelentős devizahozamot is jelentő tevékenysége a mai magyar zene érdekében. Ma már ennek a feltételei is egyre kedvezőtlenebbek.

III.

A Magyar Zeneművészek Szövetsége elvárja, hogy partnerként továbbra is részt vegyen a művelődéspolitika alakításában. Ezért a szövetség tagsága kész arra, hogy személyes művészi munkájával, javaslataival és cselekvő részvételével támogasson minden olyan törekvést, amely a mai magyar zene fent vázolt nehéz helyzetének a javítását szolgálja.

A Magyar Zeneművészek Szövetsége Elnöksége

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

I. AZ ELNÖKSÉG MUNKÁJÁRÓL

A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1980. november 29-én rendezett XI. közgyűlésén a következő elnökséget választotta meg: Balassa Sándor, Bozay Attila, Durkó Zsolt, Feuer Mária, Forrai Katalin, Gonda János, Görgei György, Jeney Zoltán, Kadosa Pál, Kincses Veronika, Kroó György, Láng István, Lehel György, Lendvay Ka-

milló, Lukács Pál, Makláry József, Maros Rudolf, Maróthy János, Mihály András, Petró János, Petrovics Emil, Ránki Dezső, Sándor János, Sárai Tibor, Somfai László, Szabó Miklós, Szokolay Sándor, Szőllősy András, Szőnyi Erzsébet, Tarjáni Ferenc, Ujfalussy József.

Az elnökség a közgyűlés napján tartott első ülésén a Magyar Zeneművészek Szövetsége főtitkárául Láng Istvánt választotta meg.

Egyszersmind megválasztotta a szakosztályok vezetőit, illetve vezetőségeit. *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; 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 elnökség teljes jogú tagjai azon szakosztályvezetők és -vezetőségi tagok, akik mandátumukat nem a közgyűléstől kapták (kurzív szedéssel nyomtatott nevek).

Az elnökség 1983-ban Zenepedagógiai Szakosztályt hozott létre s vezetésével *Devich Sándort* bízta meg.

Az elnökség a két közgyűlés között 48 ülést tartott s összesen 78 napirendi pontot vitatott meg.

1983. januái 13-án a teljes tagság és a zenei intézmények vezetőinek részvételével, kibővített elnökségi ülésre került sor. Láng István „Két évvel a XI. közgyűlés után" címen elhangzott vitaindítójához 12-en szóltak hozzá, közöttük dr. Tóth Dezső művelődési miniszterhelyettes.

1983. június 2-án, rendkívüli elnökségi ülésen vett részt Sarlós István, az MSZMP PB tagja, miniszterelnök-helyettes, aki általános politikai tájékoztatót tartott s válaszolt az előre megszövegezett, valamint a helyben feltett kérdésekre.

1982. szeptember 30-án, a hangszerkészítés és -javítás helyzetével foglalkozó elnökségi ülésen részt vett Drecin József művelődési miniszterhelyettes (jelenleg államtitkár). 1986. január 16-án, a Magyar Állami Hangversenyzenekar kérésére megtartott, a zenekar átszervezésével foglalkozó ülésen részt vett Vajda György művelődési miniszterhelyettes.

1982. február 4-én a „Zenepolitika — ifjúságpolitika" napirenddel összehívott elnökségi ülésen részt vett dr. Köpf Lászlóné, a KISZ KB titkára, Barabás János, az Állami Ifjúsági Bizottság akkori titkára, Harsányi László, a KISZ KB Kulturális Osztályának vezetője.

Az elnökség 1982. november 11-én a Magyar Zeneművészek Szövetsége ügyvezető titkárává választotta Csébfalvi Károlynét.

Az elnökség hét ízben foglalkozott a zenei nevelés, ugyancsak hét alkalommal az előadóművészet kérdéseivel, napirendjén rendszeresen szerepeltek a fővároson kívüli zenei élet gondjai, a zenei közművelődés szempontjából lényeges kérdések. Öt alkalommal tárgyalta az elnökség a Fiatal Zeneszerzők Csoportjának tevékenységét. 1984-ben úgy döntött, hogy a csoport mindenkori titkárát tanácskozási joggal meghívja üléseire.

Az elnökség folyamatos tájékoztatás alapján rendszeresen megvitatta a Magyar Zeneművészek Szövetsége által rendezett nagyobb szabású események előkészítő munkálatainak helyzetét s beszámolókat hallgatott meg a nagyobb vállalkozásokról. 1981-ben megvitatta a centenáris Kodály-év, 1985-ben az idei Liszt-emlékév programtervezetét. Az MTA Zenetudományi Intézet új székházának elkészülte után, 1983. május 3-án az

elnökség az intézetben tartott kihelyezett ülésén megismerkedett az épülettel s a benne folyó kutatómunkával.

Az elnökség a többi között beszámolókat hallgatott meg a zenei intézmények mellé delegált tanácsadó bizottságok munkájáról, megvitatta a jazzművészek új besorolásának kérdését, a tartós külföldi munkaszerződések ügyét, foglalkozott a Magyar Állami Operaházzal és a Budapesten kívüli operaegyüttesekkel, az országszerte tevékenykedő hivatásos szimfonikus zenekarok helyzetével, a fővárosi zenekari kultúrával, a fővárosi fesztiválokkal és hangversenyélettel. Napirendjén szerepelt a Magyar Rádió és a Magyar Televízió zenei tevékenysége, a Nemzetközi Koncertigazgatóság aktivitása, az Ifjú Zenebarátok Magyarországi Szervezete munkája, a Művészeti Alap Zenei Szakosztályának tevékenysége, a Művészeti Alap új alapszabályának vitája, a néphadseregben folyó zenei nevelő és népművelő munka. Az elnökség ismételten foglalkozott a XII. közgyűlés és dokumentumai előkészítésével.

Az elnökség évente kidolgozta a művészeti díjak odaítélésére vonatkozó javaslatait s évente foglalkozott tagfelvételi kérdésekkel.

A szövetség tagjainak száma 1986 májusában 448. A két közgyűlés között eltávozott az élők sorából 25 tagtársunk, hátralékos tagdíjfizetése következtében tíz tagot az elnökség törölt a szövetség tagjainak sorából, s 90 muzsikust vett fel a szövetség tagjául.

Zenei tanácsadó bizottságok

Az elnökség megbízásából a beszámoló időszakában a szövetség tagjai az alább felsorolt összetételben vettek részt a tanácsadó testületek munkájában:

— *Magyar Rádió:* Kórodi András, Sárai Tibor.
— *Magyar Állami Operaház:* Petrovics Emil, Sárai Tibor.
— *Magyar Hanglemezgyártó Vállalat:* Durkó Zsolt (1985 végén lemondott), Kárpáti János, Kroó György, Ránki Dezső, Somfai László.
— *Nemzetközi Koncertigazgatóság:* Ránki Dezső.
NKI Komolyzenei Művészeti Tanács: Devich Sándor, Sándor János.
NKI Szórakoztatózenei Művészeti Tanács: Bródy János, Gonda János, Victor Máté.
NKI Zenepedagógiai Tanács: Csébfalvi Károlyné, Devich Sándor, Forrai Katalin.
— *Országos Filharmónia:* Breuer János, Kárpáti János, Kórodi András.
— *Országos Rendező Iroda:* Gonda János, Tamássy Zdenkó, Victor Máté.
— *Zeneműkiadó Vállalat:* Breuer János, Dubrovay László, Kocsár Miklór, Kroó György, Maklári József, Maróthy János, Petrovics Emil, Till Ottó.

Szövetségünk tagjai részt vesznek a Szerzői Jogvédi Hivatal és a Művészeti Alap Zenei Szakosztálya vezetőségének munkájában.

II. A SZÖVETSÉG JELENTŐSEBB VÁLLALKOZÁSAI

1981. szeptember 25. és október 5. között szövetségünk rendezte meg az *UNESCO Nemzetközi Zenei Tanácsa* közgyűlését, tudományos konferenciáját „A zeneszerző a 20. században — Bartók Béla születése 100. évfordulóján" címmel s a nemzetközi zenei hét eseményeit. A tagországokat és tagszervezeteket 200 külföldi szakember képviselte, a konferencia hat kerekasztal-vitáján 25 ország 43 muzsikusa vett részt s a hallgatóság soraiban mintegy 120 magyar érdeklődő.

Október 1-én, a Zenei Világnapon Losonczi Pál, az MSZMP PB tagja, az Elnöki Tanács elnöke mondott ünnepi beszédet.

A Nemzetközi Zenei Tanács budapesti közgyűlésének és kongresszusának igen pozitív volt a visszhangja világszerte. A tudományos tanácskozáson elhangzott előadások válogatása a Studia Musicologica különszámában jelent meg.

1982. május 4—7. között valamennyi európai szocialista ország részvételével került sor a *„Zene az ember életében"* (Világ Zenetörténet) kelet-európai kötetének előkészítő tanácskozására. A tanácskozást Kárpáti János vezette, aki az UNESCO és a Nemzetközi Zenei Tanács égisze alatt készülő tízkötetes kiadvány Európa II. (Kelet-Európa) kötetének koordinátora. Szövetségünk rendszeres támogatást nyújt Kárpáti Jánosnak e felelősségteljes munkája végzéséhez.

1983. november 21—26. között került sor Budapesten *nyolc szocialista ország fiatal zeneszerzőinek nemzetközi találkozójára,* amelyen 17 külföldi zeneszerző vett részt. A Műegyetem Szkéné Színpadán valamennyi résztvevő ország fiatal zeneszerzőinek művei előadásra kerültek (fél-fél estén), s a találkozó programját kerekasztal-beszélgetések, viták teljesítették ki.

1986. március 20—26. között szövetségünk mint az Új Zene Nemzetközi Társasága (ISCM) magyar szekciója megrendezte az *ISCM közgyűlését és Világ Zenei Napok* elnevezésű kortárs fesztiválját, 35 ország 174 muzsikusának részvételével. Az ISCM-eseményekhez jelentős támogatást nyújtott a Budapesti Tavaszi Fesztivál, a Művészeti Szakszervezetek Szövetsége, a Nemzetközi Koncertigazgatóság, a Zeneműkiadó, a Magyar Rádió és a Pest Megyei Tanács. Igen jó visszhangja volt a Zeneműkiadó által — partnerekkel — létrehozott nemzetközi kottakiállításnak és a kortárs kiadványokra kiírt szép kotta versenynek. 66 kiadó több mint 2500 kottát küldött el — nemzetközi szép kotta versenyt első ízben mi rendeztünk a világon.

Az Ifjúság Éve ENSZ-program zenei megünneplésére a szövetség együttműködve az Ifjú Zenebarátok Magyarországi Szervezetével, 1985. március 16-án, nemzetközi fiatal előadógárda közreműködésével két hangversenyt rendezett a Pesti Vigadóban s további kettőt március 16. körül, Budapesten kívül.

Zenei Világnap. Október 1-jén és a környező napokon évente mintegy 40 zenei-világnap-köszöntő hangversenyre került sor. Különösen jelentősek a Kórusok Országos Tanácsával közösen rendezett műsorok, valamint a szövetség helyi csoportjainak koncertjei. Rendszeressé vált, hogy a sajtó méltó terjedelemben emlékezik meg október 1. jelentőségéről, ugyanígy a rádió és a televízió is.

1984 óta október 1-én ítéli oda szövetségünk zsűrije — Breuer János, Fellegi Ádám és Kocsár Miklós — a „szép magyar kotta" díjakat. Szövetségünk kezdeményezésére 1985-től a Zenei Világnapon kap díjat hivatásos nagyegyütteseink egy-egy tagja. A díjakat a hivatásos zenekarok és énekkarok művészei titkos szavazással juttatják arra legérdemesebb kollégájuknak.

Muzsikus Fórum. A szövetség, együttműködve a Magyar Zeneművészek Szakszervezete Zenepedagógus Szakosztályával és az Országos Filharmóniával minden év tavaszán megrendezte a zeneiskolai tanárok szakmai továbbképzésére és a Budapesten kívül tevékenykedő előadóművészek megismertetésére rendeltetett Muzsikus Fórumot. A hangversenyeken több mint 20 szólista, duó, kamaraegyüttes mutatkozott be, számos értékes zenepedagógiai tárgyú előadás, eszmecsere csatlakozott a hangversenyekhez.

Nemzetközi Zeneszerzőverseny. A Budapesti Tavaszi Fesztivál felkérésére és jelentős anyagi támogatásával, együttműködve a Zeneműkiadó Vállalattal és a Budapesti Zenei Fesztiválok Irodájával szövetségünk először 1981-ben hirdetett meg nemzetközi

zeneszerző versenyt. 1982-ben vonósnégyes, 1983-ban fúvósötös, 1984-ben zongorás trió, 1985-ben Liszt-témára írt zongoravariációk és -fantáziák, 1986-ban vonóshangszerre írott szólódarabok kerültek a nemzetközi zsűri elé. A beküldött művek száma 50—160 között járt. A díjazott kompozíciók bemutatására s a díjak átadására a zsűrizést követő év Tavaszi Fesztiválján került sor, a győztes művek kottáját a Zeneműkiadó a bemutató idejére megjelentette, a Magyar Rádió a díjkiosztó hangversenyeken elhangzott művekről felvételt készített.

III. A SZÖVETSÉG RÉSZVÉTELE A ZENEI KOOPERÁCIÓBAN

A kooperáció fentebb (a II. pontban) már felsorolt megnyilvánulásain kívül a szövetség rendszeresen részt vesz

— a Debreceni Nemzetközi Bartók Béla Kórusverseny,
— a Veszprémi Kamarazenekari Fesztivál,
— a Barcsi Nemzetközi Rézfúvós Tábor és Verseny,
— a Tatabányai Nemzetközi Jazz-tábor,
— a Győri Zenepedagógiai Konferencia

megrendezésének munkájában.

Vác Városi Tanács V. B.-je és a Váci Állami Zeneiskola partnereként két ízben hirdetett hegedűduó-pályázatot magyar zeneszerzők számára.

Díjak kitűzésével, szakmai tanácsadással segített közel 20 Budapesten kívül megrendezett,elsősorban zenei közművelődésünk,illetve zenei nevelésünk fejlődését szolgáló vállalkozást (zenei táborok, zeneiskolások, szakközépiskolások, zeneiskolai tanárok versenyei stb.).

A szövetség, valamennyi illetékes társadalmi szervezettel és intézménnyel együttműködve, vállalt részt a Bartók-, Kodály-, Weiner-centenárium, az 1986-os Liszt-emlékév méltó megünnepléséből.

1984-ben, a Cseh Zene Évében, együttműködve a ciklus hazai rendezőivel szövetségünk több hangversenyt rendezett, elsősorban kortárs cseh és szlovák zeneszerzők alkotásaiból.

A II. világháború befejezésének és a baráti országok felszabadulásának 40. évfordulójára emlékezve, együttműködve a többi rendező szervvel, szövetségünk 1984 őszétől számos kortárs zenei hangversenyt rendezett a szocialista országok zeneszerzőinek alkotásaiból, a Magyarországon megrendezett Kulturális Napok, illetve 1985 októberében a szovjet kultúra ünnepe idején.

A hangversenyrendező akciókhoz igen nagy segítséget nyújtottak a helyi csoportok, vállalván a művek jelentős részének bemutatását. E hangversenyek a kulturális napok kínálatában szépszerével egymaguk képviselték a baráti országok kortárs zenéjét.

A beszámoló időszakában általában is jelentősen fejlődött a szövetség együttműködése a zenei intézményekkel, különösen szorossá váltak a kooperációs kapcsolatok zenekultúránk társadalmi szervezeteivel, a Magyar Zeneművészek Szakszervezetével, az Ifjú Zenebarátok Magyarországi Szerkezetével és a Kórusok Országos Tanácsával. A KÓTÁ-val közösen rendeztünk 1984-ben, Bárdos Lajos 85., 1985-ben, Farkas Ferenc 80. születésnapjának köszöntésére ünnepi hangversenyt.

IV. A SZAKOSZTÁLYOK TEVÉKENYSÉGE

1. Zeneszerző Szakosztály

A szakosztály a Korunk Zenéje fesztiválra Budapestre látogatott külföldi muzsikusokkal évente baráti találkozókat, a szocialista országokból érkezett zeneszerzőkkel alkotói eszmecseréket rendezett, 62 nemzetközi zeneszerzőversenyre benyújtott több száz pályaművet nézett át és továbbított. 1983-ban zsűrizte a Babits-centenáriumra Esztergom Város Tanácsa által meghirdetett kórusműpályázatot. Két ízben részt vett a hegedűduó-pályázatra beküldött művek zsűrijében. Évente válogatta az Új Zene Nemzetközi Társasága zeneünnepeire kiküldendő magyar anyagot.

A szakosztály 13 munkaülést tartott. Ez a tevékenysége 1984-ben élénkült meg s vált rendszeressé. A megbeszéléseken különösen nagy hangsúlyt kapott a fiatal zeneszerzők helyzetének és munkásságának értékelése. Szakosztályi ülés ajánlására terjesztette ki az elnökség a Fiatal Zeneszerzők Csoportja tagságát ötről hétévnyi időtartamra, lehetővé téve, hogy a Zeneművészeti Főiskola zeneszerzéstanszakának hallgatói tanulmányaik utolsó esztendejében a csoport tagjaivá válhassanak. A szakosztály több ízben foglalkozott különféle zeneszerzői irányzatokkal, jelentős magyar művek bemutatóinak értékelésével, a zeneszerzést érintő általános kérdésekkel.

2. Zenetudományi Szakosztály

A szakosztály részt vett a Nemzetközi Zenei Tanács 1981. évi tudományos konferenciájának előkészítésében és lebonyolításában.

Négy tudományos ülésszakot rendezett:

1981. november 24-én, Rajeczky Benjamin 80. születésnapjának köszöntésére, 21 előadó részvételével.

1984. január 18-án és 19-én Bartha Dénes 75. születésnapjának köszöntésére, 24 előadó közreműködésével.

1984. december 1-én Vargyas Lajos 70. születésnapjának köszöntésére, 12 előadó közreműködésével.

1985. november 21-én és 22-én került sor, a Liszt-emlékév előkészítéséül, a fiatal Liszt-kutatók konferenciájára, amelyen nyolc előadás hangzott el.

A nyomdai kézirat formájában elkészült előadások megjelentek a Magyar Zene c. folyóiratban.

1982-től kezdve a szakosztály, Kárpáti János koordinátor munkájának segítése végett ismételten foglalkozott a „Zene az ember életében" (Világ Zenetörténet) Kelet-Európa-kötetének munkálataival s 1982-ben részt vett a szocialista országok kutatóinak a tárgykörben Budapesten tartott tanácskozásának előkészítésében és lebonyolításában.

A szakosztály a beszámoló időszakában hét előadást-munkaülést rendezett, hármat az Előadóművész Szakosztállyal közösen, Falvy Zoltán vezetésével, a Régi Zene Munkaközösség programjában. 1983-ban a munkaközösség a Capella Savariát látta vendégül.

A szakosztály több ízben küldött magyar anyagot külföldi zenei folyóiratoknak és számos Magyarországra látogatott külföldi muzsikussal rendezett találkozót.

3. Előadóművész Szakosztály

A szakosztály 13 beszélgetéssel egybekapcsolt hangversenyt rendezett a Fészek Művészklubban pályakezdő előadóművészek bemutatására. Részt vett a Muzsikus Fórum hangversenyeinek előkészítésében.

1981-ben, Huszár Klára vitavezetői közreműködésével Beszélgetés az operáról címmel indított sorozatot a szakosztály.

4. Zenepedagógiai Szakosztály

A szakosztály 1983. július 13-án tartotta alakuló ülését annak az ajánlásnak az alapján, amely az 1983. januári kibővített elnökségi ülésen (plenáris ülésen) hangzott el.

A szakosztály öt munkaülést tartott. Napirendre tűzte:

— a kamarazene-tanítás helyzetét,
— a gyakorlati (hangszeres) és az elméleti tárgyak összefüggéseinek vitáját,
— a hangszeres tanítás és a szolfézs kapcsolatának megvitatását,
— az általános iskolák énektanárai képzésének helyzetét,
— az improvizáció kérdéseit.

1985-ben a szakosztály részt vett a hegedűduó-pályázat anyagának elbírálásában.

5. Jazz Szakosztály

A szakosztály a két közgyűlés közötti időszakban nyolc hangversenyt és öt munkaülést rendezett.

Előkészítette a jazz-művészek átsorolásának elnökségi vitáját.

Előkészítette, szakmailag irányította az 1982 és 1984 nyarán rendezett Nemzetközi Tatabányai Jazz-tábort s előkészítette az 1986 nyarán sorra kerülő tábort. Részt vett számos hazai jazzesemény megszervezésében és lebonyolításában.

— 1983 Országos Jazz-klub Találkozó Szekszárdon
— Jazz-klub vezetők találkozója
— 1984 Baranya megyei jazz-tábor

A szakosztály 1981-ben kiadta a sokszorosított Jazz-tájékoztató 19., 20., 21. számát. A Zeneműkiadó közreműködésével 1982-ben jelentette meg a nyomtatott Jazz c. folyóirat első számát. A folyóirat 1983 óta évente háromszor jelenik meg. A szakosztály ismételten foglalkozott a folyóirat terjesztésének kérdéseivel.

6. Tömegzenei Szakosztály

A szakosztály 1982-ben és 1983-ban három ülést tartott. Megvitatta a fúvószenekarok helyzetét. Értékelte az 1982-ben rendezett Debreceni Nemzetközi Bartók Béla Kórusversenyt. Foglalkozott az amatőr ifjúsági kamara- és szimfonikus zenekarok helyzetével. A szakosztály részt vett — közösen a Kórusok Országos Tanácsával — az „In Memoriam Zoltán Kodály" kórusműpályázat lebonyolításában.

Fiatal Zeneszerzők Csoportja

Titkár: 1981. november 3-ig Orbán György, 1983. július 6-ig Mártha István, 1983. július 6. után Sugár Miklós.

Vezetőség:

1981. november 3-ig Tihanyi László, Selmeczi György, Kovács Sándor.
1983. július 6-ig Hollós Máté, Nagy Árpád, Sugár Miklós.
1983. június 6. után Hollós Máté, Nagy Árpád.
1985. szeptember 9-től Hollós Máté, Szigeti István.

A csoport a két közgyűlés között 45 hangversenyt rendezett, együttműködve a Magyar Rádióval, az Országos Filharmóniával és más intézményekkel. A hangversenyek többségén a tagság művei hangzottak el. Néhány koncertre Budapesten kívül került sor (Cegléd, Debrecen, Miskolc, Pécs, Szeged, Székesfehérvár). A csoport 23 munkaülést, előadást, találkozót rendezett, tagjai 1984-től részt vettek a Zeneszerző Szakosztály munkájában is.

1981 májusában Luigi Nono szervezett olaszországi bemutatóesteket a csoport tagjainak. Novemberben Dolna Krupában csehszlovák—magyar fiatal zeneszerzői találkozóra került sor.

1982 januárjában Sugár Miklós vezetésével megalakult a Fiatal Zeneszerzők Csoportja kamaraegyüttese. Áprilisban Prágában a csoport részt vett a szocialista országok fiatal zeneszerzőinek találkozóján.

1983 októberében a Berlini Magyar Intézet rendezett hangversenyt a csoport tagjainak műveiből. Novemberben a csoport volt a házigazdája nyolc szocialista ország fiatal zeneszerzői találkozójának.

1984-ben és 1985-ben a Szovjetunióban rendezték meg a fiatal szovjet és magyar zeneszerzők találkozóját.

1985-ben a csoport részt vett a szocialista országok fiatal zeneszerzőinek az NDK-ban rendezett találkozóján.

A csoport tagjai a szövetség kiküldötteiként számos nemzetközi kortárs zenei fesztiválon-találkozón vettek részt a szocialista országokban.

V. A HELYI CSOPORTOK MUNKÁJA

Tiszántúli Csoport — Debrecen

Elnök: Gulyás György. Titkár: Fekete Ferenc

A csoport 12 hangversenyt rendezett a Zenei Világnapokon, litván, illetve román zeneszerzők műveiből, az új Nemzeti Színház javára, a Debreceni Ütőegyüttes és a Zeneművészeti Főiskola tagozata leánykarának 10 éves fennállása alkalmából. Részt vett a Debreceni Nemzetközi Bartók Béla Kórusversenyek előkészítésében és lebonyolításában. Cserehangversenyt rendezett az Észak-magyarországi Csoport (Miskolc) művésztagjaival. Részt vett a Magyar Zeneművészek Szakszervezete Zenepedagógiai Szakosztálya Debrecenben rendezett kortárs zenei tanfolyamainak előkészítésében és lebonyolításában. A csoport értékelte a Bartók-centenárium eseményeit, részt vett a Kodály-centenárium eseményeinek előkészítésében és lebonyolításában, a megyei Kodály-bizottság munkájában.

A csoport javaslatára 16 muzsikus részesült Debrecen Városi Tanácsa művészeti ösztöndíjában, négy muzsikus Csokonai-díjban. A csoport részt vett a Debrecen várossá alakulása 625. évfordulójának megünneplésére alakult bizottság munkájában. A csoport rendszeres kapcsolatot tartott Hajdú-Bihar megye és Debrecen párt és tanácsi vezetőivel, több megbeszélést tartott Szolnok és Szabolcs megye zenekultúrájának fejlesztéséről.

Észak-dunántúli Csoport — Győr

Elnök: Szabó Miklós. Titkár: 1984. október 24-ig Jancsovics Antal, azóta Gábor József.

A csoport tíz hangversenyt rendezett a Zenei Világnapokon, a Haydn-, Kodály-, Stravinsky-, Bach—Händel-évfordulókhoz kapcsolódva. 1984-ben Bulgária felszabadulásának 40. évfordulóján kamaraestet rendezett kortárs bolgár zeneszerzők, 1985 októberében — több intézménnyel együttműködve — zenekari estet kortárs szovjet zeneszerzők műveiből. Hangversenyre meghívta a Schola Hungaricát. 1983-ban Lajtha László-emlékestet rendezett, 1984-ben kortárs magyar estet a Győri Filharmonikus Zenekar fennállása 15 éves jubileumán.

A csoport rendszeres munkakapcsolatot tartott fenn Győr-Sopron megye kulturális életének párt- és állami vezetőivel, több ízben tanácskozott Veszprém megye kulturá-

lis vezetőivel. Rendszeresen részt vett az Országos Filharmónia évadelőkészítő -tanácskozásain. Részt vett a galántai Kodály Zoltán-ünnepségeken, a fertődi Haydn-hét előkészítésében és megrendezésében, a Brahms-évforduló megünneplésének előkészítésében, a Győri Zenepedagógiai Hét előkészítésében és lebonyolításában, a Győri Nyár zenei műsorának megtervezésében, a Richter János fafúvós verseny, a zeneművészeti szakközépiskolások Liszt-versenye, a fiatal művészek 1986 februárjában megrendezett fesztiválja előkészítésében és lebonyolításában.

A csoport rendezésében Somfai László előadást tartott Anton Webernről, a Bach-kutatás legújabb eredményeiről.

Észak-magyarországi Csoport — Miskolc

Elnök: 1981. július 1-ig Szak Péter
Titkár: Barta Péter
Vezetőség: 1981. szeptember 1-ig Torma Gabriella, Nagy Ferenc. 1981. szeptember 30-tól Hegedűs Gyula, Nagy Ferenc, Nagy László

A csoport 13 hangversenyt rendezett a Zenei Világnapokon, Balassagyarmaton, Brahms-estet a Tiszántúli Csoport estjének viszonzásául, kortárs finn szerzők műveinek bemutatóját (Miskolcon és Pécsett), Győrött hangversenyezett az Észak-dunántúli Csoport meghívására. Hangversenyt rendezett kortárs görög, a Lengyel Kultúra Napjai alkalmából kortárs lengyel zeneszerzők alkotásaiból.

Plenáris üléseken rendszeresen megtárgyalta éves munkatervét, részt vett az Országos Filharmónia évad-előkészítő megbeszélésein. Kapcsolatot tartott a kulturális élet párt- és állami irányítóival.

A csoport titkára a megyei kulturális tanácskozáson referátumot tartott „A Magyar Zeneművészek Szövetsége helyi csoportjának kapcsolatai a közművelődési intézményekkel" címmel (1983), s részt vett a Miskolc Városi Pártbizottság és Tanács által a kulturális intézmények együttműködése tárgyában rendezett megbeszéléseken (1986). A csoport előkészítette a Magyar Írók Szövetsége helyi csoportjával való kapcsolatfelvételt.

Dél-dunántúli Csoport — Pécs

Elnök: Antal György, titkár: Kircsi László

A csoport 1983-ig nyolc hangversenyt rendezett a Zenei Világnapokon, kortárs finn zeneszerzők műveiből, Brahms alkotásaiból.

1981—1983 között részt vett az Ifjú Zenebarátok Magyarországi Szervezete pécsi tábora előkészítésében és megrendezésében, támogatta a Barcsi Nemzetközi Rézfúvóstábor megrendezését. Részt vett az Országos Filharmónia évad-előkészítő megbeszélésein. Közreműködött a Pécsi Filharmonikusok függetlenítésének kidolgozásában. Közreműködött a Szymanowski műveiből rendezett verseny megrendezésében. Részt vett Varga Imre Pécsett felállított Liszt-szobrának avató ünnepségén.

Dél-magyarországi Csoport — Szeged

Elnök: Vántus István. Titkár: Weninger Richárd

A csoport minden tavasszal megrendezte az Új Magyar Zene Hetét (4-5 hangverseny). További 21 hangversenyt rendezett magyar, japán, leningrádi zeneszerzők műveiből, 1985-ben, a szovjet kultúra ünnepén szovjet zeneszerzők alkotásaiból, Szymanowski kompozícióiból. Szegeden kívül hangversenyeket rendezett Budapesten, Békéscsabán rendhagyó zenei órákat tartott több szegedi általános iskolában.

A csoport részt vett a Csongrád megyei Művészeti Tanács munkájában, rendszeres kapcsolatot tartott a kulturális élet párt- és állami irányítóival, részt vett az Országos Filharmónia évad-előkészítő megbeszélésein. Rendszeres plenáris üléseken vitatta meg munkatervét, feladatait.

Nyugat-dunántúli Csoport — Szombathely

Vezető: Petró János. Vezetőségi tagok: Horváth Rezső, Németh Pál

A csoport 1983. május 23-án alakult meg.

A csoport 22 hangversenyt rendezett, „Műhely" sorozatában hangversenyekkel egybekötött négy beszélgetést s további két előadást. 1983-ban részt vett a szombathelyi Nemzetközi Zenei Tábor, 1985-ben a megújult Nemzetközi Bartók-szeminárium előkészítésében és lebonyolításában. A csoport a Zenei Világnapon minden évben hangversenyt rendezett.

A csoport 1985-ben magyar zeneszerzők részvételével zeneszerző pályázatot hirdetett, amelyre 16 pályamű érkezett. A zsűrizésre 1986. április 3-án került sor, a csoport egyengeti a nyertes művek további pályafutását. A csoport megrendezte a Szombathelyi Szimfonikusok keretében működő kamaraegyüttesek versenyét; 1986-ban létrehozta a Nyugat-dunántúli Muzsikus Fórumot. 1986-ban kapcsolatot teremtett a Dél-dunántúli Csoporttal.

VI. A SZÖVETSÉG NEMZETKÖZI MUNKÁJÁRÓL

1. Nemzetközi zenei társaságok

Nemzetközi Zenei Tanács (CIM). 1981-ben szövetségünk rendezte meg a CIM közgyűlését, tudományos konferenciáját és az ezekhez kapcsolódó zenei eseményeket. 1983-ban Stockholmban, 1985-ben az NDK-ban delegátusaink részt vettek a CIM közgyűlésén. *Sárai Tibor* 1985 végéig tagja volt a CIM végrehajtó bizottságának, 1985-ben, a drezdai közgyűlésen, a pénzügyi bizottság tagjául választották meg. A CIM által kezdeményezett Zenei Világnapról minden évben jelentős eseményekkel emlékeztünk meg. Részt vettünk a CIM Európai Regionális Csoportja (ERG) munkájában, évente megrendezett közgyűlésein, kétévenként ismétlődő konferenciáin. Az ERG közgyűlése 1982-ben a titkársági csoport tagjául választotta *Breuer Jánost.*

Új Zene Nemzetközi Társasága (ISCM). Rendszeresen részt vettünk az ISCM évente rendezett közgyűlésein s a hozzájuk kapcsolódó fesztiválok (Világ Zenei Napok) majd mindegyikének műsorán elhangzott új magyar kompozíció. Az ISCM közgyűlése 1982-ben fogadta el a magyar szekció meghívását, hogy 1986-ban, a Liszt-emlékévben Budapesten tartsa közgyűlését és zeneünnepét. Az ISCM közgyűlése 1983-ban két évre a végrehajtó bizottság tagjává választotta s 1985-ben újraválasztotta *Láng Istvánt* (a mandátum két évre szól). Az ISCM végrehajtó bizottsága három ízben (1984, 1985, 1986) ülésezett Budapesten. Elnöke és főtitkára 1984-ben részt vett a Ligeti György 60. születésnapjának megünneplésére rendezett, szövetségünk által kezdeményezett zenei eseményeken. Szövetségünk 1986 márciusában rendezte meg az ISCM közgyűlését és fesztiválját.

A Zenei Nevelés Nemzetközi Társasága (ISME) és a magyar ISME-bizottság. 1982-ben Bristolban (Anglia) népes magyar pedagóguskküldöttség és az Ifjú Zenebarátok Központi Kórusa vett részt az ISME nemzetközi konferenciáján, szakembereink részt vettek a konferenciát megelőző három ISME-szemináriumon. Az 1984-ben az USA-ban ren-

dezett konferencián, tekintettel a nagy távolságra, létszámra szerény magyar delegáció vehetett részt. Az ISME nemzetközi vezetőségének tagja *Forrai Katalin*, aki egyben az óvodai munkabizottság tagja.

A magyar ISME-bizottság számos munkaülést tartott, előkészítette az 1982. és 1984. évi, továbbá az 1986-ban Innsbruckban megrendezésre kerülő ISME-konferencia magyar részvételét, valamint az 1986 nyarán Kecskeméten sorra kerülő, az óvodai zenei neveléssel foglalkozó ISME-szemináriumot. Tagjai számára a magyar ISME-bizottság 1985 óta magyarul publikálja az ISME folyóiratában megjelenő cikkek válogatását.

Nemzetközi Jazz-Federáció (IJF). Alelnöke 1984 őszéig — 12 éven át — *Gonda János*, aki e tisztségéről maga mondott le, hogy más muzsikusoknak adja át a helyét. Egyhangú szavazás alapján azonban továbbra is tagja az IJF végrehajtó bizottságának. 1984 áprilisában Budapesten tartotta ülését az IJF végrehajtó bizottsága. Az IJF égisze alatt jött létre a Nemzetközi Tatabányai Jazz Tábor. Részt vettünk az IJF számos külföldi rendezvényén.

Zenei Információs Központok Szövetsége (MIC). A Magyar Zenei Információs Központ — szövetségünk — képviseletében, *Kókai Rezsőné*, a magyar MIC vezetője, 1985-ig évente részt vett e szervezet kongresszusain. 1986-tól, Kókai Rezsőné nyugalomba vonulása után, e funkciót *Gergely Jánosné* vette át, aki már részt vett 1985-ben a szervezet NDK-beli kongresszusán. A külföldi zenei információs központok számos vezetője levélben fejezte ki köszönetét Kókai Rezsőnének sok éven át végzett értékes munkájáért. Szövetségünk a két közgyűlés között sok ezer kortárs magyar mű kottáját, hanganyagát juttatta el a MIC valamennyi tagországának, a szocialista országok zeneszerző szövetségeinek és egyéni érdeklődőknek. Speciális kérések kielégítésére sok száz információs anyagot állított össze és továbbított. Egyszersmind jelentős zenei anyagot kapott a baráti országok testvérszövetségeitől, a MIC külföldi szervezeteitől.

A magyar MIC aktivitásának bázisa a szövetség könyvtára:

6203 kötet könyv,
8898 kotta,
4183 hanglemez,
454 hangszalag,
17 magyar hetilap és folyóirat, 18 külföldi zenei szaklap.

A könyvtár fő gyűjtő köre a kortárs zene, magyar anyaga közgyűjteményeink közül a leggazdagabb. A hangzó anyag és a kottatár segítségével sok száz külföldi muzsikus ismerkedett meg a kortárs magyar zeneszerzéssel. A MIC-tevékenység szerves részeként gyűjteményünket rendszeresen használja propagandamunkájában a Zeneműkiadó és a Szerzői Jogvédő Hivatal.

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 köztársaság zeneszerző-szövetségével is, továbbá a Lengyel Muzsikusok (előadóművészek) Szövetségével. Kapcsolatban áll a Cseh Zenei Társasággal.

A két közgyűlés közötti időszakban a testvérszövetségek többségével új együttműködési megállapodások aláírására s ezzel kapcsolatban a kooperációval kapcsolatos megbeszélésekre kerül sor. 1982-ben és 1985-ben magyar—szovjet alkotói eszmecsere,

1983-ban magyar—román megbeszélés, 1984-ben magyar—csehszlovák titkársági ülés zajlott le. Szövetségünk 1985-ben Prágában, 1986-ban Moszkvában részt vett a szocialista országok szövetségeinek multilaterális értekezletén. 1981-ben és 1985-ben Berlinben multilaterális megbeszélést tartottak a nemzetközi zenei szervezetekben végzett munkával kapcsolatban.

Szövetségünk számos hangversenyt rendezett a szocialista országok kortárs zenei alkotásaiból s előkészítette a szocialista országok kortárs magyar hangversenyeit. Moszkvában és Prágában részt vettünk a baráti országok zenei folyóirat-szerkesztőinek tanácskozásain, Moszkvában és Berlinben más nemzetközi tanácskozásokon.

A korábbiaknál is szorosabbá vált az együttműködés a Szovjet Kultúra és Tudo-Házával, a budapesti bolgár, csehszlovák, lengyel, NDK kulturális központokkal.

Hangversenyek, baráti találkozók rendezésével részt vettünk a szocialista országok magyarországi kulturális napjainak eseményein. A Szovjet Zeneszerzők Szövetsége küldöttei minden évben tartottak szövetségünk rendezésében előadásokat.

Konkrét zenei események tanulmányozására delegáltunk magyar muzsikusokat a szocialista országokba és hasonló céllal fogadtuk a testvérszövetségek küldötteit.

3. Kapcsolatok a tőkés országokkal és a harmadik világgal

Szerződéses kapcsolata van szövetségünknek az NSZK Zenei Tanácsával, az Osztrák Zenei Tanáccsal és a Svéd Zeneszerzők Szövetségével. 1986-ban megállapodást írtunk alá Irakkal és a Dán Zeneszerzők Szövetségével — utóbbi megállapodást tartalommal az államközi kulturális megállapodás tölti majd meg. Ausztriával, az NSZK-val és Svédországgal szakemberek tanulmányútjait realizáltuk és zenei anyagokat cseréltünk

4. A szövetség muzsikuscseréi

A két közgyűlés között 494 magyar muzsikus külföldi utazását szerveztük meg és 480 külföldi muzsikust fogadtunk. A külföldi tanulmányutak megszervezésekor lényeges szempont volt, hogy fiatal muzsikusokat, illetve Budapesten kívül tevékenykedő zeneművészeket mennél nagyobb számban delegáljunk.

Külföldi vendégeink többsége a Korunk Zenéje-fesztiválra, nemzetközi előadóművész-versenyeinkre, a Veszprémi Kamarazenekari Találkozóra, a Nemzetközi Debreceni Bartók Béla Kórusversenyre és más jelentős zenei események tanulmányozására érkezett hozzánk. Partnereinknek minden év elején megküldtük a jelentős zenei események naptárát. Különféle információkért több száz, más intézmény vendégeként Magyarországra látogatott muzsikus kereste fel szövetségünket.

5. Hangversenyrendezés

A fentebb említetteken kívül szövetségünk 1982-ben Kaposvárott és Budapesten hangversenyt rendezett szovjet avantgárd zeneszerzők alkotásaiból, japán zeneszerzők műveiből. 1983-ban Debrecenben és Budapesten hangversenyt rendezett kortárs litván zeneszerzők kamarazenéjéből. Megrendeztük a svéd Kroumata ütőhangszeres együttes koncertjét.

1984-ben megrendeztük Arvind Parikh indiai szitárművész és együttese hangversenyét, kubai kamarazeneestet, a tübingeni zeneiskola Big Bandjének bemutatkozását.

A FŐTITKÁR SZÓBELI KIEGÉSZÍTÉSEI

Szóbeli kiegészítései előtt Láng István főtitkár, egy 5. ponttal kiegészítve, a közgyűlésnek elfogadásra ajánlotta a Művelődési Minisztérium és a Magyar Zeneművészek Szövetsége együttműködését kodifikáló, a minisztérium által kidolgozott tervezetet:

„A Magyar Zeneművészek Szövetsége a döntések előkészítésének felelős résztvevőjeként, a magyar zeneéletben az állami intézmények munkáját segítő szakmai tanácsadó és társadalmi ellenőrző szerepet tölt be. A szövetségnek tehát joga és kötelessége végezni minden — a Művelődési Minisztérium által jóváhagyott — alapszabályában felsorolt feladatot és ezáltal is folyamatosan segíteni a magyar zeneművészet, zenekultúra fejlődését.

A Művelődési Minisztérium ennek megfelelően művelődéspolitikai feladatainak megvalósításában partnerének tekinti a Magyar Zeneművészek Szövetségét az értékteremtés, az értékkiválasztás, a zenekultúra terjesztése segítésében. Bevonja a szövetséget minden, a zeneművészetet, a zenekultúrát, a zeneoktatást érintő döntés kidolgozásába és végrehajtásába, érdemben megválaszolja, figyelembe veszi kezdeményezéseit. Mindenkori lehetőségei és az érvényes rendeletek szerint biztosítja az alapszabályszerű működéshez szükséges anyagi eszközöket.

Fentieknek megfelelően a Magyar Zeneművészek Szövetsége:

1. Folyamatosan vizsgálja, elemzi, szakmailag véleményezi, értékeli a magyar zeneművészet, zenei élet, zeneoktatás legfontosabb folyamatait, jelenségeit és álláspontját, a gondok megoldására vonatkozó elvi és gyakorlati javaslatait az illetékes szervek tudomására hozza.
2. Külkapcsolatokat létesít, fenntart és bővít, ezek szabályozására szerződéseket, megállapodásokat köt, a magyar zeneművészek képviseletében fellép nemzetközi fórumokon, részt vesz nemzetközi zenei társaságok munkájában, illetve képviseli ezekben hazánkat. (Ezt a tevékenységet a szövetség a hatályos jogszabályok — különösen pedig a 149/1981. [M.K. 24.] MM sz. utasítás által megjelölt módokon és keretek között, az állami szervekkel szoros együttműködésben végzi.)
3. Javaslatot tesz a kiemelkedő művészeti tevékenység díjakkal, címekkel, kitüntetésekkel történő elismerésére.

A szövetség képviselteti magát:

1. Meghívott tisztségviselői, illetve tagjai útján a Művelődési Minisztérium vezető testületeinek minden olyan tanácskozásán, amelyen a zeneművészetet, zenekultúrát érintő kérdésekről tárgyalnak.
2. A művelődési miniszter meghívása alapján a miniszter mellett működő Művészeti Tanácsban.

3. A Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja Zenei Szakosztályának vezetőségében.
4. Véleményt nyilvánít a Szerzői Jogvédő Hivatal vezetőségének összetételéről.
5. A Művelődési Minisztérium irányítása alá tartozó zenei intézmények tanácsadó bizottságaiban, művészeti tanácsaiban."

Szóbeli kiegészítéseiben a főtitkár ismertette a szövetség és elnöksége tevékenységét, majd a következőket mondotta:

„Szeretném hangsúlyozni, hogy ez a két dokumentum — az »Adatok« és az elnökség »Vitaindító«-ja — egymást kiegészíti, és egymás hitelét erősíti. Szeretném a továbbiakban hangsúlyozni azt is, hogy ez az utóbbi írásunk vitaindító és nem más. A közgyűlés előtti hetekben mégis vihart kavart körünkben, ezért a vitaindítóhoz szeretném a következőket hozzáfűzni.

Magyarázatra szorulhat, hogy az elnökség vitaindító gondolatai miért szűkülnek le zenekultúránk létfeltételeinek a vizsgálatára, szinte említés nélkül hagyva a művészi, a tudományos, a pedagógiai munka értékelését vagy a muzsikusok előtt álló konkrét teendőket.

A művészet belső problémáinak valamilyen központi értékelése semmiképpen sem volna kívánatos. Megszívlelendők Antonio Gramsci szavai: »Nyilvánvaló, hogy ha pontosak akarunk lenni, akkor új kultúráért és nem közvetlen értelemben vett új művészetért folytatott harcról kell beszélni. A pontosság kedvéért, talán még azt sem lehet mondani, hogy a művészet új tartalmáért harcolunk, hiszen a tartalmat nem lehet a formától elválasztva, elvonatkoztatva elgondolni. Új művészetért harcolni annyit jelentene, mint harcolni új egyedi művészek megteremtéséért, ez pedig képtelenség, hiszen nem lehet mesterségesen művészeket teremteni.«

A művészek így maguk ítélhetik meg a legilletékesebben alkotómunkájuk belső kérdéseit. Az intézményrendszer arra szolgál, hogy ennek a munkának a tárgyi feltételeit megteremtse, s a művészet társadalmi méretű befogadásának a lehetőségeit növelje. Ha ezt megtette, a művészet konkrét alakulását nyugodtan rábízhatja a művész és a társadalom közti közvetlen kommunikációra.

A mai helyzetben még kevésbé volna ésszerű a zene fejlődésének az útjában álló akadályokért maguknak a zeneművészeknek a számlát benyújtani. Zeneszerzésünk, előadóművészetünk, zenepedagógiánk, zenetudományunk utóbbi években elért eredményei nemzetközileg ismertek. Az igazi feladat az lenne, hogy mindezt ma hazánkban fokozott mértékben tegyük társadalmi hatóerővé.

Félreértené az elnökség vitaindítóját, aki úgy vélné, hogy a muzsikusok megint egyszerűen pénzt követelnek. Mindenekelőtt szemléleti és konstrukciós problémákról van szó. Újra végig kellene gondolni a zenei intézményrendszer egészének a működési elveit. A bürokratikus centralizmus maradványai ma még egyszerre érvényesülnek a szűk üzleti szempontok kényszereivel. Nem okvetlenül úgy kellene felmerülnie a kérdésnek, hogy centralizáljunk vagy decentralizáljunk, dotáljunk vagy jövedelmezőséget sürgessünk.

A bürokratikus centralizálás már annak idején képtelen decentralizálással járt együtt, amikor például a hanglemezek felvétele, gyártása és forgalmazása 3 teljesen külön csatornán futott. Így ma zenei vállalataink heroikus erőfeszítéssel próbálnak vertikumokat teremteni. Bizonyos értelemben a zenei élet egésze is vertikum, ezért rendszerelméleti szemlélet nélkül ma már igazán jó üzletet sem lehet csinálni.

Így természetszerűen merül fel maguknál a zenei intézményeknél és vállalatoknál is az egymással való tervszerű együttműködés igénye, pedig ez a centralizmus felé tett lépést jelentene. A magyar és a nemzetközi zenei élet tapasztalatai viszont azt mutatják, hogy a nagy monopóliumokkal szemben vannak előnyei a kisebb volumenű, szabadon mozgó, független és nem kommerciális kezdeményeknek alternatív megoldások kimunkálásában, a zene tömegbázisának a növelésében, a művész és a közönség közti közvetlenebb és informálisabb kapcsolatok kiépítésében anélkül, hogy ezek okvetlenül a centralizált intézmények ellenfelei lennének. Jó esetben lehetnek segédcsapatai is, különösen szocialista viszonyok között.

Mivel az intézményrendszer megfelelő működése nélkül a legkiválóbb művészi teljesítmény sem fejtheti ki igazi hatását, a szövetség legtartalmasabb feladatának az látszik, hogy az állami intézmények szellemi társaként segítsen átfogóan újragondolni zenei életünk egész szerkezetét, gyökeresen megváltoztatva azt a helyzetet, amelyben improvizált újítások élnek együtt a múlt el nem távolított maradványaival.

Ez nem jelenti azt, hogy a mai magyar zenei életben a muzsikusok szervezetének okvetlenül a puszta tanácsadásra kell szorítkoznia. Az elnökség vitaindítója is több példát említ az önálló kezdeményezésű terepmunkák előrelendítő szerepére. Jogosnak látszik az a meggyőződés, hogy a mai magyar társadalomban több szunnyadó igény van a tartalmas zene iránt, mint amennyit ma képesek vagyunk felébreszteni. Ezért indokolt, hogy a szövetség szervezetten is segítséget nyújtson a mai zene és a mai társadalom közti kapcsolatok erősítését szolgáló, akár kísérleti jellegű akcióknak is.

Mindannyiunk nyeresége volna, ha a most következő vitában e téren is termékeny javaslatok születnének."

Láng István, szóbeli kiegészítései befejezéséül a magyar zenekultúra köszönetét tolmácsolta két zenei intézmény nyugalomba vonuló igazgatójának, *Lakatos Éva*nak és *Sarlós László*nak, az Országos Filharmónia, illetve a Zeneműkiadó Vállalat vezetőjének.

A KÖZGYŰLÉS VITÁJA

A vitában húszan kértek szót, *Mura Péter* írásban nyújtotta be hozzászólását.

Lehotka Gábor a Zeneművészeti Főiskolán folyó művész- és pedagógusképzésről, az intézmény eredményeiről szólt. „A vezetés változatlanul egységben, zavarmentesen dolgozik, nem érzékeljük azokat a zavarokat, amelyeket a zenei életben egyébként érzékelünk. Munkánk egyre nehezedik a gazdasági élet nehézségei következtében, de törekszünk ennek ellensúlyozására, s megújult szemlélettel igyekszünk a belső tartalékokat feltárni."

Az orgonatanszakkal kapcsolatban tájékoztatott arról, hogy megalakult a tanszak tudományos diákköre, amely elhatározta, hogy szorgalmazza új magyar orgonaművek komponálását és gyűjti a hangszer irodalmát. Ismertette, hogy a Főiskolán módosult a szolfézs és a zeneelmélet tanítása.

„A Zeneművészek Szövetségével kapcsolatban — meg kell hogy mondjam őszintén — nekem nincsenek túlzottan pozitív érzéseim. Talán azért nem, mert — hogy így mondjam — kétszer tíz évet töltöttem el a Zeneművészek Szövetségével együtt. Az első tíz évben Sárai tanár úrral a tanítvány-tanár viszony szempontjából sokkal eredményesebbnek éreztem együttműködésünket, mint most a másik periódusban. Talán ezekről a részletekről nem beszélek, mert ezek inkább szubjektivitásba csapnak át."

Lehotka Gábor szóba hozta, vajon Bartók Béla, ha élne, részt venne, felszólalna-e a szövetség közgyűlésén s miképp ítélnék meg a műveit. „Ha ezeken a kérdéseken elméletileg gondolkodom, akkor nem egészen pozitív érzéseim támadnak, és a Zeneművészek Szövetsége koordináló, művészetteremtő, művészetet segítő vagy orientáló szerepében kételkedni kezdek."

Hibáztatta a szocializmusban kialakult monopolhelyzetet s szorgalmazta ennek megszüntetését, egyben a véleménynyilvánítás publicitásának demokratizmusát. Szót emelt összefonódások, összeférhetetlenségek ellen. „Ezek alapjaiban rontanak meg minden folyamatot és nem segítik a zeneművészet fejlődését." Szólt az orgona népszerűségéről s arról, hogy sem a hangszerrel, sem művészeivel nem foglalkoznak érdemben az illetékesek. Végül az iskolai énektanítás helyzetének javításáról beszélt.

Sugár Miklós, a szövetségben működő Fiatal Zeneszerzők Csoportja titkára emlékeztetett a csoport fennállásának tízéves jubileumára.

„Csoportunk a fiatal zeneszerzők pályakezdését hivatott elősegíteni koncertek és szakmai összejövetelek szervezésével. A külső szemlélő számára talán úgy tűnhet, hogy csoportunk — hangversenyeink és más rendezvényeink alapján — feladatát teljesíti. A sokszor változó körülmények miatt azonban több válsághelyzet alakult ki körülöttünk. A legsúlyosabb helyzet, amely csoportunk létét is veszélyeztette, éppen az előző közgyűlés idejére esett.

Ezen a szituáción túljutva az új vezetőség új utak keresésével fokozatosan felépítette

csoportunk működését. A korábbi szórványos koncertekhez képest — amelyeken tagságunknak csak szűk köre szerepelt — 1984 óta évente megrendezzük a »Körünk zenéje« hangversenysorozatot, amelyen minden tagunk legalább egy művének a megszólaltatását biztosítjuk. Ilyen módon valóban nagyon széles skáláját mutatjuk be korosztályunk zeneszerzői elképzelésének.

Jelenlegi működésünk stabilitásának nagyon fontos eleme a mindössze másfél éve elfogadott működési szabályzatunk. Az ebben foglaltak megvalósítását — tehát a fiatal zeneszerzők pályán való elindítását— szeretnénk az eddigiekhez képest hatékonyan megvalósítani."

A munkát nehezítő tényezőként említette meg a hozzászóló, hogy tíz év alatt hétszer változott a szövetség apparátusában a csoport ügyintézőjének személye. „Ez — tudomásunk szerint — a szövetségben semmilyen más területen nem fordult elő. Ilyen módon egyenletes színvonalat működésünk egyetlen területén sem tudunk létrehozni, mivel nagyon sokszor csúsznak be olyan szervezési hibák, amelyek ellentéteket szülnek és amelyek a művészi színvonalat is lerontják."

Sugár Miklós szóvá tette a csoport anyagi támogatásának bizonytalan voltát is. A jelenlegi támogatás mindössze évi 3 koncertre elegendő. A Hanglemezgyár eddig mindössze egyetlen antológialemezt bocsátott ki — azt is hat éve — a csoport tagjainak műveiből. A kompozíciók megjelentetése is rendkívül nehézkes.

Sugár Miklós befejezésül a KISZ-től kért a csoport működéséhez az eddiginél nagyobb támogatást.

Sarlós László, a Zeneműkiadó búcsúzó igazgatója: „Az elmúlt évek folyamán alkalmam volt együttműködni Láng Istvánnal. El akarom mondani azt, hogy olyan nyitottsággal, problémaérzékenységgel, operativitással nyúlt minden kérdéshez, hogy az példaadó volt. Nagyon sokat köszönhetünk Láng Istvánnak konkrét problémáink elintézésében."

Szóba hozta, hogy a zenekultúra intézményei munkájának legnagyobb részét a pénzügyekkel való foglalkozás teszi ki. Javasolta, a megválasztandó új elnökség vizsgálja meg zenekultúránk devizamérlegét, azt, hogy mi folyik be s mennyit fordítunk a zenére ebből. Javasolta, hogy a nemzetközi munkában fejlesszük tovább az intézmények együttműködését s áldozzunk többet a zenekultúrára.

Konkrét példaként említette meg, hogy a Fúvószenekarok Nemzetközi Szövetsége egyik vezetőjének együttese sokoldalú kooperáció eredményeként hangversenyezett nemrég Budapesten. Eredmény továbbá: magyar zeneszerző megrendelést kapott új mű írására.

Nehezményezte, hogy az állami irányítás és az intézmények kapcsolatait sok bürokratikus fék akadályozza. Az említett szövetség igen hasznos a magyar zene terjesztése szempontjából, mégsem lehettünk a tagja, s ez évi 70 dollár tagsági díjon múlt, amelynek fedezését a Művelődési Minisztérium nem vállalta.

Végül elmondotta, a magyar könyvszakma komoly gondja, hogy nincsenek raktáron a standard művek, ennek finanszírozása megoldatlan, a készletgazdálkodás súlyos nehézségek forrása.

Breuer János a zene csökkenő közönségéről szólt. Javasolta, a szövetség új elnöksége serkentse együttműködésre a zenei intézményeket. Javasolta továbbá, hogy az elnökség dolgozza ki a magyar zenekultúra távlati tervét az ezredfordulóig.

Zoltai Dénes Sarlós László munkásságát, a Sarlós-modellt méltatta. Szólt annak fontosságáról, hogy a szövetségben a fiatal generáció szerepe növekedjék. Végül az elméleti munka fontosságára hívta fel a figyelmet. „Ha valamikor, akkor most lenne szükség a magyar zenekultúrának, a magyar zenekultúra képviseleti szervének, a Zeneművészek Szövetségének elméleti munkájára."

Klenjánszky Tamás az előtte szólókra hivatkozva, elmélet és gyakorlat összefüggésének jelentőségére hívta fel a figyelmet, kiváltképp pedig az együttműködés szükségességére.

„Ebből az aspektusból, tisztelettel, bírálni szeretném az intézményrendszer és az intézményrendszert irányító művelődési tárca közös gyakorlatát. Ugyanis az igény arra, hogy az intézmények közös érdekeit megtaláljuk kétoldalú és többoldalú munkakapcsolatokban, már sokszor megfogalmazódott... Úgy érzem azonban, hogy ezt az igényt nem elég kreatív módon veszi tudomásul a minisztérium és nem eléggé vállalja a kezdeményező szerepet annak érdekében, hogy ez a gyakorlat megvalósuljon intézményeink közös munkájában."

Konkrét példaként megemlítette, hogy a Nemzetközi Liszt Zongoraverseny zsűrijének összeállítása annyira antidemokratikusan és szakszerűtlenül történt, hogy azt joggal kifogásolta a Zeneművészeti Főiskola, közelebbről a zongoratanszak.

Tóthpál József, a Kórusok Országos Tanácsa főtitkára apologetikusnak ítélte a közgyűlés írásos dokumentumait és a hozzájuk fűzött főtitkári kiegészítést. Szólt az amatőr kórusmozgalom gondjairól és sikereiről. Végül hangsúlyozta: „Úgy érzem, hogy ha arról beszélünk, hogy koordináció, egyeztetés, program, zenepolitikai irányelvek, várjuk, hogy e téren közösen tehessünk valamit, és várjuk, hogy a minisztérium legyen a kezdeményező, az irányító, mert offenzív módon szeret dolgozni."

Hollós Máté kijelentette: „Szomorú elégedettséggel olvastam a vitaindító gondolatokat, amelyeket a szövetség közrebocsátott. Ezeket a Zeneműkiadó és a Hanglemezgyár helyzetével kapcsolatos néhány adattal szeretném körülrakni."

Szóvá tette, hogy a Zeneműkiadótól megvonták a szubvenciót, s ezt kiváltképp megsínyli a fiatal zeneszerzők műveinek megjelentetése. Megnőtt az átfutási idő — 3-4 év —, s így a zenei világpiacon nem lehet kiaknázni egy új mű helyzeti energiáját.

Ennél is sokkal rosszabb a helyzet a hanglemezgyártásban. Gyakran egy évtized is eltelik, amíg új magyar kompozíció lemezre kerül. Kérte, hogy rendszeresen készüljenek antológialemezek fiatal zeneszerzők műveivel, amint az Csehszlovákiában, Lengyelországban, a Szovjetunióban is történik. De az idősebb zeneszerzők is joggal formálhatnak igényt ilyen antológialemezekre.

Hollós Máté elmondta, hogy ez ügyben Köpeczi elvtárshoz fordult. „Köpeczi elvtárs ki is vizsgáltatta a minisztérium zenei osztályával problémáinkat s valóban bürokráciamentesen, segítőkészséggel kezelte az ügyet. Ez a segítőkészség azonban nem telhetett meg tartalommal. Ugyanis a gazdasági szabályozók, lehetőségek és lehetetlenségek miatt a Hungaroton annyit ajánlott fel, hogy ha mi, fiatal zeneszerzők, előteremtjük azt a néhány százezer forintot — akár saját zsebből, akár intézményektől, amelyek amúgy sem rendelkeznek ezzel —, akkor rendelkezésre bocsátja a kapacitását, vagyis néhány óra hosszára a gépeit ingyen."

A hozzászóló megemlítette az eszközlekötési járulék káros hatását; ennek következtében tűnnek el a kortárs zenei lemezek igen gyorsan a forgalomból. Végül a kulturális vezetés és a szövetség új elnöksége segítségét kérte, hogy „hasonlatosan a könyvkiadás-

hoz ...a Zeneműkiadó is kapja meg a dotációt a magyar művek megjelentetésére, továbbá a Hungaroton a magyar zeneszerzők munkásságának terjesztésére."

Tóth Nándor a Budapesten kívül dolgozó zenetanárok, a vidéki szimfonikus zenekarok gondjairól beszélt. Fontosnak tartotta a Muzsikus Fórumot, üdvözölte, hogy Szombathelyt külön nyugat-dunántúli fórumot is rendeztek. Megemlítette, kitűnő kollégái működnek Mátészalkán vagy Nyírbátorban, akik évek óta nem szerepelhettek a megyeszékhelyen, Nyíregyházán.

A regionális muzsikus fórumok megteremtését annál is inkább szorgalmazta, mivel ez nem anyagi kérdés, minimális költségből megteremthetők s igen sokat jelentenének a fiatal előadóművész-zenetanároknak, hisz rendszeres gyakorlásra ösztönözné őket. Ez pedig perspektívát adna a munkájukhoz.

A perspektívával kapcsolatban megemlítette, hogy nincs mód a muzsikusok felsőfokú továbbképzésére. „Nem művészképzésre gondolok, de nem tartom elképzelhetetlennek, hogy például kamarazenéből vagy zenetörténetből, esetleg éppen a kettőnek a párosításából, egy magasabb szintű tudás elérése érdekében itt, a Zeneakadémián valamilyen posztgraduális képzés formájában erre lehetőség nyíljék."

A vidéki zenekarokról szólva, helyzetüket kiegyenlítetlennek ítélte, e zenekarok mindenkor a fenntartó szervtől függenek. 50-60 hangversenyt adnak évente, főként az ifjúságnak, igen szerény országos visszhanggal. Példaként említette meg, hogy 1985 karácsonyán 3000-en hallgatták meg Nyíregyházán Beethoven IX. szimfóniáját, s az eseménynek semmi országos visszhangja nem volt.

A kórusoknak van irányító társadalmi szervezete, a vidéki zenekaroknak nincs. Kérte a Magyar Zeneművészek Szövetségét, akár önálló szekcióban, karolja fel e zenekarok ügyét, legyen irányító szerve.

Vass Lajos egyetértését hangoztatta a közgyűlés írásos vitaindító gondolataival. Nemcsak az anyagi források apadásáról van szó, hanem szemléletről is. A mai helyzetet megelőzte, hogy évtizedeken keresztül súlyos hibákat követtünk el a nevelés terén. Ahhoz, hogy ma gazdasági gondjainkat megoldhassuk — mondotta —, a szellemi élet torzulásait kell nyesegetnünk.

A muzsikusok ezt talán másoknál több joggal mondhatják ki, mivel a művészek közül a legkevésbé szakbarbárok.

Vannak a gondok közepette eredményeink is. Sokan fáradoznak például azon, hogy a szakmunkásképző intézetekben, ahol nincs zeneoktatás, művészeti nevelés, kórusok működjenek. Jó tapasztalatai vannak a Vasas ifjúsági kórusokkal kapcsolatban.

„A zenével kapcsolatban azonban azt kérdezik, hogy melyik más tantárgy terhére. Azoknak a tehére, amelyekből négy óra van egy héten! Ha énekelnek, akkor már morálisan is jutnak valamire, akkor már beszélni is tudnak, és talán jobb szakember válik belőlük... Ez akkor valósulhat meg, ha majd gazdasági vezetőink is mondják, ha majd az ipari és a pénzügyminiszter is mondja, hogy neveljünk nekik művelt, írni-olvasni, beszélni és új módon alkotni tudó ifjúságot."

Pozitív példaként említette meg a vasasszakszervezet kórusának-zenekarának a szakszervezet által hatékonyan támogatott tevékenységét.

„A példák nyomán optimizmussal azt mondanám, hogy van még oázis a sivatagban, van még anyagi forrásokat létrehozó szemlélet. Ezen a téren nagy szerep vár a Zeneművészek Szövetségére is, mert ez a szemlélet formálható, alakítható. Ezek a példák kell hogy segítsék azokat, akiknek a megfelelő helyre kell irányítaniok a megfelelő forrásvizeket."

Radics Katalin, az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályá-

nak vezetője: „Mindenekelőtt engedjék meg, hogy megbízásom alapján tisztelettel üdvözöljem a Zeneművészek Szövetségének közgyűlését s eredményes, jó munkát kívánjak mindannyiuknak; itt a közgyűlésen is s utána a munkában, színpadokon, a pedagógusoknak az osztálytermekben, mindenkinek ott, ahol a munkáját végzi.

Először arról beszélek — s talán nem veszik tiszteletlenségnek az alkalom iránt —, hogy néhány év, esetleg néhány évtized múlva — ebben bizonyos vagyok — nem arra emlékeznek majd, hogy mi történt a szövetség közgyűlésein, hanem elsősorban arra, hogy mikor, milyen művek születtek, hogyan adták azokat elő s melyek voltak a többi közül kiemelkedő, ragyogó produkciók.

Azt hiszem, a szövetség működésének nagyon fontos a kapcsolata azzal a folyamattal, amelyből ezek a csúcsok kiemelkednek. Fontos a kapcsolata annak ellenére, hogy sem a szövetség, sem bármiféle hatalom nem tud, nem akar, nem is képes beleavatkozni a művészi alkotás folyamatába. De létezik valamilyen kölcsönkapcsolat. S ha nem is az alkotási folyamatban, de az áramlatok kialakulásában, a normák kialakulásában és főleg a műveknek a közönséghez való eljuttatásában óriási szerepe van a művészeti intézményrendszereknek. Tulajdonképpen ez adja az értelmüket. Mert ki emlékezne ma a XVII. századi francia irodalmi szalonokra, ha nem születtek volna meg a moralisták bölcseleti írásai vagy Sévigné asszony levelei?

De az ellenkezőjére is van példa. Repin Hajóvontatók a Volgán című műve annak ellenére vált az orosz kultúra jelentős alkotásává, hogy a művészeti akadémia kitagadta a normának megfelelő, az értékes művek közül.

A művészeti szövetségnek és a művészeti élet többi intézményeinek nagyon nagy szerepük van egyrészt a normarendszerek alakításában, a megítélésben, az értékek elrendezésében, másrészt az értékek terjesztésében. Úgy vélem, ez a két legfontosabb terepe a művészeti intézmények tevékenységének. Ennek tükrében, az írásos beszámolót megismerve, úgy ítélem meg, a Zeneművész Szövetség igen gazdag tevékenységet fejtett ki."

A művészetpolitika elveiről Radics Katalin a következőket mondotta: „A művészetpolitika hangsúlyai a bevált elvek megtartása mellett az igényeknek megfelelően megváltoztak, módosultak az elmúlt időszakban. Az állami irányítás természetesen továbbra is feladatának tartja az alkotás feltételeinek biztosítását. Persze tudjuk, e feltételek sokkal jobbak is lehetnének, mint amilyenek, de, ha nem is minden vonatkozásban, a zeneművészetben is történt egy s más, ami könnyíti a munkát. Az Operaház rekonstrukciójára gondolok vagy a Kongresszusi Központ zenei igényeket is kielégítő megépítésére. De elfogadom, hogy a kortárs zene megszületésének, kiadásának, terjesztésének nem olyanok a körülményei, mint amilyeneket a zeneszerzők vagy a hallgatók szeretnének.

Azt hiszem, azt sem lehet elégszer leszögezni, hogy a művészetpolitika az alkotói szabadság érvényesítésére törekszik azáltal, hogy igyekszik megteremteni az alkotói szabadság megnyilvánulásainak feltételeit. Új viszont a művészeti alkotások közönséghatásának, a befogadói oldalnak a hangsúlyozása. Jobban kell ismernünk ezt az oldalt és többet kell tenni azért, hogy az értékes művek minél szélesebb befogadói rétegekhez jussanak el. A művészeti szövetségek életében mostoha helyet foglalt el eddig a szórakoztató, a könnyű műfajok területe. Ennek színvonalas fejlesztése-továbbvitele — nem megteremtése, hisz ez megtörtént — a művészeti szövetségeknek feladata. Ezeket a hangsúlyokat talán érdemes átgondolni a Zeneművészek Szövetségének további tevékenységében is. Mit lehet tenni ezen a téren? Javaslom, foglalkozzanak ezzel a következő időben."

Végezetül Radics Katalin elmondotta, a közgyűlési hozzászólásokban kevésbé, de az előkészítés során határozottabban érzékelhető volt némely lefojtott, le nem folyta-

tott vita. „Olyan belső véleményeltéréseket, amelyeket — úgy gondolom — jó lenne a szövetség keretein belül, a vezető testület és a szakosztályok keretein belül a jövőben kissé nyíltabban felvetni és végigvinni. Ezt — én úgy érzem — Önök helyett senki sem tudja megtenni. Bizonyos vagyok benne, hogy ahhoz a nagyon gazdag tevékenységhez, amelyről az írásos beszámolóban olvashattunk, s amelyről a hozzászólások is számot adtak, sokat adhat hozzá, ha ezt a belső lefojtottságot néhány év múlva majd nem, vagy nem ennyire lehet érzékelni."

(folytatjuk)

KÖNYVEKRŐL

Pieter C. van den Toorn:

THE MUSIC OF IGOR STRAVINSKY

Yale University Press New Haven and London, 1983

A testes, 512 oldalas kötet címe sokat ígér, ám terjedelméhez és apparátusához képest sokkal kevesebbet ád. Szerzője ugyanis egy zeneelméleti monomániának esik áldozatul, vagy inkább — s pontosabban fogalmazva — rögeszméjének áldozza fel Stravinsky életművét. Van den Toorn a korai alkotásokban felismeri, hogy Stravinsky előszeretettel alkalmaz két nyolcfokú (oktaton) modell-hangrendszert s azok transzpozícióit. Az egyik emelkedő, hangköztartalma: *1—2—1—2—1—2—1* (fél- és egészhangok szimmetrikus váltakozása); a másik ereszkedő: *2—1—2—1—2—1—2* (egész- és félhangok váltakozása). Kimutatja, hogy mindkét hangrendszer 3—3-féle transzpozícióban és persze egymással is kombinálva jelenik meg. Megállapítja továbbá, az oktatónia Rimszkij-Korszakovtól származik.

E felfedezés oly nagy örömmel tölti el a monográfust, hogy lényegében sem Stravinsky helye a 20. század zenéjében, sem pedig a Stravinskyt körülvevő kortárs zenei közeg nem foglalkoztatja. Kivételes, ünnepi pillanata a kötetnek ama felismerés, hogy az I. distanciaskála (1—2—1—2 stb.) kivágata, alsó tetrachordja Bartók III. vonósnégyesében is hallható (2—3—5 modell, 135. o.). Egyebekben ugyanis szigorúan a tárgyára koncentrál, sem párhuzamokat, sem hatásokat nem firtat.

A két modell mármost roppant praktikus; kiadja a teljes kromatikus skálát, különféle kombinatív metszetei alkalmazhatók tehát a kései „szeriális" kompozíciókra; mindkettőben közös a tritonusz, valamint annak alsó és felső kisterce (ha a két modellt egyazon alaphangra rendezzük el, azonos szűkített szeptimakkordot, illetve kistercekből épült distanciasort nyerünk), ami az „orosz" korszak zeneelméleti értelmezéséhez segít, különös tekintettel a transzpozíciók nyújtotta gazdag lehetőségekre; végül, a modellek jól megválasztott metszetei a „neo..." Stravinsky terc-szeptima-konstrukcióit, csúsztatott harmóniáit értelmezik.

Munka közben alighanem hiányérzete tái madhatott a monográfusnak, hogy nem elemz-Stravinsky zenéjének alapvető hatáselemét, a ritmus-metrum sajátosságait. Ezért, miután már A katona története zeneelméleti analízisén is túljutott, kötetének majdhogynem a tengelyébe illeszt egy „Rhythmic (or Metric) Invention" című fejezetet (VIII. fejezet, 204—238.). E szakasznak azonban kevesebb, mint sovány a hozama, mivel a szerző Stravinsky kiapadhatatlan ritmikus-metrikus fantáziájának értelmezéséhez nem talál olyan központi rendező elvet, mint hangrendszereinek — vélt — megfejtéséhez.

Hangyaszorgalommal készülhetett el ez a könyv, írója a teljes oeuvre-t megvizsgálta, hogy kiemelje belőle mindazt, ami teóriáját, Stravinsky kétféle nyolcfokúságát igazolja. Azonban a saját leleményű zeneelméleti „gombhoz varrja a kabátot", vagyis Stravinsky életművét s ezt a — meglehet — fontos részletre érvényes felismerését növeszti terjedelmes kötetté. Hogy részt érvényesít az egészre, azt tisztességgel be is vallja, felsorolván, hogy a kompozíciók mely részleteivel foglalkozik behatóan („List 1" és „List 2", próba- vagy ütemszámokkal jelölt felsorolása az elemzett részleteknek, 44—46.). Teljesen kívül reked vizsgálódásainak körén, az általa felismert szerkezeti jelenségek jelentésének felfejtése.

Címbe foglalt ígéretét e kötet ilyenformán messzemenően nem teljesíti. Stravinsky zené-

jéről átfogó, sokoldalú képet nem ád, csupán egyoldalú teoretikus elgondolás prokrusztészágyába erőlteti a műveket. Napjaink analitikus zeneirodalmában majdhogynem szimptomatikus jelenség ez. Az ilyen, kiábrándító olvasmányok után tanuljuk meg igazából értékelni Bárdos Lajos és Ujfalussy József, Maróthy János és Somfai László — és mások — cseppet sem uniformizált, de a zenéből kiinduló és ahhoz visszaérkező elemzéseit.

Breuer János

Ára: 30,— 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.

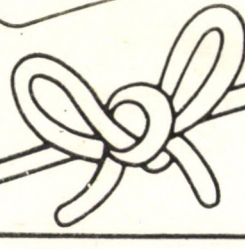
Hogy jobban megismerkedjünk, kérje katalógusunkat!
Kérjük, hogy küldje el címünkre a kitöltött szelvényt:

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