MAGYAR ZENE

19 1 94

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXV. évf. 1. szám 1994. március

TARTALOM

A MAGYAR ZENEI TANÁCS VIII. KÖZGYŰLÉSE ... 3
Beszámoló ... 4

FORRAI KATALIN:
Szóbeli kiegészítés az írásos beszámolóhoz ... 7

VICTOR MÁTÉ:
A magyar zenei élet helyzetéről ... 10

LENDVAI ERNŐ EMLÉKEZETE ... 23

KURTÁG GYÖRGY:
Lendvai Ernő in memoriam — Még egy szó Lendvai Ernőhöz ... 25

SOPRONI JÓZSEF:
Megnyitó ... 27

KARL ANTON RICKENBACHER:
Találkozásom Lendvai Ernővel ... 29

HAJDÚ ANDRÁS:
„Sub specie aeternitatis" ... 30

VITÁNYI IVÁN:
Lendvai Ernő és kora ... 32

MOHAY MIKLÓS:
Verdi „titokzatos skálája" ... 38

ITTZÉS MIHÁLY:
A Kodály „Szólószonáta" I. tételéről ... 43

SZABÓ HELGA:
Kitaszítottan — szabadon ... 57

RAICS ISTVÁN:
Magyar Zeneművek jegyzéke 1920—1941 ... 61

100.509/XXXV 1
11—3005/111/89

Megjelenik a Nemzeti Kultúrális Alap zenei szakkollégiuma, valamint a József Attila Alapítvány támogatásával.

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 Zenei Tanács címén
1364 Budapest. Pf.: 47.) Telefon: 118-4243
Kiadja a Magyar Zenei Tanács
Felelős kiadó: VICTOR Máté
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR), Budapest XIII., Lehel u. 10/A 1900 — közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 214-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 160 forint, egész évre 320 forint
Index: 25 563

ISSN 0025—0384

Szedte a Diamant Kft.
Nyomás és kötés: Akadémiai Nyomda, felelős vezető: Freier László. Táskaszám: 23343

A MAGYAR ZENEI TANÁCS VIII. KÖZGYŰLÉSE

1994. január 15-én, a Kulturinnov Deák Ferenc termében tartotta VIII., tisztújító közgyűlését a Magyar Zenei Tanács. A délelőtti tanácskozáson *Ujfalussy József* akadémikus, a Magyar Zenei Tanács renkívüli egyéni tagja, a délutánin *Schanda Beáta*, az Ifjú Zenebarátok Magyarországi Szervezete főtitkára, a Tanács Ellenőrző Bizottságának tagja elnökölt. Délelőtt, napirend előtt, üdvözölte a közgyűlést *Bozay Attila*, a Magyar Zenei Kamara elnöke. A tagságnak megküldött írásbeli beszámolóhoz *Forrai Katalin* leköszönő elnök fűzött szóbeli kiegészítéseket. *Victor Máté*, a tanács alelnöke, felolvasta *Guy Huot*, a Nemzetközi Zenei Tanács főtitkára Forrai Katalinhoz intézett köszöntő levelét, majd megtartotta beszámolóját a magyar zenei élet helyzetéről.

A referátumot követő vitában felszólalt *Klenjánszky Tamás*, az Interart Festivalcenter igazgatója, a Tanács Külügyi Bizottságának elnöke, *Gyimesi László*, a Magyar Zeneművészek és Táncművészek Szakszervezetének titkára, *Barna-Fóris István*, a Magyar Állami Operaház főtitkára, *Dr. Tóthpál József*, a Nemzeti Filharmónia igazgatója, *Nemes László*, a Magyar Zeneiskolák Szövetsége elnöke, *Krisár Miklós*, a Magyar Kulturális Kamara titkára.

Délután szervezeti kérdések voltak napirenden. *Szabó Tibor*, az Ellenőrző Bizottság elnöke előterjesztésében a közgyűlés elfogadta a Magyar Zenei Tanács gazdálkodásáról szóló beszámolót. A közgyűlés a Tanács elnökévé választotta Victor Mátét, alelnökévé Gyimesi Lászlót, elnökségi tagjául *Kárpáti Jánost*, társult intézményi tagjává a *Budapesti Fesztiválzenekart*, rendkívüli egyéni tagjává felkérte *Forrai Katalin*t, *Halmos Béla*t, *Kroó György*öt, *Petrovics Emil*t, *Sebő Ferenc*et és *Somfai László*t.

BESZÁMOLÓ A MAGYAR ZENEI TANÁCS VIII. KÖZGYŰLÉSÉNEK

Legutóbbi (VII.) közgyűlésünk 1993. ápr. 21-én volt. Ennek eredményeként nyilatkozatot tettünk közzé szorult helyzetünkről. A nyilatkozattal érdemben foglalkozott a Magyar Kulturális Kamara Elnöksége és álláspontját 7 pontban foglalta össze. Ezek közül különösen figyelemreméltó volt az a kettő, mely a Művészeti és Szabadművelődési Alapítványhoz címzett javaslatként a helyiséghasználat kedvezőbb feltételeit, sőt a Magyar Zenei Tanács támogatását fogalmazza meg. Nem tudunk róla, hogy az Alapítvány az azóta eltelt több mint fél év alatt foglalkozott volna e javaslatokkal.

A Fővárosi Önkormányzat Kulturális Bizottságának külön levél kíséretében küldtük meg nyilatkozatunk egy példányát. A bizottság ügyünket a június 16-i ülésen napirendre tűzte és úgy döntött, hogy 1,5 millió forintot működési költség támogatása címén azonnal átutal a Magyar Zenei Tanácsnak. A társadalmi szervek támogatására létrehozott országgyűlési keretből a Magyar Zenei Tanács pályázatának eredményeképpen 300 000 Ft-ot kapott.

Nyilatkozatainkkal több napilap, folyóirat és rádióműsor is foglalkozott. Kivétel nélkül velünk szolidáris hangnemben. Akik viszont bármilyen szinten felelősek e kétségbeejtő helyzetbe kerülésünkért és a nyilatkozat megfogalmazására kényszerítettek, nem nyilvánultak meg, semmilyen formában nem reagáltak.

Az utolsó közgyűlésünk óta eltelt időszakban Elnökségünk háromszor ülésezett: jún. 10-én, szept. 7-én és nov. 26-án. Az elsőn elsősorban anyagi helyzetünkről volt szó. A második kibővített ülésen a Zenei Tanács nemzetközi tevékenységét tekintették át az elnökség, az ellenőrző bizottság, a külügyi bizottság tagjai, valamint a Nemzetközi Zenei Tanács munkájában érdekelt kollegák. A harmadikon az Ellenőrző Bizottság tagjai is részt vettek.

Ugyanezen periódusban egy plenáris ülést tartottunk okt. 28-án.

Tagszervezeteinknél az alábbi változásokat regisztráltuk: a MUOSZ zenei tagozatának új elnöke: Csengery Kristóf, új elnökségi tagjai: Lázár Eszter és Solymosi Tari Emőke.

Az Alkotóművészek Országos Egyesületének Zenei Tagozata — Lendvay Kamilló visszavonulása után — ugyancsak új elnököt választott Bródy János személyében.

A győri Zenei Tanács ügyeit Sándor János távozása óta Cziglényi László viszi.

A Zenei Tanács titkárságának létszámát további egy fővel csökkentettük. Vécsey Márta nyugdíjba ment. Helyére új munkatársat nem vettünk fel, munkáját a titkárság többi dolgozója vette át. Külügyekkel foglalkozó önálló munkatársa jelenleg nincs a Zenei Tanácsnak.

Alapítványunk (Musica Omnium) kuratóriuma ápr. 5-i ülésén kiadványok támogatásáról döntött. (Ezek listája a Polifónia 9. és 10. számában olvasható.) Ugyancsak döntött a kuratórium a Musica Omnium Díjról, melyet idén Tátrai Vilmosnak ítélt. A díjat október elsején (a Zene Világnapján) reprezentatív külsőségek között, a Gellért Szálló különtermében, kis hangverseny kíséretében adta át Forrai Katalin, mint a kuratórium elnöke.

Okt 4. és 16. között a Centrum Áruházak akciósorozatot rendezett Magyar Áruk Fóruma elnevezéssel. Ennek keretében a Corvin Áruházban több tagszervezetünk is bemutatkozott „az utca emberének" kis rendezvények, hangversenyek, lemezdedikálások stb. formájában. Az akció anyagilag sem volt haszontalan.

Kegyeleti aktusok:

Okt. 23-án Palló Imre emléktábla-avatásánál helyezett el koszorút elnökasszonyunk és Csengyery Adrienne.

Okt. 27-én Szegeden Vántus István emléktábláját Szecsődi Ferenc koszorúzta meg a Zenei Tanács nevében.

Okt. 28-án Darázs Árpád emléktábla-avatásán Decsényi János helyezte el koszorúnkat (épp plenáris ülésünk idején).

Kitüntetések:

Felterjesztésünkre Göncz Árpád köztársasági elnök a Magyar Köztársaság Érdemrend középkeresztjével tüntette ki Ligeti Györgyöt. A kitüntetést Biszterszky Elemér államtitkár adta át Szombathelyen júl. 15-én, Ligeti György szerzői estje alkalmából.

Ugyancsak felterjesztésünkre a köztársasági elnök a Magyar Köztársaság Érdemrend kiskeresztjével tüntette ki Takács Jenőt, aki a kitüntetést júl. 5-én Kőszegen, a Lajtha-tábor keretében rendezett szerzői estjén vette át Horváth József köztársasági megbízottól.

A művelődési miniszter Tarjáni Tóth Idát és Szabó Lászlót a Magyar Köztársasági Arany Érdemkeresztel tüntette ki. Az átadási ceremónia Fekete György helyettes államtitkár hivatalában zajlott le júl. 28-án.

Felterjesztésünkre okt. 23-án több zeneművész is magas állami kitüntetést vehetett át: a Magyar Köztársasági Érdemrend középkeresztjét Forrai Miklós, kiskeresztjét Budai Ilona kapta. Berecz András és Bojtor Imre a Magyar Köztársasági Arany Érdemkeresztet érdemelte ki. Sajnos Bartha Dénes és Harmath Éva már nem vehették át odaítélt kitüntetéseiket.

KAPCSOLATUNK, EGYÜTTMŰKÖDÉSÜNK KORMÁNYZATI SZERVEKKEL

A Művelődési és Közoktatási Minisztérium valamint az Igazságügyi Minisztérium a szerzői jogokat érintő törvények módosításán dolgozik. E témakörben tartottak ápr. 21-én (épp legutóbbi közgyűlésünkkor) fórumot, melyen képviseletünkben Wolf Péter vett részt. Az „Iparjogvédelmi és szerzői jogi szabályok módosításáról, a szellemi tulajdon védelmének szabályozásáról" szóló törvényjavaslat kormány elé terjesztését megelőző vitája okt. 27-én volt az Igazságügyminisztériumban. A törvényjavaslat értelmében a védelmet kiterjesztenék az előadóművészek és a hangfelvételkészítők szellemi termékeire is, ami lehetővé tenné a Magyar Köztársaság csatlakozását a Római Egyezményhez. Ez a felhasználókat fizetési kötelezettséggel terhelné. A törvény egyúttal szabályozná az így befolyó jogdíjak elosztásának arányait és módját is. A törvényjavaslat a szerzői jogok védettségének időtartamát is érintené; azt a szerző halálát követő 50 évről 70-re terjesztené ki.

Az Ágazati Érdekegyeztető Fórum ápr. 28-i ülésén Szabó Tibor képviselte a Magyar Zenei Tanácsot. Érdemi munka itt egyelőre nem folyik, a fórum saját szervezeti kereteinek tisztázásánál tart.

A Nemzeti Kulturális Alapról szóló törvény végrehajtása során a Művelődési Minisztérium igyekszik támaszkodni a szakmai szervezetekre. (Ezt egyébként a törvény elő is írja.) E támaszkodás az Alap kuratóriumának és szakkollégiumainak összeállítását megelőző javaslattételi lehetőséget jelent a szervezetnek. Ez ügyben a Művelődési Minisztérium össze is hívta szept. 8-ra több mint száz — meglehetősen esetlegesen kiválasztott — a művészetek területén működő szakmai társadalmi szervezet képviselőjét, de ez a grémium természetesen döntésre képtelen volt, különösen az előkészítetlen kérdésfeltevések miatt. A Zenei Kamara, a Zeneszerzők Egyesülete és a Zenei Tanács elnökségeinek 3—3 tagjából álló közös ad hoc bizottsága e témában szept. 28-án ült össze és kompromisszumos javaslatban egyezett meg, mely szerint a Nemzeti Kulturális Alap kuratóriumába a zenei terület képviselőjének Durkó Zsoltot javasolja, a zenei szakkollégium elnökének pedig Dobszay Lászlót. (Az egyeztetést azért tartottuk szükségesnek, mert — jóllehet a döntés a művelődési miniszter kezében van — e három szervezet közös javaslata olyan súlyú kell, hogy legyen, hogy azt a miniszter elfogadja).

A Művelődési és Közoktatási Minisztérium Országos Köznevelési Tanács felállítását határozta el, melybe javaslatot kért a zenei területet képviselő szakember személyére. Elnökségünk Lukin Lászlót javasolta.

A Fővárosi Önkormányzat idei költségvetésében 16 millió Ft szerepelt (Zenei Alap néven) a főváros zenei életének támogatására. Ezen összeg felhasználására pályázatot írtak ki, a pályázatok elbírálására kuratóriumot kértek fel, melyben 1 fővel (Victor Máté) képviseltette magát a Zenei Zanács is. De tagja volt a kuratóriumnak Forrai Katalin is — személyi felkérés alapján. Zelinka Tamás gondos előkészítése mellett is (a többkötetnyi pályázati anyagot a kuratórium tagjai rendszerezve megkapták előre) két napot kellett ülésezni, hogy a közel 300 pályázat tízszeres igényét feldolgozni, értékelni lehessen. Az Önkormányzat Kulturális Bizottsága részéről bölcs megoldás volt, hogy a pályázat kiírásának szövegét még megjelenése előtt egyeztették a kuratóriummal. Ugyancsak bölcs megoldás volt, hogy a Kulturális Bizottság — a tavalyi kellemetlen tapasztalaton okulva — idén előzetes ígéretet tett, miszerint a kuratórium döntését változtatás nélkül magáévá teszi, az esetleges saját preferenciáit pedig külön intervenciós alap terhére érvényesíti. Így is történt.

(Érdemes összevetni e pénzkeret sorsát a Művelődési Minisztérium kezeire bízott ún. Mecenatúra keretével. Ez utóbbinak csak összegét ismerjük — hiszen az Országgyűlés költségvetési keretként szavazta meg —, felhasználásáról a döntést hozó személyekről, szempontjaikról és egyáltalán a döntés mechanizmusáról csak sejtéseink lehetnek.)

A Budapesten (és egyben az egész országban) még meglévő 4 zeneműkereskedés privatizációja — anyavállalatuk privatizációja kapcsán — terítékre került. A vidéki könyv- és zeneműkereskedések sorsát látva aggasztó perspektíva sejlett fel. Ezért a Zenei Kamarával és a Zeneszerzők Egyesületével összefogva az Országgyűlés Kulturális Bizottságához fordultunk, kérve, hogy szorgalmazza e boltok kivételét a privatizációs csomagból és érje el, hogy e boltokat csak profilmegkötéssel (megtartással) lehessen privatizálni. A kulturális bizottság e témát máj. 12-én napirendjére tűzte. Ülésére meghívta — többek között — a három zenei szervezet képviselőjét is, ahol részletesebben is kifejthettük, hogy nem magát a privatizációt kifogásoljuk (hiszen jó, ha gazdája, tulajdonosa van e boltoknak), hanem attól tartunk, hogy valami gyorsan és nagyobb hasznot hozó kereskedelmi tevékenység (hamburgeres, autószalon stb.) érdekében e boltok megszűnnek zeneműkereskedések lenni és ezzel megszűnik a zeneműkereskedés hazánkban. Bár e boltok önmagukban nyereségesek, profilmegkötéssel történő eladásuk minden bizonnyal lemondást jelent egy nagyobb privatizációs bevételről. Ez az államkassza rovására megy, tehát ehhez politikai döntés szükséges. Az Országgyűlés Kulturális Albizottsága (Vitányi Iván elnökletével) álláspontunkat magáévá tette és írásban fordult az ÁVÜ-höz. Eredményről nem tudunk.

FORRAI KATALIN:

SZÓBELI KIEGÉSZÍTÉS AZ ÍRÁSOS BESZÁMOLÓHOZ

Mint azt tagjaink és gondolom már vendégeink is tudják, immár három éve betöltött elnöki tisztségem a mai nappal véget ér. Úgy érzem, tehát, hogy beszámolni nemcsak a két közgyűlés között eltelt időről kötelességem, hanem az egész három évről kell szólnom, mely időszak egybeesik a Zenei Tanács megalakulásától eltelt periódussal. Szép és eredményes évek voltak ezek, bár igen nehezek is egyben. Szeretném elfelejteni azokat a küzdelmeket, melyeket anyagi és erkölcsi értelemben folytattunk, különösen ennek az időszaknak az elején. Arról szeretnék inkább beszélni, hogyan tudtuk együtt szolgálni a magyar zenei művelődés ügyét, milyen kapcsolatrendszerrel dolgozunk, mit tudunk tenni másokért és mit tesznek mások értünk.

A Művelődési és Közoktatási Minisztériummal állandó kapcsolatban állunk. Törvények, rendeletek előkészítésénél szakmai véleményünket kérik. Részt vettünk a Nemzeti Kulturális Alappal kapcsolatos megbeszéléseken, személyi és elvi javaslatokat tettünk pedagógiai témákban, delegátust küldtünk a könyv- illetve folyóirat-támogatási alap döntéshozó bizottságába, részt vettünk állami zenei intézmény igazgatói posztjára meghirdetett pályázat elbírálásában, a minisztérium különféle szakmai-zenei bizottságaiban. Végül, de nem utolsósorban sikerült személyes kapcsolatot tartani a tárca felső vezetésével.

Kiváló a kapcsolatunk a Fővárosi Önkormányzat Kulturális Bizottságával. Részt veszünk a Zenei Alap kuratóriumában, pedagógiai témájú tanácskozásain és a Fesztiválzenekar létrejötténél is megkérdezték a véleményünket.

Jogelődünk révén alapító tagjai voltunk a Kulturális Kamarának, melynek munkájában azóta is részt veszünk. Kapcsolatunk igen szoros. A Kulturális Kamara Választmányának tagja alelnökünk, Victor Máté. Az információcsere folyamatos.

Tagjaink, ill, tagszervezeteink jelentik számunkra a legfontosabb kötődést. 20 egyesület hozta létre 1990-ben a Magyar Zenei Tanácsot és egy társult intézményi tag tartozott hozzá. Mára 28 társadalmi szerv, 7 rendkívüli egyéni tag és 6 társult intézményi tag alkotja a Zenei Tanácsot. Az egymás közötti kommunikáció és információcsere érdekében hoztuk létre a Polifónia c. kiadványt, mely tagszervezeteink hírein kívül a Zenei Tanácsot érintő minden eseményről beszámol, hírt ad az Információs Központba érkezett új magyar és külföldi anyagokról, nemzetközi eseményekről, fesztiválokról. A Polifónia útján ezek a hírek nemcsak tagjainkhoz, de a nem tag zenei szervezetekhez, Magyarországon működő külföldi kulturális intézetekhez és külföldön működő magyar intézetekhez is eljutnak. Tagjainkat egyéb szolgáltatásokkal is próbáljuk segíteni, tárgyalótermünk átengedésével üléseik számára, sajtófigyelés biztosításával különböző témákból, nemzetközi kapcsolataik ápolásához nyújtott segítséggel, anyagi támogatásért folyamodó pályázataik szakmai véleményezésével, esetenként infrastruktúránk rendelkezésre bocsátásával. Örülünk, hogy a Centrum Áruházak részvénytársaság „Magyar áruk hete" akciójához kapcsolódva a tömegek által látogatott Corvin Áruházban sikerült október folyamán bemutatnunk olyan speciális „árut", amilyen nemzeti zenekultúránk. Két héten át váltották egymást itt a hozzánk tartozó szervezetek. Hála ennek az akciónak, egyesületi tagjaink részvételükkel némi anyagi támogatáshoz is jutottak.

A Zenei Tanács és tagjai közötti kapcsolatban azonban mégsem ezeket a kötődéseket tartom a legfontosabbaknak. Leglényegesebb tevékenységünknek azt tartom, hogy a zenei élet legkülönbözőbb területein működő, különböző műfajt reprezentáló, különböző gondolkodású szakembereket sikerült egy asztalhoz ültetnünk. A nemegyszer heves viták árán létrejövő konszenzus vagy többségi határozat révén fontos kérdésekben demokratikus döntések születhetnek.

Az elnökség írásos beszámolójának elkészülte óta eltelt időt munkaülések, tanácskozások egész sora jelzi. Kiemelném ezek közül az október 28-án tartott plenáris ülésünket, amin Fekete György, a Művelődési és Közoktatási Minisztérium helyettes államtitkára volt vendégünk, valamint a november 26-án tartott elnökségi ülésünket, melyen a beérkezett javaslatok alapján döntöttünk a Kossuth- és Széchenyi díjra felterjesztendő muzsikusokról és előkészítettük a közgyűlést.

Néhány szóval szeretnék beszámolni a társszervezetekhez való kapcsolatunkról is. A Zenei Kamarával és a Zeneszerzők Egyesületével közösen döntünk a művészeti középdíjak odaítéléséről. Néhány nappal ezelőtt ülésezett a kuratórium az 1994. március 15-én kiosztásra kerülő Liszt és Erkel-díjak ügyében, teljes békességben, mindenki megelégedésére. Közös megállapodás alapján jelöltünk zenei képviselőt a Nemzeti Kulturális Alap csúcskuratóriumába Durkó Zsolt, és zenei szakkuratóriumába Balázs Árpád, Bozay Attila, Bródy János, Csengery Adrienne, Kollár Éva személyében. A kuratórium elnökéül Dobszay Lászlót javasoltuk. Közös akciót indítottunk a Rózsavölgyi és más zeneműboltok privatizáció által veszélyeztetett profiljának megmentése érdekében. Itt kértük segítségét a Parlament kulturális bizottságának, mely az említett egyesületek meghívásával kibővített ülésén foglalkozott az üggyel, eredményesen.

A Zeneszerzők Egyesületével ezenkívül szinte napi munkakapcsolatban állunk. Még működésünk kezdetén átadtuk nekik az Új Zene Nemzetközi Társaságában nemzeti szekcióként betöltött pozíciónkat és a Svéd Zeneszerzők Szövetségével hosszú évek óta fennálló kapcsolatunkat. Információs Központunk szolgáltatásaként önként vállaltuk számukra a nemzetközi zeneszerző versenyek kiírásának magyarra fordítását. Igénybe veszik tárgyalótermünket és sajtófigyelő szolgáltatásunkat költségfedezet ellenében.

A Zeneszerzők Egyesületével és a KÓTÁ-val közös akcióként, a Szerzői Jogvédő Hivatal támogatásával indítottuk nemrég a kóruskottabankot. A zeneszerzők információs központunkba beadott kórusművei iránt az énekkarok vezetői részéről máris nagy érdeklődés tapasztalható.

A Magyar Zeneművészeti Társaság által rendezett minifesztiválok programjait eljuttatjuk a belföldi és külföldi érdeklődőknek. Az 1993. évi rendezvény felvételeit már videón is megtekinthetik információs központunkban az érdeklődők.

Ugyancsak információs központunkban találhatók a Fiatal Zeneszerzők Csoportjának kéziratos művei, melyeket egységesített formában archiválunk és bemutatjuk a belföldi és külföldi érdeklődőknek. A csoport tagjainak is lehetőséget adtunk a Corvin Áruházban a Magyar Áruk Hete alkalmából a bemutatkozásra.

Ezúton is örömmel üdvözöljük a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaságot nemrég történt megalakulásuk alkalmából. A zenei élet ezen területének társadalmi szerveződését régóta hiányoltuk. Máris felajánlottuk elnökségüknek, hogy partnerünkkel, az Osztrák Zenei Tanáccsal tervezett zenetudományi konferenciákat rendezzük meg közösen.

Megelőlegezve a működésünkről-gazdálkodásunkról az Ellenőrző Bizottság által beterjesztendő beszámolót, tájékoztatom Önöket: e három év alatt maximális takarékosságra törekedtünk. Csökkentettük munkatársi gárdánkat, helyiségeink számát egyaránt. A Művelődési és Közoktatási Minisztérium, miközben a kulturális egyesületek támogatására szolgáló költségvetési keret folyamatosan növekedett, szubvenciónkat évről évre csökkentette. Ennek egyik „eredménye", — ha ez annak nevezhető —, hogy munkatársaink bére e három évben változatlan maradt. 1993-ban, amikor reménytelen helyzet elé állított a művelődési tárca a támogatás radikális — 4 500 000 forintról 900 000-re történt

csökkentésével, hasztalan fordultunk segítségért a miniszter úrhoz. Eredménytelen maradt az UNESCO égisze alatt működő Európai Zenei Tanács hozzá intézett, segítséget kérő levele is.

Legnagyobb sajnálatunkra a Művészeti és Szabadművelődési Alapítvány létrehozásáról is csak utólag, az újságból értesültünk. Ennek ellenére bíztunk abban, hogy az alapítvány, elnevezéséhez méltóan, a mi céljainkat is támogatni fogja. Sajnos eddig művészeti témákban nem hirdetett pályázatot.

Helyzetünk a Vigadó épületében évek óta bizonytalan, most pedig megoldhatatlan problémák előtt állunk. Míg a minisztériumtól reméljük fenntartási költségeink túlnyomó részének fedezését, hiszen pályázni másutt működési kiadásokra nem lehet, addig irodáink, könyvtárunk és tárgyalótermünk bérleti költségei a minisztérium által létrehozott alapítvány fenntartásában 3 millió forint fölé emelkedtek.

Ilyen körülmények között felbecsülhetetlen jelentősége van annak, hogy a Fővárosi Önkormányzat Kulturális Bizottsága tavaly másfél millió forintot szavazott meg a Zenei Tanács támogatására és szubvenciójukra 1994-ben is számíthatunk. A társadalmi szervezetek támogatására megszavazott költségvetési keretből 1993-ban az Országgyűlés Kulturális Bizottsága is szerény támogatásban részesített bennünket.

Itt szeretném megemlíteni, hogy mai közgyűlésünk megrendezését a Magyar Kultúra Alapítvány és a Centrum Áruházak Rt. segítsége tette lehetővé.

Miután tavaly minden pénztartalékunk elfogyott, decemberben a pénzügyminiszter úrhoz fordultam segítségért. Köszönet Szabó Iván miniszter úrnak, hogy megértve helyzetünket és felismerve tevékenységünk társadalmi jelentőségét 2 millió forinttal segít túlélni azt az időszakot, amíg a Művelődési és Közoktatási Minisztériumhoz beadott pályázatunkra — remélhetőleg — támogatást kapunk.

Végezetül szeretném megköszönni együttműködésüket, irántam tanúsított megtisztelő bizalmukat. Elnökségünk és alelnökünk aktív támogatását, a Zenei Tanács főtitkárának és munkatársainak segítségét. Mindez erőt adott és sok nehéz pillanaton segített át. Alapító atyáink és anyáink emlékezhetnek rá, hogy eredetileg egy évre vállaltam 1990 decemberében az elnöki teendőket s lám, három esztendő lett belőle. Bizalmuk megnyilvánulásának jele, hogy Önök közül többen ismét engem javasoltak az elnöki posztra. Bármennyire is a szívemen viselem a Magyar Zenei Tanács jelenét és kiváltképpen a jövőjét, Arany Jánossal, zeneileg szólva „Letészem a lantot". Szakmai elfoglaltságaim, számos nemzetközi kötelezettségem ilyen felelős funkció ellátására nem hagy elegendő időt, s mind népesebbé váló családomnak is egyre nagyobb szüksége van rám, nekem pedig rájuk. Elhagyva az elnöki széket, kívánok mind délután megválasztandó utódomnak, mind a Magyar Zenei Tanácsnak nemzeti zenekultúránk érdekében végzendő eredményes munkát.

A MAGYAR ZENEI ÉLET HELYZETÉRŐL

Az alábbi dokumentum több mint féléves közös munka gyümölcse. 1993 őszén a Magyar Zenei Tanács — a Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete Zenei Tagozatának anyagi támogatásával — felkért néhány zenei szakembert a zenei élet különböző részterületeiről szóló tényfeltáró dolgozat írására. E dolgozatok alapján készítettünk egy összesítő vitaanyagot, melyet januári közgyűlésünkön ismertettünk a tagsággal és szakmai fórumokon közzétettünk. Tavasszal — különböző szakterületek problémáit részletesebben feltárandó — 8 alkalomra szóló nyilvános vitafórum-sorozatot rendeztünk. Ennek tapasztalatait feldolgozva a januári vitaanyag kiegészített, átdolgozott változatát újból megküldtük tagságunknak, és azt június folyamán két plenáris ülésen még egyszer részletesen végigvitattuk. A június 23-i ülés plénuma úgy döntött, hogy az anyag alábbi formájában — mint a Magyar Zenei Tanács tagjainak véleményével egybecsengő dokumentum — politikai, szakmai és a legszélesebb társadalmi síkon terjesztendő, propagálandó. Tehát — jóllehet, a szövegezés alulírott munkája — az mint zenei életünk legnagyobb, szövetségi szintű szervezetének közösen fogalmazott gondolatsora olvasandó.

A folyamatos változások miatt fontos hangsúlyozni, hogy *e dolgozat 1994. júniusi állapotokat tükröz.* Tematikájában sem lezárt, hiszen nyilvánvalóan vannak a zenei életnek olyan területei, melyeket nem tárgyal. Vagyis folyamatosan kiegészítendő, át- és újraírandó dolgozatról van szó.

Nem mentegetőzésül: a pillanatnyi célszerűséget szem előtt tartva, az ugyancsak fontos tartalmi, „belső" szakmai kérdéseknek munkánk során méltatlanul kevés figyelmet szenteltünk. Elsősorban zene és társadalom viszonyával foglalkoztunk, nem titkoltan azzal a szándékkal, hogy magunk és a döntéshelyzetbe kerülő — várhatóan személyükben és szemléletükben is új — politikusok számára a zenekultúrát érintő társadalomszervezési feladatok megoldásához mérlegelendő szempontokat sorakoztassunk fel.

Budapest, 1994, június 24.

Victor Máté
a Magyar Zenei Tanács elnöke

A pluralista demokráciába és a piacgazdaságba való átmenet, vagyis a rendszerváltozás kezdetekor Magyarországon a zenei életet egy, már felbomlóban lévő, korábban erősen központosított struktúra határozta meg. Ez a központosítás jellemezte a hangversenyrendezést, a kotta- és lemezkiadást, a tömegkommunikációt, az érdekvédelmet, a hangszerkereskedelmet, szinte mindent... De legfőképpen a mindezeket meghatározó pénzelosztást. A rendszerváltás egyik alapvető feladata e központosított struktúrák lebontása lett. (Lehetőleg úgy, hogy a rendszersemleges értékek ne sérüljenek.) Teljes oktatási, közvetítő hálózatával, speciális ipari és kereskedelmi hátterével, hivatásos és amatőr tevékenységi köreivel, műfaji tagoltságával a zenekultúra az egyik legkomplexebb művészeti ág. Egyszersmind rendkívül érzékeny a társadalomban végbemenő változásokra. Mint szervesen összefüggő rendszerre kihat, ha bármely pontján pozitív vagy negatív hatások érik. Társadalmunkban pedig alapvető változások mennek végbe. A rendszerváltás visszavonhatatlanul megtörtént. Pontosabban: történik (mert most már tudjuk, hogy ez egy hosszú folyamat).

Próbáljuk meg végiggondolni, hogy ennek nyomán zenekultúránkat mely pontján és milyen hatás érte, vagy fogja érni.

*

I. Kezdjük talán a legkényesebb kérdéssel, a **finanszírozás**sal. A mindenek fölé kerülő gazdaságossági, pénzügyi megtérülést előtérbe helyező szemlélet urakodásának korában elég nehéz bizonyítani a zene értékteremtő és értékhordozó voltát. Hiszen ezek az értékek ritkán és főleg nem azonnal számíthatók át pénzre. Ugyanakkor létrejöttük — a zenemű megszületésétől a megszólaltatáson át a befogadásig — pénzbe kerül. Mindenekelőtt tehát axiómaként kell elfogadnunk (és elfogadtatnunk!), hogy egy gazdag, tartalmas, magas minőségű életet kínáló **társadalomnak szüksége van** egy gazdag, tartalmas, magas minőségű zenekultúrára. Ezzel együtt azt is tudomásul kell vennünk (és vetetnünk!), hogy a zenekultúra hasznossága soha nem lesz kimutatható, számszerűsíthető semmiféle materiális skálán. (Ha ezt nem fogadtatjuk el, nincs tovább miről beszélnünk. Rábízhatunk mindent a szabadpiac spontán és kodifikált gazdasági törvényeire.)

A zenekultúra finanszírozásának három fő forrását látom:
1. költségvetési pénzek, közalapítványok
2. magántőke (mecenatúra, szponzorálás, alapítványok)
3. visszaforgatható bevételek

ad 1. *KÖLTSÉGVETÉSI PÉNZEK*

Néhány éve még minden teher a költségvetés vállát nyomta. A 2. pontban szereplő források újnak számítanak. A 3. pontban szereplők pedig elhanyagolhatónak minősültek, hiszen csak néhány kiugróan népszerű produkció volt képes hasznot termelni (és annak nagy részét is az ipari-kereskedelmi szféra söpörte be). Azt hiszem, abban — legalábbis köreinkben — a többség egyetért, hogy értékek sérelme nélkül az átalakulás csak úgy valósítható meg, hogy a költségvetési bázis fenntartása mellett erősítjük a másik két forrás részvételét. Azok — megerősödve — idővel átvehetnek terheket a költségvetéstől. Azt elfogadnunk azonban semmiképp nem szabad, hogy az állam vonuljon ki a kultúra finanszírozásából. Az államnak az elosztásból kell kivonulnia. De mindig lesznek olyan feladatok, melyek közérdekűek, „össznemzetiek". Olyan intézmények, melyek magántőkével nem működtethetők, melyeknek bevételi lehetőségük elégtelen — fenntartásuk azonban közcél, tehát kötelező állami feladat. (Hogy milyen csatornákon — milyen költségvetési fejezetből minisztériumokon, önkormányzatokon vagy közalapítványokon keresztül — kapják a tápot, az részletkérdés.) Ilyenek például: az oktatási intézmények (zeneóvodáktól a Zeneakadémiáig), az Állami Operaház, a nagyegyüttesek (zenekarok, énekkarok), a zenei könyvtárak és archívumok, a reprezentatív fesztiválok stb. A lista vita tárgyát képezheti. Ahogy az is, hogy ezek fenntartásába — a költségvetésiek mellett — mennyire vonhatók be egyéb források is. De a zenei élet távlati tervezhetősége miatt e konszenzussal közcélúnak minősített feladatok támogatásánál előbb-utóbb el kellene érni a jelenleginél követhetőbb, kiszámíthatóbb, normatív rendszer bevezetését.

A központi költségvetésből származó pénzek elosztását minél jobban „társadalmasítani" kellene. A keretet ugyan politikusok határozzák meg, lebontása azonban tisztán szakmai kérdés kellene, hogy legyen. Számtalan téves, sőt káros döntés forrása, hogy e szakmai feladatot is politikai intézmény tisztviselői látják el. Ez egyrészt egy teljesen fölösleges plusz láncszemet iktat a folyamatba azzal, hogy politikai szintű döntést újabb politikai szintű döntés követ. (Nyilván nem véletlen, hogy néhány irigyelt, nálunk fejlettebb országban egyáltalán nincs is kulturális minisztérium.) Másrészt antidemokratikus, hiszen a döntéshozók felelőssége a döntést elszenvedőkkel szemben minimális — inkább csak elvi. Annál nagyobb viszont az őket kinevező pártpolitikus feletteseikkel szemben (ha ugyan már nem maguk is pártpolitikusok, pártideológusok). Ügyelni kellene arra, hogy a pénzt továbbító kormányzati szervek a közvetítő szerepükkel ne nyerjék el egyszersmind a mindentudó szakmai autoritás rangját. Le kéne venni vállukról az ezzel járó terhet és meg kéne próbálni

minél inkább a szakmai önigazgatásra terhelni. Csak ezzel lehet biztosítani, hogy az érintettek számára is elfogadható, általuk is támogatott, megkérdőjelezhetetlen döntések szülessenek. Ennek egyik technikája a szakmai képviseletek delegáltjainak (és nem egyes — többnyire szubjektív szempontok, személyes kötődések alapján — felülről kinevezett-felkért bármilyen tiszteletreméltó szaktekintélyeknek) bevonása a döntésekbe. Másik a pénzek alapokba, közalapítványokba helyezése, teljes nyilvánosság és széles (egyoldalúságot kizáró) szakmai kontroll mellett. Ez utóbbival kapcsolatban vannak ugyan rossz tapasztalataink, valószínűleg a közelmúlt néhány ilyen nagy alapját és alapítványát gyökeresen át kell formálni, de az elvet — mint korszerű, demokratikus módszert — támogatjuk.

ad 2. *MAGÁNTŐKE*

A trend ma azt mutatja, hogy a zenei életben is erősödik a vállalkozói szféra. Természetesen elsősorban azokon a területeken, ahol profitra van kilátás, vagyis a szórakoztató műfajoknál. A vállalkozóktól nem lehet megtagadni a profitorientált tevékenység jogát. Ám mi legyen azokkal a területekkel, melyek nem képesek profitot termelni, s melyek ráadásul általában épp e művészileg értékesebb produkciókat jelentik? (Ide sorolom a szórakoztatózene értékesebb produkcióit is, melyek igen világosan megkülönböztethetők a haszontermelő ipari pop-zenétől és ugyancsak létükért küzdenek!) Ezek a területek tisztán üzleti alapon nem művelhetők. Mindig rá fognak szorulni valamiféle mecenatúrára. A gyakran hangoztatott és általánosságban elfogadott jövőkép az alapítványi és magántőke egyre nagyobb részvételét feltételezi a művészi mecenatúrában. De kevés abban reménykednünk, hogy majd megteremtődik az a tehetős társadalmi réteg, amely fölöslegével nem tud mit kezdeni és amelyben — ki tudja, mitől — feltámad a kultúra iránti vágy, vagy valamiféle hasznos sznobizmus. A magántőkét csábítani kell. E csábításnak csak egyik eszköze a kultúra magas (ha ugyan még magas) társadalmi presztízsének lobogtatása. Ennél sokkal hatásosabb és kiszámíthatóbb a kedvező törvényi feltételekkel történő csábítás. Sajnos törvényhozásunk többsége épp ezzel ellentétes szemléletet tett magáévá, amikor zsugorította a közcélú hozzájárulások adóalapcsökkentő tételként való elszámolásának megengedett felső határát. E törvénymódosítás nem fogja serkenteni a magántőke részvételét a művészi mecenatúrában, és a költségvetésre nehezedő nyomáson sem fog enyhíteni. Ebbe semmiképpen sem törődhetünk bele, és változatlanul szorgalmaznunk kell egy olyan adózási rendszer kialakítását, mely az adományozó számára vonzóvá teszi az alapítványi hozzájárulást vagy a közvetlen mecenatúrát.

Apropos közvetlen mecenatúra: a mecénás általában szereti pénze felhasználását irányítani, befolyásolni Megválogatja, mit támogat vele. Szándékát tiszteletben kell tartani, korlátozni nem szabad. Viszont számolni kell azzal, hogy a magántőke fokozott részvételével együtt a „pénzarisztokrácia" ízlése-gusztusa is fokozottan jelen lesz. A nagypolgári ízléstől távol eső alternatívák csak a másik két forrásra számíthatnak. Ezért hangsúlyozom, hogy a három fő pénzforrásnak párhuzamosan, egymást kiegyenlítve kell működnie.

ad 3. *VISSZAFORGATHATÓ BEVÉTELEK*

A zene nemcsak viszi a pénzt. Néhány területen komoly profitot is termel. A zenekultúra finanszírozását nagyban könnyítené, ha ez a profit — a jelenleginél nagyobb részben — a zenei szférában maradna. Ilyen bevételt hozó területek például: a vendéglátóipari zeneszolgáltatás (ideértve a diszkókat is), a várhatóan szaporodó kereskedelmi rádió- és tv-adók működése (melyek hallgatottságukat-nézettségüket népszerű zene sugárzásával biztosítják, reklámbevételeiket annak köszönhetik), a popzenei lemez- és kazettakiadás. Az állami monopóliumok idején a Hanglemezgyártó Vállalat a poplemezek hasznából finanszírozta az önmagukban deficites művészlemezek kiadását (miközben a művészlemezek dollárexportjából biztosította a popzenei kiadványok műszaki-technikai hátterét). Ugyanezt egy üzleti alapon működő magánvállalkozástól nem lehet elvárni. Az viszont elképzelhető, hogy a profitja után fizetendő adó egy része nem vándorolna a nagy közös költségvetési kalapba, és onnan majd — jobb esetben — állami mecenatúraként vissza a zenekultúrába

(talán épp művészlemezek kiadását támogatandó), hanem a költségvetési lépcsőfokot kihagyva maradna a kulturális tárcánál, vagy inkább valamilyen zenei alapítványnál és nonprofit kiadványok létrejöttét lenne hivatva segíteni. Ezen az elven működik a nemrégiben létrejött Nemzeti Kulturális Alap is, azzal a különbséggel, hogy az profitorientált és nonprofit művészeti tevékenységeket egybemosva, mindkettőt egyformán külön adóval sújtva teremti meg tőkéjét. Ráadásul e tőke újraelosztásának szabályozása lényegében újra állami-politikai szintre emeli a döntést. Biztosítja a miniszter (és személyes megbízottja, az elnök) abszolút befolyását, amit nem valószínű, hogy szakmai szempontjaival érdemben ellensúlyozni fog tudni az a mutatóba bevont — de törvényileg biztosítottan kisebbségben lévő — néhány szakember, akit valóban a szakmai szervezetek delegáltak. Hogy mennyire döntő politikai befolyásról van szó, azt mutatja, hogy a Nemzeti Kulturális Alap Zenei Szakkollégiuma élére az összes elképzelhető zenei szervezet képviselőinek egyeztetett közös javaslatával szemben dr. Mádl Ferenc miniszter úr egy senki által sem javasolt személyt nevezett ki. Ezt számon kérő közös levelünkre miniszter úr nevében dr. Taxner Tóth Ernő helyettes államtitkár válaszolt és a döntést „a Minisztérium szempontjaival" indokolta. (Hogy mik lehetnek ezek — az egész szakma javaslatával szembeállítható — saját szempontok, azt nem részletezte.)

Avisszaforgatható bevételekhez szeretném sorolni a kulturális vagyon privatizációjából származó bevételeket is. Azért csak szeretném, mert ezek jelenleg beolvadnak a nagy „népgazdasági" tömbbe. Harcolni kéne érte, hogy maradjanak a kulturális szférában.

Részben e bevételekhez sorolhatók még az üres kazetták után járó, valamint a médiumok által fizetett nevesítetlen átalány-jogdíjak, melyeknek egy részét — a Szerzői Jogvédő Hivatal, valamint a Zeneművészek és Táncművészek Szakszervezete mellett működő Előadóművészi Jogvédő Iroda által létrehozott szakmai testületek döntése alapján — premizálásra, fiatal művészek támogatására és értékesnek-fontosnak ítélt zenei kezdeményezések pártolására használják fel. E téren kipróbált, bevált (részleteiben esetleg vitatható, de alapjában véve korszerű) mechanizmusok működnek hazánkban. Ez azért különösen megnyugtató, mert e bevételek várhatóan jelentősen emelkedni fognak. A Szerzői Jogi Törvény módosításának köszönhetően ugyanis ez év július 1-jétől a zenei előadóművészek és a hangfelvétel-készítők is jogdíjra tarthatnak igényt produkcióik bármely további (másodlagos) felhasználása után.

*

II. Második fő témám a **közvetítő közeg** állapota. Arról a közegről van szó, melyben a zene eljut a befogadóig (kotta, hanghordozó, éter, zenés színház, koncert). A frekvenciakérdés rendezetlensége következtében kivételt képező rádiótól és tv-től eltekintve, az állami monopóliumok lebomlása-lebontása e közvetítő közegben indult meg a leggyorsabban és leglátványosabban. A vállalkozói és magánszféra itt erősödött meg leghamarabb. A változásokkal járó problémák is itt jelentkeztek a legélesebben. Az állami monopóliumok lebontása ugyanis nem olyan ütemben történt, amilyen ütemben feladataikat új szervezetek, intézmények átvállalni képesek lettek volna. Zenei életünkben több helyen vákuum keletkezett. Az elüzletiesedés negatív hatásainak kiegyenlítésére nincsenek még megfelelő eszközeink — így értékes műfajok károsodnak.

1. Nyitott gazdaságú országgá válásunk természetes következménye, hogy a nyugati származékú **kotta**kínálat szélesedett. E pozitív folyamatot némileg fékezte, hogy ugyanakkor — szándékunktól függetlenül — a keleti import gyakorlatilag megszűnt. A nemzetközi piacba való integrálódásunk természetes folyamata mellett számunkra kulcskérdéssé vált, hogy ezenközben a hazai alkotások (új zeneművek, zenepedagógiai és zenetudományi munkák, ismeretterjesztő kiadványok) megjelenési lehetősége hogyan alakul. Elvileg a hazai kínálat bővülését kellett volna eredményeznie a magánkiadók megjelenésének. De ezek jelentkezésénél gyorsabb ütemben ment tönkre a monopolhelyzetét elveszítő Editio Musica Budapest. Pontosabban fogalmazva: állami szubvencióját vesztve piaci viszonyok közti talpon maradását csak úgy tudta biztosítani, hogy publikációs tevékenységét jelentősen szűkítette, bizonyos területeket teljesen feladott. Megszüntette például könyvszerkesztő-

ségét és — nyilvánvalóan gazdaságtalan tevékenységről lévén szó — a kortárs magyar szerzők műveinek nyomtatott kiadását (és az erre alapozott nemzetközi terjesztését is) gyakorlatilag feladta. Az Editio Musica Budapest a 80-as évek első felében még évi 60 kompozíciót adott ki élő magyar szerzőktől. Ez a szám ma töredékére zsugorodott, a szerzők köre pedig oly mértékben beszűkült, hogy már nem csak az ifjabb nemzedékek szorulnak ki teljesen, hanem jelentős életművek publikációs folyamata szakad meg. Ezt az űrt az a két új kis kiadó (Choral, Akkord) sem képes kitölteni, mely — a többi között — kortárs művek megjelentetésére is vállalkozott. A hazai alkotások (ide értve természetesen a pedagógiai, zenetudományi és ismeretterjesztő műveket is) publikációs gondjaira az EMB privatizációja sem ígér megoldást. (A privatizáció — a szakmai szervezetek feltűnő mellőzésével, néhány egyénileg és alkalomszerűen felkért szaktekintély bevonásával teremtett szakmai látszatkontroll mellett — nagyobbrészt megtörtént. A tulajdon 49,88%-a a Ricordi cégé lett, 0,5%-ot az időközben kft.-vé átalakult vállalat dolgozói vettek meg, 25% + 1 szavazat tartósan állami tulajdonban marad, minek képviseletét az ÁV Rt. látja el. A fennmaradó kevesebb, mint 25% még vevőre vár.) Az EMB privatizáció azonban annyiban hozzájárulhat gondjaink orvoslásához, amennyiben a kormány elfogadja és jóváhagyja a zenei szervezetek többsége által támogatott és az ÁV Rt. igazgatótanácsa által is jóváhagyott elképzelést egy zeneműkiadás céljából létrehozandó közhasznú társaságról. E társaság alaptőkéjét ugyanis a privatizációs bevételből nyert összeg adná. Működését zenei társadalmi szervezetek irányítanák és kontrollálnák. Egy ilyen közhasznú társaság még az EMB-nél évtizedek alatt fölhalmozódott, de valószínűleg örök időkre „elfekvésre" ítélt — esetleg helyi, magyar értéket jelentő, de a nemzetközi piac érdeklődésére aligha számító — művek egy részének is adhat esélyt az életben maradáshoz. Természetesen a teljes katalógus, már a benne szereplő művek irdatlan mennyisége miatt sem hasznosítható. De a veszteség oka ez esetben rendszerszemleges. Úgy hívják, hogy az idő rostája. Az EMB katalógusa üldözöttjeinek nyújtandó menedék egyelőre csak elképzelés. Ennek jogi feltételei még tisztázásra várnak. Ettől függetlenül e társaság fő feladata persze az új művek kiadása és terjesztése-propagálása lenne. Azok sikere esetén pedig „ugródeszkául" szolgálhatna a nagyobb, professzionális kiadók felé.

Az biztosnak látszik, hogy megoldást csak a nonprofit kiadói tevékenység feltételeinek megteremtése hozhat. Ezzel kapcsolatos konkrét elképzelésünk sikeres megvalósítása abból a szempontból is példaértékű lehet, hogy hasonló megoldást sugallhat például a lemezkiadás problémáira.

2. A **lemez**kiadás terén ugyanis hasonló a helyzet. A hanglemezpiacon bármely nyugati városhoz hasonló a kínálat. Az ún. major-ök (CBS-Sony, EMI, PolyGram, WEA) létrehozták budapesti képviseletüket és — mind kiadásban, mind terjesztésben — uralják a piacot. A Hungaroton a hazai piacvesztés, a nagyberuházásokból felhalmozott adósságok, a könnyűzenei bevételeket erősen megcsapoló kalózkodás-hamisítás (és véleményem szerint a rosszul menedzselt pazarló vállalati struktúra) következtében csődbe jutott. Ezzel a hazai művészlemez-kiadás bázisa megrendült. Rövid ideig úgy tűnt, hogy a Quint képes lesz az űrt valamelyest kitölteni, de 1992-ben a Quint is 60%-ban EMI-tulajdonba került. Ezt ürügyül használva a Harmonia mundi felbontotta vele kötött szerződését, minek következtében a Quint — elvesztvén a Harmonia mundi-ra épített terjesztői bázisát — kényszerűségből felfüggesztette komolyzenei kiadói tevékenységét. (A Hungaroton így akaratlanul is visszanyerte dominanciáját a téren, anélkül, hogy régi teljesítőképességét visszanyerte volna.) E helyzet hatványozottan sújtja a kortárs magyar zeneszerzést. Három éve (a pop-rock műfajon kívül) nem jelent meg élő magyar zeneszerző hanglemeze. Ráfizetéses tevékenységről lévén szó, a magánosítás itt sem hozhat kedvező fordulatot. Halasztthatatlan feladat tehát a támogatás új rendszerének kimunkálása, non-profit kiadó (vagy kiadók?) életrehívása. Ez új rendszer kedvezményezettjeinek körébe — nem kétlem, vitát és sokakban ellenérzést provokálok e véleményemmel — bevonandók a szórakoztatózene bizonyos területei is. A nagy világcégek megjelenése teljesen új helyzetet teremtett a hazai

könnyűzenében. Tőkeerejükkel lesöpörték a porondról a 80-as évek végén gombamód elszaporodó, gyakran egész nagyban működő magánkiadókat. A jobbakat hamar felvásárolták, beolvasztották magukba. Igaz, a hamisítások, a kalózkodás ellen is eredményesebben vették föl a harcot, mint korábban a (passzív) magyar állam. Negatívumként mondhatjuk viszont, hogy 1993 nyarára egyetlen jelentősebb hazai érdekeltségű kiadó — a Hungaroton Gong — maradt csak porondon. A többi mind olyan világcéghez tartozik, melynek elsődleges célja már meglévő kinti produkcióinak Magyarországon piacot teremteni, és alig érdekelt abban, hogy hazai produkcióba pénzt, munkát fektessen. Importunk tökéletesen működik is. A magyar művészek kiadványainak száma azonban csökkent. Ha a hazai szórakoztatózenei produkciók létrejöttének finanszírozási, támogatási módját nem találjuk meg, ha a nemzetközi szabadpiac feltételeinek teljesen hagyjuk kiszolgáltatni a magyar könnyűzenét, hamarosan nem leszünk képesek az angolszász pop-rock áradattal szembeállítani semmiféle hazai alternatívát.

Nem csak a lemezkiadás terén (de a lehetséges profit nagysága miatt legélesebben itt) mutatkozik a szabadpiaci verseny másik, tartalmi és művészi, minőségi értékeket fenyegető veszélye. Nevezetesen, hogy a sekélyes könnyűzene akadálytalanul diadalmaskodik az igényesebb törekvések fölött — utóbbiakat létükben is megkérdőjelezve. Hiszen ahol a bevétel növelése a kizárólagos cél, ott minőségi szempontok nem szoktak fölmerülni. Adminisztratív gátakkal természetesen ezt nem lehet megakadályozni, de vannak olyan technikák, melyek a szűkebb közönségérdeklődésre számot tartható, de esztétikai minőséget képviselő produkciók esélyhátrányait kiegyenlíthetik. E technikákat időszerű volna a szórakoztatózene területén is alkalmazni.

3. Még egy fontos terület van, mely **publikációs gondok**kal birkózik. A nemzetközileg elismert magyar zenetudományi iskola, melynek intézményei működőképesek és jelentős szellemi értéket koncentrálnak. De a zenei könyvek korábbi kiadói — mivel népszerűsítő műveknél is csak viszonylag szerény példányszám és nagy deficit érhető el — ez irányú tevékenységükkel felhagytak. A Zeneműkiadó Vállalat — az előző évtizedek 30-40 könyvével szemben — évente jó, ha 1 könyvet ad ki, könyvszerkesztőségét meg is szüntette. A Gondolat kiadó teljesen feladta ezt a profilt. Szakkönyvkiadó nincs, mások esetenként — alkalomszerűen és többnyire csak külső támogatással — adnak ki egyet-egyet. Nagyon beszűkült a tudományos eredményeknek és azok közművelődési feldolgozásának nyilvánossága. A közönség felől ez annyit jelent, hogy mind kevésbé tud hozzájutni zenei ismeretanyaghoz. Ami pedig a zenetudomány és a zeneírás művelőit illeti, hovatovább már a középgeneráció sem tanul meg könyvet írni megbízás és kiadó híján, a fiatalabbakról nem is szólva.

Bajban vannak a zenetudományi folyóiratok is. A Magyar Zene (kiadója a Magyar Zenei Tanács) ez év elejéig minisztériumi támogatással negyedévenként megjelent, de idén e támogatás megszűnt. Az erre szolgáló keret átkerült a frissen létrejött Nemzeti Kulturális Alapba, melynek illetékes szakkollégiuma a továbbiakban nem tartotta dotálásra érdemesnek az egyetlen magyar nyelvű zenetudományi folyóiratot. (A szakkollégiumban a zenei területet két — nem tudni, ki által delegált-javasolt — „független szakértő" képviselte.) A Muzsika 1992-es privatizációja és alapítványi működtetése óta is tartja külső és tartalmi színvonalát, bár a fent említett szakkollégium az ő dotálását is drasztikusan csökkentette s így az ő jövője felől sem lehetünk nyugodtak. Az idegen nyelven, elsősorban külföldre publikáló Studia Musicologica évek óta nem jelenik meg. A Hungarian Music Quarterly nemkülönben anyagi gondokkal küszködik. Ugyanakkor néhány speciális szaklappal (operalap, hangszerészeti, hangtechnikai és pop-rock orgánumokkal) és a társadalmi szervezetek belső terjesztésű — többnyire információs — kiadványaival még örvendetesen bővült is a zenei szaksajtó. A Nemzeti Kulturális Alap szakkollégiuma által „megtakarított" pénzből pedig várhatóan új folyóirat indul (Zene, zene, tánc címmel).

Az irodalmi-kulturális folyóiratok zenei esszé és kritika iránti érdeklődése olyan változó, hogy nehéz abból általános következtetéseket levonni. Szubjektív benyomások mondatják velem, hogy megcsappant. Országos napilapjaink zenei rovatát viszont egyértelmű terje-

delmi bővülés és ezen belül műfaji gazdagodás jellemzi. Sajnos ez nem feltétlenül párosul megbízható szaktudással. Miközben a zenei tárgyú cikkek mennyisége megnőtt, egyik napilapunknál sincs olyan zenei rovat, melyet képzett belső munkatárs tervezne-vezetne.

4. Még egy — az előbbiekkel szorosan összefüggő — területről szeretnék szólni. A **zeneműkereskedelem**ről. A terjesztés állami nagyvállalatai (ÁKV, Művelt Nép Könyvterjesztő Vállalat) tönkrementek, szétestek. Az állami monopóliumok lebontásának folyamatában ez várható is volt. Csakhogy nem jelentkezett senki, aki szerepüket átvehette volna. A bolthálózat privatizációja következtében a vidéki zeneműkereskedelem szinte megszűnt. E szakma olyan speciális hozzáértést igényel, melynek személyi feltételei sajnos kevés helyen adottak. A pénz forgási sebessége pedig alacsony, így nem vonzza a vállalkozókat. Nem múlt el annak a réme sem, hogy a még megmaradt patinás fővárosi üzleteket profilmegőrzés nélkül adják el, privatizálják.

A zeneműkereskedelem problémáinak nagy része alighanem abból származik, hogy — pusztán tárgyi hasonlósága miatt — a könyvkereskedelemmel kényszerítették szimbiózisba valamikor 45 évvel ezelőtt. Pedig tartalmilag inkább kötődne a hanglemez-, de még inkább a hangszerkereskedelemhez. (Vásárlóközönsége ez utóbbival esik — szinte teljesen — egybe. A fejlett kapitalizmusban nyilván nem véletlenül árulnak kottát a hangszerboltokban.) Távlatilag a könyvterjesztésről való leválás, a profiljukban tisztán zenére specializálódott szakboltok kialakítása lehet a kitűzött cél.

5. A kezdeményezés szabadsága nem tapasztalt pezsgést indított el **hangverseny**életünkben. Budapest bármely világvárost megszégyenítő gazdag koncertkínálata azt mutatja, hogy nemcsak ambícióval, de a tárgyi és anyagi feltételek megteremtésének képességével is rendelkeznek elegen. 1993 utolsó három hónapjában fővárosunkban 43 rendező szerv — igaz, ebből csak hét vállalkozó — 243 komolyzenei hangversenyt jegyzett. Ha nem köveznek meg érte, megkozkáztatom, hogy ma, az átalakulást követő negyedik-ötödik évben Budapesten a szükségesnél valószínűleg sokkal több rendező szervezet tevékenykedik. Ennek oka feltehetően az is, hogy e néhány év nem volt elegendő az ésszerű munkamegosztás formáinak kialakulására és megerősödésére. A „főfoglalkozású" vállalkozó-hangversenyrendezők száma szerény, jelentős tőkével sem rendelkeznek, művészeti alapok és alapítványok támogatásának függvényében rendeznek zenei eseményeket. Valamennyi fővárosi szimfonikus zenekar a saját szervezésében-rendezésében viszi közönség elé produkcióit, működteti — ha vannak — nemzetközi kapcsolatait, mi több, némelyik lemezkiadóként is tevékeny. E helyzet — nem feltétlen velejáró — következménye az egyeztetés teljes hiánya. Így fordulhat elő, hogy egyetlen napra 9 rendezvény sűrűsödik, vagy hogy két hangversenyteremben egy időben ugyanazon műveket játssza két kiváló szimfonikus zenekar. Ennek megoldása elsősorban maguknak a rendező szerveknek érdeke, tehát nekik kellene lépniük ez ügyben. (Halvány kísérletekről van ugyan tudomásunk, de eredményt még nem látunk.)

A hangversenyrendezők és hangversenyek számának ugrásszerű növekedése mellett a Nemzeti Filharmónia részesedésének — abszolút számokban is kimutatható — csökkenése mutat még jellemző tendenciát. A valaha egyeduralkodó intézmény a fővárosban már csak a koncertek mintegy 20%-ának kizárólagos gazdája. Igaz, ezek nagy része hangsúlyos esemény. A fővárosi szerepcsökkenés mellett azonban országosan — miközben a zenekarok és együttesek fenntartói az önkormányzatok, vagy más helyi szervek — mindmáig fennáll a Filharmónia hangversenyrendezői dominanciája. Városaink zenekultúráját 1948-ig a civil társadalom szabadon működő helyi szervezetei működtették mint zeneiskola-fenntartók és hangversenyrendezők. Utóbbi minőségükben maximálisan építve a helybéli előadóművészek közreműködésére. Ez a civil szféra négy-öt év alatt természetesen nem éledhetett újjá, nem erősödhetett meg annyira, hogy a Nemzeti Filharmónia regionális feladatait átvegye. Persze nem biztos, hogy a Filharmónia idővel, vagyis e bizonyos helyi civil szféra megerősödésével fölöslegessé válik. A nemrégiben kinevezett új igazgató távlati koncepció ki-

alakításán dolgozik. Eszerint a Nemzeti Filharmónia a költségvetési intézmény, a közhasznú alapítvány és a közhasznú társaság(ok) sajátos kombinációjává alakulna, melyben a különböző részek (ÁHZ, Állami Énekkar, a budapesti és a vidéki hangversenyrendezés) megfelelő önállósággal, de egy együttműködési hálózati struktúrában működnének tovább. Ehhez persze elengedhetetlenül szükséges a vidéki (megyei, regionális) filharmóniai társaságok létrejötte. E távlati koncepció részleteit még nem ismerjük, de reméljük, hogy idejében módunk lesz tüzetesen megvizsgálni és szakmai vitának alávetni. Addig is azonban annyit konstatálhatunk, hogy a kezdeményezések helyi síkra terelésének gátat szab ama bizonyos civil szféra gyengesége. Az infrastrukturális — elsősorban kapcsolatteremtési-kapcsolattartási — nehézségek miatt még megfelelő szakemberek megléte esetén sem merik a kezdeményezést, a lebonyolítást helyi erők saját kezükbe venni. Ahol mégis, ott nagyszerű eredmények születnek. (Példa lehet erre Szeged virágzóan színes zenei élete.) Az ország erejét jelzik a gyarapodó zenei fesztiválok, szaktáborok. Nem egy régiónak már sajátos zenei arculata alakult ki.

Reményt keltő, hogy — a kor igényeihez gyorsan alkalmazkodva — a Zeneakadémián megindították a zenei menedzser-képző szakot.

Ugyancsak örvendetes a szórakoztatózenei rendezvények kínálatának gazdagodása. Az ún. könnyűzene bármely irányzata (jazz, blues, folk és származékai) iránti igény ma Magyarországon kielégíthető. (Egyetlen kivétel talán a szimfonikus könnyűzene, mely — jóllehet volna iránta érdeklődés — túl költséges ahhoz, hogy vállalkozói alapon működtethető lehessen.) A 80-as évek két uralkodó irányzatának, a gigantomániának és a techno-popnak korszaka — úgy tűnik — leáldozóban van. Alighanem épp azok ellenhatásaként egyre nagyobb az igény az intimebb keretek közti élő zenére. Egyre több — eredetileg vendéglátóipari rendeltetésű — helyen muzsikálnak rendszeresen pop-, rock-, jazz-, blues- és folk-zenekarok — élőben. Nem tánczenét szolgáltatva, hanem hangversenyszerűen előadva repertoárjukat. Az ifjúság körében ma ezek — a tulajdonképpeni klubok — a legvonzóbb helyek. Persze erősen változó színvonalon, de itt a leggazdagabb, legszínesebb a zenei kínálat. És ez a kínálat messze eltér a lemezkiadók kommersz „menü"-jétől.

6. **Az operajátszás, a zenés színház** helyzetéről külön pontban kell szólnom. Változatlanul viták keresztttüzében áll a Magyar Állami Operaház, mely legreprezentatívabb s egyben a legnagyobb költségvetési tételt felemésztő zenei intézményünk. A viták kiváltója, hogy az intézmény tartós művészi válságban van. Ennek strukturális és személyi okairól a muzsikus társadalom véleménye is erősen megosztott. A téma mindennél részletesebb, alaposabb szakmai konzíliumot igényel, mielőtt bármiféle diagnózis megállapítását és terápia ajánlását megkockáztatnánk közzétenni.

Operajátszásunk reményt keltő pozitívumaként értékelem, hogy a Budapesten kívül működő négy operatársulatunk nemcsak életképesnek bizonyult a rendszerváltás után is, hanem fiatalítással, új lendülettel jelentékeny produkciókat is hozott létre. Állandó társulat nélkül jelentős operaelőadások kerülnek színre Miskolcon is. Rövid pályafutása során már puszta létezésével felhívta magára a figyelmet a Budapesti Kamaraopera. Az alternatív operajátszás lehetőségét villantotta fel. Annak az alternatív operajátszásnak, melynek igénye egyre sűrűbben bukkan fel és eredményez olyan — struktúrán kívüli, alkalmi — produkciókat, mint pl. a tavaly nyári óbudai Händel-bemutató, a szentendrei szabadtéri operaelőadások, vagy a szombathelyi Savaria Kamaraopera próbálkozásai.

Megoldatlan, a több mint egy évtizede állandó társulattal, nagy közönségsikerrel működő Rockszínház helyzete. Saját épület híján, befogadott vendégként játszanak különböző helyszíneken. Az aprócska Bethlen téri hol színház, hol mozi csak próbahelynek jó, végleges otthonuknak aligha tekinthető. El kellene dönteni végre, hogy szüksége van-e Budapestnek és az országnak egy ilyen társulatra és ennek megfelelően helyzetüket stabilizálni.

Érdekes — nem tudom, mennyire csak hazánkra jellemző, de valójában nagyon pozitív — jelenség, hogy szinte nincs az országnak olyan színháza, ahol a prózai társulat ne játszana

rendszeresen zenés darabot, musicalt, sőt rock-operát. Persze a színvonal nagyon hullámzó.

7. A közvetítő közeg feltérképezésének végére hagytam a **rádiót és televíziót.** Jelenlegi helyzetünkben, amikor a zenekultúrát fenntartani hivatott és igénylő középrétegek egyre kevésbé képesek a helyárakat megfizetni, hanglemezt vásárolni, megsokszorozódik a médiumok *terjesztő* funkciójának jelentősége. A várhatóan elszaporodó kereskedelmi rádiók és tv-k korában (melyek műsorstratégiájukat már pusztán gazdasági megfontolásból is a népszerű popzene sugárzására fogják építeni) megsokszorozódik a közszolgálati médiumok *értékközvetítő* és *értékteremtő* funkciójának jelentősége.

A Magyar Televízió jelenleg egy kereskedelmi és egy közszolgálati televízió ellentmondásosan vegyes képét mutatja. Jó hagyományainak köszönhetően még ma is több zenei értéket közvetít, mint az irigyelt Nyugat-Európa bármelyik közszolgálati tv-állomása. De ezen értékek térvesztésének látható tendenciája nyugtalanító. Belső átszervezések, átstrukturálódások után fontos műsorok eltűntek. Fájdalmas veszteség például a TV Zenés Színházának megszűnte. Ez a világban páratlan vállalkozás volt, melyre nemcsak a magyar zenekultúra, de a magyar televíziózás is méltán büszke lehetett. Sajnos a zenei ismeretterjesztés emlékezetes műsorsorozatainak sincsen folytatása. Viszont új életre kelt a Zene, zene, zene c. magazinműsor. És bár kései órán sugározzák, fontos momentum a Presser Gábor nevével fémjelzett kortárszenei műsorfolyam. Jelenleg az MTV műsorperceinek 3%-a készül a Zenei és Irodalmi Műsorok Stúdiójának (szerkesztőségének) gyártásában. Emellett zenei műsort készít az Ifjúsági Stúdió és a Szórakoztató Stúdió is. A könnyűzenei, népzenei és operett-musical műsorok ez utóbbihoz tartoznak, de felerészben csak névleg. Ugyanis a Stúdió könnyűzenei műsoridejének 50%-a keretszerződésben el van adva a hanglemezkiadók lobbyjának, mely saját elképzelései szerint, saját gyártásban elkészített kereskedelmi jellegű műsorokkal tölti azt meg. Így a pop-rock zenei műsorok kínálata, szakmai színvonala gyakorlatilag a lemezpiac érdekeinek függvényében alakul. Mindezt természetesen kiegészítik a vásárolt műsorok, melyek közt — el kell ismerni — szép számmal vannak igen értékes produkciók (pl. mikor nagy külföldi operaházak vonzó szereposztásában képernyőnkre kerülnek teljes operák).

A tisztán közszolgálati szereppel induló Duna TV lendületes kezdés után — az 1993. júliusi vezetőségcserét követően — felhagyni látszik a kulturális televízió eszményével. A műsorarányok jelentősen eltolódtak az informativitás irányába. A kezdetben gyakori és igényes zenei műsorok, komolyzenei és jazzkoncertek megritkultak, esetlegessé váltak. Helyüket — egyébként a Magyar Televízió hasonló műsorainál gyakran színvonalasabban szerkesztett és elkészített — magazinműsorok vették át (amik azonban ugyancsak az információs műsorok kategóriájába sorolhatók).

A rádió a világ legszélesebb zenei nyilvánossága; a legnagyobb hangversenyterem. A miénk — hagyományai folytán, de közszolgálatiságából adódóan is — nemcsak legnagyobb fogyasztója (vagyis közvetítője), hanem egyik meghatározó alkotóműhelye és mecénása is a zenének. Zenekultúránkban betöltött szerepének mérhetetlen jelentőségét, azt hiszem, senki előtt nem kell bizonygatni. Nincs olyan területe a zeneművészetnek, mely ne kötődne igen szorosan a rádióhoz. Ezért is érint bennünket érzékenyen bármely irányú változtatás, mely a Rádió működésében végbemegy. Ezért is aggódunk, mikor azt látjuk, hogy a zenei műsorok részesedése az összműsoridőből évtizedek óta folyamatosan csökken. A 70-es évek elejének 64—66%-os arányából 1988-ra 54% lett, majd 1992-ben már alig haladta meg az 50%-ot. 1993 áprilisától pedig tovább zsugorodott, egyes kimutatások szerint 44 % körül tart. Mivel a világ rádiózásában — nem tekintve a kifejezetten információs-szolgáltató állomásokat — inkább az ellenkező trend tapasztalható, e folyamatra nehéz magyarázatot lelni. (Alighanem arról van szó, hogy jól tervezett stratégiai-tartalmi megfontolások helyett egzisztenciális és érdekcsatározások folynak a műsoridőért, amelyek kimenetelét az aktuális politikai és hatalmi, sokszor a személyi erőviszonyok döntik el. És eldöntik sajnos nemcsak a zenei műsorok arányát, de esetenként azok arculatának kialakítását is.)

A Bartók adó változatlanul európai színvonalú kulturális rádióállomás. Szerepe valóságos misszió. Hallgatottsági aránya alacsony, de léte nélkülözhetetlen, mert egy olyan réteghez szól, mely létszámától függetlenül szellemi és kulturális életünk bázisa.

A Rádióról szólva nehéz megkerülni a Zenei Főszerkesztőségben 1993 júliusa óta végrehajtott strukturális és személyi változások kérdését, melyek a magyar zenei életben nagy felháborodást keltettek. Politikai szélvihar — s az azt meglovagló hatalommánia — e műhely működése óta soha még ilyen lendülettel nem söpörte félre a szakmai szempontokat. De gondolom, az események elég közismertek és egyértelműek ahhoz, hogy bármiféle magyarázatot, elemzést igényelnének. (Azért zárójelben egy kevéssé ismert tényre felhívnám a kollégák figyelmét: a régóta szükségszerűként beharangozott létszámleépítés megvalósítási szakaszba léptetése előtti fél évben a Zenei Főszerkesztőség 20 teljes- és 1 félállású dolgozót vett fel. Később nem ezeket bocsátották el.)

A Magyar Rádió jövőjével kapcsolatos, a politikusok által újabban fölvetett részleges privatizációs elképzelések (mint például a Petőfi adó magánosítása) végiggondolatlan rögtönzésnek tűnnek. Az egyetlen és megoszthatatlan infrastruktúra akárhány adó műsor ellátásához fenntartandó. Feladatai redukálásával sokat megtakarítani nem lehet. A közszolgálati adók számának csökkentése pedig ismét a „nemzeti főadó", a mindent egy adóra sűrítés elavult koncepciójának irányába terelné a műsorstruktúrát. A Magyar Rádió közszolgálati és közművelődési funkciói a 3 tiszta profilú (információs — szolgáltató, szórakoztató — kulturális értékközvetítő) csatorna megőrzésével tarthatók fenn. Ezt a jövőben is fontosnak tartjuk.

*

III. Harmadik témám **a vidék zenei élete.** A Trianon óta érvényes magyarországi településszerkezetből, az egyközpontúságból fakadó elszívó hatás, melyet a főváros az ország többi lehetséges kulturális gócpontjára gyakorol, a fennálló különbségek és hátrányok konzerválódását eredményezi. E „környezetfüggő" esélyegyenlőtlenség — társadalmi rendszerektől függetlenül — 75 éve jellemzi zenei életünket. (Csak egy jellemző adat az abnormális állapot érzékeltetéséhez: az ország 15 hivatásos szimfonikus zenekara közül 9 budapesti illetőségű.) Az utóbbi időben jelentkezett azonban egy olyan ellenerő is, mely a kiegyenlítődés irányába hat. A nagy vonzást gyakorló tevékenységi körök telítődnek, és a fölfelé törekvők egy része hajlamos lemondani az áhított környezetben való jelentéktelen vegetálásról, ha máshol értelmes, valódi erőpróbát jelentő feladatok kínálkoznak. A vidékre település (vagy maradás) azért kulcskérdés, mert a regionális zeneélet szerveződésében és színvonalában domináns szerepet játszik a potens muzsikusok jelenléte vagy hiánya (megelőzve még az intézményi keretek hatását is). A vidék minőségi muzsikushiánnyal küzd. Ennek pótlása volna a legfontosabb feladat. De hogy miként? Hiszen hiába lazul a fővárostól való függés, hiába nyílnak a valódi önállóságot igénylő egyéniségek számára vonzó tevékenységi lehetőségek, ha a vidékre település — ahogy általában a társadalmi mobilitás — kondíciói romlanak. (A lakáshoz jutás lehetősége gyakorlatilag megszűnt.) A költségek mérhetetlen növekedése és az intézmények dologi kiadásra szánt kereteinek ezzel egyidejű zsugorodása következtében a hiánypótlás másik útja, a muzsikusok utaztatása is egyre járhatatlanabb. A hiánypótlás talán legtöbb eséllyel kecsegtető harmadik útja olyan képzési programok kialakítása lehetne, melyek a tehetségek helyben tartását, képességeik kibontakoztatásának helybeni biztosítását célozzák. Erre példa két új konzervatórium létrejötte az utóbbi négy évben. (És példa lehetne a vidéki zeneművészeti főiskolai tagozatok önállósítása.) Persze hogy e programok milyen valós eredményeket hoznak, és azokat miként tudják elfogadtatni a régiójukon kívüli szakmai közvéleménnyel, az már egy másik kérdéskörbe, a „valós megmérettetés lehetőségének hiánya" című kérdéskörbe tartozik.

*

IV. Az öntevékeny muzsikálás számszerű adatai imponálóak, semmiféle visszaesést nem mutatnak. A zenélési kedv — úgy látszik — rendszersemleges és olyan erős, hogy meg-

változott körülmények között is gyorsan megteremti kiélésének feltételeit. Pedig az öntevékeny muzsikálás materiális bázisa — az állami szubvenciók leépülésével — megrendült. Például a KISZ és a neki juttatott hatalmas költségvetési tételek megszűntével nem csak egy politikai szervezet támogatását spórolta meg az ország, hanem sajnos az amatőr mozgalmakba — és általában az ifjúsági kultúrába, művelődésbe a KISZ-en keresztül — áramoltatott jelentős pénzösszegeket is. Mégis mintegy 800 (világi és egyházi) felnőtt, 1000 általános és középiskolai énekkar, 700 fúvószenekar és fúvós kamaraegyüttes, pávakörökkel együtt 450 népzenei együttes, 40 amatőr vonós- és szimfonikus zenekar működik országszerte. Ha ehhez hozzávesszük a kb. 2000 amatőr pop-rock együttest is, akkor nyugodtan mondhatjuk, hogy százezres nagyságrendben mérhető azok száma, akik valamilyen zenélési formával aktív kapcsolatban vannak. Ez az a jéghegy, aminek a csúcsa alig látszik ki, de a felszín alatt ez a magyar zenei élet egy hatalmas tömbje.

*

V. Nincs ma Magyarországon ember vagy szervezet (beleértve a Művelődési és Közoktatási Minisztériumot is), amely átlátná a közoktatás helyzetét. Az biztos, hogy oktatási koncepcióváltás előtt állunk. És mivel zeneoktatásunk szervezetileg-intézményileg szorosan összefonódik közoktatási rendszerünkkel, annak minden változásán „rajta kell lennünk". Annál is inkább, mert a zeneoktatás most már törvényileg is a közoktatás részét képezi (és ez nagy eredmény!).

Zenepedagógiánk mai intézményrendszere az utolsó 40-45 évben épült ki, de ezen belül is az utolsó 4 év volt a legjelentősebb. 1951-ben 8700 zeneiskolai tanuló volt, 1989-ben 75 000, 1993-ban már több mint 90 000. Jelenleg tehát a tanulókorú gyerekek több mint 10%-a jár zeneiskolába. Európai összehasonlításban ezzel a jó középmezőnyben vagyunk. (1991-es adatok szerint Ausztriában 7,5 milliós népességhez képest 170 ezer, Belgiumban 9,6 millióhoz képest 249 ezer, Dániában 5 millióhoz képest 110 ezer, Svájcban 6,8 millióhoz képest 200 ezer, Németországban 80 millióhoz képest 759 ezer zeneiskolás van.) A statisztikai középszerűségtől függetlenül azonban a magyar zeneoktatás színvonala — nemzetközi mércével mérve is — magas, respektusa jó. A zeneiskolások számának növekedése pedig jelzi, hogy az emberek a polgári lét fontos részének tekintik a zene művelését és gyermekeiket erre aktivizálják.

Miközben a tanulók létszáma 4 év alatt jó 15 ezerrel nőtt, azalatt a zeneiskolák száma majdnem másfélszerese lett (170-ből 250). Különösen beindult a fejlődés a városiasodó falvakban, nagyközségekben, ahol igyekeztek saját infrastruktúrát kiépíteni és ebből a zeneiskola sem maradt ki. Ahol a polgárok maguk döntenek a fejlesztésről, ott úgy látszik, fontosnak tartják a zeneiskola meglétét (nyilván presztízsből is, de ebben annak is szerepe lehet, hogy egyik község sem akar lemaradni a normatív finanszírozásról). A zeneiskolák országos költségvetése 1991-ben 1,3 milliárd, 1993-ban 2,4 milliárd Ft volt!

Mindemellett az ének-zenei általános iskolák fejlődését és számszerű növekedését is meg kell említeni. Ma 214 ilyen működik az országban. A kerettantervek alakulásánál résen kell lenni, hogy ezek az iskolák változatlan zenei profillal talpon maradhassanak.

E rohamos számszerű fejlődéssel a felsőfokú oktatás nem tudott lépést tartani. A középfokú — ha színvonalában nem is mindenhol kielégítően — számszerűleg igen. A szakközépiskolák száma ugyanis folyamatosan növekedett. A nyolc év előtti 7-hez képest ma 15 zeneművészeti szakközépiskola nevel az országban 2200 hallgatót. A zeneművészeti főiskolai hallgatók 1200-as létszáma pedig azt jelenti, hogy a középfokon végzetteknek körülbelül a fele tanul tovább a Zeneművészeti Főiskolákon. De lévén ezek egy része művészképzős, művészi pályára készülő, ez a szám a pedagógusellátás szempontjából elégtelen, a megnövekedett igényeknek nem tud megfelelni. Így a zeneiskolákban képesítés nélkül tanítók száma jelenleg több mint 500. (Nem jobb a helyzet az énektanárok esetében sem. Az általános iskolákban az énekórákat csak 30—40%-ban látják el szaktanárok. Hasonlóan a gimnáziumokhoz, ahol ráadásul olyan kevés az óraszám, hogy egy énektanárnak több iskolában kellene tanítania, ha ki akarná tölteni a kötelező óraszámot.)

Kulcskérdés tehát, hogy az alsófokon megnövekedett igényekkel szinkronba tudjuk-e hozni a közép- és felsőfok fejlesztését? Hiszen ezeknek egyetlen rendszer egymásba kapcsolódó elemeiként kellene működniük. Ezért megfontolandó egy Zenepedagógiai Tanács létrehozása, mely a három szint koordinálását lenne hivatott ellátni. Ezt a Minisztérium már soha többé nem fogja felvállalni. Ezt az érintett intézményeknek és szervezeteiknek kell megoldani. (De jobb is, ha maguk a végrehajtásért felelős szakemberek dolgozzák ki a feladatokat.)

A három szint koordinálása nem csak a létszámigények, de a tartalmi szempontok egyeztetése miatt is fontos. Az alsófok állandó problémája, hogy a Főiskola nem mindig követi a zenei érdeklődés irányváltásait. Például az 50-es években a zeneiskolások 60%-a zongorát tanult, ma ez alig több 25%-nál. A 60-as években a furulyások száma országosan százegynéhány volt, ma kétezer fölött van — de nincs tanárképzés. Tehát a furulyásokat autodidakta tanárok tanítják, akik alig várják, hogy elkezdjen a gyerek egy másik fúvós hangszert tanulni. A gitár 2—3 évtizede az egyik legnépszerűbb hangszer, de a Főiskola a mai napig nem tudta megoldani a gitártanárképzést. Dilettánsok tömkelege tanítja ezt a hangszert a zeneiskolákban. A népzene, a népi hangszeres zene térhódítását csak néhány alternatív, magánkezdeményezésszámba menő pedagógiai próbálkozás kíséri. Általában zenetanárképzésünk megrekedt a klasszikus partitúra hangszereinek tanításánál. De mielőtt a túlzott konzervativizmus bélyegét sütnénk zenei felsőoktatásunkra, meg kell jegyeznünk, hogy örvendetes kezdeményezések is történtek a Főiskolán. Ilyen például az egyházzenei szak újraindítása, a Jazz Tanszék főiskolai rangra emelése, vagy a jelen igényeit tekintetbe vevő szándék zenei menedzserek és rádiós zenei szakemberek képzésére.

A központosított struktúrák lebontásának folyamatába tartozik, hogy a vidéki zenetanárképző intézeteknek előbb-utóbb — amennyiben a zeneoktatás érdekeit jelentő garanciák és feltételek kialakultak — le kell válniuk a budapesti Zeneakadémiáról. Önállóvá (ezzel rugalmasabbá) válva sokkal eredményesebben meg tudnák oldani régióik problémáit.

*

VI. Az eddigiek során sokszor hivatkoztam, utaltam a **szakmai társadalmi szervezetek**re. Ezek egy jól felépített polgári társadalomnak, egy demokratikus társadalomszerkezetnek fontos elemei. Hazánkban is minden számottevő politikai erő — legalábbis programszinten — jelentős szerepet szán az ilyen szervezeteknek, hiszen a társadalommal való folyamatos párbeszédhez ezekben találják meg a megfelelő partnereket. De nem csak a döntéshozók és a civil szféra közti dialógusban, hanem magukban a döntések meghozatalában is szerepük lehet a szakmai szervezeteknek. A kívánatos az volna, ha minél nagyobb mértékben, és ezzel a döntések szintje politikai síkról szakmaira terelődne.

Az ilyen szerepre alkalmas civil szerveződések létrejöttének folyamatában — dicsekvés nélkül megállapíthatjuk — a zenész társadalom példamutatóan gyorsan élt a lehetőségekkel és kialakította-létrehozta azokat a szakmai egyesületeket, társaságokat, melyek összessége gyakorlatilag egész zenekultúránkat lefedi. Nincs olyan zenei vagy zenéhez szorosan kapcsolódó tevékenység, melynek képviselői ne tartoznának valamely szakmai testülethez, ne tömörülnének közös érdekeik mentén valamilyen szervezett közösségbe. Az önszerveződésnek hála, világosan feltérképezhető, hogy a zenei élet szövevénye mennyiféle részérdekből fonódik látszólag egységes egészbe. A részérdekek, melyek mentén szerveződések létrejöttek, igen különbözőek. Vannak köztük regionális, műfaji, tevékenységi körtől függő, valamely hagyomány ápolására szerveződött, sőt — bevallottan — ideológiai-eszmeiségi alapon létrejött csoportosulások. E sokszempontúságnak köszönhetően sok a személyi átfedés, ugyanaz a muzsikus több társaságban is érdekelt.

Az atomizálódási folyamattal együtt azonban sokakban felmerült a kétely, hogy e szervezetek sokasága és sokfélesége folytán nem lehetetlenül-e el épp eredeti céljuk elérése? A Partikuláris érdekek szigorú elválasztása nem teszi-e külön-külön súlytalanná mindegyiket? Emellett a többség tisztában volt vele, hogy a zenekultúra komplexitása a részeket — megkülönböztethetőségük ellenére — nagyon is egymásra utalja. E felismerés vezette azo-

kat az egyesületeket, melyek 1990-ben létrehozták szövetségi szintű egyeztető fórumukat, zenei parlamentjüket, a Zenei Tanácsot. A Zenei Tanács megalakulása pillanatában a zenei területen működő társadalmi szervezetek kb. 70%-át tömörítette és ez az arány azóta csak emelkedett. Az időközben alakult újabb egyesületek belépése folytán ma teljes jogú tagszervezeteinek száma 28. Látszólag tehát megszületett az ideális konstrukció, melyben mindenki kialakította saját köreit, de e köröket érintkezési pontjaiknál összefűzve sikerült egy együttműködésre kész testületbe integrálni.

Hogy a Zenei Tanács miért nem képes mégsem maradéktalanul betölteni a neki szánt szerepet, az tisztán politikai kérdés. Hiába határozta el, hogy ideológiáktól mentesen, kizárólag szakmai érdekek mentén óhajt működni. Mivel a be nem lépők épp politikai-ideológiai alapon határolták el magukat tőle, születése pillanatában politikai-ideológiai minősítést nyert. És mivel a be nem lépők épp az uralkodó kormánypárt szimpatizánsai, belső tanácsadói által vezetett egyesületek voltak, e minősítés automatikusan ellenzéki lett. A be nem lépések oka — amint az idő gyorsan igazolta is — az volt, hogy a Zenei Tanács létrejöttét ellenzők személyes minisztériumi befolyásukat érezték veszélyeztetve egy szélesebb, demokratikusabb szakmai fórum elismerésétől. Befolyásukat megőrizendő, annak legitimitást adandó azonban kénytelenek voltak előbb-utóbb létrehozni ők is egy szervezetet. Így alakult meg fél évvel a Zenei Tanács után a Zenei Kamara is, mely nyíltan vállalta, hogy zárt szervezet, hogy „egy bizonyos szellemiség mentén szerveződött", s mely már az alakuló ülésre valakik által szelektált névsort hívott meg. A Kamara létrehozóinak számítása bevált: a Minisztérium — arra hivatkozva, hogy nincs kompetenciája mérlegelni a szakmai szervezetek súlyát — a reprezentativitást semmibe véve a kamarát és a Tanácsot azonos szerepű és jelentőségű művészeti szövetségnek fogadta el. De csak deklaráció szintjén. Mert a napi gyakorlatban, a napi döntések meghozatalánál a tanácsadók, kurátorok kiválasztásánál kizárólag a Kamara képviselőire támaszkodott. A Tanácsot csak a kevésbé fontos és az általánosabb kérdésekben kereste meg.

A Zenei Tanács működésének hatékonyságát csökkentette az is, hogy a Magyar Zeneszerzők Egyesülete — nem csatlakozva egyik szövetségi szintű szervezethez sem — kivívta magának a „harmadik fél" státuszát. S mivel a reprezentativitást a zenei szervezetekkel való kapcsolattartásban a kormányzati szervek kezdettől nem veszik figyelembe, precedenst teremtettek egyetlen egyesületnek szövetségekkel azonos súlyú-rangú elfogadtatására. E precedens megismételhetőségében bízva a nemrégiben alakult társaságok már ódzkodnak bármely szövetséghez való csatlakozástól, közvetlenebb befolyásban reménykedve. E tendencia azzal a veszéllyel jár, hogy értelmét veszti a „parlamentarizmus". Felbomolhat a kialakult struktúra és az államigazgatás hamarosan 40 zenei szervezettel lesz kénytelen külön-külön egyeztetni (vagy eggyel sem!?). Vagy ami még rosszabb: megint kiválasztódik egy megkülönböztetett befolyással felruházott csoport.

AZ EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
TANÁRKÉPZŐ FŐISKOLAI KAR ZENEI TANSZÉKE

1993. október 29-én, pénteken de. 10 órai kezdettel

LENDVAI ERNŐ

emlékezetére

zenetudományi konferenciát

rendez, amelyre tisztelettel meghívja Önt.

A konferencia helyszíne: az ELTE Tanárképző Főiskola II. emeleti LOTZ terme
(Bp. V., Markó u. 29.)

A konferenciát megnyitja:

SOPRONI JÓZSEF

a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola rektora

A konferencia elnöke:

VARGYAS LAJOS

a zenetudomány doktora

PROGRAM

10.00 óra: ***KÖSZÖNTŐ***

PESKÓ ZOLTÁN — karnagy (Svájc)
A Don Giovanni hangnemi struktúrája

VITÁNYI IVÁN — a szociológia tudomány doktora
Lendvai Ernő és kora

MOHAY MIKLÓS — főiskolai docens
Verdi „titokzatos hangsora"

TANIMOTO, KAZUYUKI — a Hokkaido University of Education rektora (Japán)
A „Lendvai elmélet" hatása Japánban

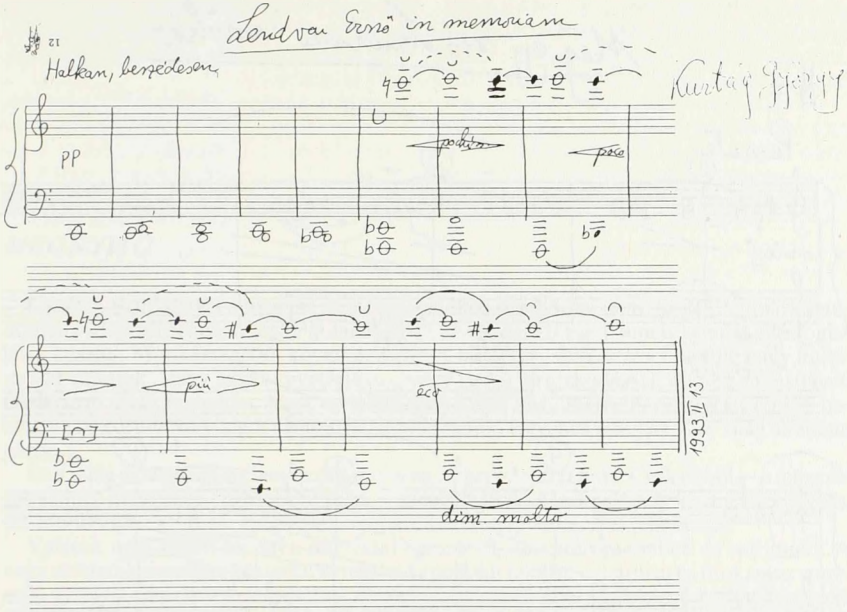
12.00—12.15 óra: szünet

LEGÁNY DEZSŐ — a zenetudományok doktora
Gondolatok Lendvai Ernő „The Workshop of Bartók and Kodály" című műve alapján

ITTZÉS MIHÁLY — a Kecskeméti Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet igazgatóhelyettese
A Kodály „Szólószonáta" I. tételéről

SZABÓ HELGA — a zenetudomány kandidátusa
Kitaszítottan, szabadon

LENDVAI ERNŐ ***Aranymetszés c. filmjének megtekintése***


Lendvai Ernő in memoriam
Halkan, bensőségesen
Kurtág György
pp
più
più
pace
più
ecc
dim. molto
1993 II 13

Még egy szó Lendvai Ernőhöz

Pesante

molto f

con Ped.

meno f

poco affrettando - calando

pp

poco

pp

PPPP, misurato

Berlin 1992 X 20-21

SOPRONI JÓZSEF:

MEGNYITÓ

Lendvai Ernő helyét a magyar zene történetében megjelölni nem nehéz. A mai zenetudomány sokszínűségében olyan polarizációs erővel rendelkezett, amely mindig állásfoglalásra késztet. Munkásságából következik, hogy kutatásai, felfedezései mindig nagy hullámokat vetettek. Vagy lelkes egyetértéssel, vagy pedig tartózkodással, esetleg elutasítással találkozott élete folyamán. Ezek azonban csak külsö körülmények, amelyek nem őt, hanem az őt körülvevő világot érintették, minősítették. Egyenes utat járt... A világ azonban görbe...

Ez a világ a maga egészében oszthatatlan egységet jelentett neki. Csak ebből — a teljességet a maga egészében regisztrálni tudó — szemléletből bontakozhatott ki az a lényeglátás, sőt mondhatni: a titkok megfogalmazni tudása, amely személyét jellemezte.

Valamit meg tudott fejteni a művészet egészéből, ami mélyen emberi és spirituális. A nagy mesterek munkamódszerén keresztül képes volt feltárni és leírni azt a titokzatos vonzerőt, amely a remekművek esetében olyan módon, számunkra is kézenfekvően kapcsolja össze a hangokat, hangcsoportokat, hogy azok előttünk mint egyetlen lehetséges, magától értetődő, megkérdőjelezhetetlen jelenségek jelennek meg. A remekművekben ugyanis a hangok, formarészek, a metrikus és ritmikus pulzáció nem csereberélhetőek, nem esetlegesek, nem kérdőjelezhetők meg. Köztük a vizsgálat folyamán félreérthetetlen módon kitapinthatók a logikusan feszülő erővonalak, az egymásra utalások és következtetések. A stílus ebben az értelemben csak másodrendű. Ezért is tudott a legkülönfélébb korszakok mestereinek világában bizton eligazodni.

A nagy alkotás „sui generis" létállapota mindenkor hasonlít a másik remekmű ugyancsak sajátságos, de csak reá jellemző vonásaira. Ugyanis kimutatható minden stíluskörben a nagy alkotókra jellemző egyetlen helyes lépések állandósága, kontinuitása. Nincs szó arról, hogy az aranymosás közben néha előbukkanhat egy-egy aranyrög. A nagy mesterek nem ezeket keresték. Ők nem ilyen módon építették fel életművüket, remekeiket. Kezükben olyan takarékosan és logikusan hangolódnak egymásra, rakódnak egymás fölé a hangok csoportjai és rétegeik, hogy azok az egyetlen lehetséges megoldássá váltak. Nincs okunk megkérdőjelezni semmit, nem gondol az ember a mű hallgatása közben arra, hogy esetleg most valami más is következhetne, vagy talán másképp is lehetett volna a művet folytatni.

Ha a kozmosz csodálatos világában titkos kezek az idők kezdete óta képesek az egyetlen lehetséges rendet megtartani, akkor mi más lehetne, mint csoda az emberi szellem, szív és kéz által létrehozott opus, műalkotás, amelyből sem elvenni, sem hozzátenni nem tudunk semmit. Bennük a hangok úgy keringenek egy titkos gondolat körül, mint a bolygók a naprendszerben.

A kompozíció erőterét körülhatárolni, hangbolygóit a maguk csodálatos vonzás-taszítás, közeledés-távolodás viszonyában tetten érni, a remekművek esetében mint „hic et nunc" egyedüli legfényesebb együtt-állásukban felfedezni, csak keveseknek adatott meg. Lendvai Ernő több volt, mint a remekművek anatómusa, mert belezuhanva a titokzatos összefüggések csodálatos világába, fel tudta mutatni az összefüggések titkán túl a megfo-

galmazhatatlanság pillanatában felragyogó szellemi titkot. Azt a többletet, amelyet akkor értünk meg, amikor nagy alkotásokkal találkozunk. Ezt a többletet nem lehet tanítani, ezt csak sejtetni lehet. Ilyen értelemben a művészet és tudomány csupán útjelző ahhoz a rendhez, amelynek titkait kutatni vagyunk ide a földre teremtve.

Lendvai Ernő messze jutott a világ, a művészet értelmezésében. Messze jutott autonóm, meg nem alkuvó személyiségének felépítésében. Az autonóm emberek mindig kényelmetlenek a hatalomnak. Életpraxisuk ugyanis nem igazodik az ún. közgondolkozáshoz. Nem járnak egyenruhában, nem tartoznak szervezetekhez, nem tapsolnak ütemesen, nem írnak alá különféle, az élet éppeni állása szerint aktuális memorandumokat. Az autonóm emberek nem támadnak, nem erőszakoskodnak, nem hangoskodnak, nem beszélnek bele mások dolgaiba, nem propagandisták. Nem állnak propaganda-masinériával a hátuk mögött reflektorfényben, nem tartanak maguk körül udvart. Ám éppen ebben rejlik erejük: hiteles emberek, akik nem az egyik rendszerváltásból a másikba táncolva riszálják, kelletik magukat.

Az alkotó munkával együttjáró magányban építette fel életművét Lendvai Ernő. S mert nem a napi tapsokra, hozsannázásokra vágyott, műve, jelentősége, emberi nagyságának hatása nem fog szűnni. A következő generációnak lesz a feladata, hogy jól sáfárkodjon azzal, amit ránkhagyott.

KARL ANTON RICKENBACHER:

TALÁLKOZÁSOM LENDVAI ERNŐVEL

Lendvai nagyszerű muzsikus és zseniális zenetudós volt.

Nevével először „Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks" című könyve kapcsán találkoztam. Egy ifjúkori bűnöm, amint e művét Lendvai emlegetni szokta.

1979 nyarán Bartók A kékszakállú herceg vára című alkotásának előadására készültem. Lendvainak e műről megjelent analízise, amelyet hallomásból ismertem, legnagyobb fáradozásaim ellenére is beszerezhetetlen volt. Így személyesen írtam neki. Néhány hét múltán megkaptam tőle az analízisek privát kiadásban, angol nyelven közreadott három kötetét. A mű később „The Workshop of Bartók and Kodály" címmel Budapesten, az Editio Musica gondozásában jelent meg. Minden bizonnyal ez a legjelentősebbek egyike, amit e két, nagy komponista műveiről valaha is írtak.

1983 őszén dirigáltam először Budapesten egy teljes Messiaen programot a Rádiózenekarral. Végre megszületett annak lehetősége, hogy Lendvai Ernővel személyesen megismerkedhessem.

Első találkozásunkat számos további követte, mindig nála, az ő lakásán. Beszélgetéseink — sohasem rövidebbek öt óránál, de gyakran tíz óra hosszat is tartottak — a megvilágosodás nagy pillanatait jelentették számomra.

Tudása Bach, Mozart, Beethoven, Wagner és Verdi, de Schubert, Schumann és Brahms, s természetesen Bartók és Kodály zenéjében lényegretörően befolyásolt, s interpretációimat alapvetően meghatározta.

1985 decemberében Beethoven Missa Solemnis-ét dirigáltam Budapesten. Lendvai eljött a koncertre (szavait idézve, 1956 óta ez volt az első koncert, amelyiken megjelent). Ezután minden budapesti hangversenyemen részt vett. Minden alkalommal, a koncert utáni napon találkoztunk; kritikai megfigyelései és javaslatai nagy értéket jelentettek számomra.

Lendvai az utóbbi években munkám legjelentősebb partnerévé vált. Zenei pályafutásomban Otto Klemperer és Olivier Messiaen mellett a harmadik jelentőségteljes találkozás.

Utolsó telefonbeszélgetésünk, csak napokkal, vagy órákkal halála előtt, Brahms négy szimfóniájának ciklusa felé fordult, amelyet Budapesten, a Rádiózenekarral kellett előadnom. Lendvai megígérte, hogy a hanglemezfelvételek idejére szabaddá teszi magát s a felvételeken jelen lesz. A Sors másként határozott...

Néhány napja fejeztem be a Brahms ciklus-t. A felvételt Lendvai Ernőnek ajánlom, akit ott fenn Mozarttal, Michelangelóval, Dantéval, Bartókkal együtt helyezem el gondolataimban.

Nekünk azonban itt kell az ő eszményeinek szellemiségét továbbfejlesztenünk. Biztos vagyok abban, hogy a következő években, Lendvai Ernő köteteinek és analíziseinek egyre gazdagodó ismeretében az ő nagysága és zsenialitása világszerte elismerésre talál.

HAJDÚ ANDRÁS:

„SUB SPECIAE AETERNITATIS"

Szeretnék hozzájárulni Ernő méltatásához — a magam módján.

Személyes ismeretségünk csak az utolsó öt évben alakult ki, akkor azonban egyre intenzívebbé vált és azt reméltem, hogy az 1993 áprilisára tervezett izraeli előadás-sorozatban kulminál. De erre már nem került sor.

A következő gondolatmenetben azokról az aspektusokról kívánok beszélni, amelyek engem Ernő életművével kapcsolatban személyesen foglalkoztatnak. Először is: nem tudom elválasztani ezt a munkásságot attól a helytől, ahol keletkezett: Magyarországtól. Ilyen mű nem születhetett volna Nyugaton, mint ahogy Bartóké vagy Csontváryé sem. Nyugaton, főleg századunkban, minden életmű (művészeti vagy tudományos) egész más halmazállapotú — hogy úgy mondjam gázszerűbb formát vesz fel: szerintem az irányzatok, divatok, ideológiák óriási nyomásától és még inkább attól, hogy az alkotó, mihelyt ismertté válik, eltávolodik egyéni és társadalmi gyökereitől és külső mozgatóerők játékává válik. Ez még Stravinsky-val is megtörtént, pedig kemény fickó volt — de nem Bartókkal, aki inkább a múzeumok homályát kedvelte, mint a párizsi szalonok vagy az amerikai egyetemek fényeit. Így megmaradt benne az az alapvetően keleti magatartás, amely ignorálja a művészeti csoportosulásokat, és átfogó, szinte idő feletti fogalmakban méri a világot. A népművészet, amelynek hatása Keleten összehasonlíthatatlanul fontosabb, egy kissé a maga időtlenségéhez hasonlóvá formálja a vele foglalkozó kutatót és művészt: onnan tanulta Bartók és Kodály azt a szemléletet, amelyet latinul *sub speciae aeternitatis*-nak neveznek és ami Nyugaton is megvolt, ameddig a cantus firmus vagy a protestáns korál ébren tartotta. Lendvai, aki olyan odaadóan foglalkozott a két nagy magyar mesterrel, saját munkásságába is átvitte ezt a szemléletet. Azt hiszem, ez a nagyságának a nyitja, és talán az őt körülvevő értetlenségnek is. Kezdjük azzal, hogy ez az életmű, bármennyire univerzális érvényességű, úgy van megfogalmazva, hogy inkább befelé, mint kifelé szól (a szó lélektani és földrajzi értelmében egyaránt). Azt követeli az olvasótól, hogy minden részlet mögött az egész összefogó gondolatot sejtse: és bizony az ő totális felfogása — amelynek eddig nem volt párja a zenetudományban — jelen van írásainak minden részletében, akármiről is van szó bennük. Ezért nem is tekinthető Bartók-specialistának vagy Wagner—Verdi szakértőnek — ami már önmagában is sértés az ezer töredékágra specializálódott zenetudomány számára. Ezt a sértést nem is bocsájtotta meg úgyszólván egyetlen muzikológus sem, úgy hazájában, mint külföldön — úgy tűnik mindig is a művészek, és főleg zeneszerzők lelkesedtek érte: számunkra ugyanis tökéletesen világos és lenyűgözően eredeti volt. És ami ennél is több: termékenyítő amit nem lehet elmondani más zeneelméleti szemléletekről, mint például a híres Schenker-elméletről, amelynek a post-mortem szemszöge a zeneszerzőkre inkább bénítóan hat. Én például olyan alapvető törvényszerűségekre ébredtem rá Lendvai elméleti felfedezései nyomán, hogy azt hiszem, minden darabom összefügg ezzel az úgyszólván véremmé-vált felismeréssel, úgyannyira, hogy a zeném legalább annyira „bizonyíték" a Lendvai elvek mellett, mint amennyire ezek az elvek megvilágítják sok más, már befejezett életmű belső törvényeit.

Annak, hogy a szakmai világ őt egész életén keresztül ilyen ellenségesen kezelte, más okai is vannak. Lendvai ahhoz a rátarti magyar, Bolyai-típusú alkathoz tartozott, amely so-

hasem tanulja ki a szakma elfogadott nyelvezetét, hanem készít magának (még angolul is) egy személyes terminológiát, amelynek megértéséhez az akadémikus világ rendszerint elfoglalt képviselői nem igen veszik a fáradságot. Kár, mert az akadályok sokszor csak szemantikai természetűek és talán nem is lenne nehéz lefordítani a gondolatait elfogadottabb standardok nyelvére anélkül, hogy elferdítenénk azokat.

De az ellenállásnak talán még mélyebb okai is vannak. Sokat éreztek Lendvai szemlélete mögött egy fajta metafizikai álláspontot, amely túlmutat minden egyedi adaton, transzcendálja a kulturális tényeket, sőt magát az alkotói intenciót is (ebben kissé a strukturalistákra is hasonlít) és olyan törvényeket posztulál a látható jelenségek mögött, amelyekhez hasonlót a természettudomány tételez fel a természet adott tényei mögött. Ilyen hatást keltett a híres aranymetszetes elmélete — amely számára teljesen másodrendű volt, hogy maga Bartók tudatában volt ennek az elvnek vagy nem — emiatt aztán rögtön misztikusnak, vagyis tudománytalannak lehetett tekinteni egy olyan korban, amelyben ezért rendőrségi megtorlás is járhatott.

De talán a szabad Nyugat értetlensége se volt jobb ennél — ott viszont a mindent relativizáló, hisztoricista-pozitivista szellemmel ütközik össze. Ami pedig az elméleti muzikológia képviselőit illeti, azok számára pedig éppen túl humanistának és pszichologikusnak tűnik. Az utolsó (szerintem a legszebb) Verdi—Wagner könyv olyan magától értetődő módon fordít zeneelméleti fogalmakat lelki affektusok nyelvére, hogy arra még a legkevésbé száraz tudományos elmék is csak vállrándítással reagálhatnak.

Itt áll tehát ez az egyedülálló mű, amellyel az illetékes intézmények feltételezhetően ugyanúgy nem fognak tudni mit kezdeni, mint annak idején Csontváry óriás vásznaival... Persze kicsit torzó is maradt, mert hiszen teljesen egyedül talán mégsem lehet egészen kiteljesülni, noha ezt az egyedüllétet ő maga is akarta, bármennyire is szenvedett tőle.

Látom az írottakból, hogy akaratlanul is művészként méltányoltam. Az is volt, legalább annyira, mint tudós. Lehet, hogy ez egyeseket zavar — engem nem, sőt úgy gondolom: egy bizonyos nívón felül a tudósnak művésznek is kell lennie. Ezért szerették talán a művészek, akikben a totalitásra való törekvés ösztönösen is megvan. Amit mi főleg hangokban fejezünk ki, azt fejezte ő ki — gondolatokban, de anélkül, hogy ez a kifejezés — mint ez szokásos — a művészi élménytől elidegenült volna. Végül is Ernő szelleme ezt a különbséget is áthidalta (mint ahogy minden határt áthidalt) azt hiszem azért, mert a művészet transzcendens voltának tudata minden gondolatát áthatotta.

VITÁNYI IVÁN:

LENDVAI ERNŐ ÉS KORA

Egy évben születtünk, Lendvai Ernő és én, a kor tehát, amelyet megéltünk és végigjártunk, ugyanaz volt. Ha arról akarunk beszélni, hogy mit tett ő a neki adatott időben, beszélnünk kell az időről is, amely adatott.

Változatos, sokszor érdekes, néha — rövid időkre gyönyörűséges — aztán hosszan, hosszan borzasztó kor volt, amelyet megéltünk. Gyönyörűségét és borzasztóságát ugyanaz a tulajdonsága okozta: az INGA talán még sohasem lengett ilyen vadul és szélsőségesen, mint a mi életünkben.

Igen, tanúi lehettünk annak, hogy a dolgok, viszonyok, társadalmi, politikai és gazdasági rendszerek nemcsak megváltoztak, de visszájukra fordultak és aztán záros határidőn belül a fordulatot megismételték. Oda-vissza, oda-vissza. Értékek és értékrendszerek rendültek meg, újak emelkedtek fel, a „végleges" győzelem hitével, hogy aztán összeomoljanak.

Ilyen körülmények között csak kevesen voltak, mert csak kevesen lehettek olyanok, akik mindvégig ugyanazok tudtak maradni, mint indulásukkor. Akik meg tudták őrizni arcukat, akik tiszta hittel, mocsoktalanul tudtak átkelni az eltévelyedések tengerén. Akik ugyanazokat a vállalásokat vitték a vállukon és a szívükben, mint amikre ifjú korukban felesküdtek.

Lendvai Ernő közéjük tartozott. Éppen ezért, ha róla beszélünk, először is azt kell megkérdeznünk, hogy

HOGYAN TÖRTÉNHETETT EZ?

Csak egyetlen magyarázat van rá: Már a kezdet kezdetén olyan álláspontot alakított ki, amellyel föléje tudott kerülni a másodlagos vitáknak, ahol nem volt kiszolgáltatva az inga csapkodásának. El tudott foglalni egy magaslatot, ahonnan jól átlátta és megértette a történéseket. Igen, ez történt. És ezt az álláspontot, ezt a szellemi magaslatot a zene nyújtotta neki. Közelebbről: Bartók Béla művészete.

Aki meg akarja érteni ennek a magatartásnak a létrejöttét, annak ismernie kell, hogy mit jelentett akkor nekünk Bartók Béla. Mit jelentett a mi nemzedékünk szellemileg legforrongóbb és ugyanakkor a zene iránt fogékony tagjainak. Ma nem is olyan könnyű ezt megérteni, és nemcsak azért, mert azóta több mint ötven év múlt el, Bartók művészetéhez pedig ma már sokkal kevésbé tapad a kíméletlen újszerűségnek akkor annyiszor ismételt „vádja". Másról van szó: ma a legújabb irányzatok élharcosai körül sem alakul ki az az aura, ami akkor — számunkra — Bartók körül volt.

Mit jelentett tehát nekünk Bartók? Nemcsak nagyszerű zenét, amelyben magunkat, a magunk problémáit, akaratát, vágyait ismertük fel, hanem egyben hitet, filozófiát, magatartást, magyarságot, emberséget. Jelentette a népet, a megújulást, a közösséget, a demokráciát, a világ minden rettenetével való bátor szembenézést, és jelentette a vállalást. Talán többet is, mint amit egyetlen ember művészete jelenthet. De mi az ő zenéjének segítségével ébredtünk magunkra.

Hogy azok is megértsék, akik ezt nem élték meg, sőt talán még nem is éltek akkor, hadd mondjak példákat. Egészen természetes volt nekünk, hogy ha valakinél (persze kortársunknál) Bartók-kottát láttunk, azonnal jó barátként szólítottuk meg. Így ültem Sárospa-

takon egy diáktársam mellé az iskolakert padján, és rögtön letámadtam: Te is szereted Bartókot? Nyíltszívűen válaszolt, csakhamar nagy beszélgetésbe merültünk és nem csodálkoztam rajta, ha ő is örülni látszott, hogy Bartók-híveket talál. Csak az eszmecsere végén, a bemutatkozáskor derült ki, hogy Bartók Péter volt.

Másik példa: Úgy vallottuk, és ezt ki is mondtuk, meg is vitattuk és az én köreimben sokan egyetértettek vele, hogy a szerelemben is csak az lehet igazán partnerünk, aki szereti Bartókot. Mert úgy-e hogy lehetne valakivel együtt járni, még inkább együtt élni, akivel ezt az élményt nem lehet megosztani.

Nem ismertem akkor Lendvai Ernőt, de biztos vagyok benne, hogy őt ugyanezek az érzések és élmények hatották át. Köztünk annyi volt a különbség, hogy én szerettem a zenét, ő azonban zenész volt, a legnagyobbak közül való. Ha nem támadja meg kezét a betegség, minden bizonnyal zseniális előadóművész lett volna. Aki hallotta — és itt nagyon sokan vannak — amint egy-egy művet, vagy részletet csak úgy elemzés közben bemutatott, azok tudják. (Csak zárójelben teszem hozzá, mint fájdalmaim egyikét, hogy karmester azért még lehetett volna. Lett is volna kedve hozzá, tervezgette, és amikor a konzervatóriumban tanított, meg is próbálkozott vele. Micsoda előadások születhettek volna, ha egyszer igazi zenekarral dolgozhatott volna!)

De hát nem lett előadóművész. Mást talán letört volna ez a fordulat, de őbenne mégiscsak benne élt a másik lehetőség: a gondolat és az zene összekapcsolása.

*

A zenetudós foglalkozását többféleképpen lehet folytatni. A „prototípus" foglalkozik a zenei anyaggal és szakmai megállapításokat tesz róla, vagy történelmét és fogadtatását elemzi. Ez az átlagos megoldás.

Innen kétféle irányba lehet elmozdulni és úgy látszik, hogy valóban kétféle irányban mozdulnak is el.

Az egyik típus belehatol a zenei forma belsejébe, feltárja finomságait, felfedezi rejtett összefüggéseit, kimutatja logikáját, az anyagon keresztül vezet el a formához, a formán keresztül a tartalomhoz.

A másik éppen ellentétes módszert követ: a zenét a filozófiával kapcsolja össze. Számára a zene éppúgy a szellem megnyilatkozása, mint egy bölcseleti mű vagy egy költői alkotás. Ő tehát a legmagasabb fokon ragadja meg a tartalmat, hogy aztán a tartalomtól eljusson a formához és a formától az anyaghoz.

Csak nagyon kevesen voltak, akik egyszerre tudták mind a kettőt. Akik a legminuciózusabb, azt mondhatni földhözragadt precizitással mélyültek el a zenei anyag titkaiban és ugyanakkor a legmerészebb következtetésekkel és intuícióval, azt mondhatni szárnyalással ragadták meg a műben azt a mondanivalót, amit csak a zene nyelvén lehetett igazán kifejezni. Lendvai Ernő ezek közé a kevesek közé tartozott. Az ő zenei elemzései egyszerre járták meg a magasságokat és a mélységeket, mert maga is egyszerre volt otthon mindkét dimenzióban.

(Valahogy úgy, ahogy ő maga írta Mozartról: egyszerre volt szellemi és érzéki. Szellemi a legkifinomultabb, érzéki a legevilágibb módon. Szemben a köznapi érzelmességgel. Lendvai nem osztozik azoknak az „esztétikájában", akik az érzelmekben vélik felfedezni a zene „tartalmát". Természetesen tőle sem voltak idegenek az érzelmek, sem életében, sem tudományos munkájában. De egyenrangúnak tekintette őket a szellemmel és az érzékekkel.)

Én úgy gondolom, hogy az ember szellemi magatartása három beállítódásból, attitűdből épül fel: a quidditas (minéműség), quantitas (mennyiség), és a qualitas (minőség) felismeréséből és elemzéséből. Igaz, hogy az újabb fogalmi nyelv csak az utóbbi kettőt használja (a mennyiséget és a minőséget) és elfeledkezik az elsőről, a dolgok minéműségének, miségének, alaptermészetének (filozófiai nyelven: szubsztanciájának) érzékéről. E téren vissza kell térnünk Aquinoi Tamáshoz, aki még ismerte ezt a kategóriát. Mielőtt bármit szemügy-

re akarnánk venni, előbb azt kell tisztáznunk, hogy micsoda. Csak látszatra könnyű dolog ez, sokan éppen azt nem tudják, hogy a dolgokat olyannak vegyék, amilyenek. Akkor is, ha történetesen rossznak találják, vagy meg akarják tagadni. A minéműségen alapul a mennyiségi viszonyok feltárása és csak együttesen, a kettő által juthatunk el a minőséghez. Ezt az utat is csak kevesen tudják végigjárni. Lendvai Ernő tudta. Bámulatos erővel és eredetiséggel volt képes felismerni a dolgok valódi természetét. Nemcsak a zenében működött ez a képessége, de a zenében leginkább. Ugyanúgy kivételes volt az érzéke a mennyiség iránt, zenei elemzéseinek csodálatos precizitása ezt bizonyítja. És e kettő által ő volt az, aki el tudott jutni az értékhez, a minőséghez.

*

A kor, amelyben éltünk, a mi nemzedékünknek zeneileg Bartók Béla kora volt. De persze felnőtt korunk ötven éve alatt sok mindenben megváltozott a hozzá való viszonyunk, általában a közönségben, de a zenészekben és bennünk is. Amikor felcseperedtünk, Bartók még élt, és még azok számára is, akik ismerték és szerették művészetét, a legújabbat, legmodernebbet, legavantgárdabbat jelentette. Emlékszem például, ahogy a Vigadóban meghallgattam a *Hegedűverseny* bemutatóját (Szervánszky Péter előadásában), lenyűgözően gyönyörűségesnek találtam, de szinte kiismerhetetlenül új volt a számomra, és az élményhez az újnak ez a megrészegítő igézete is hozzátartozott. Ma már természetesen nem így hallgatom, minden hangja ismerős és klasszikusan tiszta, természetes. Ma ezért szép nekem.

Ez persze nem, vagy nem így vonatkozik Lendvai Ernőre. Az ötven év azonban az ő számára is ötven év volt. Ezalatt új zeneszerző nemzedékek nőttek fel, akik más utakat kerestek és keresnek, mint amelyen Bartók járt.

Ahogy ma hallgatjuk Bartókot, abban már elszakíthatatlanul benne van Lendvai Ernő elemző munkája is. Tudatosan és jellegzetesebben érezzük benne azokat a szerkezeteket, amiket ő foglalt össze és ő nevezett meg. És nem én, hanem egy olyan muzsikus, akiről mindnyájan úgy tudtuk zseniálisan ért mindent ami zene, szóval Mihály András mondta a következőt. Amikor elolvasta Lendvai elemzéseit, először azt gondolta, hogy ezt eddig is tudta, vagy legalább érezte, de nem tudta megnevezni. De aztán egyszercsak azt tapasztalta magán, hogy azóta mégis másként: pontosabban és teljesebben fogadja be Bartókot.

Azt hiszem, hogy ezzel mindnyájan így vagyunk. Most már azt is el tudjuk mondani, hogy mi az a teljesség, amit tőle tanultunk. Nekem az, hogy hiába múlt el akkora idő, Bartók nem süllyedt el számomra a múltba. Lehet, hogy vannak modern szerzők, akik Bartók számára még ismeretlen újításokat is bevezettek, de lényege szerint nekem ma is modern. Ha a lényegnek azt tartjuk, hogy a kor problémáit fogalmazza meg.

*

Nem hallgathatjuk azonban el, hogy maga a valóság nem volt ilyen idilli Lendvai Ernő körül. Talán mindenki tudta, hogy jelentős teljesítmény áll előttünk, de sokan nem tudtak vele megbirkózni, nem fogadták el, sőt el is utasították.

> A marxistáknak túlságosan idealista volt, egyeseknek közülük egyenesen defetista. Az idealisták viszont formalistának találták, vagy egyenesen materialistának bélyegezték. A zenéhez az emóciók és lelkesülések felől közeledők számára túlságosan telve volt hideg racionalizmussal, számítással (beleértve a kottafejek és ütemvonalak számolgatását). De nem járt jobban a racionalistákkal sem, akik viszont misztikusnak ítélték.

Akárhogy is: nem volt jó. Üldözték? Az el nem fogadásnak, a kirekesztésnek ez a mennyisége (és olykor — negatíve — minősége) kimeríti az üldöztetés fogalmát. Nem a szeretetet nem kapta csak meg (amelyet pedig olyan megtisztelő viszontszeretettel fogadott, mint azt a volt Művelődéskutató Intézet minden munkatársa tanúsíthatja), hanem a neki

kötelezően kijáró méltányosságot sem. Kikiáltották sok mindennek, még a „rendszer" ellenségének is. Az utóbbi években pedig, amikor végre némi elismerés is csurrant, hasonlóképpen vélték némelyek az új rendszer barátjának. Egyik sem volt, legalábbis nem úgy, ahogy gondolták. Ő szeretett volna egy igazságos társadalmat, de nem gondolta, hogy megvalósult volna. Ő szeretett volna egy kiteljesedő demokráciát, de sok minden idegenkedéssel töltötte el. Szabad ember volt, akit nem lehet és nem szabad skatulyákba gyömöszölni.

*

Csak egy példa a fogadtatás előítéletes voltára. Nekem kedves példa, mert hiszen a számok és arányok összefüggéséről sokat beszélgettünk.

Gyakran tamadták őt azért, hogy Bartók zenéjében bonyolult számviszonyokat fedez fel. Már rögtön az első könyve adott erről példát, amely a *Zené*vel foglalkozott, kimutatva például, hogy az első tétel szerkesztésében a Fibonacci számsor arányai érvényesülnek. (Például abban, hogy 89 ütemből áll, ami 55+34-re oszlik).

Hányszor hallottam a felháborodást még élvonalbeli zenetudósoktól is: „de hát csak nem gondolja Lendvai, hogy Bartók körzővel-vonalzóval szerkesztett?" (Számítógép akkor még nem volt). Ő pedig hiába magyarázta, hogy nem kellett Bartóknak számolnia. Mozart magamagától tudta, hogy egy 6 taktusos téma után jól illik egy 16×16=256 taktusos kidolgozási rész, és minden számolás nélkül magamagától akkor fejezte be. Ugyanígy lehetett Bartók is, miután megismerte vagy kidolgozta a „bolgár ritmus" elvét, melyben nem azonos terjedelmű részek következnek egymás után. Aki egyszer ezt belülről megérzi, az számolás nélkül is tudja, hogy „hol tart".

Amikor egyszer erről beszélgettem Ernővel, kidolgoztam egy metódust a Fibonacci-sor ritmusszekvenciáinak előállítására. Nagyon egyszerű: két alapelemből és egy eljárásmódból áll. A két elem: egy hosszabb és egy rövidebb. (Az a legtermészetesebb, ha a hosszabb 3 taktus, a rövidebb 2, de lehet más is). Az eljárásnak az a lényege, hogy a hosszabb rész után rövidebb következik, aztán az egész eddigit hosszabbnak tekintjük és utána rövidebbként az eddigi sor hosszabb elemét tesszük. Tehát konkréten: 3 taktus után 2 következik, aztán az eddigi 5-re 3, majd az eddigi 8-ra 5, és így tovább, akár ad infinitum. Mindig olyan szerkezetet kapunk, amely nem ismétlődik tükörképszerűen, tehát sohasem esik a statikus szimmetria bűnébe vagy erényébe. (Itt is lehet más eljárást választani, de ugyanezen elv szerint.)

Ha az ember ezt az elvet belülről megérti, akkor anélkül hogy számolna hozzá, a belső logika automatikus alkalmazásával Fibonacci számsorban képes szerkeszteni. Engedjenek meg egy példát: vegyünk egy 55-ös szerkezetet. (A rövidség kedvéért, mert vehetnénk 89-est is).

Az 55 ütem felosztása 34+21, a 34-é 21+13, a 21-é 13+8, a 13-é 8+5, a 8-é 3+2+3. Sehol nincs benne olyan elválasztó vonal, amelynek két oldalán ugyanaz ismétlődne.

Nos, hadd kopogjam le ezt az 55-ös ütemet, olyan gyorsan, hogy ne lehessen számolni közben:

```
---/--/---|---/--|---/--/---|
---/--/---|---/--|
---/--/---|---/--|---/--/---||
```

Tessék utánaszámolni 55 ütem volt. De ugyanezzel a módszerrel ugyanúgy eljuthatok 89-ig, vagy akár 144-ig, 233-ig vagy 377-ig. Bizonyítékául annak, hogy ezek *szerves* zenei szerkezetek.

Megkérdeztem egy fiatal népzenészt, aki különböző balkáni népek zenéjét játssza. Hogyan tanuljátok meg a bonyolult, magyar környezetben felnőtt embernek nem természetes ritmusokat? Talán számoljátok és azt mondjátok egymásnak, hogy most mondjuk egy 3+3+2-es ritmusban készült szám következik?

A válasz igen egyszerű volt. Nem, a különböző daraboknak nevük van, és a névhez valamilyen ritmus is hozzátartozik. A *petruninó* vagy az *eleninó* például 13 ütemű, míg a *sota* (ez egy albán tánc) 8-as. Ha arról lenne szó, hogy 55 ütemben kell játszani, azt mondanám:

petrunino-sota-petruninó-sota-petruninó. Ennyit fejben lehet tartani. És ráadásul még pontosan megfelel a bartóki „híd"-szerkezetnek is.

Csak igen kicsiny példa ez Lendvai Ernő fogadtatásának jellemzésére. Arra, hogy milyen előítéletekkel fogadták sokan, mennyire nem voltak hajlandók arra, hogy szempontjain elgondolkozzanak.

*

A legsajátabb erénye azonban mégiscsak az volt Lendvai Ernőnek, ahogy a zenét és a filozófiát össze tudta kapcsolni. Nem mondanám jól ugyanis, ha azt mondanám, hogy a zenétől eljutott a filozófiához (vagy akár azt, hogy a filozófiától a zenéhez), hiszen a kettő egy volt a számára. Nem kellett elhagynia a művészetet, hogy a bölcslet rejtekútjaira térjen; a filozófia az ő számára ott volt magában a hangzó anyagban, együtt mutatta fel őket.

Lendvai műveinek egyik alapvető tulajdonsága, hogy általa, pontosabban benne a filozófia nagy kérdéseivel szembesülünk: a nagy zeneszerzők, Bartók, Verdi, Wagner műveiben testet öltő filozófiával. Elsősorban persze Bartókéval. Mert a zene nem pusztán szép hangzatok összessége, hanem benne az embernek az egész világgal szemben való egyetemes magatartása mutatkozik meg.

Már az első írásokban (mindenekelőtt az első könyvben, a *Zene* elemzésében) kimutatta Bartók zenei stílusának és ugyanakkor filozófiájának duális kettősségét. Egy olyan stílusjegyet, amely egyaránt megmutatkozik a legapróbb szerkezeti elemekben, a mű felépítésében, és a benne megtestesülő világszemléletben. Két zenei rendszer (aranymetszésesnek és akusztikusnak nevezi), amely a felhasznált skálától a dallamok menetének irányán (kör vagy egyenes) át a nagyszerkezetig teljesen áthathatja a zene szövetét. És benne nem csupán a világkép kettőssége nyilvánul meg, hanem voltaképpen ugyananannak a világnak kétféle, de egymással ellentétes képe. Az egyik befele fordul, az emberi lélek mélyébe, az ösztönökbe, számára az ember — egyén, és az egyén egyedülvaló. Ezt szólaltatja meg a *Zene* első tétele. A másik világ kifele fordul, a közösség, a társadalom, a transzcendencia és mindezekhez kapcsolódóan a halál felé, tehát mindahhoz, amiben az egyén otthont talál, belefoglalva a végsőt, a megsemmisülést. Az első organikus, a másik logikus. Ezt formázza a negyedik tétel. (És a kettő közötti átmenet: a második tétel küzdelem-hangja a negyediket készíti elő, a harmadik tétel „éjszaka zenéje" pedig már a negyediket.)

Teljes filozófiai világkép, amely dialektikus és duális. Dialektikájában Hegel éppúgy „benne van", mint Heidegger, vagy Gadamer, nem azért mintha Bartók tőlük tanult volna, hanem mert ugyanabból az életből vonta le következtetéseit. Két homogén világ áll egymással szemben, de a kettő ugyanaz, vagyis a világ egyszerre mind a kettő. Hogy mennyire így van, azt éppen a zenei elemzések bizonyítják, a két hangrendszer nemcsak egymás tükörképe, de együtt alkotja az egészet. Nem elég azt mondani, hogy ugyannak két oldala, mert egyik sem pusztán oldal, mindkettőben benne van az egész. Teljes rend és ugyanakkor teljes káosz, harmónia és ugyanakkor feszültség.

Aligha kell bővebben fejtegetni, hogy ez a világkép ilyen kifejlett formában csak a XX. században jöhetett létre, ekkorra sikerült az emberiségnek leszámolnia a korábbi illúziókkal.

Hegelen iskolázott dialektikusok (és ilyenek már meghatározás szerint is a marxisták, minél vulgárisabb változatban, annál inkább) azt szokták ennek a felfogásnak a szemére vetni, hogy „hiányzik belőle a szintézis mozzanata". Ezt a vádat bőségesen megkapta Lendvai is. Pedig rosszul gondolták Hegelről is, Bartókról is (illetve Lendvairól). Hegelről azért, mert a hegeli szintézis csalóka. Tézis-antitézis után ugyan szintézis következik, de ott az ellentmondások feleselése nem áll meg, sohasem áll meg, hanem végtelen sort alkot. Nincs meg benne a földi mennyország illúziója. Bartóknál viszont mindazonáltal mégis megvan a „szintézis mozzanata" is. Megvan azáltal, hogy az egész, az ellentétek összetartozása is önálló értelmet kap, és azáltal is, hogy a népben-közösségben-transzcendenciában-halálban, tehát a teljességben meg is jelenik. (És ebben az is lényeges, hogy a közösség és a

transzcendencia az egyenletnek ugyanazon az oldalán jelenik meg: a transzcendencia is lehet emberi.)

Mindezt természetesen nem én mondom, hanem Lendvai Ernő. Én legalábbis ezt olvastam ki elemzéseiből.

Az egyén és közösség, ember és transzcendencia viszonya minden Bartók-műnek filozófiai témája, mindegyik úgyanúgy és mindegyik másképpen. Befejezésül térjünk még ki egy megfogalmazására, ami *A kékszakállú herceg várában,* illetve Lendvai Ernő róla szóló fejtegetéseiben található.

Ez a tanulmány is mestermű, de éppen a lényege nem kapott elég figyelmet. A mű legtöbb elemzése (idézhetnék példákat a legjobb zenetudósok tollából) ugyanis valamiféle férfi-női problémának tekinti a *Kékszakállút,* a Lohengrin XX. századi változatának: a nő meg akarja tudni a férfi titkait, és amikor megtudja, el is veszti. Jellegzetesen férfibarát, macho gondolkodás ez, és Bartóknak nem is ez volt a mondanivalója.

Az én tudomásom szerint Lendvai Ernő volt az első (aki tud mást, szóljon), aki megfordította a „szereposztást" és volt bátorsága ahhoz, hogy Judit szempontjából nézze a történetet.

„Mindnyájan Juditok vagyunk, akik végigjártuk a Kékszakállú birodalmát, az életet, szerelmesévé lettünk, sorjában felnyitogattuk kapuit, végigjártuk az ő körét és végül mindnyájan eltűnünk a hetedik ajtó mögött: besoroltattunk a többi közé, akik már éltek, éltek, itten éltek ... Ez a szerelem világszerelem (az olvasó talán elnézi ezt a trisztános szóhasználatot), minden halálos kimenetele mellett is az élet szerelme, és — hogy hűek legyünk kiindulópontunkhoz — minden élet szerelme mellett is szerelmes egyesülés a végtelennel. Mert ez a mű mégis a végső egyensúly költészete."

Csodálatosan szép sorok. Most, hogy Ernő már nincs közöttünk, úgy is felfoghatjuk, mint az ő legbelső vallomását. Hiszen annyira szerette az élet, hiszen mindig kész volt a végtelennel való egyesülésre.

MOHAY MIKLÓS:

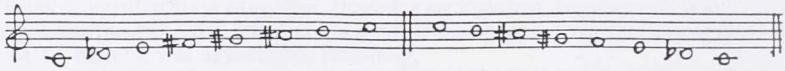
VERDI „TITOKZATOS SKÁLÁJA"

Valamikor a múlt század nyolcvanas éveiben az idős Verdi a milánói „Gazzetta Musicale" egyik számában egy érdekes, különös hangzású skálára bukkant. A közreadók afféle rejtvénynek, fejtörőnek szánták, harmonizálási feladatként. Mint Verdinek Arrigo Boitóhoz, szövegírójához és barátjához írott leveléből kiderül, korábban is foglalkoztatták efféle fejtörők, még fiatal korában. Idézzük fel az 1889. március 6-án írt levelet: „Azt mondhatná, hogy nem éri meg a fáradságot, hogy ilyen csacskaságokkal foglalkozzam, s tulajdonképpen igaza volna. Mégis, az efféle apróságok engem tizennyolc éves koromra emlékeztetnek, amikor tanárom azzal szórakoztatott, hogy hasonló basszusokkal okozzon nekem fejtörést. Azt hiszem, szöveges darabot is lehetne írni erre a skálára. Mondjuk, egy Ave Mariát; s hozzá lehetne fűzni egy kvarttal magasabban, a tenorban és a szopránban ugyanezt a hangsort, más modulációkkal és más fekvésben... Tehát még egy Ave Maria? Nos, már a negyedik volna életemben. Legalább reményem lehetne rá, hogy halálom után boldoggá avatnak majd."

A rejtvényskála kidolgozása valóban úgy készült el, ahogy Verdi levelében leírta. A darab még ugyanebben az évben, 1889-ben elkészült, az Otello és a Falstaff között. A 90-es években írt Laudi alla Vergine Maria, a Te Deum és a Stabat Mater társaságában csak később vált a Quattro pezzi sacri ciklus részévé. Verdi eredetileg e három utóbbi darabot sem tervezte összefüggő egésznek. A párizsi bemutatón, 1898-ban, sőt a következő évi itáliai előadásokon is — a fiatal Toscanini vezényletével — csak „három szent darab" szólalt meg, az Ave Maria nem, sőt, úgy tűnik, az Ave Mariát a szerző nyilvános előadásban sosem hallotta.

A kórusmű alapskálája így hangzik:

1. ábra



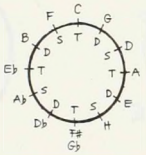
Különös hangsor... Felfelé és lefelé menetben nem azonos; erről először talán a dallamos moll juthat eszünkbe, mely lefelé gyakran nem tartalmaz SI és FI hangot. A Verdi által feldolgozott sort DO-ról indítva éppen ez a FI hang módosul FA-ra. Ez természetesen nem jelent szoros összefüggést a kettő között. Mitől halljuk mégis olyan különlegesnek ezt a skálát? Mindenekelőtt attól, hogy — bár hétfokú —, sem a dúr-moll, sem a modális világ skáláival nem azonos, de vannak olyan vonásai, amelyek emlékeztetnek egyikre-másikra. Első hallásra az a gondolatunk is támadhat, hogy nincs is tonalitása. E gondolatot megragadva kicsit tekintsünk be Verdi műhelyébe!

A hetvenes-nyolcvanas évektől Verdi korábbi énjétől — amelyre inkább az elzárkózás, a különböző stílushatásoktól való óvakodás jellemző — némiképp eltérően kísérletezik és a zeneirodalom, különösen a régi olasz zene tanulmányozásának szenteli idejét. Sokat foglal-

kozik Palestrina és Marcello művészetével. Kísérletezései, újításai során egyúttal a későromantika nyelvi megújításában is előbbre jut: a század vége felé egyre általánosabb stílusjelenséget, a kromatikának szinte a végletekig történő fokozását helyezi előtérbe, mely egyben a hangnemi keretek részleges, később teljes fellazulását eredményezi. Ugyanezt figyelhetjük meg Debussy és Richard Strauss ekkortájt írt műveiben. Érdekes volna megvizsgálni, ma még ugyanis nem tisztázott, hogy ismerte-e Verdi Liszt öregkori stílusát, vagy attól függetlenül jutott-e hasonló zenei megoldásokra.

Lendvai Ernő mutatta ki a tengelyrendszer különböző levezetései során, hogy meglepő tonális-funkciós összefüggések, törvények uralkodnak a romantikus stílusban is. Korábbi munkáiban kiindulásul a legegyszerűbb I—IV—V—I alapkadencia, a hagyományos hármas- és négyeshangzatok tercépítkezése, a felhangrendszer, a vezetőhangok szerepe, a domináns és szubdomináns ellentétes feszültsége, a népzene, a francia impresszionizmus, alapvetően pedig a zene tonális-aszimmetrikus, valamint atonális-szimmetrikus elemeinek kölcsönhatása szolgál. Ebből alkotta meg a tengelyrendszer elméletét. Modellje a 2. ábrán látható:

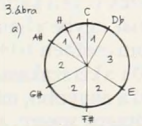
2. ábra



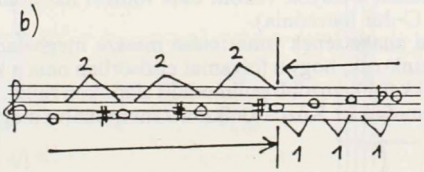
Igen leegyszerűsítve: az ábra a kisterc távolságú harmóniák funkciós rokonságát mutatja. Rendszerét Lendvai Ernő később kiterjesztette a romantikus zenére, elsősorban Verdi és Wagner műveire. Elemző módszeréhez hozzátartozott a Kodály-koncepció, mellyel szélesre tárta a zenei elemzés kapuit. E rendszer segítségével könnyen értelmezhetők olyan harmóniai összefüggések, melyeket korábban a klasszikus összhangzattanhoz szokott fülünkkel esetleg csak bonyolult körülírásokkal fogalmazhattunk meg.

Ez az összefoglalás azért volt szükséges, mert ebből a teoretikus megközelítésből Verdi Ave Mariá-jának nem csak az alapskálája, hanem a teljes harmóniai folyamata is megérthető. Vegyük szemügyre először a „cantus firmus" felfelé irányát: azonnal szembeötlik a tonikai C hangot alulról és felülről megtámasztó vezetőhang; mintha iónt és fríget egyszerre hallanánk... A közötte elhelyezkedő E—FISZ—GISZ—AISZ egy egészhangú képlet, mely a C tonikával együtt a hatfokú egészhangú skála része is lehetne. Ez a tiszta kvintet nem tartalmazó sor gyakran úgy szerepel, mint a labilis tonalitást segítő jelenség. Ha a kvintkört úgy alakítjuk át, hogy félhangonként jelenítse meg a hangkészletet, láthatjuk, hogy a skála csupán egy helyen „törik meg" bőszekund (kisterc) lépéssel (3/a ábra):

3. ábra

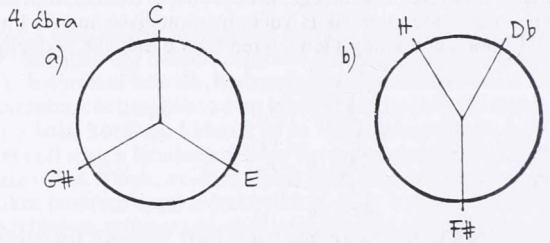


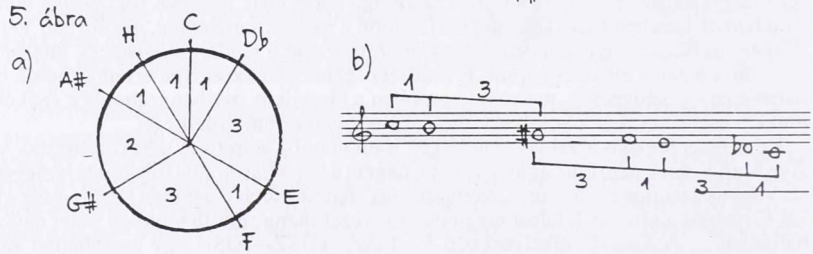
A skála hangkészletének tehát két rétege van, a már említett E-ről induló négyfokú egészhangú, valamint a DESZ-ről lefelé induló szintén négyfokú, félhangokból épülő sor. Mindkét hang domináns jelentésű, sőt a két sor közös hangja, az AISZ is az. E két réteget a 3/b ábra szemlélteti.



A közös AISZ hangot kihagyva azonban egy másik rendezőelv is elképzelhető (4. ábra): egyfelől a nagytercekből épülő bőhármas (C—E—GISZ), a hangjaira helyezhető harmóniák esetén a három funkció legjellegzetesebb képviselői volnának, a tengelyhelyettesítés elve alapján, másfelől pedig a DESZ—FISZ—H kvarthangzat, melynek szimmetriaközéppontja a C tonika ellenpólusa, a FISZ. Az AISZ hang jelenléte tehát mintegy „semlegesíti a skála ennyire „matematikai" alapon történő építkezését.

Lefelé — mint már említettük — változik a hangsor, FISZ helyett F szerepel (l. az 1. ábrát). A hangközviszonyok átrendezőnek és ismét létrejön egy hat- helyett ötfokú szabályos hangsor, ezúttal az 1 : 3 modell képében (5. ábra), GISZ—F—E—DESZ—C hangokon. Az AISZ ismételt kihagyásával a felülről induló C—H—GISZ az 1 : 3 modellskála másik moduszát sejteti.





Összegezve: felfelé inkább az egészhangú, lefelé az 1 : 3 modellskáláról beszélhetünk, a tonika körül mindkét irányból vezetőhanggal.

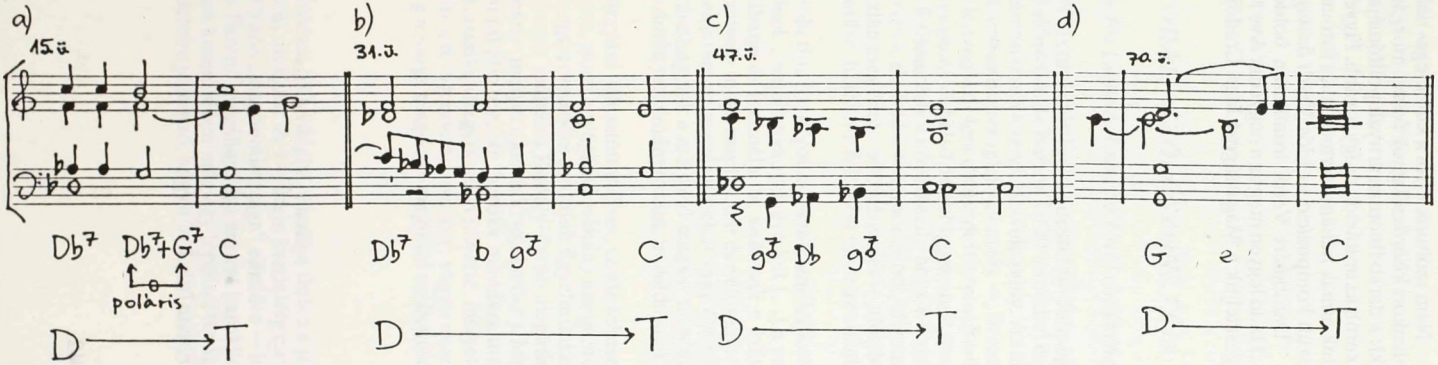
Szólnunk kell a darab formai felépítéséről is (6. ábra). A skála oda-vissza menetben összesen 16 ütemet ölel fel, az egyes részek végén kettősvonallal jelzett határozott zárlattal. A belső formai tagolás azonban sosem esik egybe a hangsor tetőpontjával, ezzel Verdi kikerüli a túlságosan merev cezúrákat. Három esetben 10+6, egyszer pedig 7+9 ütemes egységeket foglal egybe. Az ábrán lent láthatók a kis szakaszokat indító és záró harmóniák, funkciójukkal együtt. Ez azt jelzi, hogy mind a nagyobb, mind a kisebb egységek tonikán indulnak (1., 11., 17., 24. stb. ütemek), az előtagok sosem, az utótagok mindig tonikán érnek véget — a legutolsó kivételével, ez a rész az őt követő coda miatt szubdominánson fejeződik be. Nem csupán notációs, hanem formai-formálási szempontból is érdekes a coda, mely 7 ütemből áll, de az utolsó brevis a $^4/_4$-es ütem kétszeresét jelenti. Az így keletkező 8 ütem hangzó indítása súlytalan, a súlyok viszont csak tonikai harmóniákra esnek (F-dúrban AISZ, C-dúrban két C-dúr harmónia).

A darab harmóniai analízisének ismertetése messze meghaladja a mai időkereteket, annyi azonban idekívánkozik, hogy a folyamat elsősorban nem a klasszikus-funkciós, hanem a romantikára sokkal jellemzőbb polimodális alapokon zajlik. Most csak a négy dominánns-tonika zárlatot emeljük ki. Közös tonikára transzponálva meglepő változatosságot tapasztalunk (7. ábra).

6. ábra

I.				II.				III.				IV.				CODA
1 – 10		11 – 16		17 – 23		24 – 32		33 – 42		43 – 48		49 – 58		59 – 64		65 – 71
10		6		7		9		10		6		10		6		7
C	H	D#7	C	C	H	a	C	F	C	H	F	F	C	F7	B	Db C G C
(C:) T	→ S	T	→ T	T	→ S	T	→ T	(F:) T	→ D	T	→ T	T	→ D	T	→ S	S → D D → T (C:)

7. ábra



Nem szóltunk arról a különleges dallamképzésről, amely során a félhanglépések a mindenkori kísérőszólamok összes mozgásának felét, a nagyszekundlépések a negyedét teszik ki; a darab finoman árnyalt polifóniájáról, mellyel az egyes szólamok indulásakor a szerző kerüli az imitációt, és így tovább. Figyelmünk elsősorban az alapskálára irányult, de láthattuk annak néhány harmóniai és formai szerepét is. Ha a cantus firmus nem is, a belőle készült kompozíció az idős Verdi összegző és kísérletező műhelyének remek termése.

Darabjáért Verdi ironikusan boldoggá avatását remélte, Boito pedig így válaszolt: „Hadd legyen meg az a negyedik Ave Maria! Sok Ave Mariára van szükségünk, hogy kiengeszteljük a Magasságost Jago Credója miatt."

ITTZÉS MIHÁLY:

A SZONÁTAFORMA REALIZÁLÁSA KODÁLY SZÓLÓSZONÁTÁJA ELSŐ TÉTELÉBEN

Bárdos Lajos és Lendvai Ernő emlékének

Kodály Zoltán Szonáta szóló csellóra, Op.8. (1915) című művének zeneszerzői és hangszertechnikai értékeit, ha nem is megírása vagy első előadása, de Bartók 1920-as cikke[1] és a mű következő években elhangzott előadásai óta számon tartja a zenei közvélemény. Az általam ismert két terjedelmesebb ismertetés — áttekintő és összefoglaló elemzés —, Breuer János és Boronkay Antal dolgozata[2] szinte minden lényeges dolgot elmondott e remekműről. Hogy mégis — legalább az első tétel — zenei anyagának és belső összefüggéseinek részletezőbb megvilágítására kísérletet teszek, abból a felismerésből következik, hogy e darab számos, Kodály zeneszerzői munkája és zenei nyelvének alakulása szempontjából jellemző elemet tartalmaz; ugyanakkor — s ez esetünkben talán még fontosabb késztetés — annyira sajátosan egyedi mű, hogy minél mélyebb megismerése, titkainak feltárása talán az előadó és a hallgató számára is kívánatos.

A Szólószonáta jellegzetesen képviseli azt a bartóki típust a népzene és műzene kapcsolatában, mely arról tanúskodik, hogy a zeneszerzőnek „zenei anyanyelvévé lett [...] a paraszti zenei kifejezési mód: oly szabadon használhatja és használja is, akárcsak a költő anyanyelvét".[3] Utolsó éveiben pályájára visszatekintve a maga inspirációit és példaképeit Kodály Zoltán így határozta meg: „Anyáimnak tekintem az évszázadokkal vagy évezredekkel ezelőtt élt ismeretlen zeneszerzőket, akik ránkhagyták a máig élő magyar népdalt. [...] a világ mestereit pedig, akiket természetesen szintén tanulmányoztam, nevelőimnek a jobbra, a nagyobbra."[4]

E tételek igazságát bizonygatni az elemzésünk tárgyául választott műben, szinte teljesen felesleges. Ehelyett az első tétel belső összefüggéseire, zenei anyagának néhány hangrendszerbeli sajátságára, tonális szerkezetére, a forma megszervezésére fordítjuk figyelmünket.

A nyitótétel szonátaformája egy szonátának nevezett műben a Kodály-darab megírása idején mintegy másfél évszázados kötelező hagyomány (melyet a kevés kivétel erősít). Maga a vonóshangszerre írt szólódarab műfaja viszont inkább régebbi, barokk mintákra utal. Szerzőnk azonban inkább az előbb említett, bécsi klasszikus hagyományt követte, melyet a romantika a maga módján közvetlenül is tovább éltetett és hagyományozott; vagyis e szonátatételében a kettős hagyományt valósította meg a maga megőrző-megújító szellemiségével.

A FŐTÉMA ÉS AZ ÁTVEZETŐ SZAKASZ

A homloktéma két masszív h-moll akkorddal dobban be a világba, s indítja útjára a jellegzetesen kodályi *appassionato* karakterű motivikus mozgást. A 14. ütem kezdetéig tartó téma belső tagolódása, súlyviszonyai — a középső frázis „megbomlottsága" ellenére — inkább a kerek 13 ütemes hosszúságot adják. Bónis Ferenc megállapítása szerint barokkos Sarabande jelleg érvényesül.[5] E történeti párhuzam keresésében még egy lépéssel tovább mehetünk: talán leginkább Händel egyes tételkezdeteire jellemző, hogy a 3/4 első ütésén a

basszus vagy a folytatásról mintegy leváló akkord csak éppen kijelöli a metrikus lüktetés kezdetét, de igazándiból nem tartozik a tematikus anyaghoz, a dallamhoz. A sok kínálkozó példa közül egyet idézek *(1. kottapélda, 50. o.)*.

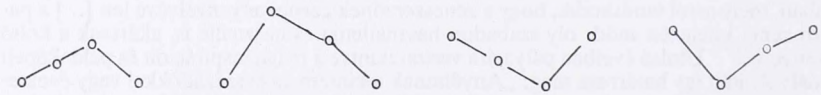
Ez az indítás aztán többnyire meg is határozza a belső tagolást a Kodály-témában, s a tétel folyamán további előfordulásaiban is.

Lássuk már most folyamatában a főtémát!

A szűkjárású témafej kétszeri elhangzása után az újabb, tizenhatodos motívum ugyancsak kétszer szólal meg, vissza-visszatérve a tonikai *h* hanghoz, s végül felszaladva annak oktávjára. Itt a témafej pontozott és nyolcados ritmuspárját külön-külön megismételve sajátos táguló—szűkülő, az alaphangra súlytalan helyeken visszatérő dallamegység bontakozik ki, a végén valóban (nagy nónával) fellendülve a főtéma szakasz csúcshangjára *(cisz³)*. A hangszer három alsó üres húrjának h-moll akkordjai azonban a belső metrikai tagolást megbontják, a hemiolás tagolást is 4/4+2/4 váltakozásával gazdagítva.

Az 1. és a 2. frázis „helybenjárásból" lendíti fel a dallamot egy-egy oktávval. A második (valódi ugrással megvalósított) nekilendülés fontos eseménye e miniatűr formának: a felfelé törekvés iránya megfordul, hogy hamarosan — mintegy ritmikai reprízt megvalósítva — a körülbelüli aranymetszésponton túl hamarosan visszajusson az egész téma középregiszterébe, s kicsit önmaga körül forgolódva egy karakteres félzárlathoz (fríg [!] zárlathoz) jusson el. Azt mondhatnánk kettős előtag és egyszeri utótag mesterien egyensúlyozza ki a dinamikus s egyben természetes aszimmetriát *(2. kottapélda, 50. o.)*.

A téma fejének négy hangja az egész tétel egyik apró, de lényeges, igen képlékeny elemét adja ki: két lépés (ugrás) egyik irányba, majd egy ugrás (lépés) a másikba. E kis semmiségből organikus erő sugárzik, mely — főként a „figuratív" szakaszokban át- meg átszövi a tételt. Előretekintésül készítsünk egy kis statisztikát a „föl-föl-le" három hangközű építőelem és megfordítása előfordulási formáiról, a relatív szolmizáció segítségével (figyelembe nem véve a valós hangnemi elhelyezkedést és a konkrét ritmusértékeket). Némelyek persze azonos hangzásúak!



l	t	d'	s		⟨l	t	l	s⟩		t	l	s	t		l	s	l	t
l	t	d'	t		t	d'	t	l		s	f	m	s		m	r	m	f
t	d'	r'	l		l	t	l	m		f	m	r	m		m	r	l,	t,
		3		+	r	m	r	l,	++	r	d	ta	d		l	si	l	t
					s	l	s	r		l	s	f	s		d	t,	d	r
					d	r	d	s,		l	m	r	m		m	r	m	s
					f	s	f	d		s	f	d	r		l	s	l	r'
					⟨f	d'	t	l⟩				**7**			t	l	t	d'
					d	r	d	t,							r	d	r	m
					r	m	r	s							f	m	f	s
					⟨m	f	m	t,⟩							d	t,	d	m
							8								m	r	s	l
															d'	s	l	t
															t,	l,	r	m
															f	m	s	t
																	15	

+ egy szekvenciában! A zárójelesek nem különülnek el élesen.
++ua. kétféle értelmezésben.

Ahogy a tonikai váz, orgonapont fogta egybe a teljes főtémát, úgy annak záróakkordjától az átvezető szakasznak több ütemre terjedően a *fisz* domináns hang lesz a támasztéka, melytől melodikusan vagy harmonikusan ellendül a zenei folyamat.

A közvetlen poláris harmóniai kapcsolatok sorában a zenetörténetben talán a — legrégibb a nápolyi (szext) és az V. fok egymásmellettisége. Nyíltan, illetve némiképp fedetten kétszer is beékelődik a főtéma második frázisából továbbfejlődő ütemekbe ez a fordulat *(3. kottapélda, 50. o.)*.

Ezután a „gesztus-motívum" sűrűsödése a Fisz háromféle színezetű (csökkenő feszültségű) négyeshangzatával vezeti el a zenei folyamatot a domináns hang megerősítéséig. *(4. kottapélda, 50. o.).*

Ez azonban nem nyugvópont, hanem a főtéma tizenhatod mozgású második elemének (béta-motvum) „parafrázisa", mely végül levezet a legmélyebb regiszterbe, s egy hang módosításával *(cisz* helyet *c)* egyszólamú modulációs folyamatot valósít meg. Fontos mozzanat: egyrészt a többször ismételt C-H-C-D elemmel mintegy elveszítjük biztos tonális tájékozódásunkat, ezután többféle értelmet nyerhet a megérkezés pillanata (ld. az ábrán), másrészt éppen e lélektani-zenei „trükkel" átlendíti a zene írás szerinti és hangzó világát a két keresztes kiindulástól a bé-s hangnemek uralma felé! *(5. kottapélda, 51. o.).*

A c-moll-ra épülő hangzatsor (c-moll, c-moll szeptim, c-moll+a=a-szubmoll fordítás) erősíti meg az új hangnemi területet: a megelőző „fényes" 3 keresztes *fisz* dominánst annak „árnyékos" megfelelője, poláris párja, a 3 bés *c* váltja fel. Némi g-moll gyanús fordulat után ezt a hangnemiséget erősíti meg a több fázisban lefelé haladó színezett (Bárdos Lajos kifejezésével élve c-„ungár", vagyis bő kvartos moll) skálamenet, mely az átvezetés végére c-moll egy hanggal *(h)* jelzett félzárlatával tesz kettőspontot *(6. kottapélda, 51. o.).*

Az eddigi anyag itt és most továbbvihetetlen, át kell adnia helyét új zenei gondolatnak, új tartalomnak.

A MELLÉKTÉMA

A melléktéma(-csoport) a 32. ütemben lép fel, a közvetlen előzmény által ígért *g*-vel, c-moll dominánsával. Ez azonban nem harmóniaként, hanem a hosszan kiénekelt dallam ugyancsak hosszúra nyúlt kezdőhangjaként s a hozzá csatlakozó g-mollnak látszó dallammagként jelenik meg. A mű főhangneméhez képest tehát a szubdominánst sejteti, de hamarosan ismét kiderül, hogy az egyik lehetséges domináns (c-moll) dominánsa csak. S a melléktéma valóban a domináns tartományában jár, jelenlétét a fő és melléktengelyen meghatározható négy fokon „szekvenciázva" biztosítja *(7. kottapéldánya, 51. o.).*

Efféle építkezés a romantikából vagy Bartók zenéjéből is ismert[6].

Egyetérthetünk az elemzőkkel, hogy a témák — a túlzott evidenciát kerülve — egy tőről fakadnak. Összehasonlító példánk világosan feltárja a fő- és melléltéma belső összefüggéseit. Ugyanakkor rávilágít arra is, hogy az építőelemek egyénítése háttérbe szorul a széles dallam folyamatosságának szempontja mellett, önmagában is biztosítva a tonális szintek változatosságát. Mellesleg a téma eleje öt ütem alatt bejárja — az *asz* kivételével — a teljes hangkészletet! *(8. kottapélda, 51. o.).*

Feljutva az *esz*[2] csúcshangra a dinamikai fokozás is teljessé válik, s ez az effektus egyértelművé teszi néhány ütemre a harmóniák segítségével az esz-moll hangnemet, félzárlattal akasztva meg a folyamatot. A dallamtetőn Kodály egyik jellegzetes csúcspont kiemelő harmóniája, a hyperdúr akkord szólal meg. A hangszer legmélyebb húrjának itt egyértelműen kimélyítő Cesz: *fa* szerepe van[7]. Itt értjük meg igazán, hogy a bés hangnemek használata nem csupán lejegyzéstechnikai kérdés, hanem a zeneszerző dramaturgiai megfontolásból választotta a modulációnak, írásmódnak ezt a formáját *(9. kottapélda, 51. o.).*

A 43. ütemben a melléktéma variált ismétlése kezdődik, „tengely-transzpozícióval", b-mollban. Ugyanakkor fellép egy új, legfeljebb motívumnak nevezhető zenei gondolat, mely a későbbiek során kel önálló életre mint az expozíció (s majd az egész tétel) zárómotívuma, csendes-melankolikus búcsúja *(10. kottapélda, 51. o.).*

Az expozíció további elemei a kodályi hangrendszerek, skálák egymásbatűnésének változatos példáit kínálják. A melléktéma-variánshoz csatlakozó félhangos motívumból az imént megjelent triolás ritmikát folytatva kis szekundok és félhangonként tóguló hangközök létráján kapaszkodik fel az újabb fortissimo csúcspontig a zene, hogy onnan „fekete billentyűs" pentaton szekvencián ereszkedjen alá *(11. kottapélda, 52. o.).*

Ismét más színt hoz az 54. taktus: a népzenei elem (dunántúli pentaton) s a jellegzetesen kodályi hangrendszer, a heptatonia secunda különösen kedvelt modusza a „pikardiai eol" ölelkezik itt egységes egésszé *(12. kottapélda, 52. o.).*

Ezek a megoldások mintha kissé a kidolgozás elemeit lopnák az expozíció végének ütemeibe... Effektus és affektus különös egymásbajátszásának lehetünk tanúi a 61—63. ütemben: appassionato deklamált emelkedő skálamenet ígér *asz*, esetleg *Cesz* vagy *esz* feloldást. Ehelyett *sff*-val a lokálisan *ta* értelmű *bb*-re zuhan le a motívum. Megakasztja és hatalmas szín- és hangulatváltásra készteti a zenét.[8] Itt válik szinte teljesen önállóvá a „síró-jajgató", magány-hangú apró motívum a különös hangszínű *sul ponticello* megszólalással, párosítva a poláris hangra *(a=bb)* érkező espressivo gesztus-motívummal *(13. kottapélda, 52. o.)*.

Még egy utolsó nekirugaszkodás, ágálás, majd fokozatosan lehalkítva borul ránk az eszfrig magányos éjszakája... De nem, mégsem, amit megérkezésnek hittünk, az kiindulópont is, hogy a kvint közvetítésével felépítve berobbanjon

A KIDOLGOZÁSI RÉSZ

a főtéma megidézésével mediáns *disz* tonalitást (domináns-parallelt) helyettesítő esz-mollal.[9] Mollal? De hiszen a harmónia dúr! — csak a dallam marad moll. Jellegzetes kodályi idea: keleties, pentaton jellegű kisterces dallamhoz nyugatias (felhangrendszerből eredeztethető) nagy terces harmónia.[10] S ez mindjárt a feldolgozási szakaszhoz illő feszültséget teremt. Úgy tűnik fel a téma első két motívuma (alfa és béta — ld. 2. kottapélda), mintha transzponálva és harmóniába transzformálva a teljes szakaszt meg akarná idézni a szerző. Ehelyett azonban az újabb appassionato szakasz a tétel legsötétebb bugyraiba ragadja a hallgatót: Cesz-dúr (esz-moll VI. fok?) harmónia (*la*-moll kimélyítése *fa*-val) a témafej kissé tágított, pentatonikus fordítása, majd a kvintkörön aláereszkedő „fekete billentyűs" pentaton szekvencia, mely némi lídes (avagy félhangos pentaton?) fordulatokkal ér el a megismételt mélypontig *(14. kottapélda, 15. kottapélda* ua. vázlata, *52. o.)*.

Itt oly mélyre jutottak a zenei folyamatok s a hangulat, ahonnan már csak felfelé vezethet az út... A főtéma utótagjának variánsához vezet fel a 49—50. ütemre visszautaló passzázs. A téma-elem szabad folytatása le-föl hullámverésben csodálatos transzfiguráción vezeti végig a zenei folyamatot. Megint egy látszólag külsődleges effektus indítja új utakra, új affektus kiharcolására a kidolgozás e szakaszát. A pianóra visszafogott *esz*[1] hang alatt „elpattanó" (pizzicato) Gesz-Cesz kvint (a két scordaturával hangolt alsó húr!) a téma második elemének felidézése és motívumainak szabadon variált alászállása és felemelkedése közben, mintegy az infernóból, a sötétségből a paradicsomba, csak a tisztítótűzbe repít a zene. De idézzük előbb az átváltozás pillanatait, amikor a bé-s hangnemek régiójából a keresztesek birodalmába lép át, szinte észrevétlenül.

A szerzői kottakép érdekes „trükkel" leplezi el az átváltozás valóságos pillanatát: látjuk a kiindulópontot esz-moll bé-ivel (94—96. ü.), aztán két rejtélyes ütem után a négy (három?) keresztes tonális keretet sugallja a kottakép. De mi történik közben? A kottakép csupa „fehér billentyűs" hangrendszerbe illő hangot mutat pentatonikus fordulatokkal. Igen, de még azok a hangok is, amelyek játszhatók lennének a felső húrokon, a „lehangolt" III. húron játszandók. Ez egyrészt fedettebb hangszínt biztosít, másrészt elfedi, hogy hol kellene az írott kottakép valóságos hangzását átértelmezni. Fülünk legbiztosabban talán a 98. ütemben jelöli ki ezt a helyet, de lehet, hogy már előbb *16. kottapélda;* (97. ü.) írás szerint; *17. kottapélda* (összehasonl. 97. ü., *53. o.*).

Újabb meglepetés éri a hallgatót a tétel centrumába érve: szó sem lehet még „megdicsőülésről"... Ismét felidéződik ugyan a főtéma, de a témafej belső hangközrendjének megváltoztatásával, a két első motívum transzformációjával lokrikus jelleggel a tonikai h-moll harmónia felett (így szubmoll akkord jön létre, mely lényegében a három keresztes rendszerbe tartozhat). A főtéma alakváltásaira még az említett belső „áthangolást" jelzi a *18. kottapélda, 53. o.* (vázlat).

A küzdelem tehát korán sem ért véget, de most már más szinten folytatódik, vagy inkább a letargia után itt válik valódi küzdelemmé, drámai összecsapássá... Ismét a főtéma elemei, ezúttal leginkább a második frázisra utaló motívumai jutnak szerephez a hangzat-zuhatagokban, felidézve a hemiolás metrikai egységeket is. (Felvetődhet a kérdés: vajon kicsiben,

„előérzetszerűen" nem a nagyforma eseményei játszódtak le az expozíció legelején?) E hangzat-zuhatagok a tétel egyetlen *h*-moll szeptim (pentaton) akkordjával indulnak (104. ü.). Kétszer is álzárlatszerűen akadnak el, rövid időre megint visszapillantva a c-moll felé (többek között G-dúr, ill. c-hypermoll akkord) *(19. kottapélda, 53. o.)*.

Ez a motivika a harmadik kezdés után már fisz-moll, annak is V. fokát hozza, szélesebben zendített akkorddal (114. ü.). A vargabetűknek azonban még mindig nem vagyunk a végén: a 115. ütem váratlanul lelépő nagy terce a főtéma második (tizenhatodos) motívumának *g*-líd variánsát indukálja. Talán nem is mellesleg, figyelmünkre érdemes az imént említett lelépő (inkább zuhanó) nagy terc, mely több esetben is formai-zenei egységek végét, új szakasz kezdetét jelzi a tétel folyamán, többnyire dinamikailag is kiemelve. *(20. kottapélda, 53. o.)*.

A „mindentudó" szekvencia, ezúttal diatonikussá „egyenesedve" vezet fel az újabb hangzat-görgeteg kiindulópontjára: kitisztul, erőteljesebben konszonánssá válik a hangzás az *e* tonalitás kvintvázán, végül szinte kadenciálisan megerősítve a klasszikus hagyományok szerint a darab második felében majdnem kötelezően elérendő szubdomináns hangnemi szintet (ellensúlyozandó az expozíció első, domináns irányú hangnemi kimozdulását) *(21. kottapélda, 53. o.)*.

A főtéma második elemének (3—4. ü.) felidézése a hangnem jellegének megfelelő mély regiszterben jó alkalom arra, hogy alakváltásait mintegy összegezzük *(22. kottapélda, 53. o.)*.

Tehát e-moll, szubdomináns... ismét igaz lehet, hogy innen már *csak* felfelé vezethet az út? Ez már valamiféle nyugvópont? Az elernyedés vagy újabb erőgyűjtés pillanata? Hallgassuk a zenét! A képlékeny szekvencia megint felfelé kapaszkodik pentatonikus, majd diatonikus alakokat öltve, a dinamikát pianissimóból fortissimóig fokozva. A csúcsponton túllép maga-ígérte keretén (*cisz*^{3} a várt *h*^{2} helyett!) s megzendülhet a h-moll kvartszext akkord, mely a hemiolás elem újabb, pentatonikus változatát indítja. Megérkeztünk h-moll dominánsára!... *(23. kottapélda, 53. o.)*.

Micsoda lelkesedés, ujjongás vesz erőt a magas regiszterben tartott zenén! Csupa sziporkázó, csillogó trilla! A domináns Fisz-dúr fényében fürdenek a „statikussá" váló hemiolás regiszterváltások, majd megszólal párhuzamos szekszkekben is a főtéma 3. frázisának variánsa. Nem, nem tévedés: a kidolgozás vége már hangnemileg és tematikusan is belejátszik a kiküzdött reprízbe.

Ismét tegyünk egy kis kitérőt.

Az imént szavakkal körülírt tematikus anyag nemcsak a 12. ütemre utal vissza, hanem másféle rokonsággal is rendelkezik. Következő összehasonlító példánkhoz aligha kell magyarázat. Legfeljebb arra emlékeztessünk, hogy a Magyar népzene IX. Bordal-kötetében feldolgozott Bars megyei népdal 1915 táján az ugyancsak szóló csellóra írt Capriccio komponálására ihlette Kodályt *(24. kottapélda, 54. o.)*.

A REPRÍZ

Kellő előkészítés után a hallgató várja ezt a pillanatot. Azonban a zenei folyamat által ígért *h*-moll helyett az egy hanggal *(cisz)* jelzett félzáradék (V=Fisz-dúr akkord) helyett a ciszt-t alaphangként tartalmazó dúr akkord zendül meg a hangszer négy húrján! S folytatódik minden dallamhang dúr-hármas mixturájával a témakezdet teljes felidézésén át. Cisz-dúr (7 kereszt!), hol van már az esz-moll, sőt a Cesz-dúr akkord (7 bé!) keserű homálya. De nem ellentmondás ez, hogy a legfényesebb hangzás, a kvintoszlop legmagasabb pontja a tonális összefüggésben a legmélyebbnek ismert szubdomináns karaktert bírja? (Szubdomináns parallel, a II. fok hangneme.) Melyiknek higgyünk: a hangnemek belső kapcsolatának vagy a teljes hangrendszerre kivetített viszonylatoknak? Mesteri módon — mondhatni mindkettő érvényre jut.[11]

A főtéma költői erejének és zenei súlyának teljességében utoljára lép fel itt. Alkalmas pillanat, hogy a zenei folyamat követését egy kis visszatekintésre, összegező összehasonlításra megakasszuk. A tétel négy legfontosabb pilléréről van szó, melyek a forma tagolásá-

ban, hangnemi rendjében, dramaturgiájában a meghatározó szerepet játsszák *(25. kottapélda, 54. o.)*.

Mivel a főtéma anyagából már sok elhangzott a témafejjel jelzett, sőt súlyosbított, ámbár éppen ezért jócskán lerövidített „hivatalos" visszatérés előtt, a melléktéma szinte változatlan, folyamatos és egyszerűen csak tonikai tartományba transzponált formában hangzik el. Bár nem pontosan egymásnak megfelelő ütemeket idézünk, összehasonlító példánk azért talán mégis meggyőzően világítja meg az expozíció és a repríz hangnemeinek egymáshoz való viszonyát: egyik helyen esz-moll, a másikon disz-moll szerepel. Azonban nem puszta írásmódbeli kényszerűség, hanem nagyon is mély zenedramaturgiai meggondolás állhat emögött, amikor a szerző a hat bé és a hat kereszt sötétségét, illetve fényét állítja szembe, még ha a nagyívű forma két ilyen távoli pontján is *(26. kottapélda, 55. o.)*.

A visszatérésben azonban mégsem teljesen machanikusan jelenik meg a melléktéma (csoport). Az első nyolc ütem után (160. ü.) rövidke, de mondhatni drámai hatású epizód ékelődik be: sűrűsödő kettősfogások az egyenlő közű osztásokat hangsúlyozva *(27. kottapélda, 55. o.)*.

Ezután valóban mehet minden a téma első bemutatásakor megszabott úton. Ez az azonosság azonban valójában nem azonosság, hisz közben bekalandoztuk széles e hangnemrendszert, kiküzdöttük nagy tusákban az örömteli visszatérést. Mégis valahogy megmarad a magányosság-hang, az a „némi melankóliára való hajlam", melyet Bartók említ Kodály zenéjének tartalmával kapcsolatban.[12] A mély regiszter, az alig mozgó tematika mellett ehhez bizonyára hozzájárul, hogy melodikusan a kvintben egymásnak felelgető motívumokat a fríg hangnem keretében érzékeljük *(28. kottapélda, 55. o.)*.

A végső szót azonban a két akkord ellentmondást nem tűrően, szinte dacos dobbantásként mondja ki, mintegy keretbe foglalva a tétel kétszáz ütemre terjedő folyamatát.

HANGNEMI-FORMAI ÁTTEKINTÉS

Más tennivalónk már nincs a Csellószonáta I. tételének áttekintésében, mint a hangnemi tartópillérek és a nagyforma felvázolása.

A hangnemi vázat a barokk-klasszikus plagális hangnemterv romantikus-modern változatban adja, a tengely-rendszernek megfelelően cserékkel *(29. kottapélda, 55. o.)*.

Ugyanakkor bizonyos szimmetria is felfedezhető a h-moll főhangnemhez viszonyítva: úgy látszik a Disz-Esz enharmónia dramaturgiai és szerkezeti okok miatt szóba sem jöhet *(30. ábra, 55. o.)*.

Következő ábránk a forma belső mozgását, a témák s visszatéréseik egymáshoz kapcsolódását, a terjedelmi viszonyokat és a hangnemi vázat foglalja össze kissé részletezőbben *(31. ábra, 56. o.)*.

Ha e formatervben a belső arányokat is szemügyre vesszük a tétel különös feleződése mellett az aranymetszéssel kiegyensúlyozott aszimmetria uralma tűnik fel. Ez a megközelítően harmadoló arány a maga bűvös erejével tagolja és össze is tartja a tétel-alakot. Nem hangra, s itt-ott még ütemre sem pontosan jut érvényre, de mint tendencia, törekvés eléggé nyilvánvaló, s mindig fontos tematikus vagy hangnemi eseményhez kapcsolódik, legyen akár az úgynevezett pozitív, akár a negatív osztásról szó. (Megjegyzendő, a 200 ütem számolása a teljes tételhosszra indokolt, mert a trillás részbe beiktatott $6/4[=3/2]=2\times3/4$ éppen ennyit ad ki. Az a néhány más, az alapmetrumtól eltérő ütem [2/4, ill. 4/4] ugyancsak lényegében kiegyenlíti egymást.) *(32. ábra 56. o.)*.

Végső tanulságként mit is mondhatnánk mást, mint hogy Kodály Szólószonátájának I. tétele mestermű a javából, mind a zeneszerzői kompozíciós „technika", mind az általa megnyilvánuló költői tartalom szempontjából: klasszikus alkotás, mely mélységet és magasságot egyaránt megjárat előadójával s hallgatójával.

JEGYZETEK

[1] Musical Courir, New York, 1920. aug. 19. Idézi: Breuer János: Kodály kalauz (l. 2. jegyzet). Továbbá: Bartók Béla: írásai, I. Közreadja: Tallián Tibor. Zeneműkiadó, Budapest 1989. 125—126. l.

[2] Breuer János: Szonáta szólógorgonkára, Op. 8. In: Breuer János: Kodály-kalauz. Zeneműkiadó, Budapest 1982. 66. (s főként 74—76.) l. — Boronkay Antal: Kodály Zoltán: Gordonka szólószonáta, Op. 8. (Rádióelőadás). In: A hét zeneműve 1979/2. Szerkeszti: Kroó György. Zeneműkiadó, Budapest 1979. 87. (s főként 89—91.) l.

[3] Bartók Béla: A parasztzene hatása az újabb műzenére (1931). In: Ujfalussy József: Bartók breviárium. Zeneműkiadó, Budapest 1958. 336. l.

[4] Kodály Zoltán: Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel. Ötödik beszélgetés. In: Visszatekintés III. Közreadja Bónis Ferenc. Zeneműkiadó, Budapest 1989. 572. l.

[5] Bónis Ferenc: Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében. In: Bónis Ferenc: Hódolat Bartóknak és Kodálynak. Püski, Budapest 1992. 119—120. l.

[6] Vö. Lendvai Ernő példáival: Wagner: Tristan und Isolde — Liebestod-motívum és Bartók: Hegedűverseny. In: Lendvai, Ernő: Symmetries of Music. Kodály Institute, Kecskemét 1992. 69—70. l.

[7] L. többek közt a Psalmus hungaricus, a Budavári Te Deum és a Jézus és a kufárok kezdetén!

[8] Vö.: Beethoven: IX. szimfónia, IV. tétel. 330. ütem: („steht vor Gott") Á-dúr—F-dúr, mely a 6/8-os B-dúr indulóhoz közvetít!

[9] Az V. fok domináns hangneme helyett pl. már Beethoven is a mediáns dúrt használja a Waldstein szonáta I. tételében: Főtéma: C-dúr, melléktéma: É-dúr.

[10] A mollnak és dúrnak (dallam+harmónia) eféle összekapcsolása mintha — bár amazzal egyidőben fellépve — a bartóki dúr-moll (gamma) akkordoknak „történeti" előzménye lenne. — Egyik legtisztább példája: Tricinia 28. szám végén. L. még: Liszt Ferenchez, 113—114. ü. („lelkeikkel visszaszálljanak").

[11] A szubdominánsban visszatérő főtémának közismert példája Mozart: C-dúr zongoraszonáta, K. 545. I. tétele.

[12] Bartók Béla: A műzene fejlődése Magyarországon. In: Bartók Béla Írásai I. 126. l.

1.

Händel: e-moll concerto grosso, Op. 6. No. 3

largo ritmico

2.

tonikai "peddl" (sdlyokon)

tonika

tonikai "peddl" (sdlyokon hokyokon)

(D) (vagy S ♯)

1 s m r t, l,

eles pentatonia

frig

3.

kvart-udlitds

quasi tonalis udlass

poldris

G → Cisz

(m l) fisz (t# l m) N(6) ta V#

(14) t m r ta m t, l fa

h: V# N(6) poldris V# V#(6) Vi(6) V#

C → fisz

quasi frig

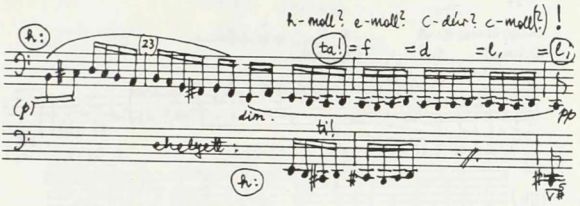
fisz = dominans "orgonapont" (tengely hang)

4.

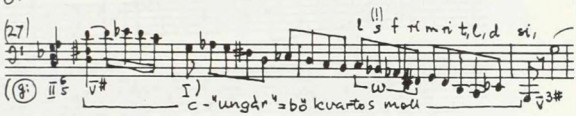
(18) h: V(#)

fisz7# (hyperdur) fisz7 (szubmoll) fisz7 (pent. 7)

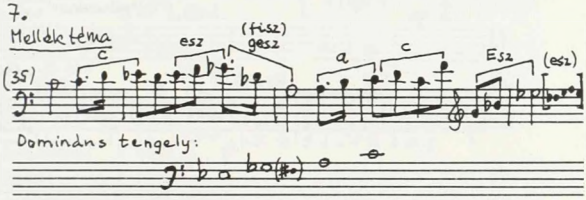
5.


h-moll? e-moll? C-dur? c-moll(?)!
(h.:)
(23)
(ta!) = f = d = l, = (l,)
(p)
dim.
pp
chelyett:
ti!
(h.:)

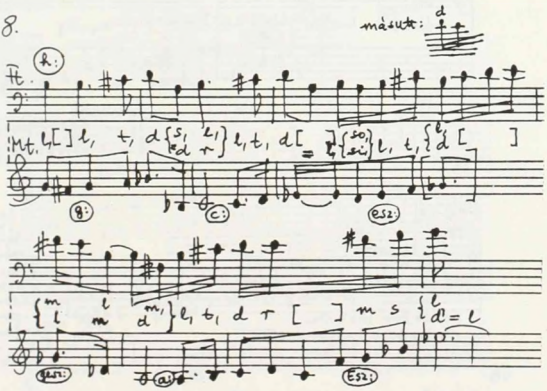
6.


(27)
l (!) s f ri m ri t, l, d si,
(g:) II s
I)
c-"ungár"=bö kvartos moll
w

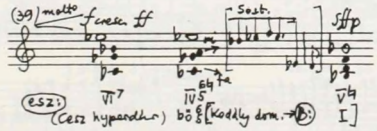
7.


Melódiatéma
c
esz
(fisz)
gesz
a
c
Esz
(esz)
(35)
Dominánsz tengely:

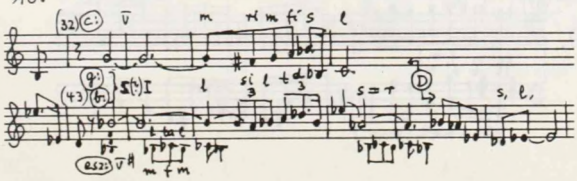
8.


máskult:
d
(h.:)
Ft.
Mt. l, [ ] l, t, d {s, l, d r} l, t, d [ ] = {so, si} l, t, {l d [ ]
(g:)
(c:)
(esz:)
{m l m d m,} l, t, d r [ ] m s {l d = l
(fisz:)
(a:)
(Esz:)

9.


(39) motto
fenese ff
Szost.
sffp
(esz:)
(Cesz hyperdur)
bö [Koddly dorm. → (B:)
I]

10.


(32) (c:)
m ri m fi s l
(g:)
(43) (fis:)
l si l t d b
s = r
(D)
s, l,
(esz:)
m f m

11.

nagy terces moll
[atempo] (b2) t4 pentatonia
(49) k2 n2 k3 n3 t4

12.

(54) (4)
(60)
5° = dominánsi pentaton
7° = "pihardiai" eol

13.

(69) (esz) esz a(bb)
s m r = b l' si r ta! s ma
polánis

14.

(87) ti
léleszb L természetes
tempa
fa t
lelkesb

15.

(87)
pentaton motívka
diatonikus hanglépcsőt
ti F
mi B
la Esz
re Asz
so Desz
do Gesz
fa Cesz

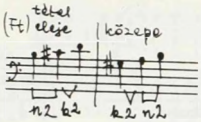
16.

III (97)
így: m r m f m r
inkább: m/l t d' t l
stb

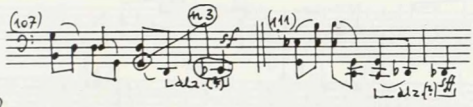
17.

(97)
{l m f m
t d' t}
l,
gisz - moll (pent.)

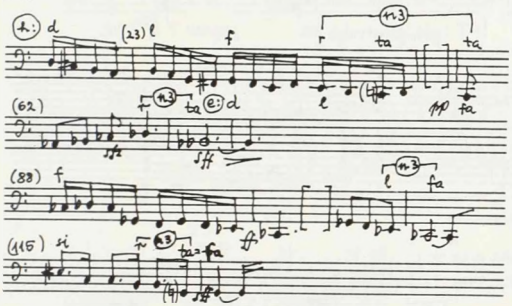
18.



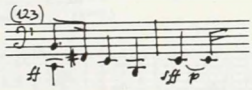
19.



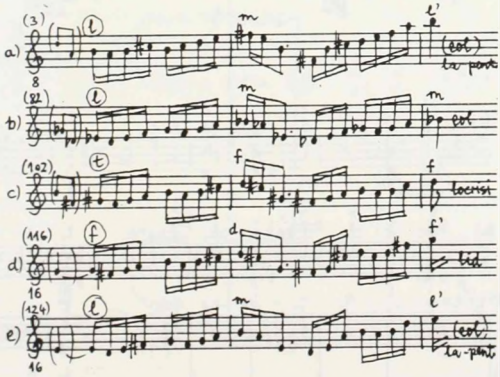
20.



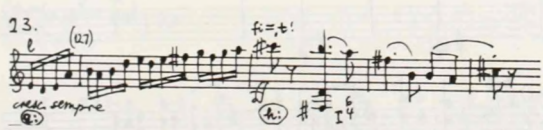
21.



22.



23.



24.

cselló szólószonáta

(12) frig(?) (h:) (félzárlat)

Hej, a mohi...

(16) frig

Psalmus

(7) pentatonia

"frig"

Cselószonáta

(52) dunántúli pentaton (vagy "pikardiai" eol)

Cselószonáta

(143) helyett:

25.

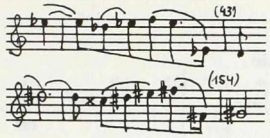
(1) f risoluto

(80)

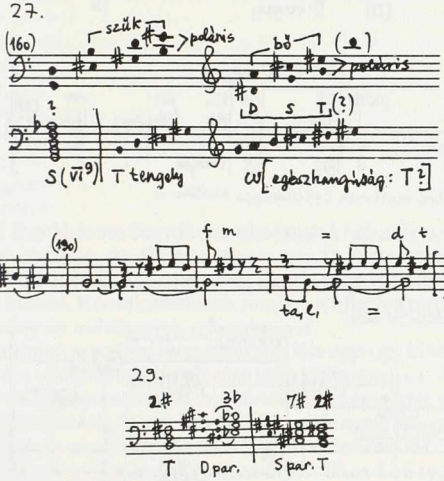
(100)

(146) (ff) pesante La Ti Do So La = dur mixtura

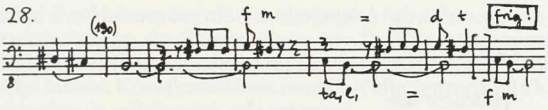
26.


(43)
(154)

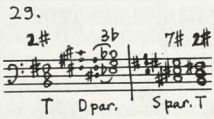
27.


(160)
szűk
polaris
bő
polaris
D S T (?)
S (VI 9) T tengely
cl [egészhangzósság: T ?]

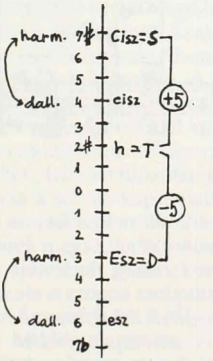
28.


(190)
f m
=
d t
frig!
ta, e,
=
f m

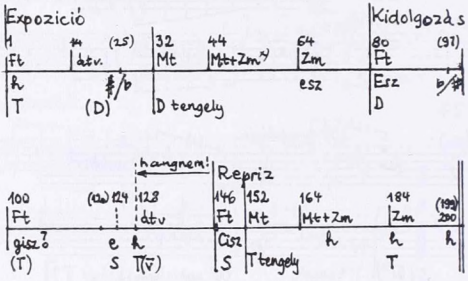
29.


2#
3b
7# 2#
T
D par.
S par. T

30.

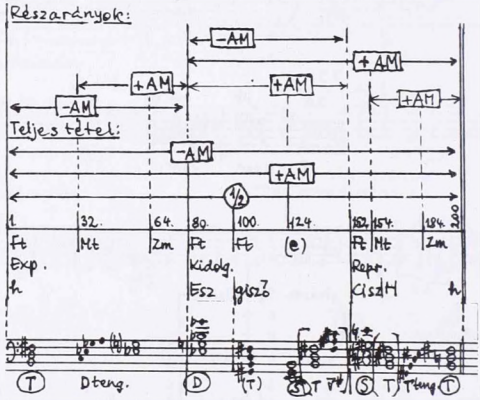

harm.
dall.
7#
6
5
4
3
2#
1
0
1
2
3
4
5
6
7b
Cisz=S
cisz
+5
h=T
-5
Esz=D
esz

31.



×) záró motívum (félhangos motívum)

32.



SZABÓ HELGA:

KITASZÍTOTTAN, SZABADON

A 22-éves Lendvai Ernő három Bartók-tanulmányát közli a Zenei Szemle 1947-ben[1] és 1948-ban[2]. Az Improvisations, Az éjszaka zenéje és a Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre c. művek analíziséből kitűnik, hogy rendkívül alapos elemző munka eredményeit összegzi benne az ifjú kutató. Következtetéseit rendszert alkotva tárja fel s hozza kapcsolatba a természettudomány és művészetek jelenségeivel.

Az önmagát minduntalan megújító természet csodája egy-egy kivételes tehetség feltűnése. 1947-ben, két évvel a világháború befejezése után különösen az. Az összefüggések felismerésének és általuk a törvényszerűségek megértésének képessége mellett Lendvai írásaiból a tudomány és művészetek egészére kitekintő gazdag ismeretanyag, mélyen gyökerező műveltség sugárzik. Ennek eredőit neveltetésében kell keresnünk.

Édesapja, Lendvai Ernő a Kaposvári Római Katholikus Leánygimnázium természetrajz- és vegytantanára, 1943-tól igazgatója, a báró Eötvös József Collegium volt tagjai szövetségének választmányi tagja, számos egyházi, tudományos és pedagógiai testület tagja volt[3]. Nem számított annak idején ritkaságnak, hogy szaktárgyain kívül éveken át tanította a latin nyelvet, filozófiát és az ének tárgyat is. 150 tagú leánykara az Éneklő Ifjúság hangversenyeken régi mesterek karműveit, népdalokat, Kodály, Bartók, Molnár Antal, Kerényi műveit szólaltatta meg. A Széchényi Könyvtár állományában lévő iskolai értesítőkben idősebb Lendvai Ernő két tanulmányára bukkantam. A természet és a vegytan tanításáról írott értekezése[4] napjaink tanárai és diákjai számára is nagy tanulsággal szolgál. Az életet egységében szemlélő tudós bölcs és mélységes hitről valló írása.

A másik tanulmány címe: Az élet rejtett titkai[5]. Ebben a természet törvényszerűségeinek tudományos, érdekfeszítő s közérthető leírását filozófiai gondolatokkal, az emberi lét értelmét megvilágító okfejtésekkel hozza a szerző kapcsolatba.

Az édesanyának már a neve is a muzsikáról árulkodik: Muzikár Margit, aki sok örömét lelte nagy mesterek zongoraműveinek megszólaltatásában s templomi szolgálatként az orgonajátékban. Az életnek e drága ajándékát gyermekeivel is megismertette.

A család indíttatása mellett az iskola is szépen szolgálta az ifjú Lendvai szellemi-lelki habitusának kialakulását. A kaposvári Somssich Pál Reálgimnázium kíváló tanulója volt[6]. Az iskolát 1806-ban báró Esterházy Miklós alapította. Az intézmény nevelési eszményét Somssich Pál így összegezte: „Féljétek az Istent, engedelmeskedjetek előljáróitoknak és tanuljatok... Erkölcs, tudomány és munka, egyesítve e három, teszi az embert jóvá és nemessé."[7] Jellemző adat, hogy az iskola mennyiségtan és fizika szakos tanára, dr. Gelléri Emil az énekkar vezetését is magára vállalta. Az Éneklő Ifjúság hangversenyeken az európai kórusirodalom remekművei mellett olyan nagyszabású Kodály-karműveket szólaltatott meg, mint az Öregek, a Mátrai képek és a Jézus és a kufárok[8].

E néhány adatból is kitűnik, hogy Lendvai olyan korban nevelkedett, melyben természettudomány és hit, bölcselet és muzsika egymásra találtak. Itt, Kaposvárott, gimnáziumi tanulmányai idején vált a matematika és fizika, irodalom és képzőművészet, a latin és görög

irodalom és az újkori filozófia ismerőjévé. Tudásának tágasságát tovább gyarapította az édesapa kérésére 1943-tól a jogi egyetemen eltöltött két esztendő. Ugyanezekben az években a kiváló Dohnányi-tanítvány, Faragó György zongoranövendéke. Bartók műveinek tanulmányozása már ezekben az időkben oly bűvöletben tartotta, hogy — amint felesége, Tusa Erzsébet emlékezik írásában[9] — az ostrom idején, a bombatámadások elől menekülve legnagyobb értékeként nagyrészt sajátkezűleg másolt Bartók-partitúráit vitte magával egy táskában a légópincébe.

1955-ben jelenik meg Lendvai „Bartók stílusa a «Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre» és a «Zene húros- ütőhangszerekre és celestára» tükrében" című 155 oldalas tanulmánya.[10] Ez lenne tehát az alkalmas pillanat, amikor a nagy magyar komponista műveit elemző kiváló magyar zenetudós betör a nemzetközi zenekutatás élvonalába. Csakhogy Magyarországot vasfüggöny zárja el a Nyugattól.

Az évtizedek távlatából világosan látjuk, hogy 1955-ben Lendvai tanulmánya csakis botránykő lehetett. Bizonyára várnia kellett volna, igen, legalább még 35 évig. Csakhogy ő szabad ember volt, soha semmihez és senkihez nem igazította eszméit és tetteit. Bartók művészetének jegyezte el magát, és saját sorsának alakulását nem vette számba. Bartók stílusa c. könyvének megjelenését Járdányi Pál elismerő írásával tüntette ki[11]. Bárdos Lajos védelmében írt cikket[12]. Ligeti György egyszerűen egyetértett vele s kitűnő tanulmánnyal reflektált Lendvai írására[13].

Szelényi István[14], Sólyom Károly[15] és Ujfalussy József Lendvai tanulmányával vitába szállnak. Közülük Lendvai Ujfalussyt tartja „komoly vitafélnek"[16]. Számarányok Bartók zenéjének szerkesztésében című vitairatában Ujfalussy elismeri[17]: „Hatalmas a jelentősége Lendvai kutatásainak. Első olvasásra szinte megdöbbentőek kutatási eredményei. Olyan részleteibe és műhelytitkaiba világít bele a bartóki építkezésnek, hangzó és formát öltő világnak, amelyeket — művei hallgatása közben — csak sejtettünk, csak hatásukat éreztük, de látva szigorú törvényszerűségüket, nem tudjuk kivonni magunkat a szerkesztő koncentráció ilyen fokának félelmesen lenyűgöző ereje alól." Később így ír: „Kiindulásul szögezzük le, hogy azok a törvényszerűségek, amelyeknek számszerű érvényét az elemzett művek hangzási és építkezési arányaira a tanulmány megállapítja, fennállnak, éppen ezeknek kiderítésében áll az analízis jelentősége. A továbbiakban tehát nem ezekkel az eredményeivel és megállapításaival szállunk vitába, hanem *megállapításainak interpretációjával, belőlük levont következtetéseivel.*" Lendvai „interpretációjával" vitázva Ujfalussy élesen fogalmaz: „számmisztika, primitív mágikus összefüggések, csillagászat és természettudomány (olyan) szimbolikus útvesztője...", „megejtően titokzatos, szimbolikus, tudatalatti, mágikus és vérmisztériumos világ a maga terminológiai útvesztőivel...", „freudi, a tudatalatti, a negatív, a mágikus világ eszmeisége...", vagy ilyen mondatok: „Nem lehet ‚eszmei tartalomnak' nevezni a fantomokkal való harc, a sötétek és világosak, a tágulás és szűkülés, a körök, egyenesek és hyperspherák útvesztőjét, legfeljebb egyfajta szimbolikának, amely — mint láttuk — nagyon ingoványos alvilági mocsarakba csábíthat." „...mágikus-misztikus asszociációi, freudi rögeszméi sötét függönyt vonnak saját tudományos eredményeinek világa és Bartók művészi egyénisége közé, innen ered munkájának minden kettőssége és fogyatékossága."

Lendvai Sólyom K. és Ujfalussy J. cikkeire válaszol[18]. Ám itt nem egyenlő feltételek mellett működő szellemi erőösszemérésről van szó. A vesztes csakis az lehet, akit az idealista eszmeiség oly színesen ecsetelt vádjával illettek. Ezzel a bírálatsorozattal Lendvai sorsa egy életre megpecsételtetett. A zenetudomány nem biztosított helyet, teret soha többé számára.

Több mint egy évtizeden át az ifjúság zenei nevelése köti le ideje javát. Szombathelyen a zeneiskola igazgatójaként teremt eleven zenei életet, zenekart hív életre s velük rendszeresen hangversenyezik. Győrött a konzervatórium igazgatója. 1956 után Szegeden, majd Budapesten a Zeneművészeti Szakközépiskola tanára. Tanítványai rajongással emlékeznek izzó hangulatú, muzsikával teli óráira. Néhány évig a Magyar Rádió zenei rendezője. Karmesterek, előadóművészek csodálják kitűnő zenei irányítását. Ezekben az években is pub-

likál, de ez csak csekély része annak, amit papírra szeretne vetni. Felismeri, hogy a létbizonytalanság vállalása árán is meg kell válnia teljes idejét lekötő munkakörétől, ha a fejében már régen végiggondolt s világosan elrendezett műelemzéseit könyvalakká kívánja formálni. A zenei élet vezetői nem vesznek tudomást egy rendkívüli képességekkel megáldott tudós-muzsikus, kétgyermekes családapa válságos sorshelyzetéről. A pszichológia és a szociológia tudományok tudósa, Vitányi Iván ismeri fel írásai nagyszerűségét, fedezi fel Lendvaiban a még elevenen lüktető alkotnivágyást. Melléáll s ha csak szerény jövedelmet képes is biztosítani, de állandóságot, hovatartozást, megbecsülést adó munkahelyet, kutatói státuszt kínál fel számára. Lendvai él a lehetőséggel s teljes energiával dolgozik. A magyar mellett japán, angol, német, olasz, lengyel nyelveken publikál. Sok könyvét saját maga rendezi sajtó alá. Az angol nyelvű fordításokat mind maga készíti el, grafikáit maga szerkeszti, több könyvének teljes anyagát saját maga gépeli s nyomdai munkálatokra készen nyújtja át. Néhány könyvét munkahelye, a Művelődéskutató Intézet házi nyomdájában adják ki. Idővel saját lakásán szerez be gépeket s bár fizikailag igen megerőltető munka árán, de könyvei kiadását így biztosítani tudja.

Méltó elismerésben csak a politikai változások kezdetétől van része. 1986-ban a Soros Alapítvány támogatását nyeri el. Vargyas Lajos kezdeményezésére és elnökletével 1987-ben életművéért a zenetudomány doktorává avatják, majd 1992-ben Széchenyi-díjjal tüntetik ki. A hivatalos zenetudomány és a tudományok legmagasabb fóruma sem ekkor, sem ezután nem vesz tudomást róla.

A Lendvai sorsát meghatározó, 1955-ben zajlott sajtóvitában vele egyetértően nyilatkozott Ligeti György, aki zeneakadémiai éveim idején tanárom volt. Levelemre válaszolva írja: „Lendvait annyira szerettem! Halála elszomorított." Majd egy következő levelezőlapján folytatja: „Írnék, szívesen, sokat, Lendvairól. De én nem kedvelem a felületes, odavetett szövegeket s valami magasabbra nem futja időmből. Annyit csak, hogy igen szerettem Lendvait, sok ösztönzést kaptam Bartók-elemzéseiből (saját kompozíciós gondolkodásomat illetően is), a tritonusz-bipolaritást elfogadtam; annak idején a Fibonacci — azaz aranymetszések hipotézist is elfogadtam, közben e tekintetben kissé szkeptikus lettem (van rá konkrét okom)."

Halála előtt nem sokkal Kurtág György kereste fel Lendvait s egy hosszú délutánon át hallgatta a zongora mellől előadott zenei elemzéseit. A második találkozásról lemaradtam — mondta fájdalmasan, néhány nappal Lendvai halála után. „Lendvai Ernő in memoriam" felirattal kompozíciót írt róla, neki. A konferencia előtti napon kaptam kézhez egy kedves küldeményt. Kurtág üzenete, Berlinből: „Még egy szó Lendvai Ernőhöz".

Lendvai kiegyensúlyozott, derűs ember volt. Családja, öt kis leányunokája a mindennapok örömével ajándékozta meg. Mély hittel, belső nyugalommal tért meg a „Nagy Éjszakába".

Kedves versének részletével, Arany Jánosnak Dante-ről írt soraival búcsúzunk tőle:

„Lehet-é e szellem az istenség része?
Hiszen az istenség egy és oszthatatlan;
Avagy lehet-é, hogy halandó szem nézze
A szellemvilágot, teljes öntudatban?
Évezred hanyatlik, évezred kel újra,
Míg egy földi álom e világba téved,
Hogy a hitlen ember imádni tanulja
A köd oszlopában rejlő Istenséget."

JEGYZETEK

[1] Bartók: „Improvisations" sorozatáról (1920) — in: Zenei Szemle 1947/III. 151—167. l.
Bartók: Az éjszaka zenéje (1926) — Zenei Szemle 1947/IV. 216—219. l.

[2] Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre (az I. tétel analízise) — Zenei Szemle 1948/dec. 413—426. l.

[3] Kaposvári Egyesületi Leánygimnázium — Értesítő 905. 1935—1947.

[4] Lendvai Ernő tanár, a természettanítás tanulmányi felügyelője: Értekezés — A természetrajz és a vegytan tanítása az „Utasítások" tükrében — i. m. Értesítő 905. 1940/41. 5—20. l.

[5] i. m. Értesítő 905. — Lendvai Ernő: Az élet rejtett titkai — 1939. január hó 10-én a r.k. Szabadegyetemen tartott előadás — 9—26. l.
[6] Kaposvári Somssich Pál Reálgimnázium — Értesítő 906. 1935—1943.
[7] i. m. Értesítő 906. 1937—1938.
[8] A Somssich Pál Reálgimnázium énekkarának és zenekarának hangversenyein bemutatott Kodály-művek: 1937. május 21-én az Öregek c. mű; 1939. május 21-én a Jézus és a kufárok c. mű; 1941. május 21-én a Mátrai képek c. mű — in: Magyar Zene 1984/l. sz. Szabó Helga: Éneklő Ifjúság 1925—1944; 92—104. lap.
[9] Tusa Erzsébet:Szigetre mentett magvak — Készült az Eötvös József Alapítvány támogatásával, 1993. — 15. l.
[10] Lendvai Ernő: Bartók stílusa — Zeneműkiadó, 1955.
[11] Járdányi Pál: Bartók arca — két új könyv tükrében — Csillag 1955/nov. IX/1. 2311—2313. l.
[12] Bárdos Lajos: Tonika, vagy nem? — Új Zenei Szemle, 1956. márc. VII/3. 18—19. l.
[13] Ligeti György: Megjegyzések a bartóki kromatika kialakulásának egyes feltételeiről — Új Zenei Szemle 1955. szept. VI./9. 41—44. l.
[14] Szelényi István: Tengelyrendszer, Tonalitás, Atonalitás — Új Zenei Szemle 1956 febr. VII/2. — Szelényi István: Tengelyrendszer, funkció, Bartók zenéje — Új Zenei Szemle 1956/márc. VII/3. 19—21. l.
[15] Sólyom Károly: Lendvai Ernő „tengelyrendszeréről" — Új Zenei Szemle 1955/dec. VI/12.
[16] Lendvai Ernő: Válasz Sólyom K. és Újfalussy J. cikkére — Új Zenei Szemle 1956. jan. VII/1. 17. l.
[17] Ujfalussy József: Számarányok Bartók zenéjének szerkesztésében (Megjegyzések Lendvai Ernő könyvéhez) — Új Zenei Szemle, 1955. nov. VI/11. 1—7. l.
[18] Lendvai: Válasz i. m. 17—22. l.

Bevezető

Az utóbbi időben gyakran fordultak — Budapestről és vidéki városainkból egyaránt — különböző hivatalos fórumokhoz, többek között szerkesztőségünkhöz is felvilágosító adatokért régibb és különösen újabb magyar zeneművekre vonatkozólag.

A kért adatok összeállítása — különösen a hangszeres zene termésére vonatkozóan — legtöbbször leküzdhetetlen akadályokba ütközött, mivel a mögöttünk lévő húsz esztendő, tehát a jelenkor magyar termésére áttekintő tájékozás sehol sem állt eddig rendelkezésre. Zenei kiadótevékenységgel üzletszerűen foglalkozó vállalkozásaink nem igen bajlódnak rendszeres és kimerítő zenemű-jegyzékek összeállításával és közzétételével. Ha pedig mégis világot lát egy-egy ilyenfajta, leginkább reklámcélokra szánt jegyzék, abban sincs sok köszönet. E kiadványok túlnyomórészt tánc- és slágerzenét, vagy magyar nóták végeláthatatlan sorát kínálják. Már pedig, hogy ebben merülne ki korunk magyar zenei alkotómunkájának java termése, mégsem szeretnők hinni.

A mai magyar zeneszerzés nehéz helyzetében tehát különösen fontosnak tartottuk e zeneszerzői tevékenység termékeinek nyilvántartását. Az említett érdeklődés újabb magyar művek iránt észrevehető módon egyre növekszik. Indokolt is, hiszen a mai magyar zeneszerzés az európai termés legjavát alkotja, zeneszerzőink szinte gyakrabban szólalnak meg külföldi hangversenytermekben, mint Magyarországon. A magyar kiadói politika azonban nem teszi lehetővé zeneszerzőink belföldi érvényesülését. Mint alább következő statisztikai összefoglalásunkból kiderül, magyar szerző, főleg igényesebb művészi munkájára, csak igen ritka esetben talál kiadót (ha csak nem fizet a kiadásért tekintélyes összeget.) Ez magyarázza meg azt a szomorú tényt, hogy sok szembetűnően értékes és komoly szándékú mű kéziratban marad. Mások művei megint kénytelenségből külföldi kiadónál jelennek meg. Ezekről, éppen a mai viszonyok között kimerítő tájékoztatást alig lehet szerezni.

Áttérve a statisztika birodalmába, vegyük kissé szemügyre bibliográfiánkat. Összeállításunk 54 magyar zeneszerző 225 művét sorakoztatja fel. E művek műfaji megoszlása — az előbb említett csoportosítás alapján — a következő adatokat mutatja:

Nagyzenekarra írt mű	144	(63.8%)
Kamarazenekarra írt mű	33	(14.7%)
Iskolai zenekarra írt mű	22	(9.8%)
Zong. verseny	14	(6.2%)
Vonós versenymű	7	(3.1%)
Egyéb versenymű	5	(2.3%)
Összesen:	225	(99.9%)

Mint kimutatásunkból látható, a 225 mű mintegy kétharmada nagyzenekarra írt kompozició, többnyire szimfónia, szvit, vagy variáció. Akad közöttük kisebb méretű is: nyitányok, zenekari vázlatok, szimfónikus költemények, zenekari „képek". Mindenesetre nagy együttest kívánnak, előadásuk tehát gyakran ütközik nehézségekbe, kiadásuk méginkább. Nézzük meg, hogy alakulnak az előadási és kiadási viszonyok az egyes csoportok keretében!

Előadott művek		Elő nem adott művek
122	Nagyzenekar	22
27	Kamarazenekar	6
20	Iskolai zenekar	2
11	Zongora verseny	3
6	Vonós verseny	1
4	Egyéb verseny	1
190	Összesen	35

Az előadott művek száma tehát 190, az elő nem adottaké pedig 35, vagyis a bibliográfiánkon szereplő művek 15.9%-a nem jutott még el a közönséghez. Első tekintetre elég alacsony szám, bár tekintetbe kell még vennünk, hogy az előadások nagyobb része rádión keresztül történt, ami rengeteg ötletszerűsége mellett avval a veszéllyel is jár, hogy szakkörök és a szorosabb értelemben vett zenehallgató közönség e művek nagyobb részét nem ismeri, vagy legfeljebb felületesen ismeri.

Érdemes szemügyre venni összeállításunkat a kiadott, illetve kéziratban lévő művek megkülönböztetése alapján is:

Kiadott művek		Kéziratban lévő művek
29	Nagyzenekar	115
9	Kamarazenekar	24
9	Iskolai zenekar	13
5	Zongora verseny	9
1	Vonós verseny	6
—	Egyéb verseny	5
53	Összesen	172

E számok szomorú tényekre hívják fel a figyelmet. Zeneszerzőink termésének csak 23.4%-a kapott kiadót az elmult két évtizedben. Ha az egyes csoportokat megfigyeljük, legrosszabb a helyzet a nagyzenekarra írt művek csoportjánál. Itt 115 kéziratos műre mindössze 29 kiadott zenemű esik. Amint a kisebb együttesek felé haladunk, egyre javul az arány. Érdekes

következtetéseket vonhatunk le kiadói politikánkra vonatkozólag a kamara-, de főképpen az iskolai zenekarra írt művek birodalmában. A különben nehezen szétválasztható két csoportban 9—9 kiadott művel szemben áll 24, illetve 13 kiadatlan mű. E terület legreményesebbnek látszik a jövőben is zeneszerzőink számára. A kiadói érdeklődés oka bizonyára a szépen fellendült iskolai zenélésben keresendő. Ez az az anyag, ami nem áll sokáig, hamar bekerül a forgalomba, a kiadás ezen a területen tehát rentábilis vállalkozás. Ez a magyarázata, hogy a felsorolt 33. kamarazenekarra írt mű 27.2%-a, s 22 iskolai zenekarra írt műnek pedig 40.9%-a kiadóra talált.[1]

A kiadói viszonyok további boncolgatására érdekes lehetőséget nyújtanak számadataink. Vizsgáljuk meg ezt az 53 darab, kiadásban megjelent magyar kompoziciót abból a szempontból is, vajjon e művek honi kiadónál jelentek-e meg, avagy külföldinél?

Magyar kiadónál		Külföldi kiadónál
5	Nagyzenekar	24
3	Kamarazenekar	6
8	Iskolai zenekar	1
—	Zongora verseny	5
—	Vonós verseny	1
—	Egyéb verseny	—
16	Összesen	37

E számoszlopok újból megerősítik az előbb mondottakat: belföldi kiadóink érdeklődése szinte kizárólag a kis apparátusra szorítkozik; modern zeneszerzőink legjobbjai (Bartók, Kodály, Lajtha, Veress) éppen ezért kénytelenek külföldi kiadót keresni; ez aztán a magyar szerzőket a „jobb fogyasztó" nyugati piacoknak mutatja be. Zeneéletünk egyik legtragikusabb jelenségével állunk itt szemben; ez a fő oka annak, hogy a modern magyar zenét és legkiemelkedőbb alkotóit mindmáig alaposabban ismeri a külföldi közönség, mint a magyar zeneélet. A másik veszély, mely e hiányosságok következményeként jelentkezik, ugyanebből a hiányos kiadói politikából vezethető le: külföldön megjelent magyar kompoziciók előadása a mai helyzetben a zenekari anyag beszerzési nehézségei miatt majdnem lehetetlen. Ez pedig nem lekicsinylendő baj! Legjobbjaink kompozicióinak jelentékeny része jelent meg idegen kiadónál s ez az értékes anyag egyre kevésbbé hozzáférhető! *Raics István*

Elvek és szempontok a jegyzék összeállításában.

Az alábbi jegyzék anyagát a szerzőktől személy szerint, levélileg bekért adatok alapján állítottuk össze; a javarészben kéziratban levő anyaghoz másképp úgysem lehetett volna hozzáférnünk. Az egyes szerzők műveit felsoroló adatok helyességéért és teljes voltáért tehát az illető komponisták maguk felelnek.[2] Célunk az volt, hogy minél teljesebben, megbízhatóbban (de azért

[1] E téren a Magyar Kórus Művek kiadóvállalat végez értékes — de még erősen bővíthető körű — munkát.

[2] Az adatok összegyűjtése még az 1941. év végén történt; a jegyzék tehát az akkori állapot tükre.

a jegyzék körének nem minden szűkítése nélkül) regisztráljuk az utolsó fél emberöltő magyar zenei termését.[3] Ezért a szerzők megjelölte minden zeneművet felvettünk a jegyzékbe, tekintet nélkül arra, hogy nyilvánosan sokat vagy keveset játszották, nyomtatásban megjelent-e vagy sem. Hiszen közismert tény, hogy hazai zeneműkiadásunk rendezetlen állapota miatt nagyértékű művek évekig kiadatlanul hevernek.

Talán csak egy olyan területe van a magyar zeneszerző-munkának, ahol tervszerű és bőséges kiadói munka folyik: ez az a cappella karirodalom, amelynek legújabb termésről a karművek kiadásával és propagálásával rendszeresen foglalkozó intézmények és vállalatok (Magyar Kórus Művek, Magyar Dalos Egyesületek Orsz. Szövetsége) és speciális szakirányú folyóiratok (Magyar Kórus, Énekszó, Magyar Dal, Apollo stb.) munkája révén többé-kevésbbé kimerítő bibliografiai tájékozást is nyerhet az érdeklődő.

Annál siralmasabb a helyzet a hangszeres irodalom terén. Itt aztán se kiadócég, se szakfolyóirat nem törődik a magyar zeneművekkel (hogy a hangversenyrendezőkről ne is beszéljünk). *Ezért szeretnénk a lapunk jelen 1942. évfolyamában folytatólagosan közlésre kerülő alábbi jegyzékkel megbízható, az eddig meglehetősen mostohán kezelt hangszeres irodalom és műdaltermés terén is részletesen tájékoztató útmutatót adni az érdeklődő zenetanárok, kamarazenészek, zenekarvezetők és dalénekesek kezébe.*

A sokfelől sürgetett munka meggyorsítása érdekében egyelőre csak a hangszeres művek és a hangszerkíséretes vokálművek (műdalok, oratórikus művek, stb.) adatait kértük be a zeneszerzőktől; az a capella karművek — valamint a hangversenyszerű előadásra kevésbbé alkalmas, kifejezetten egyházzenei művek: misék, offertóriumok, stb. — részletes regisztrálását későbbre kellett halasztanunk.[4]

Hogy a divatos slágerek, a tánczene, a szalonzenekari irodalom és a magyar nóta tengernyi termését eleve kirekesztettük a jegyzékből, úgy hisszük, e helyt nem szorul külön megindokolásra. — Egyébként az e jegyzékbe foglalt — és az abból rajtunk kívül álló okokból esetleg véletlenül kimaradt — zeneművek értékelése nem a mi feladatunk.

Az adatok részletességét illetően lehetőleg egyöntetűségre törekedtünk, anélkül, hogy azok egyformaságát erőltettük volna. Egyik szerző részletesebben közölte az adatokat, a másik szűkszavúbban válaszolt a kérdésekre. A részletező adatoknak (nevezetesen az előadásokra, a részek vagy tételek időtartamára vonatkozóknak) ezt az egyénenként különböző jellegét meghagytuk; nem akartuk a jegyzék anyagát mindenáron egy kaptafára szabni. A jegyzék gyakorlati használhatóságát ez a kis egyéni szabadság lényegében nem érinti. Minden zeneműről tehát annyi részletes adatot talál

[3]Az elhatárolás szempontjaira alább még visszatérünk. A munka természetéből adódik, hogy ez az első tájékozásnak szánt jegyzék nem tarthat igényt kimerítő teljességre. Alig hisszük azonban, hogy a szóbanforgó két évtized magyar zenei termésből akár csak egy jelentős és hozzáférhető művet is kifelejtettünk volna.

[4] Ezzel természetesen azok a szerzők, akiknél a zeneszerzői munka súlypontja a kórusművekre vagy az egyházi zenére esik, ebben a jegyzékben kénytelenül kissé a háttérbe kell hogy szoruljanak. Olyan kiváló, általánosan elismert és sokat szereplő komponistákkal szemben, mint például *Bárdos Lajos, Demény Dezső, Endre Béla, Harmath Artur, Kerényi György* és még sokan mások, — ez távolról sem akar méltánytalan mellőzés lenni, hanem csak a fent kimondott elv kényszerű keresztülvitele.

itt az érdeklődő, amennyit maga az e kérdésben egyedül illetékes szerző velünk közölni jónak látott. Ezekből — vagyis az adatok mennyiségéből — az illető zenemű értékét megállapítani tehát nem lehet. — A megjelenés és az előadások adataiból természetesen valamennyire következtetni lehet az illető szerzőnek a zeneéletben elfoglalt pozíciójára és nyilvános megbecsülésére; ezért magára vessen az a szerző, aki fukarkodott adatai közlésével. Csak természetes, hogy a szerző személyétől távolabb eső (esetleg külföldi) megjelenés és előadás általában több súllyal, nyomósabban esik latba e tekintetben, mint például a szerző saját kiadása, saját előadása. E tekintetben valamennyire tájékozásul szolgálhat az a megfigyelés, hogy a nagymultú francia és angol kiadók általában válogatósabbak, mint például a németek, akik újabban örvendetes bőkezűséggel, meglehetősen enyhe szelekcióval keresnek és vesznek át magyar zeneműveket is előadásra és kiadásra.

Könnyen hozzáférhető, nyomtatásban megjelent, tehát általában közismertnek tekinthető műveknél (pl. Bartók, Dohnányi, Kodály, Lajtha, Weiner és mások munkáinál) megelégedtünk a legszükségesebb, rövid adatok közlésével.[5]

Mely zeneszerzők műveit találjuk a jegyzékben?

Jegyzékünk elsősorban az ország területén élő magyar szerzők műveit foglalja magában.[6] A huzamosabb ideje külföldön élő magyar származású szerzőktől (akik között olyan nemzetközien ismert, jónevű komponisták találkoznak, mint például *Harsányi Tibor, Hermann Pál, Székely Zoltán, Poldini Ede)* a kívánt adatok beszerzése jelenleg leküzdhetetlen nehézségekbe ütközött. Leginkább külföldi (francia, angol, amerikai) kiadóknál megjelent és ma alig beszerezhető műveik részletes regisztrálása ehelyütt amúgysem jelentett volna számottevő gyakorlati hasznot.[7]

A jegyzék átölelte időben elhalt nevesebb magyar komponisták közül a *Buttykay Ákos* (1871—1935.), *Kacsoh Pongrácz* (1873—1924.) és *Radnai Miklós* (1892—1936.) műveire vonatkozó adatokat sikerült megszereznünk. Nem tudtunk hozzáférni többek közt néhai *Szabados Béla, Szántó Tivadar, Zsolt Nándor, Clement Károly, Hodula István* munkásságára vonatkozó adatokhoz. Kérdőívünkre *feleletet nem kaptunk* a következő zeneszerzőktől: *Bárdos Lajos, Kádár Endre, Lányi Viktor, Ránki György, Szabó Emil, Szelényi István, Unger Ernő, Vásárhelyi Zoltán.*

[5] Ez esetekben nagyrészt amúgy sem közvetlenül a szerzőtől kapott adatok alapján, hanem a rendelkezésre álló irodalmi és bibliografiai forrásokra támaszkodva állítottuk össze a jegyzék anyagát. A relatív teljesség kedvéért természetesen az ilyen, másodkézből szerzett adatokról sem akartunk lemondani.

[6] Ezek között is érthető okokból a csonka ország területén élők állnak előtérben. A nemrég visszatért területek magyar komponistáival nem állván közvetlen kapcsolatban, az ő műveik pontos regisztrálása egyelőre alig volt megvalósítható. E tekintetben tehát a jegyzék előreláthatóan kiegészítésre szorul. Már itt eleve hangsúlyozzuk: lapunkban készségesen helyet adunk a felvidéki, kárpátaljai, erdélyrészi, délvidéki magyar szerzők műveit tartalmazó, az alábbihoz hasonló beosztású jegyzéknek.

[7] E szerzők, valamint a jegyzékben szereplő idősebb nemzedékbeli komponisták 1920 előtti műveit illetően utalunk a Szabolcsi—Tóth féle Magyar Zenei Lexikon két kötetében (1930) és az ahhoz kiadott Pótlás (1935) füzetében foglalt, igen lelkiismeretes és megbízható bibliografiai adatokra.

Tekintettel arra, hogy a jegyzék zömét kitevő kéziratos műveknél a művek előadási jogát s a szólamok megszerzését illetően legtöbb esetben elkerülhetetlen a szerzővel való személyes vagy levélbeli tárgyalás, az alábbiakban közöljük az adataikat beküldött zeneszerzők betűsoros névjegyékét, a lakás és telefonszám megjelölésével (az 1942. áprilisi állapot szerint):

Antos Kálmán. Szeged, Kálvária-u. 15.
Ádám Jenő. Bp., XII., Széll Kálmán-tér 14. Tel.: 154—563.
Bartók Béla. Művei javarészt az Universal Editio útján hozzáférhetőek.
Berg Lilly. Bp., IX., Ráday-u. 34. Tel.: 383—191.
Buttykay Ákos. Műveiről felvilágosítást ad Koch Lajos, a Fővárosi Könyvtár felügyelője. Bp., VIII., Reviczky-u. 1.
Deák Bárdos György. Bp., I., Kékgolyó-u. 15 a.
Dedinszky Izabella. M. Nemzeti Múzeum Orsz. Széchenyi Könyvtára.
Dévényi Imre. Bp., VIII., Fiumei-út 25.
Dohnányi Ernő. Bp., XII., Széher-út 16.
Farkas Ferenc. Kolozsvár. Bartha Miklós-u. 21.
Gaál Jenő. Bp., XI., Irinyi János-u. 6.
Gárdonyi Zoltán. Bp., IX., Üllői-út 121. Tel.: 136—144.
Gergely Ferenc. Bp., IX., Kinizsi-u. 19.
Geszler Györy. Bp., X., Nyitra-u. 8. Tel.: 348—160.
Geszler Ödön. Bp., XI., Mészöly-u 4. Tel.: 259—579.
Hajdu Mihály. Bp., III., Bécsi-út 88. Tel.: 362—258.
Halmos László. Győr, Jedlik Ányos-u. 8.
Hollósy Kornél. Miskolc, Soltész-u. 2.
Horusitzky Zoltán dr. Bp., VII., Erzsébet-körút 19. Tel.: 421—812.
Huzella Elek. Bp., XI., Horthy Miklós-út 19. Tel.: 259—310.
Járdányi Pál. Bp., XI. Radvány-u. 32.
Jemnitz Sándor. Bp., VI., Bulyovszky-u. 21. Tel.: 121—093.
Kacsoh Pongrácz. Műveiről felvilágosítást ad Koch Lajos, a Fővárosi Könyvtár felügyelője. Bp., VIII., Reviczky-u. 1.
Kadosa Pál. Bp., VIII., Baross-u. 120. Tel.: 137—362.
Kapi Králik Jenő. Bp., IV. Deák-tér 4. (Evangélikus Gimnázium.)
Kazacsay Tibor. Zeneiskolák Orsz. Szakfelügyelősége. Bp., V., Gr. Klebelsberg Kunó-u. 16.
Kodály Zoltán. Bp., VI., Andrássy-út 89. — Művei nagyrészét az Universal adta ki.
Kókai Rezső dr. Bp., II., Bem József-u. 22.
Kósa György. Bp., I., Mészáros-u. 17. Tel.: 153—203.
Kovách Andor. Bp., II., Fő-u. 75. Tel.: 154—070.
Kuti Sándor. Bp., III, San Marco-u. 11.
Lajtha László. Bp., IV. Váci-u. 79. Tel.: 380—594.
Laurisin Miklós. Bp., XII., Gömbös Gyula-u. 13. Tel.: 166—069.
Lavotta Rezső. M. Nemzeti Múzeum Orsz. Széchenyi Könyvtára.
Lisznyay Szabó Gábor. Bp., IX., Mester-u. 51. Tel.: 332—078.
Majorossy Aladár. Bp., VI., Király-u. 88. Tel.: 220—826.
Maros Rudolf. Bp., VII., Damjanich-u. 19.
Molnár Antal. Bp., XI., Verpeléti-út 14. Tel.: 468—782.
Montag Vilmos. Bp., XIV., Szered-u. 15.
Országh Tivadar. Bp., XII., Virányos-út 11 a. Tel.: 164—356.

Ottó Ferenc. Gödöllő, Kossuth Lajos-u. 53.
Pázmán György. Bp., XI., Tétényi-út 13. Tel.: 456—237.
Pécsi Sebestyén. M. Nemzeti Múzeum Orsz. Széchenyi Könyvtára.
Pongrácz Zoltán. Bp., XII., Maros-u. 11.
Radnai Miklós. Özv. Radnai Miklósné. Bp., I., Tárnok-u. 14. Tel.: 360—432.
Rajter Lajos. Bp., XII., Németvölgyi-út 4 a. Tel.: 355—545.
Rékai Nándor. Bp., VI., Teréz-körút 38. Tel.: 113—460.
Sauerwald Géza., Bp., XI., Horthy Miklós-út 14. Tel.: 258—487.
Siklós Albert. († 1942.) Műveiről felvilágosítás kapható a Zeneművészeti Főiskolán. Bp., VI., Liszt Ferenc-tér 8.
Sulyok Imre. Bp., VIII., Sándor-u. 7. (Rádió.) Tel.: 145—510.
Szervánszky Endre. Bp., I., Tárnok-u. 2. Tel.: 161—024.
Szomjas (Schiffert) György. Vallás és Közokt. miniszterium. Bp., V., Gr. Klebelsberg Kunó-u. 16.
Takács Jenő. Sopron.
Ticharich Zdenka. Bp., IV., Váci-u. 85. Tel.: 380—030.
Tóth Dénes dr. Bp., XI., Budafoki-út 34 a. Tel.: 456—552.
Vaszy Viktor. Kolozsvár. Nemzeti Színház.
Vécsey Jenő. Collegium Hungaricum. Wien. Museumstrasse 7.
Veress Sándor. Bp., II., Hunfalvy-u. 4. Tel.: 151—678.
Vincze Ottó. Bp., II., Donáti-u. 6. Tel.: 367—729.
Viski János. Kolozsvár. Állami Zenekonzervatórium.
Weiner Leó. Bp., VI., Teréz-körút 30. Tel.: 123—820.

A beküldött anyagot az alábbi *műfaji beosztás* szerint csoportosítottuk:

I. Zenekari művek:

1. nagyzenekarra (szimfónikus zenekarra),
2. kis zenekarra, kamarazenekarra,
3. vonós zenekarra, vagy ifjúsági (iskolai) zenekarra.

II. Versenyművek zenekarral:

4. zongoraversenyek,
5. hegedű- (brácsa)-versenyek,
6. egyéb szólóhangszerre írt versenyművek.

III. Szinpadi zene: opera, ballet, táncjáték (pantomim), színdarabhoz kisérőzene.

IV. Oratórikus műfajok: oratórium, kantáta stb. (csak a hangversenyszerű előadásra szánt műveket vettük fel, a kifejezetten egyházi célú művek elhagyásával).

V. Vonós kamarazene (zongorával, vagy anélkül):

7. szóló hegedűre,
8. hegedű-zongorára,
9. pedagógiai célú művek hegedűre,
10. gordonkára (szóló, vagy zongorakísérettel)
11. vonósduók,

12. vonóstriók,
13. vonósnégyesek,
14. vonóshatosok,
15. zongorástriók,
16. zongorásquartettek,
17. zongorásquintettek.

VI. Kamarazene vegyes együttesre (fuvósokkal, hárfával, stb.):

18. szólóművek (brácsa, fuvola, gordon, hárfa, cimbalom),
19. duók,
20. triók,
21. quartettek,
22. quintettek,
23. szextettek,
24. hatnál több hangszerre.

VII. Zongora-irodalom:

25. szólózongorára,
26. pedagógiai célú művek zongorára,
27. zongora négykezes és kétzongorás irodalom.

VIII. 28. Orgona-irodalom.

IX. Ének-irodalom (magyar nóták és a cappella karművek kirekesztésével):

29. Műdalok ének-zongorára,
30. Népdalfeldolgozások ének-zongorára,
31. Ének zenekar-kísérettel,
32. Ének egyéb (kamarazene, orgona, stb.) kísérettel.

I. Zenekari művek.

1. Nagyzenekarra (szimfónikus zenekar).

Ádám Jenő: — *Dominica.* Suite nagyzenekarra. 1925. 32 perc. Kiadó: Universal Edition, 1927. Előadások: Filh. Társ. Budapest, Bécs; Rádió Budapest, Bécs, B. H. Z., Szimf. Zk., stb. Szólamok: Universal. — *Thema con variazioni in fox* (a Mária Veronika c. dalműből). 1936. 15 perc. Nagyzenekarra, rövid kórusbetéttel ad lib. Kézirat. Szólamok: M. K. Operaház könyvtárától, kölcsön.

Antos Kálmán: — *Haláltánc,* nagyzenekarra. 1937. 5 perc. Előadások: Filh. Társ. és Rádió, Budapest. Kézirat. Szólamok: szerzőnél, kölcsön. — *„Fekete Mária". Nyitány.* 1937. 6'5 perc. Szegedi Filh., Szfőv. Zk. és Rádió Budapest. Kézirat. Szólamok: szerzőnél, kölcsön. — *„Fekete Mária", szvit.* 1939. 20'5 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél, kölcsön.

Bartók Béla. — *Táncszvit.* 1923. Kiadó: Universal Edition. — *Erdélyi táncok.* 1931. (az 1915-ben keletk. *Szonatina* zenekari átirata). Kiadó: Rózsavölgyi. — *„Magyar képek."* 1931. (1908—9. évekből való zongoradarabok zenekari átirata, szerzőtől.) Kiadó: Rozsnyai-Rózsavölgyi. — *Magyar parasztdalok.* 1933. (a *15 magyar parasztdal* c. zongoramű 6—15. számának zenekari átirata, szerzőtől). Kézirat. — *Zene vonós- és ütő-*

hangszerekre és cselesztára. 1936. Kiadó: Universal Ed. — *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre.* 1937. Kézirat (?).

Berg Lilly. — *Pastorale.* 1925. 14 perc. Kézirat. — *Erdélyi képek* (szvit). 1940. 6 kép. 18 perc.

Buttykay Ákos. — *Magyar rapszódia.* 1930. Kb. 15 perc. Kézirat. Előadás: Filh. Társ. 1931. Szólamok: B. Kosáry Emmi tulajdonában.

K. Dedinszky Izabella. — *Suite.* 1933. 3 tétel. 15 perc. Előadás: Szfőv. Zkar. Kézirat. Szólamok: szerzőnél, kölcsön.

Dévényi Imre. — *„Meghalt a nagy Pán . . .“* op. 1. 1920. Kb. 8 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Rapszódia,* op. 5. 1930. Kb. 5 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél — *Két kis zenekari darab,* op. 6. (*a.* Keringő. *b.* Induló.) 1930—31. Kb. 5 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Bp 25—889.* (Egy viszontagságos autóút emlékére), op. 8. 1932. Kb. 5 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Dohnányi Ernő. — *Ünnepi nyitány, B-dur,* op. 31. (Buda és Pest városok egyesítésének 50. évfordulójára), 1923. Kézirat. — *Ruralia Hungarica* op. 32. (7 tétel). 1925. (zongorára és zong. heg. átiratban is megjelent). Kiadó: Rózsavölgyi. — *Szimfónikus percek* op. 36. (5 tétel), (a Bpesti Filh. Társ. megalakulásának 80. évfordulójára), 1933. Kiadó: Rózsavölgyi, 1935.

Farkas Ferenc. — *Bevezető zene egy vígjátékhoz.* 1928. 4 perc. Előadások: Tehetségvéd. hgv. 1928, Szfőv. Zkar, Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Divertimento.* 1930. 15 perc. Előadások: Klebelsberg emlékhgv. 1933, Filh. Társ. Bp., B. H. Z. Rádió, Szfőv. Zkar, stb. Kézirat. Szólamok: szerző tul., Szfőv. Zkar. — *Alla danza ungherese.* 1931. 6 perc. Előadások: Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *A Három Csavargó.* Balletszvit. 1932. 6 tétel. 18 perc. Előadások: Szfőv. Zkar, Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Három zenekari darab az Athéni Timon kísérőzenéjéből.* 1935. Három tétel. 10 perc. Előadás: Szfőv. Zkar 1938. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Szvit az „Ember Tragédiája“ kísérőzenéjéből.* 1937. 5 tétel. 10 perc. Előadások: Szfőv. Zkar 1937, Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Asztali Muzsika.*[1] 1938. 7 perc. Előadások: Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: a Rádió és a Postászkar kótatárában. — *Capriccio all' ungherese* (magyar népdalok nyomán). 1939. 5 tétel. 6 perc. Előadások: Szfőv. Zkar. 1939. Szólamok: Szfőv. Zenekarnál. — *Két magyar tánc.* (Palotás. Karácsonyi Pásztortánc.) 1940. Előadások: Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok a Rádió kótatárában. — *Kárpátaljai Rapszódia* (rutén népdalok nyomán). 1940. 7 perc. Előadások: Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: Szfőv. Zenekarnál.

Gaál Jenő. — *„Nyár“* szimf. költemény. 1934. 8 perc. Előadások: Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *„Vágyak“* szimf. költemény. 1938. Kb. 18 perc. Előadások: B. H. Z. 1938, Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *„Ember és a halál“* szimf. költemény. 1940. 35 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Gárdonyi Zoltán dr. — *Suite. 1930.* 16 perc. Előadások: Szfőv. Zkar, Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön. — *Burleszk.* 1935. 6 perc. Előadás: Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőtől,

[1] Szerző megjegyzése: „Célom volt a közönség számára jobbfajta magyar szórakoztató zenét nyujtani.“

kölcsön. — *Ünnepi nyitány.* 1937. 6 perc. Előadások Szfőv. Zkar 2 ízben, Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön.

Geszler György. — *Búgócsiga* (az azonos nevű zongoradarab nagyzenekari átirata). 1936. 2 perc. Kiadó: Universal Ed. (előkészületben). — *Petőfi szvit.* 1937. 5 tétel. 16 perc. Előadások: Szfőv. Zkar, Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön. — *Szent György lovag. Nyitány.* 1937. 10 perc. Előadások: Szfőv. Zkar, B. H. Z., Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön. — *Sinfonietta C-dur.* 1941. 12 perc. Előadások: Szfőv. Zkar két ízben. Szólamok: szerzőnél, kölcsön.

Hollósy Kornél. — *Szuhay Mátyás* op. 12. (daljátékszvit). 1920. 6 tétel. 30 perc. Előadás: Rádió Bp., Mária Terézia I. honv. gy. e. zkara. Kézirat. Szólamok: előadónál. — *Trianon* op. 44. (szimf. költemény). 1930. 23 perc, Előadások: Rádió Bp., Miskolci 13. h. gy. e. zkara több ízben. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön. — *Napáldozat* op. 57. Szvit 4 tételben. 1932. 20 perc. (Pályadíjnyertes mű.) Előadások: Szfőv. Zkar, Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: Szfőv. Zkartól, kölcsön.

Horusitzky Zoltán dr. — *Szimfónia.* 1933, átdolg. 1941. 30 perc. Előadások: Rádió Bp., Szfőv. Zkar. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön.

Jemnitz Sándor. — *Előjáték és fuga nagy zenekarra,* op. 12. 1923. 16 perc. Filh. Társ. Szimf. Zkar. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön.

Kadosa Pál. — *Lehrstück-szvit.* 1931. 10—12 perc. Előadás: Rádió Bp. (Filh. Zkar). Kézirat. — *I. Divertimento* op. 20a. 1932—33. 5 tétel. Kb. 12 perc. Előadások: III. Biennale, Velence (mil. Scala zkara), B. H. Z., Szfőv. Zkar, Szimf. Zkar. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön. — *II. Divertimento* op. 20b. 1933. 3 tétel. Kb. 12 perc. Előadás: Rádió Strasbourg. Kézirat. Szólamok: szerzőtől. — *Három vázlat.* 1933. Kb. 4.5 perc. Előadás: Szfőv. Zkar. Kézirat. — *Kis szvit.* 1933. 7 tétel. Kb. 9 perc. Előadás: B. H. Z. Kézirat.

Kazacsay Tibor. — *„Max és Moritz."* Szimf. burleszk. op. 29. 1919—22. 20 perc. Előadások: Szimf. Zkar, stb. Kézirat. Szólamok: Harmónia (Bp. Nagymező-u. 49). — *Két kép,* op. 31.: (1. Őszi gondolatok. 2. A Halál lovaglása.) 1924—25. 10 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Három poém.* op. 32. (Bánat-Szerelem-Öröm). 1927—29. 15 perc. Előadás: Filh. Társ. 1930. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *„Álomország." Fantázia* op. 49. 1931. 15 perc. Előadás: B. H. Z., stb. Kézirat. Szólamok: Harmónia. — *Szatirikus szimfónia* op. 53. 1931—34. 60 perc. Előadás: B. H. Z. 1934. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Cirkusz-szvit.* op. 55. 1932—33. 6 tétel. 15 perc. Előadások: Filh. Társ. 1935. stb. Szólamok: Harmónia. — *„Hattyúdal."* Lirai költemény, op. 62. 1936. 10 perc. Előadás: Rádió Bp. 1940. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Adagio* op. 67. 1937. 10 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Kodály Zoltán. — *Balletzene* (eredetileg a Háry Jánosba szánva) 1925. Kiadó: Universal Ed. — *Háry János szvit* (a daljáték zenéjéből). 1927. Kiadó: Universal Ed. — *„Felszállott a páva".* Zenekari változatok egy magyar népdalra (az amsterdami Concertgebouw zenekar fennállásának 50 éves jubileumára). 1939. Szerző kiadása. 1942. — *Concerto grosso* (a chikagói Filharmonikus Zenekar 50 éves jubileumára) 1940. Szerző kiadása 1942.

Kókai Rezső. — *Szvit.* 1925. 4 tétel. Kb. 23 perc. Előadások: Filh. Társ. Helsinkii Filh. Társ. Szfőv. Zkar, Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön. — *Preludium és Scherzo.* 1926. Kb. 10 perc. Előadások: Filh. Társ., Szfőv. Zkar, Rádió Bp. többízben. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön. — *Tánc.* 1936. Kb. 6 perc. Előadások: B. H. Z., Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön.

Kósa György. — *II. Szimfónia.* 1927. 4 tétel. 25 perc. Előadás: Filh. Társ. 1930. Kézirat. Szólamok: Universal Ed. — *Mesesuite* (3 Andersen mese illusztrálása; heg., zg. átdolg. l. ott). 1931. 3 tétel. 17 perc. Előadások: Filh. Társ.1934. Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *IV. Szimfónia* (Mózes). 1934. 4 tétel. 30 perc. Kézirat.

Lajtha László. — *Suite pour orchestre.* 1933. Előadások: Párisban, stb. Kiadó: A. Leduc, Paris, 1935. — *Ouverture pour une comédie.* 1933. Előadások: Párisban, stb. Kiadó: A. Leduc, Paris, 1940. — *Symphonie pour orchestre.* 1936. Előadások: Párisban, stb. Kiadó: A. Leduc, Paris, 1939.

Laurisin Miklós. — *Hangulatképek I.* 1940. 15 perc. Előadások: Rádió Bp. Kézirat. — *Hangulatképek II.* 1940. 15 perc. Kézirat.

Lavotta Rezső. — *Orientalia.* Suite. op. 32. 1922. 5 tétel. 25 p. Előadás: B. H. Z. 1939. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *„Délibáb". Magyar nyitány.* op. 60. 1928. 10 perc. Előadások: Nemzeti Színház 1928, Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: Szfőv. Zkarnál. — *Sakuntala.* Szimf. hangképek. op. 74. 1933. 4 tétel (szvit). 25 perc. Előadások: Nemzeti Színház 1933. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Lisznyay Szabó Gábor. — *Melodia.* 1936. 8 perc.. Előadások: Rádió Bp. több ízben. Kézirat.

Majorossy Aladár. — *Suite pittoresque* (Három pasztelkép). 1935. Kb. 18 perc. Előadások: Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: a Rádió kótatárában. — *„Mese."* (Költemény, zenekarra.) 1938. Kb. 8 perc. Előadások: Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: a Rádió kótatárában. — *Szimfonietta.* 1941. 3 tétel. Kb. 22 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőtől.

Molnár Antal. — *Variációk magyar dalra.* 1927. 15 perc. Előad.: B. H. Z., Unger-zkar, stb. Kézirat. Szólamok: Zeneműv. Főisk. kótatárában. — *Magyar Vigjáték-Nyitány.* 1931. 25 perc. Előadások: Filh. Társ., Rádió, stb. Kézirat. Szólamok: Zeneműv. Főisk. kótatárában.

Montag Vilmos. — *Valse caprice.* (zongorára 1928), zenekarra 1938. 6 perc. Kézirat. Szólamok : szerzőnél.

Országh Tivadar. — *I. Szvit, zenekarra.* 1932. 4 tétel. 18 perc. Előadások: Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Parasztdalok.* 1934. (ugyanez heg.-zg. átiratban is). 4'5 perc. B. H. Z., Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél és a Rádió kótatárában. — *Kis szvit, régi stílusban.* 1935. 5 tétel. 22 perc. Előadások: Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Szerenád.* 1935. 3 tétel. 18 perc. Előadások: Rádió Bp több ízben, stb. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Magyar nyitány.* 1935. 12 perc. Előadások: Szfőv. Zkar. több ízben. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *II. Szvit, zenekarra.* 1936. 16 perc. Előadások: Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Ottó Ferenc. — *„Júlia szép leány." Szvit.* 1939. 5 tétel. 24 perc. Kézirat. — *„Júlia szép leány." Nyitány.* 1939. 8 perc. Kézirat. — *Fantázia*

régi magyar egyházi énekek felett. 1940. 17 perc. Kiadó: Universal Ed. (Előkészületben.) — *Pasztorál.* (Erdélyi karácsony.) 1940. 10 perc. Kiadó: Universal Ed. (Előkészületben.)

Pázmán György. — *Intermezzo.* 1937. 8 perc. Kézirat.

Pécsi Sebestyén. — *Szent István.* Szimfonikus költemény. 1938. (a VKM. Szent István évi jubiláris pályázatán jutalomdíjat nyert mű). 25 perc. Előadások: Rádió Bp., Szfőv. Zkar. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Pongrácz Zoltán. — *Tánc, Intermezzo és Finale* („Az ördög ajándéka" c. táncjátékból). 1936. 15 perc. Előadások: Szfőv. Zkar 2 ízben, Rádió Bp., B. H. Z. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, 30 P. kölcsöndíjért. — *Burleszk.* 1937. 5 perc. Előadások: Szfőv. Zkar, B. H. Z., Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél 10 P kölcsöndíjért. — *Szlovák néptáncok.* 1939. (szóló zongorára is). 6 perc. Előadások: pozsonyi rádió 1941. Kézirat. Szólamok: szerzőnél 10 P kölcsöndíjért.

Rajter Lajos. — *Divertimento.* 1932. 12 perc. Előadások: Filh. Társ., Bécs és Bpest, Genf-Lausanne rádió, Szfőv. Zkar, Tallinn, Helsinki, Pozsony, Paris. Kézirat. Szólamok: Szfőv. Zkar és Rádió kótatárától, kölcsön. — *Szimfonikus szvit.* 1933. 11 perc. Előadások: rádió Bpest, Lausanne, Zürich, Varsó, Pozsony, Bécs. Kézirat. Szólamok: Rádió kótatárától, kölcsön.

Rékai Nándor. — *II. (nagyidai) Suite.* 1933. (az első „Nagyidai cigányok" zenéjéből, összeállítva a Csürdöngölővel). Kb. 20 perc. Előadások: Filh. Társ., rádió Hamburg, Frankfurt, stb. Kézirat. Szólamok: Rádió kótatárától kölcsön. — *„Délibábos rónaságon."* Hangulatkép. 1935. Kb. 15 perc. Előadások: Filh. Társ., Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: Rádió kótatárától kölcsön.

Siklós Albert. — *„Tinódi Lantos Sebestyén." Nyitány.* 1925. 16 perc. Filh. Társ. 1926. Prágai Filh. 1929. Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerző hagyatékában. — *Táncimpressziók.* 1930. 7 tétel. 18 perc. Előadások: Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: rádió kótatárában. — *Korálelőjáték, fantázia és fuga.* 1930. 14 perc. Előadások: Filh. Társ. Szfőv. Zkar. Kézirat. Szólamok: szerző hagyat. — *Preludium és fuga c-moll.* 1934. 11 perc. Előadások: Budai Szimf. Zkar. 1935. Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: szerző hagyat. — *Scherzo h-moll.* 1937. 10 perc. Előadás: Filh. Társ. 1937. Kézirat. Szólamok: szerző hagyat. — *Elégia* (Feri fiam emlékének). 1937. 12 perc. Előadások: Szfőv. Zkar., Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: szerző hagyat.

Sulyok Imre. — *István király — ünnepi zene.* 1938. 12 perc. Előadás: Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Takács Jenő. — *Suite concertante.* 1931. 15 perc. Előadások: Manila, Philadelphia, Wien, Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: Rádió kótatárából, kölcsön. — *Philippi Suite.* op. 40. 1936. 15 perc. Előadások: Rádió Bp., Berlin, New York. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Tarantella.* 1937. 10 perc. Előadások: Rádió Bp., Wien. Kiadó: Universal Ed. Szólamok: rádió kótatárától, kölcsön. — *Napolitana* (Tanz-szenen). 1940. 10 perc. Előadások: Rádió Bp., Wien, stb. Kiadó: Universal Ed. 1942. Szólamok: kiadótól. — *Antiqua Hungarica.* 1941. 4 tétel. 20 perc. Előadás: Szfőv. Zkar. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön. — *Soproni Barokk Muzsika.* 1941. 20 perc. Előadások: Szfőv. Zkar, Bp., Sopron. Kézirat.

Ticharich Zdenka. — *Rapszódikus nyitány*. 1921. Kb. 19 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Tóth Dénes. — *Ricercare*. 1931. 7 perc. Kézirat. — Andante és *Allegro*. 1938. 8 perc. Előadások: Szfőv. Zenekar, Rádió Bp Kézirat. — *Szimfónikus szvit*. 1941. 6 tétel. 20 perc. Kézirat. — *Táncszvit*. 1941. 5 tétel. Kézirat.

Vaszy Viktor. — *I. Szvit*. 1926—27. 30 perc. Előadások: Szfőv. Zkar, B. H. Z., Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *II. Szvit*. 1929—35. 15 perc. Előadások: Rádió Bp., Szfőv. Zkar., Pozsony. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Vígjáték-nyitány*. 1931. 4'5 perc. Sok helyen belés külföldön. Kiadó: Universal Ed. 1932. Szólamok: kiadónál. — *Magyar tánc I., II.* 6—6 perc. Előadások: Rádió Bp. Riga. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Motu perpetuo* (Paganini-átirat). 1937. Kb. 4 perc. Előadások: Rádió Bp., stb. Kiadó: Rózsavölgyi. 1937. Szólamok: kiadónál.

Vécsey Jenő. — *Divertimento*. 1939. 4 tétel. 25 perc. Előadás: B. H. Z., Rádió Bp. Kézirat. — *Parafrázis*. 1940. 3 tétel. 15 perc. Előadások: B. H. Z., Rádió Bp. Kézirat. — *„Suite" (Bagatellek)*. 1941. 6 tétel 25 perc. Kézirat.

Veress Sándor. — *Partita*. 1936. 4 tétel. 15 perc. Előadások: Budapest, Hága. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *A csodafurulya. Balletzene*. 1937. 17 perc. Előadások: Bpest, London, Róma. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *I. Szimfónia*. 1940. (a japán császári dinasztia 2600 éves jubileumára kiküldött mű). 3 tétel. 31 perc. Előadások: Tókió, Osaka, Budapest Szfőv. Zkar. Kiadó: Kigen 2600-nen Hoshukukai, Tokyo. Szólamok: szerzőtől, kölcsöndíjért. — *Suite*. 1941. 6 tétel. 16.5 perc. Előadás: Szfőv. Zkar. Kézirat. Szólamok: szerzőnél és a Szfőv. Zkarnál, kölcsöndíjért.

Vincze Ottó. — *Áldozás Mozart szellemének* (Vígjátéknyitány). 1928. 5 perc. Előadás: Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: Szerzőtől kölcsön. — *A makrancos hölgy. Nyitány*. 1934. 4 perc. Előadás: Szfőv. Zkar. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön. — *Falusi impressziók*. Suite, 5 tételben. 1934. 20 perc. Előadás: B. H. Z. Szólamok: Rádió kótatárában. — *Capriccio*. 1939. 9 perc. Előadás: Filh. Társ. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön.

Viski János. — *Szimfónikus szvit*. 1935. 5 tétel. 18 perc. Előadások: Bpest, Varsó, Belgrád, Sondershausen, Zürich, stb. Kiadó: Universal Ed. (előkészületben). Szólamok: kiadónál. — *Két magyar tánc*. 1938. 8 perc. Előadások: Szfőv. Zkar, Rádió, Sopron, stb. Kiadó: Universal Ed. (előkészületben). Szólamok: kiadónál. — *Enigma. Szimfónikus költemény*. 1940. 16 perc. Előadások: Filh. Társ., Szfőv. Zkar, Rádió Bpest, Wien, Firenze. Kiadó: Universal Ed. (előkészületben). Szólamok: kiadónál.

Weiner Leó. — *Suite*. op. 18. (magyar népi táncok). Kb. 24 perc. Kiadó: Rózsavölgyi. — *Katonásdi (Soldatenspiel)*. op. 16. 5 perc. Kiadó: Universal Ed. — *J. S. Bach: Toccata C-dur* (zenekari feldolgozás; kétféle változat). Kb. 16 perc. Kiadó: Universal Ed.

2. Kamarazenekarra (kiszenekarra) írt művek.

Gárdonyi Zoltán. — *Kamaraszimfónia*. Vonószenekar, 10 fúvó, üstdob. 1932. 16 perc. Előadások: Szfőv. Zkar, Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Hajdu Mihály. — *Szvit, kiszenekarra.* 2—2 fuv., ob., klar, fag., kürt, tr., 1 puzón, üstdob és vonósok. 1933. 16 perc. Előadások: B. H. Z., Szfőv. Zkar, Rádió Bp., Debreceni Filh. Társ. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Áprilisi szerenád.* 1—1 fuv., ob., klar., fag., 2 kürt, 1 trombita, üstdob és vonósok. 1941. 12 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Kadosa Pál. — *Kamaraszimfónia. op. 10.* Kamarazenekar. 1928—29. 12 perc. Szólamok: B. Schott's Söhne útján. — *Quartettkoncert. op. 26.* Vonósnégyes és fúvószenekar. 1936. 22 perc. Szólamok: szerzőnél.

Kazacsay Tibor. — *Egy humorista vázlatkönyvéből. op. 35.* Szvit, kiszenekarra (kettős fúvók). 1924—28. 15 perc. Előadások: Bp., Brüsszel. Kézirat. Szólamok: Harmóniánál.

Kodály Zoltán. — *Nyári este.* Ujjáalakítás az 1906-os változat tematikája alapján. Kiszenekar. 1929—30. Kiadó: Universal Ed. — *Marosszéki táncok.* (Eredetileg zong.) 1930. Kiadó: Universal Ed. — *Galántai táncok.* (Zongorára is.) A Bp. Filh. Társ. megalakulásának 80. évfordulójára. 1933. Kiadó: Universal Ed.

Kósa György. — *Suite (Ironikus portrék.).* Kiszenekar. 1924. 15 perc. Előadások: Bp. két ízben. Kiadó: Universal Ed. — *III. Szimfónia.* Kiszenekar. 1933. 22 perc. Előadás: Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *V. Szimfónia. (Természetöröm.)* Kiszenekar. 25 perc. Kézirat.

Lajtha László. — *Divertissement* pour orchestre. 1 fuv., 2 klar., 1 cornet, 2 kürt, hárfa, ütőhangszerek, vonósok. 1936. Kiadó: A. Leduc, Paris.

Lavotta Rezső. — *Magyar változatok. op. 77.* Kiszenekar. 1929. 5 perc. Előadások: Nemzeti Színház, Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: Rádió Bp-nél. — *Balatoni suite. op. 78.* Kiszenekar 1937. 20 perc. Előadás: Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: Rádió Bp-nél.

Molnár Antal. — *Kuruc Muzsika.* Kiszenekar, 4 tárogatóval. 1936. 12 perc. Előadás: Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: Rádió Bp-nél.

Montag Vilmos. — *Divertimento.* Kamarazenekar. 1939. 18 perc. Előadás: Női kamarazenekar. Szólamok: szerzőnél.

Ottó Ferenc. — *Szimfónia.* Kiszenekar. 1941. 24 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Pongrácz Zoltán. — *Magyar eklogák.* Kiszenekar. 1933. 11 perc. Előadások: Bp., Tallin. Kézirat. Szólamok: szerzőnél; kölcsöndíj 15 P. — *Verbunkos szvit.* 5 fafúvó, 2 kürt, hárfa, vonósok. (Szalonzenekarra is megvan.) 1934. 6 perc. Előadások: Rádió Bp. több ízben. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. Kölcsöndíj 10 P. (Szalonzenekari anyag Rádió Bp-nél.) — *Szvit az „Uz Bence" c. film zenéjéből.* Közepes zenekar, hárfával. 1938. 6—7 perc. Előadás: filmen a Bp. Filh. Társ. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. Kölcsöndíj 10 P.

Rajter Lajos. — *Katonatáncok.* Kiszenekar. 1941. 15 perc. Előadás: Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: Rádió Bp-nél.

Siklós Albert. — *Bihari szvit.* Kiszenekar. 1922. 21 perc. Előadások: Rádió Bp., Szfőv. Zkar, Rendőrzenekar, Melles-zkar. Kézirat. Szólamok: Rádió Bp-nél. — *Szinfonietta.* Kiszenekar. 1934. 18 perc. Előadások: Bp. Filh. Társ., Rádió Bp. Szólamok: szerző hagyat. — *A lőcsei tabulátúrás-könyv magyar táncai.* Kiszenekar. 1935. 8 perc. Előadás: Szfőv. Zkar, Rádió Bp. Szólamok: szerző hagyat. — *Koncert-rondó.* Kiszenekar. 1935.

12 perc. Előadások: Bp. Filh. Társ., Rádió Bp., Rádió Strassburg. Kézirat. Szólamok: szerző hagyat.

Tóth Dénes. — *Poème lyrique*. Kamarazenekar. 1935. 6 perc. Előadás: Rádió Bp. Szólamok: szerzőnél.

Veress Sándor. — *Divertimento*. Kiszenekar. 1936. Kb. 13 perc. Előadások: Bp., London. Kézirat. Szólamok: Boosey & Hawkes útján, London. — *Csürdöngölő*. Kamarazenekar. 1938. Kb. 2½ perc. Kézirat. Előadás: Bp. Szólamok: szerzőnél.

Vincze Ottó. — *Csalódások, szvit*. (Színpadi kísérőzenéből.) Kiszenekar. 1937—38. 14 perc. Előadás: B. H. Z. Szólamok: szerzőnél.

3. Vonószenekarra vagy ifjúsági (iskolai) zenekarra írt művek.[2]

Bartók Béla. — *Divertimento*. 1939. Kiadó: Boosey & Hawkes, London.

Farkas Ferenc. — *Finn népi táncok*. (I. sorozat.) Vonószenekar, klarinét; ifjúsági zenekar. 1935. 4 perc. Előadások: Rádió Bp., Rádió Tartu. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Finn népi táncok*. (II. sorozat.) 1935. 4 perc. Előadások: Saratoga, Spa Mus. Festival, New York, Philh., Orch., Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Gárdonyi Zoltán. — *Magyar szvit*. Ifjúsági társaszene. 1934. 9 perc. Kiadó: Magyar Kórus. Előadások: Debrecen, Nagykőrös, Sopron, Szeged, Bp., Kaposvár, Sárospatak, Székesfehérvár, stb. Szólamok: Magyar Kórusnál. — *Népdalvariációk*. Vonószenekar és 1—1 fl., klar., tromb. Ifjúsági társaszene. 1935. 8 perc. Kiadó: Magyar Kórus. Előadások: Sopron, Sárospatak. Szólamok: Magyar Kórusnál. — *„Esik eső."* Ifjúsági társaszene. 1936. 5 perc. Kiadó: Magyar Kórus. Előadások: Sopron, Sárospatak, Székesfehérvár. Szólamok: Magyar Kórusnál. — *Két tiszavidéki népdal*. Ifj. társaszene. 1939. 4 perc. Előadás: Sopron. Kézirat. Szólamok: a soproni Evang. Liceumtól. — *Diákbál-megnyitó*. Ifj. társaszene. 1939. 10 perc. Előadás: Sopron. Kézirat. Szólamok: a soproni Evang. Liceumtól.

Hollósy Kornél. — *Velencei szerenád*. (Kis nyitány.) Op. 83. Ifj. társaszene. 1939. 6 perc. Előadás: Miskolc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Járdányi Pál. — *Kvartyogó nyitány*. Kiszenekar. 1938. 2½ perc. Előadás: Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Szimfonietta*. Vonószkar. 1940. 10½ perc. Kiadó: Magyar Kórus. Előadás: Bp. Szólamok: Magyar Kórusnál.

Kovách Andor. — *Szimfónia vonószkarra*. 1941. 18—20 perc. Előadás: Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Molnár Antal. — *Szvit*. Vonószkar. 1928. 35 perc. Előadás: Zürich. Kézirat. Szólamok: Zeneműv. Főisk. Könyvtárától.

Országh Tivadar. — *Apróságok*. Vonószkar. 1940. 22 perc. Előadás: Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: Rádió Bp-nél.

Pázmán György. — *Nyitány*. Vonószkar. 1940. 7 perc. Előadás: Újpest. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Pongrácz Zoltán. — *Szimfónia, vonószkarra*. 1938. 16 perc. Előadások: Szfőv. Zkar, Antwerpen (lekötve 1942-re). Kézirat. Szólamok: szerzőnél, kölcsöndíj 20 P.

[2] Utóbbiakat a szerzők, mint ifjúsági darabokat, külön megjelölték.

Szervánszky Endre. — *I. Divertimento.* Iskolai zenekar. 1939. 14 perc. Kiadó: Magyar Kórus (Sajtó alatt). Előadások: Női kamarazkar, Rádió Bp. Szólamok: szerzőnél. — *II. Divertimento.* 1939. 18 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Tóth Dénes. — *Concerto grosso.* Vonószkar. 1939. 12 perc. Előadás: Szfőv. Zkar, Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Weiner Leó. — *I. Divertimento.* (Régi magyar táncok.) Vonószkar. 10 perc. Kiadó: Rózsavölgyi és Tsa. — *II. Divertimento.* (Magyar népi dallamok.) Vonószkar. 13 perc. Kiadó: Rózsavölgyi és Tsa. — *Pasztorál, fantázia és fuga. op. 23.* Vonószkar. 20 perc. Kiadó: Rózsavölgyi és Társa.

II. Versenyművek szólóhangszerre és zenekarra.

4. Zongora, zenekarral (zongoraversenyek).

Bartók Béla. — *I. zongoraverseny.* 1926. Kiadó: Universal Ed. — *II. zongoraverseny.* 1930—31. Kiadó: Universal Ed.

Berg Lily. — *Zongoraverseny.* 1929. 20 perc. Előadás: Operaházi Zkar, Bp. Kézirat.

Farkas Ferenc. — *Fantázia* zong. és zkarra. 2 fl., 1 ob., 1 bass. klar., 1 fg., 2 cor., 1 tr., 1 trb., zong. (II.), ütők és vonósok. 1929. 15 perc. Előadás: Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Gárdonyi Zoltán. — *Zongoraverseny.* 1937. 22 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Geszler György. — *Zongoraverseny* (D-dur). 1935. 15 perc. Előadások: Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Horusitzky Zoltán. — *Zongoraverseny.* 1941. 25 perc. Előadás: Bp. Kézirat. Szólamok: a Szfőv. Felsőbb Zeneisk. igazgatóságánál.

Kadosa Pál. — *I. zongoraverseny.* op. 15. 1931. 16 perc. Előadás: Amsterdam, zeneünnepélyen. Szólamok: Schott, Mainz, vagy szerző útján. — *II. zongoraverseny. op. 20.* 1938. 14 perc. Előadás: New York, Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Kósa György. — *I. szimfónia. (Ember és mindenség.)* Nagyzenekar és koncertáló zong. 1920. 50 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Pázmán György. — *Koncert* (versenymű) zongorára, zenekari kísérettel. 1936. 15 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Takács Jenő. — *Zongoraverseny.* 1934. 23 perc. Előadás: Tókió, Bécs, Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Tarantella. op. 39.* Zong. zenekarkísérettel. 1937. 13 perc. (Kétzongorás átirata is készült.) Kiadó: Universal Ed. Előadások: Bp. Filh. Társ., Rádió Bp., Páris, Berlin, Bécs, Philadelphia, Cairo, Alexandria, New York, stb. Szólamok: Universal Ed. útján.

Weiner Leó. — *Concertino. op. 15.* 1928. 20 perc. Kiadó: Universal Ed.

5. Vonóshangszerek, zenekari kísérettel.

Bartók Béla. — *Hegedűverseny.* 1937—38. Kézirat (?).

Kadosa Pál. — *I. hegedűverseny. op. 19.* 1932. 24 perc. Előadás: Bp. Szólamok: Schott, Mainz, vagy szerző útján. — *Brácsakoncert.*

op. 27. 1936. 15 perc. Előadás: Bp., Zürich. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *II. hegedűverseny. op. 32.* 1940—41. 20 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Veress Sándor. — *Nógrádi Verbunk.* Hegedű, zongora, ill. zkari kísérettel. 1939. $6^1/_2$ perc. Kézirat. Előadások: Bp., Varsó, Tallin, Helsinki, Páris, Antverpen, Arnheim, Hilversum, Berlin, Róma, Modena, stb. Szólamok: szerzőnél és a Szfőv. Zkarnál. — *Hegedűverseny.* 1939. 22 perc. Előadások: Bp., Amsterdam, Hága, Utrecht, Hilversum, Velence, Róma, stb. Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *Cuka szőke csárdás.* Hegedű zongora, ill. zkari kísérettel. 1940. $2^1/_2$ perc. Előadások. Bp., Berlin, Róma. Kézirat. Szólamok: szerzőnél és a Szfőv. Zkarnál.

6. Egyéb szólóhangszer, zenekarral.

Antos Kálmán. — *Concertino.* Orgona, vonószenekar, 3 kürt és 2 üstdob. 1926. 12 perc. Előadások: Bp., Prága, Szeged. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Farkas Ferenc. — *Concertino,* hárfára és zenekarra. 1937. 15 perc. Előadások: Bp., Brüsszel, Róma. Szólamok: Szkfőv. Zkar. könyvtárában.

Hollósy Kornél. — *Adagietto. op. 81.* Orgonaszóló, vonószkar, kis. 1935. 10 perc. Előadás: Miskolc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Takács Jenő. — *Szimfónikus tételek.* — Éterhangszer, nagyzenekar. 1938—39. 20 perc. Kézirat. Előadás: Bp., Páris, New York. Szólamok: New Yorkban.

Tóth Dénes. — *Cimbalomverseny.* Cimbalomszóló, kamarazenekarral. 1940. 12 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

MAGYAR ZENEMŰVEK JEGYZÉKE: 1920—1941

(Második közlemény.)

Pótlás a zenekari műveknek lapunk augusztusi számában közölt jegyzékéhez:

Kenessey Jenő. (Budapest, XI., Bocskai-út 63. Tel. 457—017). — *Táncimpressziók,* nagyzenekarra. 1933. 7 perc. Előadások: Szfőv. Zkar, Rádió Bp. 1939, München. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, megegyezés szerint. — *Falusi képek,* nagyzenekarra. 1934. 12 perc. Előadások: Szfőv. Zkar, Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőtől megegyezés sz. — *„Csizmás Jankó".* Suite nagyzenekarra. 1937. 6 tétel: 18 perc. Előadás: Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőtől megegyezés sz. — *Vígjáték-nyitány,* nagyzenekarra. 1941. 7 perc. Előadás: Rádió Bp. 1942. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, megegyezés sz. — *Kis Szvit,* kamarazenekarra. 1930. 14 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőtől. — *„Két tánc"* kamarazenekarra. 1937. 6 perc. Előadások: Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőtől. — *„Menyasszonytánc és Verbunkos",* kamarazenekarra. 1938. 8 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőtől.

Hubay Jenő.[1] *Biedermeier-Suite.* op. 116. 4 db. zenekarra. Kiadó: Universal.

III. Színpadi zene

(Opera, ballet, táncjáték, színdarabhoz kísérőzene.)

Ádám Jenő. — *„Magyar karácsony",* (dalmű 1 felv. 2 képben). 1930. 45 perc. Előadások: M. K. Operaház. Kézirat. Szólamok: M. K. Operaház könyvtárától, kölcsön. — *Mária Veronika.* (színpadi misztérium). 1934—35. 130 perc. Előadások: M. K. Operaház. Kézirat. Szólamok: M. K. Operaház könyvtárától, kölcsön.

Antos Kálmán. — *„Fekete Mária"* misztériumhoz kisérőzene. 1937. Egész estét betöltő darab. Előadások: Szegedi Szabadtéri Játékok 1937, Bp. Nemzeti Színház 1938. Kézirat. Szólamok: Szeged Szabadtéri

[1] Hubay Jenő 1910 után keletkezett kisebb műveinél (a rendelkezésre álló bibliografiai segédeszközök elégtelen volta miatt) legtöbb esetben lehetetlen volt a keletkezés pontos évét megállapitani. Jegyzékünk határául az 1919. táján keletkezett op. 114-et vettük.

Játékok rendezősége és Bp. Nemzeti Színház tulajdonában. — *„A missziónárius honvágya"* melodráma zong. kisérettel. 8 perc. Előadás: Szeged Vár. Színház, missziós előadás 1938. Kézirat.

Berg Lily. — *Székely ballada.* Táncjáték, nagyzenekarra. 1938. 90 perc. Kézirat.

Dévényi Imre. — *„Cseresznyevirág".* Mesejáték 1 felv. Op. 3. 1925—26. 45 perc. Előadás: M. K. Operaház, 1942. Kézirat.

Dohnányi Ernő. — *„A vajda tornya".* Romantikus opera 3 felv. (Ivas Turm. Romant. Oper in 3 Akten). Op. 30. Bemutató: M. K. Operaház 1922. Kiadó: Rózsavölgyi. — *„Der Tenor".* Komische Oper in 3 Akten. op. 34. Bemutató: M. K. Operaház 1929. Kiadó: Rózsavölgyi. — *„Szent fáklya".* Legenda 11 táncképben (a *Szimfonikus percek* és a *Ruralia Hungarica* zenéjéből összeállítva). Bemutató: M. K. Operaház, 1934.

Farkas Ferenc. — *„A bűvös szekrény".* Opera Kunszery Gyula szövegére. 2 felv. Bemutató: M. K. Operaház, 1942. — *„A három csavargó".* Táncjáték Kristóf Károly szövegére. 1 felv. 1932. — *Bábtáncoltató Betlehemes Játék.* Muharay Elemér szövegére. 1 felv. Városi Színház Bp. 1940. — *A fülemüle,* daljáték Szabados Árpád szöv. 3 felv. Előadások: Bp. Nemzeti Színház 1941. Rádió Bp. Pécs, Kolozsvár stb. (két szám belőle megj. Nádor K. Bp. kiadásában. NB. Könnyebbfajta, u. n. szórakoztató zene). — *„Betlehembe..."* 80 perc. Előadások: Paulini-féle „Csupajáték" keretében: Bp. 1938, London 1939; Rádió Bp. 1940. — *Erdélyi Betlehemes Játék* (iskolák, műkedvelők részére). Magyar Kórus kiadása 1941. — *Színpadi darabokhoz kisérőzenék* (nagyrészben a bp. Nemzeti Színház részére): Athéni Timon, 1935 — És Pippa táncol, 1935. — Az ember tragédiája, 1935. — Árpád ébredése, 1937. — A nagy világszínház, 1938. — Ahogy tetszik, 1937. — Makrancos hölgy, 1939. — Macbeth, 1939. — Caesar, 1940. — Hamlet, 1940. — Romeó és Julia, 1940. — Csongor és Tünde (kamaranégyesre), 1941. — A Nagyúr, 1942. — *Rádió-hangjátékzenék:* Sirius, Galamb a kalitkában, Karácsonyi virág, Hajnali találkozás, Délibáb kisasszony, Az elmerült harang. — *Filmkisérőzenék* Bpesten, Bécsben és Kopenhágában előállított filmekhez.

Hubay Jenő. — *„Az álarc",* opera 3 felv. op. 106. Bemutatók: M. Kir. Operaház Bp. 1929. Karlsruhe 1931. Kiadó: J. Weinberger, Wien. — *„A milói vénusz",* opera 2 képben, op. 107. 1932. (első változat: 1909). Bemutató: M. K. Operaház Bp. 1935. Kiadó: Universal, Wien. — *Anna Karenina,* opera 4 felv. op. 112. Bemutató: M. Kir. Operaház Bp. 1923, Duisburg, Bochum 1932, Nürnberg 1934. Kiadó: Universal, Wien. — *„Az önző óriás",* mesejáték 1 felv. op. 124. Kiadó: J. Weinberger, Wien.

Kacsoh Pongrácz. — *Színpadi zene* Herczeg Ferenc *„Baba hu"* c. színművéhez. (3 szám: 2 gyermekdal és alán harci induló). 1921. Előadás: Bp. Renaissance színház. 1921. Kézirat: özv. Kacsoh P.-né tulajdonában (Bp. IV., Reáltanoda-u. 19.) — *Dorottya.* Daljáték 3 felv. 1912—21. 3 óra. Előadások: Szegedi Városi Színház 1929. Rádió Bp. 1929. Kézirat: mint fent.

Kenessey Jenő. — *„Csizmás Jankó".* Táncjáték. 1937. Kb. 45 perc. Bemutató: M. K. Operaház 1937. Kézirat. — *„Enyém a vőlegény".* Táncjáték. 1938. 14 perc. Előadások: Bp. 1938, London 1939. (a Paulini-féle „Csupajáték" keretében). — *„Arany meg asszony".* Opera. 1941—42.

Kb. 70 perc. Előadás: M. Kir. Operaház (előkészületben az 1942—43. évadra).

Kodály Zoltán. — *Háry János.* Daljáték Paulini Béla szövegére. Harsányi Zsolt verseire. Op. 15. 1925—27. Bemutató: M. K. Operaház 1926. Kiadó: Universal. — *Székelyfonó.* Daljáték 1 felv. 1931—32. (részben a „Magyar Népzene" c. gyűjt. népdalátiratainak felhasználásával). Bemutató: M. K. Operaház, 1932. Kiadó: Universal. — *Kuruc mese.* Táncjáték a Marosszéki és a Galántai Táncok c. művekből, Harsányi Zsolt cselekményére. 1935. Bemutató: M. K. Operaház, 1935.

Kókai Rezső. — *István király.* Színpadi oratórium 2 részben (5 képben) v. Németh István szövegére. 1938—39. (a Sz. István-év alkalm. kiírt állami zenemű-pályázat nyertese). Bemutató: M. K. Operaház 1942. Kézirat.

Kósa György. — *Laterna Magica.* Pantomim énekhangokkal. 1921. 60 perc. Előadás: Városi Színház Bp. 1927. Kézirat: szerzőnél. — *A király palástja.* Meseopera. 1925—26. 80 perc (2 felv. 4 kép). Kézirat. — *Árva Józsi három csodája.* Mesejáték. 1930. (ugyanebből suite nagyzenekarra és külön szólózongorára. 12 perc). 60 perc. Bemutató: M. K. Operaház 1932. Kiadó: Universal (zg. kivonat), 1932. Szólamok: Operaház tulajdonában. — *Az két lovagok.* Parodisztikus opera. 1935. 75 perc (7 kép). Bemutató: M. K. Operaház 1937. Kézirat. Szólamok: Operaház tulajd.

Lajtha László. — *Lysistrata.* Táncjáték. 1933. Bemutató: M. K. Operaház 1933. Kézirat.

Laurisin Miklós. — *Ludas Matyi.* Zenekari szvit. 1938. 14 perc. Előadás: Rádió Bp. Kézirat. — *„Toldi"* c. bábjátékhoz írt zenekari szvit. 1941. 20 perc. Kézirat. — *Debreceni vásár.* Ballet-szvit. 1942. Kb. 20 perc. Kézirat.

Lavotta Rezső. — Kisérőzenék a bp. Nemzeti Színházban előadott prózai darabokhoz (csak az egész estét betöltő művek): *Omnia vincit amor,* 1922, *Balatoni rege,* 1923, *Passio,* 1923, *Zenebohócok,* 1925, *A házi tündér,* 1927, *A krétakör,* 1928, *Azra,* 1930, *Magyar Elektra,* 1931, *A tékozló fiú,* 1934. Kéziratok a Nemzeti Színház tulajdonában.

Országh Tivadar. — *Legenda.* Táncjáték. 1938—41. 30 perc. Kézirat a M. K. Operaház tulajdonában. — *Ondimur.* Táncjáték. 1941. Kb. 40 perc. Kézirat hangszerelés alatt.

Ottó Ferenc. — *„Julia szép leány".* Opera 2 felvonásban. Nyirő József szövegére. 1937. Bemutató: M. K. Operaház. Kézirat a M. Kir. Operaház tulajdonában.

Pongrácz Zoltán. — *„Az ördög ajándéka".* Táncjáték 1 felvonásban. 1936. 60 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőnél (csak színházaknak).

Radnai Miklós. — *„Az egyszeri szerelmesek".* Dalmű (szövegét Arany János ötlete nyomán szerző írta). Op. 22. 1918—21. Kézirat: M. K. Operaháznál és szerző özvegyénél.

Rajter Lajos. — *Pozsonyi majális.* Táncjáték. 1937—38. 25 perc. Kiadó: Universal (előkészületben). Bemutató: M. K. Operaház. Szólamok: ugyanott.

Rékai Nándor. — *„A nagyidai cigányok".* Vígopera, Kulinyi Ernő szövegével. 1939. (első változata: 1906). Teljes estét betöltő mű (3

felv.). Zenekari részek külön előadás céljára: „Cigányok felvonulása", „Magyar tánc" (Lassú és friss). Közjáték (10—10—3 perc). Bemutató: M. K. Operaház. Kézirat. Szólamok: M. Kir. Operaház könyvtárából kölcsön.

Siklós Albert. — *„A tükör"*. Pantomim. Mohácsi Jenő szövegére. 1922. 42 perc. Előadások: Városi Színház. 1923. M. K. Operaház 1924, felújítás 1937. Kiadó: Universal (litogr. zg. kiv. 1923). Szólamok: Operaház könyvtárában. — *„A hónapok háza"*. Dalmű 1 felv., 3 képben. 1926. 110 perc. Bemutató: M. K. Operaház 1927. Kézirat. Szólamok: M. K. Operaház könyvtárában. — *„Esterházy-vigasságok"*. Hangjáték Mohácsi J. szövegére. 1933. 50 perc. Bemutató: Rádió Bp. 1933. Kézirat. Szólamok: Rádió könyvtárában.

Takács Jenő. — *Nilusi legenda* (Aegyptische Liebeslegende). Balett 3 képben. 1938—39. 50 perc. Előadások: M. K. Operaház, Duisburg. Kiadó: Universal (1939). Szólamok: kiadótól.

Unger Ernő. (Bp. II., Margit-körút 29. Tel. 355—979). *„Petőfi"*. Opera 3 felv., 4 képben. (Petőfi verseinek részbeni felhaszn. szövegét írta a szerző). 1936. Kb. 3 óra. Kézirat (1939-ben a M. K. Operaház részére szerződéssel lekötve).

Veress Sándor. — *„Hangjegyek lázadása"*. Gyermekopera. 1931. 25 perc. Előadás: Bp. Szekeres M. leánygimn. növendékei. Kézirat. — *Székely lakodalom*. Hangjátékhoz kisérőzene. 1932. Kb. 20 perc. Előadás: Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: Rádió Bp. könyvtárában. — *„A csodafurulya"*. Ballett Paulini Béla szövegére, Milloss Aurél koreografiájával, 1937. 17 perc. Előadások: Budapest, London, Róma (a „Csupajáték" keretében). Kézirat. Szólamok: szerzőnél. — *„Lucifer"*. Kisérőzene Joost van den Vondel szövegéhez. 1940. 45 perc. Kézirat.

IV. Oratórikus műfajok

(Csak a hangversenyszerű előadásra szánt művek; a kifejezetten egyházi rendeltetésű munkák elhagyásával.)

Ádám Jenő. — *„Kántáló és regölő"* (a „Magyar karácsony" c. dalműből). Gyermekkar, vegyeskar, nagyzkar orgonával, 1930. 35 perc. Előadások: Szfőv. Ének- és Zenekar. Debrecen Városi Zeneiskola. Kézirat. Szólamok: M. K. Operaház ktárában. — *„Sirató és örvendező ének"* (a Mária Veronika c. misztériumból). 4 magánhang, nőikar, vegyeskar és zenekarra, orgonára. 1936. 41—43 perc. Előadás: Szfőv. Ének- és Zenekar. Kézirat. Szólamok: M. K. Operaház ktára.

Antos Kálmán. — *Szent István*. Nagyzkar, org., szólisták, vegyeskar, férfikar, énekesfiúk. Oratórium. 1938. 120 perc. Kézirat (csak vezérkönyv és zg. kiv.) szerzőnél. — *Májusi zsoltár*, háromszól. nőikar zongorával. 1932. 2 perc. Előadás: Szeged zeneisk. jub. hangv. 1932. Kézirat.

Bartók Béla. — *Cantata profana*. Két magánhangra, kettős karra és zenekarra. 1930. Bemutató: London 1934. Kiadó: Universal.

Deák Bárdos György. — *Pastoral kantata*. Orgona-vegyeskar. 1939. 19 perc. Előadás: Szfőv. Énekkar 1939. Kézirat. — *Rosarium*, kantata. Orgona, kar, szólókkal. 1940. 25 perc. Kézirat.

Dohnányi Ernő. — *Cantus vitae.* Oratórium Madách Imre drámai költeményéből vett szövegre. 1941. Bemutató: Bp. Filh. Társ., 1941. Kézirat.

Farkas Ferenc. — *Magyar Betlehem* (Betlehembe...). Vegyeskar, kamarazkar. 18 perc. Előadások: Budapest, London (a „Csupajáték" keretében), Rádió Bp. Kézirat. Szólamok: Paulini Béla (Bp. Szentkirályi-u. 49) tulajdonában.[2] — *Erdélyi Betlehemes játék.* Egyszól. énekkar, iskolai zkarral. 1939. Kb. 5 perc. Kiadó: Magyar Kórus, 1940. Szólamok: ugyanott.[3]

Gárdonyi Zoltán. — *„Neujahrsgesang".* Kantáta, 3 szólóhang, kamarazenekisérettel. 1929. 15 perc. Előadás: berlini Zeneműv. Főisk. növendékei, 1929. Kézirat. — *„Gyászol ég s föld".* Kantáta, alt (szóló és kar), vonószenekar, orgona. 1934. 9 perc. Előadások: Korál kamaratársaság Bp. 1934, 1940. Kézirat.

Hollósy Kornél. — *Találkozás* (Heine költ.). Kantata: nőikar, kiszkar, szoprán és altszóló. 1921. 12 perc. Előadások: Szfőv. Felsőbb Zeneisk. Ének- és Zkara Bp. 1936. Miskolc Városi Zeneisk. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsöndíjért. — *A szerelmes tenger.* (Petőfi.) Kantata: nőikar, nagyzkar, szoprán és altszóló. 1922. 14 perc. Előadások: Szfőv. Zeneisk. 1938, Miskolc Városi Zeneisk. 1924. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsöndíjért. — *„Szent István királyhoz".* Magyar motett: nőikar, nagyzkar, szopránszóló, orgona. 1929. 25 perc. Előadások: Szfőv. Zeneisk. 1941. és Miskolc Városi Zeneisk. 1930. Kézirat. Szólamok: Szfőv. F. Zeneisk. és szerzőnél, kölcsöndíjért.

Horusitzky Zoltán dr. — *„Fekete Hold éjszakáján".* Kantáta. Ady Endre versére. Szoprán és baritonszóló, vegyeskar, nagyzkar. 1930. 18 perc. Előadás: Filh. Társ. (Szfőv. Énekkarral) 1932. Kézirat (énekkari anyag nyomtatásban a Szfőv. Énekkar tulajd.). Szólamok: szerzőtől, megegyezés szerint. — *„Te Deum".* Szopránszóló, vegyeskar, nagyzkar. 1937. 25 perc. Előadás: Szfőv. Énekkar B. H. Z.-vel, 1939. Kézirat (énekkari anyag nyomtatásban a Szfőv. Énekkar tulajd.). Szólamok: szerzőtől, megegyezés szerint. — *„Felkelt a nap".* Kantáta a szerző szövegére. Baritonszóló és vegyeskar, nagyzkar. 1935—40. 50 perc. Kézirat.

Hubay Jenő. — *Béke-himnusz* (Ara pacis) op. 114. Romain Rolland szövegére. Szólók, kar, zkar. Kézirat. — *Dante-szimfónia,* op. 118. „Vita nuova" 4 szólóhang, vegyeskar, fiúkar, nagyzenekar. 1921. Kiadó: Breitkopf. — *Petőfi-szimfónia,* op. 119. 4 rész, 4 szólóhang, vegyeskar, férfikar, gyermekkar. 1922—23. Kiadó: Breitkopf.

Kadosa Pál. — *„Lehrstück",* op. 17. (szólók, kórus, kiszkar). 1931. 10—12 perc. Előadás: Bp. Kézirat. — *József Attila-kantáta,* op. 31. (szólók, énekkar, zkar). 1938. 5 tétel: 15 perc. Előadás: Bp. Kézirat.

Kapi-Králik Jenő. — *„A keresztfához* megyek". (isk. zkar + egynemű kar). 1941. 6 perc. Előadás: Evang. Leánygimn. Bp. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön.

Kazacsay Tibor. — *„Karácsonyi misztérium".* op. 59. (szólók, gykar, zg. kis.). 1934. Kb. 30 perc. (prózával). Előadás: Erzsébet Leány-

[2] A „Magyar Betlehem" eredetileg szinpadi mű, de előadható hangversenyszerűen is (így került előadásra 1940-ben a budapesti rádióban).

[3] Hangversenyszerű előadásnál a számok sorrendje megváltozik: 1. 4. 5. 3.

árvaház. Kézirat. — *„Karácsony"* világi kantáta Ady Endre szövegére. op. 77. (vkar, szólók, nagyzkar, org.) 20 perc. Kézirat.

Kodály Zoltán. — *Psalmus Hungaricus.* op. 13. 1923. (tenorszóló, vegyeskar, nagyzkar, org.). Bemutató: Buda és Pest egyesítésének 50. évfordulója alk. rendezett Filh. Hangv. 1923. Kiadó: Universal. — *Budavári Te Deum.* (szólónégyes, vegyeskar és nagyzenekar). 1936. (Budavár visszafoglalásának 250. évforduljára írt mű). Kiadó: Universal.

Kósa György. — *„Kincses Ádám halála".* Misztérium. (énekszólók, vegyeskar, kiszkar). 1923. 25 perc. Előadás: Filh. hangv. Bp. 1929. Kézirat. Szólamok: Universaltól. — *„Laodameia".* (altszóló, vegyeskar, nagyzkar). 1924. 25 perc. Előadás: Babits-esten, Bp. 1927 (zg.-val). Kézirat. Szólamok: szerzőtől. — *Jónás.* Oratórium, szerző átdolgozta bibliai szövegre, (nagyzkar, org., vkar, tenor és bar. szóló). 1931. 3 rész: 50 perc. Kézirat. — *Husvéti oratórium.* (nagy fúvóskar v. org., 2 vonoskar, 7 szólóhang. vkar). 1932. 3 rész: 75 perc. Előadás: Bpesti Kamarakórus, 1936. Kézirat. — *Jób.* Szimfónikus kantáta (altszóló, 3 oboa, 3 fagót, 3 harsona, 1 trombita és vonóskar). 1933. 3 rész: 20 perc. Előadás: Basilides M. zkarral (Vaszy) 1937. Kézirat. — *Saulus.* Oratórium. (férfikar, 5 szólóhang, org., rézfúvók és mély vonósok). 1935. 4 rész: 50 perc. Kézirat. — *Dávid király.* Biblikus balett (nagyzkar, énekszólók). 1937. 3 kép: 60 perc. Kézirat. — *Dies irae* (énekszólók, org. és ütőhangsz.). 1937. 20 perc. Előadás: Bpesti Kamarakórus 1938. Kézirat. — *„József".* Kamaraoratórium (9 szólóhang, vonóshatos, 2 kürt, hárfa). 1939. 6 rész: 90 perc. Előadás: Vajda János Társ. 1939. Kézirat. — *Illés.* Oratórium, (tenor, basszus, 3 altszóló kamarazenekis.). 1940. 5 rész: 50 perc. Előadás: P. T. O. E. 1940. Kézirat.

Országh Tivadar. — *Kádár Kata.* Ballada (vegyeskar, zkar, énekszólók). 1939. 12 perc. Kézirat: szerzőnél.

Ottó Ferenc. — *„Aratónap."* Kantáta Illyés Gyula szövegére (baritonszóló, vegyeskar, gyermekkar, nagyzkar). 1939. 25 perc. Kiadó: Universal (előkészületben). — *„Mária-Siralom"* (Magyar Passió). Oratórium népi szövegre (alt-, tenor- és baritonszóló, vkar és zkar). 1940. 80 perc. Kézirat.

Pongrácz Zoltán. — *Karácsonyi kantáta* (kamarazkar, 3 szól. énekkar).[4] 1935. 6 perc. Előadások: Bpest, Debrecen. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, 12 P kölcsöndíjért. — *„Szent István oratórium".* Színpadi oratórium (magánének, énekkar, nagyzkar). 1938. 90 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőtől (csak színházaknak és nagy együtteseknek).

Rajter Lajos. — *„Ünnepi dal"* (tenorszóló, férfikar és nagyzkar). 1932. 9 perc. Előadások: Szfőv. Zkar, MÁV Magyarság férfikar, Bp., Pozsony. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön.

Sulyok Imre. — *92. Zsoltár.* Sztáray Mihály szövegére (vonószkar, org. mezzoszoprán szóló, vegyeskar). 1941. Kb. 8 perc. Kézirat.[5]

Unger Ernő. — (Bp. II. Margit-körút 29. Tel. 355—979). *„Hungária."* Szimfónia 4 tételben, nagyzkar, vegyeskar, szólóquartett. 1930. Kb. 50 perc. Kézirat. (Utolsó tétele: „Oda Hungarica". Kb. 18 perc. Bemutató: Filh. Társ. Szfőv. Énekkar. Bp., 1937.)

[4] Szerző megjegyzése: könnyű.

[5] Első alakjában: „Mily igen jó..." címmel 1939. org. 2 szól. vegyeskar, altszóló. Kiadó: Evang. Népiskola, 1940. Előadás: Óbudai Ev. Templom, 1941.

Vaszy Viktor. — *„Karácsonyi kantáta"* (zenekar, vegyeskar, szoprán-tenor-szóló). 1929 (átdolg. 1935). 19 perc. Előadások: Rádió Bp., B. H. Z. + Palestrina kórus, Emericana zkar. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

V. Vonós kamarazene (zongorával és anélkül)

7. Szóló hegedűre (kíséret nélkül):

Jemnitz Sándor. — *I. szólószonáta* hegedűre, op. 19. 1921. 20 perc. Előadások: Berlin, Dresden, Frankfurt a/M, München, Hamburg, Leipzig, Köln, Varsó, Bpest. Kiadó: Wunderhorn-Verlag, Köln, 1922. — *II. szólószonáta* hegedűre, op. 37. 1936. 17 perc. Előadások: Bpest, 1936—37. Kiadó: Rózsavölgyi, 1940. — *III. hegedű-szólószonáta*, op. 44. 1939. 12 perc. Szerző kiadása, 1939.

Kadosa Pál. — *Szonatina* szóló hegedűre, op. 2a. 1923. 5 perc. 2 tétel. Kiadó: Harmos és Tsa, 1923. Előadások: Bpest, Wien, Berlin (Szigeti József). — *Szvit* szóló-hegedűre, op. 16a. 1931. 3 tétel: 3 perc. Előadások: növendékhangversenyeken Németországban. Kézirat.

Veress Sándor. — *Szonáta* szóló hegedűre. 1935. 3 tétel, 15 perc. Előadás: Bpest (Pártos Ödön). Kézirat.

8. Hegedű-zongorára:

Antos Kálmán. — *Lento e Vivo*. 1942. 5 perc. Előadás: Szeged, 1942.

Bartók Béla. — *I. Szonáta* hegedű-zongorára. 1921. Kiadó: Universal. — *II. Szonáta* hegedű-zongorára. 1922. Kiadó: Universal. — *I. Rapszódia* hegedű-zongorára. 1928 (ugyanez szerző készítette hegedű és zenekari átiratban is megjelent). Kiadó: Universal. — *II. Rapszódia* hegedű-zongorára. 1928. (ugyanez hegedű-zenekarra is megjelent).

Buttykay Ákos. — *Capriccio d-moll*. 1928. 5 perc. Kiadó: Rózsavölgyi, 1928. — *II. Szonáta* hegedű-zongorára. 1930. Kb. 20 perc. Bemutató: Rádió Bp., 1930. Kézirat: szerző özvegyénél (B. Kosáry Emmi, Bp. IV. Semmelweiss-u. 8.).

Dohnányi Ernő. — *Ruralia Hungarica*. 1925. (az eredeti zongoraváltozat heg. zg. átirata). Kiadó: Rózsavölgyi.

Farkas Ferenc. — *I. szonatina* (F-dur). 1930. 8 perc. 3 tétel. Előadások: szerzői est 1930, Uj Muzsika estje 1931, Rádió Bp., 1931. Kézirat: szerzőnél. — *II. szonatina* (A-dur). 1931. 8 perc. 3 tétel. Előadások: Róma, 1931, Bp., 1933, Philadelphia. Kézirat: szerzőnél. — *Hétfalusi csángó boricza-tánc*. 1934. 5 perc. Előadások: Bp., 1940. Berlin, Amsterdam, Róma (Végh Sándor), Rádió Bp., 1940, 1941. Kézirat: szerzőnél és Végh S. tulajd.

Gárdonyi Zoltán. — *I. szonáta*. 1929. 12 perc. Előadások: Sopron 1933 és Rádió Bp. 1933 (Horváth József-szerző). Kézirat: szerzőtől, kölcsön, megegyezés sz. — *II. szonáta*. 1937. 14 perc. Előadások: Sopron, rádióhangv. 1938, Zeneműv. Főisk. Bp., 1940. Sopron, 1940 (Horváth

József-szerző). Kézirat: szerzőtől kölcsön, megegyezés sz. — *Rondo capriccioso*. 1941. 4 perc. Előadás: Rádió Bp., 1942 (Molnár Klára). Kézirat: szerzőtől, leírásra.

Geszler György. — *Circulus vitiosus*. 1942. 4 perc. Előadás: Varga T. Bp. Kézirat: szerzőnél.

Hajdu Mihály. — *Improvisation*. 1940. 5 perc. Előadások: Albert F. Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Halmos László. — *Bihari szonáta*. 1931. 7—8 perc. Előadások: Győr (Albert F. és Horváth J.). Kézirat.

Hollósy Kornél. — *Hegedű-zongora-szvit*, op. 22. 1920. 4 tétel: 23 perc. Előadások: Rákos A. Bp., Dullien K. és Gránát J., Miskolc. Kézirat: szerzőtől, kölcsöndíjért.

Hubay Jenő. — *Fünf Konzertetüden*, op. 115. Kiadó: Universal, Wien. — *Csárdajelenet nr.* 14., op. 117. (zenekar kis. op. 107.). Kiadó: Universal. — *Sechs Stücke*, op. 121. Kiadó: Breitkopf, Leipzig. — Feldolgozások: *Liszt, Valse oubliée* (Kiadó: Rózsavölgyi) és Liszt, *Valse impromptu*.

Jemnitz Sándor. — *II. hegedű-zongoraszonáta*, op. 14. 1921. 25 perc. Előadások: H. Bassermann: Berlin, Leipzig, München. Kiadó: Kistner & Siegel, Leipzig, 1921. — *III. hegedű-zongoraszonáta*, op. 22. 1923. 18 perc. Előadások: St. Frenkel Frankfurt a/M, Pártos Ö. Bpest. Kiadó: Kistner & Siegel, Leipzig, 1924.

Kadosa Pál. — *Szonáta* hegedűre és zongorára, op. 5. 1923—25. 3 tétel: 6 perc. Előadás: Gellért F. Bp. Kézirat. — *Szvit* hegedűre és zongorára, op. 6. 1926. 5 tétel: 5—6 perc. Előadások: Szigeti—Magaloff (t. k. Bp. is), Pártos Ö. Bp., Atkinson, S. Francisco zeneünnep. Kézirat. — *Partita*, op. 14. 1931. 4 tétel: 10 perc. Előadások: Bp., Wien, Amsterdam, Venezia stb. (Szigeti—Magaloff, Koromzay, Wolf—Deutsch, v. Knorr stb.). Kiadó: Schott, Mainz, 1931. — *Magyar népdalok*, op. 16b. 1931. 3 darab: 6—7 perc. Előadások: Bp., Rádió Bp., Amsterdam (F. Takács A., Rothfeld, Végh S. stb.). Kiadó: Schott, Mainz, 1931.

Kapi-Králik Jenő. — *Arietta*. 1939. 4 perc. Előadások: Dullien K. egyházi koncerteken. Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Kazacsay Tibor. — *„Két impresszió"*. (1. Álomkép, 2. Parfüm), op. 24. 1925. 9 perc. Bemutató: Zathureczky E. Rádió Bp. Kiadó: H. Zimmermann, Leipzig. — *„Hangulatok"*, op. 66. (1. Őszi dal. 2. Tavaszi dal). 1940—42. 4 perc. Kézirat. — *„Ősi ének"*, op. 73. 1940. 10 perc (zenekari kisérettel is megvan). Kézirat.

Kenessey Jenő (Bpest, XI. Bocskai-út 63. Tel. 457—017). — *Verbunkos*. 1938. 7 perc. Előadás: Rádió Bp., 1938. Kézirat.

Kókai Rezső. — *„Berceuse"*. Kb. 1926. Kb 5—6 perc. Előadások: Rádió Bp. és hangversenyeken több ízben. Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Kósa György. — *„Mese-suite"*. 1931 (eredetileg zenekarra). 3 Andersen-mese illusztrálása. 3 tétel: 17 perc. Előadások: Koncz J., Telmányi E. Bp. Kézirat. — *Sonata* hegedűre és zongorára. 1937. 3 tétel: 30 perc. Előadás: Kresz G. 1938. (szerzői esten). Kézirat.

Lajtha László. — *Sonatine* pour violon et piano. 1930. Kiadó: Alph. Leduc, Paris, 1932.

Lisznyay Szabó Gábor. — *„Emlék"*. 1937. 3 perc. Előadás: Rádió Bp. (Albert F.). Kézirat. — *„Elegia"*. 1937. 3 perc. Előadások: Al-

bert F. (Radio Wien és Bp.), Molnár Kl. (Rádió Bp.). Kézirat. — *„Ősz"*. 1938. (gordonka-zg. változatban is). Előadók: Albert F., Lengyel G., Dullien K. Kézirat.

Molnár Antal. — *Magyar fantázia*. 1926. 15 perc. Előadások: Szigeti József s mások. Kiadó: Rózsavölgyi. — *Szvit*. 1929. 18 perc. Előadások: Székely Z. (London, Amsterdam). Kiadó: Rózsavölgyi.

Országh Tivadar. — *Impromptu*. 1933 (kiszenekari kis. is). 4 perc. Előadás: Rádió Bp. Bertha szalónzkar. Kézirat: szerzőtől, kölcsön. — *Parasztdalok* (Szigeti Józsefnek ajánlva, nagy zenekarra is). 1934. 4.5 perc. Előadás: Rádió Bp. Kézirat: szerzőnél és a Rádió Bp. tulajd. — *Variációk magyar népdalra*. 1936. 5 perc. Előadások: Rádió Bp. 1937 óta több ízben. Kézirat: szerzőnél. — *Magyar táncok II.* (zenekar kis. is). 1937. 4.5 perc. Előadások: Rádió Bp. és hangv.-ken 1937 óta több ízben. Kézirat: szerzőnél. — *Andante és Scherzo* 1939. 11 perc. Előadások: Rádió Bp. 1939 óta több ízben. Kézirat: szerzőnél. — *Két tánc*. 1940. 8 perc. Előadások: Rádió Bp. 1940 óta több ízben. Kézirat: szerzőnél.

Ottó Ferenc. — *Szonatina*. 1939. 2 tétel: 8.5 perc. Kézirat.

Pázmán György. — *Suite*. 1934. 4 tétel: 20 perc. Előadás: szerzői est (Szervánszky P.). Kézirat.

Rajter Lajos. — *Romantikus rondo*. 1929. 2 perc. Előadások: Wien, Budapest, Helsinki, Varsó, Páris. Kézirat: szerzőtől, kölcsön.

Sauerwald Géza. — *Hegedű-zongora szonáta*, quasi una Fantasia. 1925—26. Egy tételben: 17—18 perc. Előadások: szerzői est (Kerntler—Melles), Rádió Bp. (Furka—Batáry). Kézirat: szerzőtől, kölcsön.

Siklós Albert. — *Szvit a „Kájoni kódex" táncaiból*. 1925. 4 darab: 16 perc. Előadások: szerzői est 1926, Rádió Bp. (Zsolt N.), Hubay-zenedélután stb. Kézirat. Szólamok: szerző hagyatékában.

Takács Jenő. — *Keleti Rhapszódia*. 1929. 9 perc. Előadások: München, Wien, Rádió Bp., Prága, Cincinnati stb. Szerző kiadása, 1935.

Tóth Dénes. — *„Aubade"* 1937. 1.5 perc. Kézirat. — *„Aria"* 1937. (brácsa-zg. változatban is). 2 perc. Kézirat.

Vaszy Viktor. — *Praeludium és Allegro*. 6 perc. Előadások: Rádió Bp. Kiadó: Rózsavölgyi (előkészületben).

Veress Sándor. — *I. Szonáta*. 1932. 3 tétel: kb. 8 perc. Előadások: Bpest, Amsterdam, London (Végh S., Országh T. stb.). Kézirat: szerzőnél. — *II. Szonáta*. 1939. 2 tétel: kb. 20 perc. Kézirat. — *Nógrádi verbunk*. (heg. + zenekarra is). 1939. Kézirat: szerzőnél. — *„Cuka szőke" csárdás*. 1940. (heg. + zenekarra is). Kézirat: szerzőnél.

Zéth János (Budapest, IV. Aranykéz-u. 3.). — *Két románc*, op. 13., 18. 1923—24. Kézirat. — *Szonáta* négy tételben, op. 16. 1921—22. Kézirat.

9. Pedagógiai célú művek hegedűre.

Kadosa Pál. — *Nádihegedű*, op. 16/f. (előadási darabok az 1. fekvésben). 1931. 7 darab: kb. 7 perc. Kiadó: B. Schotts Söhne Mainz, 1932.

Kazacsay Tibor. — *Falusi képek*, op. 79. (6 könnyű kis darab az I—II. alsó oszt. sz.). 1942. Kézirat.

Molnár Antal. — *„Szól a hegedű"*. 5 kis darab heg. és zg.-ra

(3—4. éves hegedűsök számára). 1938. Kb. 4—5 perc. Kiadó: Korda testvérek, Bp.

Országh Tivadar. — *Magyar táncok I.* (tanulm. anyag a II—III. akad. oszt. részére), hegedűre-zong. (v. zenekari) kis. 1933. Kb. 4.5 perc. Kiadó: Harmónia Bp., 1934. Zenekari szólamok: Harmónia tulajd. — *Öt kis hegedűdarab* (kezdők részére, fokozatos nehézségű darabok), heg., zg. kis. Átlag 2—2.5 perces darabok. Kiadó: Rozsnyai, 1934. — Magyar népdalok (Bartók Bélával együtt). 1934. (tanulm. anyag az I. akad. oszt. számára). 10 népdalfeldolgozás: 11 perc. Kiadó: Rozsnyai és Universal, 1934. — *15 ritmikai és technikai tanulmány.* 1934. (hegedűsök részére az I—II. alsó fokozatban, az I. fekvésben). Kiadó: Rózsavölgyi, 1934. — *Hegedűiskola* I. kötet.[6] 1934. Kiadó: Rozsnyai, 1934—35.

Pártos Erzsébet. — *„Zime-zum"* (Szervánszky Endrével). Adatait lásd alább a hegedűduók közt.

10. Gordonka-irodalom (zongorával vagy anélkül).

Ádám Jenő. — *Csello-zongora szonáta.* 1926. 17 perc. Előadás: Vincze—Kósa, Bp. Kézirat: szerzőtől, kölcsön.

Bartók Béla. — *Rapszódia gordonkára és zongorára.* 1928. (az első zongorarapszódia átirata szerzőtől). Kiadó: Universal.

Farkas Ferenc. — *Ária.* Gord. zg. kísérettel. 1927. 3 perc. Előadások: Friss—Kerpely. Kézirat: Friss A. és Kerpely J. tulajd. — *Alla danza ungherese* (a Kállai kettős dallamai nyomán), gord.-zong. 1930. 6 perc. Előadások: Róma, Wien, Bp. (L. Chiarappa, Friss A., Horváth L.). Kézirat: Friss Antal és Horváth László tulajd.

Hajdu Mihály. — *Preludium és rondo.* Gord.-zong. 1934. 6 perc. Előadás: Zeneműv. Főisk. (Déri—Hoffmann). Kézirat: szerzőtől, kölcsön.

Hollósy Kornél. — *Händel-variációk* gord.-zong.-ra, op. 40. 1929. 12 perc. Előadás: Sassy I. Miskolc. Kézirat: szerzőnél. — *Felvidéki rapszódia.* Gord.-zong. 1939. 12 perc. Előadás: Sassy I. Rádió Bp. Kézirat: Sassy Iringó tulajd. (Pécs, Városi Zeneisk.).

Jemnitz Sándor. — *Gordonka-zongoraszonáta,* op. 17. 1921. 24 perc. Előadások: J. Schuster—Hoehn Frankfurt a/M., Scholz J.—Hoehn Bp. Kiadó: Wunderhorn-Verlag, Köln. 1922. — *Szólószonáta gordonkára,* op. 31. 1933. 21 perc. Előadás: Strassburgi Nemzetközi Zeneünnepély 1933. (Palotay V.). Kiadó: Rózsavölgyi, 1940.

Kadosa Pál. — *Szonatina szóló gordonkára,* op. 2. b. 1924. 2 tétel: 5—6 perc. Előadás: Friss A. Bp. Kézirat.

Kodály Zoltán. — *Bach 3 korálelőjátéka gord.-zg. átiratban.* 1924. Kiadó: Universal.

Kókai Rezső. — *Két tánc gordonkára és zongorára.* (1. Medvetánc. 2. Ugrótánc). Kb. 1933. Kb. 10 perc. Előadások: Bp. több ízben. Kézirat: szerzőtől díjmentesen kölcsön.

[6] Megjegyzés: a Középisk. Ének- és Zenetanárképző Tanf. hiv. tananyagának I. része; az I. fekvést tárgyalja. Segédtankönyvül engedélyezve az Óvónőképzők hiv. anyagában. — E munka folytatását képező II. és III. kötet anyaga még 1936-ban elkészült, időközben azonban a kiadóvállalat anyagi megrendülése folytán a már kimetszett anyag nem jelent meg.

Kósa György. — *Sonatina solo cellora.* 1928. 3 tétel: 7 perc. Bemutató: szerzői est, 1929 (Friss A.). Kiadó: Universal, 1929.

Kovách Andor. — *Rondo* (gord. zg. kís.). 1940. Kb. 7—8 perc. Előadás: Zeneműv. Főisk. vizsgahangv. (Szabó Pál—Kovács A.). Kézirat:

Lajtha László. — *Sonate pour violoncelle et piano.* 1932. Kiadó: Alph. Leduc, Paris, 1933.

Lisznyay Szabó Gábor. — *„Bánat"* (gord. zg. kís.). 1937. 3 perc. Előadások: Zsámboky M. Kézirat. — *„Ősz"* (gord., zg. kis.). 1938. Előadások: Rádió Bp. Zsámboky M. és Schuster E. Kézirat.

Siklós Albert. — *8 Pièces faciles;* gord. zg. kís. (könnyű előad. darabok elők. osztályok számára). 3—3 perc. Előadások: növendékhangversenyeken. Kiadó: Rozsnyai K. 1921. — *Szvit, szóló-gordonkára.* 1933. 4 tétel: 9 perc. Előadások: Sebestyén S. Rádió Bp., növendékek. Kézirat: szerző hagyatékában.

Veress Sándor. — *Szonáta gordonka-zongorára.* 1932. 3 tétel: 8.5 perc. Előadások: Bp., London (Palotai V., Hermann Pál stb.). Kézirat: szerzőnél.

Weiner Leó. — *Románc* (gord. zg. kis.). op. 14. 1925.

Zéth János. — *Szonáta* 3 tételben, op. 21. 1924—25. Kézirat. — *Toccata,* op. 24. 1933. Kiadó: Rózsavölgyi (elők.).

Vonós kamarazene zongora nélkül:

11. Vonósduók:

Bartók Béla. — *44 Duó két hegedűre.* 1931. Kiadó: Universal.

Geszler Ödön. — *Szonáta hegedű és gordonkára.* 1931. 25 perc. Előadások: R. Zipernovszky M. és Sebestyén S. rádióban és hangversenyeken. Kézirat.

Járdányi Pál. — *Hegedűduók.* 1934—37. 15 kisebb darab: egyenként kb. 1 perc. Előadás: Bp. Ciszterci Gimn. hangv. 1938. Kézirat.

Jemnitz Sándor. — *Duoszonáta brácsára és gordonkára,* op. 25. 1927. 30 perc. Kiadó: B. Schotts Söhne, Mainz, 1927.

Kadosa Pál. — *Vonósduó,* op. 2. nr. 3. hegedű-gordonka. 1924. 4 perc, 2 tétel. Kézirat. — *Négy duett,* op. 16b. *Öt kis ritmustanulmány,* op. 16d., *Kis szvit,* op. 16e. 2 hegedűre. 1931. Kb. 10 perc. Pedag. cél: polifon játék, ritmusképzés. Előadások: Hannover—Banda Bp., Németországban több ízben. Kiadó: B. Schotts Söhne, Mainz, 1932.

Kósa György. — *Duo hegedűre és nagybőgőre.* 1928. (humoros). 8 perc: 3 tétel. Előadás: szerzői esten (Koncz—Eckstein). Kézirat.

Kuti Sándor. — *Szonáta 2 hegedűre.* 1933. 3 tétel: 12 perc. Pedag. cél: bevezetőül a polifon kamarastilusba. Előadások: Országh—Végh. Koromzay—Végh. Kézirat.

Maros Rudolf. — *Nyolc kettős hegedű-brácsára.* 1940. 8 darab: 14 perc. Előadások: Zeneműv. Főisk., Rádió Bp. Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Nagy József (Bp. VII. Akácfa-u. 3.). — *„Csörgedező csermely"* (kis darabok népdalokra). B. sorozat. 2 hegedűre. 1—3. éves hegedűsöknek. Darabonként kb. 1—2 perc. Kézirat: szerzőnél.

Szervánszky Endre. — *„Zime-Zum"*. 12 kis előadási darab 2 hegedűre (heg. zg.-ra átírta Pártos Erzsi). Kezdő hegedűsöknek. Szerző kiadása, Bp., 1941.

Tóth Dénes. — *Divertimento hegedűre és brácsára*. 1941. 4 tétel: kb. 10 perc. Előadások: szerzői est, rádió Bp. Kézirat.

12. Vonóstriók.

Berg Lily. — *Vonóstrio*. Hegedű-brácsa-cselló. 1928. 20 perc. Kézirat.

Gárdonyi Zoltán. — *Vonóstrio*. Hegedű-brácsa-cselló. 1928. 12 perc. Előadások: München (Reker-trio), Berlin Főisk. növendékek. Kézirat: szerzőtől kölcsön, megegyezés szerint.

Hajdu Mihály. — *Vonóstrio*. Hegedű-viola-gordonka. 1932. 3 tétel: 12 perc. Előadás: Zeneműv. Főisk. (alk. együttes). Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Jemnitz Sándor. — *I. Vonóstrio*, op. 21. Hegedű-brácsa-gordonka. 25 perc. Előadások: Hindemith-quartett (Zeneünnepély Donaueschingen 1925), Kolisch-qu. (Wien, Bpest 1928), Hollandi Trio (Amsterdam, Rotterdam, Hága, Utrecht, 1938—39). Kiadó: Kistner & Siegel Leipzig, 1925. — *II. vonóstrio* (Szerenád), op. 24. Hegedű-brácsa-gordonka. 1928. 24 perc. Előadások: Pro Arte-quartett (Zeneünnepély Genf, 1929), Kolisch-qu. (Bécs, 1930). Kiadó: Universal, 1929.

Kadosa Pál. — *Vonóstrio*, op. 12. Heg.-brácsa-gordonka. 1929—30. 3 tétel: 8—9 perc. Előadások: Melles-qu. Bp. s mások, külföldön is. Kiadó: Schotts Söhne, Mainz, 1931.

Kuti Sándor. — *Szerenád. 1931*. Heg.-brácsa-gordonka. 3 tétel: 14 perc. Előadás: Végh—Koromzay—Hochstrasser. Kézirat. — *II. Szerenád*. 1934. Heg.-br.-gordonka. 3 tétel: 15 perc. Előadások: Uj Muzsika Szemin., Végh—Koromzay—Horváth, stb. Kézirat.

Lajtha László. — *II. vonóstrio*. Hegedű-brácsa-csello. 1932. Kiadó: Rózsavölgyi, 1933.

Sulyok Imre. — *Szerenád 5 tételben*. Hegedű-brácsa-csello. 1939. 14 perc. Előadás: Szervánszky-trió, Rádió Bp. Kézirat: szerzőnél.

Veress Sándor. — *Vonóshármas*. 1929. 2 hegedű-brácsa. 3 tétel: 15 perc. Előadás: Zeneműv. Főisk. vizsgahangv. Kézirat: szerzőnél.

13. Vonósnégyesek:

Ádám Jenő. — *I. vonósnégyes*. 1926. 24 perc. Előadások: Waldbauer-qu., Garay-qu., Melles-qu., Albert-qu. Kézirat: szerzőtől, kölcsön. — *II. vonósnégyes*. 1930. 20 perc. Előadás: Waldbauer-qu. Kézirat: szerzőtől, kölcsön.

Bartók Béla. — *III. vonósnégyes*. 1927. Kiadó: Universal. — *IV. vonósnégyes*. 1928. Kiadó: Universal. — *V. vonósnégyes*. 1934. Kiadó: Universal. — *VI. vonósnégyes*. 1939.

Dohnányi Ernő. — *III. vonósnégyes a-moll*, op. 33. Kiadó: Rózsavölgyi, 1926.

Gaál Jenő. — *Vonósnégyes* I. 1939. 15 perc. Kézirat: szerzőnél.

Gárdonyi Zoltán. — *I. vonósnégyes*. 1933. 12 perc. Előadás: Soproni-qu. 1939. Kézirat szerzőtől kölcsön, megegyezés szerint.

Hajdu Mihály. — *Vonósnégyes*. 1937. 4 tétel: 15 perc. Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Hollósy Kornél. — *Vonósnégyes a-dur*. 1920. 4 tétel: 25 perc. Előadások: M. Női Vonósnégyes 1927. Bp., Miskolcon több ízben. Kézirat: szerzőtől kölcsöndíjért.

Horusitzky Zoltán. — *Vonósnégyes*. 1932, átdolg. 1939. 20 perc. Előadások: Melles-qu. 1933, Végh-qu. 1940. Kézirat: szerzőtől kölcsön, megegyezés szerint.

Kadosa Pál. — *I. vonósnégyes*. 1934—35. 3 tétel: 20—22 perc. Előadások: Uj Magyar Vonósnégyes (Bp., London). Kézirat. — *II. vonósnégyes*, op. 25. 1936. 4 tétel: 18 perc. Előadás: New-Yorki Zeneünnepély. Kézirat.

Kapi-Králik Jenő. — *Kenesei (I.) Quartett*. 1939. 14 perc. Előadás: Albert-qu. Rádió Bp. Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Kósa György. — *1. vonósnégyes*. 1920. 4 tétel: 20 perc. Előadások: Bpesti Quartett (Berlin, Drezda, Anglia, Dánia 1925, Radio Paris, 1936). Kiadó: Hansen, Kopenhága. 1927. Szólamok: kiadótól. — *2. vonósnégyes*. 1929. 7 tétel: 17 perc. Előadások: Harthouse-qu. Toronto és New-York 1932, Waldbauer-qu. Bp. Kézirat: szerzőtől. — *3. vonósnégyes*. 1931. 4 tétel: 25 perc. Bemutató: Róth-qu. Bp. 1935. Kézirat: szerzőtől. — *4. vonósnégyes*. 1935. 5 tétel: 25 perc. Bemutató: szerzői est 1938. Kézirat: szerzőtől.

Kuti Sándor. — *Vonósnégyes*. 1933—34. 4 tétel: 18 perc. Előadás: Végh-qu. 1934. Kézirat.

Lajtha László. — *III. vonósnégyes*. 1929. (Coolidge-díjat nyert mű). Kiadó: Universal Edition, Wien, 1931. — *IV. vonósnégyes*. 1930. Kiadó: Rózsavölgyi 1932. — *Cinq études* (5 tanulmány vonósnégyesre). 1934. Kiadó: Alph. Leduc, Paris, 1936.

Lisznyay Szabó Gábor. — *Vonósnégyes*. 1936. 15 perc. Előadás: Albert-qu., Rádió Bp. Kézirat.

Rajter Lajos. — *1. vonósnégyes*. 1929. 14 perc. Előadások: Wiener Streich-qu. 1930, Melles-qu., Szentgyörgyi-qu., Végh-qu. Bp., Varsó. Kézirat: szerzőnél.

Szervánszky Endre. — *Vonósnégyes*. 1936—37. 30 perc. Előadás: Szervánszky-qu. Bp. Kézirat.

Ticharich Zdenka. — *1. vonósnégyes*. 1922. 20 perc. Előadások: Waldbauer-qu., Melles-qu., Róth-qu. (Paris, Berlin, Bp.). Kézirat: szerzőtől. — *II. vonósnégyes*. 1923. 25 perc. Előadások: Waldbauer-, Melles-, Róth-quartettek (Paris, Berlin, Bp.). Kézirat: szerzőtől.

Tóth Dénes. — *Quartetto lydico*. 1933. Előadás: szerzői est, 1933. Kézirat.

Veress Sándor. — *I. vonósnégyes*. 1931. 3 tétel: 21 perc. Előadások. Uj Magyar Vonósnégyes (Prága, XIII. Nemzetközi Zeneünnepély, Bp., Wien, Strassburg, Paris, London, Barcelona, Basel, Genf). Kézirat: szerző-

nél. — *II. vonósnégyes.* 1937. 3 tétel: 27.5 perc. Előadások: Uj Magyar Vonósnégyes (Paris, XV. Nemzetközi Zeneünnepély, Bp., Amsterdam, London, Hilversum). Kézirat: Boosey & Hawkes, London tulajd.

Weiner Leó. — *II. vonósnégyes,* fis-moll, op. 13. 1922. (Coolidge-díjat nyert mű). Kb. 30 perc. Bemutató: Léner-qu. 1923. Bp. Kiadó: Bárd F. és Fia Bp. (szólamok és part.). Philharmonia Verl. Wien (csak part.).

14. Vonóshatosok:

Gárdonyi Zoltán. — *Vonós szextett.* 2 heg., 2 brácsa, 2 csello. 1932. 20 perc. Előadás: Zeneműv. Főisk. 1940 (Waldbauer I. tanítványai). Kézirat: szerzőtől kölcsön, megegyezés szerint.

Huzella Elek. — *Vonóshatos,* op. 1. h-moll. 2 heg, 2 brácsa, 2 csello. 1940. Kb. 17 perc: 3 tétel. Előadások: Albert-qu. Bp., Debrecen, Szentgyörgyi-qu. Bp. 1941. Kézirat: szerzőnél.

Tóth Dénes. — *Vonóshatos.* 2 heg., 2 brácsa, 2 csello. 1934. 3 tétel. Kézirat.

d) *Vonós kamarazene zongorával:*

15. Zongorástriók:

Lavotta Rezső. — *Zongoratrio,* op. 25. zg.-heg.-csello. 1920. 4 tétel: 30 perc. Előadás: Kolozsvári Zenetárs. hgv. 1920. Kézirat: szerzőnél.

Ottó Ferenc. *Zongoratrió.* 1939. 3 tétel: 16 perc. — *Trio 2 hegedűre és zongorára.* 1941. 2 tétel: 7 perc.

Siklós Albert. — *Trio zong., heg. és gordonkára.* 1920. 3 tétel: 28 perc. Előadások: Hubay-zenedélután 1920, 1925, 1940, szerzői est 1920, Rádió Bp. több ízben. Kézirat: szerző hagyatékában.

16. Zongorásquartettek:

Gárdonyi Zoltán. — *Zongorásquartett.* 1939. zong.-heg.-br.-csello. 24 perc. Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Országh Tivadar. — *Zongoranégyes.* 1938. zong.-heg.-br.-csello. 4 tétel: 20 perc. Kézirat: szerzőnél.

Pázmán György. — *Zongoranégyes.* 1938. zong.-heg.-br.-csello. 3 tétel: 18 perc. Előadás: szerzői est. Kézirat: szerzőnél.

17. Zongorásquintettek:

Gárdonyi Zoltán. — *Magyar divertimento.* zong.-vonósnégyes. 1941. 20 perc. Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Hollósy Kornél. — *Zongoraötös f-moll,* op. 20. 1924. zong.-vonósnégyes. 3 tétel: 26 perc. Előadások: Miskolc 1930, Győr 1934. Kézirat: szerzőtől, kölcsöndíjért.

VI. Kamarazene egyéb hangszerekre vagy vegyes együttesre

18. Szólóművek (brácsa, fuvola, gordon, hárfa, cimbalom):

Jemnitz Sándor. — *Szólószonáta fuvolára,* op. 43. 1938. 12 perc. Pedag. cél: az önálló szólamvez. érzékének fejlesztése. Szerző kiadása. — *Brácsa-szólószonáta,* op. 46. 1941. 13 perc. Kiadó: Rózsavölgyi 1941. — *Szólószonáta gordonra,* op. 36. 1937. 24 perc. Kézirat: szerzőnél. — *Hárfaszonáta,* op. 34. 1933. 9 perc. Előadások: Bpest (Szarvas K.), Prága (E. Roeltz-Bezeczny). Kiadó: Rózsavölgyi, 1941.

Siklós Albert. — *Két hárfa-etüd* (hangversenytanulmány). 1937. 3—5 perc. Előadások: Rádió Bp. (Szarvas K., Gimes I., Revere, Rékai M.). Kézirat: szerző hagyat. — *Preludium és fuga hárfára.* C-moll. (hangversenytanulmány). 1939. 8 perc. Előadások: Gimes I., Rékai M. Kézirat: szerző hagyat.

Kósa György. — *Divertimento cimbalomra.* 1938. 5 tétel: 8 perc. Előadások: Rácz Aladár 1939, több ízben. Kézirat.

19. Duók:

Járdányi Pál. — *10 darab 2 fafúvóra* (esetleg Blockflötére). 1936, egyenkint kb. fél perc. Kézirat.

Jemnitz Sándor. — *Szonáta fuvolára és zongorára,* op. 28. 1930. 18 perc. Előadás: Eördögh J.—Herz O., Bp., 1931. Szerző kiadása, 1933. — *Duószonáta szaxofónra és benzsóra.* op. 27. 1931. 18 perc. Előadások: Rádió, Frankfurt a/M. 1932. Új M. Zeneegyes. 1932. Kézirat: szerzőnél.

Kazacsay Tibor. — *„Böcklin-szvit"* op. 61. Klarinét-zong. 1926—35. 15 perc. Bemutató: szerzői est, 1938 (Paul T.). Kézirat — *Szonáta fuvola-zong.* op. 70. 1938. 12 perc. Bemutató: Rádió Bp., 1939. (Dömötör L.). Kézirat. — *„Két pasztorál"* oboa-zong. 1940. 8 perc. Kézirat.

Kenessey Jenő. (Bp., XI., Bocskai-út 63. Tel.: 457—017.) — *Hárfa-fuvola szonáta.* 1940. Kb. 10 perc. Kézirat: szerzőnél. — *„Andante és humoreszk"* gordon és zong. 1942. 10 perc. Előadás: Rádió Bp., 1942. Kézirat: szerzőnél.

Molnár Antal. — *„Pezzo serioso."* trombita és zong. 1933. 8 perc. Kézirat: szerzőnél.

Országh Tivadar. — *„Tánc"* nagybőgő-zong. 1939. 4 perc. Előadás: Rádió Bp., 1941 (Tibay Z.). Kézirat: szerzőnél. — *Ballada és Scherzo;* hegedű-hárfára. 1942. 10 perc. Előadás: Országh—Molnár A. (Komáromi Műv. Hetek, 1942). Kézirat: szerzőnél.

Pázmán György. — *Gordon-zongora szonáta.* 1941. 4 tétel: 20 perc. Előadás: szerzői est (Montag—Pázmán). Kézirat.

Siklós Albert. — *Zongora-kürt szonáta.* 1920. 20 perc. 3 tétel. Előadások: szerzői est 1920, Fészek klub 1923, Rádió Bp. 1924, 1929, stb. Kézirat: szerző hagyat.

Takács Jenő. — *„Kleine Tafelmusik"* fuvola-hegedűre. 1932. 8 perc. Kézirat: szerzőnél.

Vincze Ottó. — *„Pastorale"*, hárfa-klarinétra. 1932. 5 perc. Előadás: Revere—Paul, Rádió Bp. Kézirat: szerzőtől kölcsön.

20. Triók:

Bartók Béla. — *Táncok*, hegedű, klarinét és zongorára. 1938. Kézirat.

Farkas Ferenc. — *Szerenád*, furulya-2 hegedű (csoportos együttessel vagy furulya helyett fuvolával is játszható). 1940. 5 tétel: 8 perc. Kiadó: Magyar Kórus, 1941.[7]

Jemnitz Sándor. — *Fuvolatrio*, op. 19. Fuvola-heg.-brácsa. 1923. 24 perc. Előadások: Düsseldorf, Berlin (Havemann-qu), Bpest 1931. Kiadó: Zimmermann—Verlag. Leipzig, 1925. — *Fafúvóstrió*, op. 20. fuvola-oboa-klarinét. 1929. 25 perc. Kézirat: szerzőnél. — *Gitártrió*, op. 33. Hegedű-brácsa-gitár. 1933. 20 perc (az Universal Ed. kamarazene-pályázatának nyertese). Kézirat: szerzőnél.

Kapi-Králik Jenő. — *Trió, 2 tételben*. Oboa-fagót-zong. 1940. 7 perc. Előadás: Rádió Bp. (Heinz—Tábor—Szegedi). Kézirat: szerzőtől, kölcsön.

Kenessey Jenő. — *Szonáta hárfa, fuvola és mélyhegedűre*. 1940. 2 tétel: 15 perc. Előadás: Rádió Bp. 1940. Kézirat.

Kósa György. — *Trió fuvola-brácsa-csellóra*. 1941. 4 tétel: 20 perc. Kézirat.

Lajtha László. — *Trio pour harpe, flute et violoncelle*, (hárfa-fuvola-cselló). 1935. Kiadó: Rózsavölgyi, 1937.

Siklós Albert. — *Hárfa-trió* (hárfa-fuvola-mélyheg.). 1933. 3 tétel: 15 perc. Előadások: Orvosi Kaszinó 1934. Rádió Bp. Kézirat: szerző hagyat.

Veress Sándor. — *Trió. 1928*. Fuvola-hegedű-brácsa. 4 tétel: 14 perc. Előadás: Bpest. Kézirat: szerzőnél. — *Trió, oboára, klarinétra és fagottra*. 1931. 3 tétel: 9.5 perc. Előadások: Bpest, Strassburg. Kézirat: szerzőnél.

21. Quartettek:

Jemnitz Sándor. — *Trombita-quartett*, op. 47. (3 trombita és 1 basszus-trombita). 1922 (átdolg. 1941). 26 perc. Előadás: Allg. Deutscher Musikverein Zeneünnepélyén, Frankfurt a/M. 1925. Kézirat.

Kadosa Pál. — *Fúvósnégyes*. Oboa, klar, kürt, fagót. 1927. 4 tétel: 7 perc. Előadások: Bpest, Hollandia, Kanada. Kézirat.

Ottó Ferenc. — *Szvit, 4 kürtre*. 1936. 3 tétel: 5 perc. Kézirat.

Siklós Albert. — *Zongora-quartett*. Zong.-klar.-kürt-fagót. 1931. 4 tétel: 18 perc. Előadások: Rádió Bp. 1932., 1935. Kézirat: szerző hagyat.

Vincze Ottó. — *Zongora-fúvósnégyes, 3 tételben*. Zong.-fuv.-klar.-fagót. 1927. 12 perc. Előadás: Zeneműv. Főisk. Kézirat: szerzőtől kölcsön.

[7] Könnyebbfajta házimuzsika I. fekvésben írt hegedűszólamokkal; esetleg isk. zenekarok részére is alkalmas.

22. Quintettek:

Antos Kálmán. — *Fantázia.* Orgona és vonósnégyes. 1935. 10 perc. Előadás: Amerikai orgonistakongresszus, New-York 1935. Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Kósa György. — *Quintett,* fuv.-klar.-fagót-kürt-hárfára. 18 perc. 3 tétel. Kézirat.

Lajtha László. — *„Marionettes."* Quintett: fuv.-hárfa-hegedű-brácsa-cselló. 1937. Kiadó: Raymond Deiss, Páris 1940.

Országh Tivadar. — *Kamarazene* (hárfaötös). Fuvola-hárfa-hegedű-brácsa-gordonka. 1940. 3 tétel: 25 perc. Előadás: Rádió Bp., 1940. Kézirat szerzőnél.

Rajter Lajos. —*Fúvósötös.* Fuvola-oboa-klar.-kürt-fagót. 1934. 11 perc. Előadások: Zeneműv. Főisk. tanárai. 1936, 1939. Rádió Varsó és Rádió Bp. Kézirat: szerzőnél.

23. Szextettek:

Dohnányi Ernő. — *Szextett C-dur,* op. 37. Klar.-kürt-heg.-brácsa-gord.-zong. Kézirat.

Hollósy Kornél. — *Vonós-fúvós sextett G-dur.* Vonósnégyes-klar.-kürt. 1925. 3 tétel: 18 perc. Előadások: Miskolc, szerzői est, Zeneműv. Főisk. növend. Kézirat: szerzőtől kölcsöndíjért.

24. Hatnál több hangszerre:

Antos Kálmán. — *Oktett.* Klar.-2 kürt-1 heg.-2 brácsa-1 cselló-1 gordon. 1926. 13 perc. Kézirat: szerzőtől, kölcsön.

Kósa György. — *6 portrait.* 6 kürtre és hárfára (átírva szólózongorára is). 1933. 6 darab, 10 perc. Kézirat. — *Kamarazene, 17 hangszerre.* Fuv., ob., kl., fag., tromb., kürt, hárfa és kettős vonósötös. 1928. 12 perc. Előadások: szerzői est 1929. Filh. Hangv. 1930. Kézirat. Part. és szólamok: Universal Ed., Wien.

Pongrácz Zoltán. — *„Pastorale",* ob., klar., altsaxofon, kürt, piston, harsona, 3 üstdob, org., zong. 1940. 11 perc. Előadás: Bp., 1940 (lekötve Königsberg, 1942). Kézirat: szerzőtől, 15 P kölcsöndíjért. — *„Gamelán-zene",* fuv., altsaxofon, heg., bőgő, zong., vibrafon, xilofon (v. marimba), 4 üstdob, kisdob, nagydob, gong, Tempelblock: 9 játékos. 3 tétel: 14 perc. Előadás: Operaházi Tagok, 1942. Kézirat: szerzőtől: 20 P kölcsöndíjért.

(Folytatjuk.)

MAGYAR ZENEMŰVEK JEGYZÉKE: 1920—1941

(Harmadik, befejező közlemény.)

Pótlás a zenekari, színpadi és kamarazenei műveknek lapunk augusztusi és szeptemberi számában közölt jegyzékéhez:

Bartók János (Bp. VII., Rákóczi-út 54. „Magyarország" szerk.). *Andante és rondo* szóló hegedűre. 1937. Kb. 5 perc. E.: Szervánszky S. 1938. Kézirat.

Budai Pál (Bp. V., Vilmos császár-út 66.). *„A babadoktor"* ballet. 1933—1942. (részben zenekarra, részben még csak zg. kiv.-ban). Két szvit. I. 3, II. 5 tétel. Összesen 30 perc. E.: Rádió Bp. stb. Kézirat. — *Divertimento* vonósegyüttesre (vonószkar v. vonósötös). 12 perc. Kézirat. — *Elégia és scherzo* (vonószkar v. vonósnégyes). Kb. 8 perc. Kézirat. — *Berceuse és Gavotte* hegedűre. Kb. 8 perc. — *Panasz, Fátyoltánc, Burleszk* zongorára. Kb. 8 perc.

Dávid Gyula (Bp. XII., Gaál-u. 7. Tel.: 367-424). *Suite* kamaraegyüttesre (klar., kürt, tromb., kisdob, 4 heg., 2 csello, nagybőgő). 1939. Kb. 6 perc. Kézirat: szerzőnél.

Gyulai Elemér dr. (Bp. VI., Bajnok-u. 2/b.) — *Allegro*, zenekarra. 1926. 5 perc. Előadások: Szfőv. Zkar, 1928. (2 ízben). Kézirat. — *Pastorale*. Tavaszi, nyári, őszi és karácsonyi zene, zenekarra. 1940/41. 4 tétel: 17 perc. Kézirat (zongorakiv.) szerzőnél. — *Kantáta*, zkarra, vegyeskarra és szoprán-szólóra. 1926—36. Kézirat. — Kamarazene: *Szonáta* zongheg-re. 1940. 4 tétel: 19 perc. Előadás: Rádió Bp. 1941. (Vásárhelyi M. és Molnár Kl.) Kézirat: szerzőnél. — *Legenda*, gord-zong. 1938. 7 perc. Előadás: Rádió Bp. 1942. (Hajdu M. és Frank L.). Kézirat: szerzőnél. — *Vonósnégyes*. 1939. 3 tétel: 17 perc. Kézirat: szerzőnél. — *Zongoranégyes*. 1938. 3 tétel: 20 perc. Bemutató: „Belga zongoranégyes" 1939. Kézirat: szerzőnél.

D'Isoz István (Bp. IV., Szép-u. 5. Népműv. Bizottság). — Zenekari művek (kéziratban. Szólamok szerzőtől): *„Montagne"* (A hegy). Symphonikus költ. nagyzkarra. 1937. 2 tétel: 12 perc. — *Aquarellek*. Öt kép kiszkarra. 1934—42. 5.5 perc. 1. Jazz, 2. Image cubiste, 3. Badinage, 4. Tristesse du Pierrot, 5. Chant du ménestrel (a 4. és 5. sz. heg- és cselló-átiratban is megvan). — *„Catacombes"*. Symph. költ. kis-zenekarra. 4 perc. — *Menuet*, kis-zkarra. 1936. 2.5 perc. — *„Scherzo"*, kis-zkarra. 1934. 2 perc.

— „*Interlude tragique*", kis-zkarra. 1937. 7.5 perc. — „*La Source*". Symph. fantázia zong. és nagyzkarra. 1932. 12 perc. — Kamarazeneművek: *Serenade*, 4 tételben. Heg., cselló, zg. 12.5 perc. 1933. Kézirat. — *Sextett*. Fuv., ob., klar., fag., kürt, zg. 1939. 4 tétel: 15 perc. Kézirat.

Nagy József (Bp. VII., Akácfa-u. 3.). *Nyitány*, nagyzkarra. 1940. Kb. 8—9 perc. Kézirat: szólamok szerzőtől díjtalanul.

K. Pikéthy Tibor (Vác, Migazzi-tér 2.). „*A szív csodája*". Karácsonyi regekép 3 felv., ének, zg., harmónium kís., op. 58. 1935. Kiadó: Rózsavölgyi, 1941. — *Fughetták*, op. 54. (20 drb.) *Gyászzene*, op. 59. *Pastorale*, op. 60. *Alleluja*, op. 62. *Idill pastorale*, op. 63. *Finale*, op. 64. *Nászinduló*, op. 65. *Lux in tenebris*, op. 47. *Apróságok*, op. 68. stb. Kéziratban.

Tóth Dénes. *Dorottya* (Csokonai humoros eposza nyomán). Táncjáték 5 képben. 1938—40. Kézirat. — *Sátoros király*. Kísérőzene Szántó György tört. drámájához. Nemzeti Színház 1939. — *Pogánytűz*. Kísérőzene Kodolányi János tört. drámájához. Nemzeti Színház 1939. — *Földindulás*. Kísérőzene Kodolányi—Patkós filmhez. 1940. — Kísérőzene a „*Rönktől a hegedűig*" c. kultúrfilmhez. 1942. Bemutató: Velencei Biennale 1942.

Zéth János (Bp. IV., Aranykéz-u. 3. V. 3.). „*Duo montagnard*" 2 hegedűre. op. 30. 9 perc. Szerző kiadása.

VII. Zongorairodalom

25. Szólózongorára:

Antos Kálmán. „*Elégia*". 1924. Kb. 3 perc. Előadások: Körmöcbánya, Kaposvár, Stubnyafürdő, Salgótarján, stb. Kézirat. — *Kadencia*, Beethoven B-dúr zongoraversenyének 1. tételéhez. 1937. 3 perc. Előadás: Szegedi Filh. 1938. (Antosné Simkó M.). Kézirat. — *Kadencia*, Beethoven C-dúr zong. vers. 1. tételéhez. 1938. 1 perc. Előadás: Szeged 1938. (Georgin N.). Kézirat.

Bartók Béla. *Improvizációk*. op. 20. 1920. Kiadó: Universal. — *Szonáta*. 1926. Kiadó: Universal. — „*Szabadban*", 5 zongoradarab. 1926. Kiadó: Universal. — *Kilenc kis zongoradarab*. 1926. Kiadó: Universal. — *Három rondo*. 1916—27. Kiadó: Universal. — *Kis szvit*. 1936. (szerző átirata a 44. hegedűduo egyes számaiból). Kiadó: Universal. — *Mikrokosmos*. 153 zongoradarab, 6 füzetben, nehézségi fokozat szerinti sorrendben 1926—1937. Kiadó: Boosey & Hawkes, London—New-York.

Berg Lily. *Zongoradarabok*. 1928. 10 perc. Kézirat. — *Tema con variazioni e Fuga*. 1935. 15 perc. Az 1941. évi áll. zeneműpályázat I. díjnyertese. Kézirat. — *Öt preludium*. 1939. 16 perc. Az 1941. évi áll. zeneműpályázat II. díjnyertese. Kézirat.

Deák Bárdos György. „*Motor*". 1926. 9 perc. Előadás: Varju I. Rádió Bp. Kézirat. — „*Láz*". 1926. 4 perc. Előadás: szerző, Bp. Kézirat.

Dedinszky Izabella. „*Markt-Szene*". 1932. 4 perc. Előadások: I. Gedney (Rochester), szerző (Bp., Stockholm). Kiadó: Verlag der Spezial Weltbücher (pályadíjnyertes mű), 1934.

Dohnányi Ernő. *Változatok egy magyar népdalra*. op. 29. Ki-

adó: Rózsavölgyi, 1921. — *Ruralia Hungarica*, op. 32. Kiadó: Rózsavölgyi, 1925. — *Pastorale As-dur*. Kiadó: Rózsavölgyi, 1922.

Farkas Ferenc. *„Római hangjegyfüzet."* 1931. 6 darab: kb. 8 perc. Előadások: UMZE hangv. 1932, 1938. Rádió Bp. 1938. (Kadosa P., Antal I.). Kézirat. — *„Canephorae."* 1931. 5 darab: kb. 8 perc. Előadás: Zeneműv. Főisk. 1933. (Deutsch J.). Kézirat.

Gárdonyi Zoltán. *Hortobágyi szvit*. 1937. 11 perc. Előadások: Collegium Mus. Sopron, 1940. Rádió Bp. 1941. (Takács J.). Szerző kiadása. 1938. — *Variációk egy finn dallam felett*. 1940. 14 perc. Kézirat: szerzőtől leírásra.

Geszler György. *„Hódolat Liszt Ferencnek."* 1931. 8 perc. Előadások: rádióban és hangv.-ken Vásárhelyi M., Comensoli M., Herszényi B., Dániel E., szerző. Kiadó: Rózsavölgyi, 1933. — *„Sínek felett."* Gépetüd. 1932. (etüd. IV. akad. növendékeknek). 3 perc. Előadások gramofonlemezen (Pátria) Comensoli M., rádióban és hangv.-ken sok ízben. Kiadó: Rózsavölgyi, 1933. — *„Búgócsiga."* *Gépetüd*. 1936. (instr. jellegű etüd. I. akad. tanf.-tól felfelé, virtuóz előadási darab). 1,5 perc. Előadások: Rádióban és hangv.-ken sok ízben, gramofonlemezen Comensoli M. Kiadó: Németh József Bp. XI., Horthy M.-út 15; Universal (előkészületben). — *Szonatina d-moll*. 1935. 6 perc. (instr. célú és előadási darab a II. gyak. tanf.-tól felfelé). 3 tétel (önállóan is játszhatók). Előadások: Wehner T., Szegedi E., Herszényi B., Bocskai I., Vásárhelyi M. stb. Kiadó: Rózsavölgyi, 1935. — *„Sírvavigadó"* (10 ung. Bauernlieder). 1940. 8 perc. Előadások: Wehner T. több ízben. Kiadó: Rózsavölgyi, 1941.

Geszler Ödön. *„Keserű vigasság."* 1930. 10 perc. Előadás: Földessyné Hermann L. Kézirat.

Gyulai Elemér dr. (Bp., VI., Bajnok-u. 2/b.). *Szonáta* (c). 1937. 3 tétel: 12 perc. (A Liszt F. Társ. 1937. évi pályázatán I. díjat nyert mű). Bemutató: Rádió Bp. 1938. (Pázmány Gy.). Kézirat: szerzőnél. — *Szonáta (F)*. 1938. 3 tétel: 15 perc. Kézirat: szerzőnél. — *Szonáta (C)*. 1938—39. 3 tétel: 13 perc. Kézirat: szerzőnél. — *Három mese*. 1941. 3 tétel: 14 perc. Kézirat: szerzőnél. — *Szonáta (D)*. 1941. 3 tétel: 15 perc. Előadás: Rádió Bp. (Wehner T.) 1942. Kézirat: szerzőnél. — *Huszonnégy bagatell*. 1942. 45 perc. Kézirat: szerzőnél. — Kisebb zongoradarabok az 1926—36. évekből: *fantázia, 3 capriccio, 3 burleszk, 6 kis zongoradarab, szonatina*, stb.

Hajdu Mihály. *„Elégia."* 1932. 5 perc. Előadások: Engel I., szerző (Rádió Bp.). Kézirat: szerzőtől kölcsön. — *„Marche comique."* 1933. 4 perc. Előadások: vidéki hangversenyeken. Kézirat: szerzőtől kölcsön. — *„Békák tánca."* 1937. 6 perc. Kézirat: szerzőtől kölcsön. — *Scherzo és Capriccio*. 1938. 3—3 perc. Előadás: Rádió Bp. Kézirat: szerzőtől kölcsön. — *Szonáta*. 1939. 4 tétel: 17 perc. Kézirat: szerzőtől kölcsön. — *Békésmegyei népdalok*. 1940. 5 perc. Előadás: Rádió Bp. Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Halmos László. *Bihari szvit*. 1935. 5 tétel: kb. 13 perc. Előadások: Marschalkó M. Győr, Rádió Bp. Kézirat.

Hollósy Kornél. *Caleidoscop* (szvit). op. 72. 1936. (középoszt. zong.-növendékeknek). 4 tétel: 16 perc. Előadások: növendékhangversenyeken, Miskolc Városi Zeneisk. Kézirat: szerzőtől kölcsöndíjért.

Horusitzky Zoltán dr. *Négy zongoradarab*. 1940. Kb. 8—10 perc. Előadás: Bocskay Imre (Rádió Bp. és Kassa). Kézirat.

D'Isoz István. (Bp. IV., Szép-u. 5. Népműv. Biz.). *Scherzo fantastique*. 1936. *Scherzo* (Des-dur). 1929. *Valse lente*. 1932. Kiadó: De Santis, Róma, 1940.

Járdányi Pál. *12 kis zongoradarab*. 1936—38. Egyenkint kb. ½—1 perc. Kézirat. — *Táncok I*. 1936. 3.5 perc: 8 darab. Kézirat. — *Táncok II*. 1937. 4 perc: 6 darab. Kézirat. — *Kis szvit*. 1938. 3 perc. Kézirat. — *Rondo*. 1939. 1,5 perc. E.: szerző kisebb isk. ünnepélyeken. Kézirat. — *Szonatina*. 1940. 4 tétel: 8,5 perc. Kézirat.

Jemnitz Sándor. *II. zongoraszonáta*. op. 23. 1930. 26 perc. Előadások: Kentner L., Bp., London. Kiadó: Universal, 1930. — *III. zongoraszonáta*. op. 26. 1931. 19 perc. Előadás: Cl. Arrau, Frankfurt a/M, Berlin. Kiadó: Universal, 1931. — *IV. zongoraszonáta*. op. 30. 1932. 18 perc. Kiadó: Rózsavölgyi, 1941.

Kadosa Pál. *Román tánc*. 1921. 2 perc. Kiadó: Assoc. music publishers New-York. — *I. zongoraszvit*. op. 1a. 1921. 4 tétel: kb. 9 perc. Előadás: szerző Bp. Kiadó: Harmos és Tsa. 1923. — *II. zongoraszvit*. op. 1b. 1921—23. 4 tétel: 5 perc. Előadások: Németországban (rádióban is) sok helyütt, Kósa Gy. Bp. Kiadó: Schotts Söhne, Mainz. 1930. — *III. zongoraszvit*. op. 1c. 1923. 3 tétel: 6 perc. Előadások: Németországban, U. S. A.-ban, Angliában (rádióban is). Kézirat. — *Hét bagatell*. op. 1d. 1921. Kb. 9 perc. Előadások: német rádiókban. Kiadó: B. Schotts Söhne, Mainz, 1930. — *Három tanulmány*. op. 1e. 1921. 5 perc. Kézirat. — *Epigrammák*. op. 3. 1923—24. 8 darab: kb. 9 perc. Előadások: Bp. és sok német rádióban. Kiadó: B. Schotts Söhne, Mainz, 1930. — *I. zongoraszonáta*. op. 7. 1926. 3 tétel: 7—8 perc. Előadások: Németország, U. S. A. sok helyen, Bp. szerző. Kézirat. — *II. Zongoraszonáta*. op. 9. 1926—27. 4 tétel: 6—7 perc. Előadások: Bp. és Kassel (zeneünnep), U. S. A. sok helyen, Stuttgart rádió. Bp. Kósa Gy., Gergely L., Farnadi E. stb. Kiadó: B. Schotts Söhne, Mainz, 1930. — *Al fresco*. op. 11a. 1926—29. 3 darab: 5 perc. Előadások: Bp. szerző, külföldön többen. Kiadó: B. Schotts Söhne, Mainz, 1930. — *Szonatina*. op. 11b. 1927. 2 tétel: 3—4 perc. Előadás: Bp. szerző. Kiadó: B. Schotts Söhne, Mainz, 1930. — *5 vázlat*. op. 18b. 1929—30. 5 darab: 5—6 perc. Kézirat (az egyik darab kiadója Hansen, Berlin—Kopenhága (1932). — *III. zongoraszonáta*. op. 13. 1930. 4 perc. Előadások: Amsterdam, Wien, Bp., stb. (Földes A., szerző stb.). Kiadó: B. Schotts Söhne, Mainz, 1931. — *Három könnyű szonatina*. op. 18a. 1931. 3 x 3 tétel: 3 x 3—4 perc. Előadások: növendékhangversenyeken. Kiadó: B. Schotts Söhne, Mainz, 1932. — *Népdalszvit*. op. 21. 1933. 5 tétel: 5—6 perc. Előadás: Bp. szerző. Kézirat. — *Négy könnyű darab. Hat magyar népdal. Tíz könnyű darab. Tanulmányok. Toccata. Scherzino. Szonatina. Szvit*. op. 23. 1935. Kézirat (az 1. füzet a Magyar Kórusnál jelent meg). — *Rapszódia*, op. 28. 1937. 4 perc. Előadások: Bp. szerző, Antal I., Heimlich L. Kézirat.

Kazacsay Tibor. *„Két impresszió"*. op. 25. 1921. Kiadó: Leuckart, Leipzig, 1921. — *„5 miniatür." 1922*. Kiadó: Foetisches Fr. Lausanne. — *„Pillanatfelvételek."* op. 30. 5 előadási darab. 1922—23. Kézirat. — *„Három kép"* (Böcklin festményei után). op. 31. 1924—25. Kézirat. — *„Egy humorista vázlatkönyvéből."* op. 35. 1919—20. 8 darab 2 füzetben. Kézirat. — *„Kísérő zene egy bábjátékhoz."* op. 40. 1925. 5 darab. Kézirat. — *„Három hangversenymű."* op. 44. 1928, 1930, 1938. Kézirat. — *Két burleszk*. op. 47.

1930. Kézirat. — „*Két táncimpresszió*" op. 48. 1931. Kézirat: Harmónia. — „*Furcsaságok.*" op. 56. 1932. 5 hangv.-darab (virtuóz programmzene). Kézirat.

Kenessey Jenő. (Bp. XI., Bocskai-út 63). *Három zongoradarab.* 1927. Kb. 9 perc. Előadások: Rádió Bp. stb. Kiadó: Bárd F. és Fia. Bp. 1927.

Kodály Zoltán. *Marosszéki táncok.* 1930. (kiszenekarra is). Kiadó: Universal. — „*Galántai táncok.*" 1933. Kenessey Jenő átirata (eredetileg kiszenekarra). Kiadó Universal, 1935.

Kókai Rezső. „*Toccata.*" Kb. 1926. Kb. 5 perc. Előadások: hangversenyen s rádióban sokszor. Kiadó: Rózsavölgyi, 1930. — „*Három improvizáció.*" Kb. 1933. 3 darab: 9 perc. Előadás: Rádió Bp., szerző. Kézirat: szerzőtől díjmentesen kölcsön. — „*Rondo improvisato.*" 1941. Kb. 5 perc. Kézirat: szerzőtől díjmentesen kölcsön.

Kósa György. „*Misterioso.*" 1927. 7 perc. Kézirat. — „*Jutka*" (gyermekdarabok, gyermekről, de nem gyermekek számára). 1928. 12 perc. 12 darab. Előadások: szerző sok helyütt. Kiadó: Universal. 1929. — *Sonata* zongorára. 1941. 3 tétel: 20 perc. Kézirat.

Kuti Sándor. *Szvit.* 1935. 5 tétel: 9.5 perc. Előadások: Földes A. UMZE, Amsterdam, 1935, Kopenhága, Wien, Oslo 1936, London 1937, New-York 1939. Szerző kiadása, 1935.

Lisznyay Szabó Gábor. *Bagatelle,* 1937. 2,5 perc. Előadások: Faragó Gy. 1937. Rádió Bp. (Bak L. 1939, Patkó M. 1941.) Kézirat.

Montag Vilmos. *4 Caprice.* 1927—29. Kb. 10—12 perc. Kézirat: szerzőnél.

Nagy József. (Bp. VII., Akácfa-u. 3.). *3 kis zongoradarab.* 1934—35. Kb. 6 perc. Kézirat: szerzőtől kölcsön (díjtalan). — *Rondo scherzando.* 1938. 5 perc. Kézirat: szerzőtől kölcsön (díjtalan). — „*Csörgedező csermely.*" A. sorozat. Kis darabok népdalokra (első éves zongoristáknak). 1941. Darabonként 1—2 perc. Kézirat: szerzőtől kölcsön, díjtalan. — *Rákóczi-szonatina* (a R. induló motívumainak felhaszn.). 1942. Kb. 10 perc. Kézirat: szerzőtől kölcsön (díjtalan).

Pázmán György. „*Extázis.*" 1935. Kb. 10 perc. Előadások: Bp., Milano (szerző). Kézirat. — *Szonáta c-moll.* 1936. 3 tétel: kb. 15 perc. Előadás: Rádió Bp. (szerző). Kézirat. — „*Suite*" (pályadíjnyertes mű). 1937. 3 tétel: 15 perc. Előadások: szerzői est, Rádió Bp. (szerző). Kézirat. — „*Téma variációkkal.*" 1937. 12 perc. Előadás: Rádió Bp. (szerző). Kézirat. — „*Szerenád és tarantella.*" 1939. 12 perc. Előadások: szerzői est, Rádió Bp. (szerző). Kézirat. — „*Pávatánc.*" 1940. 6 perc. Előadás: Rádió Bp. (szerző). Kézirat.

K. Pikéthy Tibor. (Vác, Migazzi-tér 2.). — „*Alla Menuetto.*" 1939. Kézirat.

Pongrácz Zoltán. *Szlovák néptáncok.* 1939. (zenekarra is megvan). 6 perc. Kiadó: Cantate (ára 2.40 P).

Radnai Miklós. „*Versek.*" op. 25. Öt zongoradarab. 1922. Kiadó: Simrock, Berlin, 1922. — „*Versek*" II. füzet. op. 26. Öt zongoradarab (zenekarra hangszerelve is megvannak). Kiadó: Simrock. Berlin.

Sauerwald Géza. *I. zongoraszvit.* 1920. 3 tétel: 12—14 perc. Előadások: Kerntler J. (1927), Hir S. (1925), Baranyai J. (1921). Kézirat:

szerzőtől kölcsön. — *II. zongoraszvit.* 1927. 3 tétel: 14 perc. Előadás: Kerntler J. (1927). Kézirat: szerzőtől, kölcsön. — *III. zongoraszvit.* 1941. 3 tétel: 12 perc. Előadás: Rádió Bp. (Sz. Nagy Jolán. 1941). Kézirat: szerzőtől, kölcsön.

Siklós Albert. *„Pasztellképek."* 1920. 5 darab: 2—3 perc. Kiadó: Rozsnyai K. 1920. — *„Rokokó-szvit."* 1923. 5 tétel: 12 perc. Előadások: Rádióban, zeneisk., akadémiai hangv. Kiadó: Rozsnyai K. 1923. — *„Valse Alice."* 1924. 4 perc. Kiadó: Bárd F. 1924.

Szervánszky Endre. *12 kis zongoradarab.* 1932. Kézirat. — *4 nagyobb zongoradarab.* 1932. Kézirat. — *Szonatina* zongorára. 1935. 6 perc. Előadások: Földes A. Kézirat. — *Kis szvit,* zongorára. 1939. 4 perc. Kiadó: Magyar Kórus (előkészületben).

Takács Jenő. *Szonatina.* 1922. 10 perc. Előadások: Bp., Wien, Bremen, Tokyo, New-York, Páris, Capstadt, London, stb. Kiadó: Doblinger, Wien, 1923. — *„Három bagatell."* 1924—26. 3—4—5 perc. Előadások: New-York, Cincinnati, Tokyo, Kobe, Manila, Hongkong, Cairó, Hága, München, Wien, Bremen, Bp. stb. Kiadó: Tokyo Ongaku Shoin, 1934. (szerzőtől, kölcsön). — *„Von fremden Menschen und Ländern."* 1935. (Zenei képeskönyv a szerző világkörüli útjáról; apró darabok exotikus népi motivumok után; nem egészen kezdők számára.) 20 darab. Kiadó: Universal, Wien, 1936. — *„Philippine Miniatures."* 1933. 9 darab. Kiadó: Schirmer, New-York, 1935. — *„Rhapsodia."* 1937. 7 perc. Előadások: München, New-York, Berlin, Bp., Sopron, Kassa, Hamburg stb. Kézirat.

Ticharich Zdenka. *Szonáta a-moll.* 1924. 35 perc. Előadások: szerző külf. és bp. hangversenyeken. Kézirat. — *Szvit négy tételben.* 1928. 20 perc. Előadások: szerző külf. és bp. hangv. és rádióban. Kézirat. — *Choral, Interludium és Kettős-Fuga.* 1941. 15 perc. Kézirat.

Unger Ernő. (Bp. II., Margit-körút 29.). *Zongoradarabok: Preludio, Capriccio,* stb. 1935. Kézirat.

Vécsey Jenő. (Bp. II., Keleti Károly-u. 1.). *Divertimento.* 1939. 4 tétel: 25 perc. Kézirat. — *„Parafrázis."* 1940. 3 tétel: 15 perc. Kézirat.

Veress Sándor. *Szonáta.* 1929. 3 tétel: 19 perc. Előadás: szerző Bp. Kézirat. — *Szonatina.* 1932. 3 tétel: 8 perc. Előadások: Bpest, Glasgow, London (többek közt szerző). Kézirat. — *„Kis szvit".* 1938. 5 tétel: 5 perc. Előadások: Bpest, Hollandia, London, Olaszország. Kiadó: Magyar Kórus, 1939. — *„20 zongoradarab."* 1938. 24.5 perc. Előadások: Bpest, Amsterdam, Hága, Utrecht, London, Róma (szerző). Kézirat.

Weiner Leó. *Magyar parasztdalok.* I. füzet op. 19. 6 darab; II. füz. op. 19. 6 darab; III. füz. op. 21. 8 darab. Füzetenkint kb 10 perc. Kiadó: Rózsavölgyi, Bp.

Zéth János. *Első rapszódia* (fantázia-szonáta). op. 3. 1919—20. 24 perc. Kézirat. — *Második rapszódia.* op. 19. (a Verlag der Spezial-Weltbücher 1934. évi pályázatán II. ezüstérmet nyert mű). Kiadó: L. Larget, Páris. — *Deux Soupirs.* op. 20. 1924. 4 perc. Kiadó: Rózsavölgyi, Bp. — *Deux Valses.* op. 15. 23. Kézirat (op. 23. Kiadó: Rózsavölgyi). 6—4 perc. — *Etude désagréable* (oktávetüd). op. 25. 1930. 2 perc. Kézirat. — *Variations rhythmiques.* op. 17., 26. 1921, 1941. 18 perc. Szerző kiadása (Bárd F. és Fia bizom.).

26. Pedagógiai művek zongorára:

Farkas Ferenc. *Kis zongoradarabok* magyar népdalok nyomán. 1935. (könnyű anyag). Kb. 5 perc: 7 kis darab. Bemutató: Kadosa P., azóta többször növ. hgvken. Kiadó: Magyar Kórus, 1937.

Geszler György. *Szonatina g-moll.* 1939. (instr. célú előadási darab az I. elők. oszt.-tól felfelé). 6 perc: 3 tétel. Előadások: Wehner T., Vásárhelyi M., Herszényi B. Kiadó: Rózsavölgyi, 1940. — *„Intervallumetüdök."* 1937—40. (az I—IV. akad. oszt. számára). 10 perc: 3 darab. Előadások: Comensoli M. rádióban és koncerten. Kiadó: Németh József Bp. XI., Horthy M.-út 15.

Hajdu Mihály. *„Miniatűr-szvit"* (gyermekdarabok). 1934. (II—III. gyak. oszt. növendékek számára). 4 tétel: 4.5 perc. Előadások: zeneisk. hangv.-eken és a rádióban (szerző). Kiadó: Rózsavölgyi, 1940.

Horusitzky Zoltán. *Gyermekzongoradarabok.* 1935. (különb. technikai és zenei feladatok megoldására, II—V. évf. növendékeknek). 9 darab. Kiadó: Rózsavölgyi, 1935.

Kazacsay Tibor. *„Aus dem Tierleben."* op. 23. 1920. (I—II. közép oszt. sz.). 10 darab. Kiadó: Rózsavölgyi. — *„Családi képek."* op. 26. 1918—20. (III—IV. alsó oszt. sz.). 6 darab. Kiadó: Bárd. — *„Bilder zu einem Märchenbuch."* op. 33. 1926. 8 darab. (I—IV. alsó oszt. sz.) Kiadó: F. C. Leuckart, Leipzig. — *„Lírai hangulatok."* op. 42. 1930. 4 darab. (I. alsó oszt. sz.). Kézirat. — *„És most hallgassatok ide"* op. 52. 1932. 10 darab (I. alsó oszt. sz.). Kiadó: Rózsavölgyi. — *„Cirkuszban."* op. 63. 1936. 8 darab. (I. alsó oszt. sz.). Kézirat.

Kuti Sándor. *Szonatina.* 1937. (a korszerű polifon stílus elsajátítására, II—III. elők. fokon). 3 tétel: 6 perc. Előadások: Földes A. UMZE, Amsterdam, Kopenhága, Wien, Páris, London, New-York. Kézirat.

Montag Vilmos. *Öt gyermekdarab* zongorára. 1926. 6—7 perc. Kézirat: szerzőnél.

Pázmán György. *„Tarka zenéskönyv."* 1940. (különb. problémák alacsonyabb oszt. növendékek sz.). 7 darab: 10 perc. Előadás: szerzői est. Kézirat (a 3. darab „Tündérek tánca" megjelent Rózsavölgyi kiadásában (1941).

Szervánszky Endre. *Tíz kis zongoradarab népi dallamokra* (kezdő zongorások számára). Kézirat.

Veress Sándor. *Szonatina.* 1935. (gyermekeknek, kb. III—IV. évf. számára). 3 darab: 6 perc. Előadások: Bpest, London. Kiadó: Magyar Kórus, 1935. — ***Szonatina.*** **1936.** (kezdő zongorázóknak, I—III. évf. számára). 3 darab; kb. 3 perc. Előadások: Bpest. Kiadó: Rózsavölgyi, 1936. — *15 kis zongoradarab.* 1936. (magyar népi- és gyermekdalok feldolgozása: I—III. évf. számára). 15 darab: kb. 8 perc. Kiadó: Magyar Kórus, 1936.

27. Zongora négy kézre és két zongorára:

Gárdonyi Zoltán. *III. szonáta,* 2 zongorára. 1938. 21 perc. Előadás: Böszörményi Nagy B. és szerző (Győr, 1939). Kézirat: szerzőtől kölcsön, megegyezés szerint.

Kazacsay Tibor. *„Lírai szvit"* 4 kézre. op. 28. 1922. 3 tétel: 15

perc. Kézirat. — *„Meseképek"* 4 kézre. op. 41. 1930. 4 darab, könnyű modorban. Kézirat. — *„Játsszunk négykezest."* op. 43. 1930. 3 darab, kezdőknek, 5 hang terj. Kiadó: Nádor K. Bp.

Kókai Rezső. *Andante variato,* 2 zongorára. 1941. Kb. 7 perc. Kézirat: szerzőtől kölcsön, díjmentesen.

Kósa György. *Duo 2 zongorára.* 1939. 1 tétel: 15 perc. Előadás: házi koncerten szerző Böszörményi Nagy B.-val. 1940. Kézirat.

Pázmán György. *Concertino,* 2 zongorára. 1941. 8 perc. Előadás: szerzői esten Solymos P.-el. Kézirat.

Szervánszky Endre. *Népdalszvit,* 4 kézre. 1940. (haladó zongorások számára). Kiadó: Magyar Kórus (előkészületben).

Takács Jenő. *„Suite Arabe",* 2 zongorára. 1929. 16 perc. Előadások: Wien, Cairó, New-York. Kézirat: szerzőnél. — *„Tarantella"* (az eredeti zong.-zenekari változat átirata két zongorára). 1937. 13 perc. Kiadó: Universal, 1938.

Tóth Dénes. *„Fegyvertánc",* 2 zongorára. 1941. 3 perc. Kézirat.

VIII. 28. Orgonára írt művek:

Antos Kálmán. *Szonáta.* 1926. 4 tétel: 15 perc. E.: szerző (Bp., Körmöcbánya, Kassa, stb.). Kézirat. — *Fantázia d-moll.* 1936. 7 perc. E.: szerző, 1936 (Szeged). Kézirat. — *„Boldogasszony Anyánk."* 1940. 9 perc. E.: Szerző (Bp., Baja, Hódmezővásárhely). Kézirat.

Deák Bárdos György. *Két Bach-miniatűr.* 1925. 1—2 perc. Kézirat. — *Orgonapassió.* 1927. Kb. 20 perc. E.: szerző 1927, Gergely Ferenc, 1937. Bp. Szerző kiadása, 1937. — *Bölcsődal.* 1930. 5 perc. Kézirat. — *Karácsonyi ének.* 1938. 6 perc. E.: Halász Béla (Kaposvár). Kézirat.

Dedinszky Izabella. *Passacaglia* (Angliában díjnyertes mű). 1931. 6 perc. E.: Mc. Fahrlin (Brighton), szerző (Bp., Tallinn, Helsinki, Stockholm). Kézirat: szerzőnél. — *Téma variációkkal.* 1939. 5 perc. E.: szerző Bp. Kézirat: szerzőnél.

Gárdonyi Zoltán. *Praeludium és fuga (g).* 1932. 6 perc. E.: Peskó Zoltán (Bp. 1942). Kézirat: szerzőtől, leírásra. — *Idyll.* 1933. 7 perc. E.: Peskó Z. (Bp. 1938). Kézirat. — *Prelude (A-dur).* 1933. 3 perc. E.: Peskó Zoltán (Bp. 1936, 1941. Nyiregyháza, stb.). Kézirat. — *Fantázia a „Mi Atyánk" korál felett.* 1934. 8 perc. E.: szerző (Sopron), Fodor Kálmán (Győr). Kézirat. — *Karácsonyi bölcsődal.* 1937. 3 perc. E.: Peskó Zoltán, Pátzay János, szerző (Gyöngyös, Szarvas, Pápa, Bp., stb.). Szerző kiadása, 1938. — *Praeludium és Passacaglia (d-moll).* 1941. 8 perc. E.: Peskó Zoltán (Bp. 1941). Kézirat.

Gergely Ferenc. *Passacaglia és fuga.* 1940. *Canzona.* (heg. és org.) 1940. E.: Zeneműv. Főisk. 1940. Kézirat. — *Phantasia a gregorián „Pater noster" témájára.* 1939. Kézirat.

Halmos László. *Postludium.* 1931. 3,5 perc. E.: szerző (Győr). Kézirat. — *Fohász—Bűnbánat* (org.-gordonka változatban is). 1932. 2—3 perc. E.: szerző—Helényi Gyula (Győr). Kézirat.

Hollósy Kornél. *Choralfantasia és fuga* („Im béjöttünk"). op. 6. 1923. 12 perc. E.: Miskolcon több ízben. Kézirat: szerzőnél. — *Orgona-*

szvit. op. 21. 1927. 4 tétel: 26 perc. E.: Miskolcon több ízben (szerző, Sugár V.). Kézirat: szerzőtől, kölcsöndíjért. — *Marcia nuziale.* op. 2. 1927. 8 perc. E.: szerző, Miskolcon. Kézirat: szerzőnél. — *Két orgonadarab:* op. 49. *I. Esti dal. II. Rondo impromptu.* 1929. 8+6 perc. E.: szerző Miskolcon. Kézirat: szerzőnél. — *A reményhez* (orgona-fantázia) op. 55. 1930. 8 perc. E.: szerző Miskolcon. Kézirat: szerzőnél. — *Fantázia és fuga Rákóczi imájára.* op. 76. 1937. 18 perc. E.: szerző Miskolcon, több ízben. Kézirat: szerzőnél. — *„Mozaikok".* op. 27: 12 orgonadarab. 1938. 5—5 perc. E.: Luigi Picchi, Como. Kiadó: Edizioni Carrara, Bergamo, 1939—42. — *„Concento Battesimale"* (Sonata da Chiesa) op. 85: 3 tétel. 1942. 15 perc. E.: L. Picchi, Como. Kiadó: Ed. Carrara, Bergamo, 1942.

Jemnitz Sándor. *Introductio, passacaglia és fuga.* 1920. 20. perc. E.: Karl Straube (Berlin, Essen, Weimar). Kiadó: Wunderhorn—Verl Köln, 1920. — *Szonáta orgonapedálra,* op. 42. (a pedáljáték kifejező erejének fejlesztésére). 1938. 15 perc. Kézirat: szerzőnél.

Kapi-Králik Jenő. *„Térj magadhoz drága Sion."* 1937. 7 perc. E.: Peskó Zoltán, szerző, Dedinszky I. (északi körúton). Kiadó: Rózsavölgyi, 1938. — *Korálelőjátékok* (magyar koráldallamok feldolg. modern formában). 1941. 3 darab: 2—5—5 perc. E.: szerző (Bpesten és vidéken). Kézirat: szerzőtől kölcsön. — *Elégia.* 1941. 4 perc. E.: szerző, Kopeczky Alajos, rádióban. Kézirat szerzőtől, kölcsön. — *„Ünnepi zene."* 1941. 4 perc. E.: szerző, rádióban. Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Kazacsay Tibor. *Két darab,* op. 36: 1. Pasztorál. II. Szkercó. 1928. 10 perc. Kézirat. — *„Stílus impressziók",* op. 46. 1. Gótikus stílus. 2. Roccocó. 1931. 10 perc. Kézirat.

Kenessey Jenő. *Toccata.* 1941. 5 perc. E.: rádió Bp., több ízben. Kézirat.

Kodály Zoltán. *Preludium* (az 1931-ben megjelent „Pange lingua" anyagából). Kiadó: Universal.

Lisznyay Szabó Gábor. *Canzonetta.* 1937. E.: Wehner Géza, Kapi-Králik J. (rádióban). Kézirat. — *Három magyar pastorale.* 1937. 3 darab: 12 perc. E.: Pécsi Sebestyén, Gergely Ferenc (rádióban). Kézirat. — *Intermezzo.* 1941. 4 perc. E.: rádióban. Kézirat.

Ottó Ferenc. *Három korálfantázia.* 1938. 18 perc. Kézirat. — *Két pasztorál:* 1. Felvidéki karácsony. 2. Erdélyi karácsony. 1938. 5—10 perc. Kézirat.

K. Pikéthy Tibor (Vác, Migazzi-tér 2). — *Preludiumok, fughetták, fugák.* 2 füzet, op. 27: 6 darab, op. 41: 10 darab. 1922—1930. E.: sokan, sokhelyütt. Kiadó: A. Coppenrath, Regensburg 1930—31. — *Improvizáció a Himnusz fölött.* 1931. Kiadó: Magyar Kórus, 1932. — *Preludiumok, fugák,* op. 55, 56. 1938. Kézirat. — *„Messa Nuziale".* 1942. 7 darab (római rendelésre készült s ugyanott fog megjelenni).

Sauerwald Géza. *Suite pittoresque.* 1935. 3 tétel: kb. 21 perc. E. (2 tétel): Kapi-Králik Jenő (rádióban). Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Siklós Albert. *Korálelőjáték, fantázia és fuga.* 1922. 9 perc. E.: Antalffy—Zsiross D., Hammerschlag János, Antos Kálmán, Szakolczai Ernő. Kézirat: szerző hagyat.

Sulyok Imre. *Te Deum-fantázia.* 1941. 7 perc. E.: szerző Bpesten, több ízben, Fodor Kálmán Győrött. Kiadó: Magyar Kórus, 1941.

IX. Műdalok:

29. Ének — zongorakísérettel.

Ádám Jenő. *„Lacrima szonáta"*. 3 dal bar., ill. mezzoszoprán hangra. 1929. 15 perc. Kézirat: szerzőnél.

Antos Kálmán. *Két dal* szoprán hangra: „Elveszett Éden" 1922. 2,5 perc. „Rád gondolok" 1923. 1,5 perc. Előadások: Antos Ilona (Körmöcbánya, Szliácsfürdő, Kaposvár), Báthy Anna (Bpest). Kézirat.—*„A Jézuska tiszteletére"* (Ady) tenor h. 1939. 2,5 perc. E.: Kertész L. (rádióban). — *Két dal* (v. József Ferenc fhg. verseire): „Isten lenézett . . ." 1935. 3,5 perc. „Dobó fohásza" 1935. 4,5 perc. bariton h. E.: Szeged 1935, 1937, Szentes.

Berg Lily. *Ady-dalok*. 1929. 12 perc. Kézirat. — *3 dal*. 1931. 10—11 perc. Kézirat.

Dávid Gyula. (Bp. XII. Gaál-u. 7. Tel. 367—424). — *Három Berzsenyi-dal*. 1940. Kb. 8 perc. Kézirat: szerzőnél.

Deák Bárdos György. *Öt Ady-dal*, szoprán v. tenor hangra. 1928, egyenkint kb. 2—4 perc. E.: Rádió Bp. 1937, 1938, 1940. Bp. (Micsey Józsa, Vida Mária), Nagykanizsa (Witzenetz J.). Kiadó: Rózsavölgyi 1934. — *Öt dal*. 1930, egyenkint 2—3 perc. E.: D. Micsey J. (rádióban). Kézirat.

Dedinszky Izabella. *„Ősszel"*. 1936. 2 perc. E.: Kovács Ilonka, Bp. Kézirat: szerzőnél. — *„Ha téged várlak"* 1940. 3 perc. E.: Szilágyi E. Bp. Kézirat: szerzőnél. — *„Elmondjam-e"*. 1936. 2 perc. E.: Kovács I., Szilágyi E. Kiadó: Intercontinental Studio, 1937.

Dévényi Imre. *„Elköszöntő"* (Bodor Aladár verse), op. 2. tenor h. 1922. Kb. 3 perc. Kézirat. — *Három dal* op. 4. (Kiss József, Miklós J. verseire), alt h. (az 1934. évi áll. műdalpályázaton jutalomban részesült mű). 1928. Kb. 7 perc. Kézirat. — *„Ravatal"*. (Lányi V. szöv.) op. 7. bariton h. 1932. Kb. 2,5 perc. Kézirat.

Farkas Ferenc. (Kolozsvár, Bartha Miklós-u. 21.) *„Fagyöngy"*. Dalciklus Szabó Lőrinc verseire, alt h. 1932. 7 perc: 5 dal. E.: Elek Szidi, Máthé Jolán (Bp.). Kézirat. (Zenekari kisérettel is megvan). — *„Eszterlánc"*" Dalok Számadó Ernő verseire, szoprán h. 1936. 4 dal: kb. 6 perc. E.: Réthy Eszter, Nagykovácsi I. (Rádió Bp.). Kiadó: Magyar Kórus, 1939. — *„Szerelmek Madarai"*. Három dal Kazinczy és Csokonai verseire: „A Tavaszhoz", Chloé Daphnishoz, Amor". 1937. Kb. 7 perc. Kézirat. — *Három dal az „Ahogy tetszik"* kisérőzenéjéből: „Amiens dala, Zugj tél . . ., Egy kisleány meg egy legény". E.: Török Erzsébet, Rácz Valéria, Ruprecht Ferenc (Rádió Bp.). Szerző kiadása, 1940. — *„Láng"* (Tóth Árpád verse). 1938—39. Kb. 1,5 perc. E.: Máthé Jolán, Nagykovácsi I., stb. Szerző kiadása, 1941. — *Útlevél* (Erdélyi József versére). 1939. 1,5 perc. E.: Mészáros Erzsébet (hgv., rádióban). Szerző kiadása, 1941. — *„Jut az ember..."* (József Attila verse). 1939. 2 perc. E.: Nagykovácsi I. (rádió Bp.) Kézirat. — *Négy dal Erdélyi József verseire:* 1. Barackvirág, 2. Igazán, 3. Útlevél, 4. A hegedű. 1939—40. Kb. 7 perc. E.: Mészáros Erzsébet, (hgv. és rádióban), Máthé Jolán. Kézirat. (A 3. sz. zenekar kis., a 4. sz. heg. és zg. kisérettel is előadható). — *„Nem tudják a kék eget . . ."* (Sinka István verse). 1940. 2 perc. Kézirat.

Gárdonyi Zoltán. *Két Áprily-dal:* a) „Március", b) „Láng a ködben". 1940—41. 2,3 perc. Kézirat: szerzőtől leírásra.

Geszler György. *„Babonás csend".* (Mécs László verse), alt h. 1938. 4 perc. Kézirat: szerzőnél. — *Három dal: „A vörös malom".* (Harsányi L. verse). 5 perc. *„A Topelyec".* (Mécs László verse). 3 perc. *„Őszi tilinkózás".* (Mécs László verse). 4 perc. Kézirat: szerzőnél (zenekari kis. is megvannak). —*„Régi ballada"* (Harsányi L. verse). 1940. 6 perc. Kézirat: szerzőnél. — *„A királyfi három bánata".* (Mécs L. verse). 1940. tenor h. 9 perc. Kézirat: szerzőnél. — *„Dal".* (Mécs L. verse) mezzoszoprán h. 1941. 5 perc. Kézirat: szerzőnél.

Geszler Ödön. *Petőfi-dalok.* 1935. 3 dal: 5—3—5 perc. E.: Warga Livia, Stowasser Irén, Veress Endre, Jászó Györgyné, Szeleczky Olga s mások, (rádióban és hgv-eken). Kiadó: Rozsnyai, 1935.

Gyulai Elemér dr. (Bp. VI. Bajnok-u. 2/b.) *Kilenc dal* szoprán h. 1928. E.: Rédey Klára (rádió Bp.). 1930. Kézirat: szerzőnél.

Hajdu Mihály. *Boldogtalan vagyok* (Balassa B. verse). 1930. 3 perc. Kézirat: szerzőtől kölcsön. — *Három dal* (Ady versek) tenor h.: „Jóság síró vágya. Három őszi könnycsepp. Őrizem a szemed". 1932. 5—3—5 perc. E.: Szabó Miklós (rádió Bp.). Kézirat: szerzőtől kölcsön. — *Két dal Csokonai verseire:* „Az elválás reggelén. Felvidulás". 1932. 2—2 perc. E.: Szabó Miklós (rádióban). Kézirat: szerzőtől kölcsön. — *„Mint egy szép halott"* (Vajda János verse). 1934. 2 perc. Kézirat: szerzőtől kölcsön. — *Két dal* tenorhangra: „Csillagos az ég" (Gyulai Pál). „Túr a disznó" (népi szöveg). 1935. 2—3 perc. E.: Vidéki hangversenyeken, svájci rádióban (Csabai László). Kézirat: szerzőtől kölcsön. — *Két dal Kiss Gábor verseire:* „Még egyszer szánj meg. A legbüszkébb bíbornaszád". 1940. 2—3 perc. E.: Szabó Miklós (rádióban). Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Halmos László. *„Requiem. Ajándék."* (Mécs L. versei). 1933. 3—1,5 perc. E.: Jordán Margit (Győr). Kézirat. — *„Ősz, milyen szép vagy".* 1935. Kb. 4,5 perc. E.: Jordán M., Dessewffy Bella (Győr), Micsey J. (Bp.) Kézirat. — *„Őszi tilinkózás"* (Mécs L.) *„Párisban járt az ősz"* (Ady). tenor v. szoprán h. 1941—42. 5,5—5 perc. E.: Dessewffy Bella szerzői-est (Győr). Kézirat.

Hollósy Kornél. *Két dal* op. 31: „Mikes" (Lévai József). „Régi dal" (Jókai Mór). 1923. 8—6 perc. E.: Csóka Béla (rádióban), Tarnay Béla (Miskolc). Kézirat: szerzőnél. — *Két dal* op. 30: Tavaszi dal. Gül baba virágai (Hollósy István versei). 1926. 6—8 perc. E.: D. Keresztessy E. és Gödry Kató (Miskolc). Kézirat: szerzőnél (az 1. sz. zkari kis. is megvan). — *Csokonai-dalok* op. 56: 1. Az estvéhez. 2. A rózsabimbóhoz. 3. Az eleven rózsához. 4. Az eltévedt lélek. 1927. 5—5 perc. E.: Molnár Imre, Flittner Rózsi, D. Keresztessy Erzsébet (rádióban). Kézirat: szerzőnél. — *Dalok* op. 50: 1. Az élet álom (Kozma Béla). 2. Csók és könny (ifj. br. Wlassits Gyula). 3. Tisza táján (Balázs Győző). 4. Alkony (Balázs Gy.). 5. E bokrétás cseresznyefára . . . (Hollósy I.). 1928—29. 5 dal: 3—5 perc. E.: D. Keresztessy E. (Miskolc). Kézirat: szerzőnél. — *Kisfaludy-dalok* op. 53: 1. Hej violám . . . 2. Lyánka édes . . . 3. Hej csicsergő kismadár. 1932. 5—5 perc. E.: Molnár Imre, Flittner Rózsi, D. Keresztessy E. (rádióban). Kézirat: szerzőnél. — *Unkarlalisia Kansanlauluja* op. 65. (3 füzet: 9 magyar

dal népi szövegekre). 1929. füzetenkint 15—15 perc. E.: Molnár Imre több izben, rádió Helsinki. Kiadó: Musiikkikeskus Qy, Helsinki, 1930.

Horusitzky Zoltán dr. *Dalok kínai versekre.* (Kosztolányi Dezső fordításai), alt v. bariton h. 1941. Kb. 14 perc: 6 dal. E.: Basilides Mária (rádióban és a Koszt. emlékesten, 1941). Kézirat. — *Dalok Ady Endre verseire:* 1. Ha holtan találkozunk. 2. Vörös telehold emléke. 3. Vallomás a szerelemről. 4. Ha szemem lefogták. 5. Őrizem a szemed. 6. Az ősz muzsikája. 7. Szelid esti imádság. 8. Az eltévedt lovas. E.: V. Babits Vilma (3. sz.), Jászó Györgyné, Nagykovácsy I. (4. sz.), Koréh Endre (5. sz.). Kézirat. — *Dalok:* 1. Két szép szemed (szerző szöv.) 2. A Magány papja (Kosztolányi). 3. Az őszi tücsökhöz (Babits). 4. Aranyfelhő (Tóth Árpád). E.: Nagykovácsy Ilona (3., 4. sz.), Keresztessy Mária (3. sz.). Kézirat.

Hubay Jenő. *Négy Végvári-dal* op. 113. Kiadó: Bárd és Fia. — *Sechs neue Lieder* op. 122—23. Kiadó: Universal.

D' Isoz István. (Bp. IV. Szép-u. 5. Népműv. Bizottság). *Öt dal olasz szövegekre* (Ferrari, Pascoli, Carducci). 1940. Kézirat. — *Das Ständchen* (Uhland). 1931. Kiadó: De Santis, Róma 1940.

Járdányi Pál. *Két dal Csokonai-versekre:* 1. A búkkal küzködő. 2. A rózsabimbóhoz. 1937. 2,5 perc. Kézirat.

Jemnitz Sándor. *Tizenegy dal* op. 15. 45 perc. E.: Medek Anna, Nagy Margit, Ekker Szidi, Szedő Miklós (1929—1935). Kiadó: Wunderhorn-Verlag, Köln, 1922.

Kacsoh Pongrác. *Dalok* op. 21: 1. Bús szerelmes nóta. 2. Szőkebarna. 1920. 3—3 perc. Kiadó: Rózsavölgyi, 1920. — *„Regös-ének 1920-ból"* op. 21. nr. 3. 1920. 5 perc. E.: Nádor Jenő (Királyszínház 1920). Kiadó: Rózsavölgyi, 1920. — *Dalok.* 1. Virágfakadás. 2. Pitypalatty. 3. Érik a gabona (Petőfi). 4. Ablakomból (Petőfi). 1922. 3—3 perc. Kézirat: özv. Kacsoh Pongrácné tulajd. (Bp. IV. Reáltanoda-u. 19.)

Kadosa Pál. *Négy dal.* op. 4. 1924. 8 perc. Kézirat. — *Dalok* op. 24. Kézirat.

Kazacsay Tibor. *„Kínai líra"* op. 39: 5 dal szoprán h. (német ford.: M. Fleischer, magyar ford.: Polgár Tibor). Kiadó: Harmónia Bp. — *Dalok* op. 50: Az elalvó hattyú (Szép Ernő). 2. Két nővér (Babits M.) mezzoszoprán v. bariton h. 1932. Kiadó: Harmónia. — *Két dal* op. 57: 1. Távolból (Nagylaki Jenő). 2. Hóvirág (Fekete István). Szoprán h. Kiadó: Bárd és fia (sajtó alatt). — *Két drámai dal* szoprán h. op. 58: „Cleopatra" (Holló Ernő). „Stella maris" (Szathmáry István). Kézirat. — *Két népies dalocska* (Havas István versei) szoprán v. tenor h. op. 60. Kiadó: Toborzó. — *Két sanzon* (Radó Lili versei) op. 65. szoprán h. Kiadó: Bárd. — *Négy dal* (Verlaine-versek, ford. Szabó Lőrinc) szoprán h. op. 68. 12 perc. Kiadó: Bárd és Fia (sajtó a.) — *Három dal* (ősi kínai versekből ford. Kosztolányi D.) szoprán h. op. 69. 7 perc. Kiadó: Bárd (sajtó a.). — *Móra-dalok,* szoprán h. op. 72. 3 dal. Kiadó: Bárd (sajtó a.). — *Két Ady dal* op. 76: „Bolond halálos éj. A Halál lovai." Drámai szoprán h. 4—2 perc. Kiadó: Harmónia. — *Mezei virágok* op. 78. 6 népies dalocska (Számadó Ernő verseire), mezzoszoprán v. tenor-bariton h. Kiadó: Rózsavölgyi. — *„Kis és nagy gyermekek állatkertje"* (Nádor József verseire), op. 38. 5 gyermekdal. Kiadó: Nádor Kálmán,1929. — *„Kis dalok az állatokról"* op. 64. 20 gyermekdal, kicsinyeknek, Radó Lili verseire. Kiadó: Dante-könyvkiadó, 1936—37. — *Két duett*

op. 75. (Szép Ernő, Mécs László versei), szoprán és alt h. E.: Durigó Ilona—Kasics I. 1941. Kézirat.

Kodály Zoltán. *Három ének* op. 14: Siralmas nékem (Balassa B.). 2. Imhol nyitva én kebelem (ismeretlen költő virágéneke). 3. Várj meg madaram (ismeretlen költő virágéneke). 1924—29. Kiadó: Universal.

Kókai Rezső. *Dalok Petőfi S. verseire:* 1. Elmondanám . . . 2. Szerelem vándorai. 3. Síkos a hó. 1925. Kb. 3—4—2 perc. E.: hangversenyeken és rádióban gyakran. Kiadó: Rózsavölgyi, 1925.

Kósa György. *Dalok Petőfi-versekre:* Az éj. Pató Pál úr. Esik, esik. 1928. E.: Medgyasszay Vilma, többször. Kézirat. — A *szegény kis gyermek panaszai.* Dalciklus Kosztolányi D. verseire. 1938. 9 dal: 30 perc. E. Basilides Mária 1939 (szerzői esten). Kézirat. — *Három Tóth Árpád-dal.* 1939. Kézirat. — *Három dal Balassi Bálint szövegeire.* Bariton h. 1941. Kézirat.

Kovách Andor. *„Béressors".* 1939. Basszbariton h. Kb. 1,5 perc. *„Árva rózsa"* (Erdélyi József). Basszus h. 1941. Kb. 5 perc. *„Medvedal"* (Erdélyi J.). Basszbariton h. 1942. Kb. 1,5 perc. E.: Kóréh Endre (Népi költők estje, 1942). Kézirat. — *Kápolna* (Erdélyi J.). 1940. tenor v. szoprán h. Kb. 4 perc. Kézirat. — *Reggel* (Erdélyi J.). 1941. Lírai szoprán v. tenor h. 3 perc. Kézirat. — *Rózsa és ibolya* (Erdélyi J.). 1941. szoprán v. tenor h. Kb. 2 perc. Kézirat. — *Három szekér* (Sinka István). 1941. Drámai szoprán h. Kb. 7 perc. Kézirat. — *Téli kérdés* (Erdélyi J.). 1942. Lírai szoprán v. tenor h. Kb. 2 perc. Kézirat.

Kuti Sándor. *Hat dal* (Hollós Lajos verseire). 1938. Összesen kb. 24 perc. E.: Kepes M. Rózsa V. Kormos L. (Hollós L. szerzői estjén, Vajda János Társ.). Kézirat. — *„Wer nie sein Brot"* (Goethe). 1939. 3 perc. Kézirat. — *Három dal József Attila verseire.* 1940. Kb. 8 perc. Kézirat.

Lajtha László. *Motet,* 1926. mezzoszoprán v. bariton h., zong. v. org. kis. (magyar, francia és német szöv.). Kiadó: Alph. Leduc, Paris, 1934. — *Vocalise-étude.* 1930. szoprán h. Kiadó: Alph. Leduc, Paris. 1931.

Lavotta Rezső. (Csak a nyomtatásban megj. fontosabb dalok): *Kacagódal.* Koloraturszoprán h. Kiadó: Rózsavölgyi 1922. zenekarra is). — *Gyóni-dalok.* Kiadó: Rózsavölgyi 1928. (zenekarra is: Operaházi zenekar, szerzői esten 1922). — *Két dal:* 1. Mezei bokréta. 2. Valahol messze. Bemutató: Kolozsvár, 1920, Bpest 1922. (zenekarra is). Kiadó: Rózsavölgyi, 1920. — *Madách-dalok.* Kiadó: Rózsavölgyi, 1924. E.: külföldön és rádióban többször. — *Petőfi-dalok.* Kiadó: Rozsnyai bizom. 1924.

Lisznyay Szabó Gábor. *„Alant megyen a felhő...".* 1937. 1,5 perc. E.: Szirmay Reginald, Maleczky Oszkár. Kézirat. — *„Tavaszi szél fuj...".* 1937. 2 perc. E.: Szirmay R., Perényi Gabriella, Micsey Józsa, Horányi Karola, s mások (rádióban). Kézirat. — *„Dal a tűzről".* 1941. 4 perc. E.: rádió Bp. Kézirat. — *„Nem akarok mást . . ."* (Endrődy Sándor verse). 1941. 3 perc. E.: rádió Bp. Kézirat. — *„Nádas tavon . . ."* (Vajda Sándor). 1941. 5,5 perc. E.: Rádió Bp. — *Keres majd valaki . . .* (Dr. Träger Ernő). 1941. 4 perc. E.: Rádió Bp. Kézirat.

Maros Rudolf. *Két dal* (Weöres Sándor szöv.). alt h. 4 perc. Kézirat: szerzőtől kölcsön.

Molnár Antal. *„A Dal".* 1929. 4 perc. Kiadó: Színházi Élet 1930. évf. („A legszebb dal" c. pályázat nyertese). — *„A halott katona".* Kézirat:

Medek Anna tulajd. — *„A te utadra"*. 5 perc. Kézirat. Gervay Erzsi tulajd. — *„Elfogyni az ölelésben"* (Ady). 5 perc. E.: Walter Rózsi (rádióban, stb.) Kézirat: Walter R. tulajd.

Montag Vilmos. *„Igen, így történt"*. 1939. 2 perc. Kézirat: szerzőnél.

Nagy József (Bp. VII. Akácfa-u. 3.). *„A molnár inasa"* (balladaszöveg). szoprán h. 1940. 4 perc. Kézirat: szerzőtől. — *„Ha holtan találkozunk"* (Ady). férfi h. 1941. 1,5 perc. Kézirat: szerzőtől díjtalanul. — *„Az én két asszonyom"* (Ady). tenor h. 1942. 2,5 perc. Kézirat: szerzőtől díjtalanul. — *„Várom a másikat"* (Ady). tenor h. 1942. Kb. 2 perc. Kézirat: szerzőtől díjtalanul. — *„Öreg vagyok"* (Áprily Lajos). 1942. Kb. 3 perc. Kézirat: szerzőtől díjtalanul. — *„S ha az estém árnyéka nő"* (Sinka István verse). 1942. Kb. 2 perc. Kézirat. — *Három Vörösmarty-dal:* „Csalogány" (kb. 1,5 perc); „Haj, száj, szem" (kb. 1,5 perc); „Ilus panasza" (kb. 1,5 perc). 1942. Kézirat.

Országh Tivadar. *Három dal:* „Dal. Est. Téli gondolat". Szoprán h. 1936. 3—5—2 perc. Kézirat: szerzőnél.

Ottó Ferenc. *Két dal* (József Attila): „Lassan, tűnődve . . . Nyár". Mezzo v. bariton h. 1935. 3—5 perc. Kézirat. — *Két dal József Attila szöv.:* „Füst. Altató". Alt v. bariton h. 1936. 3,5—5,5 perc. Kézirat. — *Három dal József Attila szövegére:* „Áldlak búval, vigalommal. Kukoricaföld. Száradok, törődöm". Basszus h. 1939. 3—4—2,5 perc. Kézirat.

K. Pikéthy Tibor (Vác, Migazzi-tér 2.). „Ó mért oly késő". „Mese". Műdalok. 1939. Kézirat.

Pongrácz Zoltán. *Műdalok.* 1933—38. 1—4 perc. E.: Bp., Bécs, Pozsony. Kézirat: szerzőtől, kölcsöndíjért.

Radnai Miklós. *Székely dalok.* op. 23: Leányszövegek. op. 24: Legényszövegek. 5—5 dal Kriza Vadrózsák c. gyűjteményéből vett népi szövegekre. Kiadó: Rózsavölgyi, 1922. (Bocskay-Szöv. kiadványai).

Rajter Lajos. *Dalok.* 1930—41. 2—15 perc. E.: sok helyen. Kézirat: szerzőtől, kölcsön. (részben zenekari kis. is).

Sulyok Imre. *Négy dal Reményik Sándor verseire: Jelek.* 1937. 3 perc. *Csendes csodák.* 1937. 4 perc. *Egy téli tölgylevélre.* 1936. 3 perc. *Kegyelem.* 1936. Kb. 6 perc. E.: Milinkovich Gemma (2. sz.). Kézirat.

Szomjas György. *„Hóvirág"*, szoprán v. tenor h. 1934. 1,5 perc. Kézirat. — *„Ha holtan találkozunk"*. Ballada Ady Endre versére. Mezzo v. bariton h. 2,5 perc. Kézirat. — *„A semmi ágán"* (József Attila). Ballada, mezzo v. bariton h. 1939. 3,5 perc. Kézirat. — *„Barackfa-ág"*, mezzo v. bariton h. 1940. 2,5 perc. Kézirat.

Ticharich Zdenka. *Dalok* (Babits, Apollinaire, Dehmel szöv.). bariton h. 1925. E.: Paris 1926, Berlin 1928, Bp. 1935, 1938. és rádióban. Kézirat. — *Dalok* (Kosztolányi, Csinszka, Dehmel versekre). szoprán h. 1930—1937. E.: Bp. 1935—38. hangversenyeken és rádióban: Báthy Anna. Kiadó: Rózsavölgyi, 1938 (Kosztolányi japán versfordításai; a többi kézirat).

Tóth Dénes. *„Arany felhő"* (Tóth Árpád). 1934. 1 perc. E.: Eyssen Irén (rádióban). Kézirat. — *„Az Úr érkezése"* (Ady). 1934. 1,5 perc. E.: Eyssen Irén. Kézirat. — *„Magányos vadlúd"* (kínaiból ford. Kosztolányi). 1935. 1,5 perc. E.: Eyssen Irén (rádióban és hangv.). Kézirat. —

„Antigone" (Áprily Lajos). mezzo h. 1938. 3 perc. E.: Török Erzsébet. Kézirat. — *„Regösének"*. (Kodolányi János). Basszus h. 1939. E.: Kóréh Endre. Kézirat. — *„Az elbüvölt leány"* (Temesváry Kriszta). Szoprán h. 1939. 2 perc. E.: Török Erzsébet. Kézirat.

Unger Ernő. *Dalok* (részben zenekari kisérettel). Kézirat.

Vaszy Viktor. *Három dal:* „Sziromhulláskor. Indul a hajó. Tavasz elé". 1932. 3—3—3 perc. E.: számtalanszor. Kiadó: Rózsavölgyi, 1936.

Vincze Ottó. *„Cipruslombok"*. 4 dal Pétőfi verseire. Tenor h. 1933. Kézirat: szerzőtől, kölcsön. — *Két Babits-dal:* „Ballada Isis fátyoláról. Egy fonnyadó bokorhoz". Mezzoszoprán h. 1934. 5 perc. E.: Máthé Jolán (rádióban). Kézirat: szerzőtől, kölcsön.

Zéth János. *„Fohászkodás"* (Berzsenyi). 11 perc. Én. zg, kiv. Kézirat. — *„Négy-öt magyar összehajol"* (Ady). 4 perc. *„Jóság siró vágya"* (Ady). 3 perc. Kiadó: Rózsavölgyi (előkészületben). — *„Paul Verlaine álma"* (Ady). 6 perc. Kézirat. — *„Szeretném, ha szeretnének"* (Ady). 3,5 perc. Kézirat. — *Négy dal* Babits M. verseire: *Hunyt szemmel,* 4 perc; *Alkonyi prológus,* 11 perc; *Fiatal katona,* 6 perc; *Szerenád,* 9 perc. Kézirat. — *„Paysages intimes"* (Babits). 3 perc. Zong. recit. szöv. Kézirat. — *Két dal* Kosztolányi D. verseire: *„Kis kósza vágyak"*. 3 perc. *„A hugomat a bánat eljegyezte"*. 7 perc. Kézirat. — *Két dal* szoprán hangra (német versekre). 2—5 perc. Kiadó: Rózsavölgyi. — *„Chant lointain"*. 3 dal francia és magyar versekre. 7 perc. Kiadó: Rózsavölgyi.

30. Népdalfeldolgozások (ének-zongora):

Bartók Béla. *Falun.* 1924. Kiadó: Universal. — *Húsz magyar népdal.* 1929. Kiadó: Universal.

Dohnányi Ernő. *Magyar népdalok.* Kiadó: Rózsavölgyi, 1936.

Halmos László. *21 népdal zong. kisérettel.* 1941. 1—2—3 perces darabok. Kiadó: Magyar Kórus (sajtó alatt).

D'Isoz István. *Kilenc népszerű dal Széchenyi korából.* 1941. Kézirat.

Kadosa Pál. *Magyar népdalok* (6 dal). E.: Török Erzsébet. Kézirat.

Kenessey Jenő (Bp. XI. Bocskai-út 63.). *Négy zalai népdal.* 1940. Kb. 12 perc. E.: Rádió Bp. 1940. Kézirat.

Kodály Zoltán. *Magyar Népzene.* 10 füzet: 57 szám. Kiadók: Rózsavölgyi—Universal.

Kókai Rezső. *Népdalátiratok.* Kb. 1933. 2 dal: 3—3 perc. E.: hangversenyen és rádióban több ízben. Kézirat: szerzőtől, kölcsön.

Országh Tivadar. *Népdalok.* 1934. 3 dal: 2—2—2 perc. E.: Rostaházy Annie (rádióban). Kézirat (zenekari kis. is megvan).

Pongrácz Zoltán. *Magyar és szlovák népdalok.* 1933—1938. 1—4 perc. E.: Bp., Bécs, Pozsony. Kézirat: szerzőtől, kölcsöndíjért.

Veress Sándor. *Két népdal.* 1941. Kb. 6 perc. E.: Veress Endre (rádióban). Kézirat.

31. Ének zenekari kisérettel:

Ádám Jenő. *„Lacrima sonata"* (3 dal) bariton h. nagyzkari kis. 1929. 15 perc. Kézirat (csak partitura).

Bartók Béla. *Magyar népdalok* (a „20 magyar népdal" egyes számainak zenekari átirata, szerzőtől). 1933. Kézirat.

Farkas Ferenc. *„Pastorali"*. Női hang kamarazenekar kis. (1 ob., 2 klar., 1 fg., 2 cor., 1 tr., 1 trb., vonósok). 1931. 6 perc. E.: Szilvássy Margit. 1936. Kézirat: szerzőtől, kölcsön. — *„Fagyöngy"*. Dalciklus Szabó Lőrinc verseire. 1932. 5 dal: 7 perc. E.: Máthé Jolán a Szfőv. Zkarral. 1940. Kézirat. Szólamok a Szfőv. Zkar tulajd. — *„Útlevél"* (Erdélyi József verse) 1939—40. Kézirat. Zkari szólamok a Szfőv. Felsőbb Zeneisk. tulajd.

Geszler György. *A vörös malom* (Harsányi L.). *A Topelyec* (Mécs L.). *Őszi tilinkózás* (Mécs L.). 1938. 5—3—4 perc. E.: Warga Livia a Szfőv. Zkarral. Kézirat. Szólamok: szerzőnél.

Hajdu Mihály. *Ave Maria*. Ének vonószkar-kis. 1933. 4 perc. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön.

Járdányi Pál. *Horthy-nóták*. Népdalok kiszkar-kis. 1940. Kb. 8 perc. E.: Ciszt. Gimn. Ének- és Zenekara (rádióban). Kézirat.

Kadosa Pál. *Zenekari dal* op. 8. bariton h. zenekari kis. 1926. 3 perc. Kézirat.

Kósa György. *Két zenekari Ady-dal:* 1. A vén csavargó. 2. Az Eddig ámene. I. vonószkar, 2. kiszkar és bariton h. 1923. 12 perc. E.: Szende Ferenc (Filh. Hangv. 1927). Kézirat. Szólamok: Universalnál.

Lavotta Rezső. *„Kacagódal"*. Koloraturszoprán zkar-kis. E.: Városi Színház, 1922. Szólamok: Rózsavölgyinél. — *Gyóni-dalok*. E.: szerzői esten, 1922. (Operaházi zkarral). Szólamok: szerzőnél. — *Két dal:* Mezei bokréta. 2. Valahol messze. E.: szerzői esten 1922. (Operaházi Zkar). Szólamok: Rózsavölgyinél.

Országh Tivadar. *Népdalok* (3 dal). 1934. 2—2—2 perc. Kézirat.

Ottó Ferenc. *Két dal* (Pintér Ferenc verseire). Alt v. bariton h. 1935. 7—3 perc. Kézirat. — *Két zenekari dal* (József Attila verseire): 1. „Lassan tűnődve." 2. „Nyár." Alt. v. bariton h. 1937. 3—5 perc. Kézirat. — *Koncert-ária* (Lantos-ária) a „Julia szép leány" c. operából (Nyírő József szöv.). Bariton h. 1939. 6 perc. Kézirat.

Pécsi Sebestyén. *„Bánatos órák."* Dalciklus Ady Endre verseire. Szoprán v. tenor h. 1941. 15 perc. Kézirat: szerzőnél.

Rékai Nándor. *„Hét dal"* (magyar és német szöv.). szoprán v. tenor h. 1937. Egyenként 2—3 perc. E.: Filh. Hangv. Bp. és a rádióban. Kézirat (a 6. sz.: *„Cigányzene"* Rózsavölgyi kiadásában megjelent 1937.). Szólamok: Rádiótól, kölcsön.

Siklós Albert. *Kamaraszvit* bariton szólóval (Szabó Lőrinc verseire). Kamarazenekar (14 hangszer). 1923. 4 tétel: 13 perc. E.: B. H. Z. 1924. Filh. Hangv. 1929. rádió Milano. Kézirat. Szólamok: szerző hagyat.

Szomjas György. *„Ha holtan találkozunk"* (Ady). Ballada mezzo v. bariton h. kis zenekarral. 1941. 2.5 perc. Kézirat. — *„A semmi ágán"* (József Attila). Ballada mezzo v. bariton h. kis zenekarral. 1941. 3,5 perc. Kézirat.

Vaszy Viktor. *Liszt „Die Macht der Musik"* c. dalának nagyzenekari hangszerelése. 10 perc. E.: B. H. Z. Németh Mária, rádióban stb. Kézirat. Szólamok: szerzőtől, kölcsön.

32. Ének kamarazene-kísérettel:

Kadosa Pál. *Kamara-kantáta* op. 30. Ének-heg.-gordonka-klar. 1938. 3 tétel: Kb. 9 perc. E.: Török Erzsébet Bp. Kézirat.

Kósa György. *Istenes énekek* (Babits). Tenor, bariton és brácsa. 1938. 5 dal: 30 perc. Kézirat. — *„Ének a teremtésről"* (Weöres Sándor). Alt h. és gordonka. 1939. 8 perc. E.: Keömley Bianca—Rejtő Gábor 1940. Kézirat.

33. Ének orgona kísérettel:

Antos Kálmán. Több *Ave Maria*, továbbá *Angelus Domini. Constituens eos, Deus tu convertens, Exaltavi te, Illumina oculos meos. Reges Tharsis, Sanctificavit, Si ambulavero, Super flumina, Vir erat. Üdvözlégy Mária.* E.: Szegedi dómban 1931—40. Átlag 2—3 perces darabok.

Gárdonyi Zoltán. *A 108. zsoltár.* 1940. 5 perc. E.: Fükő László (Sopron 1940, 1942). Kézirat: szerzőtől, kölcsön.

Halmos László. *Két zsoltár*, mezzoszoprán v. bariton h. 1933. 5—3 perc. E.: sokfelé sokan. Kiadó: Magyar Kórus 1934. — *Ave Maria* 1934. 4 perc. E.: Győrött többen többször. Kézirat.

Raics István bibliográfiája, a *Magyar zeneművek jegyzéke 1920—1941* a Bartha Dénes által szerkesztett Magyar Zenei Szemle 1942. augusztus—októberi számaiban (II. évf. 8., 9., 10.) jelent meg. Újraközlését nem csupán historikus értéke indokolja, mivel zeneszerzőink és műveik sorsa napjainkban a két világháború közötti békeévekhez hasonlóan alakul.
(A szerk.)

TISZTELT ELŐFIZETŐK!

1991—93 között a Magyar Zene a Művelődési és Közoktatási Minisztérium, valamint a József Attila Alapítvány anyagi támogatásával jelent meg, a takarékosság szempontjait maximálisan szem előtt tartva. 1994-ben a folyóiratok támogatása a Nemzeti Kulturális Alaphoz került át. Az Alap illetékes szakkolégiuma a Magyar Zene pályázatát elutasította (1994. április). Pénzügyi tartaléka a szerkesztőségnek nem lévén, reális közelségbe került a folyóirat megszűnésének, illetve szüneteltetésének veszélye. A XXXV. évfolyam megkezdéséhez a Magyar Hitel Bank Művészeti Alapítványának kuratóriuma májusban szavazott meg 1995 januárban folyósítandó támogatást, a Nemzeti Kulturális Alap Zenei Szakkollégiuma első, júliusi ülésén, a lap pályázatát elfogadva biztosított pénzügyi segítséget. Köszönet érte. Reményeink szerint — a korábbi évekhez hasonlóan — segít a József Attila Alapítvány is, amely azonban ősszel hozza meg döntéseit. Mindezek következtében az elmúlt években ütemesen megjelent Magyar Zene 1994/1. — márciusi — száma szeptemberben jelenik meg, a következő számok pedig sűrűbb időközökben. Önhibánkon kívül kerültünk e nehéz helyzetbe, ezúton kérjük megértésüket.

Budapest, 1994. augusztus

Breuer János
szerk.

Fu 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

1994 2

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXV. évf. 2. szám

TARTALOM

SOMFAI LÁSZLÓ KÖSZÖNTÉSE

FERENCZI ILONA:
Ütemvonallal vagy anélkül 115

FARKAS ZOLTÁN:
Imitáció és ellenpont Gregor Joseph Werner oratórium-áriáiban 118

KACZMARCZYK ADRIENNE:
Liszt: Marie, poème. Egy tervezett zongoraciklus 161

DOMOKOS ZSUZSA:
Liszt két levele Jacopo Tomadinihez 173

KOVÁCS SÁNDOR:
Népdalféle... 178

VIKÁRIUS LÁSZLÓ:
„Per introdurre". A bartóki bevezetés megformálásának problematikája 190

MÓRICZ KLÁRA:
A tisztázat, mint a kompozíció születésének dokumentuma Bartók zenekari Concertójának esetében 204

BATTA ANDRÁS:
Zeneakadémiai tabló — múzsa és fáta Hans Koessler osztályában 216

Megjelenik a Nemzeti Kulturális Alap, a Magyar Hitel Bank, valamint a József Attila Alapítvány támogatásával.

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőség tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zenei Tanács címén
1364 Budapest. Pf.: 47.) Telefon: 118-4243
Kiadja a Magyar Zenei Tanács
Felelős kiadó: VICTOR Máté
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR), Budapest XIII., Lehel u. 10/A 1900 — közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 214-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 160 forint, egész évre 320 forint

ISSN 0025—0384

Készült a Diamant Kft.-ben

FERENCZI ILONA:

ÜTEMVONALLAL VAGY ANÉLKÜL?

Kedves hallgatóim közül talán többen gondolták: ilyen címet is csak az találhat ki, akinek nincs sok köze a zenéhez. Aki minden légypiszokból tetszetős problémát tud csinálni, akinek nem mindegy, hogy milyen hosszú egy staccato jel vagy az sem, hogy a basszus számozásában a szext hang alá vagy fölé kerül a terc jelzése. A gyakorló zenész azonban egy idő után megtanulja: staccato jel is többféle van, és a continuo játéknál sem mindegy, milyen sorrendben helyezkednek el egymás fölött a számok. — A következőkben nemcsak azt a természetesnek tűnő állítást szeretném igazolni, miszerint nem mindegy az, hogy egy zeneszerző ütemvonallal jegyezte le a kompozícióját vagy anélkül. Még inkább szeretném az egész többszólamú zene történetére kivetítve bizonyítani: nem mindegy az, hogy egy zeneszerző egyfajta metrumban képzelte el alkotását vagy anélkül. Ezzel a problematikával a paleográfiát tanuló diáknak és az azt tanító tanárnak lépten-nyomon szembe kell néznie. Annál is fontosabb ez a problematika, mert a többszólamú zenének nemcsak egy bizonyos korszakára vonatkozik, hanem valójában az *egész* többszólamú zenére. Témánk azért is aktuális a mai napon, mert Somfai László tanári pályájának kezdetén paleográfiát is oktatott. Hála az akkori kialakulatlan (és valójában még ma sem egészen körvonalazott) tanrendnek, tanulmányaink során igen sokféle tanártól nyerhettünk elméleti és gyakorlati kiképzést. A sokféle megközelítési mód ebben a rövid eszmefuttatásban is visszatükröződik.

De hogyan is kezdtük el annak idején paleográfiai tanulmányainkat? Milyen átírásokat készítettünk a különbözőképpen lejegyzett többszólamú darabokról? — Először is a didaktikus szempontokat jobban szem előtt tartó, s ezért a történetiséget némileg mellőző Apel könyv *(Die Notation der polyphonen Musik, Leipzig,* 1962) alapján a hangszeres-szólisztikus notációt tanulmányoztuk. Az ütemekre, egységekre osztás már a 14. századi itáliai notációval lejegyzett Faenza kódexben is megfigyelhető. A Cunctipotens-Kyrie példatételben a gregorián dallam hosszan kitartott hangjai elkülönülten egy-egy ütembe kerülnek, fölötte pedig a mozgó szólam, ugyancsak metrikus beosztásban. Efféle, két vonalrendszerben, tehát zongoraszisztémában lejegyzett művek már a kottanyomtatás korai korszakában is megjelentek. Petrucci velencei műhelyében, Attaingnant párizsi nyomdájában technikailag igen fárasztó módszerrel, miliméterenként összeillesztett ütemvonalakkal választották el az ütemeket. Az ún. zongorapartitúra korszakában, a 16. sz. végén, a 17. sz. elején ütemekre szétválasztva, „partiti in caselle" nyomtatták ki a műveket. Habár az említett három példa három teljesen különböző notációs rendszert képvisel, az ütemekbe osztásban egy közös vonás figyelhető meg. Egyik lejegyzés sem készült azzal az igénnyel, hogy az ütem első hangjai minden szólamban egymás alá kerüljenek. Az egyes szólamok között nem alakult ki vertikális rendezettség, mely a zenemű áttekintését megkönnyítené. Sőt inkább az a praktikus helykihasználás fedezhető fel, ami a vokális szólamkönyveket is jellemzi. Egy félütemet betöltő hosszú hang után gyors egymásutánban következnek a rövid hangok, tekintet nélkül a többi szólammal történő összecsengésre. Ha azonban egy ütembe csak egy hang kerül, a rendelkezésre álló helyet mértanilag arányosan kitöltve, az ütem kö-

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság 1994. november 8-án ülésszakot rendezett Somfai László 60. születésnapjának köszöntésére. A referátumok e folyóiratszámban látnak napvilágot. *(A szerk.)*

zepére helyezik a hosszú értéket. Feltehetően a 16. századi billentyűs szólisztikus zene lejegyzéséhez még nem alakult ki teljes mértékben a vertikális rendezettség igénye.

A 15. és a 17. század között a különböző eszközökkel, betűkkel és számokkal kifejezett tabulatúrás lejegyzési móddal jobban törekedtek a metrikus egységek visszaadására. Mivel a számok és a betűk értelmezése egyébként is problémát okozott, az áttekinthetőséget pontos többszólamú partitúrával könnyítették meg. Bár az ütemvonal előállítása főként nyomtatásban jelentett nehézséget, a betűkkel kifejezett német orgonatabulatúrás kéziratokban mégsem alkalmaztak ütemvonalat. A tagolást úgy oldották meg, hogy a betűket egy blokkban, ütemvonal értékű helyközzel elválasztva jegyezték le. (Hazai forrásaink közül pl. a Vietoris tabulatúrás könyv és a Kájoni kódex készült ezzel az írásmóddal.) Ilyenfajta blokkokba, tömbökbe rendezettség figyelhető meg egy 16. századi lantkönyvben is (*Tres breve et familiere introduction pour entendre et apprendre par soy mesme a iouer toutes chansons reduictes en la tabulature du lutz*..., Paris 1529). Itt azonban egy új mechanikus elvet követ az elrendezés. Az elválasztó helyköz a különböző ritmusértékeket felvonultató csoportok között jelenik meg, nem pedig a metrumhatárnál. Ez a mechanikus elrendezés a játéktechnikát könnyíti, de a tánctételek metruma csak nehezen olvasható ki belőle.

A számokkal jelzett spanyol és itáliai lanttabulatúrák általában ütemvonallal jelentek meg. A tánctételekben a metrikus keretet erősítik ezek a választóvonalak, de a szabad tételekben, pl. a fantáziákban a páros ütemek határainál megjelenő erőszakolt tagolás kifejezetten nehezíti a zene értelmezését. Az előadó, csak miután ezeket az ütemvonalakat figyelmen kívül hagyja, juthat el a helyes megszólaltatáshoz.

Nemcsak a hangszeres, hanem a vokális zene lejegyzésének történetében is végighúzódik az a kettősség, ami az eddigiekből lassanként körvonalazódik. A többszólamúság kialakulásakor, a szabad ritmizálású tételekben természetesen nem volt szükség ütemvonalra. A modális ritmizálás bevezetésével különböző háromtagú képletek jöttek létre, melyekből többféle összeállításban kisebb-nagyobb csoportok alakultak ki. A modusokban komponált művek 20. századi átírásában joggal használunk ütemvonalat, mert ezáltal az átírás nem hamisítja meg, nem torzítja el a lejegyzés és a mű lényegében rejlő egyenletes metrumot.

Az ütemvonal kérdése újfajta megvilágítást kap a 15—16. századi vokálpolifónia virágkorában, a fehér menzurális notáció utolsó évtizedeiben. Amíg pl. a villanella, a kanció és egyéb homofón tételeknél az átírások során nem vitathatjuk az ütemvonal használatának szükségességét, a polifón művek értelmezésében olykor még ma is megoszlanak a vélemények. Mivel az egymás után belépő szólamok sehogyan sem illeszkednek a lejegyző által többnyire megadott metrikus keretbe, a 20. századi közreadó is hajlik afelé, hogy átírásában csak a szisztémák között húzzon ütemvonalat. Ezek az ún. menzúravonalak szemléletesen visszaadják a zeneszerző szándékát: a metrumhatárokon átnyúló dallamívek a szólamok között törés nélkül kapcsolódnak egymásba. Ez az átírásmód a korabeli szokásokhoz alkalmazkodva a mű elejére jelképesen (mert nem a „tempus"-nak megfelelően) illesztett metrumjelzést nem erőszakolja a zene előadására. — Bármennyire tetszetős is ez a megoldás, az effajta átírások azt eredményezik, hogy az állandó hangnyújtások, a metrumhatárokon átívelő hangok révén az ember egy idő után elveszíti tájékozódását és nem látja át a partitúrát. A közreadó csak az előadó „rálátását" nehezíti meg azzal, ha nem húz ütemvonalakat. Az ütemvonalra tehát a gyakorlati zenésznek is szüksége van. Ő úgysem ússza meg anélkül, hogy a művet ne tanulmányozná, melynek során rájön arra, hogy az előadásnál nem az ütemegységekből kell kiindulnia.

Az ütemvonalak alkalmazását talán csak *egy* vokális műfajban, a 16-17. századi metrikus tételek átírásánál kérdőjelezhetjük meg. Legyen az szabályos antik versformában készült óda vagy a szöveg ritmusát követő genfi zsoltárfeldolgozás, a közreadó nem használhat egyenletes távolságban következő ütemvonalakat, ezekkel ugyanis a tétel lényegét, a szövegritmuson vagy a vers metrumán alapuló különböző hosszúságú ritmusképleteket elmosná. Ilyenkor kétféle megoldás közül választhat a közreadó: vagy ütemvonal nélkül készíti el a partitúrát, vagy a szövegnek megfelelően hol páros, hol páratlan egységek után húzza meg az értelmező vonalakat. Ez utóbbi eljárás akkor okozhat nehézséget, ha a metri-

kus tétel nem homofón szerkesztésű. Így pl. H. Schütz *Geistliche Chormusik* (1648) sorozatából az egyik motetta, *Also hat Gott die Welt geliebt* megzenésítésében a különböző helyeken beléptetett metrikus képleteket nem lenne szabad egységes metrumban közreadni, mint ahogyan az a legújabb összkiadásban történt (Bärenreiter, 1965). Az ilyen esetben az a megoldás, hogy a szólamokat az aszinkron metrumoknak megfelelően különféle ütemekbe tagoljuk, melyek különböző helyeken indulnak és különböző hosszúságúak. A korábbi századok rafinált vokális zenéjétől nem idegen ez az eljárásmód, amikor különböző szólamokat különböző metrumjelzéssel jegyeztek le, s ezt a kompozíciós elképzelést az átírásnak is tükröznie kell.

És miért húztak ütemvonalakat a későbbi századok zeneszerzői, akkor is, ha ezáltal nem egyenlő részeket választottak el egymástól? A válaszadás nehézségét két különböző jellegű példával szeretném illusztrálni. J. S. Bach a passiók és a kantáták recitativóiban páros metrumjelzést használ, ennek megfelelően 4/4-es ütemek után húz tagolóvonalat, és 4/4-re kerekíti ki a recitativók záróütemeit. Bár az ütemvonalak egymástól azonos távolságban helyezkednek el, a szöveg megzenésítésében semmi szerepe nincs a metrumnak: a recitativók az ütemvonalakon is átívelő részecskékből épülnek fel. Az ütemvonal szinte csak azt a vizuális funkciót tölti be, hogy az ütemek könnyen számlálhatóvá váljanak.

A másik példa Bartók *Zenéje*. A mű indító témája különböző hosszúságú ütemekből áll: 8/8, 12/8, 8/8, 7/8. Az ütemvonalak a témafelépítés tagolását segítik elő. A témabelépések során egyre inkább kialkul a szabályosság érzete: az aszimmetrikus ütemekből álló téma, a szabálytalan metrum magasabb szinten válik szabályossá.

Összefoglalva: Az ütemvonalnak kettős funkciója lehet: egyrészt *mechanikus-rendező* szerep, mely a vizuális tájékozódást segíti. Az effajta művek előadásából nem szabad kihallani az ütemvonalak által tagolt részek határait. Ezért az ilyen esetekben a kotta közreadójának feltétlenül közölnie kell, hogy átírásában a tagoló vonalak kizárólag az együttes előadás megkönnyítését, az egyszerűbb áttenkitést szolgálják. Az ütemvonalak másik fontos feladata *értelmező-rendező* szerep, mely az értelmes előadást segíti, mert a súlyrendszert, a súlyviszonyokat tárja fel. Természetesen nem az ütem a legnagyobb összefüggő egység, hanem — mint ahogyan már a középkorban is nevezték — a két vagy három ütemből összeálló modus, vagy a két vagy három modusból felépülő maximodus. Ha ennyire tudatosan és összetetten van megkomponálva egy mű, mint például a 14. század eleji *Nyárkánon* vagy számtalan klasszikus alkotás, akkor még az ütemvonalak sem nyújtanak elegendő segítséget az értelmes megszólaltatáshoz. Az előadónak az elemzés során fel kell tárnia az ütemek közötti összefüggéseket, a legkisebb, legbelsőbb súlyviszonyoktól elindulva a legösszetettebb részekig, mert csak ezek alapján épülhet fel egy zenei mondat, egy kidolgozott szakasz, egy teljes tétel. Ez a problematika azonban már továbbvezet bennünket egy olyan területre, mely a közeljövőben szintén hatvanadik születésnapját ünneplő másik tanárunk köszöntésének tematikája lehetne.

FARKAS ZOLTÁN:

IMITÁCIÓ ÉS ELLENPONT GREGOR JOSEPH WERNER ORATÓRIUM-ÁRIÁIBAN

A Haydn Jahrbuch 1963/1964-es kötetében Somfai László *Haydns Tribut an seinen Vorgänger Werner* címmel publikálta tanulmányát Werner hat oratórium-előjátékának vonósnégyesként való Haydn-féle közreadásáról. E korai Somfai-dolgozat témájához kapcsolódik a 60 éves Somfai Lászlót köszöntő előadásom.

A zenetudományi szakirodalom Gregor Joseph Wernert jól képzett, eredeti gondolkodású, de igen konzervatív zeneszerzőként tartja számon[1], akinek zenei stílusa a régies, Fux-féle ellenpont és újabb, tipikusan osztrák/dél-német népies elemek sajátos ötvözeteként jellemezhető.[2] Előadásom célja, hogy oratórium-áriáinak osztályozása és elemzése által néhány részlettel szolgáljon a kontrapunktista Werner portréjához. Mindenekelőtt azt kell megindokolnom, miért éppen az áriákat választottam a zeneszerző ellenpontos technikáinak illusztrálásához, s — hogy az oratórium műfajánál maradjunk — miért nem a hangszeres introdukciókat vagy a kórustételeket. Ez a döntés egy módszertani kérdést vet fel.

Amikor a zenetörténet egy átmeneti korszakában működött kismester stílusát vizsgáljuk, gyakran nem könnyű megállapítani, hogy az életművön belül mutatkozó stíluskülönbségek a zeneszerző egyéni fejlődésének eredményei-é, vagy inkább funkcionálismű faji okokra vezethetők vissza, tehát egy bizonyos műfaj vagy liturgikus kontextus követelményeinek következményei. Egy magyar zenetörténeti példával élve, Istvánffy Benedek — akire egyébként mély hatást gyakorolt Werner életműve — tragikusan rövid alkotói pályája során komponált egészen archaikus *stile antico* himnuszfeldolgozásokat is[3], másfelől viszont csaknem mozarti offertóriumai[4] és két miséje[5] már az érett klasszika hangzáseszményéhez áll közel. Ezt a jelenséget aligha értékelhetjük a zeneszerző kompozíciós fejlődésének jeleként. Istvánffy nyilvánvalóan a *„Gattungsstil"* (a műfajnak megfelelő stílus) eszméje szerint él a különböző stílusokkal és írásmódokkal, összhangban a kompozíciók liturgikus kontextusával.[6]

Werner oratóriumaira visszatérve, egy zárókórust befejező nagy fúga, vagy egy eleven fúgás szakasz az introdukció második részében — a korabeli gyakorlat szerint — természetes alkotórésze, sőt „sine qua non"-ja a tételtípusnak.[7] Az áriákban azonban az imitáció és az ellenpont használata nem a forma követelménye, hanem a zeneszerző szabad választásának, tudatos döntésének eredménye. Következésképp az áriák világosabban tükrözik Werner ellenpont iránti attitűdjét, és pontosabban jelzik az alkotói gondolkozásában beállt változásokat, mint oratóriumainak más alkotórészei. Ezért választottam vizsgálódásunk tárgyául az áriákat.

Mielőtt fő témánk tárgyalásához kezdenénk, tekintsük át röviden az oratóriumok kro-

nológiáját és forráshelyzetét. A szakirodalomból ismert tény, hogy Werner hivatali elődje, Wenzel Zivilhofer vezette be Kismartonban azt a gyakorlatot, mely szerint minden év nagypénteken egy oratóriumot adtak elő a kastélykápolnában felállított Szent sírnál (a forrásokban található megjelölés szerint: *bei dem Heiligen Grab*).[8] Ez a gyakorlat nyilvánvalóan a bécsi *sepolcro* előadások párhuzama volt. Werner következetes, céltudatos és termékeny művelőjévé vált ennek a hagyománynak. 1729 és 1762 között, minden nagypénteken rendszeresen előadott egy oratóriumot, legtöbbször saját kompozícióját.[9]

Jelen ismereteink szerint Werner 22 oratóriumot komponált 1729 és 1760 között *(lásd az I. táblázatot 123—124. l.)* Háromnak közülük csak a librettóját ismerjük, zenéjük azonban elveszett (*az Oratorium Imum* és *Ildum* — az I. táblázat 5. és 6. száma, valamint a *Die drei Pilgräme* — 20. szám a táblázaton). Nyolc oratórium a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde könyvtárában található, 12 partitúrát pedig a budapesti Országos Széchényi Könyvtár őriz. Mindegyik oratórium Johann Georg Thonner partitúramásolatában maradt fenn, aki 1720 és 1761 között az Esterházy *„Hofkapelle"* basszusénekes volt. Thonner partitúrái szólamokból készített tisztázatok *(„Reinschriften")* amint ezt a címlapok bejegyzése világosan mutatja: *ex partibus Joannis Georgii Thonner.*[10] Valószínűleg ő énekelte az oratóriumok basszusszerepét. Thonner az egyes darabok első előadása *után* készítette tisztázatait. Ez magyarázza, hogy a partitúrák végén található dátumok általában egy-két hónappal későbbiek az első előadás időpontjánál. Az utolsó oratórium, a Debora (a táblázat 21. a és 21. b száma) Werner autográf partitúrájában és Thonner másolatában egyaránt fennmaradt.

Az előadások helyszíneül — amint a címlapok egynémelyike feltünteti — a Schlosskapelle, az ágostonos apácák temploma, és a Spitalkirche szolgált.

Az előadások időpontja és a forrásokban található dátumok közötti eltérések néhány esetben érdekes kérdéseket vetnek fel (például a táblázat 13. száma, a *Der verlohrene Sohn,* vagy a 22. számú *Judas Machabeus* esetében, a datálás ezen problémáinak megoldása azonban nem tartozik jelenlegi feladataink közé.

Mindezek után fordítsuk figyelmünket az ellenpontos áriák felé! Állításaim az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött 12 oratórium tanulmányozásán alapulnak. A nyolc bécsi forrást nem ismerem, csupán Ch. J. Warner róluk írt disszertációját[11] használhattam fel referencia-anyagként.

Werner 19 fennmaradt oratóriuma 181 áriát (és duettet) tartalmaz. A 12 magyar forrásban összesen 112 áriát találtunk, melyek közül 26 (tehát a teljes mennyiség egy negyede) használ imitációs és ellenpontos technikát. A következőkben ezt a 26 áriát tekintjük át röviden, csoportosítván és osztályozván őket.

I. (*1. kotta 125—128. l.*) Az első típus, az úgynevezett fúgás ária (*„fugierte Arie"*), amelyben a hangszeres ritornellót egy kéttémás fúga expozíciójaként dolgozza ki a zeneszerző. Ozias áriája (a *Judith*-oratórium 3. száma) szemléletes példát szolgáltat a kettős ellenpont használatára. A vokális szólam anyaga ugyancsak a fúgatémákból származik. Johann Joseph Fux gyakran használta oratóriumaiban ezt az áriaformát (lásd pl. az 1714-es *La fede sacrilega* 4. és 39. számát).[12] Fux és Werner áriái abban is megegyeznek, hogy a szigorú fúgás szakaszok mindkettejüknél a hangszeres ritornellókra korlátozódnak.

II. a (*2. kotta 129—132. l.*) A második típust négyszólamú textúra jellemzi. A két hegedű imitálja egymást, míg a brácsa és a basso continuo szabadon ellenpontoz. Példánkban a brácsa egy pontozott motívumot játszik, a basso continuo szólamában pedig egy késleltetéses cambiata-figura kap fontos szerepet. Az énekes szólam a da capo forma fő részének elejétől végéig hű marad a hegedűk által bemutatott fő témához. A középrész új, de ugyancsak ellenpontos kidolgozású anyaggal (a főtéma egyfajta megfordításával) jelentkezik. A két hegedű imitációs játéka a vokális szakaszokba is beleszövődik, a brácsa azonban csak a ritornellben szólal meg.

II. b A *3. és 4. kottán* (*133—141. l.*) bemutatott részletek hasonlóak előző példánkhoz, Jób feleségének áriájához egy fontos kivétellel. Az ellenpontos, imitációs kezdet után a szólamok hamarosan feladják függetlenségüket és akkordikus szövetben egyesülnek, amint azt a *Der gute Hirt* 2. és a *Judith* 5. áriájában láthatjuk (a lap alján!). A dinamikai ellentétek (a

piano és forte szakaszok váltakozása) — mint Werner áriáiban általában — a szigorúan ellenpontos szerkesztés feladását jelzik. Ugyanakkor a polifón szerkesztés épp e típus darabjaiban épül be a legszervesebben a vokális szakaszokba. A *3. a* kottapéldán az ária három belső részletét látjuk. A legfelső szisztémában az énekes koloratúrája meríti anyagát a főtémából, s meg is kapja imitációs párját az unisonóban egyesülő hegedűszólamokban, a középső szisztémában az ária főrészének második vokális indításában az új témához a hangszerek torlasztásos imitációja társul, a harmadik részletben pedig az áriafőrészt lezáró — immár a főtémától független — koloratúrához kapcsolódik imitációs ellenpont.

III (*5. kotta 142—144. l.*) A harmadik típust az egyetlen témára épülő fúgás áriák alkotják. A ritornello szabályos fúgaexpozíciónak felel meg. A második típussal ellentétben, itt a basso continuo is részt vesz az imitációban. Az énekszólam a fúgatéma vokális variánsával lép be, de később teljesen elhanyagolja azt. A fúgás szakaszok kizárólag a hangszeres ritornellókra korlátozódnak, s a vokális részekben rövidebb léptékű, motivikus imitációnak adják át helyüket.

IV. (*6. kotta 145—148. l.*) A negyedik típus trió-szonáta textúrának nevezhető. A két felső szólam imitációban mozog egy független basso continuo felett. A *Der gute Hirt* Aria 3tiá-jának táncszerű hangszeres bevezetését kivételes hosszúsága, gyengéd cantabile dallamossága és különleges hangszerelése egyaránt figyelemreméltóvá teszi. Chalumeau-ra, alt trombonéra és a basso continuóra íródott.

(Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a chalumeau használata Werner bécsi orientációjának újabb bizonyítéka. Werner meglehetősen ritkán alkalmazott fúvósokat oratóriumaiban, de a gyérszámú példák sorában a chalumeau a leghasználatosabb hangszer. Összesen 7 áriában bukkan fel/szólal meg a *Daniel*, a *David* és a *Der gute Hirt* című oratóriumokban. Az *Il trionfo della fede* című Fux-oratórium modern kiadásának előszavában Harry White megállapítja, hogy „a chalumeau-t különösen kedveli Fux, mint oratóriumainak obligát hangszerét, s általában a lelkifurdalás, bűnbánat és szomorúság kifejezésére használja".)[13] Példánkban a vokális szólam a chalumeau-tól átvett dallammal lép be. A ritornellektől eltekintve a két dallamhangszer kezelése teljesen homofón.

V. A 12 vizsgált oratórium 112 áriája között mindössze 8 duettet találunk, s ezekből 6 imitációs. A duettek elkülönülő és összetartozó csoportot alkotnak. Stilisztikai tekintetben a trioszonáta-típushoz állnak közel. Amint a *7. kottán (149—151. l.)* látható, mindannyian ugyanahhoz a típushoz tartoznak: az egyenletes, folyamatos nyolcadokban mozgó basso continuo, az *Andante, Andante passato* vagy *Allegretto* tempó szoros kapcsolatot teremt közöttük. Ugyancsak tipikus közös vonásuk, hogy az énekszólamok belépése után a hangszerek pusztán másodlagos szerepet kapnak.

VI. A hatodik — az előzőeknél heterogénebb — csoportba néhány meglepő kuriózumot gyűjtöttem össze. (*8. kotta, 152—154. l.*) A *Der verlohrene Sohn* 7. áriája első látásra úgy hat, mint egy ellenpont-tankönyv illusztrációja. A cantus firmus a basso continuóban van, az első hegedű a Fux-féle *„dritte Gattung des Kontrapunkts"* szellemében ellenpontoz *(Vierteln gegen eine ganze Note)*[14], a második hegedű pedig egy ún. contrapunctus floridus-t játszik, amely *„Fünfte Gattung"*-ként, *der blühende Kontrapukt* néven található meg a *Gradus ad parnassum*-ban.[15] Ez az áriakezdet igen skolasztikusnak és mesterkéltnek hat (a szó legrosszabb értelmében). A felső szólamok között keletkező éles disszonanciákat hallgatva azt mondhatjuk, ez a tétel nem tartozik a zeneszerző remeklései közé. Ám talán nem véletlen, hogy az áriát a Die Gerechtigkeit (az Igazságosság) allegorikus figurája énekli, és a szöveg első sora így szól: *„Eröffne deiner Schlund, du schwarzer Höllenhund"*.

VII. (*9. kotta 155—157. l.*) Csoportosításunk utolsó kategóriájában a lineáris gondolkodásmód a kompozíció alacsonyabb, nem tematikus, hanem motivikus szintjén lép működésbe. Mardocheus áriájában az ún. *„Seufzer-motiv"*-nak és megfordításának intenzív használata révén az egész textúrát egyetlen motívum járja át.

A II. táblázat *(158. l.)* segítségével foglaljuk össze megfigyeléseinket. Werner imitatív és ellenpontos áriáinak leggyakoribb típusa a duett és triószonáta-szerkesztés (IV. és V. típusunk), a dallamszólamok imitációjának, valamint a többi szólam szabad ellenpontjának

kombinációja (II. típusunk), és az egytémás fúga (III. típus). A II. táblázat jobb szélső oszlopában feltüntettem egy-egy oratórium ellenpontos áriáinak számát és az összes ária számát egyaránt. Ez az oszlop azt mutatja, hogy a kronológiában előrehaladva az ellenpontos áriák száma csökkenni látszik. Utolsó két oratóriumában (*Judas Machabeus* és *Debora*) Werner teljesen felhagyott a lineáris kompozíciós gondolkodásmóddal s a polifón szerkesztéssel. Ez a csökkenő tendencia a kor stílusbeli változásainak természetes következményeként magyarázható. Ugyanakkor feltűnő, hogy egy viszonylag késői darabban, a *Daniel*-ben négy régies áriaforma is felbukkan. (L. a II. táblázatot és a *10. kottát, 159—160. l.*) E jelenség egyik lehetséges magyarázata, hogy amikor Werner utoljára használ áriáiban imitációt és ellenpontot — akár tudatosan, akár nem — enciklopédikus igénnyel nyúl ehhez a szerkesztéshez, bemutatván a lineáris komponálás csaknem valamennyi típusát.

Végül megkockáztatnám azt a feltételezést, miszerint az imitáció és az ellenpont használata szimbolikus értelmet nyer Werner áriáiban. Feltűnő például, hogy sohasem használta a régi, szigorú kompozíciós technikát női szereplők áriáiban. Az egyetlen kivétel Jób feleségének áriája, melyet példáink között is láttunk, ám ő is az isteni igazságosságról, Isten akaratáról énekel. Amikor Werner egy prófétát kíván jellemezni, mint például Ozias-t (azaz Hóseást) a *Judith*-oratóriumban, vagy Samuel-t a *David*-ban, akkor ehhez az ellenpontos áriában talál megfelelő eszközre. Ez a zeneszerzői technika Wernernél gyakran az isteni Igazság, az Igazságosság-büntetés, Erő és a Törvény szimbólumává válik.

A *La Fede Sacrilega* című Fux-oratórium kritikai kiadásának előszavában Hugo Zelzer a következőképp jellemzi Fux zeneszerzői attitűdjét:[16] *„a kiváló zeneiséggel megtöltött lineáris gondolkodásmód nem egy epigon konzervatív magatartásának valamiféle pusztán technikai felépítménye/áthidalása, hanem egy teljesen eredeti és erőteljes személyiség természetes és adekvát kifejezési formája. A polifónia számára a Magasrendű, a túlvilági-vallásos (isteni szféra) kifejezése volt, a homofónia pedig az evilági kifejeződése, mint ahogyan a zenei-technikai fejlődés valóban az általános szekularizációs folyamatot tükrözte."*

Werner szigorú kontrapunktikus formák iránti vonzalma mögött véleményem szerint ugyanaz az állásfoglalás sejlik föl, mint Fux magatartásában, következésképp Werner nemcsak pusztán technikai értelemben, hanem e tekintetben is példás Fux-tanítványnak bizonyul.

Konklúzió:

1. Az áriák hűségesebben tükrözik a Werner kompozíciós folyamataiban bekövetkezett stilisztikai változást, mint oratóriumainak más alkotórészei.
2. Oratórium-áriáiban Werner nagy változatossággal használja az imitatív és ellenpontos formákat.
3. Fux kompozícióinak hatása nyilvánvaló az egy- és kéttémás fúgákra emlékeztető ritornellókban, egyes áriák hangszerelésében (nevezetesen a chalumeau használatában), és osztályozásunk „skolasztikus" kategóriájában.
4. Utolsó két oratóriumának áriáiban Werner teljesen felhagyott a lineáris kompozíciós gondolkodásmóddal. Amikor viszont utoljára ír ellenpontos áriákat, szinte enciklopédikus igénnyel vonultatja fel korábbi kedvelt áriatípusait.
5. Az imitáció és az ellenpont szimbolikus jelentést nyer oratórium-áriáiban: az Isteni Erő, Igazságosság, Rend és Törvény megtestesítője.

A fogadtatástörténetben Werner alakjára árnyékot vetett hivatali utódjának, Joseph Haydnnak zsenialitása. De maga Haydn volt az, aki magasra értékelte az idősebb mestert. Sejtésünk szerint épp a tudós kontrapunktistát tisztelte benne a leginkább, ezt tanúsítja a hat oratórium-előjáték közreadása is. Werner oratóriumáriáit megismerve nem nehéz osztanunk Haydn véleményét.

JEGYZETEK:

[1] KIRKENDALE, W.: Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music (Revised and expanded second edition). Durham, N.C. 1979, 6.

[2] UNVERRICHT, H.: Werner, Gregor Joseph. in: Te New Grove Dictionary of Music and Musicians, 1979, 20, 349–350.; SOMFAI L.: Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban. Budapest, 1977, 30.

[3] „Te Joseph"; „Rorate coeli" in: Benedek Istvánffy: Church Music Works, Musicalia Danubiana 3, Budapest, 1984, 61, 77.

[4] „Jam virga"; „Adeste, triumfate"; „Veni Sancte Spiritus", ibid. 105, 145, 197.

[5] „Messa S. Dorotheae" H-Gk, I. 9. Modern kiadás: Musicalia Danubiana 13 (előkészületben); „Messa dedicata al patriarcha Santo Benedetto" H-Gk I. 8.

[6] DOBSZAY L.: Istvánffy Benedek kisebb egyházi művei in: Musicalia Danubiana 3, 1984, 11.

[7] A budapesti Széchenyi Könyvtárban őrzött tizenkét oratóriumban mindegyik zárókórus tartalmaz zárófúgát. A két utolsó oratórium (*Judas Machabeus* és *Debora*) introdukciója teljesen nélkülözi az imitatív textúrát. A *Judith, Absolon, Die allgemeine Auferstehung* és az *Esther* c. oratóriumok intordukciói kettősfúgát tartalmaznak, a *Der gute Hirt, Der verlohrene Sohn, Job* és a *David* introdukciói pedig egytémás fúgával végződnek. Az *Adam* hangszeres bevezetése egy négytémás, a *Daniel*-é pedig egy háromtémás fúga.

[8] TANK, U.: Studien zur Esterházyschen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790. Regensburg, 1981, 214.

[9] Werner oratórium-oeuvrejének 1734–38, 1740–41, illetve 1753–59 közötti hiátusai talán más szerzőtől származó kompocíciók előadására utalnak. (A kismartoni udvar 1734 és 1762 között vezetett zenei inventáriuma 9 oratóriumot tartalmaz: Händel: *Messias* (1742), *Judas Machabeus* (1747), *Die Empfindung am Grabe Jesu* (?), *Jephta* (1752), *Brockes-passion* (1716), Hasse: *Cantico dei tre fanciulli, Elene al calvario,* Jommelli: *„Oratorium: Der 50stge Psalm"*, Legrenzi: *Sedesia.* Fux vagy Caldara oratóriumai nem találhatók az inventáriumban.)

[10] L. a *Der gute Hirt, Esther, Der verlohrene Sohn, Job, David* címlapját.

[11] WARNER, Ch. J.: A Study of Selected Works of Gregor Joseph Werner. [Studies in Music, No. 19.], The Catholic University of America, Ph. D., 1965.

[12] „La fede sacrilega..." in: Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke IV/1. Graz, 1959.

[13] „Il trionfo della fede..." in: Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke IV/3. Graz, 1991. VIII. note 21.

[14] Gradus ad parnassum, „De tertia Contrapuncti Specie", 63–69. in: Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke VII/1. Graz, 1967.

[15] Ibid. „De quinta Specia Contrapuncti", 76–81.

[16] „La fede sacrilega" in: Johann Joseph Fux: Sämtliche Werke IV/1. Graz, 1959. p. VIII.

I. TÁBLÁZAT

GREGOR JOSEPH WERNER ORATÓRIUMAI

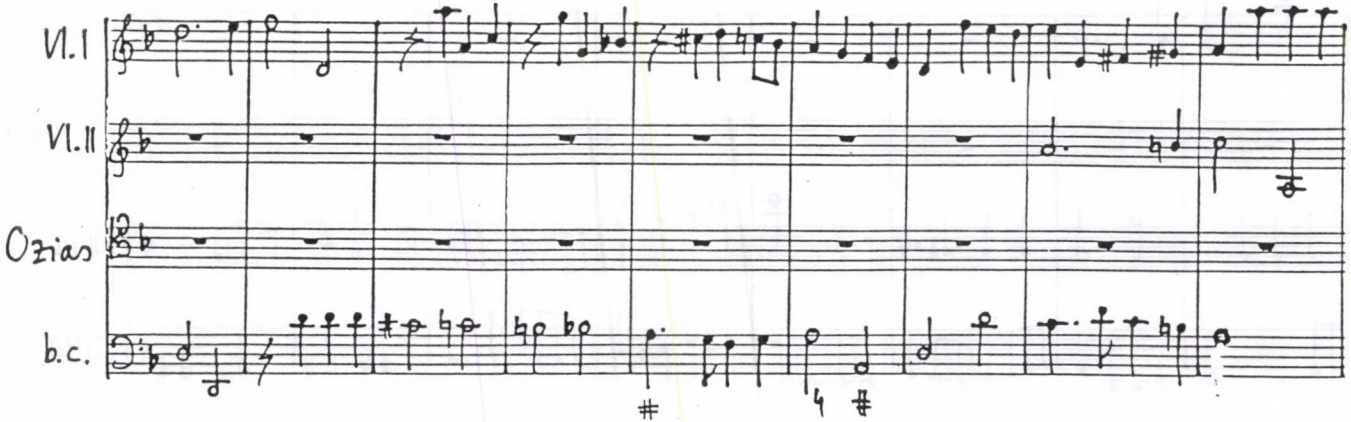
CIM	Forrás	A forrás datálása	az előadás ideje és helye	librettó
1. FASCICULUS MYRHAE	A-Wgm Thonner másolata	1729 május 20	1729 [április15] ?	--
2. SCHMERZHAFTER WIEDERHALL	A-Wgm Thonner másolata	1731 május	1731 [március 31] ?	--
3. TOCHTER ZION	A-Wgm Thonner másolata	1732 május 13	1732 [április 11] ?	--
4. MATER DOLORUM	A-Wgm Thonner másolata	1733 május 23	1733 [április 3] ?	kézirat Zwettle-ben
5. Oratorium Imum	elveszett?	--	1730? 1734?	(Hárich)
6. Oratorium IIdum	elveszett?	--	1730? 1734?	(Hárich)
7. DER GUTE HIRT	H-Bn Thonner másolata	1739	1739 március 28 **Schlosskapelle**	nyomtatott
8. JUDITH (Bethulia)	H-Bn Thonner másolata	1742 április	1742 [március 23] ?	kézirat Zwettle-ben
9. ABSOLON	H-Bn Thonner másolata	1743 június	1743 április 13 **Augustiner-kirche**	nyomtatott
10. DER KEUSCHE JOSEPH	A-Wgm Thonner másolata	?	1744 április 4 **Augustiner-kirche**	--
11. DIE ALLGEMEINE AUFERSTEHUNG	H-Bn Thonner másolata	1745 május	1745 április 16 **Augustiner-kirche**	--

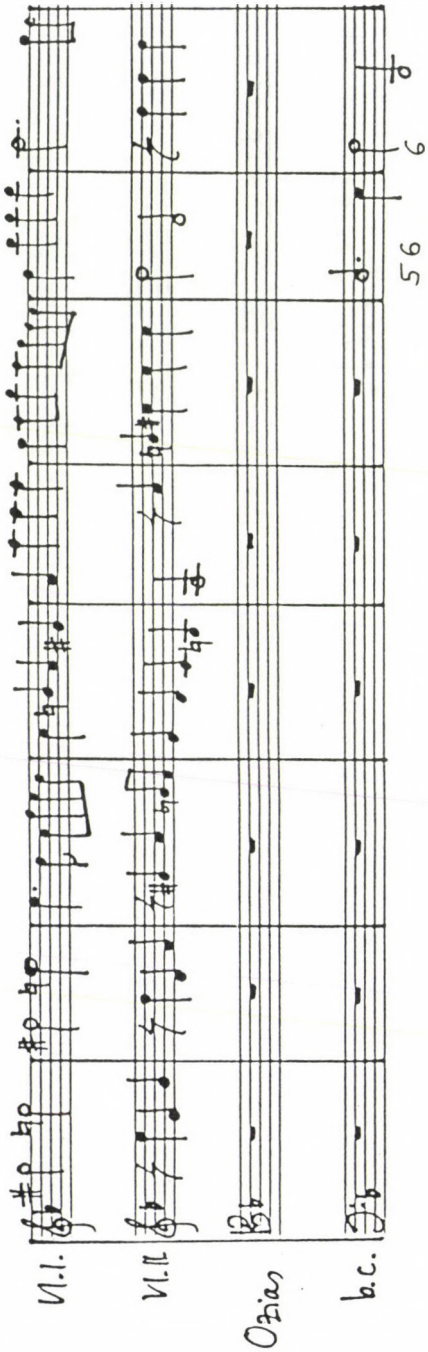
I. TÁBLÁZAT

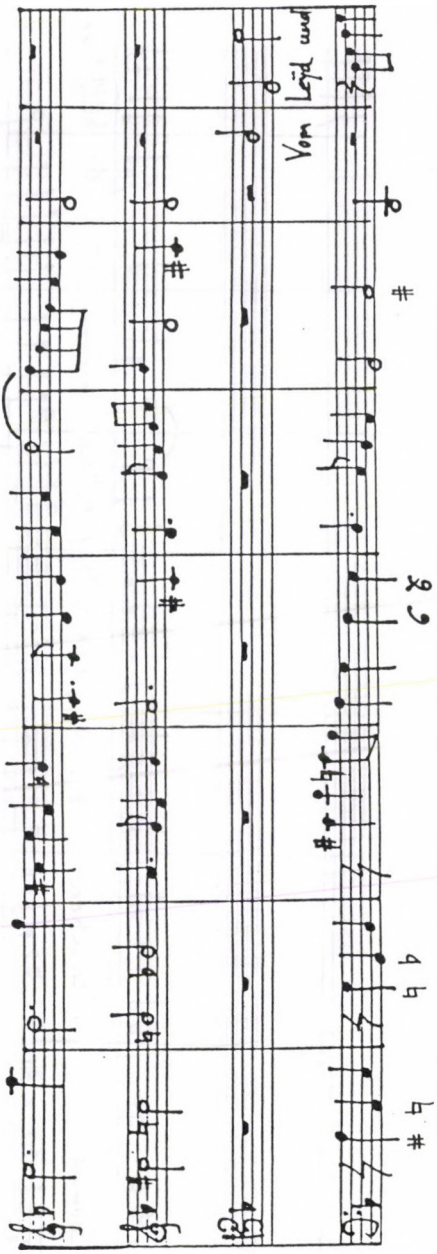
12. ESTHER	H-Bn Thonner másolata	1746 május 14	1746 április 8 **Augustiner-kirche**	--
13. DER VERLOHRENE SOHN	H-Bn Thonner másolata	**1738 április (!)** 1748 április ?	1747 március 31 **Augustiner-kirche**	--
14. JOB	H-Bn Thonner másolata	1748 május 8	1748 április 12 **Spitalkirche**	--
15. ADAM	H-Bn Thonner másolata	1749 június 9	1749 április 4 **Spitalkirche**	nyomtatott
16. DAVID	H-Bn Thonner másolata	1750 május 13	1750 március 27 ?	--
17. DANIEL	H-Bn Thonner másolata	1752 május 10	1752? ?	--
18. DER TOD DES HL. JOHANN von NEPOMUK	A-Wgm Thonner másolata	1752	1752? ?	--
19. TOBIAS	A-Wgm Thonner másolata	1759	? ?	--
20. Die drei Pilgräme	elveszett (csak libretto)	--	1759 április 13 **Schlosscapelle**	nyomtatott
21.a DEBORA	H-Bn **autográf**	1760	1760 április 4 **Schlosscapelle**	nyomtatott
21.b (Debora)	A-Wgm Thonner másolata			(nyomtatott)
22. JUDAS MACHABEUS (Antiochus)	H-Bn Thonner másolata	1757 május 16	1762 április 9	nyomtatott

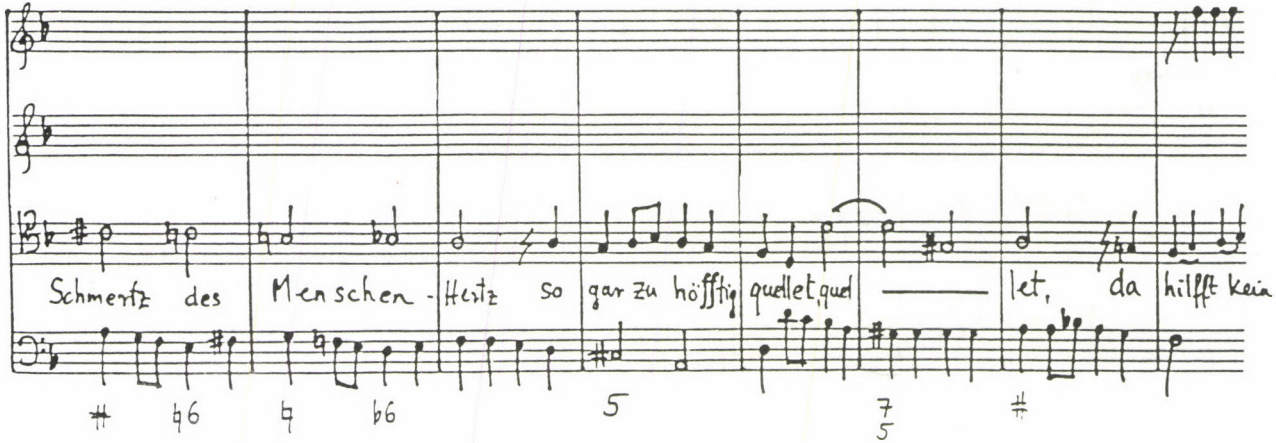
JUDITH — Aria 3tia

1. KOTTA




Vl. I.
Vl. II
Ozias
b.c.
56


Von Leid und


Schmertz des Menschen-Hertz so gar zu höfftig quellet, quel — let, da hilfft kein

JOB - Aria 2da

2. KOTTA

Presto moderato

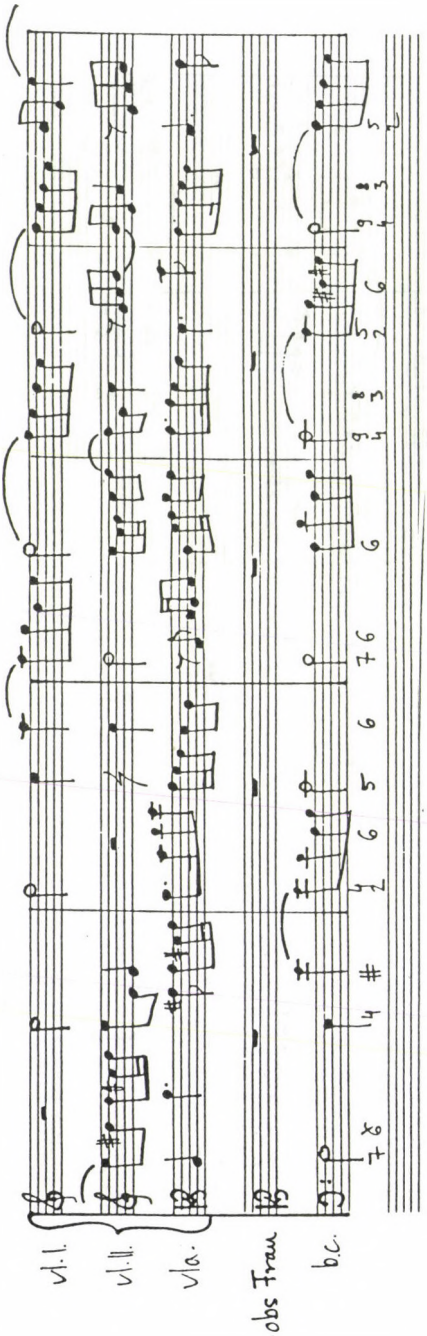
vl. I.

vl. II.

vla.

JOBs FRAU

b.c.


vl. I.
vl. II.
vla.
obs Fran
b.c.

vl. I.

vl. II.

vla.

Jobs Frau

b.c.

tr

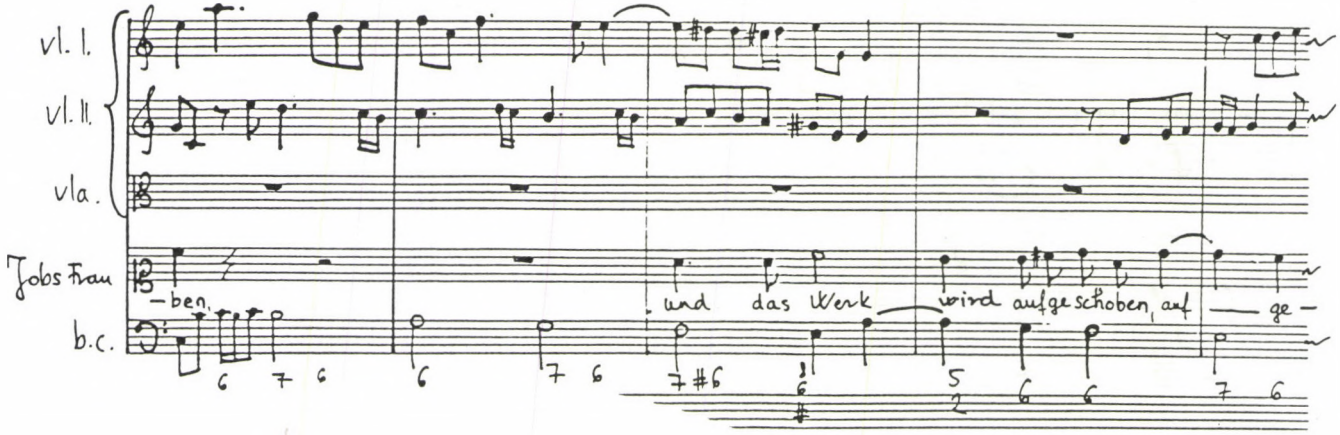
tr

p

p

p

Wer Gott will, Gott will was angelo


vl. I.
vl. II.
vla.
Jobs Frau
b.c.
-ben.
und das Werk
wird aufgeschoben, auf
ge-

3. KOTTA.

Der gute Hirt – Aria 2da

Allegretto

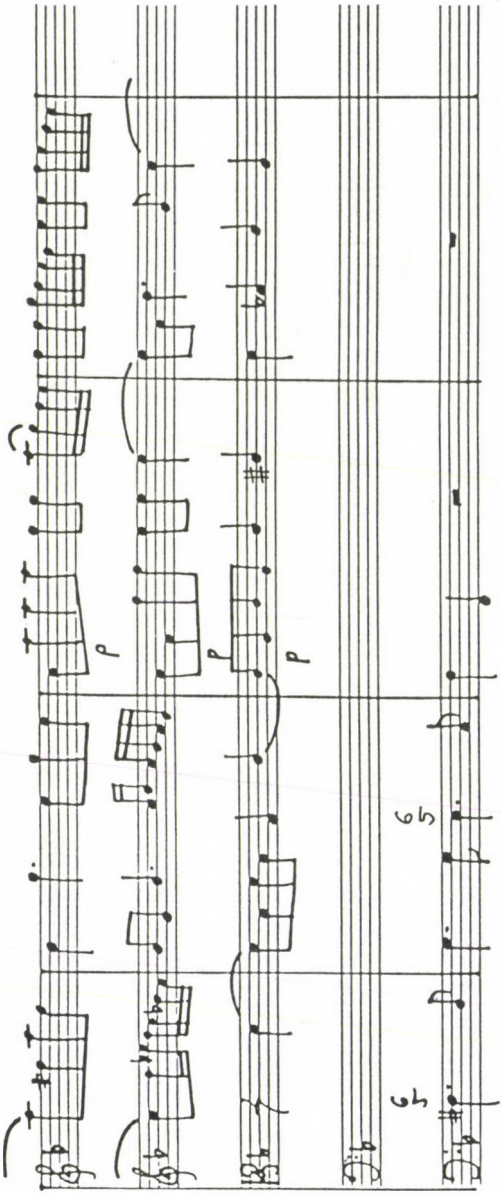
vl. I.

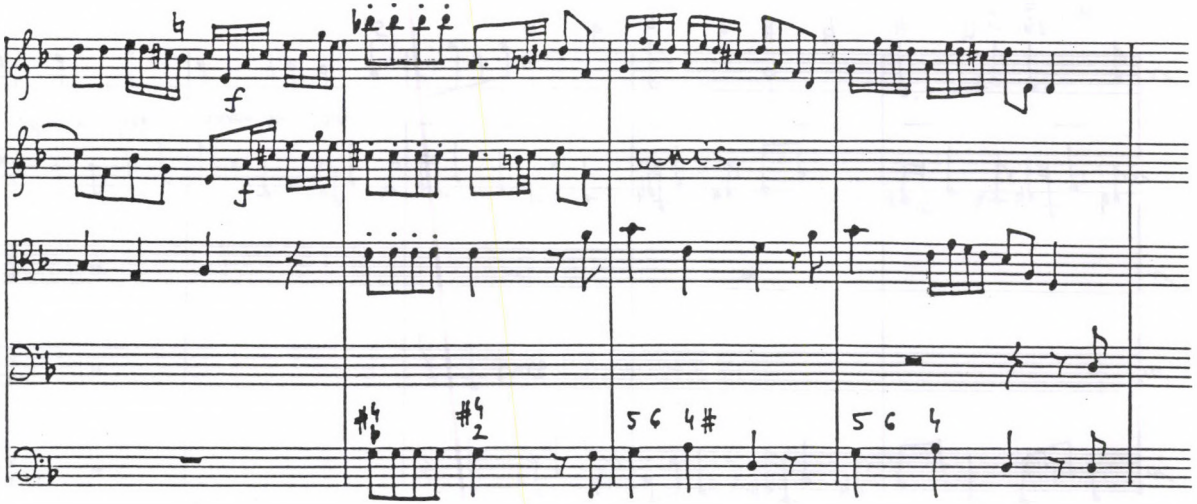
vl. II.

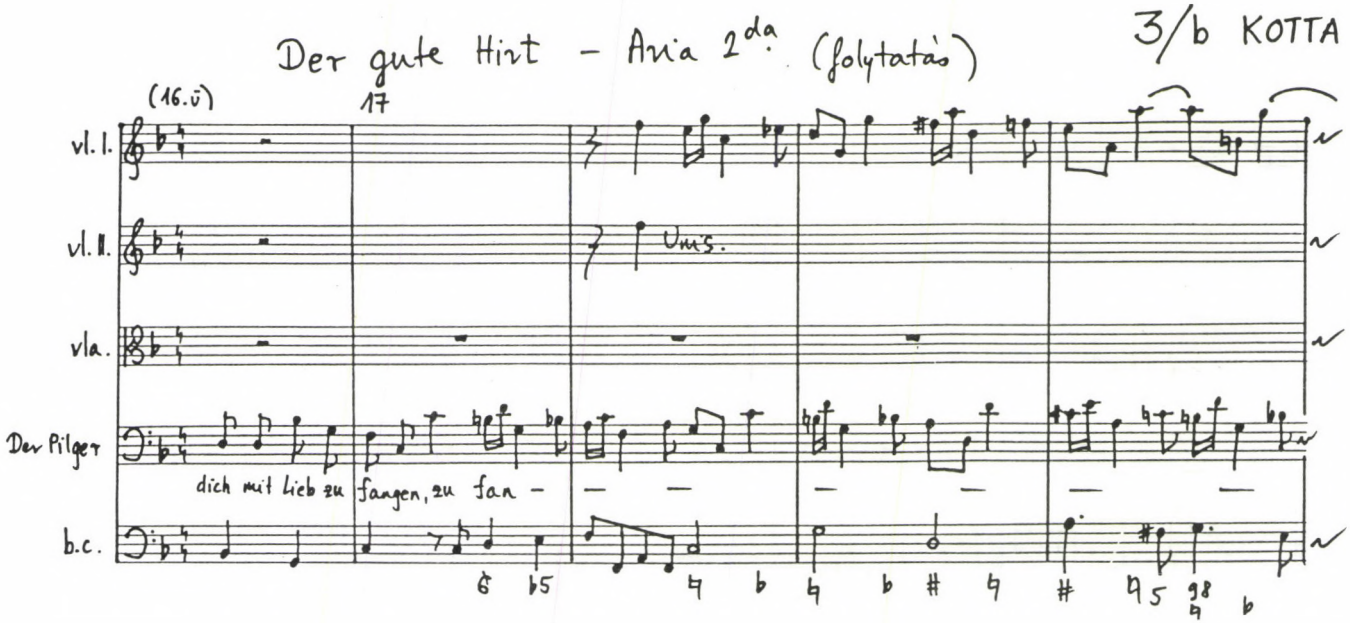
vla.

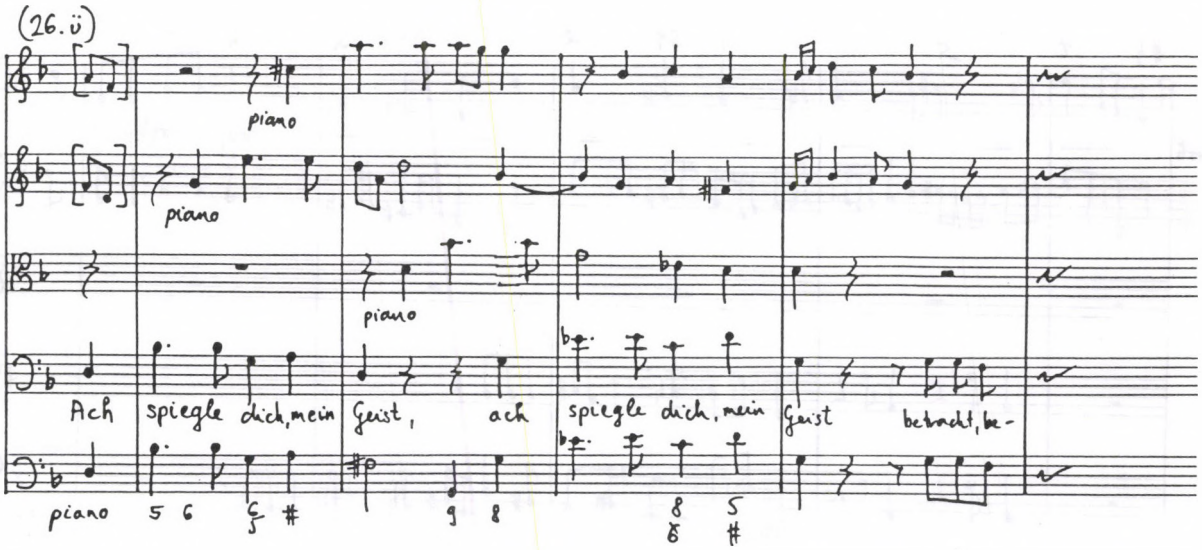
Der Pilger

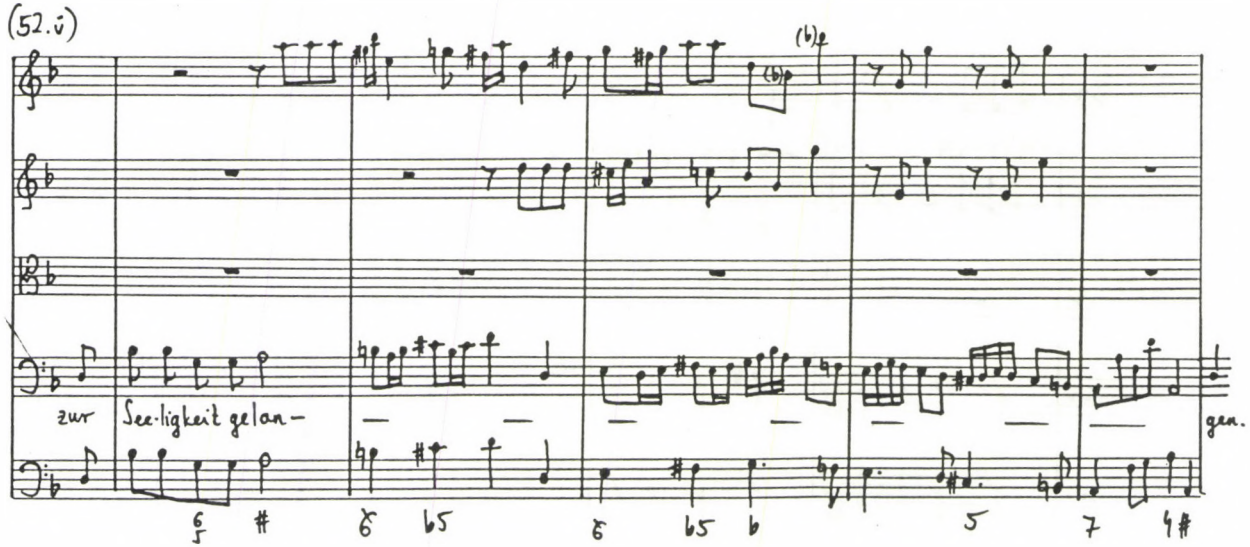
b.c.


p
p
p
6
5
6
5


f
f
unis.
5 6 4#
5 6 4


Der gute Hirt – Aria 2da (folytatás)
3/b KOTTA
(16.ü)
17
vl. I.
vl. II.
Ums.
vla.
Der Pilger
dich mit Lieb zu fangen, zu fan –
b.c.


(26.ü)
piano
piano
piano
Ach spiegle dich, mein Geist, ach spiegle dich, mein Geist betracht, be-
piano


(52.ü)
zur See-ligkeit gelan-
gen.

4. KOTTA

JUDITH – Aria 5ta

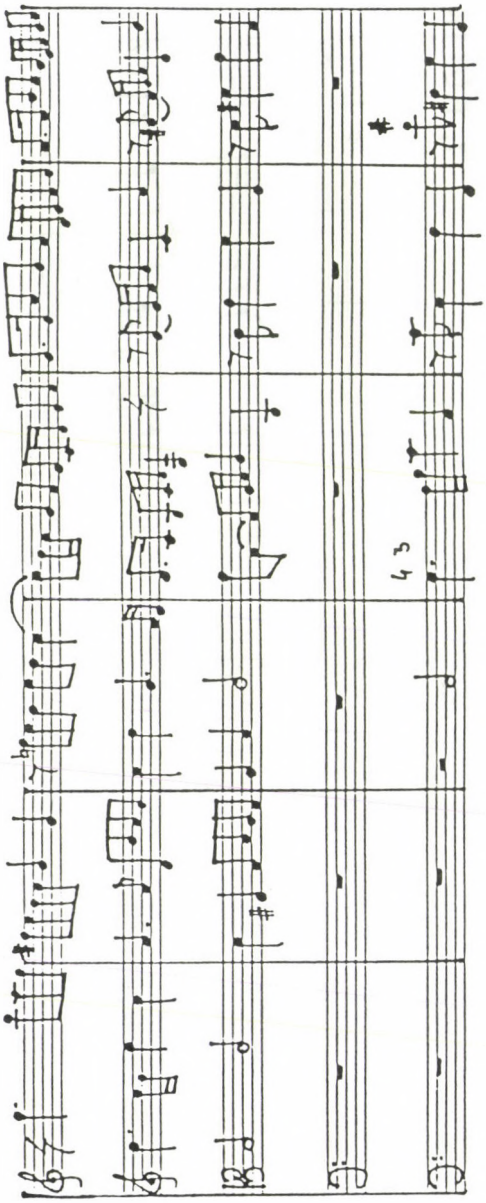
Presto

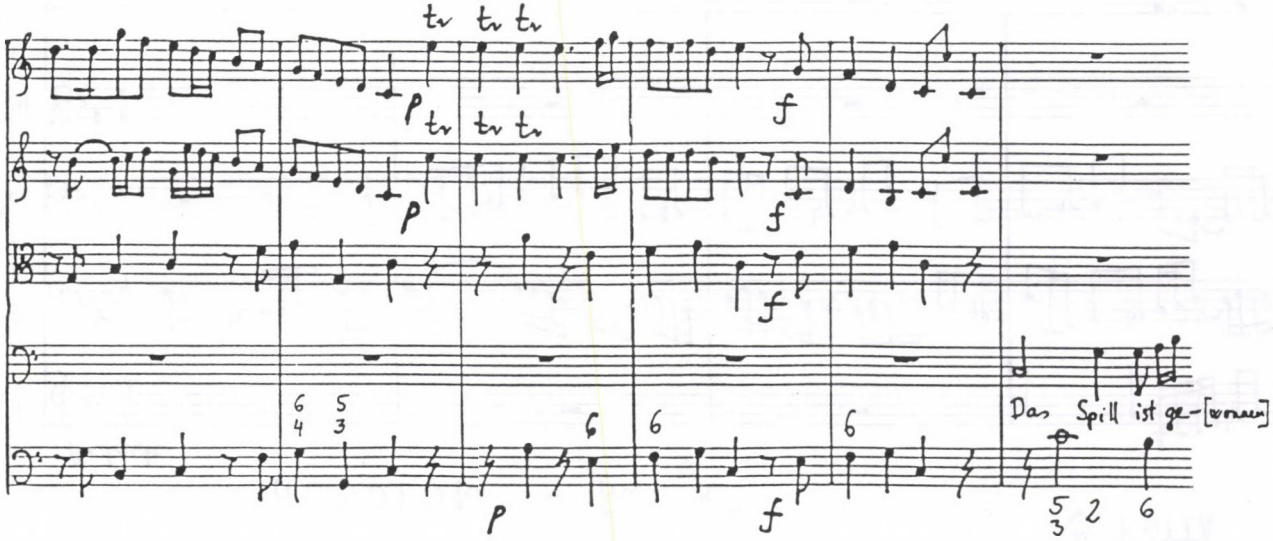
Vl.I.

Vl.II.

Vla.

olofernes




tr tr tr
p
tr tr tr
p
f
f
f
6 5
4 3
6
6
6
p
f
Das Spill ist ge-[wonnen]
5
3
2
6

5. KOTTA

ABSOLON – Aria 4ta

Andante

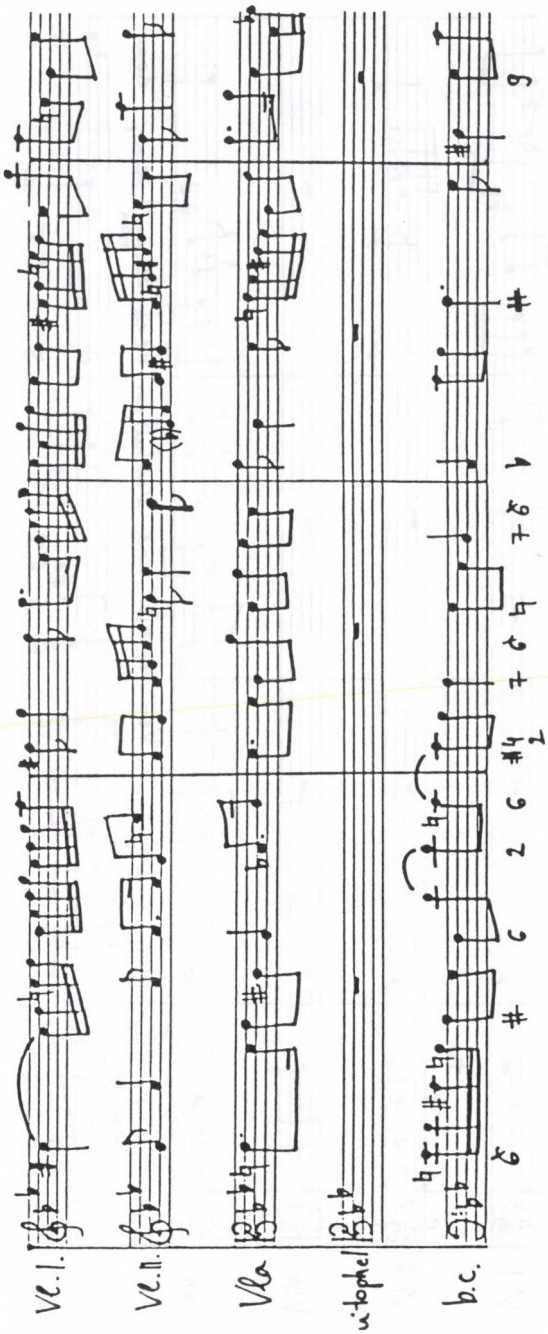
Vl. I.

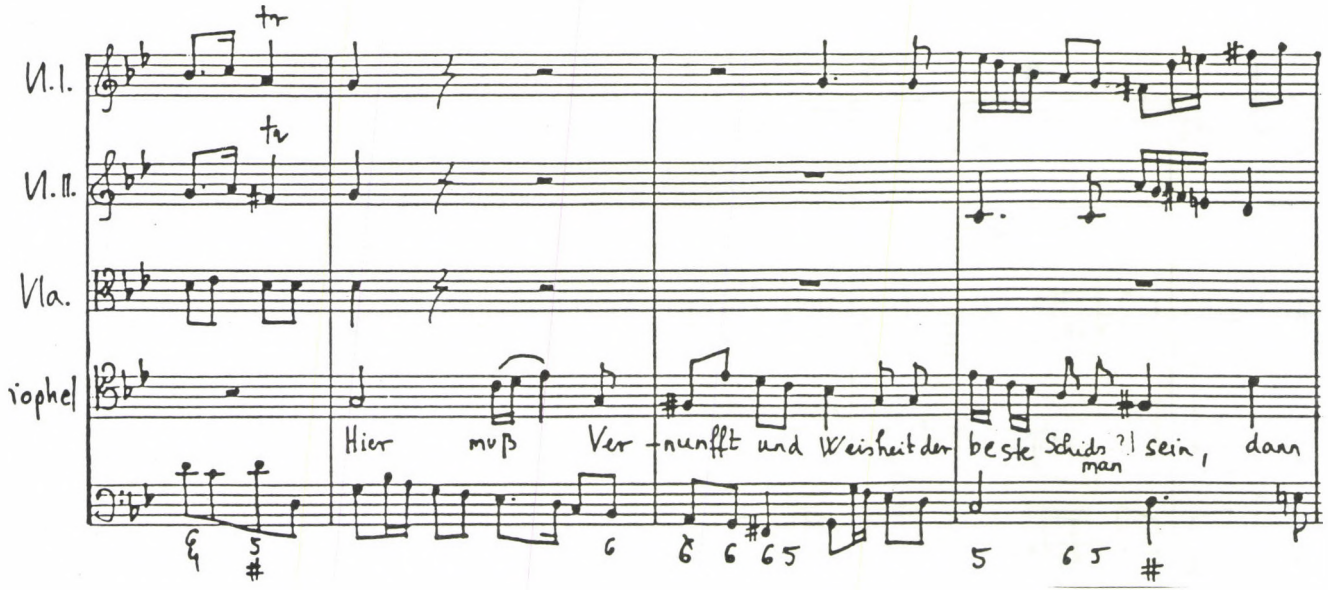
Vl. II.

Vla.

itophel

b.c.


Vc. I.
Vc. II.
Vla
i-topnel
b.c.


Vl. I.
Vl. II.
Vla.
iophel
tr
tr
Hier muß Ver - nunfft und Weisheit der beste Schids man ?! sein, dann

Der gute Hirt — Aria 3tia

G. KOTTA

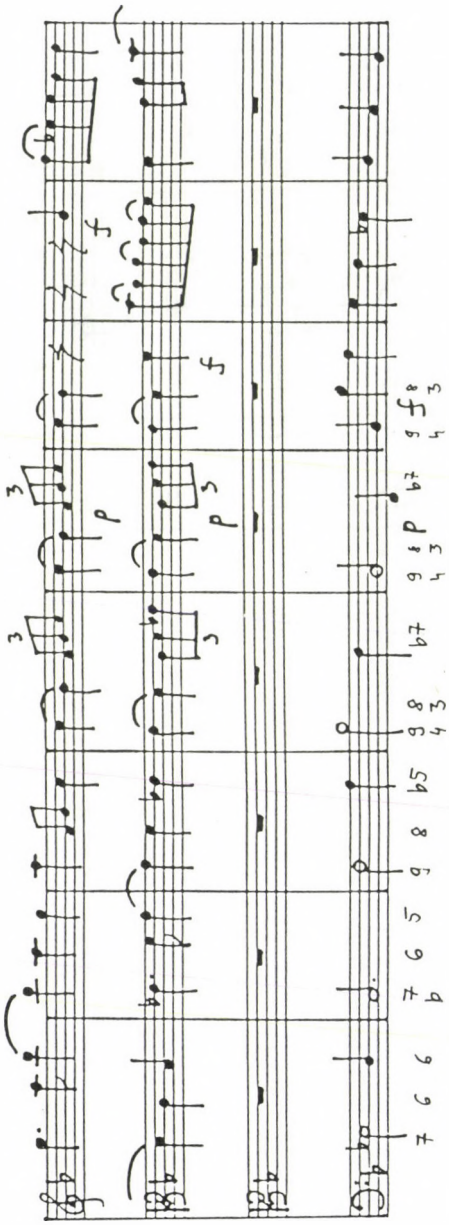
Largo cantabile

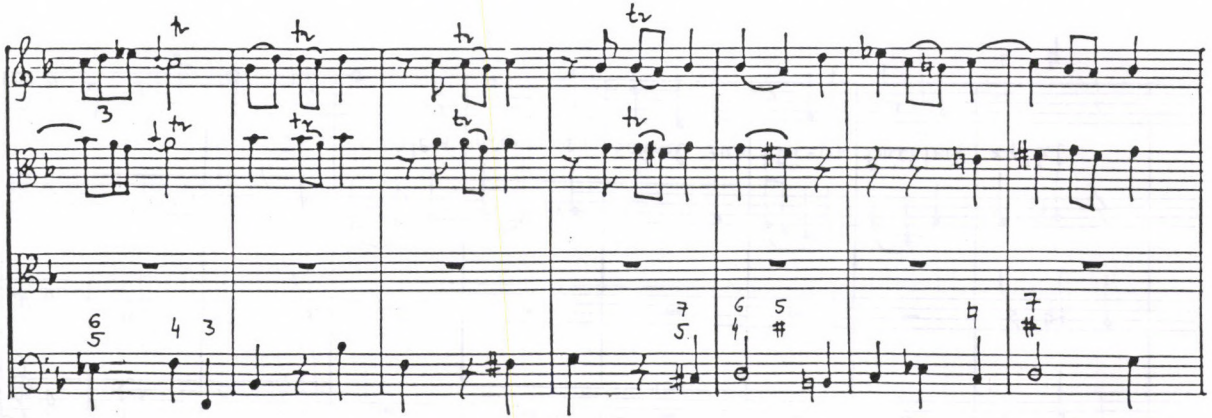
chalamen

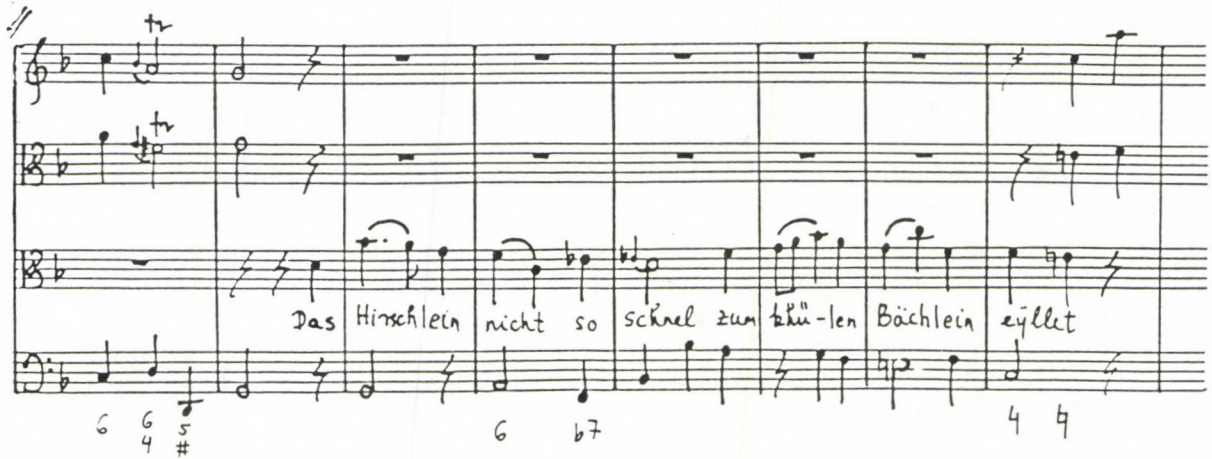
trombone

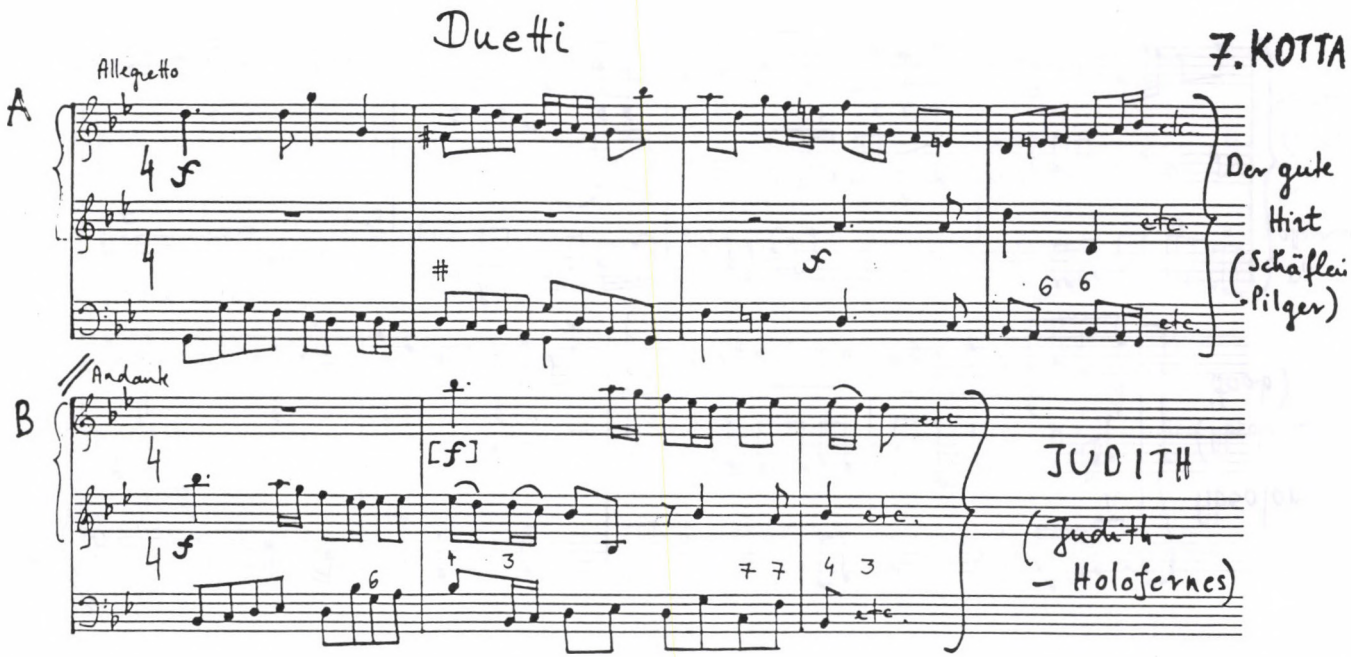
Der gute Hirt

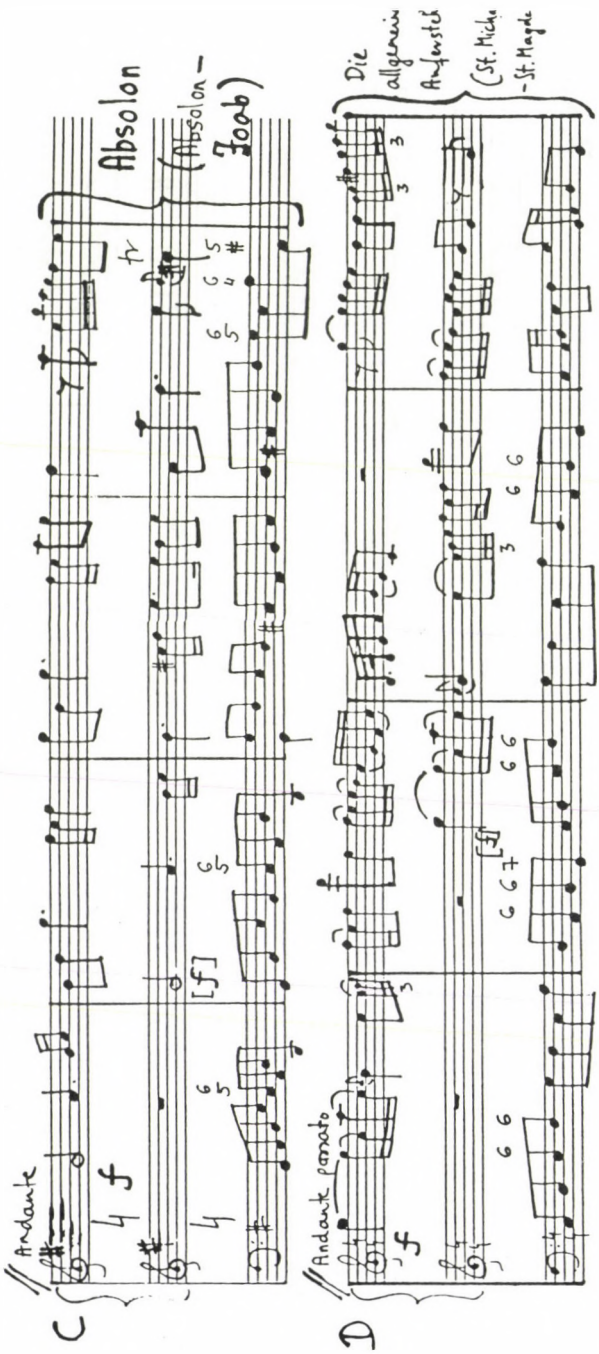
b.c.






Das Hirschlein nicht so schnel zum kü-len Bächlein eyllet


Duetti
Z. KOTTA
A
Allegretto
f
etc.
Der gute Hirt (Schäflein-Pilger)
B
Andante
[f]
JUDITH
(Judith – Holofernes)


Absolon
(Absolon –
Joab)
Andante
C
Andante ponato
D
Die
allgemein
Anfeindet
(St. Michel
– St. Magde

E

Andante

ESTHER

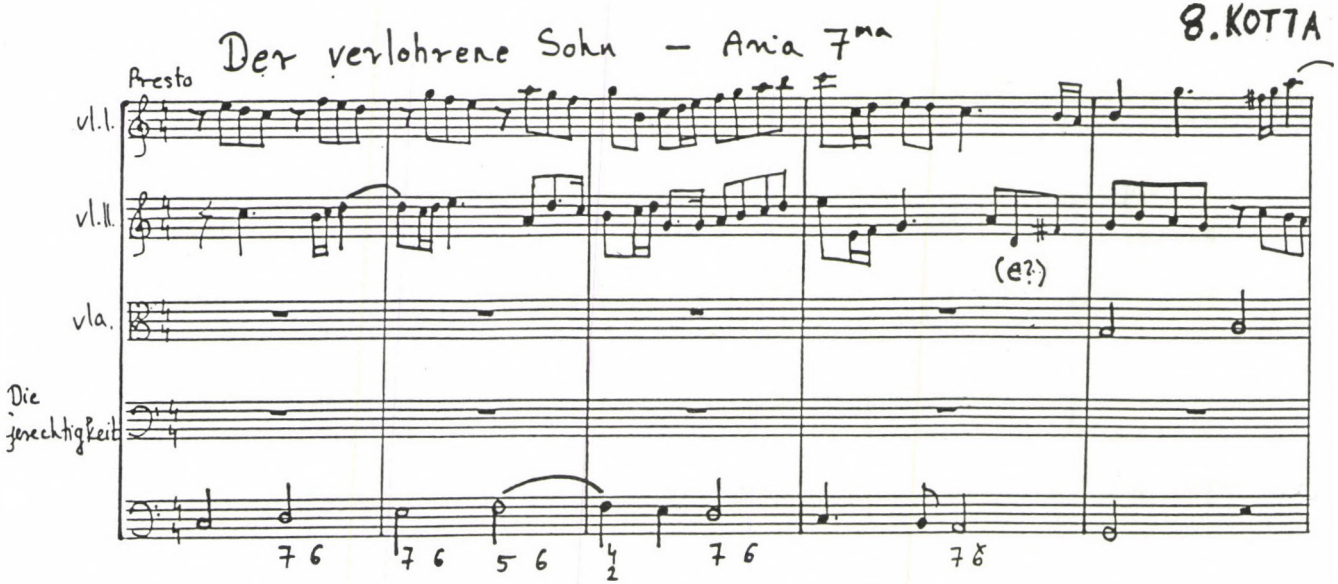
(Biothan-
-Theres)

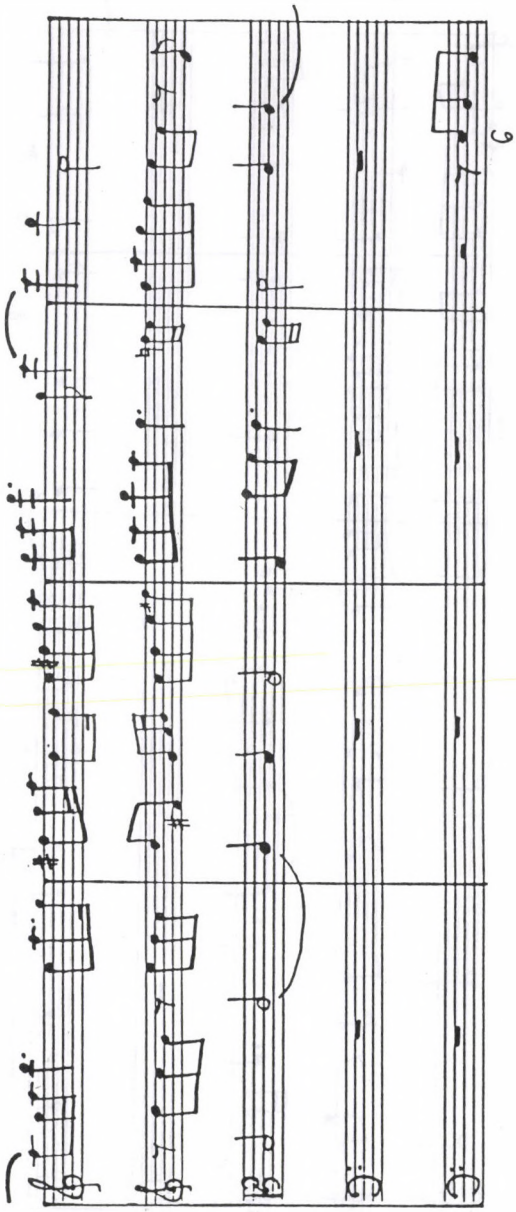
F

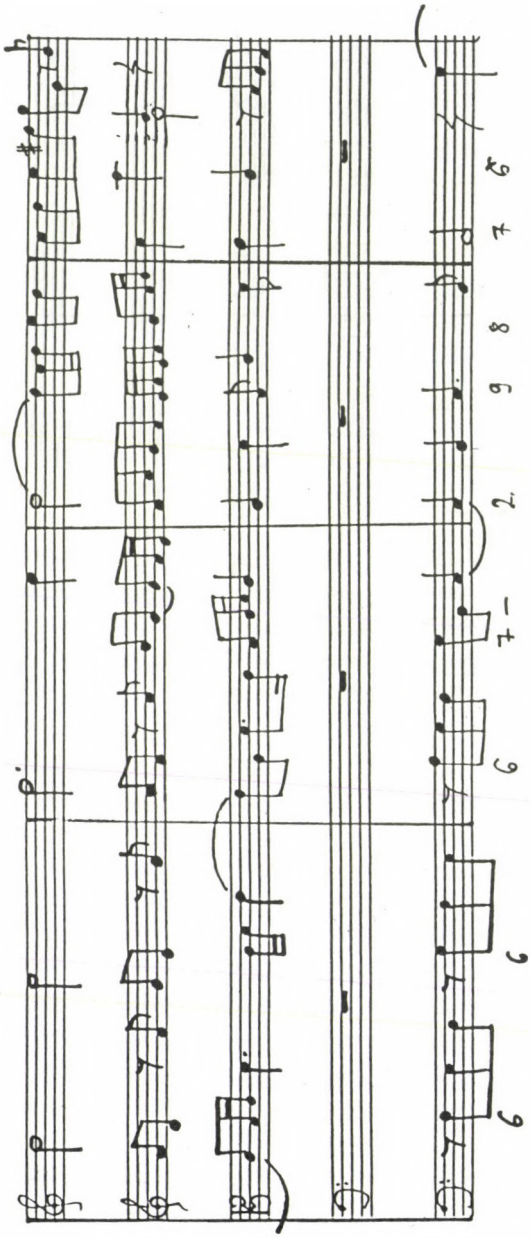
Andante

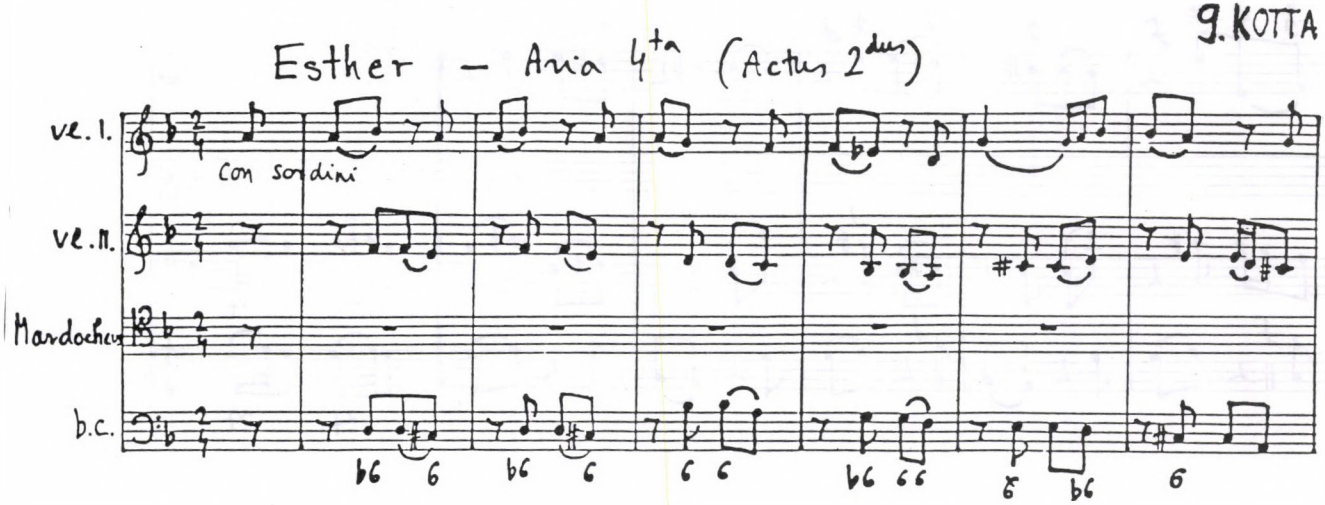
Der
verlohrene
Sohn

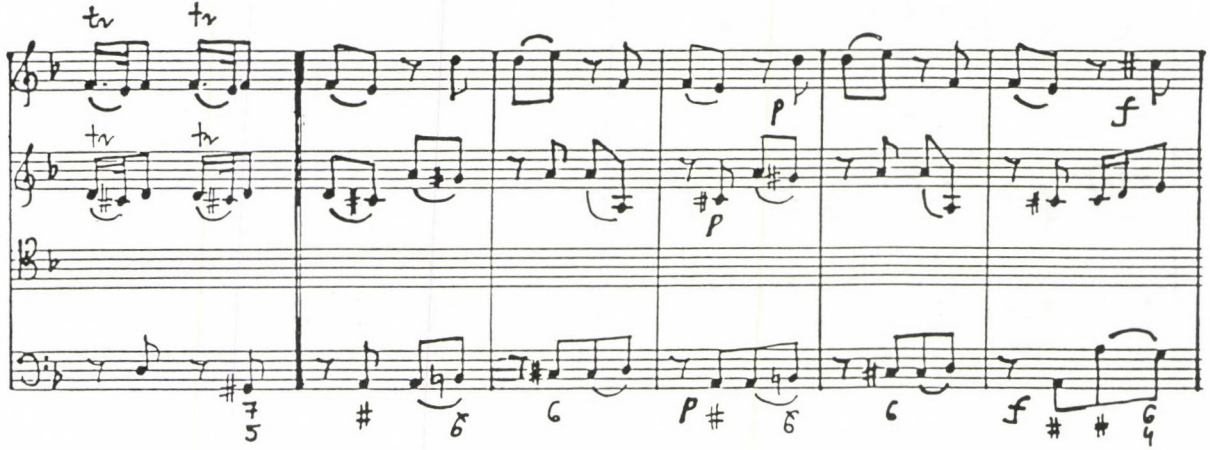
(Barmhertzigkeit – verlohrn
Sohn)

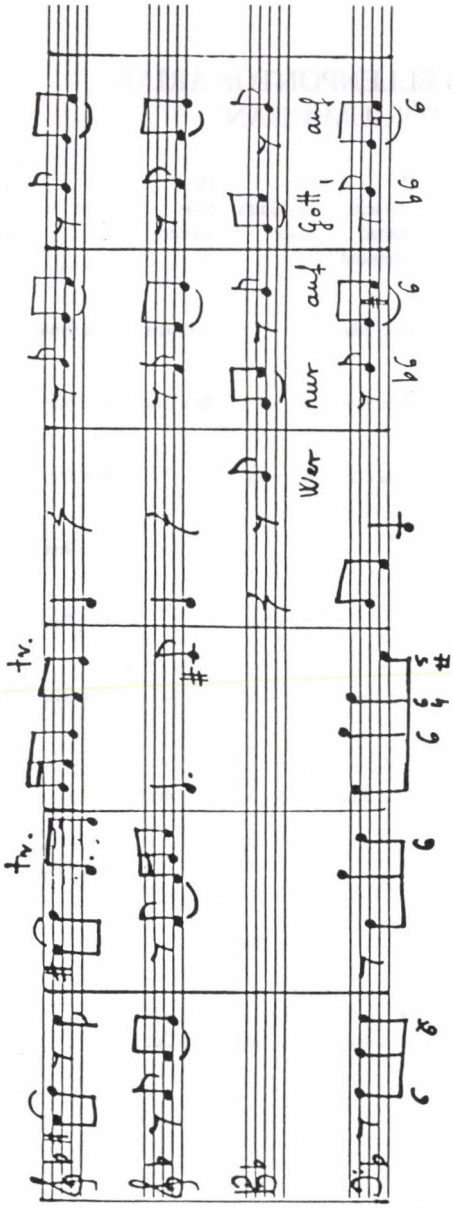

Presto
Der verlohrene Sohn – Aria 7ma
S. KOTTA
vl. I.
vl. II.
vla.
Die Gerechtigkeit
(e?)
7 6
7 6
5 6
4 2
7 6
7 6






9. KOTTA
Esther – Aria 4ta (Actus 2dus)
ve. I.
Con sordini
ve. II.
Mardochee
b.c.

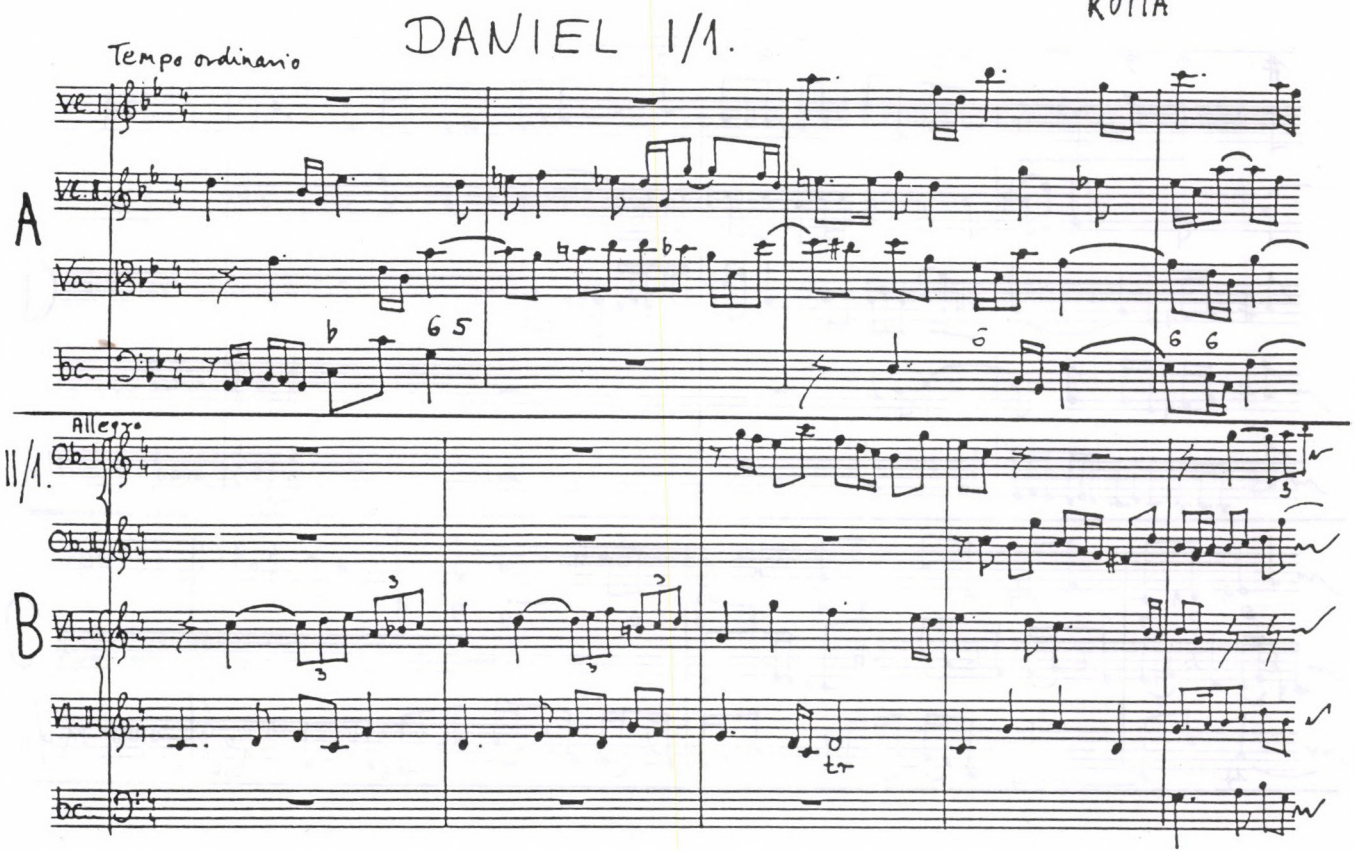

tr
tr
tr
tr
p
p
f
f

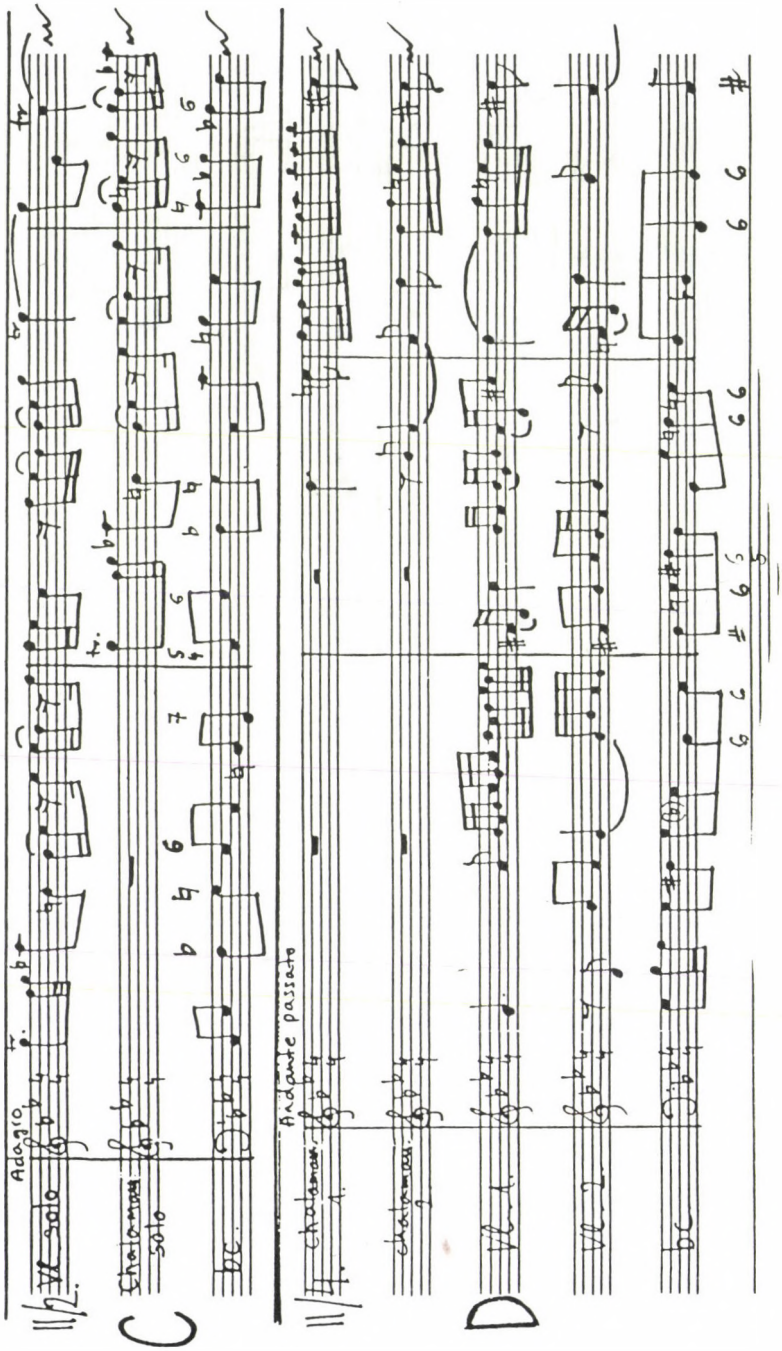

tr.
tr.
Wer
nur
und
und

II. TÁBLÁZAT

IMITÁCIÓS ÉS ELLENPONTOS ÁRIÁK WERNER ORATÓRIUMAIBAN

Cím /évszám	I. kettős-fúga	II. imitáció, szabad ellenpont	III. egytémás fuga	IV. trió-szonáta	V. duett	VI. „skolasz-tikus„	VII. motivi-kus	az ellenpon-tos és imitációs áriák aránya:
Der gute Hirt 1739		Aria 2da		Aria 3tia	Aria 7ma			8-ból 3
Judith 1742	Aria 3tia	Aria 5ta		Aria 8va	Aria 6ta			9-ből 4
Absolon 1743		Aria 6ta	Aria 4ta		Aria 5ta	Aria 10ma		11-ből 4
Auferstehung 1745	Aria 1ma				Aria 9na			10-ből 2
Esther 1746			Aria 2da		Aria 7ma		Aria 4ta	12-ből 3
Verlohrene Sohn 1747					Aria 8va	Aria 7ma		8-ból 2
Job 1748		Aria 2da		Aria 4ta				10-ből 2
Adam 1749					Aria 1ma			8-ból 1
David 1750			Aria 2da					10-ből 1
Daniel 1752		Actus II. Aria 4ta	Actus I. Aria 1ma	Actus II. Aria 2da		Actus II. Aria 1ma		9-ből 4
Judas Machabeus 1757								9-ből 0
Debora 1760								8-ból 0
összesen:	2	5	4	5	6	3	1	112-ből 26


10.
KOTTA
DANIEL I/1.
Tempo ordinario
Vc. I.
Vc. II.
Va.
bc.
A
Allegro
II/1.
Ob. I
Ob. II
B
Vl. I
Vl. II
bc.
tr


Adagio
VI solo
Chalumeau solo
Andante passato
Chalumeau
Chalumeau

KACZMARCZYK ADRIENNE:

LISZT: MARIE, POEME

(EGY TERVEZETT ZONGORACIKLUS)

Liszt vázlatkönyveinek[1] kb. 1828-tól szaporodó bejegyzéseiből a 30-as évtized közepén születettek meg az első olyan, csak egyéni invencióra támaszkodó kompozíciók, amelyek már a kialakult zeneszerzői egyéniség stílusjegyeit viselték magukon: 1834—35-ben dolgozott Liszt a De profundis — Psaume instrumental feliratú, torzóként is jelentős alkotásán, ekkor publikálta a három Apparitions-tételt, valamint párizsi évei legkiforrottabb munkáját, az Harmonies poétiques et religieuses című zongoradarabot. A komponista érettségének bizonyítéka az a Genfben, 1835 őszén kelt, Ferdinand Hillerhez szóló levele is, amelyben zeneszerzői célját a legmagasabb esztétikai elvárásoknak megfelelő, a *költői* jelzőre méltó alkotások létrehozásában jelöli meg. *Költői* műveken — a levélből nyilvánvaló — eredeti, tehát csak saját invencióra épülő kompozíciókat ért, szemben az addig rá inkább jellemző feldolgozásokkal[2]. E levelében 1837 tavaszáig három nagylélegzetű zongoraművet ígér, de ezek közül a „24 nagy etűd" csak 1852-ben, mint 12 Transzcendens etűd, az Harmonies poétiques et religieuses című ciklus pedig csak 1853-ban nyerte el végleges formáját. A harmadik ígéret a levélben a „Marie, Poème en 6 chants (pour Piano)" [Marie, Költemény 6 énekben (Zongorára)] nevet viselte. Ilyen című kompozícióról azonban nem tudnak a műjegyzékek, vele kapcsolatban egyéb levéldokumentum vagy számottevő vázlatanyag sem került eddig elő. Mindössze egy 13 ütemes, zongorára és két szopránhangszerre írott, „Marie Poème"-nek címzett vázlatlap alapján alkothatunk fogalmat a tervezett zongorasorozatról *(1. kottapélda, 168—169. l.)*. Mégis, úgy tűnik, ennyi is elég ahhoz, hogy megkíséreljük meghatározni a Marie, Poème mibenlétét, s hogy szellemi örökösei keresésére indulhassunk Liszt elkészült alkotásai között.

Az egyik ilyen, a Marie-énekeket közvetlenül kiváltó, azok érzelmi-szellemi örökébe lépő alkotás az Années de Pélerinage kellett, hogy legyen. A két zongoramű szerves összetartozását Kroó György tárta fel Az első zarándokév című könyvében[3], részletesen elemezve a 30-as évek második felében megírni szándékozott Poème és az ugyanekkor, mintegy helyette létrejött Svájc-kötet tartalmi és formai rokonságát. A Svájc darabjai azonosak az Album d'un voyageur 1838 januárjában befejezett Impressions et poésies fejezetével, amelynek címe, csakúgy mint a Première Année de Pélerinage, Suisse előszava és az egyes darabok liszti műfajmeghatározása, „fragments poétiques" [költői töredékek] a mű *költői* jellegét hangsúlyozza. A Poème esetében kézenfekvő Marie d'Agoult ihlető szerepére gondolni, de Liszt és Marie levelei igazolják, hogy d'Agoult asszony személyével szorosan összefügg az Années de Pélerinage keletkezése is, mint olyan műé, amely az asszony és Liszt közös szellemi és valóságos zarándoklatának zenei megfogalmazása.

A Marie, Poème és az Années de Pélerinage belső összetartozására utaló adatokkal szolgál az irodalmi háttér is. A Marie, Poème-cím ugyanis idézet, amelyet Liszt a Bretagne-i költő, Auguste Brizeux[4] (1803—1858) verseskötete éléről kölcsönzött. Az 1831-ben publikált mű, Brizeux első kiadott munkája, egycsapásra híressé tette szerzőjét, a kor vezető irodalomkritikusa, Sainte-Beuve írt róla elismerő sorokat[5]. Marie-ról, a breton parasztlányról, aki a Párizsban élő költő számára a távoli otthont, a tiszta és intim emberi kapcsola-

tokat jelentette, Brizeux tíz lazán összefüggő epizódban énekel. A Marie-idillt körülveszi, azt is áthatja a többi vers témáját adó breton táj, az ottani nyelv és szokások hangulata. A szerelmi szál és a szeretett lény neve, a természetközelség és a vidék sajátos színei csupa olyan vonás, amely könnyen visszhangra találhatott a Marie d'Agoult-val nemrég Svájcban letelepedő és új életet kezdő zeneköltőben.

A Marie, Poème története azonban nem zárult le a Première Année de Pélerinage létrejöttével. Ugyanis a 40-es évek elejéről származó ún. Lichnowsky-vázlatkönyv (WRgs N8) egyik bejegyzésében az említett 13 ütemes Marie-vázlat zongoraszólamának a kezdőüteme, pontosabban annak legfelső szólama ismerhető fel, 1 hangnyi, jelentéktelen módosítással *(2. kottapélda, 170—171. l.)*. E 7 hangos vázlat mellett az „Amen"-felirat olvasható, mindkettő az „5bis *Marie*"-címhez tartozik, amellyel Liszt — ha figyelembe vesszük a „Raiding"- (azaz Doborján) feliratot is — feltehetőleg egy önéletrajzi ihletésű ciklikus mű 5. tételét jelölte. Megerősíti gyanúnkat a verso oldal alján olvasható, két kérdőjellel is ellátott, „Alternation de"-feliratú kottavázlat. A láthatólag a sorozattervvel kapcsolatos, esetleg annak valamely tagja helyébe szánt kompozíció pár ütemében az Hymne de l'enfant à son réveil kezdetét ismerhetjük fel. Ez a zongoradarab Lamartine Harmonies poétques et religieuses című verseskötete egyik költeményének a megzenésítése, amelyet Liszt 1840 októberében Fontainebleau-ban, egy néhány hetes családi együttlét alkalmával írt és kezdettől fogva az Harmonies poétiques-zongoraciklusba[6] tervezett. Mint Marie d'Agoult vallomásából megtudjuk, számára Fontainebleau zarándokéveik, azaz az Années de Pélerinage felidézését és szerelmük újjászületését jelentette[7]. Liszt számára ugyanakkor a három zongoraciklus, a már elkészült Première Année de Pélerinage, Suisse és a Marie-val közös élet megkezdésekor tervbe vett két kompozíció, a Marie, Poème és az Harmonies poétiques benső, tartalmi összetartozásának aktualizálódását. Aktualizálódást jelentett, mert ahogy később a Marie, Poème-et és a svájci Zarándokévet, úgy a Poème-et és az Harmonies-t se igen lehetett, már 1835 körül sem világosan elhatárolni egymástól, hiszen az akkor publikált Harmonies-zongoradarab is elválaszthatatlan volt Lisztnek Marie d'Agoult-hoz fűződő érzéseitől[8]. A zeneszerző egy Marie-hoz szóló levelében 1833 őszén kapcsolatuk ihlette műnek vallja az Harmonies-t[9], 1834-ben pedig, szintén az asszonynak, több helyütt is „a mi harmóniánk"- („notre harmonie" — egyes szám!) ként említi azt, és további „harmóniák" komponálását ígéri[10].

Az önéletrajzi mellett a Marie-költeményt az Harmonies-hoz fűző másik szál Liszt és Marie Lamartine-nal való barátsága és költészete iránti vonzalma lehetett. Amikor 1839 őszén Marie d'Agoult hazaköltözött Párizsba, szalonjában Lamartine gyakori és különösen szívesen látott vendég lett[11]. Mivel Liszt már hosszabb ideje nem állt személyes kapcsolatban a költővel, könnyen lehet, hogy a Lamartine verseskötetével kapcsolatos ciklusterv, az Harmonies poétiques komponálásának megkezdése mögött Marie d'Agoult ösztönzését kell keresnünk. A Lichnowsky-vázlatkönyvbeli tételcímeket, amelyek között a Marie, Poème-re utaló is helyet kapott, talán az Harmonies poétiques-ciklus egy korai elrendezéseként értelmezhetjük, annál is inkább, mert mint az Hymne de l'enfant esetében, úgy több további kottás bejegyzésben is a majdani ciklus egyes tételeinek zenéjét ismerhetjük fel: ilyen a verso oldal tetején olvasható, az egyik oldalán „Prelude", másik oldalán „Modulation du Requiem de Mozart" feliratú két ütem, amely azonos az 1835-ös Harmonies-zongoradarab, azaz a leendő Pensée des morts, illetve az 1834—35-ös De profundis — Psaume instrumental ún. „kiáltás"-motívumával. A szóban forgó harmóniai fordulatot Liszt a Mozart-Requiem Dies irae-tételéből idézi, az a Confutatis-szakasz Oro supplex et acclinis-szövegrész harmóniamenetének felel meg (26—27., 30—31., 34—35., 36—37. ütemek)[12]. Feltehetőleg a ciklustervhez tartoznak a megelőző két oldal emlékeztető vázlatai is, a végleges ciklusból majd ugyan kimaradó két tételhez tartozó témák, a Litanie de Marie és a Lamartine-vers címét kölcsönző későbbi Hymne du matin skiccei.

Ami Marie d'Agoult befolyását illeti, közös életük utolsó éveiben nem csupán az Harmonies-nak és a vele — úgy tűnik — egybeolvadt Marie-költeménynek, hanem Liszt számos más kompozíciós tervének a hátterében is ott állt mint ihlető vagy mint címzett.

A Marie-nak ígért művek különleges jelentősége abból fakad, hogy ezekkel folytatódott a választott zeneszerzői utat kijelölő, költői rangú művek sora. Erről vallanak Liszt 1841. május 14-i sorai, amelyek az operaparafrázisok írásáról szóló mentegetőző beszámoló után következnek: „Ha majd ön mellett leszek, komolyabb dolgokkal fogok foglalkozni, hogy ne legyek egészen méltatlan az én szegény drága Marie-mhoz"[13]. Mik lehetnek ezek a Marie-hoz és Liszt tehetségéhez méltóbb dolgok?

Az egyik minden bizonnyal a Deuxième Année de Pélerinage, vagyis az itáliai kötet, amelyen 1838—39-ben már dolgozott. A Lichnowsky-vázlatkönyvből kiderül, hogy a 40-es évek elején már a 3., egy németországi év terve is foglalkoztatta. Marie d'Agoult anyai őseinek volt a hazája ez az ország, és közös életük utolsó éveinek nyaralóhelye az ottani Nonnenwerth. A Németország tartalmáról a Lichnowsky-vázlatkönyv (7. oldal) informál: „3me Année de Pélerinage — Was ist des Deutschen [Vaterland] — Loreley — Roland's Saga (Benedict [szövegére]) / Am Rhein! Am Rhein! — [és a Weber-átdolgozás:] (...de Leyer und Schwerdt — Lutzows Jagd?)". A Zarándokévek szigorúbb rendezőelvű sorozata mellett tovább élt a lazább albumkoncepció is. Az Album mariotique ötlete d'Agoult asszonytól származott, Liszt 1843. február 8-i levelének erre vonatkozó részlete így hangzik: „Még egyszer, az ön *Keringő*je olyan, amilyen. Jövő nyáron majd egybefűzzük az *Album mariotique*-ot. Igazán örülök ennek az ötletének."[14] A Keringő valószínűleg megegyezik a másutt Valse mariotique-címmel szereplő darabbal, amelyet Serge Gut az 1835-ös Grande Valse di Bravurával (R 32/a) azonosít[15], s amely az egyetlen ismert és teljes kompozíció ebből a kötetből. De bizonyára ebbe került volna az a darab is, amelyre egy Album mariotique feliratú 12 ütemes, 4/4-es Asz-dúr ütemsor utal az említett vázlatkönyvben.

E két utóbbi ciklus sosem jött létre, keletkezett viszont egy sor kisebb terjedelmű, valamilyen szempontból Marie d'Agoult-val kapcsolatos vokális kompozíció, ének-zongora összeállításban. Ezek mellett mindig számításba kell vennünk a velük egyszerre vagy még előttük keletkező zongoraletéteket, -átiratokat. Hadd emlékeztessünk először egy átdolgozásra, a 30-as évek végén keletkezett 12 Schubert-dalátiratra, amelyek közül Marie-nak szól az Ave Maria Ricordi-kiadásának ajánlása[16]. 1839-ben, amikor ez a Schubert-átirat szinte valamennyi koncertjén elhangzik, Liszt többször is írja az asszonynak, hogy azt mindig érte imádkozva játssza[17]. Az itáliai Zarándokévből elég Salvator Rosa canzonettájára és az ének-zongora verzióban is publikált Petrarca-szonettekre utalnunk. Ezek néhány témavázlatát, mint a 40-es évek elejének legtöbb feljegyzését szintén a Lichnowsky-vázlatkönyvből (24—25. o.) ismerjük. A 3., a németországi Zarándokév tételei hallatán is feltűnhetett, hogy azok közül több vokális kompozícióként, illetőleg a Leyer und Schwert esetében idegen szerző, Weber dalának zongoraátirataként maradt ránk. Az eredeti vokális művek közé tartozik a Was ist des Deutschen Vaterland, azaz a Das deutsche Vaterland (R. 545) című 1842-es férfikar, amely Ernst Moritz Arndt szövegét használta fel, aztán a két Heine-dal, az Am Rhein! Am Rhein!, amely 1843-ban jelent meg Im Rhein, im schönen Strome (R. 567/a) címen, és a (Die) Loreley (R. 591/a). Ez utóbbi kéziratában német nyelvű dedikációt is olvashatunk: „Cassel, 20. November 1841, für Marie geschrieben"[18], s Liszt december 18-i levelében megismétlődik az ajánlás: „Befejeztem egy magyar dalt is, eredetit, zongorára és az ön »Loreley-ét, *für Marie geschrieben*«. Ha nem csalódom, ez egy szép darab, ami majdnem méltó arra, hogy önnek legyen ajánlva..."[19]. Ugyanígy szól az Oh! quand je dors-kezdetű Victor Hugo-dal első verziójának az ajánlása: „Az elmúlt két hétben két új dalt (Lider) írtam, egyet magamnak, egy másikat neked, drága Marie — olvassuk Liszt 1842. január 25-i levelében. Íme az enyémnek a szövege Schobertől:

Titan
Auf dem Athos blauen Felsenspitzen
Möcht' ich sitzen (stb.)

A másik egy V[ictor] H[ugo]-dal: »Oh quand je dors« *für Marie geschrieben* (ezt írtam a Loreley alá is)"[20]. Ennek szintén az emlegetett vázlatkönyvben találjuk egy dallamvázlatát.

A 3. Zarándokév tételei mellett ugyancsak a nonnenwerthi nyaralások gyümölcse a Nonnenwerth (R. 618/a) című, Felix Lichnowsky versére írott dal. Komponálásának kez-

detéről egy melankolikus hangulatú levél ad hírt 1842. november 16-án[21]. A vers 1843 márciusi dátummal került be a Poetisches Albumba (WRgs MS 142), abba az irodalmi antológiába, amelybe Liszt és Marie a kettejük számára különösen sokatmondó irodalmi részleteket válogatta és írta össze[22].

Lisztnek a vokális stílus iránti, 1839—40 óta élénkülő érdeklődését dokumentálják az Harmonies poétiques-sorozat fogalmazványai is. Ugyanis az 1840 őszén, Fontainebleauban elkezdett munka legkorábbi fennmaradt dokumentumának, a már említett Hymne de l'enfant à son réveilnek legfeltűnőbb újdonsága éppen vokális jellege. Az 1835-ös Harmonies-zongoradarab és a ciklus akkori, legelső vázlatai ugyanis instrumentális fogantatásúak, még részleteikben sem szöveggel énekelhető versmegzenésítések. 1847/48-ban viszont a ciklus 12 tételes verziójában[23] az instrumentális és a vokális jellegű darabok számukat tekintve már kb. egyenlő arányban voltak képviselve. Ez a tendencia, a vokális jelleg előtérbe kerülése figyelhető meg a 40-es évekbeli Harmonies-vázlatok, -fogalmazványok esetében is: az Ave Maria-tétel üdvözlő gesztusát egy 1842. október 31-i levélben olvashatjuk[24], a Bénédiction de Dieu dans la solitude fogalmazványa 1845. november 16-i keltezéssel, „Prelude et Harmonies poétiques et religieuses"-felirattal került a Tasso-vázlatkönyv első lapjaira[25].

A felsorolásból kiderülhetett, hogy — íródjon énekszólamra és zongorára, vagy csak zongorára — a *dal* az a műfaj, amely feltűnően gyakran jelenik meg Marie d'Agoult neve mellett. Egyrészt őmaga vonzódik hozzá, nyilván a műfaj irodalmi vonatkozásai miatt is, másrészt talán az ő személyes karakteréhez is közelállt a dal. Gondoljunk csak arra, hogy 1837 táján Marie d'Agoult több Schubert-dal szövegét franciára fordította Liszt számára[26], vagy arra az 1833-ban Marie-nak küldött levélre, amelyben Liszt méltatva Marie interpretációját Schubert Goethe-dalainak zenei-szövegi összefüggéseiről, így fogalmazott: „Ön *fenséges* volt szombat reggel, igen, egészen őszintén, fenséges... Még sosem értették ennyire Goethét és Schubertet... hatalmasabb érzés sohasem járta át bensőmet, sohasem égette homlokomat... Ó, meg kellene halni az elragadtatottság, a delírium ezen órái után. Micsoda Dal, micsoda Költészet... Igen, megértettem akkor, hogy a Világ az a burok, a lepel... a lélek pedig Isten...[27]". Másként fogalmazva, úgy tűnik tehát, mintha Marie d'Agoult arcképének is a dal vagy a dalátirat lenne a zenei megfelelője, mintha az ő habitusa lenne „vokális fogantatású", és ezért is íródna annyi dal kifejezetten az ő számára.

Ez a feltevés pedig hozzásegít, hogy *zeneileg* is értelmezhessük a Maire, Poème 1835-ös meghatározását. A „Poème en 6 chants (pour Piano)", ezek szerint nem pusztán költői cím, nemcsak irodalmi idézet Brizeux nyomán, hanem nagy valószínűséggel a zenei stílus megjelölése is: vokális fogantatású zongoradarabokat ígér, amelyek lehettek volna költemények részben vagy egészben szöveggel énekelhető megzenésítései is, mint amilyen az Harmonies-ciklus több darabja, de ún. Lied-Satzok is, a mendelssohni dalok szöveg nélkül mintájára. A vokális beállítottság az, ami a Marie, Poème-et 1835-ben még önállóvá teszi, hiszen az Harmonies-ciklus ekkori vázlatai az Harmonies-zongoradarab kifejezetten instrumentális stílusát folytatják, hasonlóan az Années de Pélerinage svájci évének kompozícióihoz, amelyben a couleur locale érzékeltetője — a Lyontól és a 42. genfi zsoltártól eltekintve — a havasi pásztorok *hangszeres* melodikája. Bár a rokon tematikájú, szintén a személyes szféra és a táj ihlette svájci kötet időlegesen helyettesíthette a Poème-et, zenei stílusuk különbözősége folytán egészen mégsem pótolhatta azt. A 40-es évek elején az Harmonies és a Poème közti stílushatár feloldódásával megszűnt a két ciklust eredetileg elválasztó különbség, s ezért jelenhetett meg a Marie-költemény vázlata a Lichnowsky-vázlatkönyv Harmonies-idézetei, s felhetehetőleg Harmonies-ciklusterve részeként.

E ciklusterv vizsgálata arra ösztönöz, hogy még egy lépéssel tovább menve legalább hipotézis szintjén megpróbáljuk meghatározni a Marie-költemény lehetséges utódját a Lamartine-ciklusban. A ciklustervben a „5bis Marie"-tételt, az „5. Prelude (inst.)"-felirat előzi meg, amely egy, a vokális stílusú Poème elé szánt instrumentális jellegű bevezetőre enged következtetni. Természetesen összefüggésbe hozhatjuk ezt a tételt a verso oldal tetején olvasható Prelude-del is, vagyis a már publikált Harmonies-zongoradarabbal, de azt, lévén

hogy önmagában teljes, zárt kompozíció, nehéz valamiféle folytatással elképzelni. E zongoramű esetében a Prelude-felirat a kompozíciós stílusra, a darab szándékos improvizáció-jellegére utalhat. A ciklustervhez tartozó Prelude esetében viszont inkább a bevezető funkciójú, hagyományosan egyetlen mozgásformára épülő, improvizációszerűen szabad előadásmódot engedélyező praeludiumra kell gondolnunk. Az Harmonies-ciklusban egyetlen példát találunk erre, nevezetesen a Bénédiction de Dieu dans la solitude című darabban. A kompozíció háromtagú nagyformájának harmadik részében variált alakban visszatér az 1. rész zenei anyaga, de úgy, hogy azt egy Più sostenuto *quasi preludio*-rész vezeti be[28]. Erre a részre utaltunk a Tasso-vázlatkönyv említésekor, mert ott ez van lekottázva „Prelude"-felirattal. E talán véletlen formai megfelelésen túl a Bénédictionnal kapcsolatban további „véletlenekre" is felfigyelhetünk. Történetesen fennmaradt Marie d'Agoult egyik Liszthez szóló 1833. május 5-i, szerelmük hajnalán írott levele, amelyben az asszony épp ebben a Lamartine-versben találja meg érzései legpontosabb megfogalmazását: „Amit alig tudok megmagyarázni magamnak, az a vallásos érzés — hadd fogalmazzak így — felfoghatatlan rámtörése... Életem ima, szüntelen imádkozás. Ha nem lenne olyan hosszú, leírnám ide önnek a Bénédiction de Dieu dans la solitude című harmóniát (harmonie). Sosem fogja senki ily tökéletesen kifejezni, amit érzek."[29] Hadd emlékeztessünk arra is, hogy az Harmonies-ciklusban a Bénédictiont megelőző tétel, az Ave Maria szintén Marie d'Agoult-hoz tartozik, ennek témájával üdvözölte a zeneszerző egyik levelében Marie-t. Fennmaradt továbbá egy 1835 körüli négyoldalas vázlat, amelynek 1. oldalán a Marie, Poème kezdőütemeit olvashatjuk, 2—3—4. oldalán pedig egy Harmonies poétiques-feliratú fogalmazványban az Hymne du matinre, illetőleg az Ave Maria első üteimeire ismerhetünk; ez arra utal, hogy a Poème és az Ave Maria élete szinte egyazon kompozíciós fázisban kezdődött[30]. A két darab összetartozására közös zenei sajátosságaik is utalnak, így az áradó dallamosság, a főtémák kvart-szext-melodikája és az azonos hangnemkör; a meghatározó, egymástól nagy terc távolságra lévő B—D—Fisz/Gesz-dúr és a B-, illetőleg Fisz-dúr alaphangnemhez társuló, az Ave Maria esetében Desz-dúr/b-moll, a Bénédictionban Cisz-dúr kiegészítő hangnemek. Hangsúlyos a két darab kapcsolása is; a Bénédiction csonka üteme az Ave Maria zárógesztusát ismétli meg, a megelőző B-dúrból Deszen/Ciszen át Fisz-dúrba vezetve át *(3. kottapélda, 172. l.)*.

De ami Marie d'Agoult személyén túlmenően kifejezetten a Marie, Poème-hez fűzheti a Bénédictiont, az a két mű zenei motivikus összetartozása. Ehhez tudni kell, hogy az Harmonies-ciklus többi darabjában — a csak utólag beleillesztett Funérailles és a Carolyne Sayn-Wittgensteinnek szóló Cantique d'amour kivételével — a témák a két közös alapképlet, dallammakám valamelyikéből, vagy az ún. inga-, vagy pedig a crux-motívumból keletkeztek[31]. A Bénédictionban is megjelenik az egyik; az inga-motívum. A kantábilis főtéma azonban nem közülük való. A cisz—fisz—gisz—aisz hangokból álló témafej ellenben feltűnően hasonlít az 1835-ös Marie, Poème-vázlat szoprántémájának indítására. A Bénédiction 3. részét bevezető, korábban Liszt által Prelude-nek aposztrofált szakasz dallama épül a ciklus inga-motívumára. Ezt folytatja éppen a Lichnowsky-vázlatkönyv tételkombinációjának megfelelően a Marie, Poème dallamából származó témára épülő visszatérés. A két témafej lehetséges azonossága mellett szól még az Harmonies-ciklus nagyfokú szervezettsége, az, hogy zenei anyagai nem „szabadok", hanem sajátos jelentéssel bírnak, hogy „élettörténetük" van, s nem valószínű, hogy a Bénédiction ne tartozna ebbe a zárt körbe.

Mindenesetre, ha a Bénédiction értelmezése tekintetében maradtak is kérdőjelek, az eddig előkerült dokumentumok — úgy véljük — ahhoz elegendő támpontot adnak, hogy megértsük az 1835-ös Marie, Poème-terv lényegét és biztonsággal rátaláljunk annak szellemi—zenei örököseire a Première Année de Pélerinage, Suisse- és az Harmonies poétiques et religieuses-zongoraciklusban.

JEGYZETEK:

[1] L. a weimari WRgs N6 1828—33 és a washingtoni ún. Lord Londonderry-féle vázlatkönyv 1830 körüli vázlatait.

[2] A zeneszerzői út korai felismerését és tudatos választását illetően a levél értékelését l. Kroó György: Az első Zarándokév c. könyvében (Budapest 1986. 26—29.). A levél idevonatkozó részlete a következő: „...Un mot sur la besogne que je faille.
Bernard publiera en Janvier 3 Morceaux de Salon et Grande Valse. Schlesinger les Réminiscences de la Juive et le Duo sur les romances sans paroles. Un peu plus tard viendront 3 ou 4 morceaux dans le même goût.
Je te demande de ne pas en dire trop de mal, et surtout de te garder de conclure du *genre à l'individu.* Ne vas donc pas t'imaginer que je sois devenu un *faux frère;* les concessions (peu nombreuses d'ailleurs) auxelles je me vois obligé ne me feront pas dévier de ma *ligne intérieure.* Peut-être trouveras-tu qu'elles viennent trop tôt ou trop tard mais n'importe. La partie que je joue maintenant demande 3 ans pour être gagnée ou perdue. Ensuite j'en recommencerai une autre; et ainsi de suite car Dieu merci je n'ai que 24 ans et — toi aussi.
3 ouvrages de longue haleine que j'espère avoir terminés au printemps [de] 1837 et qui paraîtront en même temps, me justifieront j'espère auprès de vous autres gens intraitables.
En voici le titre, en attendant mieux ou plus mal—
24 grandes Etudes —
marie, Poème en 6 chants (pour Piano)
Harmonies poétiques et religieuses (complètement c'est à dire 5 ou 6 nouvelles)..."
[„Egy szót a munkáról, amit csinálok.
Bernard januárban kiad 3 szalondarabot és egy Nagy Keringőt. Schlesinger a (la) Juive-reminiszcenciákat és a szöveg nélküli románcokra írott Duót. Kicsit később 3 vagy 4 ugyanilyen jellegű darab jön ki.
Kérlek, hogy ne mondj túl rosszat ezekről, és főképp, hogy ne következtess *a műfajból az egyes darabra.* Ne hidd, hogy *hamis barát* lettem; az engedmények (egyébként jelentéktelenek), amelyekre kényszerülök, nem fognak eltéríteni a *belső utamtól.* Talán túl koraiaknak vagy túl későieknek találod majd őket, de mindegy. A játszmában, amit most játszom, 3 évre van szükség ahhoz, hogy nyerjek vagy veszítsek. Aztán megint elkezdek egy másikat; és így tovább, mert hál' Istennek csak 24 éves vagyok és — te szintén.
Azt remélem, hogy 1837 tavaszáig befejezek 3 nagylélegzetű művet, amelyek ugyanakkor jelennek is majd meg, és remélem, igazolnak majd előttetek, hajlíthatatlan emberek előtt.
Íme a címük, addig is, várva jobbat vagy rosszabbat —
24 nagy Etűd —
Marie, Költemény 6 énekben (Zongorára)
Költői és vallásos harmóniák (teljes egészében, azaz 5 vagy 6 újdonság)..."] Köln, Stadtarchiv, Sulpiz—Boisserée-hagyaték.

[3] Id. mű 56—57.

[4] Brizeux-t (1803—1858) az irodalmi szalonokból ismerte Liszt. Berlioz egy 1833. december 26-án kelt levelében mindkettejüket említi a náluk tartott estélyek gyakori résztvevői között: „Nous avons quelquefois nos amis le soir; M. Joseph Rocher a fait partie de notre petite réunion de la semaine dernière; Alphonse vient souvent, ainsi que les poètes Emile et Antoni Deschamps, A. Devigny, Legouvé, Brizeux, Liszt, Chopin etc. (...)" [„Néha esténként barátokat fogadunk; múlt heti gyűlésünkön részt vett Joseph Rocher úr; gyakran jön Alphonse, amint a költő Émile és Antoni Deschamps, A. Devigny, Legouvé, Brizeux, Liszt, Chopin stb. is (...)"] H. Berlioz: Correspondance générale. Texte établi et présenté par F. Robert. Paris 1975. II. 144.

[5] Írását l. utólag kiadott gyűjteményes kötetében: Portraits contemporaines. Tome 2. Paris 1876. A verseskötet eredeti alcíme „Roman" [Regény] volt, amit csak a későbbi kiadások során cserélt fel szerzője „Poème" [Költemény]-re. Egyébként nemcsak az alcím, hanem a kötet tartalma is módosult utólag.

[6] Liszt 1841. július 10-i, Marie d'Agoult-nak címzett hamburgi leveléből értesülünk az Harmonies poétiques-ciklus komponálásának újrakezdéséről: „En fait de commissions, je vous prie de vouloir bien faire chercher je ne sais où un cahier relié de papier de musique (format à la Française), sur lequel j'ai esquissé plusieurs de Harmonies poétiques (la Prière d'un enfant à son réveil) à Fontainebleau." [„A megbízásokat illetőleg, arra kérem, hogy legyen szíves, keressen meg valahol egy kottalapokból bekötött füzetet (francia formájú), amelyben felvázoltam az Harmonies poétiques több darabját (az Ébredő gyermek imáját) Fontainebleau-ban."] Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult. Publ. par D. Ollivier. Paris 1933—34. II. 170.

[7] „Fontainebleau, 25 Octobre 1840. (...) Fontainebleau, Franchard, Obermann, les Années de Pélerinage! Marie redevenue votre Marie avec plus d'abandon et de sincérité que jamais! N'est-ce pas encore de quoi bénir la vie?" [„Fontainebleau, Franchard, Obermann, a Zarándokévek! Marie újra az ön Marie-ja lett, több bizalommal és őszinteséggel, mint egykor. Ugye, van még miért áldanunk az életet?"] D. Ollivier id. mű II. 39.

[8] Erre figyelmeztet Serge Gut is a „Nouvelle approche des premières oeuvres de Franz Liszt d'après la correspondance Liszt—d'Agoult" című tanulmányában (Stud. Mus. Ac. Sc. Hung. 28 (1986) 237), amelyben állítása bizonyítására néhány eddig kiadatlan levél idevágó részletét is felhasználja.

[9] „S'il vous est possible de me renvoyer par occasion sûre *Werther* et surtout [olvashatatlan] petite harmonie Lamartinienne sans ton ni mesure, je vous en serai fort reconnaissant. — Je tient beaucoup à ce peu de pages = elles me rappellent vivement une heure de souffrance et de délices." [„Ha vissza tudná küldeni nekem alkalomadtán a *Wertheret* és mindenkfelett a hangnem- és ütemnélküli kis Lamartine-i harmóniát, nagyon lekötelezne. — Sokra tartom ezt a pár oldalt = élénken emlékeztetnek a szenvedés és a gyönyörűség egy órájára."] (1833. október 30.) D. Ollivier id. mű I. 48.

[10] 1834 június közepén: „Notre harmonie sera dédiée à Lamartine; je la publierai seuble d'abord plus tard j'en écrirai une demi-douzaine." [„Harmóniánk Lamartine-nak lesz ajánlva; előbb egyedül publikálom, aztán írok hozzá még egy féltucatot."] (D. Ollivier. id. mű I. 111.), június 20-án: „J'ai revu ce matin *notre* fameuse Harmonie musicale, poétique et religieuse: décidément, cela me paraît bien..." [„Ma reggel újra átnéztem a *mi* híres zenei, költői és vallásos Harmóniánkat: határozottan jónak tűnik..."] (S. Gut id. tanulmánya, 242.).

[11] Találkozásaikról Marie d'Agoult tájékoztatta Lisztet, aki pedig több ízben is biztatta az asszonyt a kapcsolat ápolására. Ilyen hangnemben ír például Pestről 1840. január 5-én is: „Je suis enchanté de votre rapportement avec Lamartine. Je désire beaucoup que vous vous liez avec lui, cela sera bon pour tous deux." ["Örülök a Lamartine-nal való kapcsolatának. Szeretném, ha kapcsolatban maradna vele, ez mindkettejüknek jó lesz."] D. Ollivier id. mű I. 353.

[12] 1865-ben majd éppen a Confutatist és a Lacrymosát írja át Liszt zongorára a Mozart-Requiemből (R. 229).

[13] „...je travaille comme un enragé à des fantaisies d'enragé. *Norma, la Sonnanbula, Freischütz, Maometto, Moïse et Don Juan* vont être prêts dans cinq à six jours. C'est une nouvelle veine que j'ai trouvée et que je veux exploiter. Comme effet ces dernières productions sont incomparablement supérieures à mes choses précédentes.
Quand je serai près de vous, je travaillerai à de plus sérieuses choses pour ne pas être tout à fait indigne de ma pauvre chère Marie..." ["...eszeveszettként dolgozom, eszeveszett fantáziákon. *Norma, az Alvajáró, Bűvös vadász, Mohamed, Mózes és Don Juan* 5—6 nap múlva készen lesznek. Egy új ér az, amit felfedeztem és szeretnék kiaknázni. Ami a megvalósítást illeti, ezen legutóbbi műveim összehasonlíthatatlanul jobbak korábbi dolgaimhoz képest.

Ha majd ön mellett leszek, komolyabb dolgokkal fogok foglalkozni, hogy ne legyek egészen méltatlan az én szegény drága Mariemhoz...”] D. Ollivier id. mű II. 135.

[14] „Encore une fois, votre *Valse* est bien, telle quelle. L'été prochain, nous brocherons *L'Album Mariotique*. Je suis tout enchanté de cette idea vostra.” D. Ollivier id. mű II. 257. [15] S. Gut id. tanulmány 240.

[16] Ezzel kapcsolatban írja Liszt Marie d'Agoult-nak 1841. december 7-én Lipcséből: „Votre nom se trouve sur l'édition de Ricordi de l'Ave Maria, car c'est la seule que j'ai corrigé.” [„Az ön neve az Ave Maria Ricordi-kiadásán található, mert ez az egyetlen, amit átjavítottam.”] D. Ollivier id. mű II. 183. Peter Raabe műjegyzéke szerint a dal nemcsak Ricordinál, hanem Richault-nál is az asszonynak szóló dedikációval jelent meg.

[17] Bécsből, 1839. november 19.: „Quant à l'Ave Maria, je l'ai joué pour vous, en priant...” [„Ami az Ave Mariát illeti, azt mindig önért játszom, imádkozva...”]; majd Pozsonyból, 1839. december 19-én: „J'ai joué les Frequenti palpiti, l'Orgie, l'Ave Maria (je le joue toujours à cause de vous) le Ständchen et le Galop...” [Eljátszottam a Frequenti palpitit, az Orgiát, az Ave Mariát (azt mindig ön miatt játszom) a Szerenádot és a Galoppot...”]. D. Ollivier id. mű I. 294. ill. 336.

[18] Peter Raabe közlése: Liszts Schaffen. Stuttgart—Berlin 1931. 346.

[19] „J'ai terminé aussi une mélodie hongroise, originale, pour piano, et votre »Loreley, *für Marie geschrieben*«. Si je ne me trompe, c'est une belle chose presque digne de vous être adressée...” D. Ollivier II. 185.

[20] „Dans cette dernière quinzaine, j'ai écrit deux nouveaux lieder, un pour moi et l'autre pour toi, chère Marie. Voici les paroles du mien, elles sont de Schober:
Titan
Auf dem Athos blauen Felsenspitzen
Möcht'ich sitzen (etc.)
L'autre lied *für Marie geschrieben* (c'est aussi ce que j'ai mis au bas de la Lorelei) c'est la chanson de V. H.: »Oh quand je dors«”. D. Ollivier id. mű II. 198.

[21] „(En voiture; bateau à vapeur de Mayence à Rotterdame) Me voici encore devant Nonnenwerth, chère Marie.
Nicht die Burgen, nicht die Reben
Haben ihr den Reiz gegeben.
Je vais chanter ces vers et les écrire quoique je ne sois en train ni de chanter, ni d'écrire mais tout bêtement de pleurer.” [„(Járművön; gőzhajó Mayence-ból Rotterdamba) Itt vagyok még Nonnenwerth előtt, dárga Marie.
Nicht die Burgen (...)
E verssorokat készülök megénekelni és ezeket megírni, bár most éppen se nem éneklek, se nem írok, hanem csak egészen bután sírok.”] Az idézet Lichnowsky verséből való. D. Ollivier id. mű II. 230.

[22] Ezek között olvashatjuk Byron Manfrédjának egy részletét, az eredeti mellett német és francia fordításban is, a Lichnowsky-vázlatkönyvbeli vázlatokból pedig tudjuk, hogy Liszt a 40-es évek elején foglalkozott a Manfred című szimfonikus költemény gondolatával.

[23] Fő forrása a weimari WRgs 60/N9 jelzetű vázlatkönyv.

[24] D. Ollivier id. mű II. 136, a kottarészletet azonban nem közli. A teljes levél fordításban olvasható Eckhardt Mária levélválogatásában: Liszt Ferenc válogatott levelei (1824—1861). Bp. 1989. 78—80.

[25] Felirata: „Harmonies poétiques / et religieuses” főcím alatt kisebb betűkkel „?Prelude et / Harmonies poétiques / et religieuses?”, valamint „Nancy / 16 Nov — 45”.

[26] A. Walker: Liszt Ferenc. I. A virtuóz évek. Budapest 1986. 259.

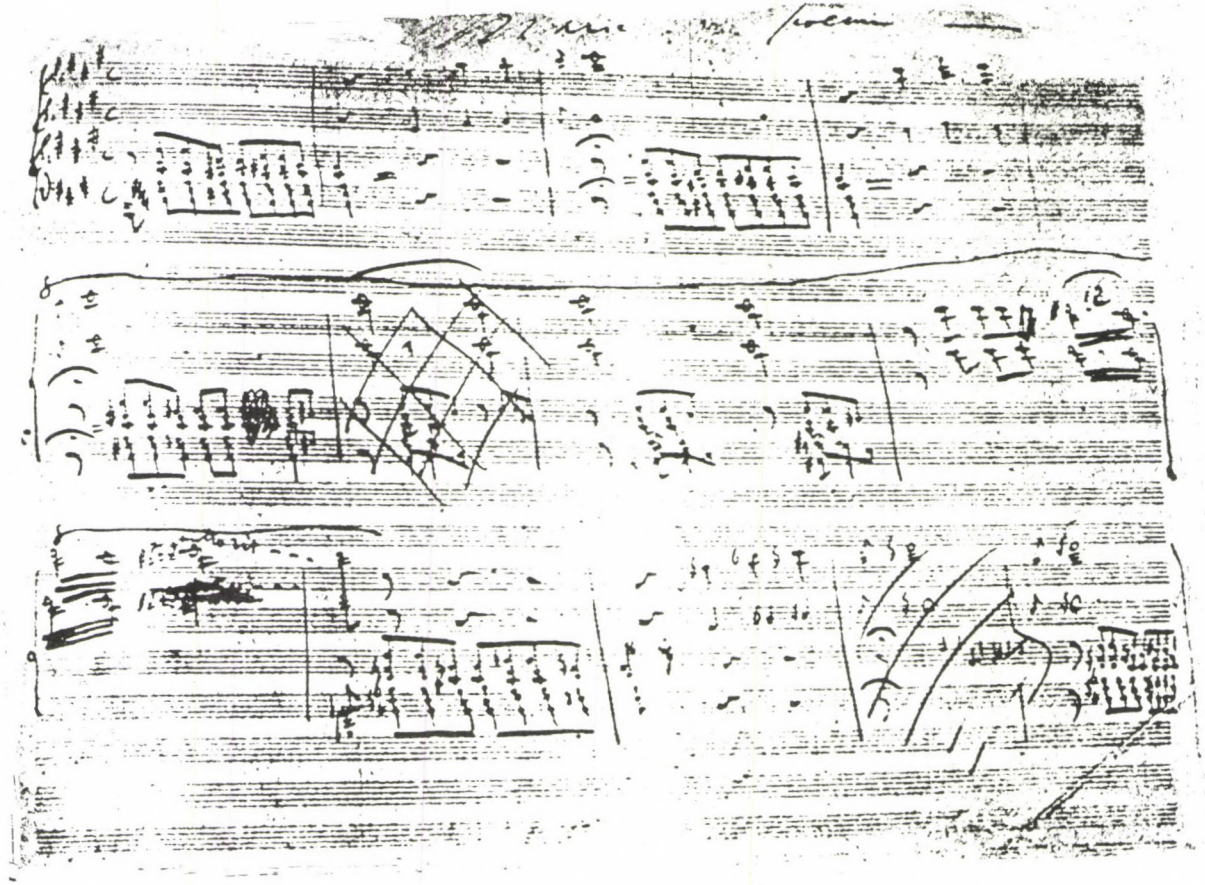
[27] „Vous avez été *sublime* samedi matin, oui tout bonnement sublime... Jamais Goethe et Schubert n'ont été compris ainsi... jamais émotion plus vaste n'avait transi mes entrailles et brûlé mon front... Oh! il faudrait mourir après ces heures d'enthousiasme, de délire. Quel Chant, qelle Poésie... Oui, je l'ai bien compris alors, l'Univers, c'est le vêtement, le voile... l'âme ce sera Dieu...” D. Ollivier id. mű I. 40.

[28] A darabot tanító Liszt magyarázata: „Anstatt Preludio lese man: »Quasi improvisato«” [„Preludio helyett olvassuk ezt: »Quasi improvisato«”]. L. Ramann: Liszt-Pädagogium. Klavier-Kompositionen Franz Liszt's. I. Serie. Leipzig 1901. 9.

[29] „Ce que j'ai peine à m'expliquer, c'est l'inconcevable invasion (passez-moi ce mot) du sentiment religieux en moi... Ma vie est une prière, une adoration perpétuelle. Si ce n'était si long, je vous transcrirais ici l'harmonie intitulée: Bénédiction de Dieu dans la solitude. Jamais on ne rendra si complètement ce que j'éprouve.” D. Ollivier id. mű I. 60.

[30] WRgs Z18 No. 3. Rena Charnin-Mueller (Liszt's „Tasso” Sketchbook: Studies in Sources and Revisions. New York 1986. 366.) papirológiai vizsgálata szerint 1834—36 között gyárthatták.

[31] Erről részletesebben l. Kaczmarczyk A.: „A »Funérailles« genezise” Magyar Zene XXXIV/3 (1993. szeptember) 274.



1. kp. a)

Marie, par Liszt. Collection J. Pierre

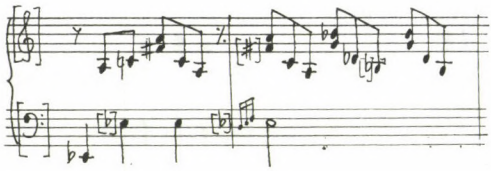
1. kp. b)

Marie poème

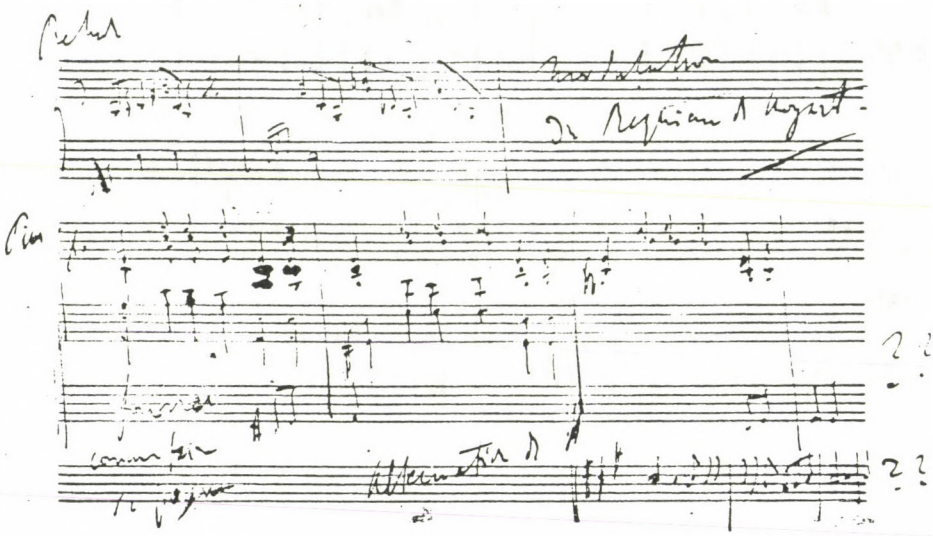
molto rit.

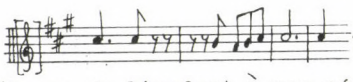
rit. molto

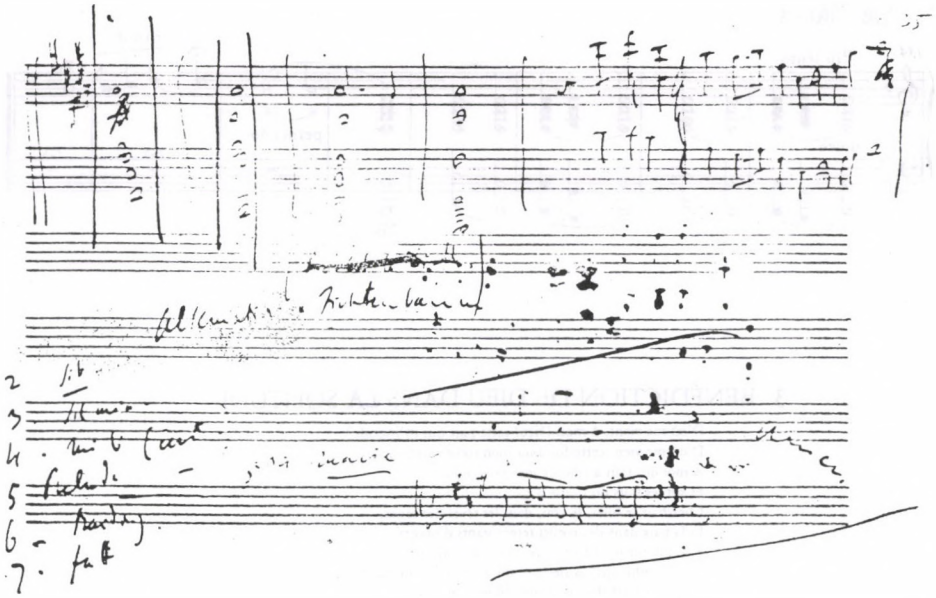
Prelude /Harmonies 1835, De profundis - Psaume instrumental/



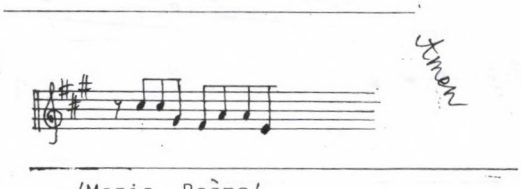
Modulation
du Requiem de Mozart.
/Confutatis 26-27.ü./



Alternation de  ??
/Hymne de l'enfant à son réveil/

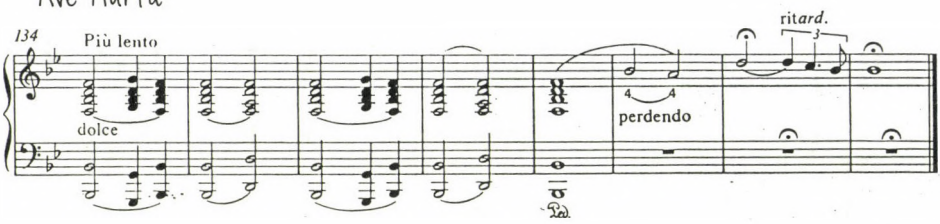


2. Si b.
3. Sol min.
4. mi b.
5. Prelude (inst.)
   -- 5bis Marie
6. Raiding.
7. fa #



/Marie, Poème/

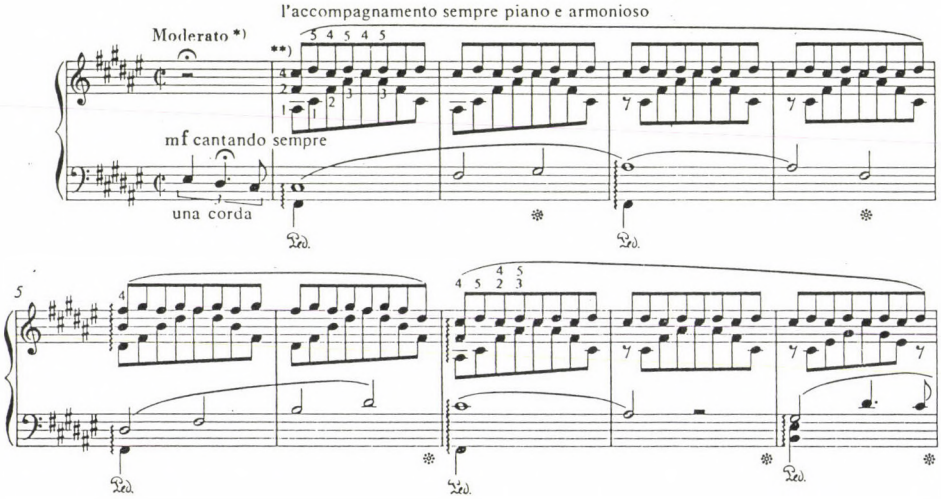
Ave Maria



3. BÉNÉDICTION DE DIEU DANS LA SOLITUDE

D'où me vient, ô mon Dieu! cette paix qui m'inonde?
D'où me vient cette foi dont mon cœur surabonde?
À moi qui tout à l'heure incertain, agité,
Et sur les flots du doute à tout vent ballotté,
Cherchais le bien, le vrai, dans les rêves des sages,
Et la paix dans des cœurs retentissants d'orages.
À peine sur mon front quelques jours ont glissé,
Il me semble qu'un siècle et qu'un monde ont passé;
Et que, séparé d'eux par un abîme immense,
Un nouvel homme en moi renaît et recommence.

(Lamartine)



3. kp.

DOMOKOS ZSUZSA:

LISZT KÉT LEVELE JACOPO TOMADINIHEZ

EGY FELEDÉSBE MERÜLT EGYHÁZZENEI KAPCSOLAT

Liszt 1861—1869 közti római tartózkodása idejéből az irodalom keveset tud olasz egyházzenei kapcsolatairól, holott Liszt zeneszerzői érdeklődésének fontos területe ebben az időszakban az egyházzene és annak reformja. Ennek a hiánynak részben az is az oka, hogy Liszt kortárs olasz egyházzenei ismeretségeiről, kapcsolatairól kevés dokumentum maradt fenn. Ezek közé tartozik olasz folyóiratokban publikált két olyan Liszt-levél, amelyek a zeneszerző ilyen irányú zenei ismeretségére vetnek fényt. A *La Panarie*[1] eredeti, francia nyelven, a *Bolletino Ceciliano*[2] ugyanazokat a leveleket olasz fordításban közli. A levelek címzettje Jacopo Tomadini, Cividalében élő pap és egyházzenei szerző. Az egyik levél datálása teljes: Róma, 1867. július 14, a másiknál hiányzik az évszám, de a levél tartalmából egyértelműen azonosítható az időpont. Lisztnek ezt a levelet 1863. október 28-án kellett írnia, ugyanis benne arról ír, hogy az év júniusában új lakhelyére, a *Monte Marión* lévő *Madonna del Rosario* kolostorba költözött. Ennek idejét pontosan tudjuk Franz Brendelnek szóló, 1863. június 20-án kelt leveléből:

„Holnapután elhagyom a Via Felicén lévő lakásomat és a Monte Mariora költözöm."[3]

Ha csak ebből a két levélből indulunk ki, akkor is kézenfekvővé válik, hogy Liszt és Tomadini ismeretsége egy hosszabb ideig tartó, mintegy öt évet átölelő korszakot jelentett a zeneszerzők életében. Ugyanakkor a levelek publikációjának bevezető tanulmányából[4] kiderül, hogy már korábban találkoztak, és semmi jel sem mutat arra, hogy 1867-ben megszakadt volna köztük a kapcsolat. A levelek bensőséges hangvétele és a zenei nézetek kifejtésének mélysége pedig arra enged következtetni, hogy egy komoly zeneszerzői és emberi kapcsolatról van szó.

A fent említett tanulmányban Giuseppe Marioni szerint Tomadini 1861 decemberében látta először Lisztet a *Sixtusi kápolnában.* Személyesen kicsit később, 1862 húsvétja előtt ismerkedtek meg egymással közös barátjuknál, Salvatore Meluzzinál, aki ebben az időben a Capella Giuglia karnagya volt. Erről a találkozóról Tomadini írásos beszámolója folytán konkrét zenei események leírása maradt fenn: az est első felében Liszt az e-moll *Tarantellát*[5], a *BACH fantázia és fúgát* játszotta, egy nocturne-t improvizált a vendégeknek, akik között nem kisebb előkelőségek voltak jelen, mint Barberini herceg családjával és Altieri hercegnő lányával. A műveket Tomadini nagyon szépnek, újszerűnek és eredetinek találta. A hercegi családok távozása után szűk családias zenei körben Liszt legújabb művét, a *Nyolc boldogságot*[6] adták elő közösen: Liszt zongorázott és ő énekelte a bariton szólamot, Meluzzi választotta a basszust, fia a tenort, Tomadini vállalta a szopránt. A kompozíció tetszést aratott, bár Tomadini annak újszerű hangvételét néha idegennek érezte. Az első találkozást több összejövetel is követte, míg Tomadini Rómában tartózkodott, és a két zeneszerző között egyre szívélyesebbé és barátibbá vált a hangvétel. Tomadini 1862. május 3-án írta Candottinak szóló levelében, hogy többször járt Lisztnél, aki őszinte örömmel látta vendégül, és készséggel játszott elő műveiből, amelyeken éppen dolgozott. A találkozókon minden bizonnyal előadtak Tomadini-műveket is, a tanulmány szerint egy Mária-motettát, az

Inno all'Immacolata-t és a Szent Ferenc-himnuszt, a *Cantico di S. Francesco d'Assisi*-t. A közös zenéléseken kívül a beszélgetéseken felmerült az egyházzene jövőjének kérdése is, amint ezt később konkrét idézet igazolja.

Biztosan nem véletlen, hogy a budapesti Liszt-kottatár három Tomadini-művet őriz[7], ezek közül a kantáta biztosan, a mise valószínűséggel azonosítható azokkal a kompozíciókkal, amelyeket Liszt levelében emleget, és rajtuk kívül megtalálható Assisi Szent Ferenc himnusza is. 1867-ben Liszt komolyan foglalkozott azzal a gondolattal, hogy elősegítse Rómában Tomadini új miséjének előadását, és ezért szólamokat is kért a zeneszerzőtől. Abban pedig, hogy Cividalében, a *Madonna del Monte* szentélyben elhangzott Liszt a-moll *Ave Maria*-ja, Tomadini közvetítését kell feltételeznünk. A két zeneszerző közti kölcsönös tisztelet, nagyrabecsülés és baráti közeledés egyúttal Tomadini jelentőségét is fémjelzi.

Jacopo Tomadini az utólagos értékelés szerint az olasz egyházzenei reform legkiemelkedőbb komponistája volt, neve csak szerénysége miatt maradt kevésbé ismert szélesebb körben.[8] Egész életét szülővárosához, Cividalóhoz kötötte, bár hívták a Notre-Dame, a San Marco, a padovai Basilica del Santo, római kápolnák és két alkalommal is a milánói dóm orgonistájának is. Liszt kortársa volt: 1820—1883-ig élt. 18 évesen a papi hivatást választotta, a teológia mellett zenei tanulmányokat is folytatott. Tanára és később barátja, a cividalei dóm karnagya, Giovanni Battista Candotti összhangzattanra, ellenpontra és zenetörténetre oktatta. Néhány évvel később azonban már Tomadini inspirálta mesterét, aki 1844-től tanítványa közvetítésével ismerte meg a nagy polifonikus szerzők műveit. Tomadini 1845—1876-ig, Candotti haláláig a dóm orgonista állását töltötte be, majd mestere helyébe lépve karnagyként vezette az egyház zenei életét.

Tomadini érdeklődése a 16. század polifóniája iránt az 1840-es években még kivételesnek számított, hisz Palestrina és kortársai zenéjének kutatását még csak kevesen és az általános zenei gyakorlattól eléggé elszigetelve vállalták magukra. A zenei tradíció egyedül a *Sixtusi kápolna* repertoárjában maradt töretlenül életben. 1818-tól a kápolna karnagyi állását a híres Palestrina-kutató Giuseppe Baini töltötte be, akinek Palestrina-életrajza 1828-ban jelent meg olasz és német nyelven. A másik nagy elődd, Fortunato Santini modern kottaírással írta át a római archívumok — köztük a Capella Giuglia, a S. Giovanni in Laterano, a S. Maria Maggiore, a Chiesa Nuova, a Vatikáni múzeumok, a Corsini- és Barberini-gyűjtemény zenei anyagát. 1820-ban ezekről katalógust jelentetett meg. Munkáját nagyrészt a Rómában megfordult külföldiek hasznosították, mint Winterfeld, Kiesewetter, Proske, Fétis, Mendelssohn, Spontini, de minden bizonnyal Tomadini is, akivel Santini személyes ismeretségben állott. Tomadini szintén levelezett Pietro Alfierivel, aki 1840-ben elsőként publikált részleteket Palestrina, Victoria, Allegri műveiből. Az ő nevéhez fűződik a nagy jelentőségű, 1841—46 között megjelentetett *Raccolta di Musica Sacra* című sorozat hét kötete, amely mintegy évtizeddel előzte meg Proske híres *Divina* sorozatát. Tomadini elsősorban az ő eredményeikre, kiadványaikra támaszkodhatott, mikor fiatalon a 16. század polifonikus stílusát kutatta.[9]

A Palestrina-reneszánsz egyben a 19. századi egyházzeni reformnak a zenei gyakorlatban tükröződő alkalmazását valósította meg. Tomadini 18 éves volt, mikor megjelent Spontini híres tervezete az egyházzene reformjáról, amelyben legfontosabb esztétikai célul a színházi és templomi zene stílusbeli elkülönítését tűzte ki. Reformelve szerint az egyházzene megtisztulása a régi egyszólamúság és a 16. század polifóniájának esztétikai ideáljához való visszatéréssel valósulhat meg.

Esztétikai szempontból szintén nagy szerepet játszottak Luigi Ferdinando Casamorata karnagy írásai, aki a milánói zenei újság kritikusaként szerzett hírnevet, és ő hozta létre az egyházzenei kompozíciók firenzei versenyeinek intézményes formáját. Egyházzenei cikkei inspirálták Tomadini tanárát, Candottit saját esztétikai tanulmányainak megírására 1847—1851 között. Ezek az írások viszont nem kisebb egyéniséget győztek meg egy átfogó reform szükségességéről, mint Guerrino Amellit, aki az 1870-es években — már német mintára — Itáliában is meghonosította a reformot, létrehozta a megfelelő intézményes ke-

reteket: egyesületet, iskolát, folyóiratot, országos kongresszusokat. Liszt és Tomadini találkozásának idején azonban Amelli még nem lépett színre, ekkor Tomadini volt az, aki a 16. század polifonikus zenéjében közismerten a legnagyobb szaktekintélynek számított. Többek között ezért kereste társaságát Liszt is, amint ez az 1863-as levélből kiderül:

„Ha megelégedésemre itt viszontláthatom, amit szeretnék remélni, a gregorián énekről, Palestrináról, Lassusról, Bachról és az egyházzene jövőjéről folytatott zenei eszmecseréink teljes harmóniában lesznek új otthonommal a Madonna del Rosarion."[10]

Arról, hogy ezeken az összejöveteleken közelebbről milyen témák kerülhettek előtérbe, Tomadini tanítványának, Vittorio Franznak adott leckéiből lehet elképzelésünk.[11] Vittorio Franz az 1870-es évek végén, tehát kb. 10 évvel a Liszttel folytatott beszélgetések után volt Tomadini tanítványa. A Tomadinitől kapott leckéket később Proske megjelentette a *Musica Divina*-ban *Dialogo sulla tonalità antica* címmel. A műben Tomadini valóban a mester és tanítvány közti párbeszéd formájában tárgyalja először a nyolc gregorián modust példákkal illusztrálva, amelyeket az akkoriban hivatalosan használt forrásból, 1879 előtt Liechtenstein, majd 1879-től a Pustet által megjelentetett gyűjteményekből kölcsönzött.[12] A *Dialogo* második részében a harmóniák használatáról esik szó, Tomadini itt Palestrina, Lassus, Victoria és Gabrieli műveiből idéz. A harmóniameneteket Tomadini a cantus firmus folyamatában mint a választott modus különböző fokainak egymásutánját érzékeli. Új egyházi művek komponálásakor egyedül a dúr-moll tonalitás legjellemzőbb akkordját, a domináns szeptimet zárja ki a harmonizálásból, az alterációt és a disszonanciákat annak arányában tartja megengedettnek, hogy a záráshoz közeledő frázis vagy szakasz milyen fontos a zenei folyamatban.

Talán a Tomadinivel való beszélgetések is közejátszottak abban, hogy Liszt mélyrehatóan tanulmányozta a gregoriánnal és annak 19. századi kíséretével foglalkozó kortárs irodalmat. Pesti könyvtárában hat ilyen jellegű kiadvány őrzi keze nyomát, köztük az *Antiphonarium romanum* és a *Graduale romanum*[13]. Liszt mind a hatban szolmizációs nevekkel vagy hangjegyekkel táblázatot készített az authentikus és plagális modusok finálisairól és dominánsairól. A kiadványok Párizsban, zömmel 1857—60 között jelentek meg, és nem kizárt, hogy Liszt első római éveiben, a külvilágtól visszavonulva használta őket gyakrabban. Egy 1864-ben, szintén Párizsban megjelentetett könyvben, amely a gregorián dallam kíséretével foglalkozik, a gregorián dallampéldák némelyikének műfaját és az ünnepkörben elfoglalt helyét jegyezte fel. Azt pedig, hogy a jelenlegi budapesti hagyaték őriz olyan kiadványokat, amelyeket Liszt Rómában használt, levele is alátámasztja[14], de a pesti ferencesekhez került könyvek jegyzéke is tartalmaz számos olasz kiadványt.[15]

Visszatérve Tomadini *Dialógusára,* a polifóniahasználatról szóló fejezetben részletesen leírja az esztétikai ideálját megvalósító, a motetták felépítésére emlékeztető komponálásmódot, amely legtöbb polifonikus művére jellemző. Tomadini azt a fajta polifóniát részesíti előnyben, amelyet nem egy előre meghatározott téma ural, hanem egy választott moduson belül a szöveg mondanivalója irányít, az ezt kifejező dallamot a szólamok addig imitálják, amíg a szöveg más érzéseket vagy mondanivalót nem fejez ki, akkor egy újabb rész következik. Alapkövetelmény, hogy az összes dallam és harmónia benne maradjon abban a modusban és annak karakterében, amelyet előzőleg választott, és a záró kadenciának is követnie kell a modus sajátosságát.

Érthető, hogy a nápolyi iskola és Rossini által befolyásolt zenei közízlésben Tomadini ilyen stílusú kompozíciói nem váltak igazán népszerűekké, bár a szerző ezeket a műveit tartotta legtöbbre. Ugyanakkor nagy sikert arattak és előkelő díjakat nyertek az egyházzene reformját elősegítő zenei versenyeken, amelyek közül Tomadini számára a legkiemelkedőbb az 1864-es firenzei, S. Clemente herceg által meghirdetett nemzeti verseny volt. Témául Krisztus feltámadását választották, amire Tomadini kantátát komponált. A siker olyan átütő volt, hogy a herceg felkérte Tomadinit egy zenekari kíséretes, férfikari mise komponálására, fiának, Donatónak első misézésére.[16] A kantáta zenéjének legkiválóbb érdeméül a zsűri a mű igazi vallásos jellegét emelte ki. Már szó esett arról, hogy esztétikai szempontból fontos ösztönző forrást jelentettek Ferdinando Casamorata írásai, aki az

1864-es versenyt kezdeményezte, a témát kitalálta, és a zsűrit irányította. Ő hangsúlyozta először az egyházzene vallásos karakterének fontosságát, szerinte a valódi egyházi zene alapvető feltétele a hit, sőt, a művész inspirációjának össze kell találkoznia a liturgia ismeretével. Itáliában elsőként alapított liturgia-kurzust a firenzei zenei tanintézetben, az *Istituto musicale*-ban azzal a céllal, hogy az egyházzenei szövegek megzenésítésekor a zeneszerzők pontosan ismerjék az adott szövegek szimbolikus, allegorikus és misztikus értelmét. A liturgiai használatra szánt műveknél fontos követelménynek tartotta, hogy a zene időtartama ne legyen hosszabb, mint maga a liturgikus szertartás, amihez készült.

Tomadini is tudatosan törekedett a vallásos karakter megteremtésére, szándékosan használt olyan modális harmóniakapcsolatokat, amelyek a nápolyi iskolától eltávolították és ünnepélyes karaktert kölcsönöztek művének. Meggyőződése szerint törekvése minél inkább közelített a Palestrina-stílus ideáljához, zenéje annál közelebb került az imához, és ezáltal méltóvá vált a liturgia kíséretéhez, amire szánta. Ezt a vallásos karaktert emelte ki Liszt is 1867-es levelének méltatásában:

„Az Ecclesiasticus szavai szerint cselekedett: ‚Voltak, akik énekeket szereztek, s írásba foglaltak bölcs mondásokat.' A *Krisztus feltámadása* kantátája komoly, értékes, emelkedett mű. Amit benne mindenek fölött értékelek, az a méltóságteljes és valódi vallásos karaktere. Benne a méltóság kellemmel találkozik össze a homofón és a fugato stílus bölcs egyesítésével, amelyhez a melódia kifejező és nemes dallamvezetése társul. A firenzei bírák kifinomult ízlésükről tettek bizonyságot, ami dicsőségükre válik, mikor az olasz mesterek versenyén díjjal tüntették ki ezt a művet. A magasztaló szavakhoz, amelyekre partitúrája rászolgál, csak annyit teszek hozzá, hogy kívánom, minél inkább váljon közismertté gyakori és jó előadások által."[17]

A kantáta szövege, Vincenzo Meini munkája, a *Victimae paschali laudes* szekvencia parafrázisa. A zenekari bevezetés után két nagylélegzetű kórustétel következik, imitációs és homofón szakaszok váltakozásával, majd a 4. szám egy *choro parlante,* a tisztán homofón felépítésű kórushoz a zenekar játszik ellenpontot. A következő két tétel Mária szólója rövid kórusbetéttel, az olasz cabaletta-típusú operaáriák lassú-gyors felépítésére emlékeztet. Szólista kvartett nyitja a 7. tételt, majd ismét fugatós belépésű finale kórus zárja a kantátát. Az egyik legérdekesebb szám a nyitó zenekari tétel, amelyben a gregorián szekvencia az egyes hangszercsoportokon fugatóként lép be, míg végül a teljes zenekar szólaltatja meg. Ez a fajta zenekari bevezetés önkéntelenül Liszt *Krisztus* oratóriumának kezdetét juttatja emlékezetünkbe, ahol Liszt a *Rorate coeli* kezdetű gregorián dallamot hasonlóképpen bontja ki a teljes zenekar együttesére. A szembetűnő hasonlóság lehet véletlen összetalálkozás is, de nincs kizárva a közvetlen inspiráció sem. Ez utóbbi esetben nagyobb valószínűsége van annak, hogy Liszt hatott Tomadinire, mivel Liszt már korábbi oratóriumának, a *Szent Erzsébet legendájának* zenekari bevezetésében is felhasznált egy antifónát, a *Quasi stella matutinát,* amely később az egész művet átszövi. Liszt *Krisztus* oratóriumának zenekari bevezetése 1863-ban keletkezett. Valószínű, Tomadini is foglalkozott már saját kantátájával, amivel a következő évre el kellett készülnie. A már idézett dokumentumokból tudjuk, hogy 1862—63-ban többször találkoztak, és ezeken az összejöveteleken részleteket, vagy legalábbis kompozíciós ötleteket kölcsönösen megismerhettek egymás készülő műveiből. Mindenesetre Liszt sokra becsülhette Tomadini kantátáját, mivel az ajándékba kapott kotta viszonzásául 1867-es levelében saját *Szent Erzsébet legendájának* és *Koronázási miséjének* kiadását ajándékozta olasz barátjának.

A kutatás Lisztnek többnyire Witthez, Haberlhez, azaz a német cecilianizmushoz fűződő kapcsolatát említi egyházzenei műveivel kapcsolatban. Liszt azonban csak 1869-ben került személyes ismeretségbe Witt-tel, és az 1870-es években vált egymás munkássága iránt érdeklődésük egyre elmélyültebbé. Nem hanyagolhatóak el azonban a Lisztet ért korábbi kortárs egyházzenei hatások sem, amint ez a két Tomadinihez szóló levél is sejteti.

JEGYZETEK:

[1] *La Panarie* Anno II. No. 18. Novembre—Dicembre 1926. Rivista Friuliana Illustrata 388—392.

[2] *Bollettino Ceciliano* Marzo 1927, XXII/No. 3. 34—36 (Alceste Saccavino: F. Liszt e J. Tomadini)

[3] La Mara: Franz Liszt's Briefe. Zweiter Band. Von Rom bis an's Ende. Leipzig, 1893. 41.

[4] Giuseppe Marioni: *Un amico di Jacopo Tomadini in: La Panarie* 1926. 389.

[5] *Tarantella di bravura d'après la Tarantelle de la Muette de Portici* R 117.

[6] *Die Seligkeiten* R 428/a (A R 529 /1859/ átvétele az oratórium számára).

[7] *Cantico e Salmo del Beato San Francisco d'Assisi.* (Canto e arpa). A szerző Lisztnek szóló kéziratos ajánlásával. Z 5898/1-2 (LH)
Messa a tre voci uguali con accompagnamento d'organo del Sacerdote — Z 5899 (LH)
La risurrezione del Christo. Cantata a quattro voci ed orchestra Z 5900 (LH)
in: *Liszt Ferenc Hagyatéka / Franz Liszt's Estate II. Zeneművek / Music.*
Közreadja/Edited by Eckhardt Mária. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budapest 1993. No. 2274-2276.

[8] Ernesto Moneta Caglio: *Der Caecilianismus in Italien.* in: *Der Caecilianismus / Anfänge — Grundlagen — Wirkungen.* Internationales Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts, herausgegeben von Hubert Unverricht. Tutzing, 1988. 324.

[9] Ernesto Moneta Caglio: *Jacopo Tomadini e il movimento ceciliano* in: Guglielmo Biasutti—Ernesto Moneta Caglio—Albino Perosa—Sante Tracogna: *Jacopo Tomadini. Riformatore della Musica Sacra.* A cura di Guido Genero. Comitato per le Celebrazioni del Centenario Tomadiniano. Udine, 1984. 39.

[10] „Si comme je me plais à l'espérer, j'ai la satisfaction de vous revoir ici, nos petites conférences musicales sur le chant Grégorien, Palestrina, Lassus, Bach, et l'avenir de la Musique d'Eglise, se trouveront tout à fait en harmonie avec ma nouvelle habitation à la Madonna del Rosario."

[11] Albino Perosa: *La Tecnica musicale di Jacopo Tomadini.* in: *Jacopo Tomadini. Riformatore della Musica Sacra...* 83.

[12] Tomadini 1879 áprilisában a következő újonnan kapott Pustet-kiadványokat köszönte meg Amellinek: *Officium Hebdomadae Sanctae, Directorium Chori, Graduale, Officium Defunctorum, Laudes Vespertinae, Ordinarium Missae.* in: Ernesto Moneta Caglio: *Jacopo Tomadini e il movimento ceciliano...* 68.

[13] *Antiphonarium Romanum* (Parisiis 1857), K 7955 (LH); *Graduale Romanum* (Parisiis 1857), K 698 (LH); Lambillotte: *Chants communs des messes d'après le graduel romain. Préparé par* — (Paris 1858), K 266 (LH); *Parossien romain complet noté d'après le chant grégorien. Plain-chant.* (Paris 1860). K 386: a; Roquefeuil (Charles) — Clément, Félix: *Nouvel encologe en musique...* (Paris 1851), K 107 (LH); Clément, Félix: *Historie générale de la musique religieuse.* (Paris 1861), K 108 (LH). Az ünnepkörben elfoglalt hely megjelölései: Moncouteau, P. F.: *Méthode d'accompagnement du plain-chant.* (Paris 1864), K 333 (LH). Itt említjük meg, hogy a Liszt-könyvtárban megtalálható Banini Palestrina-életrajza is, Franz Sales Kandler gondozásában: Kandler, Franz Sales: *Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina. Nach den Memorie storico-critiche des Abbate Giuseppe Baini, verfasst und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet von* — Leipzig, 1834. K 221 (LH). in: *Liszt Ferenc Hagyatéka / Franz Liszt's Estate I. Könyvek / Books. Összeállította és közreadja / Edited and compiled by Eckhardt Mária.* Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Budpest, 1986.

[14] Carolyne Sayn-Wittgensteinnek, Pest, 1872. jan. 10. in: *Liszt's Briefe VI. 325.*

[15] A pesti ferencesekhez került könyvek jegyzékét l. *Liszt Ferenc Hagyatéka I. Könyvek.* 163.

[16] Ernesto Moneta Caglio: *Jacopo Tomadini e il movimento ceciliano...* 49. Guglielmo Biasutti: *Jacopo Tomadini e il suo tempo.* in: *Jacopo Tomadini. Riformatore della Musica Sacra.* 34.

[17] „Vous avez fait selon la parole de l'Ecclesiaste: ‚In peritia sua requirentes modos musicos et narrantes carmina scripturarum.' Votre Cantate *La resurrezione del Cristo* est une oeuvre sérieuse, valable, élevée. Ce que j'en apprecie surtout c'est son caractère soutenu et véritablement religieux. Il se manifeste avec dignité et grace tout ensemble, par la savante contexture du style harmonique et fugué, joint à l'expressive et noble attitude des melodies. En décernant à cette oeuvre le prix du concours des maestri italiens, les juges de Florence ont fait preuve d'un gôut eclairé qui les honore. J'ajointerai seulement aux éloges que mérite votre Partition, le voeu qu'elle se propage de plus en plus moyennant des exécutions convenables et fréquentes."

KOVÁCS SÁNDOR:

NÉPDALFÉLE...

„Népdalféle" — a Mikrokozmosz negyedik kötetében, 100-as szám alatt olvashatjuk ezt a címfeliratot. Olyan darabot nevez meg vele Bartók, amelynek melódiája közel áll a parasztdallamokéhoz. Egyszerű, dúdolható, természetes lejtésű. Ám zavarba jönnénk, ha meg kellene határoznunk a nemzetiségét. Kétségkívül a magyaros jelleg az uralkodó; a kupolázó szerkezet az új stílusú dalokra emlékeztet. Csakhogy a második sor nem kvintet emelkedik, hanem tercet. És akadnak fordulatok, amelyek inkább a szlovák népdalkincsből ismerősek. Mintha a komponista innen is, onnan is, amonnan is merített volna.

Innen is, onnan is — hasonló tanulságot vonhatott le annak idején Lampert Vera, amikor Bartók népdalfeldolgozásainak forrásait igyekezett azonosítani. Sok esetben azt tapasztalhatta, hogy éppen olyan népdal, amely a Bartók-műben megjelenik, nincs a támlapokon, a gyűjtőfüzetekben. Néha Bartók máshonnét vette a szöveget, mint a dallamot; máskor több strófa variánsaiból hozott létre újabb, a valóságban soha el nem hangzott változatot. Vagy ugyannak a dallamfajtának több énekestől való variánsait összegezte egyetlen dallammá *(1. kottapélda, 182. l.)*.

Lampert Vera 1981-ben a Studia musicologicában megjelent cikkének végén tette közzé ezt a példát, négy másikkal együtt.[1] A továbbiakban aztán a kutatás keveset törődött a kérdéssel. A közelebbi múlt egy eseménye hívta fel megint a figyelmet e kutatási terület fontosságára — és elhanyagoltságára. Bartók második fia, Péter, mint köztudott egy idő óta hallatlan energiával igyekszik kijavítani azokat a sajtóhibákat, amelyeket apja műveinek kereskedelmi forgalomban lévő kiadványaiban felfedez. Hibajavító szenvedélye a tudományos munkákra is kiterjed. Talán esztendeje a Magyar Népdal[2] kottaanyagát tekintette például át, és természetesen talált benne apróbb hibákat. Hogy ezeket megbízhatóan ellenőrizze, telefax-kérdéseivel a budapesti B. Archívumhoz fordult. Megkérdezte többek közt, vajon mi áll a 197-es számú dal eredeti támlapján a dallam harmadik ütemében. Hiszen a könyv itt alighanem hibás; két „h" helyett bizonyára „c-h" a helyes. Az eset egészen nyilvánvalónak tűnt. Mindenkinek a fülében „c-h"-val él a dallam, hiszen így halljuk Bartók egyik hegedűduójában. Az ellenőrzés azonban meglepetést hozott. Bármily hihetetlen, a támlap valóban két „h"-t tartalmaz[3]. S rögtön hozzátehetjük, a támlap forrásául szolgáló gyűjtőfüzetben is így jegyezte le a megfelelő részt Bartók (csak ott még f-tonalitásban).[4] Míg tehát a tudományos kiadványban meghagyta a gyűjtött változatot, addig a darabban változtatott a melódián *(2. kottapélda, 182. l.)*.

Hány efféle módosítás, hány változatokból való sajátos „összevonás" létezik — további alapos kutatómunkának kell kiderítenie. Az alábbi néhány, kiragadott példa azonban talán sejteti, a felfedező munkára vállalkozó kutatónak nem kell unatkoznia.

Kezdjük a sort a Gyermekeknek darabjaival. Mindjárt az elsőben akad érdekes változtatás. Az utolsó előtti ütemben Bartók más hangot ismétel, mint amit a paraszténekes ismételt. A 3a kottapéldán a darab megfelelő részletét, 3b-nél a Bartók-rendi C 390a jelzésű támlap dallamát idézem. Ez utóbbival egyezik meg az MVI jelzésű gyűjtőfüzet feljegyzése is (csak megint más a hangnem — az abszolút hallású Bartók ugyanis szokásához híven abban a hangnemben skiccelte fel a dallamot, ahogy azt az adatközlőtől hallotta: ez esetben B-dúrban)[5] *(3a, b kottapélda, 183. l.)*.

A következő példa a Gyermekeknek sorozat 26. darabja *(l. a 4a kottapélda 183. l.)*. Forrása egy Vikár-gyűjtötte dallam (bár Bartók, jellemző módon a szöveg forrásaként nem ezt, hanem Bartalus István múlt századi gyűjteményét nevezi meg). A támlapon olvasható dallamalak csaknem megegyezik a darabéval, a zárósort kivéve *(4b 183. l.)*.Miután a dallamnak számos variánsát ismerhette Bartók a Vikár-gyűjtésen kívül, felmerülhet a kérdés, vajon tudatos változtatásról van-e szó, vagy megint arról, hogy egy-egy fordulatot a zeneszerző más variánsból vesz át. A Bartók-rendben A 200 jelzetnél közölt kéttucatnyi variáns közt azonban egy sincs, amelyik úgy fejeződne be, mint a darab.[6]

Összevonásnak látszik viszont annak a kompozíciónak a dallama, amely a Gyermekeknek eredeti, négykötetes verziójában a második kötetben, 34-es sorszám alatt található (a revideált kétkötetes változatban viszont 32-es számot kapott). Az eltérések világosak, ha a darab dallamát *(5a kottapélda 183. l.)* összevetjük a gyűjtőfüzetben olvashatóval *(5b kottapélda 184. l.)*. A második ütemben például az előbbi kvartot, az utóbbi tercet lép lefelé. A Bartók-rendbe bekerült támlapon *(5c, facsimile, 184. l.)* azonban ott olvasható egy olyan gyűjtött változat is, amelyik éppen az említett résznél a darabnak megfelelően alakul. Sőt, úgy tűnik, mintha Bartók ebből az utóbbiból vette volna az utolsó — megismételt — dallamsor kezdetét is. Csak az a bökkenő, hogy az Ajnádról való, s a kompozíció melódiájához sokkal közelebb álló dallamot — Lajtha gyűjtését — Bartók a komponáláskor nem ismerhette. A gyűjtési dátum ugyanis 1912, míg a Gyermekeknek 1908—9-ben készült.[7]

Kevésbé rejtélyes, ám tanulságos a „Besüt a nap a templomba" Bartók-féle feldolgozása.[8] A darabbeli dallamalak a gyűjtőfüzetbelitől a bekarikázott hangoknál tér el *(6a, b kottapélda, 185. l.)*.

A *7a, b példa (186. l.)* már a Gyermekeknek szlovák részéből való. Bartók forrása ezúttal a Slovenské Spevy első kötete. A nyomtatott dallamalaknál azonban ott a ceruzajel: talán „a" volna a helyes? Bartók nem hisz a kiadványnak — s természetesen a darabban azt követi, amit helyesnek vél.[9]

Hasonlóképpen mindössze egyetlen hangnyi az eltérés a forrás és a darab közt a Gyermekeknek szlovák részének 31. (vagy a revideált kétkötetes változat 29.) darabjánál. A darabban Bartók az egyik „a" helyett „g"-t ír *(8. kotta, 186. l.)*.

A 15 magyar parasztdal első darabjánál látszólag semmi különös nincs. Bartók az eredeti kottakiadványban közölte az alapul vett népdalokat is; ezeket a kiadó számára maga tisztázta le. A daltisztázat és a darabbeli alak tökéletesen azonos (leszámítva a zongoramű előadási jeleit és azt, hogy a koronáknál Bartók a darabban meghosszabítja a ritmust). Ha viszont az egymással lényegében megegyező 9b és 9c dallamot összevetjük azzal a támlappal, amely az ún. Bartók-rendben található, feltűnő hogy azon az utolsó előtti hang nem „c", hanem „a" *(l. 9a-c kottapélda, 187. l.)*. Ennek megfelelő a Magyar Népdalban közölt dallamalak is.[10] Ezúttal tehát Bartók a szigorúan tudományos munkájában másképp közölt egy népdalt, mint a kompozíciósorozat kottájához csatolt példatárban. Ugyanez tapasztalható a 15 magyar parasztdal negyedik darabjának dallamával is. És hasonló a Kolindák nyitódarabjának az esete: Bartók ezúttal is úgy közli a kiadványban a népdalt, ahogyan felhasználta, azaz lehagyva róla az ötödik, hetedik és utolsó ütem apróbb díszeit. (10a-nál tudományos kiadvány verzióját, 10b-nél a zememűét, illetve ahhoz csatolt népdalpéldáét láthatjuk.) Itt tehát lényegében a dallamdísztől való megfosztásról van szó. Ellenkezőjére több példa is akad.[11] *(10a-b kotta, 188. l.)*

Mi mindezeknek a kisebb-nagyobb változtatásoknak a vélhető oka, magyarázata, célja?

Nos, egyik-másik esetben az ok vagy cél viszonylag egyszerűnek látszik. Induljunk el most a példánk sorában visszafelé. A Kolindánál az apróbb tizenhatod-dísz elhagyásával érdekesen változott az ütemek hierarchiája, kapcsolódása. Markánsabbá vált a dallamnak az a tulajdonsága, hogy háromütemes (ezen belül ráadásul metrumot is váltó) bevezető után három ütem-pár következik. A 7. ütem dísze azzal, hogy a 3-ra rímel, ennek kissé ellentmondana. Emellett Bartók az elhagyott díszt igen sokoldalúan használja fel a darab középszakaszánál a kíséretben. A tizenöt magyar parasztdal tételeinek esete rejtélyesebb. Végül is nem zárhatjuk ki, a változtatás mintegy önkéntelenül történt. Aki sokat foglalko-

zik népdalokkal, tapasztalhatja, a benne élő, hitelesnek hitt dallamalak néha bizony eltér az írásban vagy hangfelvételen rögzítettről. Az emlékezet megmásítja. Tudjuk, Bartókkal előfordult, hogy egy-egy művét hirtelen újra papírra kellett vetnie. Mert nem állt rendelkezésére hamarjában egy turnén a kotta, mégis el kívánta játszani az illető kompozíciót. Ilyenkor felskiccelte magának — nem feltétlenül ugyanúgy, ahogy a publikált verzióban áll. Valószínűnek kell tartanunk, hogy egyes népdalokat is olykor emlékezetből skiccelt fel újra — különösen a saját gyűjtéseit. Bízott benne, hogy jól emlékszik. Lehet, hogy ez történt az újszászi melódiával. Ámbár az kétségkívül elgondolkodtató, hogy az „a" helyetti „c"-vel a dallam pentaton karaktere jóval egyértelműbbé vált. Hasonló irányú a szlovák dallamban megfigyelhető változtatás (7a, b). Bartók itt persze az analógiára is támaszkodhatott (l. a dallam 11. ütemét stb.). És többé-kevésbé ide sorolhatjuk a Fehér fuszujkavirág esetét is (5a, b, c). Azzal, hogy a második ütem kvartot lép, Bartók elkerüli az erőteljes dúr-hármasfelbontást, pentatonizálja a dallamot. Azaz: kiigazítja, javítja. Mert aligha kétséges, hogy a pentaton jellegű változatot ő érdekesebbnek, kelet-európaibbnak: jobbnak tarthatta az elcsépelt dúr-felbontásnál. Még feltűnőbb a javítás szándéka a 8-as példánknál. Itt a sok ismételt hang helyett teremt szebb dallammenetet a „g"-re való lenyúlás. A Besüt a nap-nál egyrészt műzenére, újmódi nótára emlékeztető vezetőhangok kiküszöböléséről, másrészt a dallamvonal logikusabbá tételéről van szó. Emellett nyilván a motivikus egységesítés sem utolsó szempont — érdemes összevetni a 2. és 6. ütem eredeti és Bartók-féle megformálását. Szintén a motivikus egység szorosabbra fűzése lehetett a fő cél a páva-dallamnál, a Gyermekeknek nyitódarabjánál, és a 44 duóban felhasznált melódia átalakításánál. A páva változtatásával végül is azt érte el Bartók, hogy minden dallamsor azonos módon, ismételt hanggal, majd terclépéssel induljon (4a, b). A nyitódarabban ugyan a hangismétlés minden ütemrészen jellemző, mégis, a súlyrend hierarchiája inkább azt követeli meg, hogy az első és második félütem közül inkább az elsőben maradjon meg a rím, helyesebben az alliteráció (3a, b). A hegedűduó esete pedig egyértelmű: a változtatással nem csupán hajlékonyabbá, hanem motivikusan is egységesebbé vált a melódia.

Bartók tehát javít a parasztdalon? Akárhogy forgatjuk is a szót, végső soron ez történik. És éppen ezért oly elgondolkodtatóak ezek a látszólag jelentéktelen, olykor egy-egy hangnyi eltérésre korlátozódó példák. Hiszen Bartók írta le egykor: a paraszti dallamok a művészi tökéletességet képviselik. Hogyan veszi a jogot akkor a komponista ahhoz, hogy felülbírálja a paraszténekest? Illetve, fogalmazzunk körültekintőbben. Miért választ olyan paraszti dallamokat, az ő egyik cikkének szavával: drágaköveket[12], amelyeket még csiszolnia, tökéletesítenie kell?

A kérdésre nincs meggyőző válasz. S számunkra éppen ez lehet a tanulságos. Bartók, a népzenekutató sokéves, évtizedes munkája során eljut addig, hogy maximálisan igyekszik kiküszöbölni a tudományos munkából minden szubjektív értékítéletet. A harmincas évek második felében e szellemben alakítja át feljegyzéseit is. Még annyi szubjektivizmust sem enged meg, hogy megállapítsa a mérőütés egységét. Korai támlapjain rendre odaírja: Parlando, vagy Tempo giusto és negyedet, félhangot választ egységként, ehhez jelöli a megfelelő metronómszámot. A harmincas évek második felében áthúzza e jelöléseit, s az elképzelhető legkisebb ritmusérték metronómon lemért számát adja meg — miután csakis ez a véglet lehet számára objektív. Némelykor nem csupán az énekes, hanem a felvétel nyilvánvaló hibáit is gondosan lejegyzi. Ezzel voltaképpen végletes pozitivista álláspontra helyezkedik — ellentétben Kodállyal, aki mindvégig azt vélì fontosnak, milyen az adott népdal tipikusnak tekinthető alakja, mondhatni, platoni ideája — s ezt szem előtt tartva ítéli meg a konkrét előadásokat. Jól látszik mindez a fonográffelvételek támlapra írásánál. Míg Bartók a főszövegbe egy idő után lehetőleg mindig a konkrét fonográfra vett dallamalakot jegyzi, addig Kodály számára ez a verzió igen gyakran csak eltévelyedés. A főszövegbe tehát az ideálisnak elismert alak kerül, amihez képest a fonográf verzió „hibás" vagy „helyi változat". Azt lehetne tehát mondani: Bartók és Kodály tudósi véleménye e tekintetben — e tekintetben is — az évek során egyre inkább elválik egymástól. A népzenetudomány két lehetséges — és egyenrangú — ellentétes nézetét képviselik. Különös módon azonban Bar-

tók, a zeneszerző hosszú időn át továbbra is Kodállyal ért egyet. Hisz az ideális népdal-alakban, akkor is, amikor tudósként már semmi mást nem hajlandó elismerni, mint az egyszeri népi előadást a maga esetlegességében. Vagy előbb-utóbb nem hisz többé semmiben? S éppen ezért hagyná abba a konkrét népi dallamok feldolgozását? Mindenesetre feltűnő, hogy az utolsó jelentős népdalokat feldolgozó ciklikus művek a harmincas évtized elején keletkeznek. Attól kezdve, hogy Bartók újult erővel lát hozzá a Tudományos Akadémián a folklorisztikai kutatásnak, a nagy magyar népdalgyűjtemény sajtó alá rendezésének, vagyis 1934 után a népdalfeldolgozások száma nemhogy megcsappan, csaknem a nullára redukálódik. Mindössze a Mikrokozmosz-sorozat néhány, isten tudja pontosan mikor papírra vetett darabját sorolhatjuk ide, mint szabályt inkább erősítő kivételt. A végletesen pozitivistává vált Bartók mintha egyre kevésbé akarná eldönteni, milyen parasztdal milyen javításokkal érdemes a feldolgozásra. A dallamokat mindenekelőtt lemezre kell venni — vallja —, a lemezek mellé a maximálisan pontos lejegyzés is csak tájékoztató lehet, hiszen pl. a hangszínt ez sem képes rögzíteni. Ez pedig azt jelenti, hogy a komponistának nincs többé joga ahhoz, hogy teljes parasztdallamokat válasszon műve alapjául. Legfeljebb elemeket, fordulatokat vehet át. Azokat ugyanis a nagy számok törvénye alapján valóban objektív módon tarthatja jellemzőnek.

Voltaképp itt húzhatnánk meg a kettős vonalat fejtegetéseink végére. Mégis, engedtessék meg ezúttal egy rövid kóda. A sokféle példában mindig hangmagasság-változtatásokról beszélhettünk. A ritmikus változtatások sokkal nehezebben értékelhetők. Hiszen nyilvánvaló, egy-egy konkrét népdalelőadás bonyolultabb ritmusát Bartók nem vehette alapul akkor, amikor népdalfeldolgozásait alkotta. A helyes rubato kialakítását rá kellett bíznia a stílust ismerő előadóra — ellenkező esetben olvashatatlan és értelmezhetetlen kottaképhez jutott volna. Ám ha ezek után azt hinnénk, a ritmikai változtatások kevésbé lényegesek és érdekesek, mint a hangmagasságokban tetten érhetők, tévednénk. Alighanem az egyik legszebb példa a Gyermekeknek sorozat utolsó előtti darabjának dallama. Az eredetit a Slovenské Spevy első kötetében találhatjuk meg.[13] Bartók maga azt írja a Gyermekeknek kötet végén, hogy szövege nem felel meg a dallam karakterének. És ez kétségkívül így igaz. Bartók ugyanis parlando dallamot teremtett az eredetileg inkább vidám szlovák énekből — pusztán azzal, hogy az első negyed-értéket két nyolcadra bontotta. A táncos dal ezzel a minimálisnak látszó átalakítással olyanná vált, mint a tragikus hangú erdélyi balladák *(11a, b kottapélda, 189. l.)*. Voltaképp csalt tehát a zeneszerző. Úgy csiszolt a talált drágakövön, hogy lepattant róla egy értékes szeglet? Vagy inkább fordítva: ezzel az egyetlen csiszoló mozdulattal tette varázslatosan fényessé a gyémántot?

JEGYZETEK:

[1] Lampert, Vera: Bartók's Choice of Theme for Folksong Arrangement: Some Lessons of the Folk-Music Sources of Bartók's Works. In: Studia Musicologica Tom. XXIV, Budapest, 1982, pp 401—409.

[2] Bartók, Béla: A magyar népdal. Rózsavölgyi és Tsa, Budapest, 1924. A továbbiakban: MND

[3] Az MTA Zenetudományi Intézetében őrzött támlap Bartók-rendi jelzete A—I 782.

[4] L. az MTA Zenetud. Intézet Bartók Archívumában őrzött M. V. jelű gyűjtőfüzet 39. lapjának rectóját.

[5] M. VI. fol. 10v.

[6] L. Bartók, Béla: Magyar népdalok. Egyetemes gyűjtemény. Sajtó alá rendezte Kovács Sándor és Sebő Ferenc. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991. pp 600—618.

[7] Bartók-rend A II. 1194c.

[8] Gyermekeknek II, 32 (1945-ös revideált Boosey and Hawkes kiadásban I, 30)

[9] Slovenske Spevy I, 393. A ceruzás jelzésre Lampert Vera is felhívja a figyelmet Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke c. könyvében (Zeneműkiadó, Budapest, 1981. p. 67)

[10] Bartók-rend A I 126a; MND: 41.

[11] Vö. pl. a Húsz magyar népdal ötödik darabját az MND-ben 294 szám alatt közölt dallammal stb.

[12] Bartók Béla: A parasztzene hatása az újabb műzenére. L. Bartók összegyűjtött írásai. Közreadja Szőllősy András. Zeneműkiadó, Budapest, 1966. 51/II. szám, pp. 675—679.

[13] Slovenské Spevy I 36.

1

Tempo giusto

15 Hungarian Peasant Songs, 9

(Dercen)

(Peterfalva)

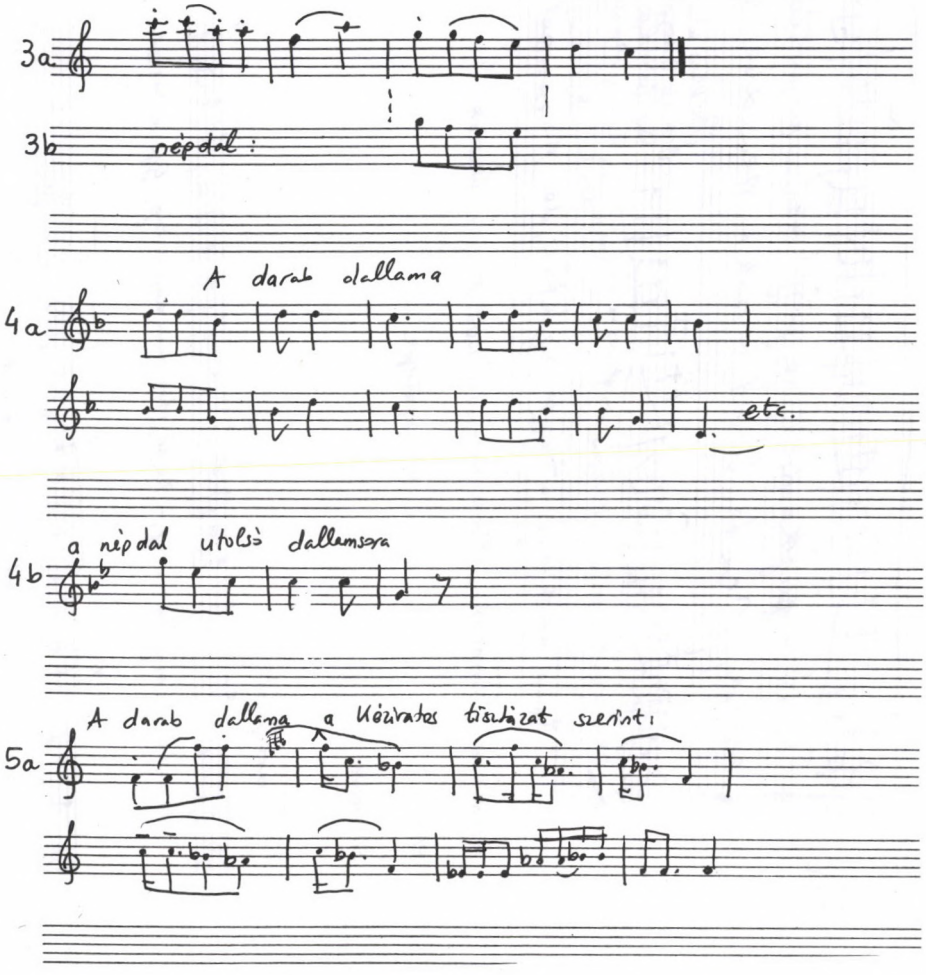
(Fornos)

2

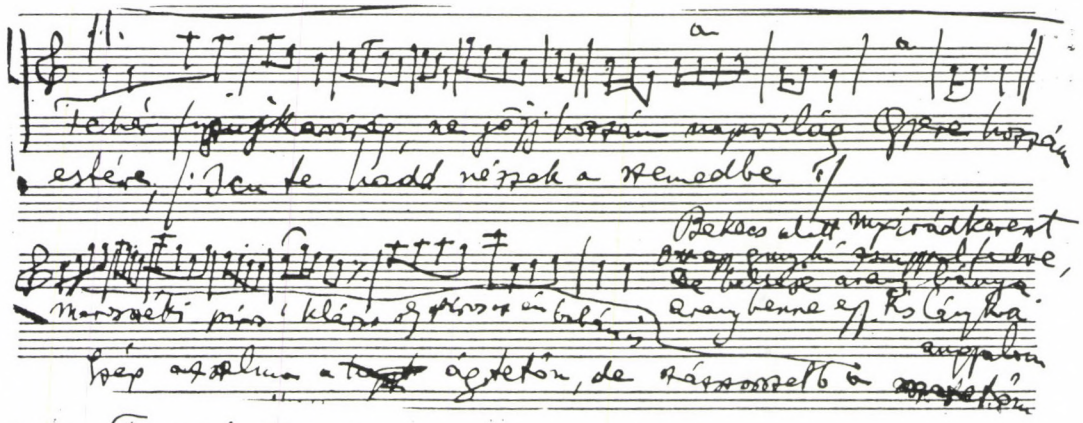
Tempo giusto

a) Nem lát-tam én tél-be fecs-két, Mostól-tem meg egy pár csiv-két; Et-tem an-nak

szü-vit, má-ját, Csó-ko-lom ga-tam-bom szá-ját.


3a
3b
népdal:
A darab dallama
4a
etc.
a népdal utolsó dallamsora
4b
A darab dallama a kézirates tisztázat szerint:
5a

5b

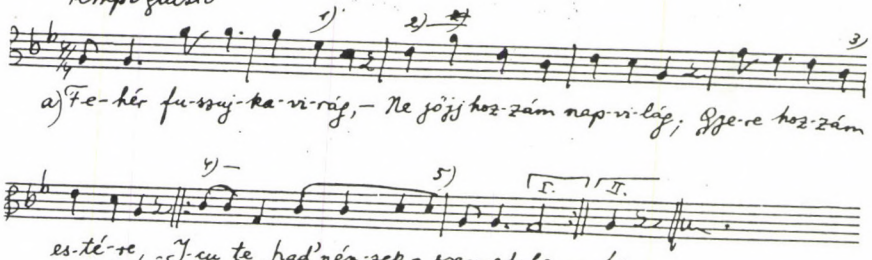


A felvétel helye: Torockó, Torda-Aranyos m., 1908. X. Gy.: Bartók

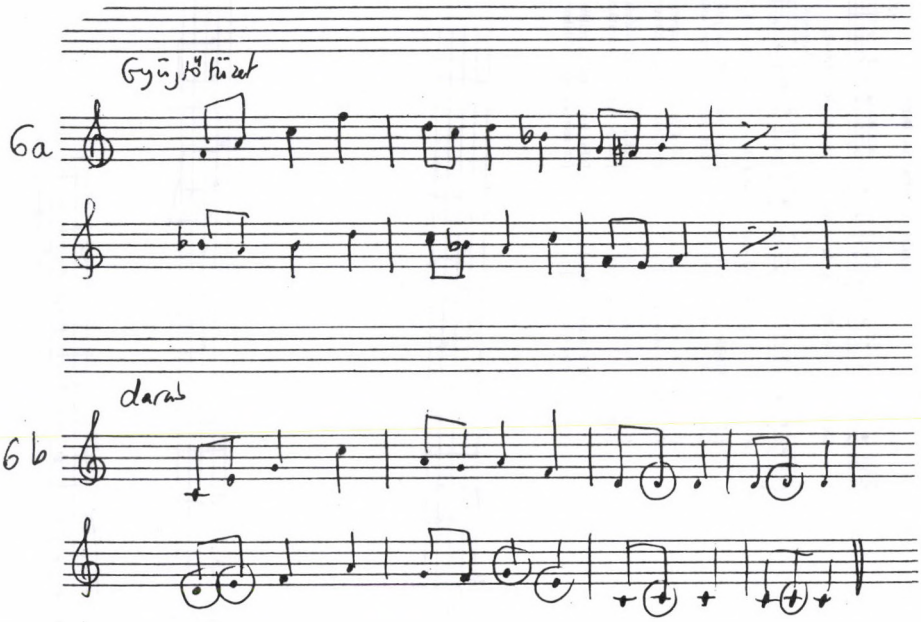
Előadta: ..... éves, a) nősnepe

Elterjedtség: .....

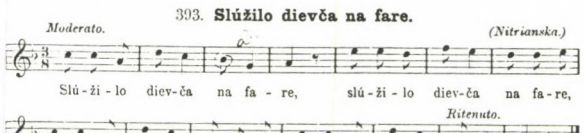
Tempo giusto



5c


Gyűjtő füzet
6a
darab
6b

7a



[:Len tri kľúčiky od váži,:]
[:kde dvanásť zbojníkov leží.:]

[:Jedenásť jich tam zabilo,:]
[:len Janíčka si nechalo.:]

[:„Tu lež, Janíčko, tu lež sám,:]
[:pride ťa súdiť radný pán.“:]

[:„„Nevešajte ma na duby,:]
[:lebo ma zedia holuby;:]

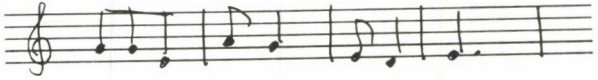
[:Lež ma zaveste na jedlu,:]
[:kde milá chodí pre vodu.:]

[:Keď milá vodu ponese,:]
[:vtáčata zo mňa odžene.““:]

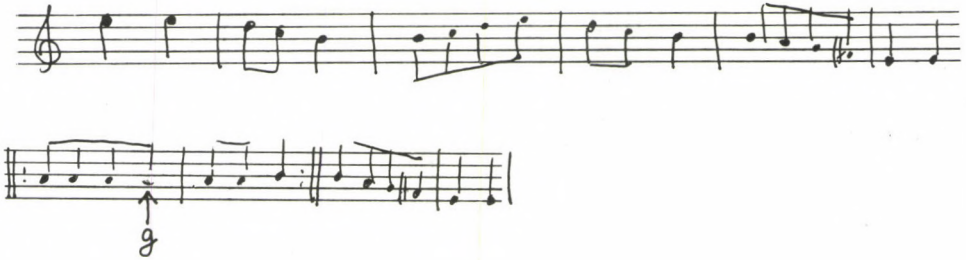
[:„Ej, heši! heši! vtáčata;:]
[:už je hlavenka načatá.:]

[:Ej, heši! heši! z milého,:]
[:z telenka jeho bieleho.“:]

7b



8



9a

6/1–9 ~~97~~ M. P. 41. sz. 8.5.5

pal. Sz. N. 145 (Halápfalva) 126a.

A felvétel helye: Ujszász, Pest m., 1918, VIII. Gy.: Bartók

Előadta: Dobóczi Bernáthné, 26 éves, K. var: 8.5.1 (+3)

Elterjedtség:

Rubato, ♩ = 66–56

1. Meg-kö-töm lo-ma-mot Szo-ma-ri-fia-fi-hoz, Le-hay-tom fe-je-met

(U)

Két al-só lá-bá-hoz.

Ujszász, Pest m. 1918.

1.

Meg-kö-tom lo-ma-mot Szo-ma-ri-fia-fi-hoz, Le-hay-tom fe-je-met Két al-só lá-bá-hoz.
Le-hay-tom fe-je-met A la-bam a-la-ba, Hall-lep-tam lány-ge-ne Ri-zsam kö-rö-nge-be.

Zsámbó, Pest m. 1914.

9b

Rö-vi-ne-get ri-zsam a-dott, Sé-lem her-vadt, mir elha-gyott, Jaj Sa-jaj jaj, Ha-mak csak egy ner-szeny a ka, Vere-je meg az

9c

darab Jallana

F. 984 b, Grădiște (Hunedioara), doi feciori, XII. 1913.

Tempo giusto, ♩=190

34 b.

10 g. Tă cel plăi de mun-te, Doam-ne, — Merg o-i-le'n frun-te, —

Și Dom-nu-luĭ Doam-ne, — Da 'nă-in-tea lo-ru, —

2. 3. str.

Var.: Drăg. 5, 7.

10 a

Droits de traduction réservés.

Béla Bartók.

10b

1. **Allegro.** (♩=120)

Piano.

Copyright 1918 by Universal-Edition.

Universal-Edition Nr. 5890.

(29")

11a

36. **Ej, hory, hory.**

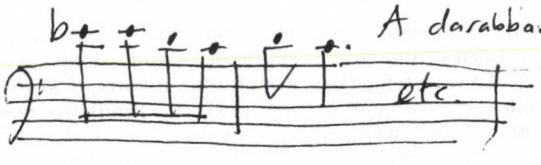
(Z Lučivnej)

Andante.

Ej, ho-ry, ho-ry, dve hô-ri-čky ze-le-né, dve hô-ri-čky ze-le-né! Ej, kto-že bu-de dnes na ve-čer mi-lo-vať mo-je lí-čka čer-ve-né?

Ej, príde Janko, moje srdce milené,
moje srdce milené,
ej, iste príde, a ten bude celovať
moje líčka rumenné.

11b



A darabban a dallam
Kezdete

VIKÁRIUS LÁSZLÓ:

„PER INTRODURRE"

A BARTÓKI BEVEZETÉS MEGFORMÁLÁSÁNAK PROBLEMATIKÁJA[1]

A címmel, a sok „r" betű miatt szinte mágikusan riasztó hangzású kifejezéssel Bartók műveinek kezdetére próbálok rákérdezni. A kezdet: a születés vagy a teremtés aktusának pillanata, a vajúdás és keletkezés képe. Bármilyen jelentős legyen is egy folyamat kiválasztott pontja, az indulás, az első mozdulat, az első fölvillanás, vagy éppen a megszólalás hasonlíthatlatlan jeletőséget kaphat. De érvényesül-e ez Bartók zenéjében?[2] A különféle zeneszerzői korszakok és egyéni zeneszerzői stílusok számos, többé-kevésbé konvencionalizált kezdő formulát ismernek és alkalmaznak. Bartók zeneszerzői kompozíciói, pianista koncertprogram-összeállítása arra mutatnak rá, hogy őt nagyon is élénken foglalkoztatta a kezdés problematikája,[3] s hogy különféle változatok, típusok alakultak ki oeuvre-jében ennek megoldására. A kész kompozíciók publikált alakjánál azonban a kompozíciós források sok esetben még világosabban vagy éppen kialakulásukban utalnak a zeneszerzői gondolatokra.

Külön kell választani mindazonáltal egyfelől a komponálás, másfelől pedig a mű kezdetének problematikáját. Bartók, amennyire kompozíciós munkájába valamelyest betekinthetünk, úgy tűnik gyakran csak tematikus ötletek után fogott egy kompozíciós folyamat fölvázolásához. Az emlékeztető följegyzés (memoskicc) és a műkezdet természetesen egybe is eshet, mint — lényegében — a Hegedűverseny esetében, ahol a kezdő hegedűdallam került először papírra[4]. Itt mégis a műkezdések, a teremtés és keletkezés képének megformálása és nem az első komponálásra ösztönző — sokszor csak következtetéssel, hiányos vagy információszegény dokumentumok segítségével találgatható — gondolatok érdekelnek minket.

Elég, ha két műkezdetet magunk elé idézünk ahhoz, hogy lássuk, a bevezető zene valóban tematizálja a megszólalás mozdulatát. A fából faragott királyfi csendből megszülető kezdőakkordjára gondolok egyrészt, másrészt pedig a 2. hegedűszonáta egyetlen, erőteljes — gesztusértékű — zongorahangból kibomló hegedűimprovizációjára *(1. a és b példa, 196—197. l.)*. A felhangszerűen megjelenő szeptima nem más, mint az az emancipált konszonancia, amit Bartók írásaiban újra és újra a népzenei hivatkozásokkal igazol[5]. Itt, a 2. szonáta elején a hangrendszer mellett a ritmika is még megszületőben van — többek közt ezt is hangsúlyozottan érzékeltetik az első följegyzés főként ritmikai természetű eltérései a darab előadásmód és éppen ritmika tekintetében hallatlan részletességgel kidolgozott végleges kezdőszakaszától. A javítások másfelől — részben ugyancsak a formálódó hegedűszólammal összefüggésben — a zongora fokozott ritmikai jelenlétét fogják célozni. A vázlat jellegzetes módon a kezdőponthoz való visszaérkezésnél szakad meg, hiányzik a zongoraszólamot előtérbe állító következő szakasz, s helyette mindjárt — habár új sorban, új egységként kezdve — a már strukturált 5/8-os skálatémás rész följegyzése következik.

A fából faragott királyfi kezdete kivételesen jelentős zenetörténeti mintára hivatkozik. Ez, a keletkezést a Rajna kincse előjáték alapján újrafogalmazó bevezető azonban, úgy tűnik, nagyon fontos eltéréseket is mutat Wagner partitúrájához képest *(2. a és b példa 198—199. l.)*. Nem csupán a hangrendszert illetően — a bővített kvart és a kisszeptim fokozatos

bevezetése révén —, hanem hangszínben és ritmikai érzetben is. Bár a kürtöknek a szeptimhang és az első melodikus frázisok megszólaltatása révén Bartóknál kiemelt szerep jut, ez döntően eltér a Rajna kincse nyolc kürtjének hatásától. Bartóknál az egész hangzás homogénabb, nem koncertáló hangszíncsoportokra épül, s a Wagner kompozíciójára jellemző fokozatos ritmikai sűrűsödés helyett Bartók mesejátékba vezető zenéjében — a negyedlüktetés megőrzése mellett — az egymást keresztező metrikai felületek játéka lesz jellemző. Legfontosabb talán mégis a 3/4-es ütem s a felütés — talán már itt is táncos — gesztusa a Wagner-partitúra kezdeti mozdulatlan állapotához, s a továbbiakban pedig mind inkább érvényre jutó hagyományos 6/8-os hullámfestéshez képest.

A keletkezés mindenesetre, amennyiben erről szól egy Bartók-mű indítása, eddigi tapasztalataink alapján mindig valahonnan a mélyből indul ki, s mély és magas polaritása között játszódik le.

Bartók zenéjének, darabjai stílusának, intonációinak, tételtípusainak szövevényes belső összefüggéseit már sokan vizsgálták, s az irodalomban — különösen a hazai Bartók-literatúrában[6] — számtalan fontos megállapítás található. A kezdet problematikája is ebbe a fajta tipológiába sorolható.

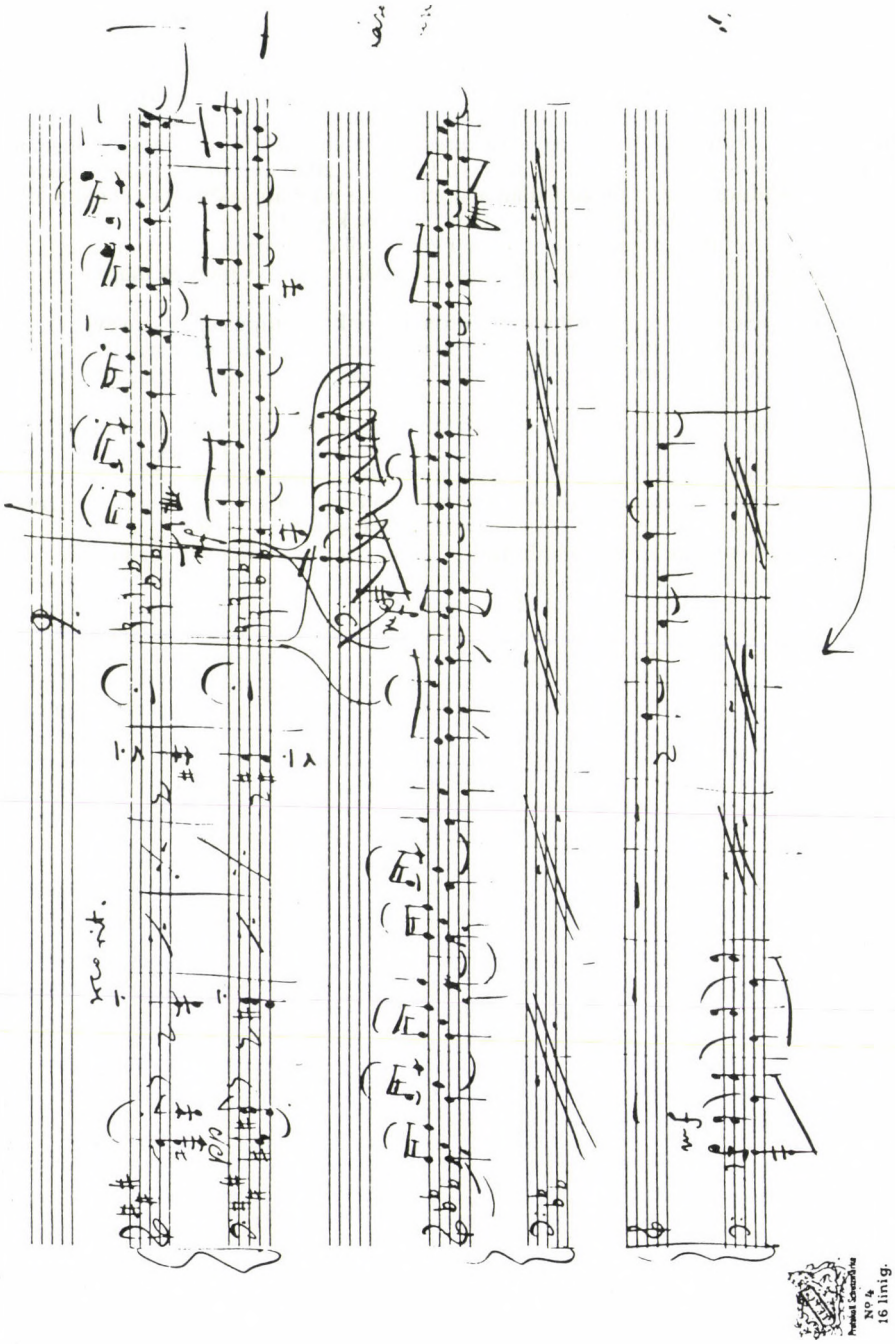
A bevezetés, illetve introdukció szót Bartók csupán néhány művében használta. Szerepel például az I. zenekari szvit nem publikált címfóliratai között.[7] Természetesen a nyitótételt jelölte volna. Az első vonósnégyesben ugyanakkor nem is műkezdő funkcióban, az utolsó tételt vezeti be egy Introduzione, ez a beavatottak szűk köre számára oly szomorú emlékű zene, melynek csellószólója először az egyik Geyer Stefihez írott, még boldog időkben kelt levélben tűnik föl.[8] Végül Introduzione lesz a Concerto nyitótételének a címe is.

A párhuzamosság a „per finire" témával, amint az már az első példákból is világossá válhatott, részben csak látszólagos, mert a vizsgálódás ott egyfelől a zárótételek egészére vonatkozott, itt azonban alapvetően a műkezdet, vagyis általában — mint látni fogjuk egy jelentős kivételtől eltekintve — nem teljes nyitótételek állnak érdeklődésünk középpontjában. Másfelől a tételindítás sajátossága és problematikája érzésem szerint nem csak műkezdő tételeken tanulmányozható, hanem esetleg szorosabb-lazább ciklus tetszőleges elhelyezkedésű darabjánál, vagy akár „szerves" felépítésű, többtételes kompozíció belső vagy éppen zárótételénél. A téma szerteágazó jellege talán megbocsáthatóvá teszi, ha előadásomban általános jellegű megfontolások mellett a továbbiakban is csak egyes, kiválasztott példák megvilágítására szorítkozom. Bizonyos esszéisztikus vonásokat azonban a modellül választott, ihlet- és ötletadó tanulmány is megenged számunkra.

Következő, viszonylag egyszerű példám — mintegy a finálé problematikához is közvetlenül kapcsolódva — egy cikluszáró kompozíció lesz. A duda-intonációt, illetve duda-imitációt önálló tételként rögzítő záródarabról van szó a *15 magyar parasztdal* című 1914 és 1918 között komponált sorozatból *(fakszimile)*.[9] A feldolgozásra választott népzenei anyaghoz — melyet mind az 1910-ben készített ipolysági fölvételről, mind a különféle tudományos lejegyzésekből ismerünk[10] —, itt bevezetés járul: az egyenletes mormolásból mintegy fokozatosan kelnek életre a dudahangok. Még nagyobb jelentőséget kap azonban szemünkben a bevezetés, ha tudjuk, hogy a darab első lejegyzésekor csak nagyon is fokozatosan épült bele a kompozícióba. (Bartók először bevezetés nélkül, majd rövidebb bevezetővel képzelte el a darabot.) Egyszeri műalkotássá emelés gesztusa volna a nagyon is reális hangszerkipróbálásnak ebben az átstilizálásában?

Többek között kétségtelenül éppen a „per finire" problematika világít rá arra, hogy Bartók milyen mértékben egyszeri zárt mű-egészben gondolkodott. Persze ha itt az egyszeriség kap hangsúlyt, az ismét csak nem vonhatja el a figyelmet a típusszerű jelenségektől. Hiszen Bartóknál is az egyszeri mű a maga egyszeriségében egy-egy archetipikus gondolat újbóli megvalósítására törekszik.

Egyike a vissza-visszatérő típusoknak a motorikus, majdnem amorf lüktetésből kibontakozó kezdet, mely mögül olykor mintha a gyermekkori Waldstein-szonáta élménye sejlene föl *(3. a, b és c példa 200. l.)*.[11] Különböző tempójú változatokban is megfogalmazódik az Allegro barbarótól az 1. zongoraverseny bevezetéséig. A mély fekvésnek továbbra is fontos


Nº 4.
16 linig.

szerep jut. Úgy tűnik ebből a típusból ágazik le az 1. románc tánc, majd a Táncszvit vagy akár a Szabadban ciklust kezdő Síppal, dobbal tétel. E három utóbbi darab hangszínek szempontjából is jól összevethető egymással, hiszen az 1. román táncot ismerjük Bartók saját zenekari változatában, s a Síppal, dobbal az egyetlen megkezdett hangszerelés egy zenekari átiratokból 1931 táján tervezett ciklusból.[12] A primitív, ősi, hol román, hol arab emlékű dallam, e gyakran forgolódó-vergődő, kromatikus téma megszólaltatásához rendesen mély fa- és rézfúvós színek asszociálódnak, amihez azután ritmikusan doboló kíséret járul. A Síppal, dobbal félbemaradt hangszerelése szerint a dallamot előbb fagott és kontrafagott, majd harsona és tuba játszotta volna 2 timpani, valamint nagydob ritmuskísérete és mélyvonósok tartott hangjai fölött *(3. d és e példa 201. l.)*.[13]

Ám még a jelentős kompozícióknak sem mindegyike teszi egyformán témává a kezdet problematikáját. Vannak szinte azonnal melodikus anyaggal induló tételek, s találni igazi függönyszerű effektust is. A 2. zongoraverseny esetében például egyáltalán nem tűnik véletlennek, hogy az I. és III. tétel olyan közel áll egymáshoz. Itt az 1. zongoraverseny súlyosan kibontakozó bevezetése helyébe a sokkal közvetlenebb hatású, rövid zongorapasszázst követő trombita-mottó lép, e Bartók saját elemzése szerint rondót idéző mozzanat,[14] s ezt mindjárt a zárt népdalstrófányi főtéma követi.[15]

A keletkezés zenei megformálásának tényleges helye mégis a lassú bevezető. Kivételes példáját adja a Cantata profana. Kivételes, mivel van egy zenekari és van egy oratorikus kezdete. Kivételes annyiban is, hogy a folytatástól bizonyos fokig elkülönül, hiszen accelerando nélkül, éles váltással lép föl a gyorsabb szakasz első tematikus arcélű anyaga. A kezdetet természetesen megint a mélyből való emelkedés jeleníti meg. Az epikus szöveg megidézése ugyanakkor a kórus sajátos szétnyíló hangfürtjét hozza létre.[16]

Tulajdonképpen két fontos bartóki kezdő gesztussal fogok végezetül foglalkozni. Mindkettő jelen van a zenekari Concerto Introduzione tételének bevezetésében.[17] Egyik a kíséret nélküli uniszónó kvart-motivika, a másik a kinyíló és összezáruló, kitáguló és összeszűkülő képlet. Ebből a két elemből építkezik a mű első 21 üteme. Sajátos módon ez a szakasz a források tanúsága szerint a korai vázlatokból hiányzik.[18] Csak az I. tétel folyamatfogalmazvány jellegű leírásánál jelenik meg, igen kevés javítással lejegyezve, s mindjárt a Bartókra jellemző rövidítésekkel *(4. a példa 202. l.)*. A kvart-téma, mintha végletesen stilizált újrafogalmazása volna a Kékszakállút kezdő népballada-imitációnak *(4. b-c példa, 202.l.)*.[19] A kinyíló és visszazáruló motívum is ismerős. Egyik előzménye mintha a már emlegetett Cantata profanában volna keresendő, annak szétnyíló — még diatonikus — clusterjeiben, melyeket a kórus szólaltat meg. Ha azonban a kromatizált kinyílás és összezárulás paradigmatikus megfogalmazását keressük, alighanem a Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára I. tételéhez kell fordulnunk.

Ez a nyitótétel egyetlen kitáguló és összeszűkülő fúga. Úgy tűnik, egy bartóki kezdőgondolat tételnyire növekvő megvalósulását láthatjuk benne. Ha innen, az introdukció problematika felől nézzük a teljes művet és úgy interpretáljuk, hogy az első tétel egészében egyetlen nagy introdukciós gesztus, akkor mintha világosabban rajzolódna ki előttünk szerkezete. Nem lehetséges, hogy — amennyiben eltekintünk a négytételességet sugalló hangnemi összefüggésektől — a II. tétel, mely a nyitótételek szonátaformájában íródott, valójában a hídforma első pillére, melyre a zárótételnek kell rímelnie? Ezek íve keretezi a lassú tétel önmagában is többrészes szimmetrikus szerkezetét. Az I. tétel ily módon ehhez a struktúrához szolgálna részben bevezetőül, részben egy ciklikus téma exponálására *(4. d példa)*.[20] Ugyanakkor a megvalósult tétel folyamatát mintegy összefoglaló *a*-tól *esz*-ig nyíló és visszazáruló kétszólamú motívum már közvetlen előképe a Concerto-bevezetés vonós-tremolóinak *(4. e. példa, 203. l.)*.

Csak sejthetjük, hogy Bartók zenéjében a különféle keletkezésre, születésre vagy éppen teremtésre utaló gesztusok eltérő érzelmi, szimbolikus jelentéstartalmakra utalnak. Bizonyosnak látszik azonban, hogy annyi más között e motívumok is hálózatot alkotva szövik be az életmű egyes darabjait.

JEGYZETEK:

[1] Az előadás címében Somfai László Bartók-stíluselemző tanulmányára hivatkozik „'Per finire': Gondolatok Bartók finale-problematikájáról", in: *Tizennyolc Bartók-tanulmány,* Budapest 1981. 255—264. old. Témaválasztásomban inspiráló volt David Schneider alább a 2. jegyzetben idézett dolgozata mellett Leo Treitler tanulmánya is, „History Criticism, and Beethoven's Ninth Symphony", in: uő *Music and the Historical Imagination,* Cambridge, Massachusetts and London 1989. 19—45. old. Ha az előadás szövegét némi módosítással és javításokkal közlöm is, alapvetően alkalomhoz kötött és szóbeli jellegén nehéz lett volna — és nem is kívánnék — változtatni. A végrehajtott módosításoknál akarva-akaratlan befolyásoltak a szimpozion résztvevőinek közvetlen vagy utólagos reflexiói. A most közölt formához fűzött jegyzetek semmiképp sem tekinthetők tárgyi szemponból kimerítőnek.

[2] A kezdet problematikájáról a klasszikus-romantikus hagyomány összefüggésében David Schneider ír az 1. zongoraverseny bevezetésének elemzése kapcsán. „Expression in the Time of Objectivity: Bartók. Stravinsky and the Piano Concerto of 1926" című, tudomásom szerint kiadatlan dolgozatában.

[3] A kezdet és egyúttal a zárás mozzanata iránt fokozott figyelmet regisztrál Albrecht Sándor visszaemlékezéseiben Bartóknál Pozsonyban folytatott tanulmányait földízve, amikor így ír: „B. B.-nál való tanulás végtelen kedves volt, nagyon sok zongoramelletti beszélgetésünkre emlékszem. Az egyik alkalommal pl. a hármashangzatból kihagyott terc megrázó vagy titokzatos hatásáról beszélt, az előbbire példaként a Mozart Requiem első (és befejező) részének záróakkordját mutatta, az utóbbira a IX. symphoniának dominánson kezdődő szintén tercnélküli akkordját tremolózta el a zongorán." Lásd „B. B. — ahogy én ismertem", in: Muzsika I/10 (1958. október), 6. old. Az olvasónak eszébe juttathatja az idézet a Kossuth szimfóniát kezdő ugyancsak A—E — bár tonikai — üres kvinteket. Nem indokolatlan talán e vonatkozásban még Bartók II. zenekari szvitjének elemzésére is utalnunk, ahol a komponista elmagyarázza, mi módon vezethető le az Andante *sixte ajoutée*-s fisz-moll záróakkordja a tétel fő melodikus anyagából. Vö. *Bartók Béla Írásai 1.* közreadja Tallián T., Budapest 1989. 59. old. Hasonlóképp származtatja Bartók az 1. vonósnégyest záró kvartakkordot a népzenei dallamosságból vett jellegzetes kvartlépésekből. Mindkét példát említi a „Magyar népzene és új magyar zene" című 1928-as amerikai előadásában, lásd *Bartók Béla Írásai 1.* 133. old.

[4] A Hegedűverseny témavázlatairól lásd Somfai László, „Három vázlat 1936/37-ből a Hegedűversenyhez", in: *Tizennyolc Bartók-tanulmány,* 104—113. old. Valószínű egyébként, hogy a II. variációs tétel témaföljegyzése lényegesen megelőzi a végleges kompozíció tervét.

[5] Lásd többek között ismét a „Magyar népzene és új magyar zene" című előadást. *Bartók Béla Írásai 1.* 132. old.

[6] Hadd utaljak ebben a vonatkozásban csak két mintaadó és szubjektíve fontos könyvre, Ujfalussy József monográfiájára, *Bartók Béla,* Budapest 1964 és Kroó György *Bartók-kalauz*ára, Budapest 1971.

[7] A címfóliratok a Bartók Péter gyűjteményében 1OFSS1 jelzetű partitúra-tisztázatban olvashatók. Móricz Klára is utal e címekre szakdolgozatában, *Bartók Béla: Concerto zenekarra* (diplomadolgozat, 1992, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zenetudományi tanszak), 58. old.

[8] Vö. 1907. augusztus 20-i levelével, Béla Bartók. Briefe an Stefi Geyer, 1907—1908. Privatdruck Paul Sacher Stiftung, Basel 1979. 7-es számú levél.

[9] A kézirat az A. Fassett-gyűjtemény tulajdonában van, fotokópiája megtalálható a Bartók Archívumban.

[10] Lásd Lampert Vera, *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke,* Budapest 1980. 104—105. old. Adatai kigészíthetők a hangfelvétel új hengerszámával, F.: 1342.

[11] Beethoven op. 53-as Waldstein szonátájának tanulásával kapcsolatban lásd Bartók két, valószínűleg 1892 januárjában írott gyermekkori levelét, *Bartók Béla Családi levelei,* szerk. ifj. Bartók Béla, Budapest 1981, 11. és 13. old. Vö. továbbá D. Dille, *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890—1904,* Budapest 1974, 34., 47., 67sköv. old. E szonáta I. tételét Bartók első nyilvános föllépésén, 1892. május 1-én Nagyszőlősön játszotta. A szonáta-kezdet — mint erre Tallián Tibor is rámutatott — persze maga is egy toposzba illeszkedik, melyet a bartóki típus részletes vizsgálata esetén nyilvánvalóan egészében is figyelembe kellene venni.

[12] Bartók bécsi kiadójával, az Universal Editionnal 1931. december 17-én folytatott személyes tárgyaláson említette a meghangszerelt zongoradarabokból tervezett ciklust, lásd a megbeszélésről készült protokollt Bartók és az Universal Edition levelezésében, fotokópia a Bartók Archívumban.

[13] Somfai László „'Síppal-dobbal' fogalmazványok", in: *Tizennyolc Bartók-tanulmány,* 72—87. old. c. tanulmányának jegyzeteiben többször utal erre a hangszerelésre, lásd a 7. és 9. jegyzetet.

[14] Bartók Béla Írásai 1. 69—73. és 213—214. old. Lásd továbbá Somfai László, „A 2. zongoraverseny I. tételének rondó-jellegű szonáta-expozíciója". *Tizennyolc Bartók-tanulmány,* 311—316. old.

[15] Somfai László elemzésére célzok, lásd tanulmányát „Statikai tervezés és formai dramaturgia a 2. zongoraversenyben", *Tizennyolc Bartók-tanulmány,* 194—217. old.

[16] Lásd Lendvai Ernő elemzésében, *Bartók dramaturgiája,* Budapest 1964, 229. old. A Cantata kompozíciós kéziratairól lásd a *Studia Musicologica*ban kiadás alatt álló dolgozatomat, „Béla Bartók's *Cantanta Profana* (1930): A Reading of the Sources". Az első kórusbelépéseknél a karszólamok fölrakása a kompozíciós folyamat végéig foglalkoztatta Bartókot, s valószínűleg csak közvetlenül a tisztázat írása előtt találta meg a leglogikusabb megoldást. Ettől eltekintve azonban a Cantata bevezetése feltűnően kevés javítással került papírra.

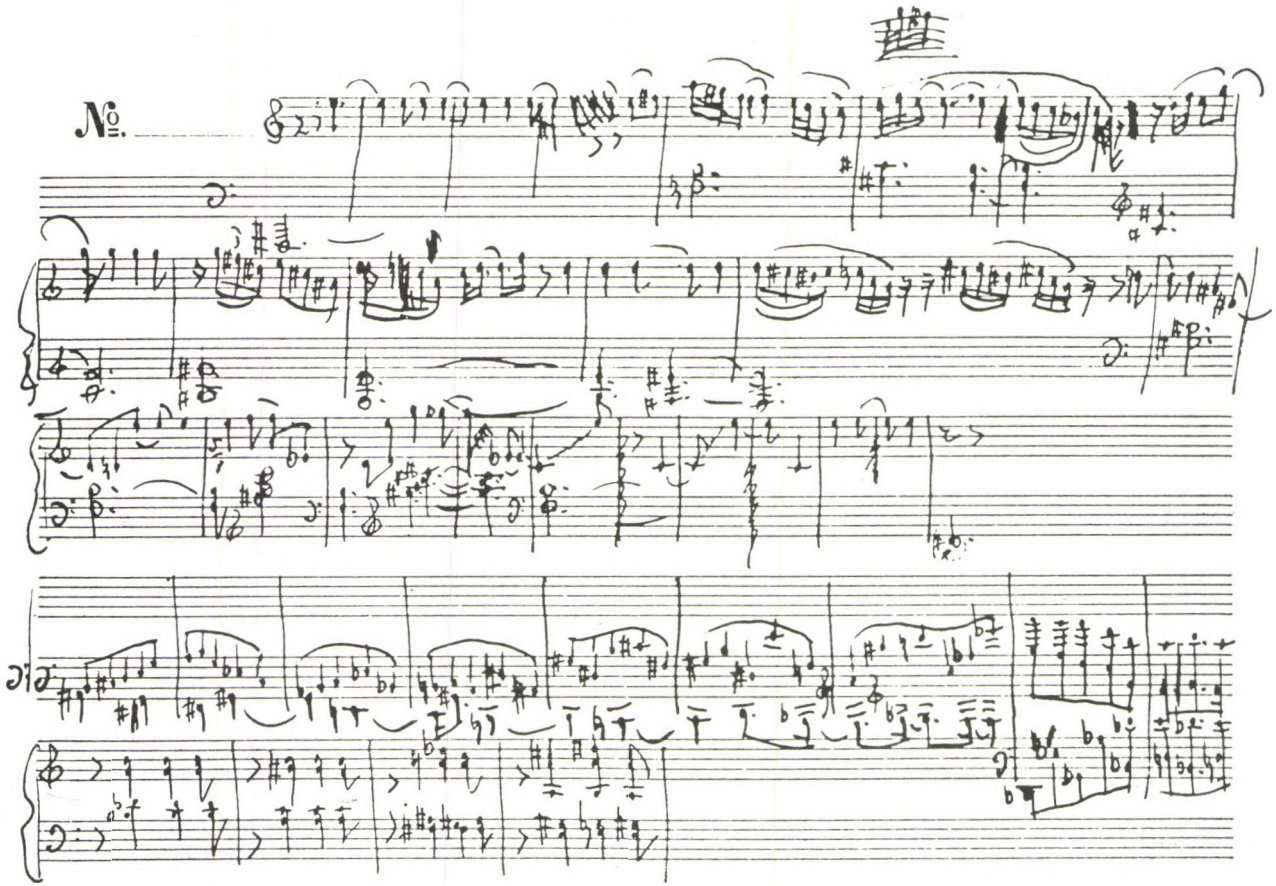
[17] Kroó, *Bartók-kalauz,* 238. old. az általa „előjáték"-nak nevezett Andante non troppo részt „a bartóki keletkezés-születés-kiemelkedés zenék típusába tartozó"-ként határozza meg. Móricz Klára dolgozatában „Introduzione: A teremtés zenei képe" című fejezetben elemzi a Concerto első tételének teljes bevezető szakaszát.

[18] Vö. Móricz Klára szakdolgozatának 54sköv. és 79. oldalával.

[19] Kroó, *Bartók-kalauz,* 239. old. említ az első tétel bevezetőjével tematikusan összefüggő Elégia tétel vonatkozásában Kékszakállú reminiszcenciákat, vö. Móricz Klára, *Bartók: Concerto zenekarra,* 115sköv. old. Ugyancsak Móricz Klára a „Somfai-ülés"-re írott előadásában további Kékszakállú emlékeket mutat ki a bevezetéshez készült vázlatokban.

[20] A Zene Bartók Péter magánygyűjteményben őrzött kéziratáról fotokópiát kapott a Bartók Archívum. A fogalmazvány első két lapja színes fényképreprodukción látható a Paul Sacher Stiftung kiadványában, *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung,* Basel 1986, 77. old. Minthogy a mű fogalmazványában a kezdet értelmezése — különösen fotokópiák alapján — vitatható, az előadásomban szereplő gondolatokat néhány biztosnak tűnő megfigyeléssel helyettesítem. Egyértelműnek látszik, hogy Bartók először egy kvartett (vagy esetleg kvartett-szerűen lejegyzett vonószenekari anyag) komponálásához kezdett a téma fölvázolásakor. Erre vall a négy szisztémát összekapcsoló akkolád. Még a második kottasor elkezdése előtt azonban egy ötödik szisztémával egészítette ki az első akkoládot, ily módon vonóskvintettre vagy vonószenekarra korrigálva az előadóapparátust. A fölösleges kottasorok kihúzásá-

ra a kézirat metszőpéldánnyá való berendezésekor került sor. Bár nagymértékben kérdéses a témából képzett tükörforma 5. szisztétémában föltűnő följegyzésének kronológiai helye, mégis, akárcsak a lap alján látható, a mű zárótételében szerepet kapó úgynevezett diatonikus, tágított témaalak, alighanem a témaváltozatok későbbi fölhasználásának tervezéséhez készült, s így valószínű, hogy a kezdőütemek semmiképp sem kétszólamú textúraként olvasandók, amint ezt előadásomban, ha óvatos kérdésként is, de fölvetettem. A kéziratban fölismerhető eredetileg kvartett-szerű tételindítás különben megerősíti a — Kárpáti János által is emlegetett — Beethoven op. 132-es cisz-moll vonósnégyest nyitó fúgatétellel való kapcsolatot.



27v

IIème SONATE

pour Violon et Piano.

Aufführungsrecht vorbehalten.
Droits d'exécution réservés.

I.

Béla Bartók.

Violino.

Piano.

Molto moderato. (♩. = 116) poco rall. a tempo

ritard.

a tempo ritard. 1 a tempo più vivo (♩. = 132) rallent. (♩. = 80) quasi a tempo (♩. = 66 ca 96)

poco rall. Meno mosso (♩. = 76) ritard. a tempo (♩. = 116)

Copyright 1923 by Universal-Edition.

2 poco stringendo rallent. al (♩. = 96) ritard. al con sord.

Molto sostenuto. (♩. = 76)

3 molto espr.

poco ritard. a tempo poco ritard.

Der holzgeschnitzte Prinz

Tanzspiel in einem Akt von Bela Balazs

Béla Bartók
1881 - 1945

Molto moderato (♩ = 112)

Timpani

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Cl. (Si♭)

Fg.

Timp.

Vl. II

Va.

Vc.

Cb.

Copyright 1924 by Universal Edition A.G. Wien
Copyright renewed 1951 by Universal Edition A.G., Wien

In die Partitur-Sammlung aufgenommen
U.E. 06638 W.Pr. V 393

All rights in the U.S.A. owned and controlled by Boosey & Hawkes Inc., New York

-DE

2 ♩ = 100

Cl. (Si♭)

Fg.

Cor. (Si♭)

Timp.

Arpa

2 ♩ = 100

Vl. I

Vl. II

Va.

Vc.

Cb.

Ruhig heitere Bewegung.

1. und 2. Fagott. 3.

4 erste Contrabässe. 4 zweite

Die 4 zweiten Contrabässe haben die unterste Saite nach Es gestimmt.

3 Fag.

4 Hörner in Es

8 CB.

3 Fag.

Hor.

8 CB.

3 Fag.

1. 8 Hörner

2.

3.

4.

5.

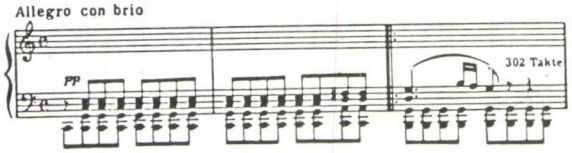
6.

7.

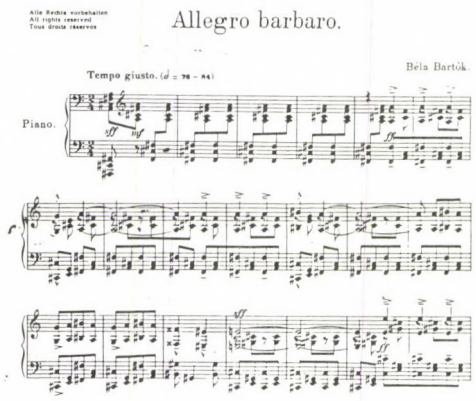
8.

8 CB.

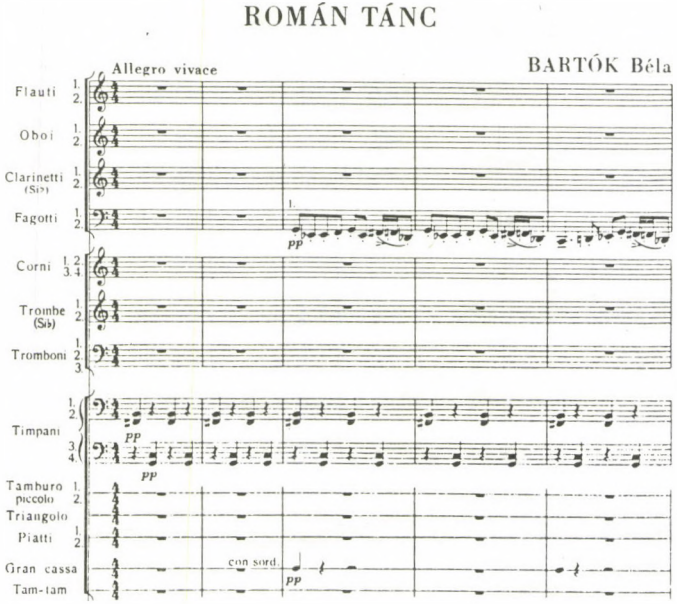
3 (a) Beethoven op.53-as Waldstein szonátájának kezdete (Bartók első nyilvános föllépésén Nagyszöllősön 1892. május 1-én játszotta a nyitótételt)



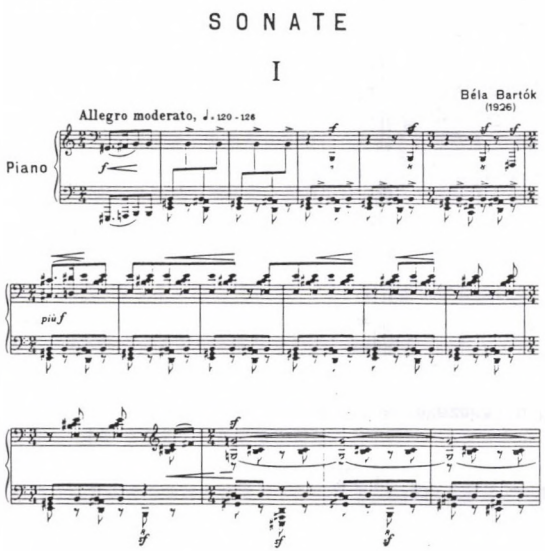
3 (b) Allegro barbaro (1911)



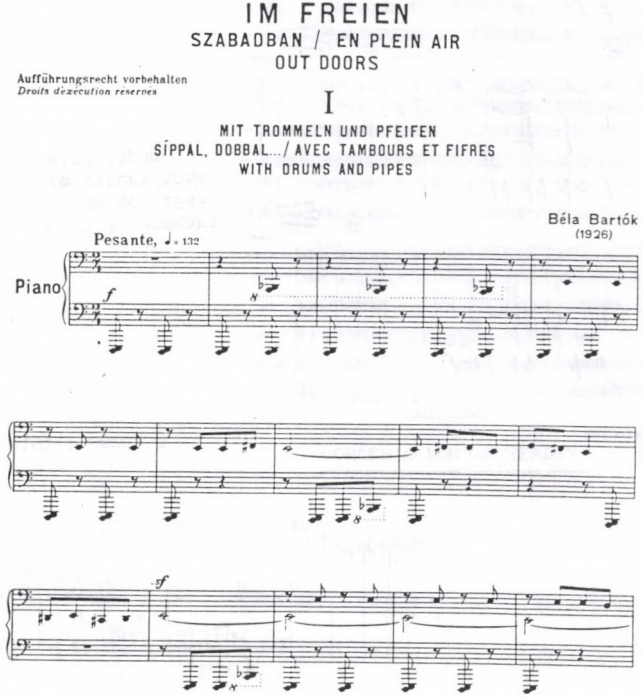
3 (d) A két román tánc, op.8a (1909-10) elsőjének hangszerelése (1911)



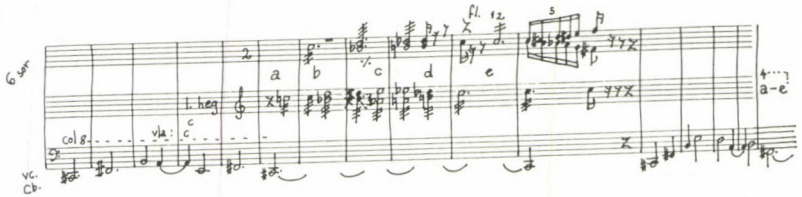
3 (c) Zongoraszonáta (1926)



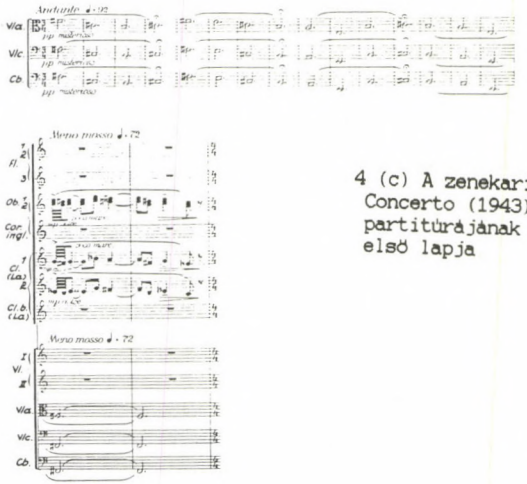
3 (e) Sippal, dobbal, a Szabadban ciklus 1. darabja (1926)



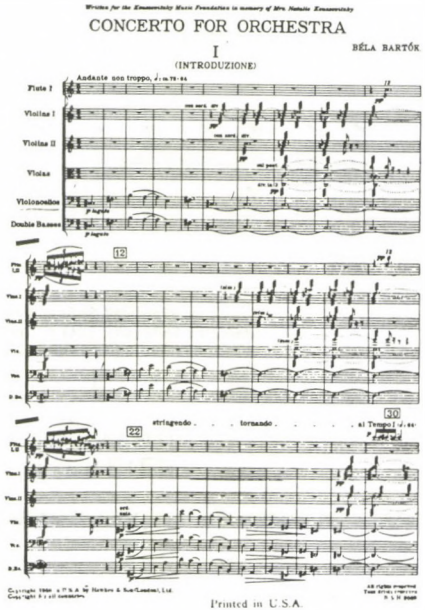
4 (a) Vázlat átírásban a Concerto Introduzione tételének kezdetéhez, török gyűjtőfüzet, 79.old. (Bartók Péter magángyűjteménye, 80FSS1)



4 (b) A kékszakállú herceg vára (1911) kezdete



4 (c) A zenekari Concerto (1943) partitúrájának első lapja



4 (d) Három részlet átírása a Zene húroshangszerekre, ütőkre és cselesztára (1936) fogalmazványának első lapjáról:
(1) Az első sor első 4 üteme
(2)

Athúzott vázlat a lap alján

4 (e) A Zene I. tételének zárása

MÓRICZ KLÁRA:

A TISZTÁZAT, MINT A KOMPOZÍCÓ SZÜLETÉSÉNEK DOKUMENTUMA BARTÓK ZENEKARI CONCERTÓJÁNAK ESETÉBEN

A Beethoven utáni zeneszerző nemzedékek, talán a Beethoven-vázlatok iránt feltámadt zenetudományi érdeklődéstől sem függetlenül, alkotói munkájuknak egyre több kéziratos forrását hagyták az utókorra. A kész műhöz vezető folyamatot nemcsak hogy nem rejtették el, hanem dokumentálásával azt a látszatot keltették, hogy a keletkezési folyamat nem kevésbé fontos az alkotó személyiségére vonatkozóan, mint a kész mű. A Mozart-kutatásban az egyetlen „forrás" még legtöbb esetben a mű autográfjával egyenlő. Bartóknál ezzel szemben többféle, a kompozíciós folyamatot különböző fázisaiban reprezentáló forráscsoporttal kell számolnunk. Ezen belül az autográf általában a kompozíciós folyamat utolsó láncszeme, mely rendszerint megegyezik a végleges műalakkal. A mű keletkezési folyamata leginkább vázlatok, illetve a mű folyamatfogalmazványának tanulmányozásával rekonstruálható.

Az egyik késői Bartók-mű, a zenekari Concerto esetében azonban a fogalmazványtisztázat sorrend, s főleg ennek a primer alkotói folyamattal, illetve mechanikus partitúrába írással való azonosítása több szempontból is módosításra szorul.

A Concerto tisztázatának a kompozíciós folyamatban betöltött rendhagyó funkcióját a mű sajátos keletkezési körülményei magyarázzák. Alkotáspszichológiailag az, hogy Bartók hosszú hallgatási periódus után, súlyos alkotói válságon áttörve, idővel és betegséggel küzdve komponált, gyakorlati körülményeket tekintve az, hogy Saranac Lake-ben, abban a New Yorktól északra fekvő utókezelő szanatóriumban, ahol a Concerto született, kénytelen volt a kompozíciós munkához nehezen nélkülözhető zongora nélkül dolgozni. Bartók, szokásától eltérően, csak fejben és papíron komponált, s papírra gyakran kerültek olyan részletek, melyek csak többszöri átdolgozás után nyerték el végleges formájukat.

A szokásos kompozíciós folyamatból hiányzó láncszem, a zongorán történő improvizálás nem a témák megformálásában, hanem másodlagos zenei anyagok, kísérő figurák, harmóniák kidolgozásában mutatkozik meg leginkább. Ennek legjellemzőbb példája az Introduzione trombita témájának kísérete. Maga a téma már az első megfogalmazásban tökéletesen egyezik a végleges változattal. Kíséretének azonban zavarbaejtően sok változata van. Bartók a Kékszakállú egyik jelenetére, a Judit mögött becsukódó ajtó sötétjére, a pentaton ostinato kíséretre emlékezett, amikor a Török-gyűjtőfüzet egyik lapján először vázolta fel ezt a kíséret figurát.

A 74. lapon, még a dallam, nélkül azt próbálta végig, hogy az Introduzione bevezető kvartjaiból fejlesztett ostinato figurához milyen távolságra kezdje az imitációt *(1. kottapélda 207. l.)*. Végül az együtemes elcsúsztatás mellett döntött, az együtthangzáson kívül valószínűleg azért is, hogy a kísérő figura előzményekből organikusan következő kvart szerkezete világosan hallható maradjon. A folyamatfogalmazványban a megfelelő helyre ütemismétlő jeleket írt csak, mivel eredeti elképzelése szerint ez az imitációs ostinato figura változatlan formában kísérte volna végig a témát *(2. kottapélda 208. l.)*. Bár ezt a részt a tisztázatban ragasztás fedi, feltételezhető, hogy az eredeti kíséret alak még a fogalmazvány mechanikusan ismétlődő formuláját követte. Bartók, valószínűleg azért, hogy az intenzív

kompozíciós munka ihletszegény pillanatait kitöltse, még a Finálé fogalmazványának befejezése előtt hozzákezdett a tisztázat írásához. A fogalmazványformában még nem teljesen kész lassú tétel partitúrába írása közben azonban elakadt, s ekkor revízió alá vette az addig letisztázott tételeket. Legtöbb változtatást az Introduzione szenvedett, feltehetően azért, mert mint utólagos ötletnek, az első tétel lassú bevezetésének folyamatfogalmazványa hevenyészettebb, mint az 1., illetve a 2. tételé.

Az Introduzionén végrehajtott revíziókból most egyet emelek ki, az előbb említett ostinato kíséret többszöri átdolgozását. Bartók eleinte csak a tisztázatban javított, a revízió azonban olyan sok hangot érintett, hogy jobbnak látta az új változatot egy külön oldalon is kidolgozni. A kíséretet dallam nélkül, két sorban skiccelte fel annak a kottaoldalnak a felső soraiba, melyre később a lassú tételből hiányzó szakaszt is írta *(3. kottapélda 209. l.)*. A korrekciók, melyeket Bartók az eredeti, mechanikus kvartmozgású kísérethez képest végrehajtott, lényegében harmóniai vonatkozásúak. A kíséret fölé felírta az eredeti verzió hangjait, bejelölve a két legzavaróbb összecsengést: a harmadik nyolcadra eső oktáv D-t (ebben az esetben az alsó szólamot módosította Disz-re), s az ütem utolsó hangjára eső Fisz—B hangzást (ezt a következő ütem E—C-hangzására természetesen oldódó F—H-ra változtatta). Legtöbb esetben két, egymást követő harmónia kapcsolatát tette szorosabbá vezetőhangos szólammozgással, ezzel egyben az előző hangzás disszonancia-tartalmát is megnövelve. Konszonanciának számítanak a trombita-akkordokba illeszthető hangok, disszonanciának az ezektől idegen, ezekkel disszonáló váltó, átmenő, illetve a vezető hangok *(4. kottapélda 210. l.)*.

Bartók ezt a kíséret verziót írta arra a kottalapra, melyet javításként a tisztázatba ragasztott. Az eredménnyel továbbra sem volt elégedett, ezért egy másik kottalapon, melyre ezúttal a dallamot is felírta, további revíziókat hajtott végre, sőt felmerült egy teljesen új kíséret gondolata is *(5. kottapélda 211. l.)*. Végül az eredeti változat revíziójánál maradt, ennek alapján javította a partitúrát is *(6. és 7. kottapélda 212—213. l.)*.

A fogalmazványból tisztázatba másolt ostinato kíséreten tehát legalább hétszer változtatott, míg a végleges verzióhoz elérkezett *(1. táblázat 214. l.)*. Az ok minden bizonnyal az volt, hogy Bartók meg akarta őrizni a kíséret ostinato jellegét, a mindig ugyanoda visszatérő, a kvartos alapformával kapcsolatot tartó dallamot — ezért vetette el az ettől túlságosan eltérő új verziót —, de a klasszikus tradíciójú dallam-kíséret felosztásban a dallam harmóniai megtámasztását, disszonancia-konszonancia sajátosan értelmezett feszültség-oldás viszonyát is meg akarta teremteni.

Az egyik különálló lap, melyet a fenti korrekciókhoz használt, a Concerto 3. és 5. tételének komponálásával kapcsolatban is fontos információkat nyújt. A 3. tétel fogalmazványában a Bartók megfogalmazása szerint „láncszerű" forma szakaszainak elrendezése még nem világos. Az Introduzione téma kíséretével bajlódva juthatott eszébe Bartóknak, hogy ugyanazt a témát másféle felrakásban, csúcspontként visszahozza a 3. tétel közepén, s ezzel a két tétel kapcsolatát még szervesebbé tegye. Az, hogy a 3. tételből eredetileg hiányzó szakaszt Bartók az ostinato figura skiccei alá jegyezte, igazolja, hogy a tisztázat írásának első megszakítása a 3. tétel 33. üteme után következett be, vagyis Bartók 26 tisztázatoldal 6 (bifolio) után kezdett az Introduzione revíziójához.

A mű tisztázásának írását az 5. tétel duda-epizódjának (188. ütem) megjelenése után szakította meg újra, a 66. lap befejezése után. Feltehetően előre végigszámozta a Boosey & Hawkes-től kapott 24 bifoliót, így egyes helyeken az oldalszámok utólagos javítása is eligazító lehet a tisztázatírás kronológiájának megállapításánál. A folytatásról a tisztázat e pontján Bartóknak még nem voltak vázlatai, hiszen a Török gyűjtőfüzetben található fogalmazvány is ugyanezen a ponton szakad meg. A következő téma (201. ütem) első skicce az előbb említett, a 3. tétel hiányzó szakaszát tartalmazó kottalapon szerepel először. A szakasz folyamatfogalmazványszerűen kidolgozott vázlatát egy 24 soros kottapapírból kivágott lap két oldalára írta Bartók. Mivel a tisztázat 66. oldala után következő oldalakat átszámozta, 69-ből 67, 80-ból 68 stb. lett, valószínű, hogy a fent említett kottalaptöredék eredetileg a tisztázat 67—68. oldalszámú foliója volt *(2. táblázat 215. l.)*.

A Finálé további szakaszainak fogalmazványa külön lapokon található, ezek alapján írta Bartók a tisztázatot. A záró szakasz legfontosabb revíziójára már a tisztázat befejezése után került sor. A 83—84. lapszámozású foliót, melyen a 482. ütemtől kezdődő coda rész triolás figuráihoz még nem csatlakozik a fafúvók szignál témája, Bartók utólag kiemelte a tisztázatból, s a kiegészített verzió másfél bifoliójával helyettesítette. E másfél bifolión a javítás nélküli lapszámozás jelzi az utólagos betoldás tényét. Az utolsó bifoliót Bartók szétvágta és fordítva — a márkajellel a verso oldalon — használta fel. A lapszámok javításai itt is elárulják, hogy a bifolio a szétvágás előtt az eredetileg mechanikusan végigszámozott csomaghoz tartozott.

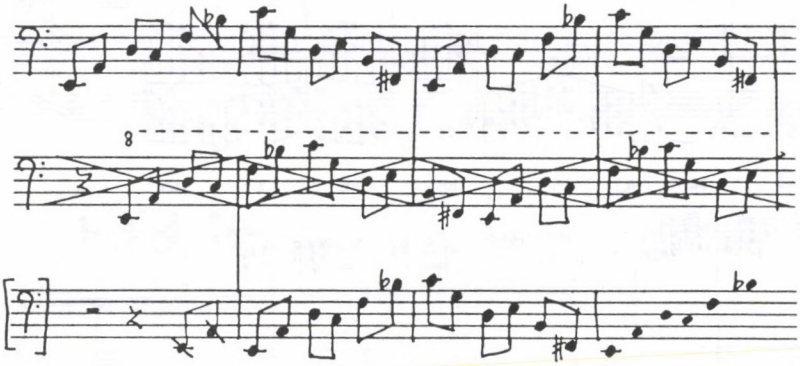
A Boosey & Hawkes-tól kapott 24 bifolio közül a végleges tisztázat 23-at tartalmaz. A hiányzó bifolio egyik fele a 83—84 oldalszámozású, eldobott tisztázatlap, a másik valószínűleg az a Finálé-folytatást tatalmazó fogalmazványlap-töredék, melyet Bartók a Török gyűjtőfüzet vázlataihoz csatolt.

Fontosnak tartom megjegyezni, hogy a tisztázat és az azt megelőző vázlat, illetve fogalmazványoldalak sorrendjének rekonstruálása fotokópiák alapján, az eredeti kéziratok ismerete nélkül történt. Az eredeti anyag tanulmányozása néhány, most még bizonytalan kérdést valószínűleg megoldana, igazolva, illetve cáfolva az eddigi megállapításokat.

A mű tisztázatának, genezisének ilyen részletes vizsgálata kapcsán joggal merülhet fel a kérdés, hogy vajon a gyakorló zenészt vagy akár az esztétizáló zenetudóst mennyiben segíti a mű interpretációjában vagy esztétikai megítélésében az így nyert információ. Előadói és analitikus szempontból egyaránt a Concerto zárótétele veti fel a legtöbb problémát. Amint a forrásokból kiderül, a láncszerűség e tétel esetében nemcsak formai, hanem kompozíciós módszerbeli kérdés is. Ez magában foglalja a tételt összefogó szigorú koncepció hiányát, melyet csak részben pótol az érzésünk szerint nem teljesen megoldott, a tétel dramaturgiájával ellenkező külső szonáta szkéma. (Ezt az ellentmondást próbálta feloldani Széll György, mikor egy felvételen [Col. ML 6215] 130 ütemet egyszerűen kihagyott a tétel reprízéből.)

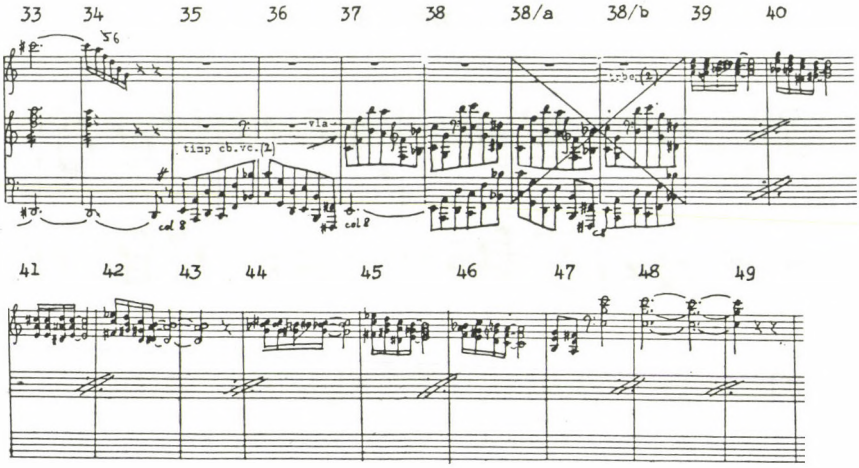
A tisztázaton utólag végrehajtott változtatásokat részben gyakorlati okok indokolják. Mivel a szerződés szerint Bartóknak a kész mű tisztázatát dedikált példányként a Koussevitzky Alapítványnak kellett ajándékoznia, a kiadást megkönnyítő fénymásoló papír (Lichtpaus papír) helyett a Concerto partitúráját normál kottapapírra írta, s ez lehetővé tette az utólagos nagyobb korrekciókat. A javítások mindamellett szokatlan sietséget, s egyben kompzíciós bizonytalanságot is elárulnak. A hosszú alkotói szünet után Bartók félt, hogy a rendelt művet nem lesz képes befejezni. A nagy, népek körtánca Finálé, mely a 3. tétel gyászos síratóénekét egyenlíti ki, illetve oldja fel, sem kompozíciós, sem pszichológiai szempontból nem volt könnyű az amerikai éveiben optimistának éppen nem mondható Bartóknak. A tisztázat és az ahhoz készült részvázlatok ennek a küzdelemnek a tanúi. E konfliktus regisztrálása sokkal többet mond a Concerto esztétikai tartalmáról, mint bármely, a végleges verzió tökéletességét bizonygató részletes analízis, még akkor is, ha kénytelenek vagyunk elismerni, hogy az eredmény, a Finálé definitív változata, sem formai, sem dramaturgiai szempontból nem oldotta fel teljesen a műben felvetett konfliktust.

1. példa



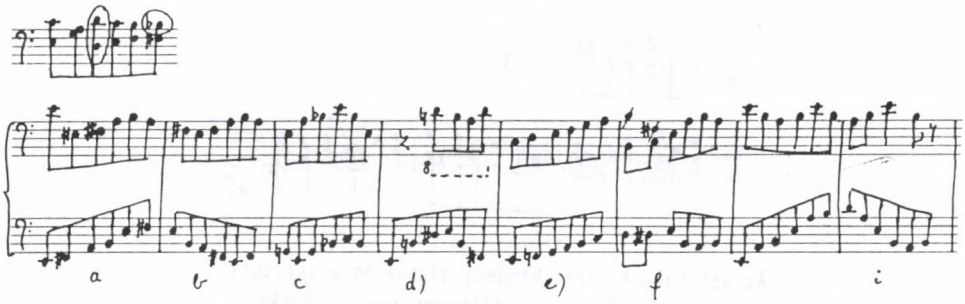
T74; Az Introduzione-dallam ostinato kíséretének első vázlata. A kéziraton világosan látszik, hogy Bartók az imitáció belépésének több formáját is végigpróbálta.

2. példa



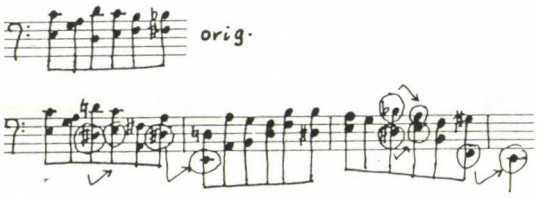
T80; Az Introduzione-téma fogalmazvány alakja.

3. példa



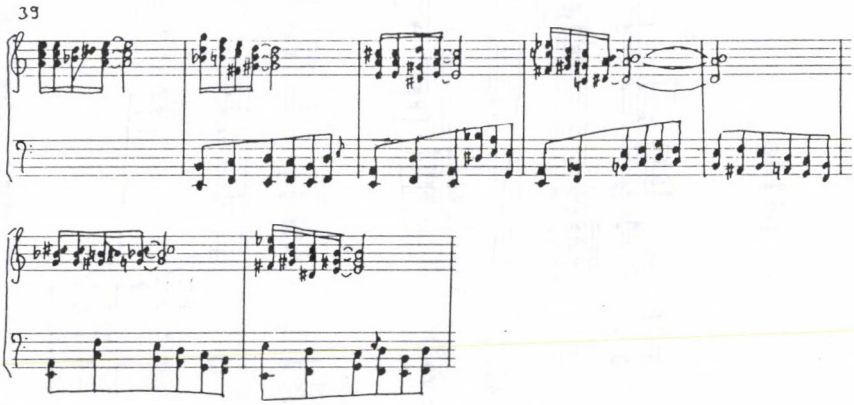
L7; Az ostinato kíséret javított alakja az L7-nek
számozott külön lapon.

4. példa



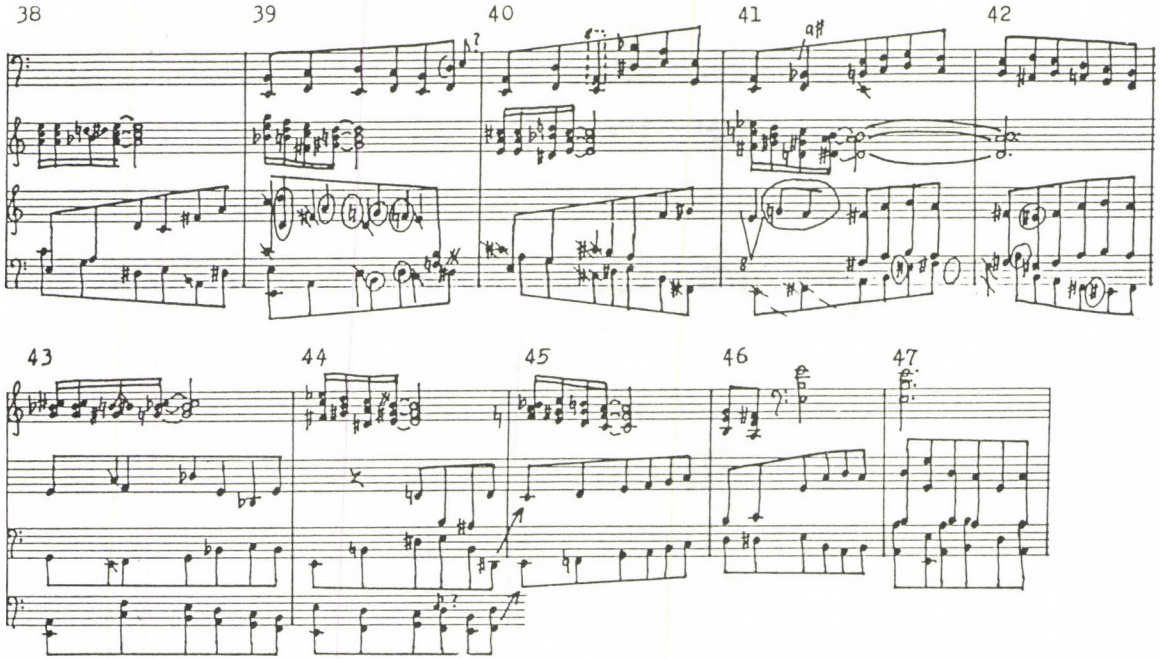
Az ostinato kíséret eredeti alakja és a javított verzió első ütemei vezetőhangos kapcsolatokkal.

5. példa



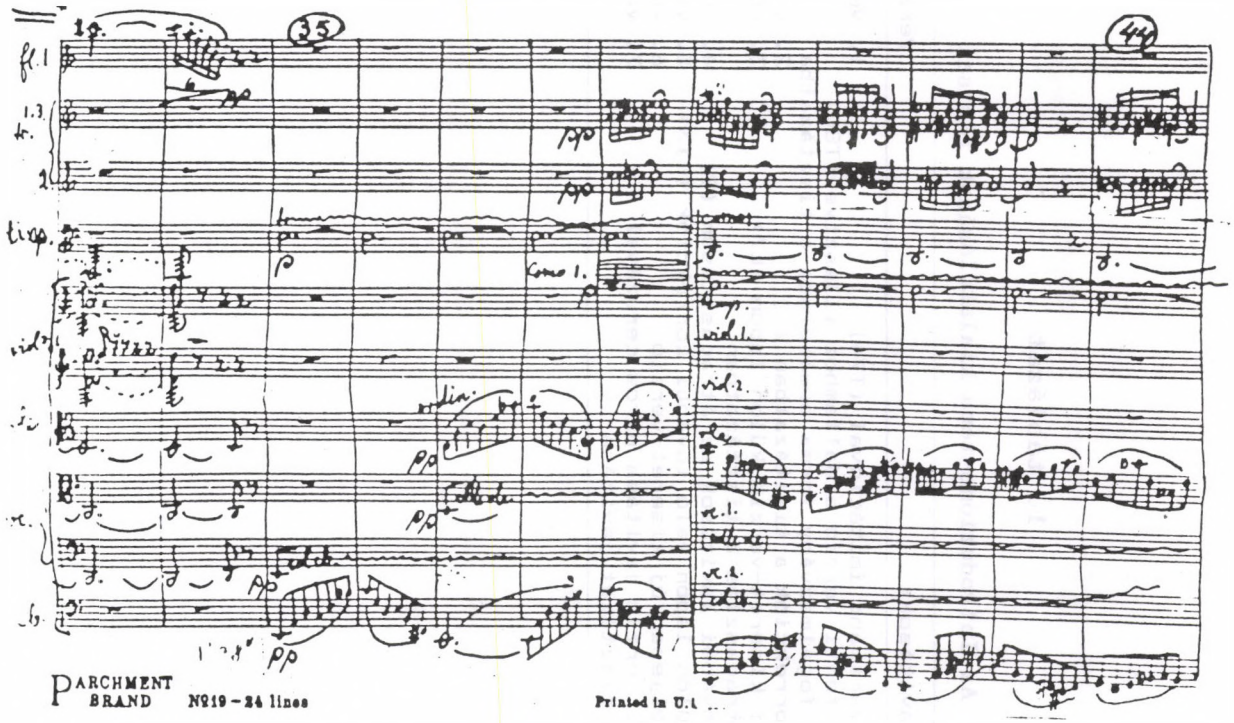
Az új kíséret változat

6. példa



L 13; Az ostinato kíséret javításának diplomatikus átírása

7. példa



A tisztázat néhány üteme. A javítások nyoma a ragasztott részen (40. ütemtől) is jól látható

1. táblázat

Az Introduzione-téma kialakulásának fázisai

Javítások:	Verziók:
(1) Kvartlánc imitációval (T74)	1. verzió
(2) A fenti verzió a dallamhoz illesztve (T80)	
(3) A fogalmazvány forma bemásolása a tisztázatba	
(4) Korrekciók a tisztázatban (?)	2. verzió
(5) Új kíséret-verzió külön lapon (L7)	3. verzió
(6) Átragasztás a tisztázatban	
(7) További javítások az átragasztáson (?)	4. verzió
(8) Külön lapon való további korrekciók (L13)	5. verzió
(9) Teljesen új kíséret-verzió	6. verzió
(10) 5. verzió javítása piros ceruzával	7. verzió
(11) A tisztázat javítása	

2. táblázat

A tisztázat folióinak rekonstrukciója

Tétel	Oldalszám		
	1. verzió	2. verzió	3. verzió
I. tétel:	1/ 1-4		
	2/ 5-8		
	3/ 9-12		
	4/ 13-16		
	5/ 17-20		
	6/ 21		
II. tétel:	22		
	23		
	24		
	7/ 25-28		
	8/ 29-32		
	9/ 33 ford.		
III. tétel:	34		
	35		
	36		
	10/ 37-40		
	11/ 41-44		
IV. tétel:	12/ 45-48		
	13/ 49-52		
	14/ 53		
V. tétel:	54		
	55		
	56		
	15/ 57-60		
	16/ 61-64		
	17/ 65-66		
	67-68		
	18/ 69-72 →	67-70	
	19/ 73-76 →	71-74	
	20/ 77-80 →	75-78	
	21/ 81-84 →	79-82	
	22/ 85-86 →	83-84	
			24/ 83-84
		85-86 →	85-86
			87-88
			83-84 / 87-88
	23/	87 →	90
		88 →	89
		89 →	92
		90 →	91

BATTA ANDRÁS:

ZENEAKADÉMIAI TABLÓ — MÚZSA ÉS FÁTA HANS KOESSLER OSZTÁLYÁBAN

(parafrázis, ad notam: a mester és tanítványai)

A MESTER

A történelmi ténnyel a leglángolóbb lokálpatriotizmus sem veheti föl a harcot: a 20. századi magyar zene egy német férfiú köpönyegéből, pontosabban katedrája alól bújt elő. Mit volt mit tenni, a „modernek", akár avantgárd, akár konzervatív szelleműek, komoly és könnyű múzsával flörtölők, néptanító vagy éppen remete típusúak, mind kénytelenek voltak életrajzukba beírni Hans Koessler nevét.[1] Tették ezt büszkén és pironkodva, daccal és bűnbánóan. Mert hát amikor — még Weiner Leó ajkáról is — az a jelszó harsant, hogy „felszabadulni a német nagymesterek túlzott befolyása alól"[2], akkor éppen egy német kismester, Bachhal, Beethovennel és Brahmsszal felvértezetten hajtotta igába a vitézkötéses magyar ifjakat.

Egyikük — Kodály Zoltán — egy életen át röstellkedett emiatt. Igaz, ennek csak 1952-ben, csaknem ötven évvel tanulmányai befejezése után adott hangot. „[Liszt Ferenc] ha tovább él" — sóhajtott fel Kodály a Zeneművész Szövetség Pedagógiai Szakosztályának ülésén — „láthatta volna, hogy lent a vizek mélyén német posvány, süppedő talaj volt. Erre nem lehetett építeni."[3] Különben is — emlékezett Kodály — Koessler kottaolvasásával is baj volt, mert „mikor dolgozatot javított, ujjai közé fogott ceruzával nyomogatta az asztalon az akkordokat, mert kitűnő zenész létére sem volt képes azokat a fogás beidegzése nélkül belsőleg hallani."[4] Azaz: Koessler nem tudott szolmizálni. És — ezt már Molnár Antal mondja nem minden célzatosság nélkül — „[Koessler] Kodállyal szemben (akárcsak Dohnányi) mindvégig szkeptikus maradt".[5] Kodály szerint Koessler Bartóknak sem tett jót. A Zarathustra-élményt megelőző alkotói szünetet Kodály Koessler számlájára írja. „Nemigen értették meg egymást később sem" — így Kodály — „különös, hogy ez az ellenkezés nem vezette [Bartókot] korábban a magyar stílus felé."[6]

Mindebből az következik, hogy Kodályra — ami kivételes képességű tanítványoknál nem ritka — a professzor a negatív példa erejével hatott. Érdekes módon viszont Bartókot nem riasztotta el Koessler, annak ellenére, hogy a kezdeti időkben a Zeneakadémia „Jupiter tonans"-a (Molnár Antal szerint[7], így nevezték a fiúk) meglehetős ridegséggel kezelte a fiatalembert („az egész nem jó", „egyik téma sem ér semmit"[8] stb.). Később azonban mégiscsak kialakult a kölcsönös tisztelet, Koessler megbámulta a „Heldenleben"-t kívülről zongorázó Bartókot, áldását adta a Kossuth-szimfóniára (ami pedig már túlment az ő zeneszerzési ideálján), sőt arról is tudunk a Bartók-levelezésből, hogy hármasban kirándultak Dohnányival.[9] Lehet tehát, hogy Csáth Géza ismerte föl helyesen (és elsőként) Koessler jelentőségét, amikor 1908-ban, a Mester nyugalomba vonulásakor így emlékezett meg róla a Nyugatban: „Minden növendékét megbecsülte és respektálta. Nem oktrojált rájuk meggyőződést és nem rakott soha gátakat az iskola nevében fantáziájuk elé."[10]

Jó, jó, de hát a nem német stílusokat csak lenézte! Kodály szerint ezt mondta a „Pelleas"-ról: „Man kann nicht einen ganzen Abend im Dialekt sprechen"[11]. „Szakálla impo-

záns, a magyar muzsikára vonatkozó meggyőződése annál ártatlanabb" — glosszázza Molnár Antal — „efféle idegenszerűségek legföljebb egy-egy darab erejéig bírják szusszal."[12] Hogy ez a „szusz" tulajdonképpen meddig tartott — Koessler szerint — azt bizonyította a Mester 1887-ben, három Arany János-vers magyaros megzenésítésével. Minden bizonynyal zeneakadémiai növendékek kórusára írta Koessler a műveket („1. A toronyban delet harangoznak, 2. Éji dal, 3. Toborzó").[13] Lojalitásból és bizonyításként. Bizonyítja, hogy ha a nyelvet nem is, a zenei nyelvet elsajátította. Egyébként Koesslert — miként Gádor Ágnes gondos dokumentációjából kiderül[14] — e tanév végén véglegesítette Erkel (az orgona és a karének mellett ekkor kapta meg a zeneszerzés tanszakot)[15].

Milyen zeneszerző volt Koessler? Brahms-epigon — így intézik el általában, és ez alapjában igaz is.[16] Érdekesebb annak vizsgálata, hogy milyen tematikájú és szövegű kompozíciókat hagyott hátra. A magyar kórusokon kívül egy népdalfeldolgozást cseh szövegre. Dalokat és kórusokat. Köztük különösen figyelemreméltó egy vegyeskari kánon zongorakísérettel, mely bonyolult témájával és szólamszövésével jelentős kontrapunktikus tudást árul el („O Sonn' ich bin dein Strahl"). Vonósnégyese, szimfonikus variációi, Hubay Jenőnek ajánlott Passacaglia-hegedűversenye Brahms formakánonjának körén belül mozog. Meglepő azonban, hogy zongoraötösében klasszicizáló hajlamot árul el, scherzo helyett menüettet ír, a szó eredeti értelmében (amin az 1. hegedű szólamában föllelhető felkiáltójel tanúsága szerint más is meglepődik), sőt az új idők szelei is megérintik termékeny nyugdíjas éveiben, az 1913-ban megjelent, Max Rosenthalnak dedikált „Valse chromatique"-ban (5 Klavierstücke, Nr 4), melyben nemcsak a bevezetés, hanem a keringőtéma is lepergeti mind a tizenkét hangot.

A művek — itt tovább nem részletezendő — tanulmányozása arról győzött meg, hogy Koesslertől volt mit tanulniok növendékeinek. Fájdalmas, de megkerülhetetlen kérdés: kitől mástól tanulhattak volna zeneszerzői diszciplínát? A kérdést Bartók is föltette 1902. november 12-én egy levélben: „...van-e olyan magyar zeneszerző, a ki Koesslert pótolhatná? (s a ki elvállalná a tanárságot?)".[17] Ez egyben annak is magyarázata, miért hívták meg a Zeneakadémiára 1881-ben a zeneszerzőként teljesen ismeretlen Koesslert. A Zeneakadémiára, melyet akkor Liszt és Erkel igazgatott. Csakhogy ők nem tanítottak kompozíciót. Talán alsóbbrendűnek érezték, olyan gyakorlatnak, melyhez németes pedantéria kell? Ne feledjük, Koessler elődje is német volt: Robert Volkmann.

Maga Koessler valóságos megváltásként tekintette a budapesti Zenenakadémia ajánlatát. A kölni Városi Színház karmesteri pulpitusáról menekült hozzánk, mert — amint élvezetesen megfogalmazott önéletrajzában írja — „...az operák előadásának robusztus módja művészi kínszenvedést jelentett" számára.[18] 1882-től 1908-ig tanított a Zeneakadémián, majd — marasztalás ellenére — nyugdíjba vonult („...az idegenben töltött hosszú évek hazafivá tesznek" — írta később[19], visszatért Németországba és tizenkét éven át utazgatott. Közben lezajlott a háború, melynek végeztével a professzor budapesti nyugdíja teljesen elértéktelenedett. A múzsa helyére ekkor a fátum lépett. Bécsben Koessler egyik régi, kedves növendéke megtudta, hogy egykori professzorának anyagi gondjai vannak, s elhatározta, hogy maga folyósítja majd az idős mester nyugdíját a megfelelő értékben. Volt miből, de a gesztus akkor is nemes. Kálmán Imréről van szó.

A HÁLÁS KOESSLER-TANÍTVÁNY: KÁLMÁN IMRE

Az igazsághoz persze hozzátartozik az is, hogy Kálmán később visszakapta a Koesslernek küldött segélyt. Hubay vitte neki Bécsbe, köszönettel a Zeneakadémia nevében. Ekkor találták ki együtt, hogy Koesslert reaktiválni kell.[20] Így kezdődött el Koessler budapesti tevékenységének második fejezete, mely 1920-tól 1925-ig tartott (e kései korszak növendéke volt például Kókai Rezső és Vaszy Viktor).

De térjünk vissza Kálmán Imrére! 1932-ben megjelent önéletrajzában az operettkirály külön fejezetet szentel négyéves zeneakadémiai tanulmányainak, elsősorban Koessler — számára feledhetetlen — óráinak. „Ha kikerültök tőlem, csinálhattok, amit akartok" — idézi Kálmán mesterét — „de arra hívom föl a figyelmeteket, hogy alapos ellenponttanul-

mányok nélkül még egy valcert vagy egy egyszerű indulót sem tudtok meghangszerelni."[21] Ugyancsak Kálmán árulja el a legtöbbet Koessler tanításának módjáról. Arról, hogy többek között Beethoven-szonátákat és -szimfóniákat elemzett nekik a mester, majd a növendék saját kompozíciója következett a „no, mit hoztál fiam" biztatásra. Ezt aztán megvitatták (képzeljük el, amint Kodály éppen egy Kálmán-művet elemez, Weiner Jacobi Viktornak ad instrukciókat és fordítva...). Végül a Mester mind a kompozíciót, mind az ezt követő vitát is jól megkritizálta.[22]

A Zeneakadémia — sajátos módon — egy Kálmán-operettbe is bekerült. Az 1913-ban bemutatott „Cigányprímás" Kálmán leginkább személyes hangú operettje, több szállal kapcsolódik a szerző és barátai magánéletéhez. Művészkonfliktust dolgoz föl benne Kálmán, az öreg és a fiatal, apa és fia nemzedéki ellentétét, Rácz Pali és Rácz Laci személyében. Rácz Palinak, az öreg prímásnak csillaga kihunyóban van, mint ahogyan művészetét, a magyaros cigányzenét is kiszorította a város folklórja, a valcer és a többi modern tánc. (A szerepet az öregedő Alexander Girardi játszotta, s ezáltal saját művészsorsát is bevitte a darabba.) Szerepel itt azonban egy fiatalember is, Rácz Laci, „álmodozó, fáradt, kissé ideges ifjú" (a libretto magyar fordítása-verziója szerint[23]), aki a Zeneakadémiára jár, a hegedű helyett a zongorát részesíti előnyben, Liszt modorában improvizál. „Kótából játszik, levegőt tranzsíroz" — legyint megvetően apja. De Rácz Lacinak megvan a saját komplexusa is: „A Zeneakadémián azt mondják, hogy cigány vagyok, sejtelmem sincs a legatóról. Nekem! Aki jobb kontrapunktista vagyok, mint az egész Strauss Richárd!" — így fakadt ki a prímás fia. Vajon e sértett büszkeség nem jellemezte-e Kálmánt magát, iskolatársai: Bartók, Kodály, Weiner mellett? A könnyűzenész „Minderheitskomplex"-e? Éppen a „Cigányprímás" bemutatójának évében, 1913-ban kezdte nyilatkozatát Kálmán egy bécsi újságnak eképpen: „Tudom, hogy egy fél partitúraoldal Lisztttől többet ér, mint az én eddigi összes operettem...[24] Kálmán felesége, Vera visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy a „Csárdáskirálynő" és a „Marica grófnő" szerzője fejet hajtott Bartók nagysága előtt is.[25]

AZ OSZTÁLY

A fiatal Bartók gyakran ebédelt Kálmánéknál, ahol az egyik lánynak zongoraórákat adott — közvetíti Vera Kálmán, férjére hivatkozva.[26] Persze barátságról aligha lehetett szó, és Bartókban különösebben mély nyomot nem hagyott a Kálmán-család, leveleiben csupán egyetlenegyszer szerepel fiatalabb zeneakadémiai iskolatársa neve, nem éppen hízelgően, a Tanácsköztársaság illúziójának mámorában (1919. április 5-én): „...az én jövendő helyzetem sem világos még; csak annyi bizonyos, hogy a művészetet és tudományt a lehető legnagyobb támogatásban részesítik a kommunista kormányok. Magától értetődik, hogy csak az igazi művészetet: nem fog többé megtörténhetni, hogy egy Kálmán Imrét, Mihalovich Ödönt felmagasztaljanak, egy Ady Endrét pedig keresztre feszítsenek."[27] E megjegyzést menti, hogy családban maradt; Bartók húgának címezte.

Persze a Koessler-időszakban Kálmán még nem írt cuppanósan pikáns operettslágereket, az 1904-es növendékhanvversenyen az Operaházban „Saturnalia" címmel vonószenekari Scherzóval, egy évvel korábban egy zongoraszonáta-tétellel és néhány rövid zongoradarabbal jelentkezett[28], s a tanulmányok elvégzése után ötfüzetnyi dalt adott ki, kortárs költők szövegére.[29] Ezek többnyire melankolikus hangvételű, magyaros stílusú, sőt néhol népdalra emlékeztető énekek, igényes zongorakísérettel.

Talán Kálmán lehetett volna a magyar dalszerző, ha 1908-ban nem arat óriási kasszasikert a „Tatárjárás"-sal. Mindenesetre halvány célzások arra utalnak, hogy a könnyű és a komoly múzsa csókjait áhító növendékek már a Koessler-osztályban elkülönültek. Bartók az említett ebédeken kívül nemigen tartott kapcsolatot Kálmánnal, Jacobi Viktorral és Szirmai Alberttel. Bohém életmódjuk, az éjszakai kávéházlátogatások, Molnár Ferenc, Fedák Zsazsa kitüntető barátsága[30] nem vonzhatta az amúgy sem szívesen barátkozó Bartókot. Kodály meg egyenesen megvetette a szerinte „félkész" ifjoncokat.[31] Weiner viselkedéséről nem tudunk, bár híressé vált szokása, a dupla adag tejszínhab élvezete[32] arra enged következtetni, hogy nem kiáltott „távozz sátán"-t a könnyűvérű fiatalemberekre. Igaz, az

avantgárd Koessler-növendékekkel ellentétben Weiner is, miként Szirmai, Kálmán s mindenekelőtt Jacobi, igen hamar befutott.[33] Bizonyára ez is mélyítette a szakadékot egyes múzsafiak között.

De vajon valóban olyan mély volt-e ez a szakadék? A kínálkozó gyors válasz persze az, hogy igen, a „Leányvásár"-t nem lehet összevetni a „Kékszakállú"-val, noha ugyanabban az évben (1911-ben) keletkeztek. Viszont manapság, úgy kilencven év távlatából, ha tiszteletben tartjuk a műfaji határokat és a zenei fogyasztás szokásait, meglepő párhuzamokat fedezhetünk föl Bartókék, illetve Jacobiék, Szirmaiék célkitűzései között. Általános jellemzőként megfigyelhető az úgymond „német iga" alóli kibújás vágya, a századforduló, s a megelőző évtizedek borgőzös magyaros romantikájából való kijózanodás klasszikus vagy klasszicista eszmények kúráján és a sajátos magyar folklór felfedezése, kiállítása és — mint látni fogjuk — bizonyos értelemben megteremtése.

Szirmai Albert, aki hosszú élete folyamán német, angol, francia és amerikai kiadóknál egyaránt jelentkezett műveivel, 1902-ben, huszonkét évesen Berty Szirmaiként jelentetett meg Párizsban „Szerelmi üdvözleteket", karcsú, franciás szalonvalcereket zongorára.[34] Hat zongoradarabja[35] 1909-ből nemcsak egzotikus karaktereket vonultat föl, hanem egy gavotte lejtésű műben, melynek címe „Rococo" Szirmai Watteau-alakokra hivatkozik, „rizsporos hajú dámákra és parókás, térdnadrágos urakra!" Szirmai és Jacobi (bizonyára Huszka 1903-as Bob hercegének nagy budapesti sikerszériáján felbuzdulva) angol orientációval akarták megtörni a bécsi operett egyeduralmát. Szirmai „Sárga dominó"-ja és Jacobi „Leányvásár"-a (1907-ben, illetve 1911-ben) egyaránt angol miliőben játszódik, modern környezetben, amit például a „Sárga dominó" „Telefon"-dala vagy a „Leányvásár" tengeralattjárója is bizonyít. Később mindketten angolszász partokon vetettek horgonyt: Szirmai Angliában majd Amerikában próbált szerencsét, Jacobi (barátja Kálmán Imre minden könyörgése ellenére) rögtön Amerikával próbálkozott, de korai halála (1921-ben) nem hagyott időt ottani karrierjének. Mindenesetre az kiderült, hogy a Monarchiában is születhet operett, ami nem bécsi. Vagy ha bécsi is, magyar export-zenével. Ez utóbbi szabadalom nagyvállalkozója Kálmán, aki — Lehárral ellentétben[36] — valóban magyaros operettzenével lett világhírű. Mintha valaki a könnyű műfajokban is kiosztotta volna a szerepeket a Koessler-osztály tagjai közt: te magyaros leszel, te angolos, te franciás orientációjú!

És a folklór? Miközben Bartókék nagy áldozatok árán szarvasként járultak az áhított tiszta forráshoz, megteremtődött egy másfajta folklór, amit bizonyára nagyon sokáig szentségtörés lett volna amazzal összehasonlítani. A nagyvárosi népdalkincsről, a pesti kabarédalokról van szó, melyekről Csáth Géza és Ady is elismerően nyilatkozott kritikusi ténykedésének idején.[37] A kabarédalok első reprezentatív albumát, melyet — persze a kaszthatárok tiszteletbentartásával — funkciójában a nevezetes „Magyar népdalok" kiadványhoz hasonlíthatunk, 1911-ben jelentették meg Bárdék, „Fehér kabarédalok" címmel.[38] A szövegíró Gábor Andor (aki pár évvel korábban bizony „lekotkodályozta" Kodályt szerzői estje után![39]), a zeneszerző Szirmai Albert. A címbeli „fehér" nemcsak arra utal, hogy a kiadvány télen jelent meg (a címlapon stilizált ádvent-koszorú díszeleg), hanem arra is, hogy itt valamiféle megtisztított városi folklór kísérletének lesz tanúja az olvasó. Kabarédalokat kap eredeti, francia mintára, s nem abban a romlott változatban, ahogyan — mint Gábor Andor a terjedelmes előszóban (!) írja — „Bécsből kaptuk, ahová megtépázva és szárnyaszegetten szorult, mikor már a nagy német éjszakában nem voltak hívői és hallgatói"[40]. — „Ezt a magyar kabarét röviden és találóan úgy lehetne jellemezni: újságírás a színpadon"[41] — jelentik ki büszkén a szerzők, s 25 dallal bizonyítják koncepciójuk létjogosultságát, megénekelve a pesti lármát, a villamost, a hölgyek kalapját, a lepedők poloskáit, a „Zserbót", a „Té Házat", a gőzfürdőt és az értéktőzsdét. Mindezt hibátlan verseléssel, világosan formált, karcsún felrakott, karakterizáló, poénokkal teli s mindenekelőtt professzionalista zenével. Városi népzene ez párizsi mintára egy olyan korban, amikor a városi nép ajkát még többnyire — a fiatal Kodály dühös kifakadásával élve — „villanyerőre berendezett népdalgyárakból kikerült nóták"[42] hagyták el. Ha barátság nem is, de közös ellenségkép volt tehát a Koessler-osztály két táborában.

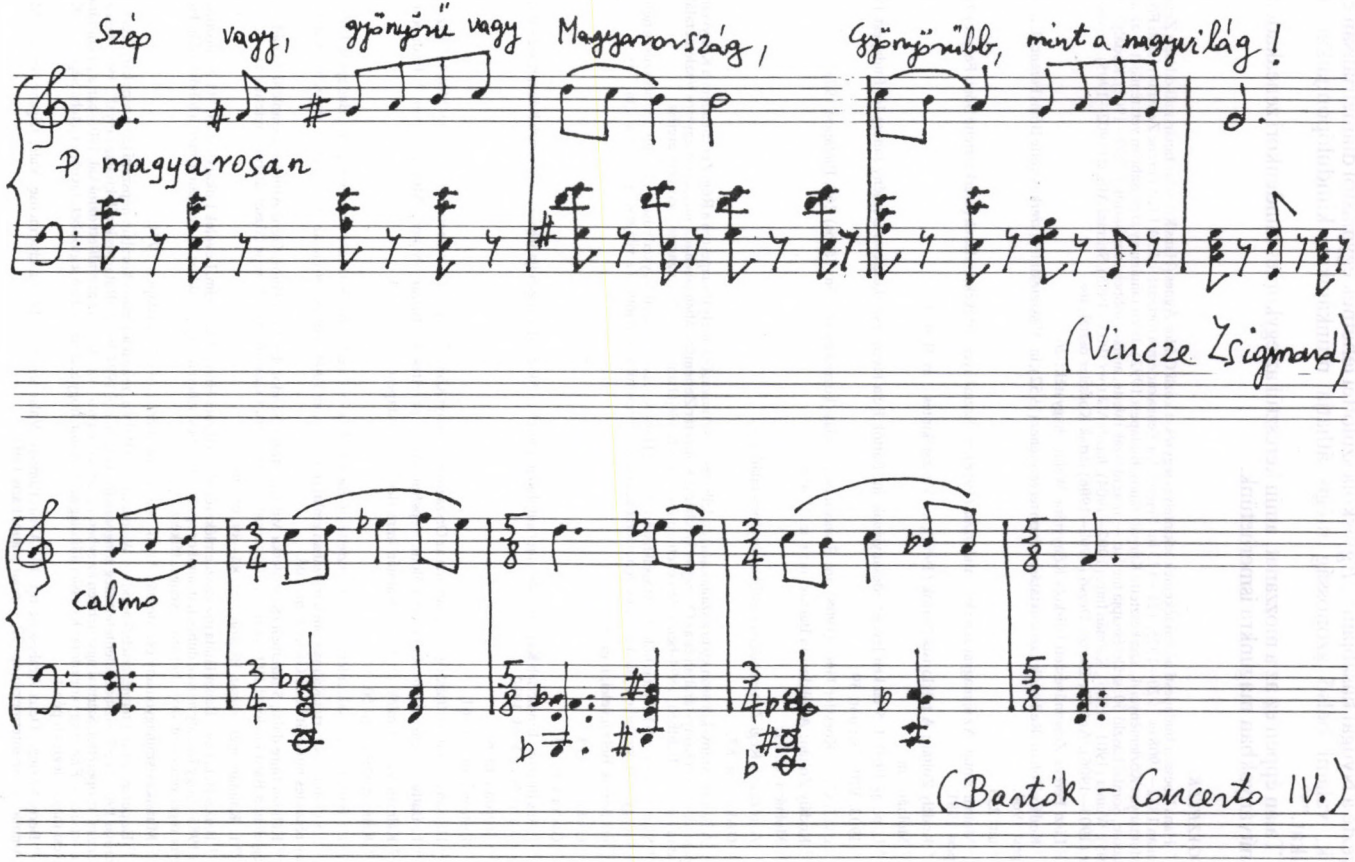
És később? Vajon összejött-e a nevezetes osztály? Csak jelképesen és csak karácsony kor... Persze akkor is foghíjasan, albumok lapjain. A Bárd-fivérek 1910—11-es albumában[43] a karácsonyi békítő hangulatban, melyet a címlapon karácsonyfa, zongorázó lányt révetegen hallgató asszony, gyerek és kutya szimbolizál, hirtelen egy pillanatra együtt jelenik meg Fráter Lóránd, Dóczi Lajos, Sas Náci és a többi divatos nótaszerző mellett Bartók és Szirmai neve. Előbbi egy „Őszi szellő" című Pósa-vers megzenésítésével (1902-ből!)[44], utóbbi két kabarédallal (az egyik, a Babits-szövegre írott „A minét" — mazurka lejtéssel — nagy sikernek örvendett Medgyaszay Vilma repertoárján).

Méltatlan környezet? Az album élére Bárdék Mozart Figaró-nyitányát tették. Ki-ki választhatott a kínálatból. Nem úgy, mint ugyanennél a cégnél három évvel korábban, amikor is az album legelőkelőbb stílusszintjét Kálmán és Jacobi egy-egy könnyed dala jelentette.[45] Viszont, mintegy tablóra terítve jelent meg a Koessler-osztály 1908-ban a Kern Aurél szerkesztette „Musique moderne hongroise" albumban, melyet magasrendű szalonirodalomként nyújtottak át az ízlés haladó fokán lévő nagyérdeműnek.[46] Egymás mellett találjuk itt Buttykay szelíd és levegős „Berceuse"-ét, Jacobi merészen modulatív „Marche miniatur"-jét, Weiner csupakvint „Caprice"-át és Bartók „Három csíkmegyei népdal"-át. A tízes évek végére némileg megváltozik a kép. Rózsavölgyi 1916—17-es karácsonyi albumába Kálmán, Lehár, Zerkovitz, Szirmai és a nótaszerzők körében a „klasszikusokat" — magyar részről — csak Dohnányi képviseli a „Pierrette fátyola" című pantomim keringőjével. Az avantgárd nem keveredik többé a kommersszel.

Ekkortájt hullik szét teljesen az osztály. Kálmán már vagy tíz éve Bécsben aratja diadalait, Jacobi nemsokára Amerikába megy, Szirmai angliai letelepedést fontolgat (egyébként szinte Bartókkal párhuzamosan), Antalffy Zsiross Dezső huszonegyben Amerikát választja, Weiner bezárkózik zeneakadémiai tantermébe, s a legfiatalabb, Kovács Sándor már tizennyolcban öngyilkosságot követ el. Folyamatos, bár ambivalens kapcsolat csak Bartók és Kodály között van. De itt aztán operettről egy szót sem!

Az már a múzsa és a fátum különös szeszélye, hogy éppen ez idő tájt mutatnak be egy operettet (szerzőjét karmesterként már ismeri a budapesti közönség, Jacobi „Szibill"-jének premierjét vezényelte), amely egykor majd kapcsolatba kerül a század egyik remekművével. Vincze Zsigmond „Hamburgi menyasszony"-át 1922. január 31-én adják először[47]. Egy elszegényedett dzsentri (akiről a darab végén kiderül, hogy mégis gazdag, de nem baj) és egy hamburgi nagykereskedő leányának a szerelméről szól. Persze első felvonása — hol másutt? — Badenben játszódik. A „Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország" itt szólal meg a hamburgi papa operett-kérdésére: „Hát csakugyan megvan az a szép Magyarország? Das Husanrenland! Maga látta a privát két szemével?" Mire elhangzik a Trianon utáni légkörben különösen híressé vált dal. A második felvonás végén — immár Magyarországon — amikor az elmaradhatatlan félreértés miatt úgy tűnik, füstbe megy a frigy, finaléként csendül föl, nosztalgiával. Különös dallam ez a magyar operettirodalomban. Magyaros, de inkább a korai verbunkosok zamatát őrzi a 19. század első évtizedeiből, mintsem a kocsmázó-busongó nótahangot. Talán ezért is maradt meg Bartók emlékezetében. Ám elsősorban szövege miatt. Nemcsak a kezdő „Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország"-ért, hanem a ritkán idézett folytatás miatt is: „Táltos paripánkon odaszállunk, haza hí fű, fa, lomb, virág!"

Persze Bartók a Concerto IV. tételében szinte a felismerhetetlenségig csiszolja-nemesíti Vincze banális dallamát, különösen annak metrumát és harmóniáit. Mégis, a hazától távol, ahol — mint ahogyan Koessler mondta — hazafivá válik az ember, még az operett-Magyarország is kívánatos lett, amit Bartók amúgy nem szenvedhetett. S ebbe beletartozott a Zeneakadémia is, valamennyi nagyszakállú és borotvált arcú professzorával. Furcsa ez a — bátran mondhatjuk — misztikus találkozás, mint ahogyan a Koessler-osztály többi — véletlenszerű — csoportképét sem magyarázzák logikai érvek.[48] Hammerschlag Jánosnak valószínűleg igaza volt, amikor 1926-ban, Koesslert búcsúztatva megje-


Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország, Gyönyörűbb, mint a nagyvilág!
P magyarosan
(Vincze Zsigmond)
calmo
(Bartók – Concerto IV.)

gyezte a Nyugat hasábjain: „*Egy*iskola szülöttei lehetnek egymástól diametriálisan eltérők, valami belső azonosság mégis áthatja munkájukat, kiindulópontjaikat, céljaikat."[49]

Talán éppen ez az a mozzanat, amin keresztül az egykori és mindenkori zeneakadémiai tanítványokban magunkra ismerhetünk.

JEGYZETEK:

[1] Hans Koessler budapesti növendékeinek tekintélyes jegyzékét közli Gádor Ágnes (Hans Koessler tanári működése a Zeneakadémián 1882—1908 és 1920—1925, 121—123 in: Fejezetek a Zeneakadémia történetéből. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei 4,. szerkesztette Kárpáti János, Budapest 1992). Jelen tanulmány szorosabban vett témáját — az ünnepi alkalom, Somfai László 60. születésnapja mellett — az az időszak ihlette, amikor többek közt Bartók (1899—1902), Kodály (1900—1905), Weiner (1901—1906), Kálmán Imre (1902—1904), Jacobi Viktor (1903—1905), Szirmai Albert (1902—1905), Kovács Sándor (1903—1906), Antalffy Zsiross Dezső (1902—1906) jártak Koessler osztályába.

[2] Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Könyvtára, Weiner-hagyaték: 26

[3] Kodály Zoltán: Reflexiók a zeneoktatási reform tervezetéhez (1952), in: Visszatekintés (szerkesztette Bónis Ferenc) I. 252, Budapest 1964.

[4] uitt 253.

[5] Molnár Antal: Az új magyar zene kibontakozása (1958), in: Eszmények, értékek, emlékek (szerkesztette Bónis Ferenc) 91, Budapest 1981.

[6] Kodály Zoltán: A folklorista Bartók (1950), in: Visszatekintés i. m. II. 450.

[7] Molnár i. m.

[8] L. pl. az 1900. I. 5-én kelt levelét édesanyjának, in: Bartók Béla levelei (szerkesztette Demény János) 16, Budapest 1976.

[9] 1903. VIII. 23.; uott 59.

[10] Csáth Géza: Koessler János (1908), in: Éjszakai esztetizálás (közreadja Demény János) 268, Budapest 1971.

[11] Kodály Zoltán: A folklorista Bartók, in: i. m. II. 450.

[12] Molnár i. m. 91.

[13] A kézirat a Régi Zeneakadémia gyűjteményében található.

[14] Gádor i. m. 87.

[15] A három Arany-kóruson kívül a számomra rendelkezésre álló anyagból, mely Budapesten a Régi Zeneakadémia Könyvtárában, a Zeneakadémia Könyvtárában és az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában található, még egy magyaros részletet találtam a Brahms-ihlette, Ischlben, 1894-ben keletkezett vonósnégyes finálójában, egy „alla zingarese" variáció erejéig.

[16] Saját zeneszerzői helyét is bölcs belátással határozta meg Hans Koessler: „Derűs egykedvűséggel és minden bosszúság nélkül arra a meggyőződésre kellett jutnom, hogy zeneszerzőként egyszerűen túl későn jöttem a világra." (l. Gádor i. m. 73).

[17] in: Bartók Béla levelei, i. m. 31.

[18] Gádor i. m. 73.

[19] Gádor i. m. 73.

[20] Julius Bistron: Emmerich Kálmán. Mit einer autobiographischen Skizze der Jugendjahre von Emmerich Kálmán, 62—63, Leipzig—Wien—New York 1932.

[21] Bistron i. m. 60.

[22] Bistron i. m. 60—61.

[23] Harsányi Zsolt fordítását gépiratban őrzi az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Gyűjteménye (MM 443 jelzet alatt).

[24] L. Batta András: Álom, álom, édes álom. Népszínművek, operettek az Osztrák—Magyar Monarchiában, 7, Budapest 1992.

[25] Kálmán Vera: Emlékszel még... Kálmán Imre élete, 51, Budapest 1985.

[26] Kálmán Vera i. m. 50.

[27] L.: Bartók Béla családi levelei (szerkesztette ifj. Bartók Béla és Gomboczné Konkoly Adrienne) 297, Budapest 1981.

[28] Ez utóbbi koncertet Kálmán önéletrajzában említi (i. m. 65), az 1904. február 29-én, az Operaházban megrendezett hangverseny részletes műsorát közli Gádor i. m. 108.

[29] Kálmán Imre dalai, 5 füzetben (Szabolcska Mihály, Mezey Sándor, Endrődi János, Gerő Attila és Zempléni Árpád verseire) megjelent a Bárd kiadónál 1907-ben. Az ifjú szerzőt a sorozatért a székesfőváros Ferenc József-díjával tüntették ki.

[30] L. Kálmán önéletrajzát, Bistron i. m. 86—89, 95—96.

[31] Balázs Béla húga, Bauer Hilda írja visszaemlékezéseiben (Bauer Hilda: Emlékeim, Levelek Lukácshoz 18, MTA Filozófiai Intézet 1985), hogy Kodály milyen dühös lett, amikor egy korabeli bestselleren kapta az akkor 17 éves lányt, mert a főhős (a dán Jacobsen egyik regényéről volt szó) „hitvány, gyenge, félkész" ember.

[32] Muzsikus-szájhagyomány és: Molnár Antal: Magamról, másokról 138, Budapest 1974.

[33] Ez persze a stílus természetéből adódott. Weiner már 1905-ben, zeneakadémista korában népszerű lett a zenekari Szerenáddal, Szirmai 1902-ben Párizsban jelentetett meg zongoraműveket, Jacobi 1904-ben a „Rátartós királykisasszonnyal", 1907-ben a „Tüskerózsa" c. operettel, Szirmai ugyanebben az évben a „Sárga dominó"-val, Kálmán az említett dalokkal, 1908-ban a „Tatárjárás"-sal aratott sikert. Ehhez egy anekdota: Koessler állítólag azt mondta, hogy Szirmai tudja a legtöbbet, Jacobi a legtehetségesebb, Kálmán keresi majd a legtöbb pénzt...

[34] Berty Szirmai: Deux Arabesque op. 10; Aveu d'amour. Valse lente op. 14; La charmeuse. Valse tzigane op. 21; Message d'Amour. Valse-intermezzo op. 22 — pour piano, Paris 1902.

[35] Sechs Stücke für Klavier (Oiseaux de passage, Gnomentanz, Rococo, Polonaise, Serenade andalousienne, Valse impromtu) Lauterbach-Kuhn, Leipzig 1909.

[36] Lehár általában nem használta a magyar koloritot. 1910-ig, a „Cigányszerelem" című operettig nem alkalmazott operettjeiben magyaros zenét, és itt sem válik szét élesen a románo a magyarostól.

[37] Csáth Géza: Nádor Mihály és Szirmai Albert (1911), in: Éjszakai esztetizálás i. m. 388—389; Ady Endre fóruma (1912), in: Péntek esti levelek (válogatta Varga József) 138—139, Budapest 1975.

[38] Szirmai Albert—Gábor Andor: Fehér kabarédalok (1911), Országos Széchényi Könyvtár Zenei Gyűjteménye, Z 16 892 jelzeten.

[39] Bauer Hilda i. m. 21.

[40] Fehér kabarédalok — Előszó 6.

[41] Fehér kabarédalok — Előszó 7.

[42] Bauer Hilda i. m. 17.

[43] Az Országos Széchényi Könyvtár Zenei Gyűjteménye őrzi (Z 54 396).

[44] Négy dal énekhangra és zongorára, Nr. 1, keletkezett: 1902-ben, megjelent Bárdnál 1904-ben, op. szám nélkül.

[45] Országos Széchényi Könyvtár Zenei Gyűjtemény Z 53 199; Kálmán Imre: „A hol te jársz..." lassú, magyarnótás hangvételű dalát és Jacobi Viktor „Süveg"-dalát tartalmazza.

[46] Rozsnyai-kiadás, OSZK Zenei Gyűjtemény Z 56 215 (összesen 12 zongoradarab).

[47] Forrás: Jónás Alfréd: Az operett és annak művészei, IV. (1914-től 1927-ig), gépiratos napló, 89, OSZK Színháztörténeti Gyűjtemény MS 107/4.

[48] Legkevésbé azt a gépírásos levelet, melyet a háború utáni Magyarországra küldendő segély ügyében az ugyancsak segítségre szoruló Bartók aláírásával küldtek a jómódú Szirmai Albertnek az USA-ban, 1945. június 25-én, in: Bartók Béla levelei i. m. 714.

[49] Hammerschlag János: Hans Koessler (1926), in: Zenei írások a Nyugatban (szerkesztette Breuer János) 347, Budapest 1978.

Ára: 80,– Ft

Tu 57

MAGYAR ZENE

19 3 94

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXV. évf. 3. szám 1995. szeptember

TARTALOM

DOMOKOS ZSUZSANNA:
Beethoven-szimfóniák zongoraátiratai — Liszt interpretációja az elődök stílusörökségének tükrében 227

FANCSALI JÁNOS:
Liszt Ferenc erdélyi tanítványai — III. Bogáthy Elza 319

N. SZABÓ JÓZSEF:
Nemzetközi zenei kapcsolatok (Magyarország zenediplomáciája 1945—1947) I.. 332

Megjelenik a Nemzeti Kulturális Alap, a Magyar Hitel Bank, valamint a József Attila Alapítvány támogatásával.

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőség tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zenei Tanács címén
1364 Budapest, Pf.: 47.) Telefon: 118-4243
Kiadja a Magyar Zenei Tanács
Felelős kiadó: VICTOR Máté
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR), Budapest XIII., Lehel u. 10/A 1900 — közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 214-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 160 forint, egész évre 320 forint

ISSN 0025—0384

Készült a Diamant Kft.-ben

DOMOKOS ZSUZSANNA:

BEETHOVEN-SZIMFÓNIÁK ZONGORAÁTIRATAI

LISZT INTERPRETÁCIÓJA AZ ELŐDÖK STÍLUSÖRÖKSÉGÉNEK TÜKRÉBEN

„Ich liebe Dich, Sohn, — mein Profet bist Du —
Ich hab' keinen Bessern gefunden."
(Otto Prechtler)[1]

Liszt számára Beethoven szimfóniáinak zongorán való hiteles megszólaltatása különösen fontos zeneszerzői feladat volt. Az első és az utolsó szimfónia-átirat keletkezése között hosszú idő telt el, 1837-től a teljes sorozat megjelentetéséig, 1865-ig. Liszt Beethoven szimfóniáival saját indíttatásra kezdett el foglalkozni, és azt a stílust követte, amelyet Berlioz Fantasztikus szimfóniájának 1833-as átiratában elkezdett. 1838-ra elkészült az 5., 6., 7. szimfónia zongoraverziója, 1841-ben ezekhez csatlakozott a 3. szimfónia gyászindulója. Liszt 1850-ben felajánlotta Breitkopf és Härtelnek, hogy elkészíti az összes szimfónia kétkezes átiratát, de a kiadói jog megszerzésének elhúzódása hátráltatta a terv megvalósulását. Eközben Liszt a 9. szimfónia kétzongorás változatán dolgozott, amely 1853-ban látott napvilágot Schottnál. Végül 1863-ban Breitkopf tért vissza a teljes sorozat kiadásának lehetőségéhez, amelyet Liszt elfogadott. A szimfóniákhoz írott előszóból — amely feltehetőleg még 1838-ban, az első átiratokhoz készült[2], nyomtatásban először 1840-ben jelent meg az 5. szimfónia átiratának korai verziója előtt, és változatlan formában került át 1865-ben a teljes szimfónia-sorozat átiratai elé —, kiderül, hogy Liszt miben látta saját szerepét, egyéni küldetését a Beethoven-szimfóniákból készült kortárs átiratok tradíciójának ismeretében. Az előszóban megfogalmazott esztétikai ideál kulcsfontosságú annak az interpretációnak a megértéséhez, ahogy Liszt Beethoven szimfóniáihoz közelített. Liszt hivatkozik benne a már elkészült számos szimfónia-átiratra, amelyektől — a zongora technikai, mechanikai változásaira hivatkozva — elhatárolja saját sorozatát: *„... den bisherigen, ziemlich zahlreichen Bearbeitungen ist ein verhältnismässiger Nutzen durchaus nicht abzusprechen, obwohl sie bei tieferem Eindringen meistens nur von geringem Wert erscheinen. Der schlechste Steindruck, die fehlerhafteste Übersetzung gibt doch immer noch ein, wenn auch unbestimmtes Bild von dem Genie eines Michelangelo, eines Shakespeare; in dem unvollständigsten Klavierauszüge erkennt man dennoch hin und wieder die, wenn auch halb verwischten Spuren von der Begeisterung des Meisters. Indessen, durch die Ausdehnung, welche das Pianoforte in der neuesten Zeit zufolge der Fortschritte in der technischen Fertigkeit und in der mechanischen Verbesserung gewonnen hat, wird es jetzt möglich, mehr und Besseres zu leisten, als bischer geleistet worden ist. Durch die unermessliche Entwickelung seiner harmonischen Gewalt sucht das Pianoforte sich immer mehr alle Orchesterkompositionen anzueignen. In dem Unfange seiner sieben Oktaven vermag es, mit wenigen Ausnahmen, alle Züge, alle Kombinationen, alle Gestaltungen der gründlichsten und tiefsten Tonschöpfung wiederzugeben, und lässt dem Orchester keine anderen Vorzüge, als die Verschiedenheit der Klangfarben und die massenhaften Effekte — Vorzüge freilich, die un-*

A tanulmány az MHB A MAGYAR TUDOMÁNYÉRT ALAPÍTVÁNY támogatásával jött létre.

geheuer sind. In solcher Absicht habe ich die Arbeit, die ich der Welt jetzt übergebe, unternommen. Ich gestehe, dass ich es für eine unnütze Verwendung meiner Zeit ansehen müsste, wenn ich weiter nichts getan hätte, als die vielen bisherigen Ausgaben der Symphonien mit einer neuen, in gewohnter Weise bearbeiteten vermehren; aber ich halte meine Zeit für gut angewendet, wenn es mir gelungen ist, nicht bloss die grossen Umrisse der Beethovenschen Komposition, sondern auch alle jenen Feinheiten und kleineren Züge auf das Pianoforte zu übertragen, welche so bedeutend zur Vollendung des Ganzen mitwirken."

Liszt az elődök átirataihoz képest tehát deklaráltan más igénnyel lép fel munkájával szemben, és ezt — részben a valóságos helyzetnek megfelelően, részben tapintatból — a zongora technikai adottságainak ugrásszerű javulásával indokolja. Ahhoz azonban, hogy megértsük, konkrétan milyen zenei tartalom húzódik meg az esztétikai állásfoglalás mögött, meg kell ismernünk azokat az átiratokat is, amelyektől Liszt eltért. Igaz, a legtöbb kortárs átirat jellegében is más rendeltetésű, mint Liszté: a többség házimuzsikálásra készült. Beethoven szellemiségének közvetítésében azonban nemcsak a technikai lehetőségek szabják meg a határt. Adolf Loos disszertációjában egy nagyon fontos szempontra hívja fel a figyelmet, amit a következő értékelés során mindig szem előtt tartunk: el kell választani egymástól azokat a zongoraátiratokat, amelyek az eredeti művel egy időben keletkeztek, azoktól, amelyek később, utólag születtek, hiszen ezek már egy történelmi tudatot tükröznek. Az előbbiek nemcsak időben, hanem tematikus anyagukat illetőleg is közelebb állnak az eredeti műhöz. *„Diese Klavierauszüge haben nicht nur zeitlich, sondern auch sachlich eine besondere Nähe zum Original".*[3]

A zongora kifejezési lehetőségeinek forradalmi megváltozása egyrészt elkülöníti egymástól Beethoven és Liszt korát, Liszt esztétikai céljai már egy új generáció zenei ízlését tükrözik. Ez korjelenség, így az eltérések nagy része nem az egyes szerzők különböző átírói képességének tudható be. A másik oldalról szemlélve az a 10 év, amely Beethoven halála és az első Liszt-átirat között eltelt, elég hosszú időszak volt ahhoz, hogy Liszt interpretációjában már a romantika Beethoven-recepcióját lehessen kimutatni. A zenei értékelések tárgyilagos megközelítésében nagy segítséget nyújt az a két kortárs kézirat, amelyek Beethoven javításait, megjegyzéseit tartalmazzák. A 7. és a 8. szimfónia a szerző által jóváhagyott átirata zongorára, két kézre, az elemzéseknél alapvető viszonyítási pont annak megítélésében, hogy melyek voltak a követelmények és technikai lehetőségek Beethoven korában, és ehhez képest miben tér el Liszt koncepciója. Bár a tanulmány nem tűzte ki feladatául a szimfónia-átiratok tradíciójának teljes feltérképezését, hisz ez egy önálló dolgozat tárgya lehetne, mégis az idézett átiratok összessége körvonalazza a Liszt első átiratait megelőző és egyidejű (azaz az 1830-as évekig tartó) időszak általános stílusjegyeit. Természetesen a később keletkezett átiratokat nem vettük figyelembe.

A zongorakivonat és átirat elsősorban segédeszköznek számított a hivatásos zenészek között és a műkedvelők körében egyaránt. Mivel a 19. század elején aránylag kevés város és hercegi udvar rendelkezett zenekarral, a zene iránt érdeklődőknek olyan forrásra kellett szorítkozniuk, amely független volt a nyilvános előadástól. A házimuzsikálás mellett gyakran felhasználták próbáknál hangverseny előkészítéséhez, sőt, több korabeli oratórium és passió előadáson helyettesítette zongorakivonat a zenekart. Moscheles a 9. szimfóniát zongorakivonatból tanulmányozta, amint ez visszaemlékezéseiből kiderül.[4] A szimfónia zárótételének zongorakivonata az énekszólamok hozzáadásával 1828-ban, Schottnál jelent meg. A recenzióból kiderül, hogy a zongorakivonatnak valóban nagy része volt a mű ismertté tételében:[5] *„Wem immer die vorstehend der grossen Beethovenschen Chorsymphonie gezollten Huldigungen aus dem Herzen gesprochen sind, dem wird es nicht anders als hocherfreulich sein können, den das Werk krönenden Schlusschor nun auch in einem zweckmässigen Clavierauszuge zu erhalten, welcher dieses Musikstück auch engeren Kreisen zugänglich macht, und zugleich dem Chordirektor das Einstudieren der Chöre erleichtert. Die Clavierbearbeitung ist zweckmässig, der Stich schön und correkt, der Preiss für 16 Bogen Folio mässig genug."*

Koch lexikona ugyanezt a képet festi meg általánosságban; a zongorakivonat a partitúrát helyettesíti:[6]

„Sie [Klavierauszüge] haben nicht sowohl zur Absicht, dass sie von einzelnen Personen, so wie ein für Clavier arrangiertes Tonstück, vorgetragen werden sollen, sondern man sucht durch dieses Verfahren hauptsächlich solche Kunstwerke auf eine wohlfeilere Art unter Kenner und Liebhaber der Kunst, theils zum Studium, theils zur Privatausübung derselben unter kleinen Zirkeln, zu verbreiten, als es durch die Herausgabe der vollständigen Partitur geschehen kann."

A zongorakivonat és átirat elsődleges funkciója tehát az volt, hogy a zenészek és műkedvelők számára hozzáférhetővé tegye a kortárs zenekari műveket. Beethoven szimfóniáinak terjesztésében különösen kiemelt szerepet kaptak a különböző átiratok, mivel először a 7. szimfónia kiadásánál jelent meg a partitúra a szólamokkal egyidejűleg (1816). Az előző szimfóniák esetében csak a szólamokat jelentették meg, majd különböző átiratok után, többször sok év elteltével (pl. 1. szimf.: 8 év, 4. szimf.: 15 év, 5., 6. szimf.: 17 év!) látott csak napvilágot nyomtatásban a partitúra. A későbbi elemzések során idézendő 1. szimfónia-átirat (Gelinek abbé, 1804) zongora két kézre, és az 5. szimfónia négykezes zongorakivonata (Friedrich Schneider, 1809) is jóval megelőzi a partitúra megjelenését. Jellemző kiegészítő adat a Fidelio második változatának esete is, az opera 1810-ban csak zongorakivonatban jelent meg, és a harmadik változat is 12 évig várt, míg a zongorakivonat után partitúra formájában is kinyomtatták.

A fenti adatok azt támasztják alá, hogy a korban a zongorakivonatok legalább annyira keresettek voltak, mint az eredeti zongoraművek. Adolf Loos megállapítása szerint Beethoven szimfóniáinak zongoraátiratai hasonló népszerűségnek örvendtek a 19. században, mint a zongoraszonáták (kivéve a különösen kedvelt darabokat).[7]

Loos szerint a zenekari művek átiratai természetesen hozzátartoztak a mindennapi élethez:[8] *„Die vielfältige Funktionen des Klavierauszuges weisen darauf hin, dass er im Musikleben eine zentrale Stellung einnahm. Niemand, der sich mit Musik beschäftigte, konnte ohne ihn auskommen. So häufig er jedoch gebraucht wurde, so wenig wurde über ihn gesprochen: er war ein so selbstverständliches und unentbehrliches Hilfsmittel, dass man ihn gar nicht zu erwähnen brauchte."*

A zongorakivonatok és átiratok fontos szerepet játszottak az oktatásban is. A konzervatóriumokban és a zeneművészeti főiskolákon különösen a hangszerelési tanulmányokhoz nyújtott segítséget, de a karmesterképzésben és a zenetörténeti előadásokon is felhasználták. A zeneszerzés órákon kiemelt szerephez jutott, mint ez Johann Christian Lobe zeneszerzés tankönyvéből kiderül:[9] *„Eine... gute Prozedur besteht darin, aus Klavierauszügen solcher Werke, von denen man sich die Partituren verschaffen kann, Stücke zu instrumentieren, und alsdann die eigenen Versuche mint den Ausführungen der bezüglichen Meister zu vergleichen. Man wird dadurch auf Dinge und Feinheiten in den Klangverhältnissen und Mischungen der Instrumente aufmerksam, die auf dem Erfahrungswege mit eigenen Kompositionen oft viel später, oft gar nicht entdeckt werden."*

Liszt 1863 augusztusában írja Breitkopf és Härtelnek, hogy átiratait a koncertszerű előadásokon kívül tananyagként is szánja a konzervatóriumok számára:[10] *„Tel que se présente actuellement cet arrangement des Symphonies de Beethoven, les élèves de première classe des Conservatoires seront à même de les jouer passablement* à prima vista, *sauf à mieux réussir en la travaillant, ce qui serait toujours conseillable. Quelle étude mériterait plus de soins et d'assiduité que celle de ces chefs-d'oeuvre? Plus on s'y adonnera et plus on en retirera de profit, d'abord sous le rapport du sens et de l'intelligence esthétique, puis aussi sous celui de l'habileté technique et du perfectionnement de la virtuosité — dont il ne faut dédaigner que le mauvais emploi qui s'en commet parfois."*

Mivel a zongoraátirat közvetítő szerepet játszott a műalkotás és a közönség között, mindkét fél igényeit figyelembe kellett vennie. Ha maga a zeneszerző készítette el az átiratot, a művészet követelményét és a publikum érdekét egyidejűleg ki tudta elégíteni, bár a múlt század első évtizedeiben a zeneszerzők csak kivételes esetben készítettek saját műveikből átiratot. Beethoven szimfóniái közül csak a másodikból írt egy zongoratrió-változatot. Loos hívja fel a figyelmet disszertációjában arra a korabeli rangsorolásra, amely meg-

határozta, milyen formában dolgozták fel a zenekari művet, és ez egyúttal az átirat nehézségi fokát is megjelölte. Egy zenekari mű zongoraátiratát a zeneszerző főként két zongorára (esetleg négy kézre) készítette el, a kétkezes átiratot egy kevésbé jelentős átíróra bízta. A század vége felé az átiratok készítése a tehetséges zeneszerző-hallgatók feladatává vált.[11] A kétzongorás átiratok inkább a hivatásos zenészek számára készültek, ezért ezek általában igényesebb faktúrát kaptak, és gyakran nyilvánosan is megszólaltatták őket. A négykezes átiratok egyszerűbbek voltak, mivel ezek elsősorban a műkedvelők igényeit elégítették ki. Dommer lexikona a század derekán írásban is szentesítette a gyakorlatot:[12] *„Grössere Vocalwerke mit Orchester werden gewöhnlich auch im Clavierauszüge (d. h. das begleitende Orchester für Clavier arrangiert, die Stimmen selbstverständlich in Partitur darüber) herausgegeben, sowohl um die Anschaffung derselben, als auch dem begleitenden Musiker beim Einstudieren seine Aufgabe zu erleichtern. Symphonien und grössere Orchesterwerke pflegt man für zwei Spieler vierhändig oder auch für zwei Claviere zu arrangieren, um sie sowohl hinsichts der Einzelheiten als auch in Bezug auf die gesammte Klangwirkung reicher, kräftiger und mannigfaltiger wiedergeben zu können."*

Beethoven szintén figyelemmel kísérte szimfónia-átiratainak sorsát. A 7. és 8. szimfónia kiadásakor egyidejűleg jelent meg az eredeti mű (szólamok és partitúra formájában is) és a zongora kétkezes átiratok. A 7. szimfónia átiratát Diabelli, a 8. szimfóniáét Haslinger készítette el. Az átiratok Beethoven által javított kéziratos forrásait vesszük alapul az elemzéseknél. A most idézendő két Beethoven-levél ezekhez az átiratokhoz kapcsolódik, amelyekből kiderül, hogy a zeneszerző aktív szerepet vállalt az átiratok elkészítésében. Mindkét levél a kiadó Steinerhez szól, az elsőben még általánosságban esik szó az elkészítendő átiratokról, az egy évvel későbbiben már az elkészült 8. szimfónia-átirat korrektúráihoz fűzött magyarázatokat találjuk.

An Sigmund Anton Steiner, Wien 1. Febr. 1815

„Wohlgeborenster Generalleutnant!
Ich habe Ihre Zuschrift an meinen Bruder erhalten und bin damit zufrieden, doch muss ich Sie bitten die Unkosten der Klavierauszüge noch ausserdem zu bestreiten, da ich erstlich alles in der Welt bezahlen muss und alles teurer als andere, so würde mir das Schwer fallen; ohnehin glaube ich nicht, dass Sie sich über das Honorar von 250 # [Dukats] beschweren können. Aber ich möchte mich auch nicht gern beschweren, daher besorgen Sie die Auszüge selbst, doch sollen alle von mir übersehen, und wo es nötig, verbessert werden; ich hoffe, dass Sie damit zufrieden sind."[13]

An Sigmund Anton Steiner, Wien 1816

„Ich sende hiermit meinem G-11-t [Generalleutnant] den verbesserten Klavierauszug, die Verbesserungen des Czerny sind anzunehmen; *übrigens hat der G-11-t wieder neuerdings die vielen Verbrechen im Klavierauszug des Adjutanten anzusehen; diesem gemäss ist heute am anderen Ohr des Adj. dieselbe Exekution wie gestern vorzunehmen; sollte derselbe auch ganz unschuldig befunden werden, so soll doch die Exekution wie gestern statthaben, damit demselben Furcht und Schrecken überhaupt vor allen künftigen Verbrechen eingejagt werde. Es ist unterdessen von der gestrigen und heutigen Exekution Bericht zu erstatten. Ich umarme meinen besten G-11-t, indem ich den Klavierauszug der schwer zu exequierenden Symphonie in F schicke.*

Dero L. v. B."[14]

A levélben Beethoven Czerny korrektúráit említi, amelyeket teljes mértékben elfogad. A kézirat azt sugallja, hogy Beethoven valószínűleg maga kezdte javítgatni Haslinger átiratát, hiszen a fő zenei szöveg javításai az ő kezétől származnak, majd az egészet átadta Czernynek, aki külön lapokon tette meg az ő korrektúra-javaslatait, végül Beethoven ismét átnézte a kéziratot a javításokkal együtt. Ezt a feltevést a szimfónia 4. tételének 422. ütemé-

nél található javítás támasztja alá (ld. 3. kottapélda): Haslinger kottaképébe Beethoven bejegyezte a témát kiskottával (NB), a részletet külön kottapapíron Czerny is átírta, és végül Beethoven ezt a változatot fogadta el, ez jelent meg a nyomtatott kottában is. Az a tény, miszerint Beethoven Czerny munkáját ilyen magasra értékelte, arra enged következtetni, hogy Czerny kiemelt helyet érdemel a Lisztet megelőző átírók között. Czerny különben is központi egyéniség Beethoven és Liszt között: tanárként személyesen is hathatott a fiatal Liszt Beethoven-képének kialakítására, valamint több dokumentum utal arra, hogy a korban a leghitelesebb Beethoven-interpretátorként tartották számon. Ezt igazolják a Probstnál 1829-ben megjelent négykezes szimfónia-átiratai is, W. Watts, Johann Nepomuk Hummel, Frédéric Kalkbrenner, Friedrich Mockwitz átirataihoz képest a legszigorúbban ragaszkodik az eredeti zenei szöveg minél hűbb visszaadásához. A Házavatás-nyitány átiratának egy kalóz kiadásával kapcsolatban jelentette ki Beethoven, hogy Czerny átiratát hitelesnek tartja, szavait a Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Musik 1825-ös márciusi száma őrizte meg:[15] *„Ich halte es für meine Pflicht, das musikalische Publikum vor einem gänzlich vervehlten, von der Original-Partitur abweichenden Clavierauszuge meiner letzten Ouverture, zu vier Händen, welche unter dem Titel: Festouverture von L. v. B. bei Trautwein in Berlin herausgekommen ist, zu warnen, um so mehr, da die Clavierauszüge zu zwei und vier Händen, von Herrn Carl Czerny verfasst, und der Partitur völlig getreu, nächstens in der einzig rechtmässigen Auflage bei B. Schotts Söhnen in Mainz erscheinen werden. L. v. Beethoven."*

Miközben Czerny 1828 májusában a 8. és a 9. szimfónia átiratain dolgozott, egyik írásában említette, hogy a 6. és a 7. szimfónia átirataival Beethoven tetszését nyerte el: *„selbst Beethoven war nach deren Durchsicht damit zufrieden."*[16]

Ezek után hitelt kell adnunk a kiadó Probst ajánló sorainak, amelyekkel Czerny szimfónia-átiratainak teljes sorozatát kínálja a közönségnek:[17] *„Herr Carl Czerny, als Compositeur längst berühmt, genoss Beethovens Vertrauen namentlich in einem solchen Grade, dass ihm dieser bei Arrangements seine Compositionen zu diesem Zwecke gewöhnlich selbst mittheilte, und jede kleine Freyheit, welche die Eigenthümlichkeit des Pianoforte gegen des Orchesters notwendig machte, genehmigte Beethoven, als wäre sie von ihm selbst so angegeben. „Was Sie zu ändern für gut finden, ist mir ganz recht" sagte der verewigte Beethoven zu Herrn Czerny persönlich. Beethoven war also doch der Meinung, das man das Instrument, für welches man arrangire, im Auge behalten, und seinen Umfang benutzen müsse, um den Ausdruck der Composition gehörig geben zu können, und dass ein nur ganz sclavischer Partituren-Auszug, ohne Berücksichtigung des Pianoforte, um zweckmässig sei. Und ist auch Hr. Czerny mit diesen Ansichten in Beethoven's Geist eingedrungen, und hat jene Riesenwerke auf den völligen Umfang unserer neuen Pianofortes eingerichtet."*

Czernyre, mint hiteles Beethoven-előadóra emlékszik vissza Liszt is 1856-ban:[18] *„In den zwanziger Jahren, wo ein grosser Theil der Beethoven'schen Schöpfungen für die meisten Musiker eine Art von Sphinx war, spielte Czerny* ausschliesslich *Beethoven mit ebenso vortrefflichem Verständniss als ausreichender, wirksamer Technik;".*

Liszt maga is játszotta Czerny egyik Beethoven szimfónia-átiratát: 1846 áprilisában például a 7. szimfónia első tételének kétzongorás vátozatát adta elő egykori mesterével a Haslinger által rendezett hangversenyen.[19] Ezért a 7. szimfóniából idézett példáknál Czerny kétzongorás átiratát is bevettük az összehasonlító elemzésbe, hiszen ezt Liszt bizonyíthatóan ismerte. Saint-Saëns visszaemlékezése szintén azt támasztja alá, hogy Czerny átiratai ismertek és keresettek voltak, és fontos szerepet játszottak a szimfónikus művek megismertetésében:[20] Saint-Saëns írja, hogy a három nagy bécsi klasszikus mester szimfóniáit az amatőrök főként Czerny 2 zongorára készített átiratain keresztül ismerték.

Czerny visszaemlékezése szerint az 1804—1805-ös években hetenként egy vagy két alkalommal Lichnowsky hercegnél adott hangversenyt, és mivel az addig elkészült Beethoven-műveket kivétel nélkül elő tudta adni emlékezetből, a herceg opus-szám szerint kérhetett tőle bármily darabot. Beethoven azonban nem minden esetben értett egyet Czerny átirataival, a Nagy Fúga zongoraverziója Czerny értelmezésében például nem nyerte el a tet-

szését.[21] Meggondolandó tény az is, hogy 1837—38-ban, amikor Liszt elkészítette első szimfónia-átiratait, nem kérte Czerny véleményét, sőt, az előszóban burkoltan elhatárolta magát mesterének átiratait ól. A választ valószínűleg Wagner fogalmazta meg saját, 1830-ban elkészített 9. szimfónia-átiratához fűzött kommentárjában. Liszt és Wagner már egy új generáció képviselőjeként, más zenei megközelítéssel kívánta zongorára átültetni Beethoven zenekari muzsikáját. *„Der Weg nun, dieses Meisterwerk eingängiger zu machen, schien mir eine zweckmässige Einrichtung für den Flügel, die ich zu meinem grossen Bedauren noch nie antraf; (denn jenes Czerny'sche vierhändige Arrangement kann doch füglich nimmer genügen).”*[22]

Czerny mellett Hummel volt a másik jelentős zeneszerző, aki szintén átírta mind a kilenc szimfóniát, és aki Czernyvel együtt — mint Mozart és Beethoven volt tanítványai — már életében is elismert szaktekintélynek számított a nagy mesterek műveinek közvetítésében. Hummel átiratai zongora, fuvola, hegedű és cselló összeállításra készültek, az utóbbi három hangszer a kotta szerint ad libitum csatlakozik a zongorához; a négyest és a szóló zongora szólamot egymással párhuzamosan adták ki. Loos említi, hogy Hummel átiratai az egész 19. század folyamán keresettek voltak.[23] *„Die Hummel'schen Übertragungen blieben im ganzen 19. Jahrhundert beliebt, auch seine Arrangements der Sinfonien Mozarts wurden immer wieder mit 25 Exemplaren aufgelegt. Hummel war auch bei Arrangements der Sinfonien Beethovens für Klavier mit Begleitung von Violine, Flöte und Violoncello ad libitum dauernder Erfolg beschieden, sie wurden noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vertrieben.”*

Az 5. szimfónia átirata különösen népszerű volt. 1827-ben jelent meg a B. Schott's Söhne kiadónál 200 példányban mint zongora szóló, és 100 példányban, mint kamaraegyüttes, de ez nem elégítette ki az igényeket, még ugyanebben az évben 25 példány szólót és 50 példány zongoranégyest adtak ki utánnyomással. Az 5. szimfónia-átiratáról — Mozart d-moll zongoraversenyének átiratával együtt — A. B. Marx írt kritikát a következő évben:[24] *„Jeder neue Weg zur Vertreibung solcher Meisterwerke, die in ihrer ursprünglichen Gestalt noch zu wenigen und zu selten zugänglich sind, verdient Beachtung und Dank. Wie sehr, wenn er so zweckmässig erscheint und zu so trefflichem Ziele führt, als hier der von Hummel eingeschlangene. Das Pianoforte, intensiv das ärmste, ist gleichwohl das einzige Instrument, das uns einen Schattenriss von dem Tempelbau grosser Orchesterkompositionen zu geben vermag. Bis eine bessere Musikunterrichtsweise das Partiturlesen und Spielen mehr ausgebreitet und unsere Orchester vermehrt hat, mögen Klavierauszüge aller Art als frohe Boten umhergesendet werden, zum festlichern Genuss zu laden.*

Hummel, der um die Kultur seines Instruments so grosse Verdienste hat, beweiset hier dem Publikum und besonders den Verfertigern von Klavierauszügen, wie viel sich mit zwei geschikt benutzten Händen ausrichten lässt. Die Klavierstimme allein bietet von beiden Werken ein Abbild ohne wesentliche Lücke, das dann durch die zutretenden Instrumente noch mehr Fülle und einen Anflug von Orchesterfärbung erhält. Und so macht es dem Meister doppelt Ehre, dass er neben selbständigerm Wirken nicht verschmäht hat, grosser Tondichter Herold zu sein.”

Nem mindegyik szimfónia-átirat esetében igaz azonban, hogy a zongora szólam egyedül is visszaadja a szimfónikus zenei anyagot. Az elemzések során látni fogjuk, hogy sokszor az egyik vonós hangszer, vagy fuvola szólama kapja a témát, és ezeken a helyeken a szóló zongora önmagában üresen szól (pl. 45. kottapélda).

Hummel átiratai elsősorban a műkedvelő közönség számára készültek. Érdekes megkülönböztetés Hummel és Kalkbrenner átírói stílusa között, amelyet a kiadó említ, a 6. szimfónia Kalkbrenner-átiratának előszavában. A kiadó szerint Hummelnek könnyebbé kellett tennie a zongora szólamot, hogy a legtöbb zongorista le tudja játszani, ezért kevés benne az oktávkettőzés, amivel visszaadhatná a zenekari effektusokat.[25] Ez a vélemény 1840-ből származik, és A. B. Marx fent idézett kritikájával szembesítve ismét érezhető a zongorával szemben támasztott igény ugrásszerű növekedése.

A műkedvelő réteg szélesebb táborának szánták W. Watts, Friedrich Mockwitz, Hein-

rich Esser, Friedrich Schneider és a többi, ma már kevésbé ismert szerzők Beethoven-átiratai kat. Az Angliában publikáló W. Wattsról pillanatnyilag annyit tudunk, hogy Beethoven 5. szimfóniájának átiratát 1817-ben Ferdinand Riesnek ajánlotta. Friedrich Mockwitz nevét és munkásságát a német lexikonok is megőrizték. 1773-tól 1849-ig élt, jogot tanult, majd Drezdában zenetanítással foglalkozott. Kevés művét ismerjük, a klasszikus művekből készített átiratai 1809-től jelentek meg. Az Eitner-lexikon cikkírója magasra becsüli átírói képességét, bár azután, hogy Czerny átiratait játszhatatlannak ítéli, felmerül a gyanú, hogy az átiratok minőségét gyakorlati szempontból közelíti meg.[26] *„[Mockwitz ist]... vorteilhaft bekannt durch seine vorzüglichen Klavierarrangements klassischer Meisterwerke. Czerny's Arrangements derselben Werke waren durch ihre Ueberladung unspielbar. Mockwitz verstand es, aus den Partituren das Wichtigste auszuziehen und in praktischer Weise auf dem Klaviere wiederzugeben."*

A 6. szimfónia frissen megjelent átiratáról is kedvező kritikát kapott kortársától, aki bizalommal ajánlja munkáját otthoni muzsikálásra:[27] *„Der Auszug ist mit Einsicht und Fleiss, ohne ängstliche Kleinmeisterey, so dass man siehet, Hr. Mockwitz ist in solchen Bearbeitungen nicht wenig geübt. Liebhaber, die, was sie vollstimmig gehört, im Geiste wiederholen, oder sich auf das, was sie so hören werden, vorbereiten, oder auch im Allgemeinen sich in dieser Weise unterhalten wollen, werden seine Arbeit mit Beyfall aufnehmen."*

Friedrich Schneider átirata az 5. szimfóniából azáltal emelkedik ki a ma már elfeledett szerzők zongoraletétjeinek sorából, hogy E. T. A. Hoffmann híres 5. szimfónia-recenziójában méltatja:[28] *„Uebrigens ist die Symphonie fürs Pianoforte mit Verstand und Einsicht eingerichtet, indem ohne Verwischung der Eigenthümlichkeiten des Originals auf die Bedürfnisse des Instruments gehörige Rücksicht genommen worden."*

Friedrich Schneider (1786—1853) sokoldalú, a közéletben is tevékeny zenész volt, többek között a lipcsei Tamás-templom orgonistájaként, karmesterként és számos kórus karnagyaként tevékenykedett. A dessaui Hofkapelle az ő munkássága idején (1821—53) vált az egyik legkiválóbb német kórussá; 1829-ben zenei intézményt alapított, amely számos muzsikust nevelt Dessau és környéke számára. Életműve gazdag; szinte minden műfajban hagyott hátra kompozíciókat az utókor részére.[29]

Heinrich Essert (1818—1872), aki Kalkbrenner 9. szimfónia-átiratának 4. tételét készítette el, korában szintén elismert, sokoldalú zenészként tisztelték. Ő elsőként szülővárosa, Mannheim zenei életét virágoztatta fel, a színház koncertmestere, majd zeneigazgatója lett. 1847-től Bécs zeneéletében vállalt kiemelkedő szerepet: az udvari opera, az Opera és a Filharmóniai Társaság karmestere volt.[30]

Mielőtt az elemzéshez hozzákezdenénk, három fontos általános szempontot kell előre tisztáznunk: az átirathoz felhasznált eredeti források kérdését, Liszt korai, illetve késői verzióinak problémáját, és az átiratok elnevezéseinek rendszerezését. Jelen dolgozat fő témájának szempontjából egyik problémakör sem kerül kiemelt helyre. Feltehetőleg a legtöbb átíró Beethoven szimfóniáinak első kiadásából dolgozott, az pedig ellenőrizhetetlen, milyen forrást vettek alapul ahhoz a két átirathoz, amelyek megelőzték a partitúra-kiadást. Az átiratok párhuhamos összehasonlítása azt a feltételezést is megengedi, hogy az átírók néhol egymás munkáját is felhasználták. Liszt a teljes sorozatot 1863—64-ben a Breitkopf által frissen kiadott szimfónia-összkiadás alapján készítette. Mivel azonban most a szimfóniák zenei anyagának visszaadásáról esik szó, és nem térünk ki az előadói utasítások, frazeálások kérdésére, ahol alapvető fontosságú, hogy az egyes átírók milyen forrást használtak fel, eltekinthetünk a korabeli kiadások közreadói különbségeinek összehasonlításától is. Ugyanígy nem illik bele a következő gondolatmenetbe a Liszt-átiratok korai és késői változatainak részletes összehasonlító elemzése. Liszt átiratai — helyenkénti eltérések ellenére — egységes koncepciót tükröznek, és számunkra most ennek a megközelítésnek az egyéni arca a fontos az elődök átiratainak közös stílusjegyeihez képest. A lényegesebb eltérések felszínre kerülnek az egyes példák elemzéseinél.

Az átiratokkal kapcsolatos terminológia-használat sokszínűsége elsősorban a német

nyelvben valósul meg, a jelentésbeli árnyalatokra, alárendelésekre az egyértelműség kedvéért Loos külön rendszert épít. Magyar nyelvben ez a probléma nem merül fel; a felhasznált kiadások többségén nem szerepel semmilyen meghatározás, amely esetleg befolyásolhatná az átirat jellegét, így nem tartottuk fontosnak a 19. század elején előforduló átiratmegjelölések kifejezéseinek rendszerszerű feltérképezését.

A következő összehasonlító elemzés fő gondolatmenete azt a szálat követi, hogy miként valósul meg a partitúra hangzásának pontos visszaadása iránti igény a zeneszerzői fantázia, a „fordítói találékonyság" közti összhang és finom játék Lisztnél, illetve az elődöknél, elsősorban Czernynél. Melyek azok a zenei folyamatban jellemző helyek, ahol Liszt még a négykezes átiratoknál is teljesebben kívánja visszaadni az egyes szólamok, különböző hangszerek belépéseit, és milyen összefüggéseknél mond le erről az igényről, a zenei kifejézés egyértelmű kidomborítása végett. A két véglet között rengeteg árnyalat teszi élővé az átiratok zenei faktúráját, amelyben éppúgy szerepet kapnak a zongoratechnikai adottságok által szabott lehetőségek, mint az egyéni zeneszerzői ízlés, interpretáció által sugallt megoldások. Az elemzés célja kettős: azáltal, hogy Liszt az átiratokban Beethoven zenéjének lényegét kívánja kiemelni, remélhetőleg kibontakozik egy zeneileg is megfogható kép Liszt Beethoven-interpretációjáról, miközben a többi átirattal való összevetés során Liszt sajátos átírói stílusa is minden bizonnyal érzékelhetővé válik.

Liszt átiratainak döntő sajátossága a korábbi átiratokkal szemben a particella-jelleg. Az átiratok elnevezése: Partition de piano — magától Liszttől származik. A zeneszerző a következő sorokat 1837-ben írta Adolphe Pictet-nek:[31] *„Ich habe meiner Arbeit den Titel Klavierpartitur 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".*

Ugyanezt a gondolatot még pontosabban és részeltesebben fejti ki Breitkopf és Härtelnek szóló levelében 1863 nyarán, amikor az összes szimfónia átiratának elkészítéséről esik szó:[32] *„Par le titre de Partition de Piano (qui est à conserver et à traduire en allemand par »Clavier-Partitur« oder »Pianoforte-Partitur«?) j'entends indiquer mon intention d'associer l'esprit de l'exécutant aux effets de l'orchestre, et de rendre sensibles dans les étroites limites du Piano des sonorités et nuances diverses."*

A zenekari színek változatosságának zongorán való visszaadása, illetve ez az erőteljesen hangsúlyozott törekvés Liszt számára nemcsak azért fontos, mert ezáltal a teljes zenekari hangzást érzékelteti, hanem azért is, mert Liszt éppen ebben és e mögött is érzi a Beethoven-szimfóniák lényegi mondanivalójának hű tolmácsolását. Úgy érzi, ezáltal tudja elérni, hogy a szimfóniák életrekeltésénél ne csak a felületen maradjon, hanem Beethoven zenei alkotásainak mélyebb összefüggéseit, mondanivalóját is vissza tudja adni, amint ezt az előszóban kifejti: *„... ich halte meine Zeit gut angewendet, wenn es mir gelungen ist, nicht bloss die grossen Umrisse der Beethovenschen Komposition, sondern auch alle jenen Feinheiten und kleineren Züge auf das Pianoforte zu übertragen, welche so bedeutend zur Vollendung des Ganzen mitwirken."*

Mielőtt tovább folytatnánk Liszt gondolatmenetét, álljunk meg egy pillanatra, és nézzük meg, mi volt Beethoven számára az alapvető szimfóniái átiratának zenei anyagában. A 7. szimfóniát Anton Diabelli, a 8. szimfóniát Tobias Haslinger írta át zongorára, két kézre, a zongora verziók kéziratát pedig maga Beethoven nézte át és javította ki, illetve a 8. szimfónia átiratában Carl Czerny is több helyen más megoldást javasolt, amelyeket Beethoven jóváhagyott. Ezeknek a korrektúráknak az értelmezése hozzásegít ahhoz, hogy ráérezzünk, milyen hátárokon belül volt Beethoven számára hű, illetve elfogadható egy szimfónia zongora változata. Íly módon az elemzések során is jobban el lehet választani egymástól azokat a különbségeket, amelyeket a kor megváltozott ízlése diktált, valamint azokat, amelyek az egyes zeneszerzők egyéni interpretációját tükrözik. Ezért a későbbiekben is, ahol lehetséges, az egyes jelenségeknél szembesítjük a különböző megoldásokat a Beethoven által jóváhagyott változattal.

A 7. szimfónia Scherzo tételének triójában a téma második bemutatásánál (169. ü.) a fu-

vola visszhangként megismétli a kezdő motívumot. Diabelli ezt eredetileg nem vette figyelembe, Beethoven azonban beírta pótlólag a kéziratba. A kortárs átiratokban mindenkinél megtalálható a téma-válasz, egyedül Hummelnél hiányzik a zongoraszólamból, csak a különálló fuvolaszólam játssza. Ez a részlet azt sugallja, hogy Hummel átiratát valójában csak a többi szólammal együtt lehet teljes értékűnek tekinteni, bár a kottán a hegedű, a cselló és a fuvola csak ad libitum szerepel *(1. kottapélda, 237—238. l.)*.

A 8. szimfónia első tételében Czerny egyszerűsíti Haslinger átiratát, de ugyanakkor kissé megváltoztatja a dallam karakterét és ritmusát. Ezt Beethoven szigorúan korrigálja *)2. kottapélda, 239. l.)*.

Ugyancsak a 8. szimfónia 4. tételében Haslinger — valószínűleg figyelmetlenségből — kifelejtette néhány ütemben a témát. Beethoven írásos dörgedelmek kíséretében („NB. Wieder des Adjutanten Schuld") kiskottás kiegészítéssel pótolja. Az alsó sorban Czerny változata szerepel, amely a részletet könnyebben játszhatóvá teszi, a nyomtatott kottába végül ez a megoldás került *(3. kottapélda, 239. l.)*.

A 7. szimfónia 1. tételének zárótémájánál Diabelli elhagyta a fúvósok pontozott ritmusú válaszát, amely komplementer módon kiegészíti a mély vonósok dallamát. Beethoven beírta a pontozott ritmusú akkordokat a jobb kéz szólamába *(4. kottapélda, 240. l.)*.

Ugyanakkor a szerző nem egészítette ki a fúvósok akkordjait a fokozásban, a 238. ütemben, a két kéz csak a vonósok szólamát játssza. A négykezes átiratok minden esetben visszaadják a fúvósok akkordjait, és Hummel is ezt választja a zongora szólamba, a hegedű szólamot, amelyet Diabelli saját átiratának jobb kéz szólamába vett, Hummelnél a külön hegedű szólam játssza *(5. kottapélda, 241—243. l.)*.

A zeneszerzői javítások arra engednek következtetni, hogy Beethoven számára a tematikus jelentőségű dallamok, ritmusképletek karakterének maradéktalan visszaadása elengedhetetlen volt az átiratok zenei anyagában is, a nagyzenekari hangzás kiegészítő szólamainál azonban inkább engedményt tett a könnyebb játszhatóság érdekében. A továbbiakban ennek fényében próbáljuk értelmezni Liszt koncepcióját.

A következő Liszt-idézetek azokról a helyekről valók, ahol Liszt nagyon pontosan, particella-szerűen igyekezett visszaadni a partitúrát, az egyes hangszerek szólamai a zongoraletétben is világosan elkülönülnek. Ez a kottaképben azáltal is szembeötlő, hogy az egyes szólamok vezetésénél a szárak iránya eltér. Liszt az első szimfónia szerzői kéziratának kezdetén a másolónak és a metszőnek szóló megjegyzésében kihangsúlyozza annak fontosságát, hogy tartsák meg, illetve következetesen vigyék véghez a szárak autográf szerinti jelölését. Liszt kívánsága, a particellajelleg teljes mértékben a saját zenei elképzelését tükrözi és jellemzi. Beethoven korában ezt az igényt következetesen feláldozták a könnyebb előadhatóság érdekében. A 8. szimfónia átiratából vett két részlet meggyőzően bizonyítja ezt a tendenciát. Haslinger eredeti megoldása szinte teljesen megegyezik Lisztével, ő is megtartja az egyes szólamok imitációs belépéseinek önállóságát, amit Czerny — a hangok megtartásával — átírt zongoraszerű letétté *(6. kottapélda, 244. l.)*.

A 4. tétel melléktémájánál Haslinger ugyanúgy megtartja az orgonapontot, mint Liszt, Czerny azonban törli a kottaképből. Hangzás szempontjából nincs nagy különbség a két megoldás között, hisz mindkét esetben a pedál biztosítja az Asz-dúr orgonapontot, mégis, a kottakép egyszerűsítése nem a particella-jelleg megtartása felé irányul. A négykezes átiratban ellenben Czerny is megtartja a basszusban az ellenpontot *(7. kottapélda, 244—245. l.)*. Liszt partitúraképének másik fő jellegzetessége, hogy azt a szólamot, amit technikailag már nem tud megoldani a zongoraletétben, kiskottás kiegészítéssel teszi teljessé az előadó belső hallása számára. Ilyen tipikus hely például az első szimfónia második tételében a 111. ütemtől kezdődő szakasz *(8. kottapélda, 245. l.)*.

Ugyanebben a tételben a melléktémánál Liszt szintén kiskotta segítségével jelöli a téma kíséretének jellegzetes effektusát: a vonósok és fuvósok válaszakkordjainak pulzálását, ami a többi átiratban kevésbé jut érvényre. *(9. kottapélda, 246—247. l.)*.

Liszt nagyon érzékenyen reagál olyan effektusokra, hangszerbelépésekre, amelyek az adott szakasz karakteréhez jelentősen hozzájárulnak. Ezek a finomságok a többi átiratból

(a négykezesekből is) általában hiányzanak. Ilyen hely például a második szimfonia első tételének fugatója, ahol a fagott sf akkordjai Liszt kétkezes átiratában szerepelnek, de hiányzanak Czerny négykezes átiratából, *(10. kottapélda, 247—248. l.)*, vagy a 6. szimfónia 2. tételének kürt-szinkópái, amiket az összes többi átirat elhagy, *(11. kottapélda, 248. l.)*, vagy ugyanennek a tételnek az elején a téma ellenszólamául társuló klarinét-fagott ellenszólam, amit szintén csak Liszt vett át a zongoratételbe *(12. kottapélda, 248—249. l.)*.

A particella-jelleg és az eredeti zenekari hangzáskép hű visszaadása nyilvánul meg Liszt zongoraletétjében azáltal is, hogy például ott és oly módon duplázza a témát, ahogy ez a partitúrában áll *(13. kottapélda, 249. l.)*, míg Czerny a teljesebb hangzás érdekében (beleértve a négykezes által meghatározott nagyobb hangzástér kitöltését) általában folyamatosan duplázza a témát. Hasonló jelenség, hogy a belső szólamok átvételekor Liszt, amennyire lehet, ragaszkodik a partitúrához: az 1. szimfónia zárótételében például követi a második hegedű és a brácsa szólamának mozgásirányát, míg Czerny átteszi a kitöltő mozgást a zongorajáték természetes kísérőmozgásává *(14. kottapélda, 250. l.)*.

Ez az egyszerűsítés azonban nem önkényes Czerny részéről, hanem pontosan megegyezik Beethoven elképzelésével. Ezt igazolja a következő két példa, ahol maga Beethoven javított az autográfba, az egyszerűsített zongoraletétek az ő kezeírását őrzik *(15., 16. kottapélda, 251—252. l.)*. A 16. kottapéldánál Beethoven annyira következetesen kívánja az egyszerűsítést, hogy a téma visszatérésekor, a 101. ütemnél ugyanígy belejavít a kéziratba. Liszt Haslinger kéziratára emlékeztető, technikailag nehezebb megoldásokat választ. A fenti példák jól érzékeltetik azt az időbeli különbséget, amely Liszt átiratát elválasztja a Beethoven-korabeli általános gyakorlattól.

Hasonló jelenség figyelhető meg a téma oktávban való megkettőzésénél a kétkezes átiratokban. Beethoven korában általában akkor sem kettőzték meg a dallamot, ha ezt a partitúra igazolta. A következő két részletben a 8. szimfónia első és második tételében a Haslinger-átirat kézírásos másolatában Czerny következetesen átjavítja az oktávokat unisonová *(17., 18. kottapélda, 252—253. l.)*. Azt, hogy ez mennyire megegyezett Beethoven átírói elképzelésével, bizonyítja a 8. szimfónia 2. tételnek 57—58. üteme, amely véletlenül kimaradt az átiratból. Beethoven pótolta a két ütemet a kézirat alján, és ő is unisonoban jegyezte le a témát, holott az 1. és 2. hegedű, és a fúvósok is oktávban játsszák *(19. kottapélda, 253—254. l.)*. Liszt partitúra-átiratában természetesen az összes helyen a téma oktávkettőzésben szerepel, amely — a fenti példák tanúsága szerint — a zongora újfajta hangzásigényének egyik megnyilvánulási formája. Négykezes átiratoknál viszont Beethoven korában is szokásos az oktávkettőzés, amint ezt Czerny átirata igazolja.

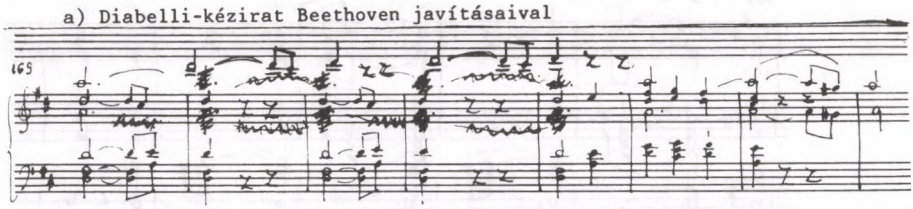
Folytassuk tovább a szálat, amely Lisztnek a partitúrahűségre törekvő átírói szándékát követi. A 2. szimfónia 4. tételének eleje szintén figyelmet érdemel: Czerny már öt ütemmel korábban bevezeti a kíséretbe a nyolcadmozgást, mint Beethoven, Liszt viszont követi a partitúra ritmusértékeit *(20. kottapélda, 254—255. l.)*, ugyanakkor az 5. szimfónia finálé-jában Liszt — kevesebb technikai adottság mellett, mint a négykezes feldolgozás — teljesebben adja vissza a zenekari letét különböző ritmusértékeit, mint Czerny, aki a téma alátámasztásául egyenletes akkordfelbontást alkalmaz *(21. kottapélda, 255—256. l.)*. A repríz helyeknél Liszt érzékenyen reagál Beethoven megváltoztatott hangszerelésére, ami a többi átiratra nem jellemző. Ilyen hely például a 6. szimfónia utolsó tétele (64. ü.), vagy a 2. szimfónia finálája *(22. kottapélda, 256. l.)*.

A megváltoztatott hangszerelés visszaadása nem volt törvényszerűen fontos a Beethoven-korabeli átiratokban, ahogy ezt a 7. szimfónia esete is sugallja. A szimfónia első tételének visszatérésénél koncepcióban is eltér Liszt korai és késői átirata. A korai változat a második hegedűk és brácsák által játszott tizenhatod mozgású kíséret visszaadására koncentrál, vagyis arra az új zenei tényezőre, amely a téma visszatérésének bemutatását megkülönbözteti az expozíció elején hallott változattól. A téma markáns ritmusa azonban elvész. Érdekes módon Hummel is megváltoztatja a téma ritmusát az eredetihez képest. A zongora szólamban a basszus dallamot felváltja egy sematizált tonikai orgonapont, és ezt a megoldást választja Mockwitz is saját négykezes változatában. Czerny és Diabelli négyke-

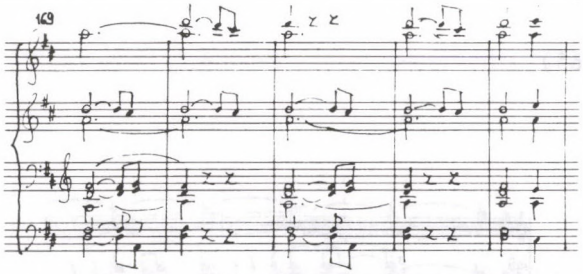
1. kottapélda

7. szimfónia 3. tétel

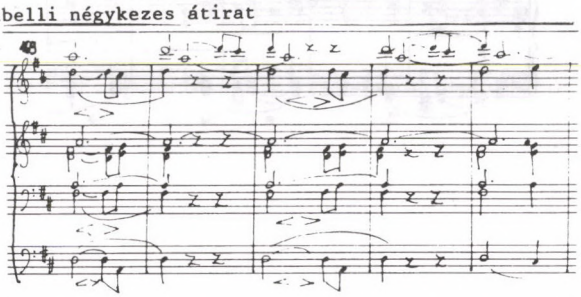
a) Diabelli-kézirat Beethoven javításaival



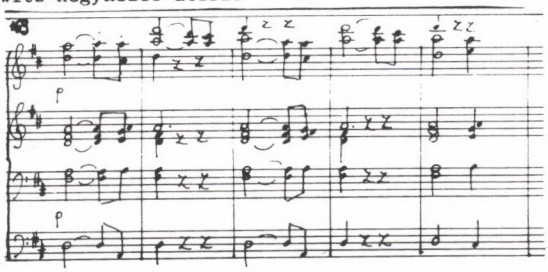
b) Czerny négykezes átirat



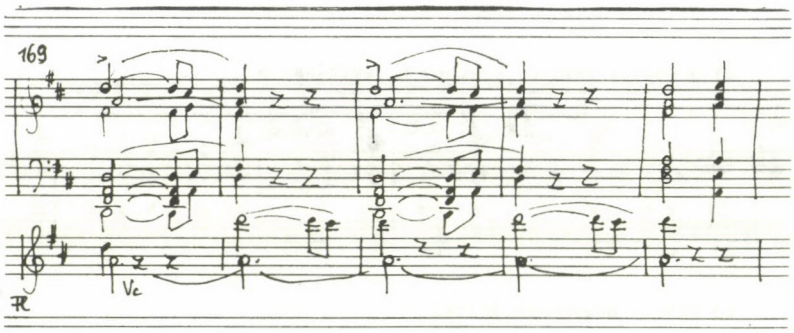
c) Diabelli négykezes átirat



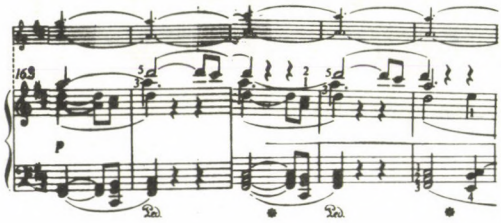
d) Mockwitz négykezes átirat



e) Hummel



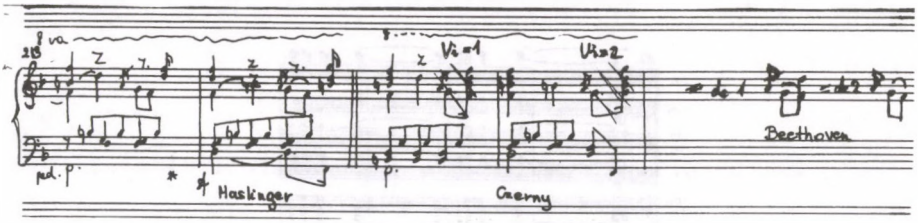
f) Liszt (1865)



2. kottapélda

8. szimfónia 1. tétel

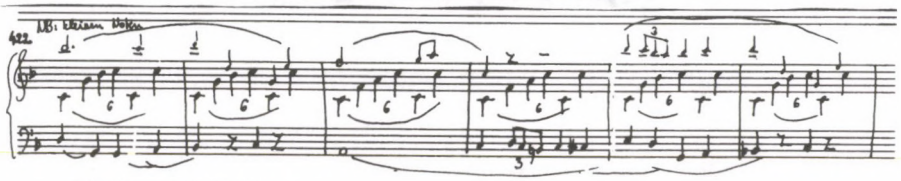
Haslinger kézirata Czerny és Beethoven javításaival



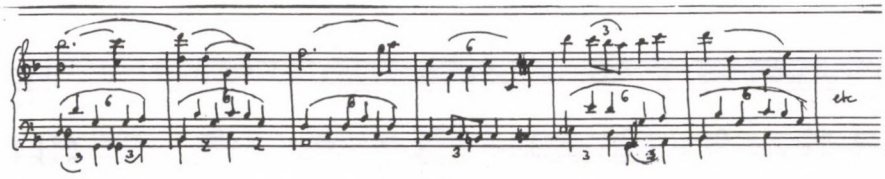
3. kottapélda

8. szimfónia 4. tétel

a) Haslinger kézirata Beethoven javításával (NB)

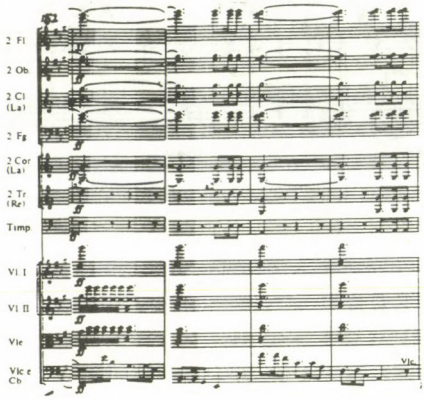


b) Czerny javítása

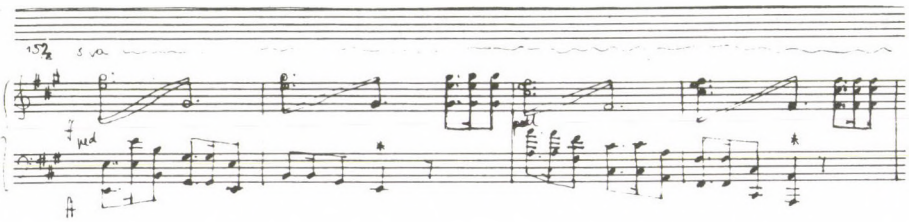


4. kottapélda

7. szimfónia 1. tétel

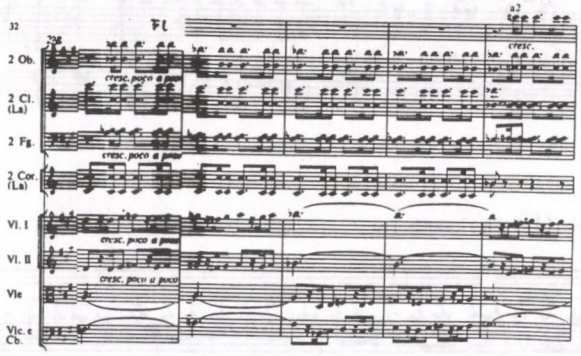


Diabelli-kézirat

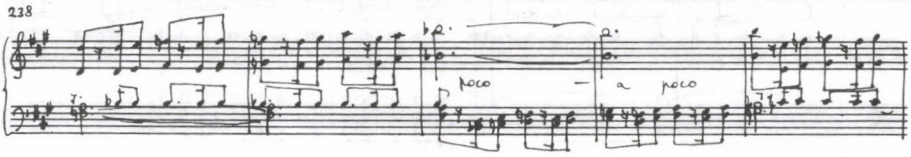


5. kottapélda

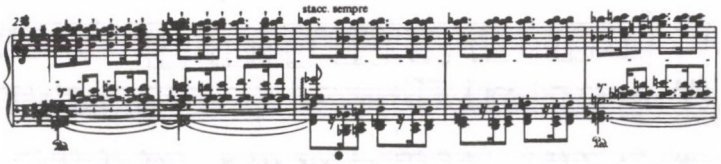
7. szimfónia 1. tétel



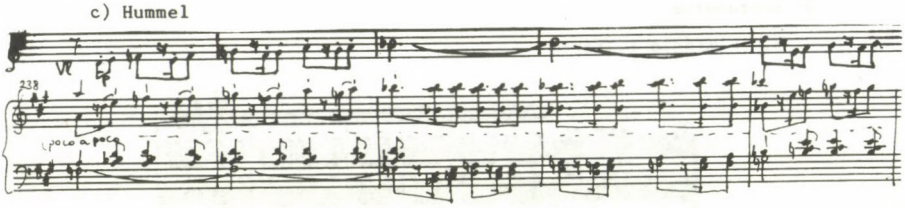
a) Diabelli-kézirat



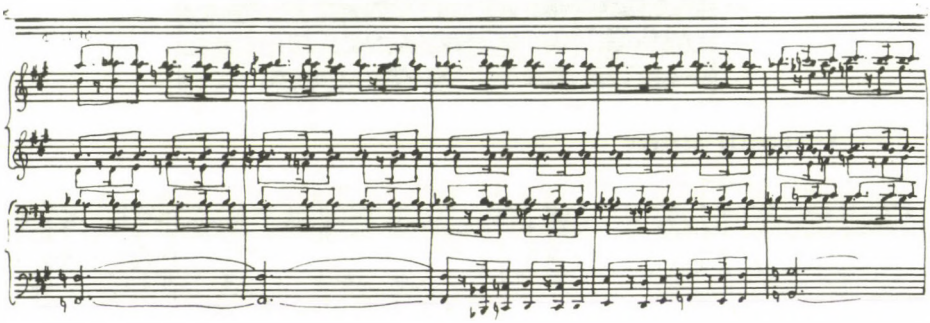
b) Liszt (1865)



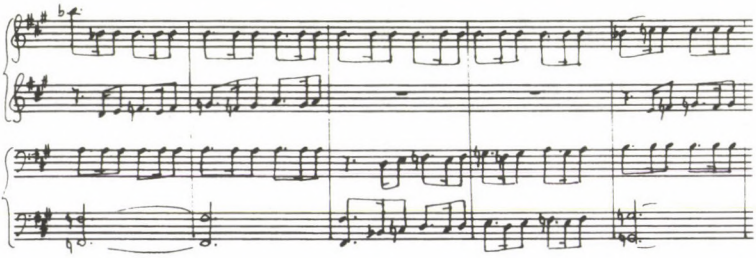
c) Hummel



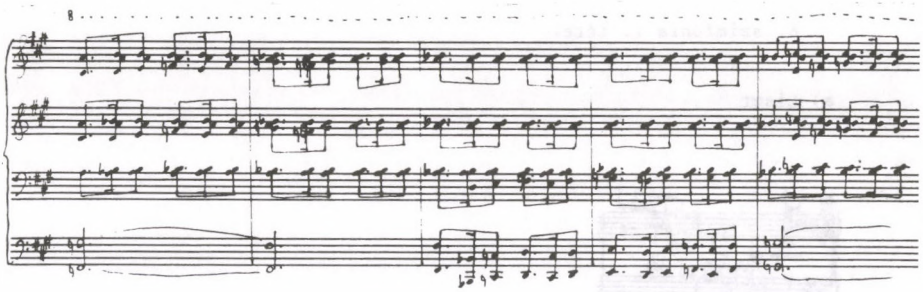
d) Diabelli négykezes



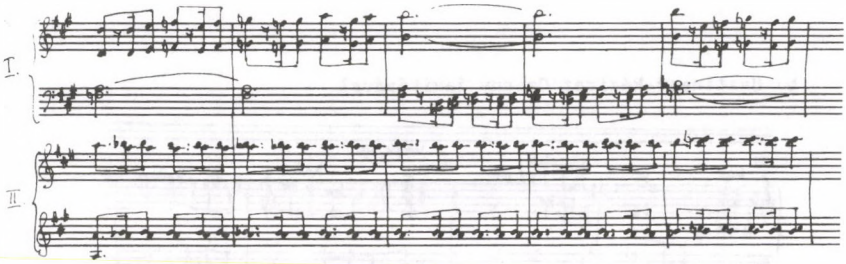
e) Mockwitz négykezes



f) Czerny négykezes



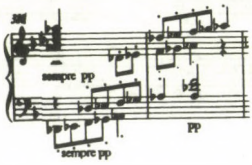
g) Czerny kétzongorás



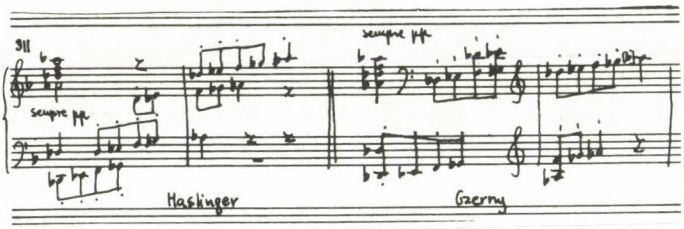
6. kottapélda

8. szimfónia 1. tétel

a) Liszt



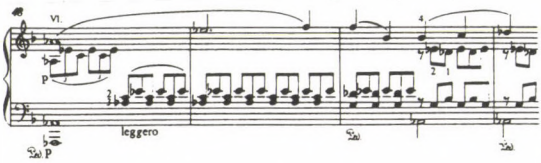
b) Haslinger-kézirat Czerny javításával

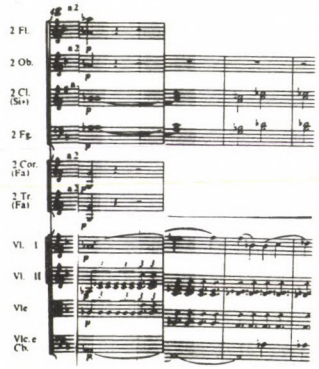


7. kottapélda

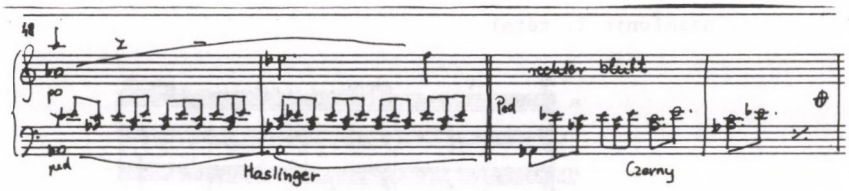
8. szimfónia 4. tétel

a) Liszt

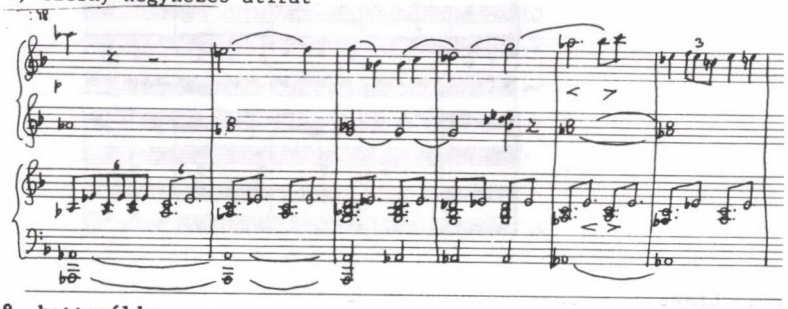




b) Haslinger-kézirat Czerny javításával

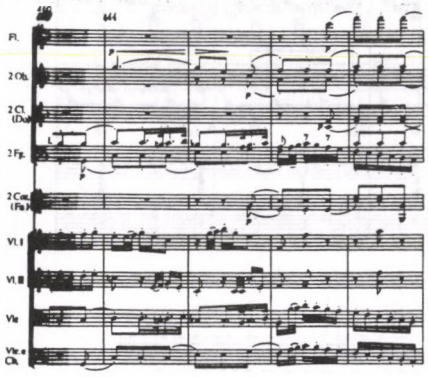


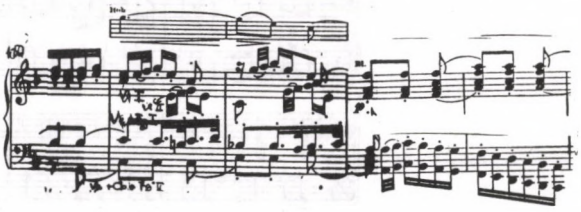
c) Czerny négykezes átirat



8. kottapélda

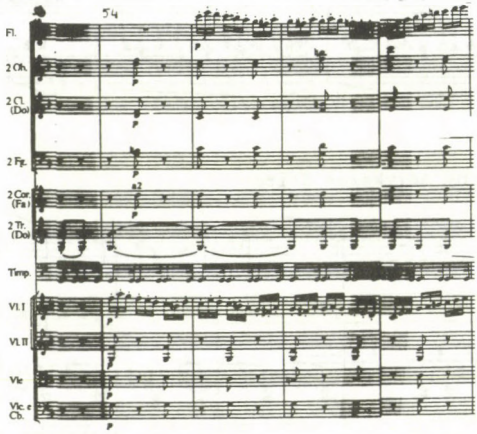
1. szimfónia 2. tétel



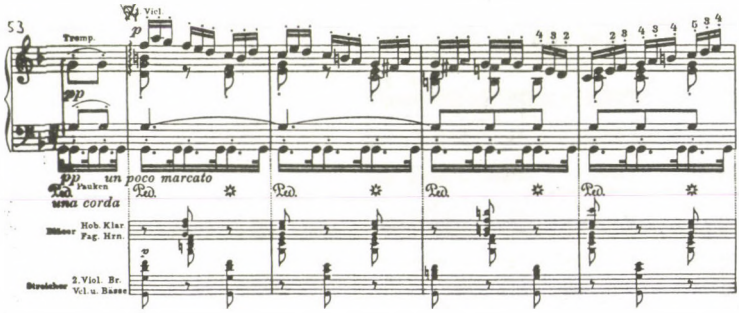


9. kottapélda

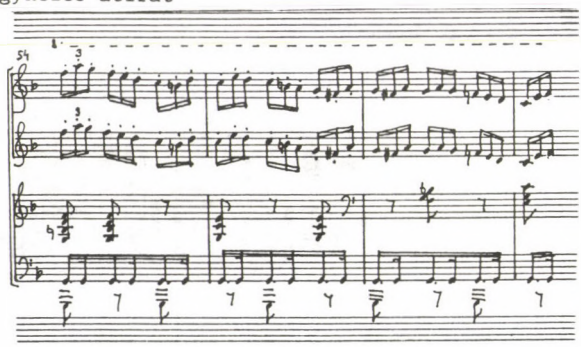
1. szimfónia 2. tétel



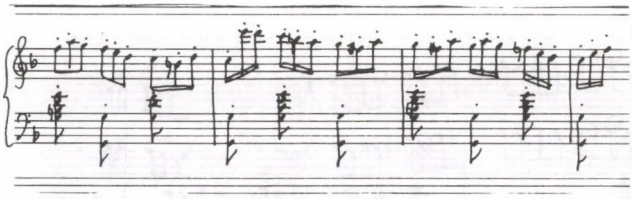
a) Liszt



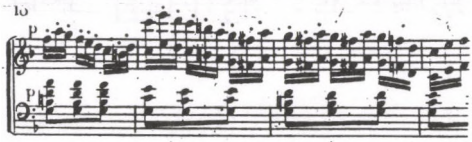
b) Czerny négykezes átirat



c) Hummel

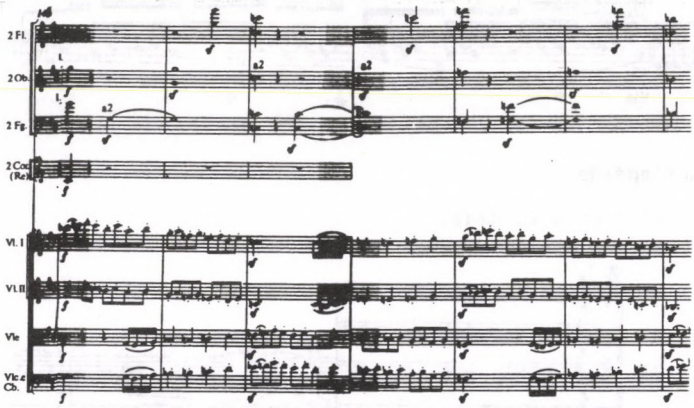


d) Gelinek abbé

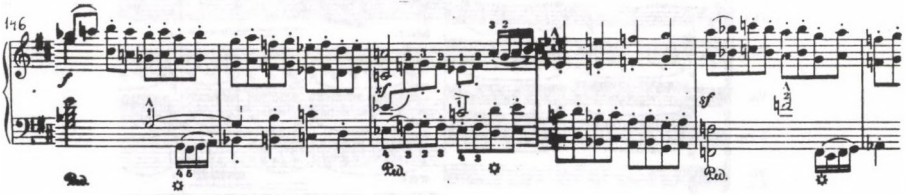


10. kottapélda

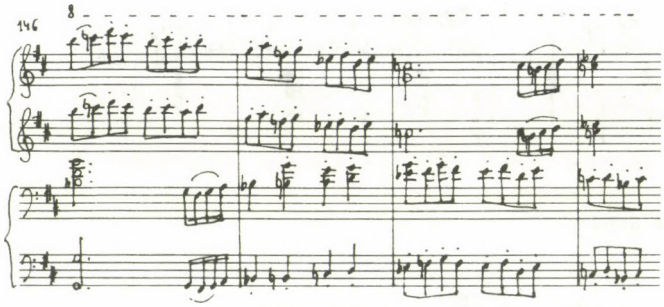
2. szimfónia 1. tétel



a) Liszt

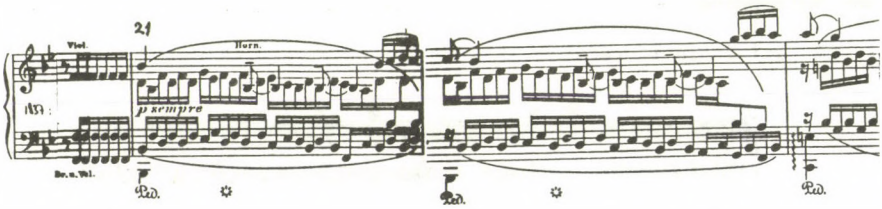


b) Czerny négykezes átirat



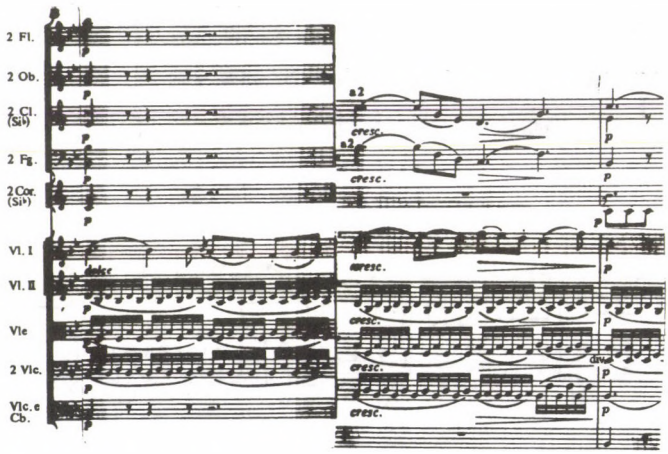
11. kottapélda

6. szimfónia 2. tétel

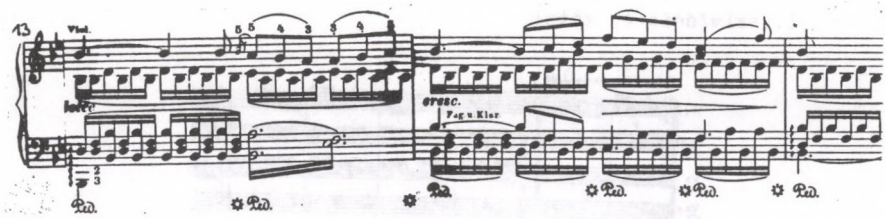


12. kottapélda

6. szimfónia 2. tétel

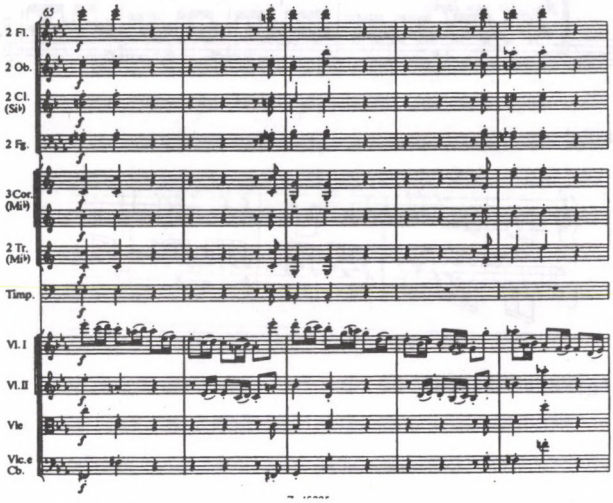


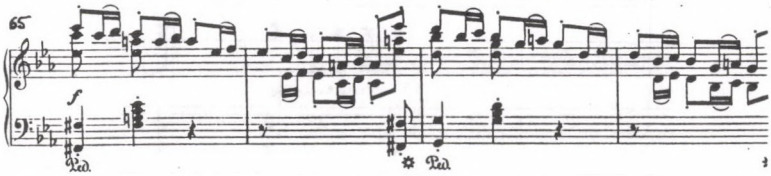
Liszt



13. kottapélda

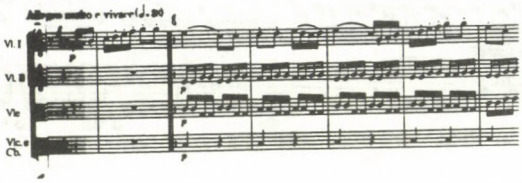
3. szimfónia 1. tétel



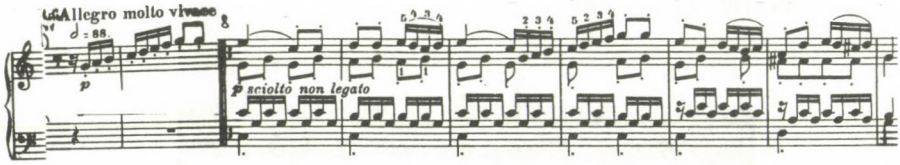


14. kottapélda

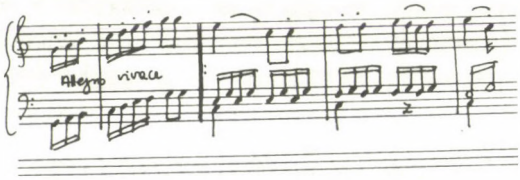
1. szimfónia 4. tétel



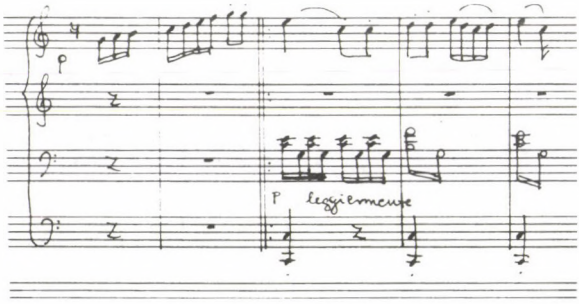
a) Liszt



b) Gelinek abbé



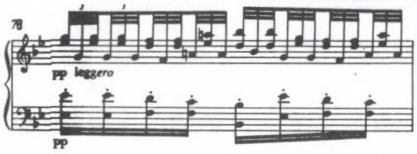
c) Czerny négykezes átirat

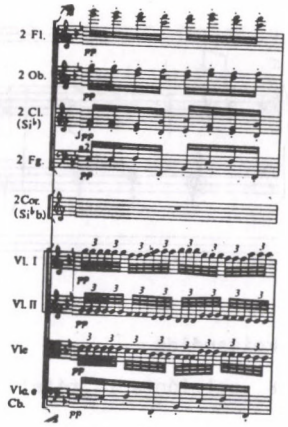


15. kottapélda

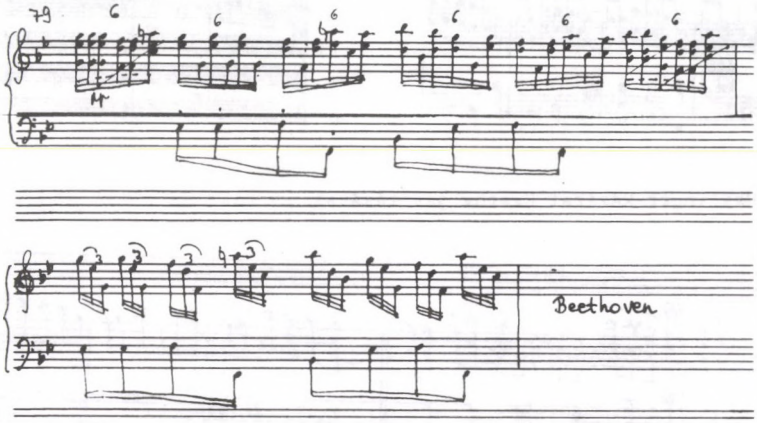
8. szimfónia 2. tétel

a) Liszt





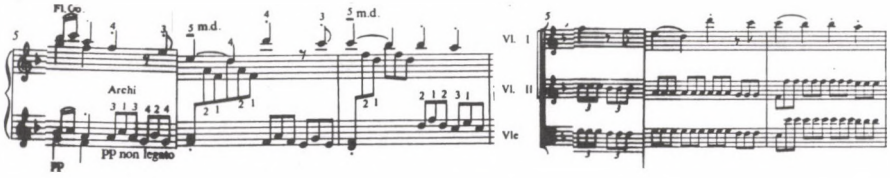
b) Haslinger-kézirat, Beethoven javításával



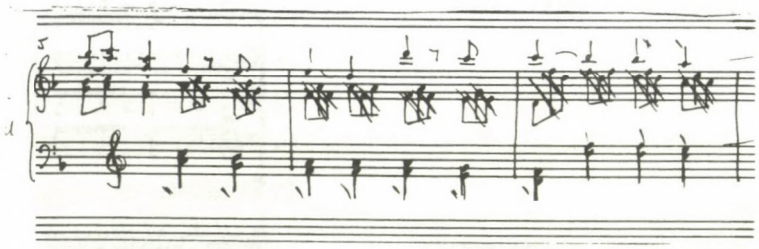
16. kottapélda

8. szimfónia 4. tétel

a) Liszt



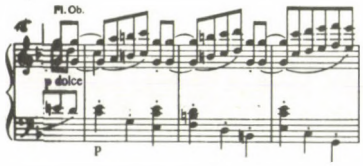
b) Haslinger-kézirat Beethoven javításával

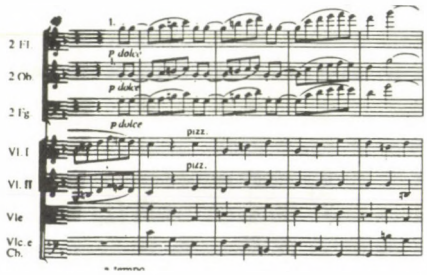


17. kottapélda

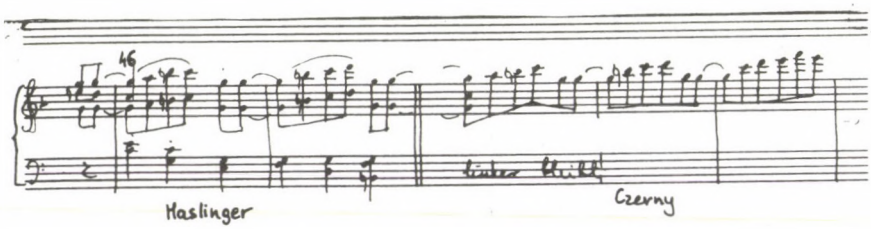
8. szimfónia 1. tétel

a) Liszt





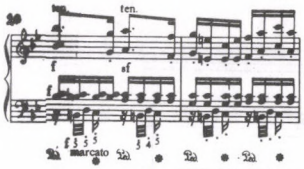
b) Haslinger-kézirat Czerny javításával

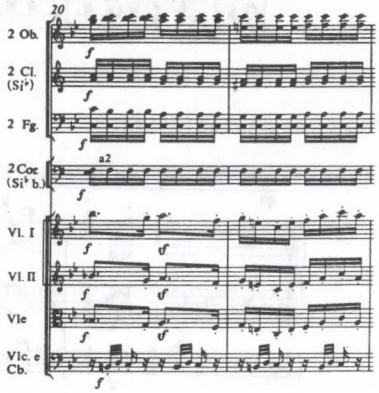


18. kottapélda

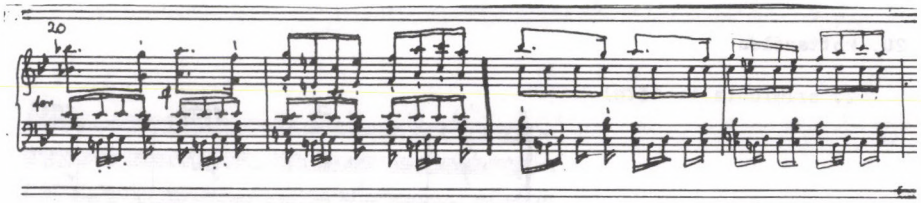
8. szimfónia 2. tétel

a) Liszt





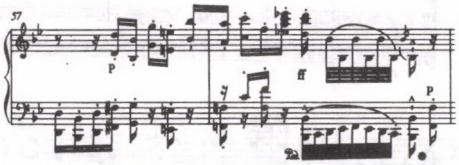
b) Haslinger-kézirat Czerny javításával

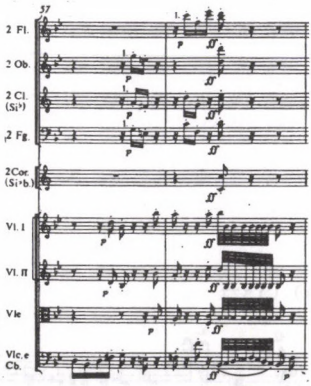


19. kottapélda

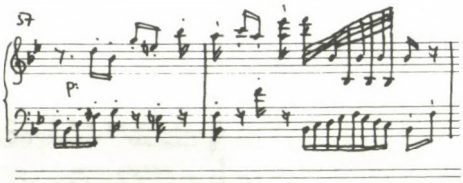
8. szimfónia 2. tétel

a) Liszt

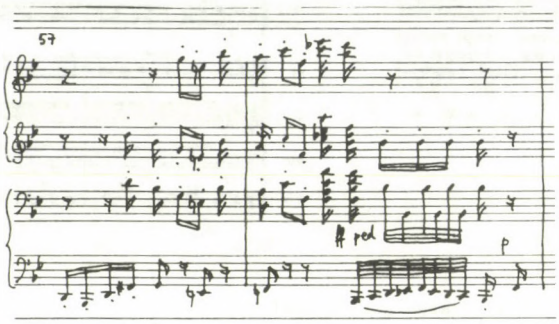




b) Beethoven

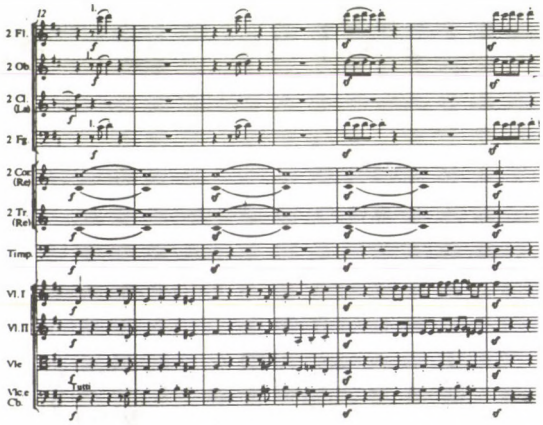


c) Czerny négykezes átirat

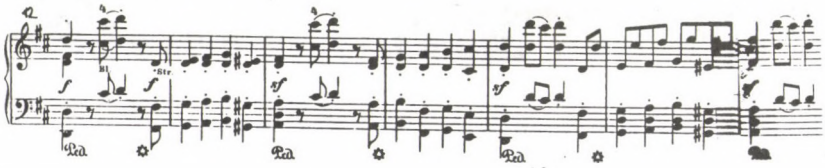


20. kottapélda

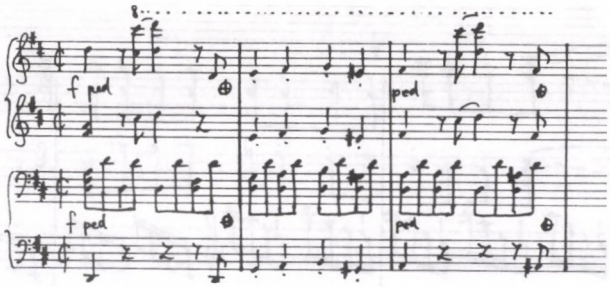
2. szimfónia 4. tétel



a) Liszt



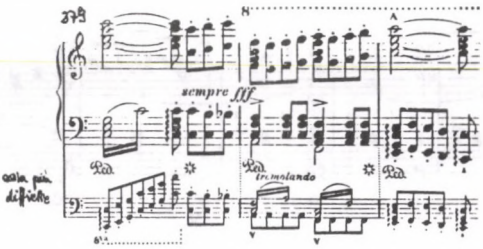
b) Czerny négykezes átirat



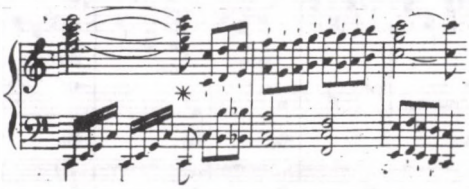
21. kottapélda

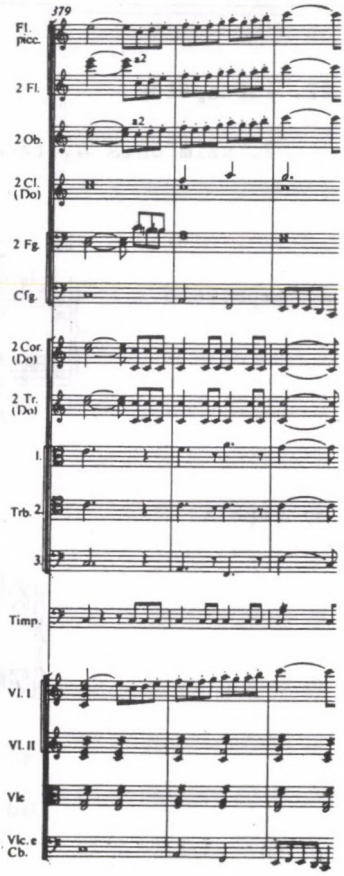
5. szimfónia 4. tétel

a) Liszt

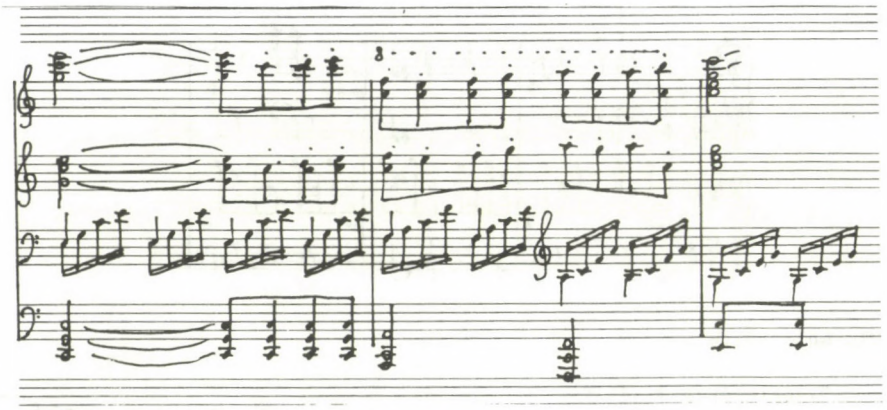


b) Hummel





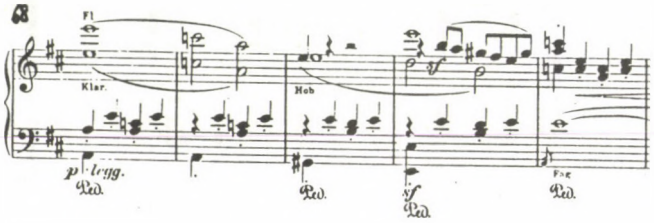
c) Czerny



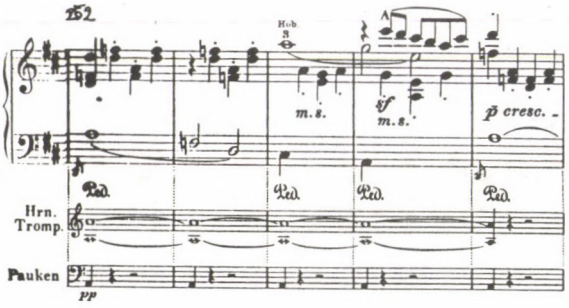
22. kottapélda

2. szimfónia 4. tétel

a) expozíció



b) repríz



zes változata a partitúra minden lényeges elemét tartalmazza, Diabelli két kézre írt átdolgozása pedig, amelyet Beethoven is jóváhagyott, inkább lemond a megváltoztatott hangszerelés-kíséret visszaadásáról, ennél fontosabbnak tartja a téma és a basszus karakterisztikus ritmusának visszaadását. Ez a két zenei összetevő marad meg Liszt 1865-ös átiratában is, miközben eltűnik a tizenhatod mozgású kíséret *(23. kottapélda, 259—261. l.)*.

Liszt a többi átirathoz képest sokkal nagyobb hangsúlyt fektet a fúvós- és vonós-válaszok jól érzékelhető elkülönítésére, Czernynél sokszor egy dallamvonalba simulnak a különböző hangszercsoportok válaszolgatásai. Liszt, ha teheti, a partitúrából olyan hangszereket választ ki, hogy az egyes hangtartományok világosan elkülönüljenek *(24. kottapélda, 261. l.)*, vagy ha a hangmagasság adta lehetőséggel nem tud élni, és íly módon nem tud megkülönböztetést tenni, akkor is beírja a particellába az adott hangszereket, hogy az előadó belső hallásában elkülönüljenek az egyes hangszerbelépések.

Azt, hogy Liszt számára milyen fontosak voltak az egyes hangszercsoportokhoz kapcsolódó zenekari színek az átiratban is, több dokumentum is alátámasztja. 1863-ban kelt levelében például így ír:[33] *„A cette fin j'ai souvent noté les noms des instruments: Hautbois, Clarinette, Timballes etc. ainsi que les contrastes des instruments à cordes et à vent. Il serait sans doute étrangement ridicule de prétendre que ces désignations suffisent pour transplanter la magie de l'orchestre sur le clavier; cependant je ne les tiens pas pour superflues. A part leur petite utilité d'instruction, les pianistes de quelque intelligence pourront s'en servir pour s'habituer à accentuer et à grouper les motifs, faire ressortir ce qui est principal, y subordonner l'accessoire, et, en un mot, se régler sur la norme de l'orchestre."*

1885-ben pedig egyik óráján a 7. szimfónia 2. tételének átiratát tanítva a következőket kérte Göllerichtől:[34] *„... hier richten Sie sich genau nach den angegebenen Instumenten-Gruppen, deshalb sind sie angegeben; — diese Geschichte ist gar nicht so ungeschikt gemacht... Ein Staccato der Hörner klingt natürlich immer getragener als ein anderes, das müssen Sie auch spielen."*

Ez a fajta, az egyes hangszerekhez kapcsolódó színérzékenység egyáltalán nem volt jellemző a Beethoven-korabeli átiratokban, nem is volt követelmény annak visszaadása. Jellemző példa erre a 7. szimfónia első tételének átvezető szakasza. Az expozícióban a hegedű dallam felső kísérőmotívumát az oboa játssza, ugyanabban a hangmagasságban. Diabelli a két motívumot a legnagyobb természetességgel egy dallammá kovácsolja, és Beethovennek nics ellene semmi kifogása. A visszatérésben viszont ugyanazon a helyen már más a két dallam hangmagassága — most a fuvola kapja a motívumot —, és Diabelli ezért már külön választja a dallamot és a kísérő figurát. Ezek szerint Beethoven korában inkább az abszolút hangmagasság volt a döntő, mint az egyes hangszerek elválasztása. Érdekesen alakul a motívum sorsa a négykezes átiratokban. Itt több lehetősége van az átírónak, hogy az egyes motívumokat külön is megszólaltassa. Diabelli ebben az esetben is egy dallammá formálja a két motívumot, őt követi Mockwitz is, egyedül Czerny él a különböző hangszínek adta lehetőséggel *(25. kottapélda, 262—263. l.)*.

Ugyanilyen fontos Liszt számára a különböző játékmódok által létrehozott hangzások, hangszínek érzékeltetése. A többi átirattal összehasonlítva kiderül, hogy itt nem technikai lehetőségek által megszabott megoldásokról van szó, hanem elsősorban a zenei interpretáció, a zeneszerzői ízlés és érzékenység különböző fokáról, hisz a kétkezes változat sokszor gazdagabb és hitelesebb faktúrát közvetít a partitúrából, mint a nagyobb játéktérrel rendelkező négykezes. Három nagyon jellemző hely következik illusztrációként: a 6. szimfónia utolsó tételének főtémája, ahol a csellók pizzicatója csak Liszt átiratában jut érvényre *(26. kottapélda, 264—265. l.)*, hasonlóképpen a 9. szimfónia lassú tételének variációjában, ahol megdöbbentő, hogy Liszt kétkezes letétje még teljesebb, mint Czerny négykezese, aki egyébként szintén partitúrahűségre törekszik *(27. kottapélda, 266—267. l.)*, és az 5. szimfónia lassú tételének variációja, ahol Liszt kétkezes változata — bár technikai okokból le kell mondania a basszus alap megfestéséről — meggyőzően kelti életre a variáció karakterének

lényegét, a hangzás levegősségét, a fúvóshangszerek játékát, amelyek hullámszerűen járják körbe a dallamot, *(28. kottapélda, 267—268. l.)*.

Jól megfigyelhető a korszakbeli ízlésváltás Beethoven és Liszt generációja között a 7. szimfónia finálójában. A játékos-könnyed hangzásteret Diabelli egyenletes tizenhatod-mozgású kísérettel próbálta kitölteni, amit Beethoven azonban megjelölt a kéziratban, és a végleges változat alapján a basszus szinkópás játékával helyettesített. Lisztnél megvalósul mindkettő: az első hegedű és a csellók felelgetései között akkordfelbontásos motívumok festik meg a hangzásteret, és egyúttal a mozgást is képviselik. Mégis, ez a fajta zongoraletét Beethoven generációjának valószínűleg idegenül hatott volna *(29. kottapélda, 269—270. l.)*.

A zenekar hangzásképének hű visszaadásánál jelentős szerepet játszik Lisztnél az is, hogy törekszik a témák — és ha lehet, a kísérőmotívumok — eredeti hangmagasságának megtartására. Ez a szempont a négykezesekben Czernynél (és kortársainál) nem mindig valósul meg. Czerny Liszttel ellentétben szívesen emeli a primo jobb kezének szólamát egy oktávval feljebb az eredeti hangmagasságnál, ezáltal a játéktér bővül, és a játék kényelmesebbé válik a négykezes számára. Sokszor azonban ez az önkényes regiszteremelés meghamisítja az eredeti szólamviszonyokat, mint például az 1. szimfónia Menüett tételének triójában. Az adott szakaszban az oboák által játszott témát a hegedűk díszítőmotívumai fonják körbe, és a hangzás játékosságához az is hozzájárul, hogy az első hegedű hol az oboaszólam fölött, hol alatta írja körbe a témát. Gelinek abbé és Hummel kétkezes átirataiban azonban még a téma dallamvezetése sem töretlen *(30. kottapélda, 270—271. l.)*.

A 2. szimfónia Scherzojában, a 17. ütemtől kezdve, hasonlóképp tér el egymástól a két átirat: Liszt követi a partitúra szólamait, míg Czerny a kétvonalas oktávban megkettőzi a témát. További példák támasztják alá, (3. szimf. IV. 270., 277.) hogy Liszt, ha tehette megtartotta a szólamok eredeti hangmagasságát, míg Czerny számára inkább a telített hangzás, a témák oktávban való erősítése jelentette a szimfónikus hangzás visszaadásának a módját. Ez az eljárás természetesen mindkettőjüknél a fő tendenciát képviseli, amit az esetek többsége igazol, de nem jelenti az átírás módjának kizárólagosságát. Az 5. szimfónia Scherzo tételének elején például a kürtökön felhangzó sorsmotívum (19. ü.) visszaadásánál a fent említettnek épp az ellenkezőjét tapasztaljuk. Liszt az, aki oktávban írja át a témát, és Czernynél szól a motívum csak az egyvonalas regiszterben, duplázás nélkül.

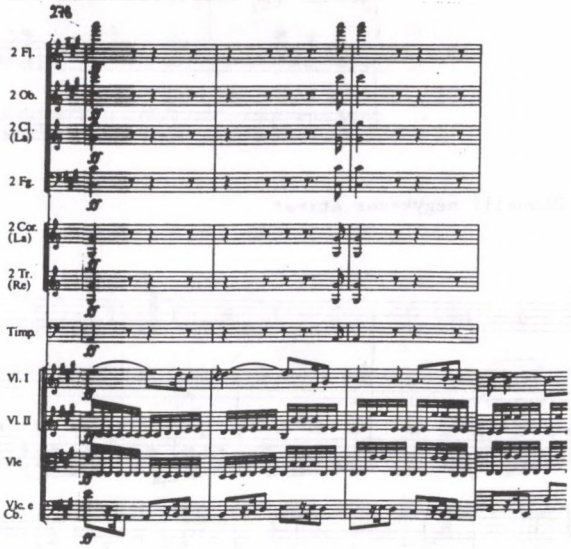
Liszt különösen ragaszkodik az eredeti hangmagassághoz, ha ezáltal a különböző hangszercsoportok válaszolgatásai világosan érzékelhetővé válnak a zongoraátiratban is, mint például a 3. szimfónai első tételében, ahol az oboa-fagott-fuvola-hegedű adják át egymásnak a motívomot *(31. kottapélda, 271—272. l.)*. Ezt és az ehhez hasonló letéteket Czerny általában egy folyamatos dallamvonalba oldja fel.

Liszt is feláldozza az eredeti hangtartományok megtartásának igényét, ha valamilyen más zenei szempont előbbre kerül. A 2. szimfónia lassú tételében például Liszt a tutti — vonós választ úgy tudja érzékeltetni, hogy a tutti szakaszt mélyebb regiszterbe viszi, és a kisebb hangzású fúvósletétet magasabbra helyezi *(32. kottapélda, 273. l.)*, míg Czerny négykezes változata ezt a problámát meg tudja oldani eredeti hangmagasságban, az apparátus bővítésével és szűkítésével. Az eredeti hangmagasság zongorán való megtartása Liszt számára nagy valószínűséggel összekapcsolódott az eredeti hangszer hangszínének visszaadásával is, mint ahogy ezt az 5. szimfónia lassú tételének kezdete sugallja átiratában: a csellók és a brácsák által játszott téma eredeti helyén, a bal kéz szólamában csendül fel, és a mélybe szóló kontrabasszus alátámasztást a jobb kéz játssza kézkeresztezéssel *(33. kottapélda, 273. l.)*.

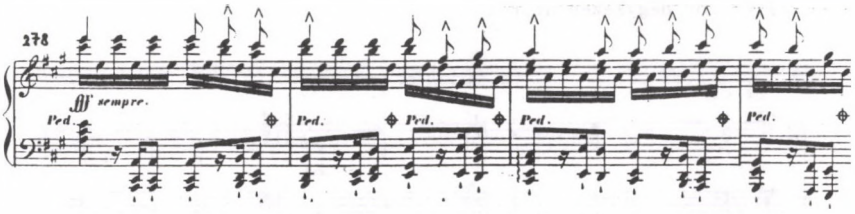
Az eredeti hangtartományok megtartásához kapcsolódik, ugyanakkor az elemzés következő nagyobb részének bevezetéséül is szolgál az a két példa, amely a karakterisztikus hangzást, és az ezt kifejező kottaképet mutatja be Lisztnél, Czernynél és a kortárs átíróknál. Az egyik idézet a 6. szimfónia első tételének zárótémája a kódában, ahol a fagott és a klarinét által játszott dallamot a vonósok alsó és felső orgonapontja fogja közre. Liszt kétkezes változata teljesebb, partitúrahűbb, mint bármelyik négykezes változat. Hangzása legin-

23. kottapélda

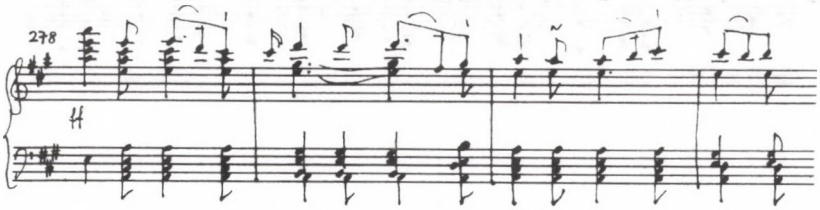
7. szimfónia 1. tétel



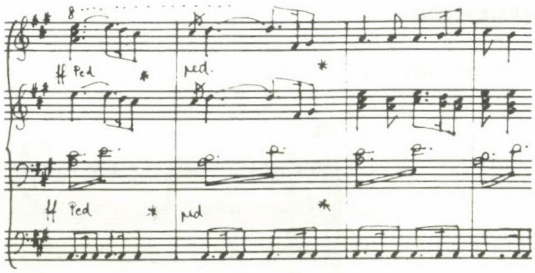
a) Liszt (1838)



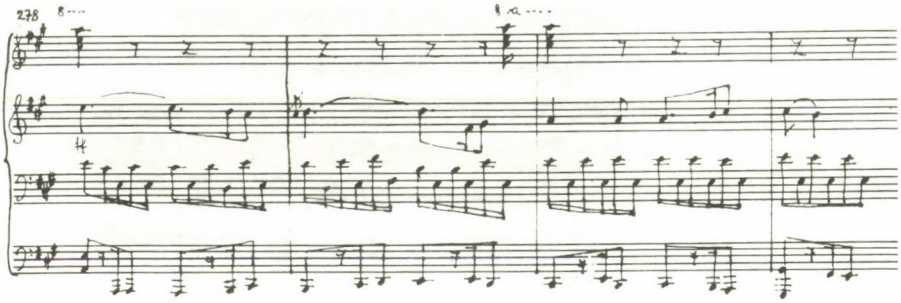
b) Hummel



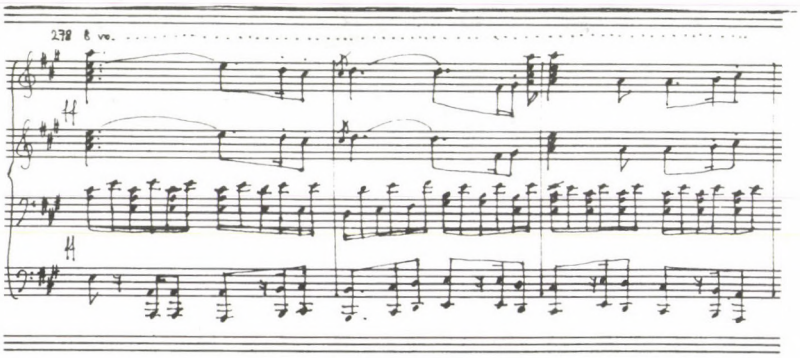
c) Mockwitz



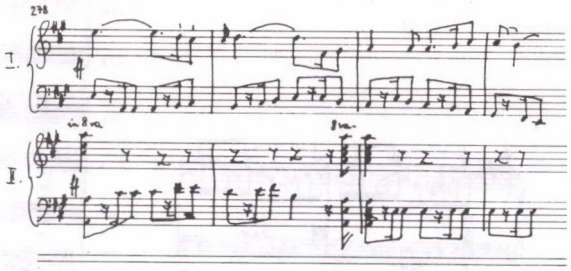
d) Diabelli négykezes átirat



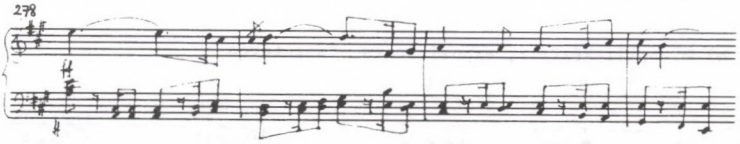
e) Czerny négykezes átirat



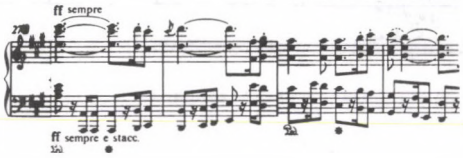
f) Czerny kétzongorás átirat



g) Diabelli-kézirat (Beethoven jóváhagyásával)

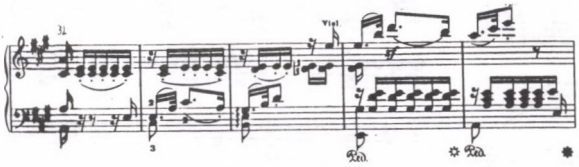


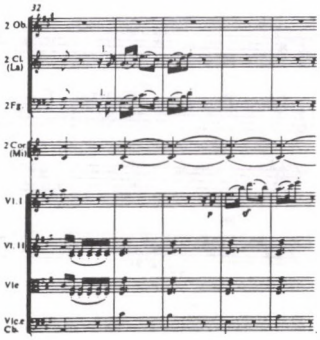
h) Liszt (1865)



24. kottapélda

2. szimfónia 2. tétel

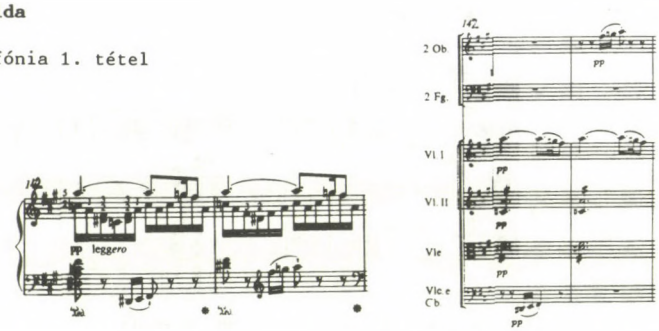




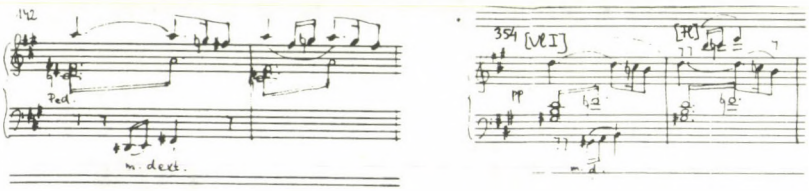
25. kottapélda

7. szimfónia 1. tétel

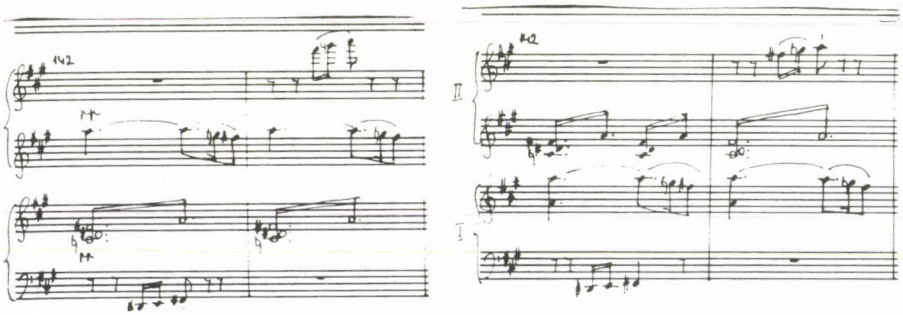
a) Liszt



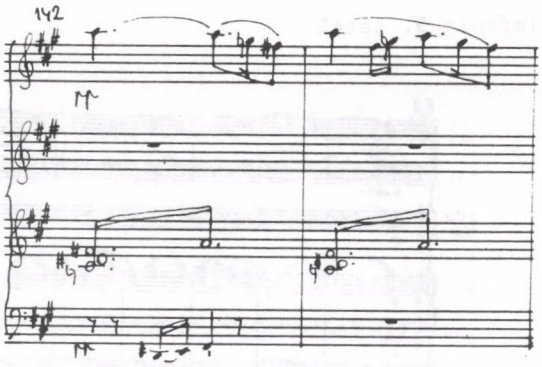
b) Diabelli-kézirat, expozíció és visszatérés



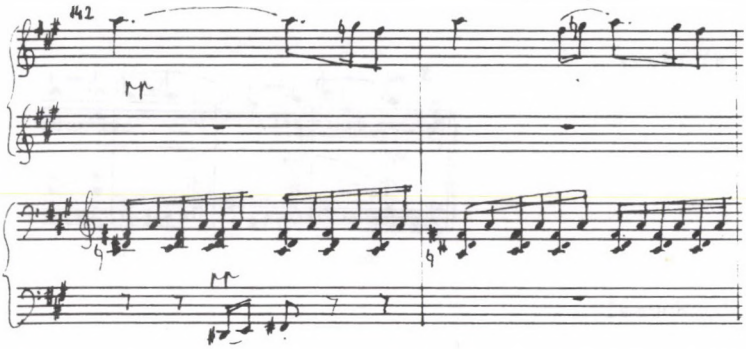
c) Czerny négykezes és kétzongorás



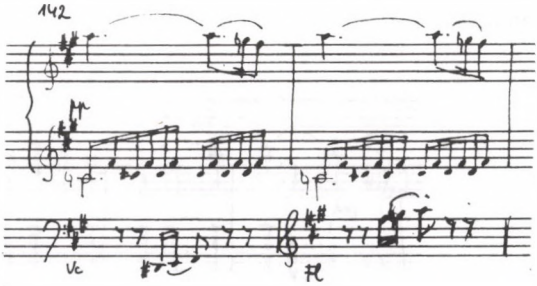
d) Diabelli négykezes



e) Mockwitz

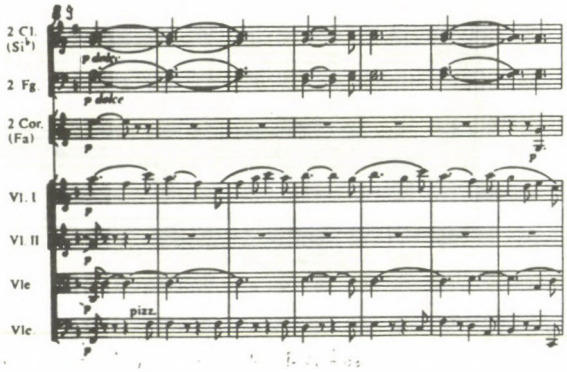


f) Hummel

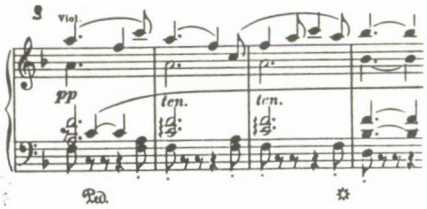


26. kottapélda

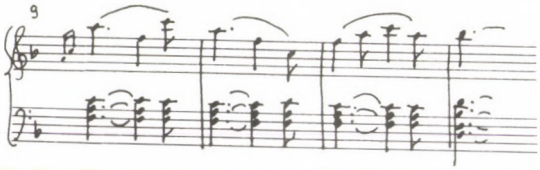
6. szimfónia 5. tétel



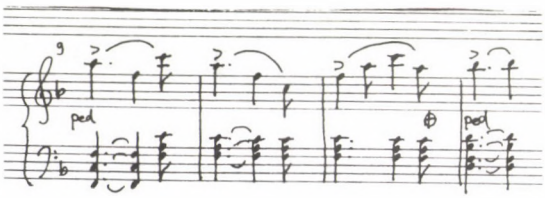
a) Liszt



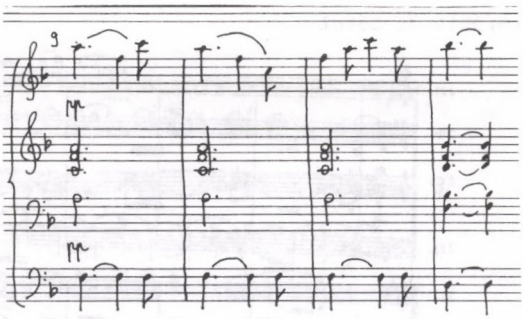
b) Hummel



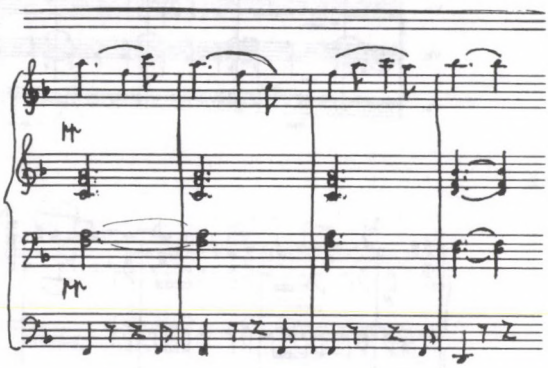
c) Kalkbrenner



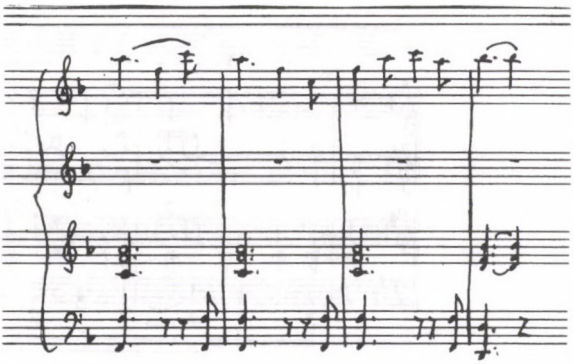
d) Czerny



e) Watts

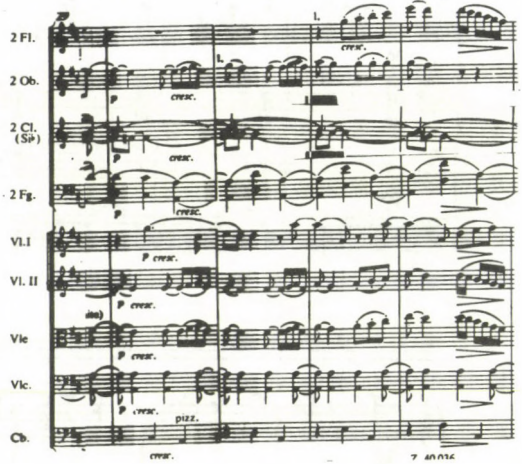


f) Mockwitz

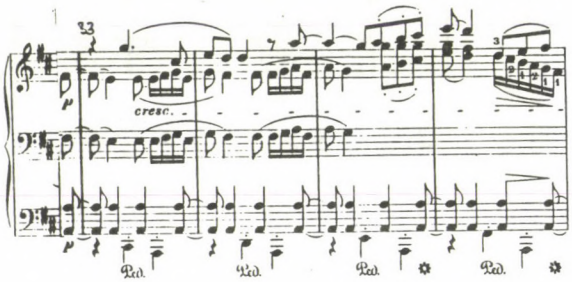


27. kottapélda

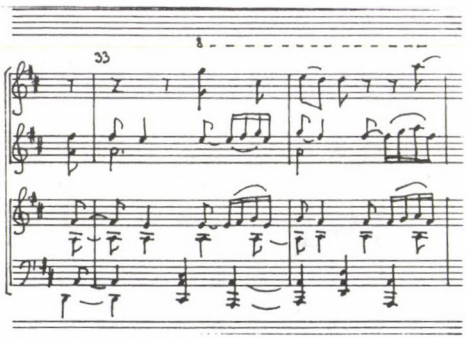
9. szimfónia 3. tétel



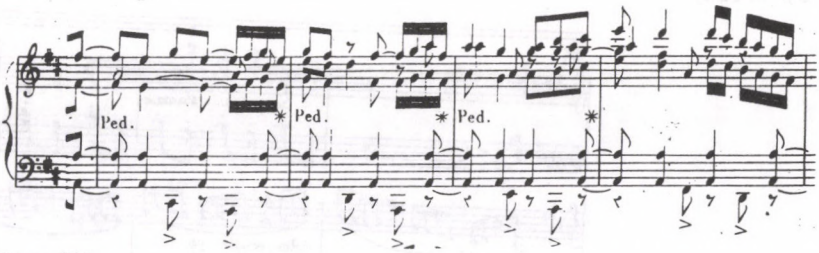
a) Liszt



b) Czerny

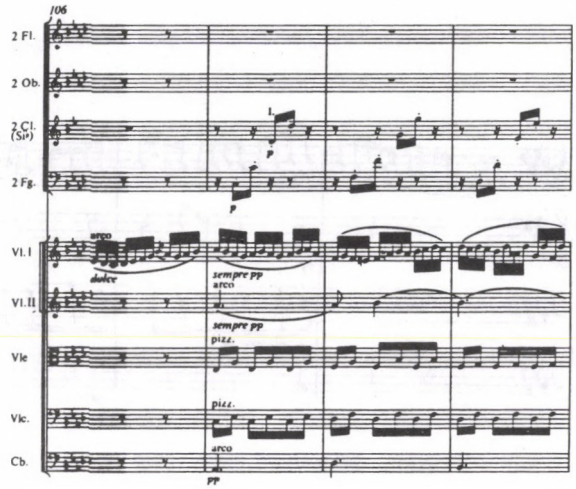


c) Kalkbrenner

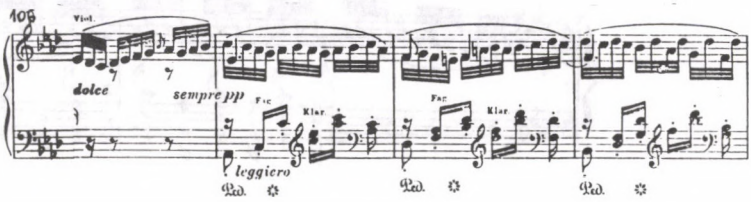


28. kottapélda

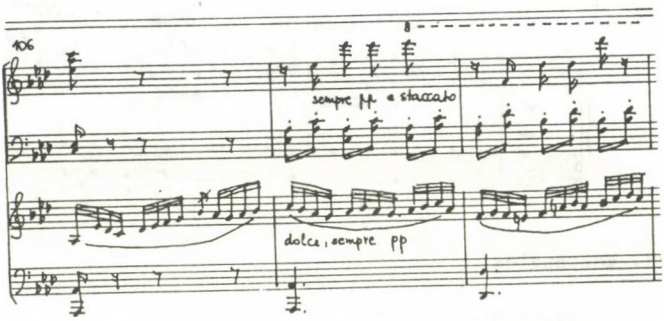
5. szimfónia 2. tétel



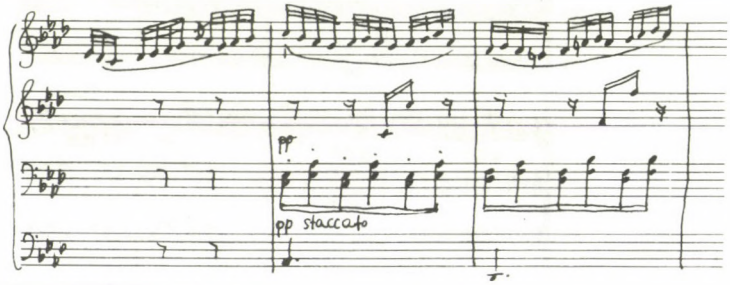
a) Liszt



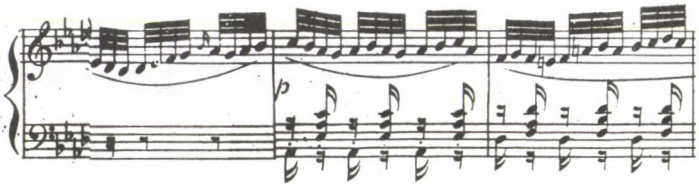
b) Czerny



c) Schneider

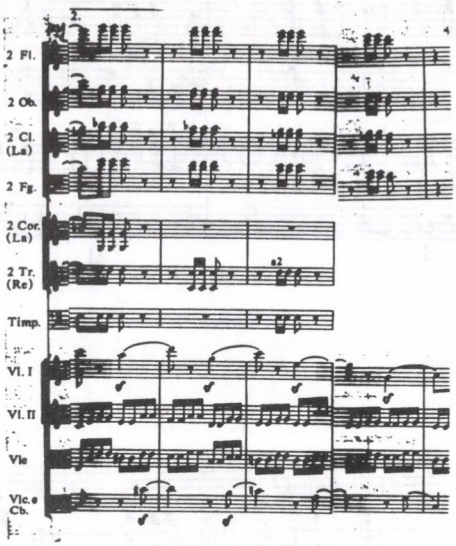


d) Hummel

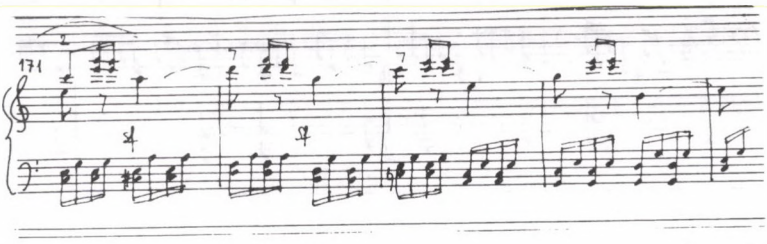


29. kottapélda

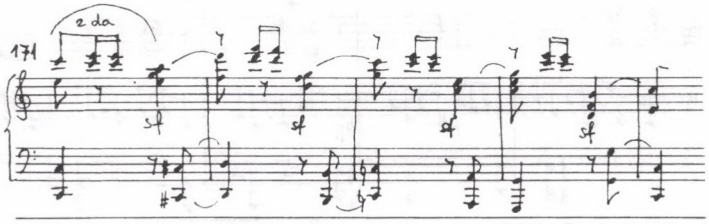
7. szimfónia 4. tétel



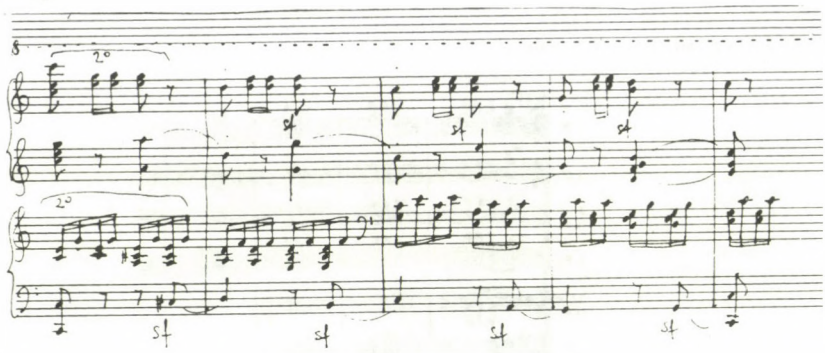
a) Diabelli-kézirat Beethoven megjelölésével



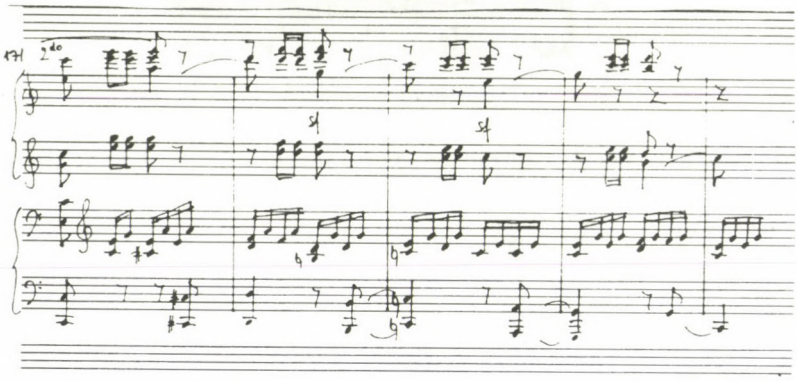
b) Diabelli nyomtatott kotta



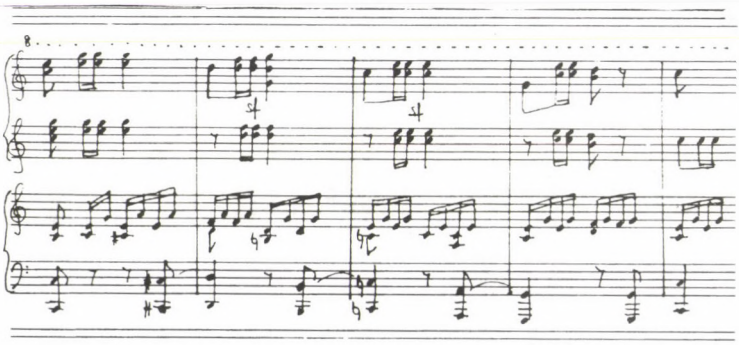
c) Czerny



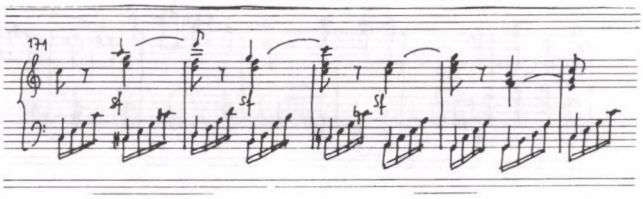
d) Diabelli



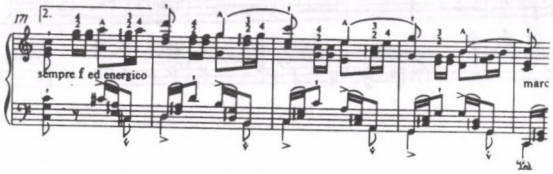
e) Mockwitz



f) Hummel

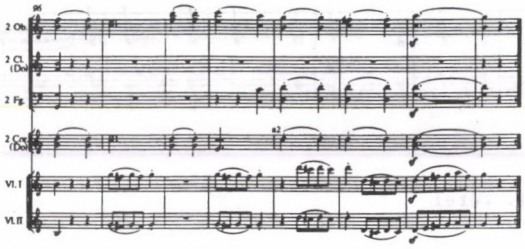


g) Liszt

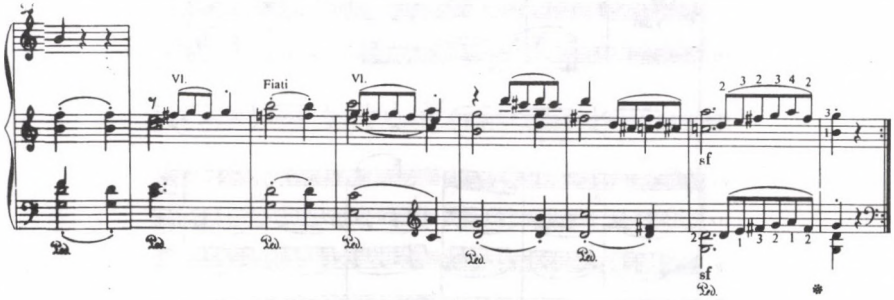


30. kottapélda

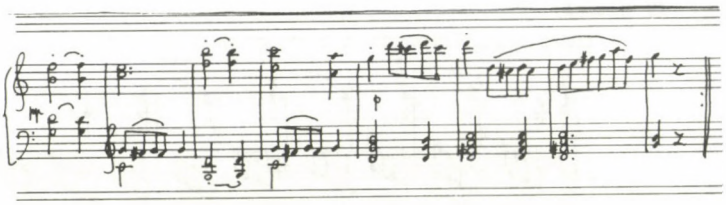
1. szimfónia 3. tétel



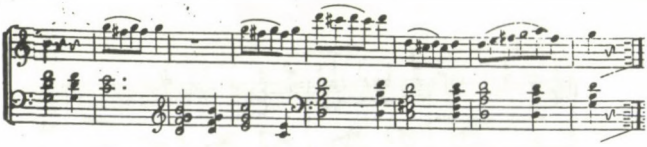
a) Liszt



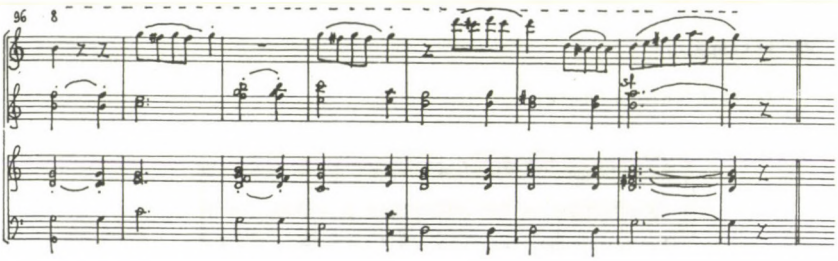
b) Hummel



c) Gelinek abbé

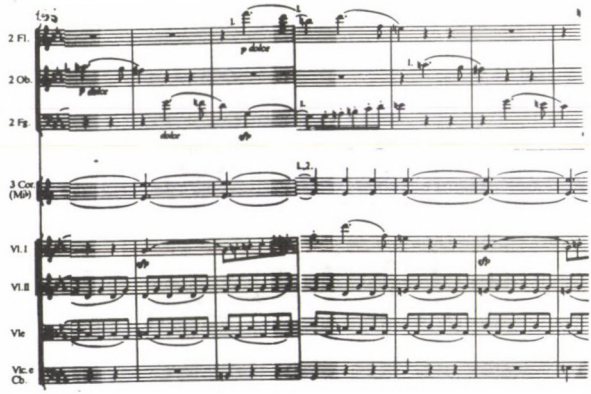


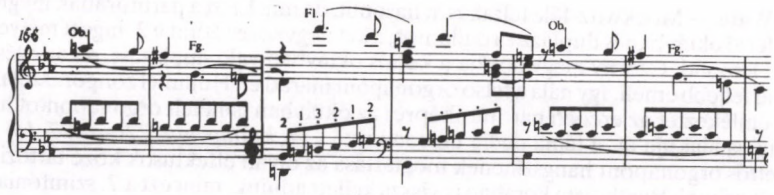
d) Czerny



31. kottapélda

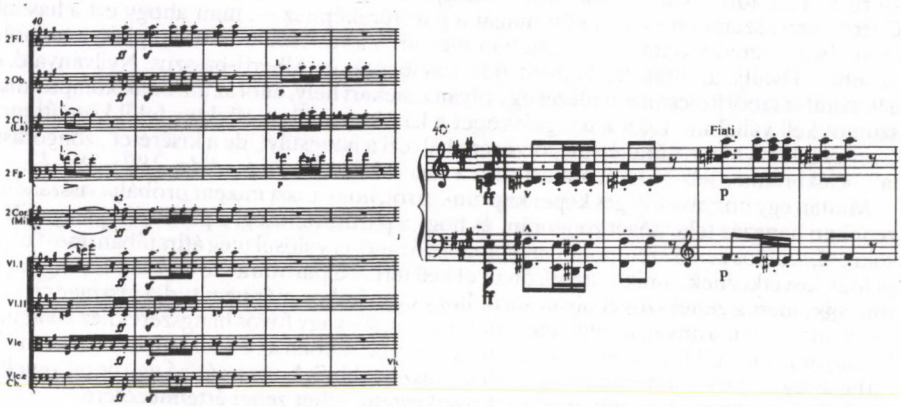
3. szimfónia 1. tétel





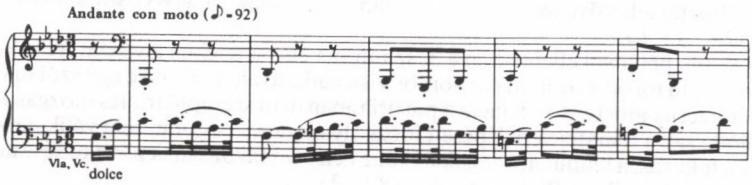
32. kottapélda

2. szimfónia 2. tétel



33. kottapélda

5. szimfónia 2. tétel



kább a Watts — Mockwitz-féle felrakásra hasonlít, de míg Liszt a partitúrának megfelelően alsó és felső oktávban is duplázza a dallamot, a két négykezes átirat a 2. fagott mélyebb szólamáról lemond. Czerny megvalósítja a kettős oktávban való duplázást, de az egészet egy oktávval feljebb emeli, így nála a felső orgonapont marad el. Hummel zongoraszólama már nem is emlékeztet az eredeti partitúraképre: az oktávban ismételt orgonapontot hangzatfelbontássá alakítja át, a téma pedig unisono szól *(34. kottapélda, 276—277. l.)*.

A kettős orgonapont hangszínének megtartása az olyan effektusok közé tartozik, amelyet az átíróknak Beethoven korában is vissza kellett adniuk, mint ezt a 7. szimfónia 3. tételének triója is alátámasztja. Érdekes, hogy Liszt korábbi megoldása annyira hangsúlyozza az orgonapontot, hogy a jobb kéz temetikus anyag nélkül csak a tartott hangokat játssza, a későbbi változatban — talán a téma tömörebb hangzásának kedvéért — a zeneszerző ez eredeti orgonapontot kiskottával jelzi, megszólaltatásban pedig egy oktávval lejjebb viszi *(35. kottapélda, 278—279. l.)*. A másik idézet a 34. kottapélda ellentétjének látszik: Liszt egyszerűsít: nem törődik a fúvósok tartott hangjaival, csak a tremolót és a témát adja vissza. Czerny ezzel szemben jobban köti magát a partitúraképhez —, mint ahogy ezt a hasonló esetekben is tenni szokta —: a primoban megtartja a fúvósok tartott hangjait, a tremolót azonban felváltja az általa közkedvelt akkordfelbontás és Alberti-basszus. Nyilvánvaló, ez a 9. szimfóniából kölcsönzött idézet egy olyan zenekari hely, ahol az átírónak kompromisszumot kell vállalnia. Liszt a hangzásképet a karakterisztikus effektus felől közelíti meg, Czerny inkább a partitúrakép megőrzésére helyezi a hangsúlyt, de a kíséretet „zongorásítja". Kalkbrenner jelzésszerűen megtartja a fúvósokat *(36. kottapélda, 280—281. l.)*.

Miután egy hozzávetőleges képet kaptunk arról, hogy Liszt miként próbálja visszaadni a zenekari hangzás teljességét zongorán, és hogy a partitúrahűség, a particella-jelleg milyen sokrétű, számos zenei szempontot magábaölelő módon valósul meg átiratában, most olyan példák következnek, amikor az átírónak el kell térnie a partitúra szövegétől. Ez vagy azért történik, mert a zenei szövet olyan sűrű, hogy egy játékos már nem tudja visszaadni, vagy azért, mert a zenei anyag természete teljesen a vonós- vagy fúvós hangszerekhez alkalmazkodik, amit „le kell fordítani" a zongora nyelvére. Ezekben az esetekben kerül igazán előtérbe az egyéni ízlés, interpretáció kérdése, hiszen abból, hogy az átíró egy adott zenekari részletből mit hagy el, és mit emel ki, következtetni lehet zenei értelmezésére.

A példák fokozatosan haladnak a partitúrakép egy-egy szólamának elhagyásától, az egyszerűsítésektől az átkomponálás, a nagyobb zeneszerzői szabadság felé, minden esetben a változtatás zenei indokát keresve. Az imitációs szakaszok visszaadásánál Liszt egymásnak ellentmondó megoldást is választ. A 6. szimfónia első tételének melléktémájánál elhagyja a fuvola belépését az ellentéma szólamának érthetősége érdekében, mivel a szakasz a két téma egymás közti viszonyának és különböző felrakásának játékával halad előre. A négykezes átiratoknál nem merül fel a választás problémája, hiszen a több szólam és a nagyobb játéktér lehetővé teszi az egyes szólamok rajzának világos visszaadását *(37. kottapélda, 281—282. l.)*.

Az előbbi példával ellentétben a 3. szimfónia első tételében a visszatérés előtti fokozásnál Liszt nem törődik az imitáció pontos visszaadásával, nem vezet egy szólamot sem végig — amit Czerny megtesz —, hanem a partitúrában nem szereplő triolás mozgású balkézkíséret fölött csak a témafejek belépéseit idézi. Íly módon zongorán sem válik nehézkessé, súlyossá a fokozás, a lendület, a zenekari zene belső intenzitásának növekedése maradéktalanul tud érvényesülni *(38. kottapélda, 282—283. l.)*.

A zenekari tutti csúcspontokat Liszt általában egyszerű zongorafaktúrával adja vissza, miközben kiemeli a lényegi elemet, és nem törekszik saját keretein belül sem nagy hangzásvolumenre, ami Czerny számára — letétjeiből ítélve — fontos összetevő volt. A következő példák azt illusztrálják, miként egyszerűsítette Liszt a zenekari (sokszor unisono szóló) fortissimo tutti szakaszokat. Az első illusztráció az Eroica szimfóniában, az első tétel kezdetén a főtéma teljes zenekar által megszólaltatott változata: Liszt a témát és a vonósok tremolóját emeli ki *(39. kottapélda, 283—284. l.)*. A 316. ütemben Liszt zongoráján csak a téma szól (bár a dob szólama kiegészítésként a kotta felett áll), míg Czerny a „rakétatémát" kísé-

retbe ágyazza, és mivel ragaszkodik a fuvolák felső kvint orgonapontjához, a rakétatéma felfelé törő dallamát a primo bal kezében oktávban meg kell törnie *(40. kottapélda, 284—285. l.)*. A zárótéma tutti megszólaltatásánál Liszt ismét leegyszerűsíti a partitúrát, a fúvósok sf akkordjai a téma dallamában jelentkeznek, de a lényegi effektus megmarad. Czerny a secondo jobb kezében külön a fúvós akkordokat játszatja; a basszusban a csellók és a bőgők motívuma szól, ezáltal sűrűvé válik a hangzás, ami Czernynél a tutti helyeknél elengedhetetlen. Ugyanakkor Czernynél kimarad a brácsa szólama, amit Liszt választ basszusként a csellók-bőgők statikus orgonapontja helyett: így Liszt átirata lendületesebbé válik, ami megfelel a zenekari rész fokozásának *(41. kottapélda, 285—286. l.)*.

A 9. szimfónia első tételének 387. üteménél olyan összetett a partitúra zenei anyaga, hogy azt egy hangszeren nem nagyon lehet visszaadni. Jellemző Liszt megoldása: a téma és a tremoló mellett a trombita pontozott ritmusát érzi meghatározónak, és a fafúvók szólamát helyezi kiskottával a játékos szeme elé, míg Czerny a fafúvók motívumát szólaltatja meg ellenpontként, és elhagyja a trombitát *(42. kottapélda, 286—287. l.)*. Míg a fenti példa is azt támasztja alá, hogy Liszt számára az volt a legfontosabb, hogy az adott hangzás jellegzetességét minél egyértelműbben ragadja meg és adja vissza, azáltal, hogy a legmarkánsabb karaktereket emelte ki, a következő példa átirata gondolkodóba ejt: a második hegedű és az oboák szinkópás sforzatói közül Liszt miért csak az utolsó nyolcadét tartotta meg? Ezt viszont erőteljesebbé tette azáltal, hogy a kíséretben a következő ütem egyre is hangsúlyt tett. Beethovennél az ütem 4-re, majd 2-re eső sforzatók erős ritmikai kontrasztot hoznak létre az egyenletes 2/4-es lüktetéssel szemben. Ez a ritmikai játék nem észlelhető Czerny átiratában sem *(43. kottapélda, 287—288. l.)*.

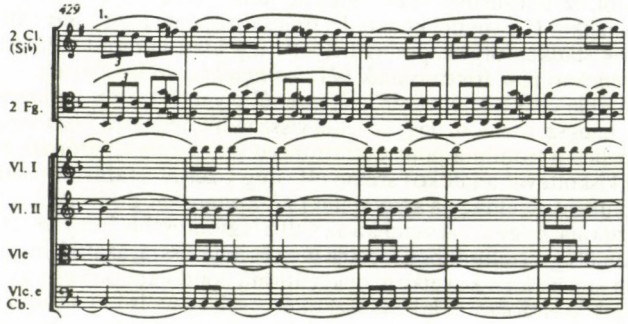
Az egyszerűsítéseknél és elhagyásoknál az effektus kiemelése mellett Liszt átiratainak másik jellegzetessége a tematikus anyag maradéktalan visszaadása. A 9. szimfónia első tételében Liszt átírja a fagott és a klarinét tematikus válaszát, és inkább a basszus aláfestést hagyja el, míg Czerny inkább a hangzástér megteremtésére törekszik *(44. kottapélda, 289. l.)*.

Arra, hogy a tutti csúcspontoknál melyik átíró mit érez elhagyhatónak és mit nem, nagyon tanulságos példa a 6. szimfónia zárótételének következő szakasza *(45. kottapélda, 290—291. l.)*. Itt még Liszt korai és késői átirata is jelentősen eltér egymástól. A korai, 1837-es változat közelebb áll a partitúra felrakásához, és Liszt a témát fff kéri megszólaltatni. Úgy látszik, később a témának íly módon hangsúlyozott előadása sem elégíti ki, mert a késői változat gyakorlatilag csak a téma kettőzésére koncentrál, a nagyzenekari hangzást csak néhány akkord képviseli jelzésszerűen. Feltehetőleg Czerny átiratából sem hallható ki elég erősen a téma, mivel unisono szól sűrű triolás kíséret alatt, talán Watts átiratában jobban érvényesül az összhangzásban. Az viszont teljesen érthetetlen, hogy miért marad ki épp a téma Mockwitz átiratából és Hummel zongoraszólamából, akik a zongorán csak egy atematikus hangzásképet festenek meg a téma variációjának nagyzenekari megszólaltatása csúcspontján. (Hummel átiratában a különálló fuvola szólam játssza a témát.) A 7. szimfónia finálójának kódájában a nagy zenekari csúcspont meglepetést tartogat: az először a 438. ütemben megszólaló zenekari hangzásképe átható és legjellemzőbb összetevője, a fúvósok G hangja Liszt átiratából hiányzik. Hasonlóképpen a Beethoven által jóváhagyott Diabelli-átiratban is csak a középszólamban szólal meg, a négykezes átiratok már az eredeti hangzásképet közvetítik. Ez a példa jól illusztrálja, hogy bizonyos helyeken az átíró és maga a zeneszerző is kompromisszumot vállal a hangzásképe visszaadásában a könnyebb játszhatóság érdekében. Tulajdonképpen ezt a szempontot is figyelembe kell venni az előző példák értékelésekor ahhoz, hogy objektívebben tudjunk tájékozódni az adott korszakban *(46. kottapélda, 292—293. l.)*.

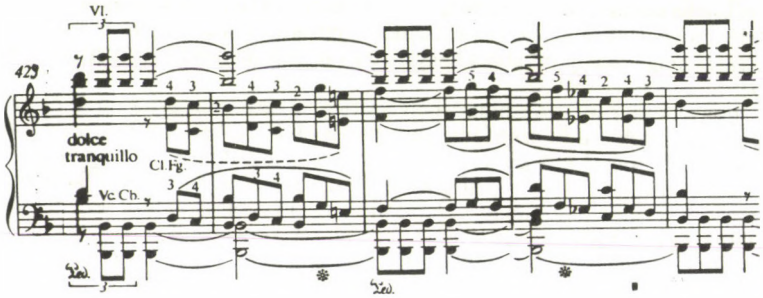
Amint láttuk, az egyszerűsítés esetében Liszt számára az egyik fontos szempont a jellegzetes zenei gesztusok kiemelése. Ugyanúgy hangsúlyt fektet a jellegzetes hangszínek megtartására, illetve visszaadására. Az egyik legkedveltebb effektusa a dobtremoló vagy ostinato, amelyet Liszt gyakran használ basszus alapként (1. szimf. II. 54., IV. 234., 5. szimf. I. 249., II. 29., 3. szimf. I. 260.), Czerny viszont elég gyakran elhagy. Jellemző példa a 9. szim-

34. kottapélda

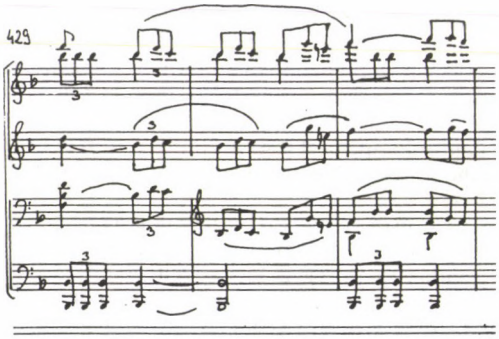
6. szimfónia 1. tétel



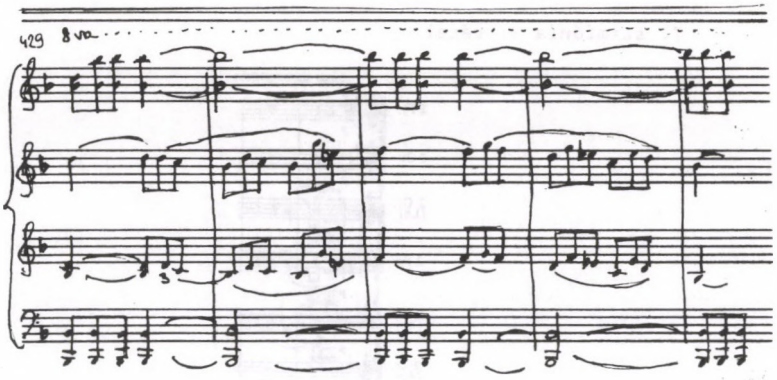
a) Liszt



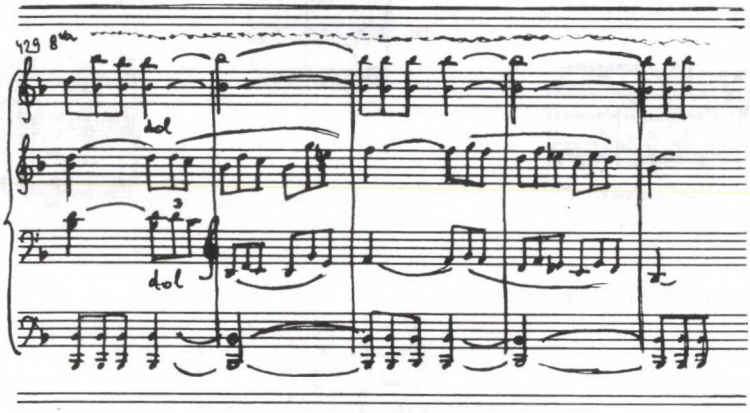
b) Czerny



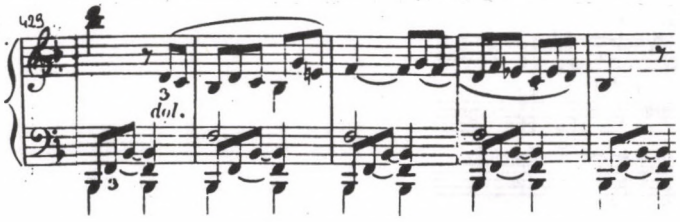
c) Mockwitz



d) Watts

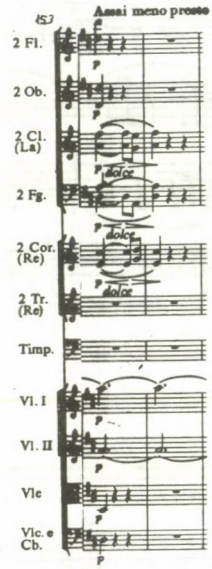


e) Hummel

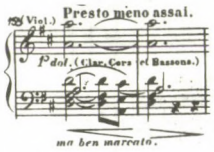


35. kottapélda

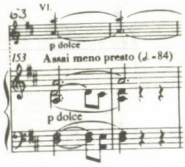
7. szimfónia 3. tétel



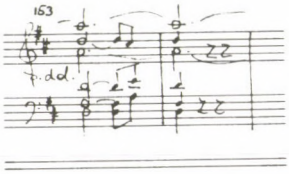
a) Liszt (1838)



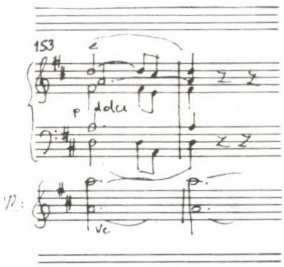
(1865)



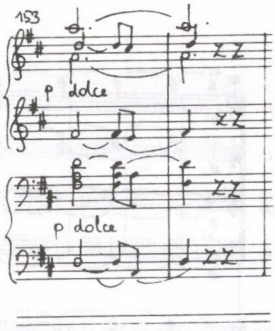
b) Diabelli-kézirat

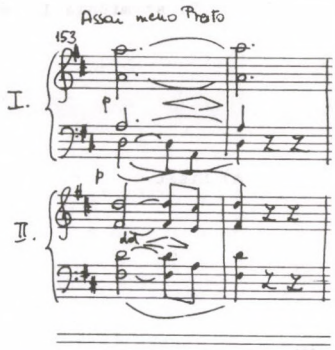


c) Hummel

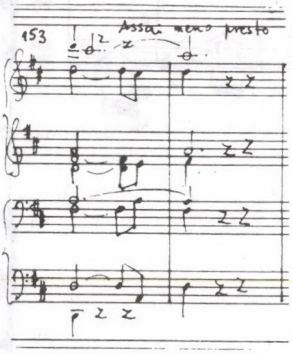


d) Czerny négykezes és kétzongorás átirat

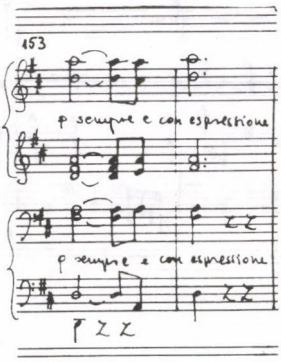




e) Diabelli



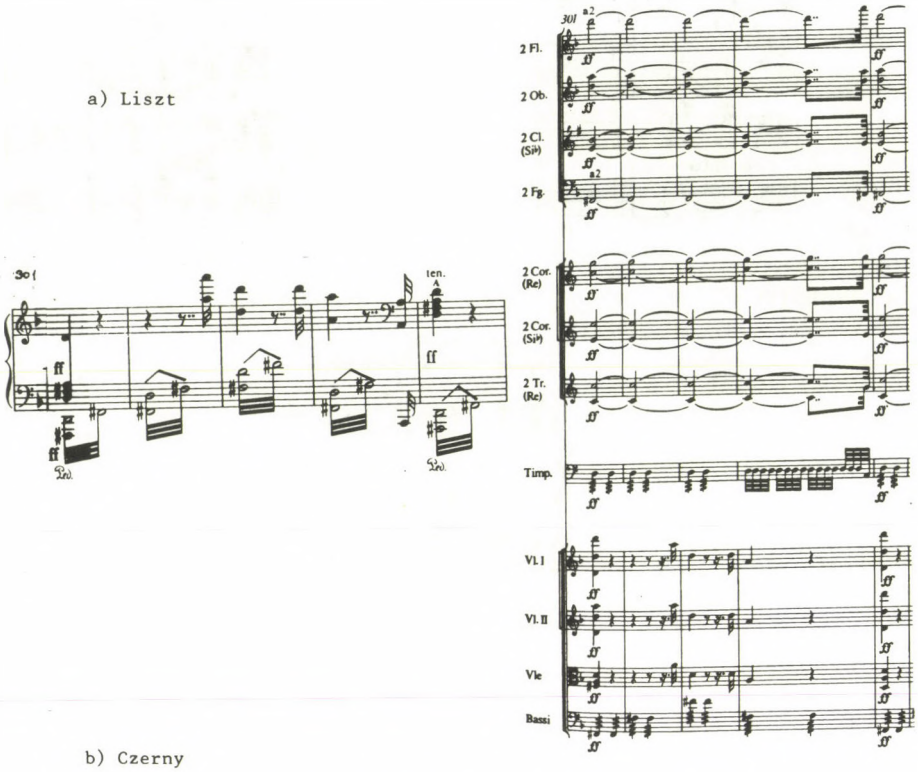
f) Mockwitz



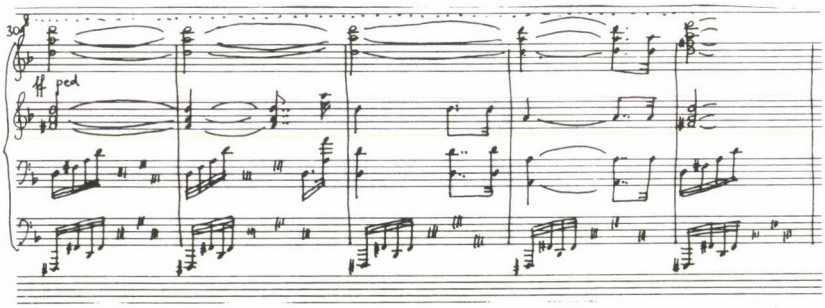
36. kottapélda

9. szimfónia 1. tétel

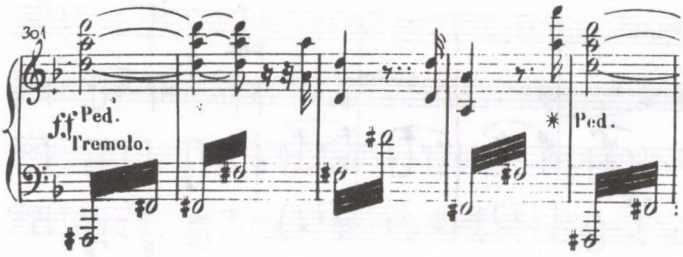
a) Liszt



b) Czerny



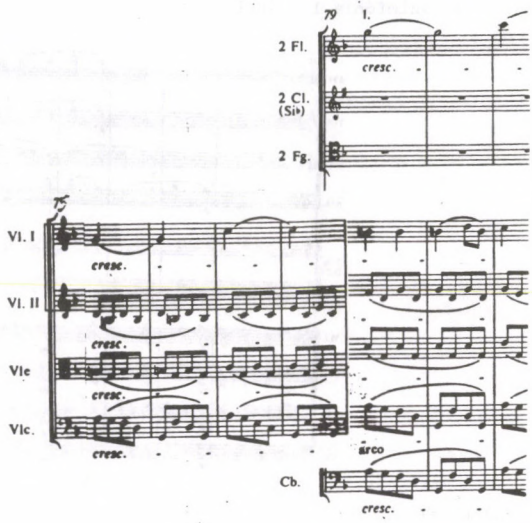
c) Kalkbrenner

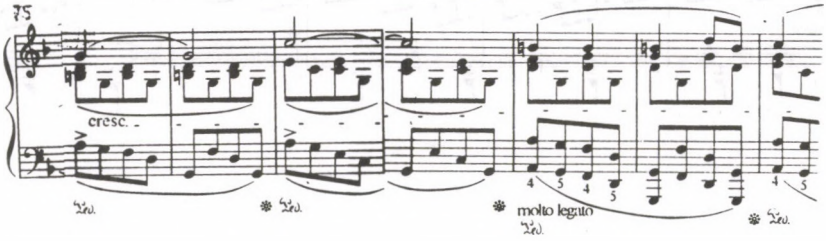


37. kottapélda

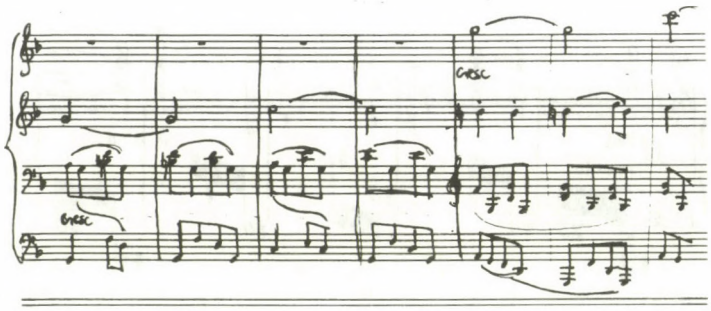
6. szimfónia 1. tétel

a) Liszt



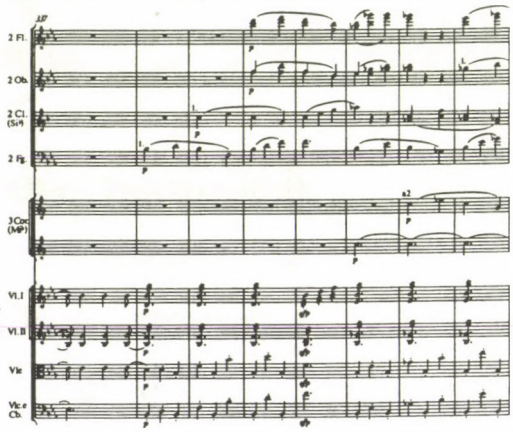


b) Watts

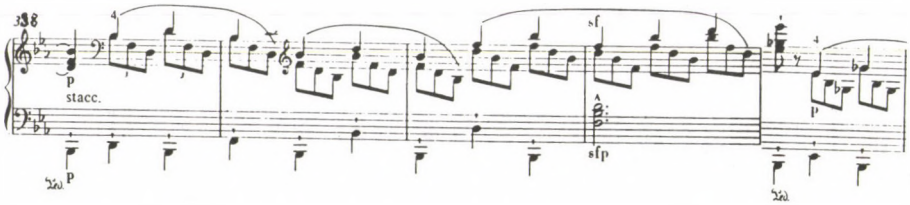


38. kottapélda

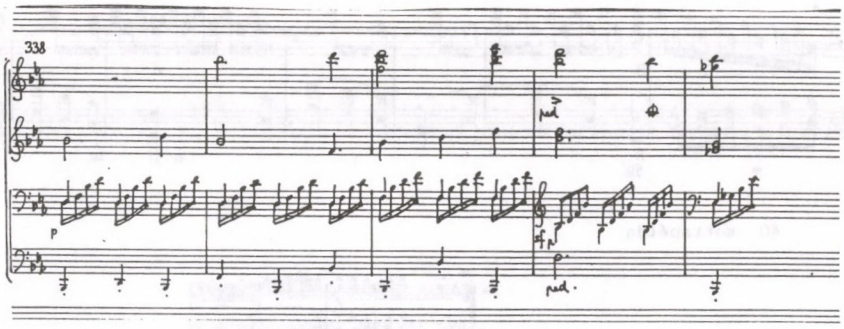
3. szimfónia 1. tétel



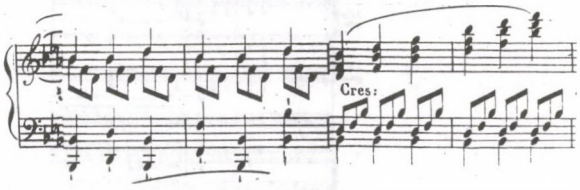
a) Liszt



b) Czerny

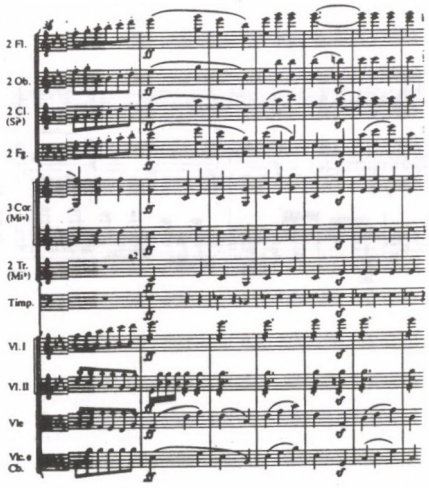


c) Hummel

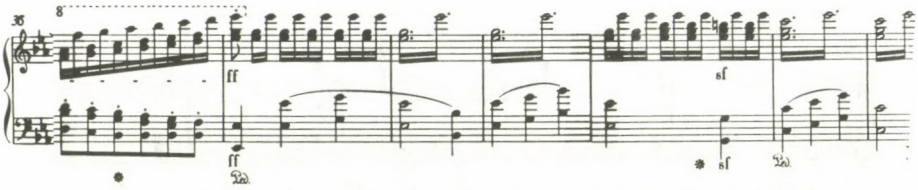


39. kottapélda

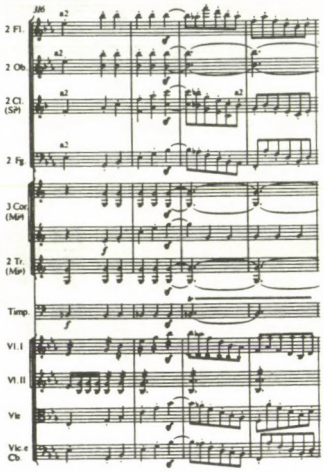
3. szimfónia 1. tétel



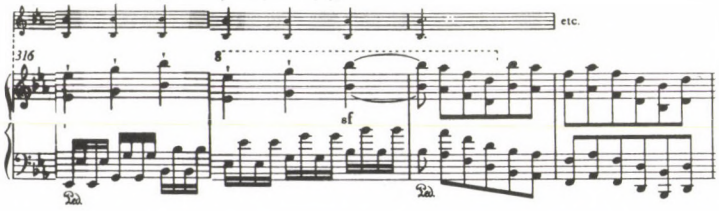
a) Liszt



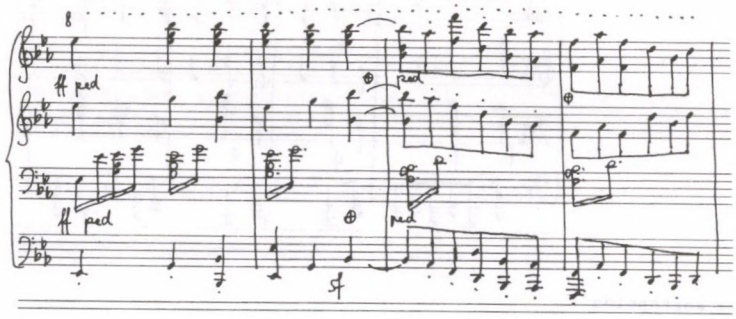
40. kottapélda



a) Liszt

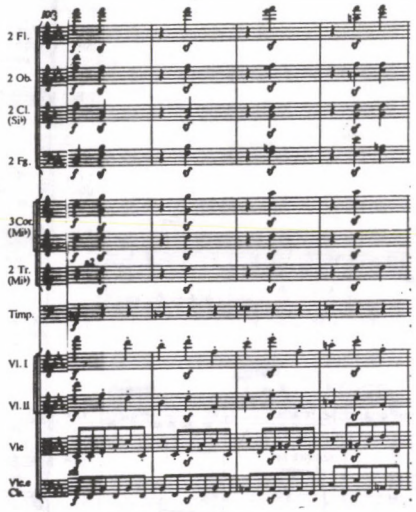


b) Czerny

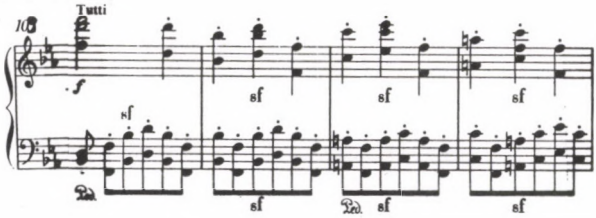


41. kottapélda

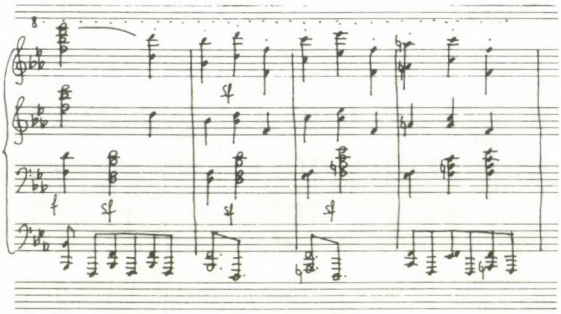
3. szimfónia 1. tétel



a) Liszt



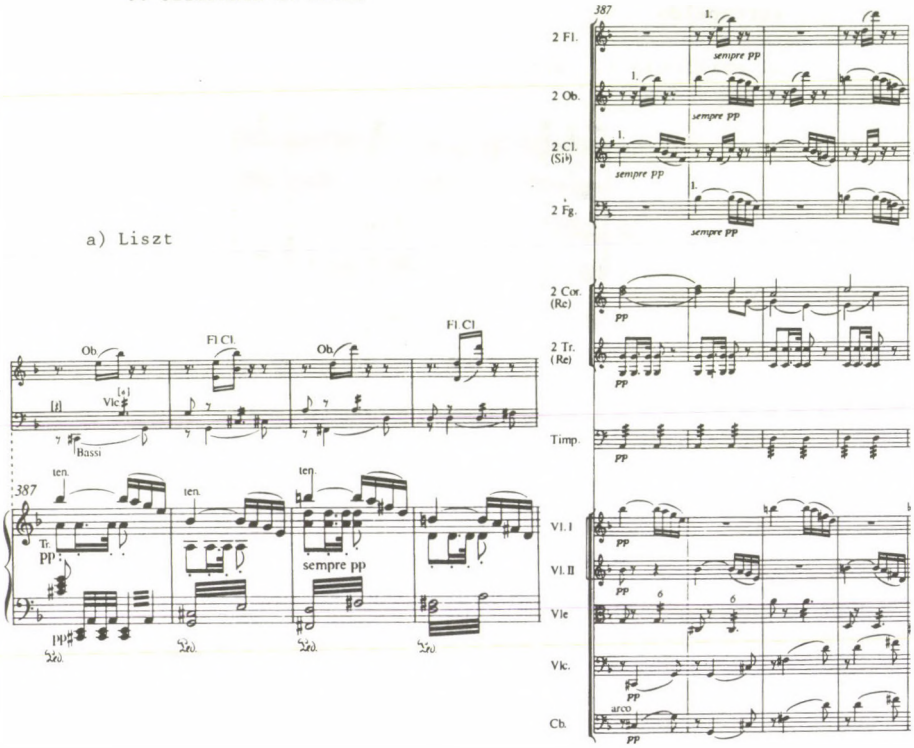
b) Czerny



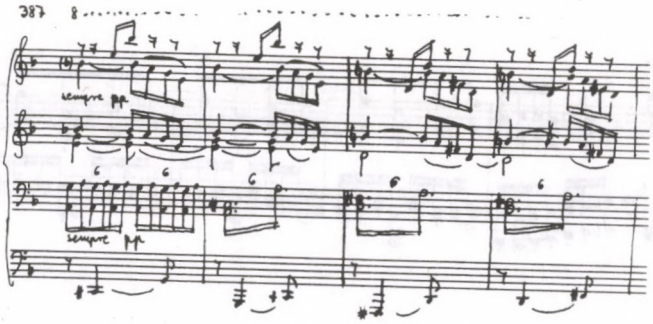
42. kottapélda

9. szimfónia 1. tétel

a) Liszt



b) Czerny

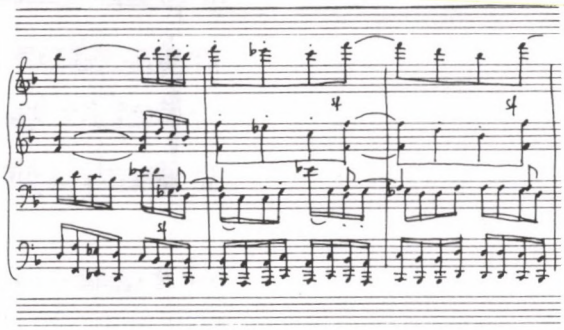


c) Kalkbrenner

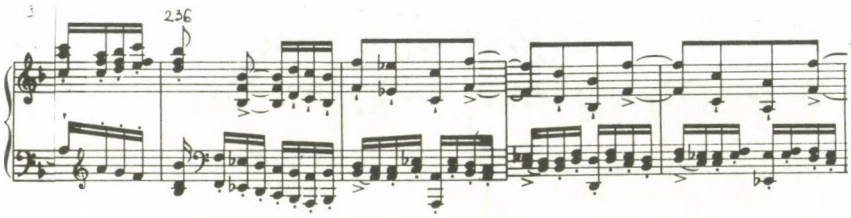
43. kottapélda

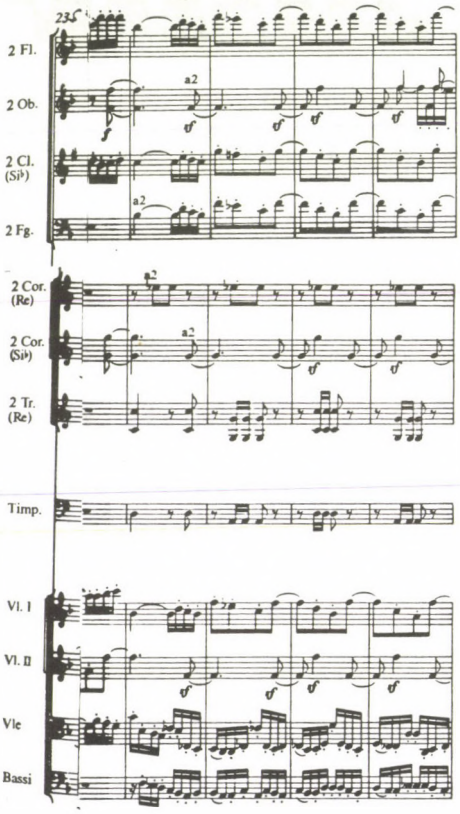
9. szimfónia 1. tétel

a) Czerny



b) Liszt

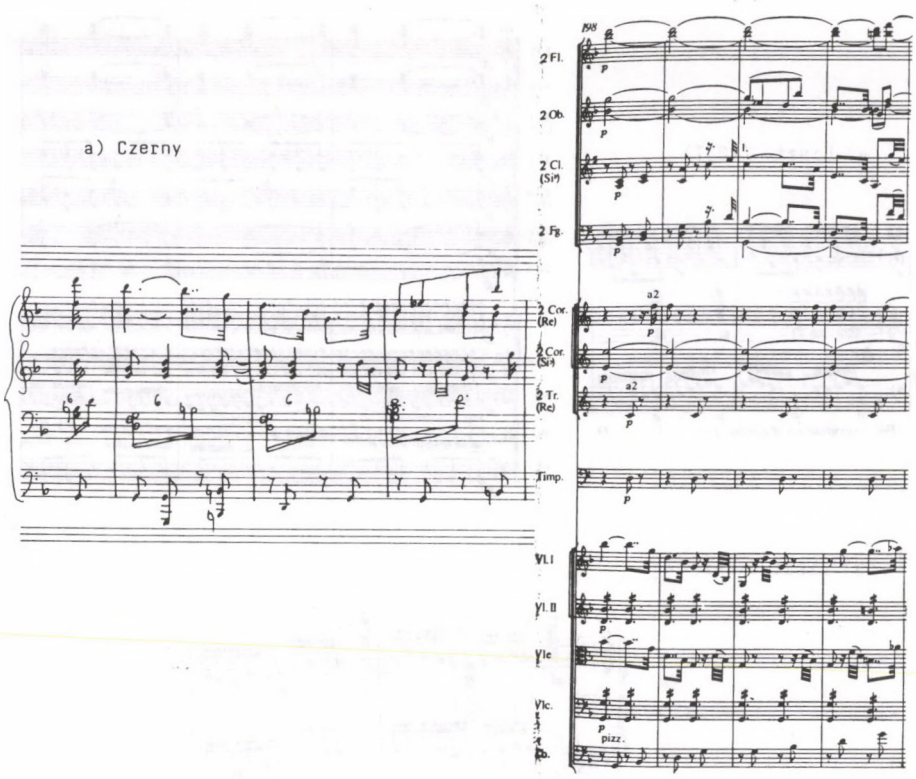

236


235
2 Fl.
2 Ob.
2 Cl. (Si♭)
2 Fg.
2 Cor. (Re)
2 Cor. (Si♭)
2 Tr. (Re)
Timp.
Vl. I
Vl. II
Vle
Bassi
a2

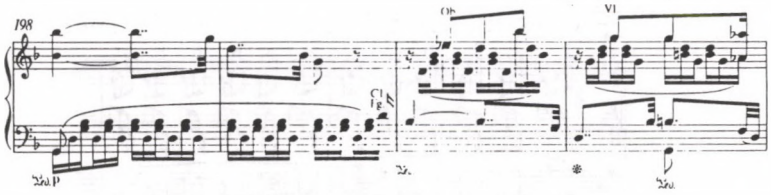
44. kottapélda

9. szimfónia 1. tétel

a) Czerny



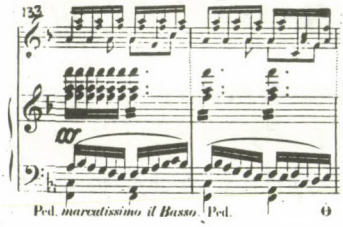
b) Liszt

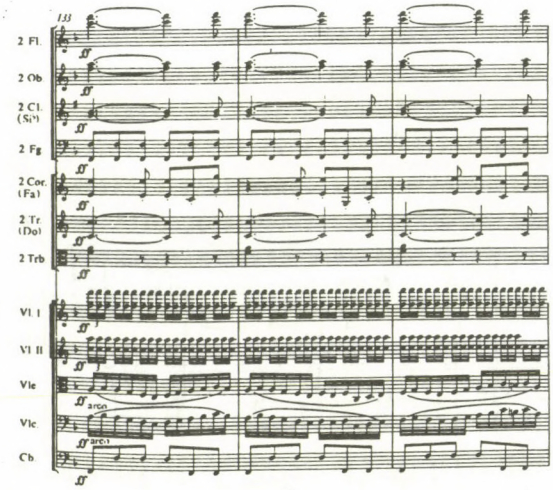


45. kottapélda

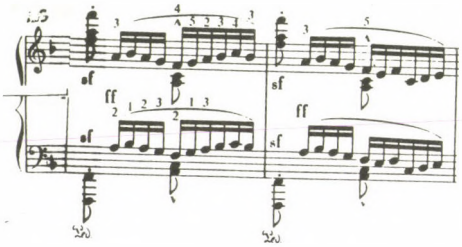
6. szimfónia 5. tétel

a) Liszt (1837)

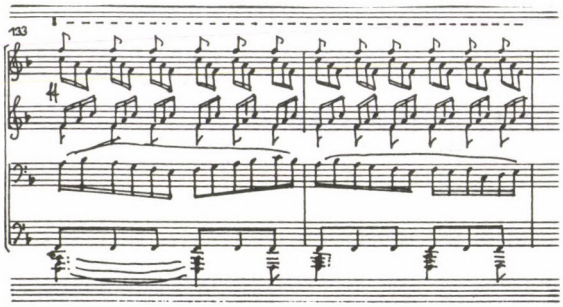




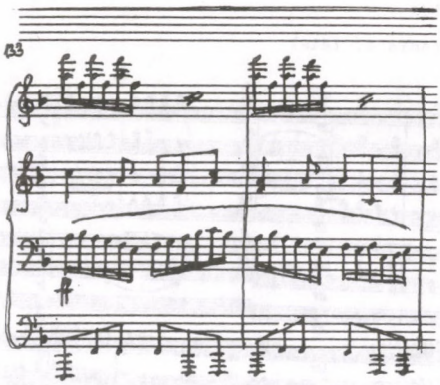
b) Liszt (1865)



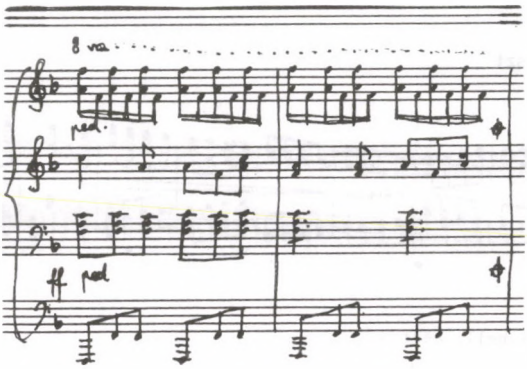
c) Czerny



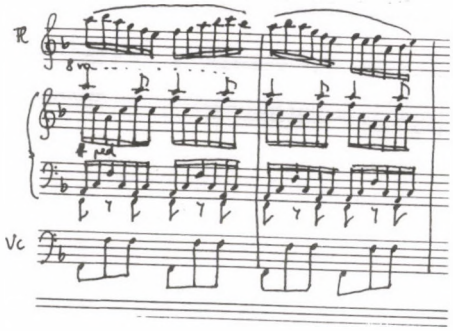
d) Watts



e) Mockwitz

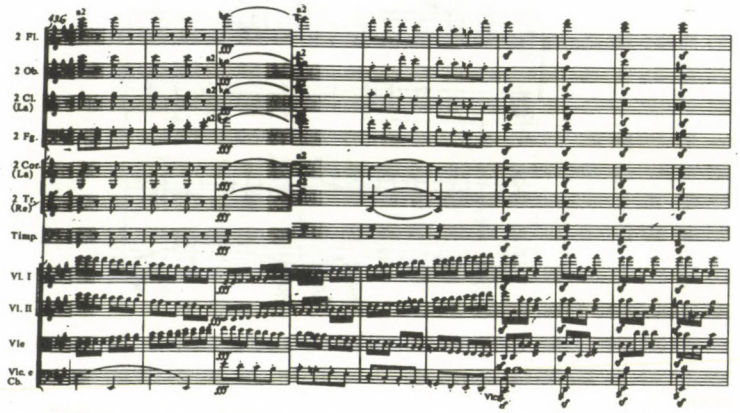


f) Hummel

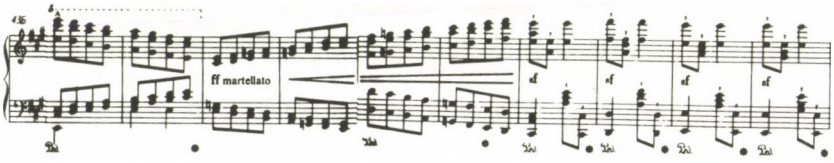


46. kottapélda

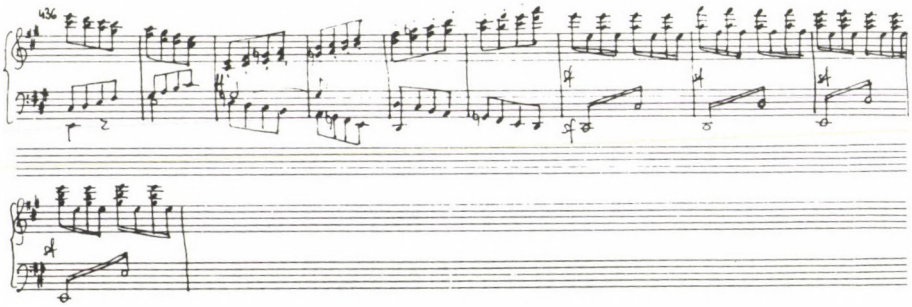
7. szimfónia 4. tétel



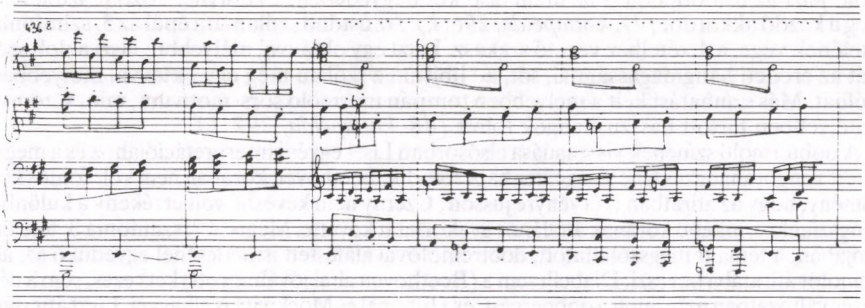
a) Liszt



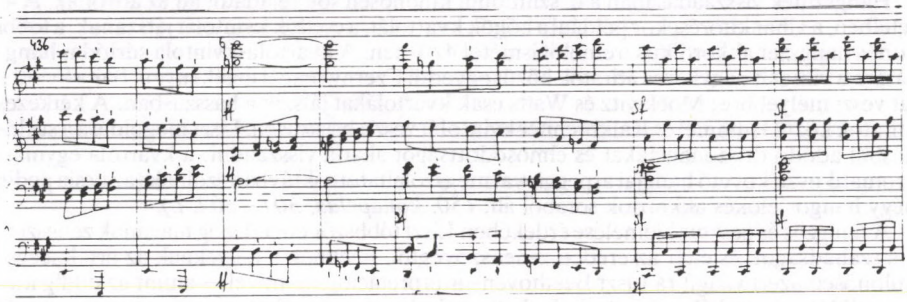
b) Diabelli-kézirat



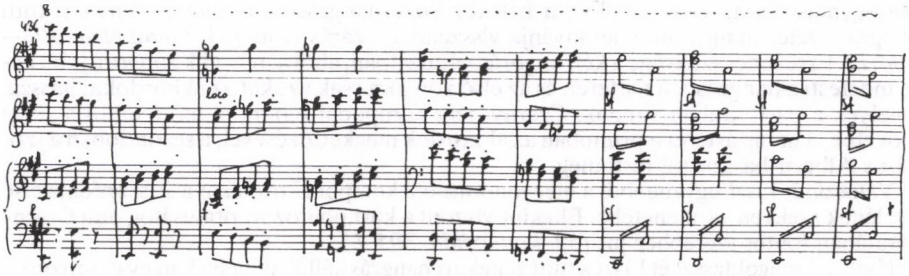
c) Czerny



d) Diabelli



e) Mockwitz



fónia 4. tételének 208. üteme: Lisztnél az egy- és a kétzongorás változatban is az oktávtremoló jelzi az üstdobpergést az ütem első két negyedében, Czernynél viszont szünet előzi meg a kezdő akkordot *(47. kottapélda, 296. l.)*. Az üstdob szólamára épül az 5. szimfónia 3. tételének vége, a 4. tételhez vezető szakasz. Liszt egy oktávval mélyebbre viszi a dob szólamát az eredeti hangmagasságnál, sőt, ad libitum a szólam még egy oktávval mélyebben is szólhat. Más színhatást kelt a mélyebben tompán mormoló sors-motívum, mint Czernynél a mélyebben tartott basszushangok fölött *(48. kottapélda, 297. l.)*.

A dobtermoló színének visszaadása elsősorban Liszt egyéni interpretációjához és a megváltozott zongorahangzás lehetőségeihez kapcsolódik. Beethoven korában nem volt fontos követelmény, hogy az átiratban is érvényre jusson; Czerny nem kevésbé volt érzékeny a különböző hangszínekre, inkább korának általános gyakorlatát követte. Mégis, a 7. szimfónia 3. tételének triójában, a téma ff megszólaltatott, dobtremolóval aláfestett ismétlésénél egyedül ő az, aki a tremolót átiratába beveszi. Diabelli sem a (Beethoven által jóváhagyott) kétkezes, sem a négykezes változatban nem jelöli a dobpergést, és Hummel és Mockwitz is elhagyja. Liszt átiratának korai változatában a bal kéz megszólaltatja a tremolót, a késői verzióban csak a kottaképben, kiegészített kottasorok formájában van jelen *(49. kottapélda, 298—300. l.)*.

Hangszínek visszaadásában a 6. szimfónia különösen sok feladatot ad az átírónak. A 4. tételben, a vihar kitörésekor például a bőgők kvartolát, a csellók kvintolát játszanak, a többi vonós hangszer akkordikus tremolót ismétel 4/4-ben. A kvartola-kvintola súrlódás hangzására a vizsgált négykezes átiratok közül egyedül Czerny reagál érzékenyen, bár a kvintolát veszi mélyebbre; Mockwitz és Watts csak kvartolákat játszik a basszusban. A kétkezes átiratok közül Hummel és Kalkbrenner kvintolát vesz a basszusba, Liszt megoldása a súrlódásból adódó disszonanciákat és elmosódottságot akarja visszaadni: a kvartola egymást kromatikusan követő hangjai arpeggioval megszólaltatott oktávban szólnak (az ossia pedig négy hangos előkés akkordok sorából áll. *(50. kottapélda, 301—302. l.)*.

A hangzás és gesztus kiemelése érdekében Liszt többször enged meg magának zeneszerzői szabadságot, és eltér az eredeti zenei szövegtől. Ezeknek a helyeknek az értelmezése különösen azért világít rá Liszt Beethoven-interpretációjára, mivel — amint az eddig idézett példák is igazolják — Liszt, ahol tehette, minden szempontból szigorúan tartotta magát Beethoven zenéjéhez.

A 9. szimfónia első tételének végén, a főtéma utolsó megszólaltatása előtti nagy tutti fokozási szakaszban Liszt fanfárjellegű, éles ritmusú akkordokat komponál a középső regiszterbe, amelyek az eredeti partitúrában nem szerepelnek. Ezek a zongora magas regiszterében visszaadott fúvósok pontozott ritmusát visszhangozzák, és kitöltik a zongorán egymástól nagyon eltávolodott két kéz közti hangzásteret: Liszt a zenekari tutti hangzás széles hangvolumenét kívánja visszaadni a zárás előtt *(51. kottapélda, 303—304. l.)*. Erre nincs szüksége a kétzongorás változatban, ahol a második zongora jobb keze megfesti a hangzásbeli hátteret, és az első zongora csak azokat az akkordokat játssza, amelyek a partitúrában vannak. Czerny nem komponál semmi új motívumot a zenei szövetbe, a hangzásteret a primoban az akkordok megkettőzésével, a secondoban a szokásos Alberti-basszussal festi meg.

Valószínű, Liszt ugyanebből a meggondolásból komponál triolákat a 2. szimfónia első tételének szekvencia-menetébe. Eltekint viszont a kürt pontozott ritmusától, ami Czerny átiratában fontos szerephez jut *(52. kottapélda, 305. l.)*.

Hasonló megoldással él Liszt a tutti zenekari hangzás „álló" képeinél, nagy ecsetvonással megrajzolt felületeinél, mint például a 4. szimfónia első tételének következő szakaszában: a skála sf-val hangsúlyozott egyes hangjainak kicsengését a brácsa és a cselló repetíciós mozgása tölti ki. Czerny a repetíciót a szokásos kísérőfigurává alakítja a zongora számára, Watts átiratának összes szólamában repetíciót alkamaz, Stein megoldásában az akkordokat a 2. zongora basszustremolója kíséri. Liszt azonban nagyobb hullámmozgású, mozgalmas, oktávban kettőzött akkordfelbontást komponál a kiemelt akkordok közé. (A könnyített ossia-változat is ugyanezt az elvet követi.) Liszt a zenekari tutti hangzásvolumenét ekképp próbálja visszaadni zongorán *(53. kottapélda, 306—307. l.)*.

Az imént idézett példa mellé állíthatjuk analógiának a 6. szimfónia vihar tételének tetőpontját (a 107. ütemtől), ahol még nagyobb léptékű az akkord- és harmóniaváltás: itt Liszt a repetíció egy részét futamokban oldja fel *(54. kottapélda, 308—309. l.)*.

Liszt azonban nemcsak az álló felületeknél tér el a szigorúan vett partitúra-szövegtől, hanem épp az ellenkező esetben is, a fokozásoknál, ahol a zene belső dinamizmusának visszaadása serkenti új megoldásokra. Nem sokkal előbb az előző példában illusztrált helynél, a 6. szimfónia vihar-tételében Liszt átiratában a jobb kéz csak a vonóskar mozgására koncentrál, a bal kézben a csellók és a bőgők által játszott basszus dallamot egészíti ki a fúvósok szinkópás akkordbelépéseivel. Az utóbbi elvet követi Kalkbrenner is jóval egyszerűbb változatban. Liszt letétje az erőteljes mozgással, ugrásokkal a zene belső hajtóerejét közvetíti, míg Czerny megoldása statikus hangzásképet sugall *(55. kottapélda, 310. l.)*. A szimfónia első tételének melléktéma ismétléseinél fokozatosan nő a zene intenzitása, a kísérő mozgás egyre sűrűsödik, a hangszerek egymás után lépnek be. Liszt a zsongást, a hangzás sűrűsödését azáltal is hangsúlyozza, hogy a témát oktávban szinkópázza, vagyis egy olyan ritmusjátékot vezet be, amely Beethovennél nem szerepel, és természetesen a többi átiratban sincs meg *(56. kottapélda, 311—312. l.)*.

Ha összegezni próbáljuk az eddig kiválasztott példák alapján Liszt Beethoven-szimfónia átiratainak fő zenei tendenciáit, azt látjuk, hogy Liszt különösen érzékenyen reagál Beethoven zenéjének effektusaira, gesztusaira, színhatásaira, és ezeket emeli ki az átiratokban. Általában idegenkedik attól, hogy a szimfóniák zenei szövetét fellazítsa zongoraszerű töltőszólamokkal, és ha eltér a partitúra szöveghű átírásától, akkor emögött nagyobb léptékű zenei összefüggések rejlenek: vagy a zene folyamatának, dinamizmusának töretlen érvényre juttatása indokolja, vagy a zenekari hangzás színhatása sugallja azt.

Más jelentős koncepcióbeli eltérés figyelhető meg azonban a 9. szimfónia 4. tételében Liszt és a többi átirat között. Liszt először 2 zongorára írta át a művet, és az utolsó tételben megosztotta az ének- és zenekari szólamokat a két zongora között. A 4. tétel kétkezes átiratának elkészítésétől kezdettől fogva idegenkedett, lehetetlennek tartotta a teljes zenei anyag visszaadását zongora két kéz lehetőségein belül. Liszt végül a kiadó unszolására, kényszerből készítette el a 4. tételt zongorára két kézre, azzal a feltétellel, hogy az énekszólamokat kiskottával a zongoraszólam fölé nyomtatják. Ez az eljárás nem újkeletű, már a szimfónia zongorakivonatának megjelentetésénél 1828-ban hozzáadták az átirathoz az énekszólamokat, és ugyanígy oldotta meg a problémát Wagner is saját, 1830-ban elkészült 9. szimfónia-átiratában. Ezzel szemben Czerny a 9. szimfónia átiratával kapcsolatban lebeszélte kiadóját, Probstot, hogy az énekszólamokat is kinyomtassa. Czerny úgy vélte, hogy a jövő anélkül akarja egy zenei kompozíció nagyságát értékelni, hogy a hozzá tartozó szavakat ismerné.[35] *„Die Zukunft wird die Grösse der Musikal-Composition schon so zu schätzen wissen, dass sie die Worte darüber vergisst."*

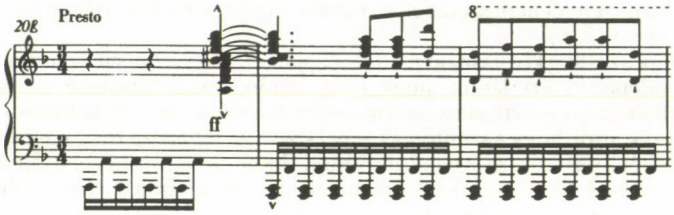
Ez a nézet teljes ellentétben áll Liszt koncepciójával, aki szerint csak akkor szólal meg a mű átirata, ha az énekszólamokkal együtt adják elő, azok nélkül csak a legvégső esetben játszható el. A két ellentétes esztétikai álláspont az átiratok jellegében is tükröződik. A kórus belépése egyáltalán nem hallható ki Czerny átiratából, és nem érzékelhető a zenei szövetből, mivel az átirat a zenekari szólamokat követi *(57. kottapélda, 312. l.)*. Egy másik részlet arra enged következtetni, hogy Czerny szabadon bánt az énekesek szólamával: a 273. ütemben az alt szólamát a szoprán fölé emelte, vagyis az eredeti sext-menet helyett terc-menetet írt. Liszt természetesen követte a partitúrát és a szólamok eredeti felrakását *(58. kottapélda, 313. l.)*.

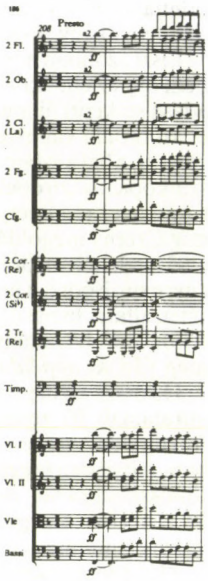
A fenti összehasonlító elemzések hozzávetőleges képet adtak arról a sokrétű, széles skálájú eszköztárról, amelynek segítségével Liszt Beethoven szimfónikus zenéjét életre keltette a zongorán. Talán az is kiderült, hogy Beethoven zenéjének lényegi eleme, amelynek visszaadása az átiratban is elengedhetetlen volt, más tartalommal bírt és más határokon belül mozgott Beethoven korában és más Liszt esztétikájában. Beethoven kortársai számára egy zenemű elsődleges meghatározója a harmóniahasználat és a megformálás, a hangszerelés még másodlagos szerepet játszik. A korabeli zeneszerzés tankönyvekben a hangszerelés többnyire

47. kottapélda

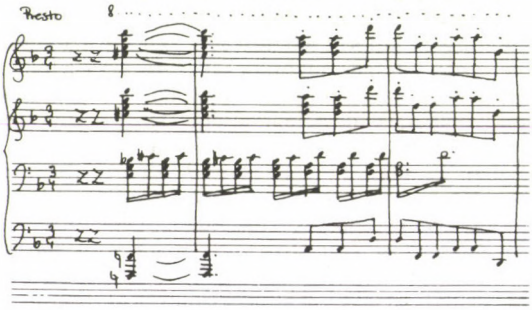
9. szimfónia 4. tétel

a) Liszt

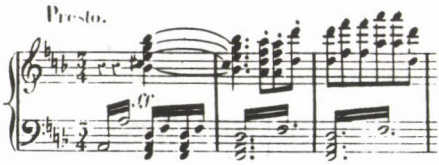




b) Czerny

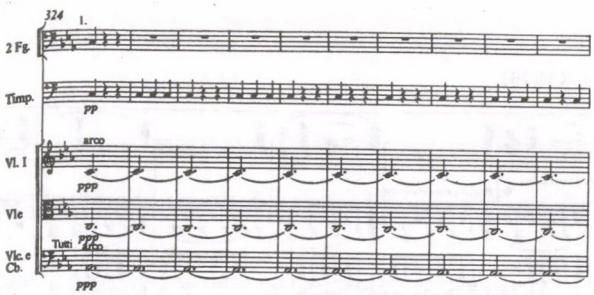


c) Kalkbrenner

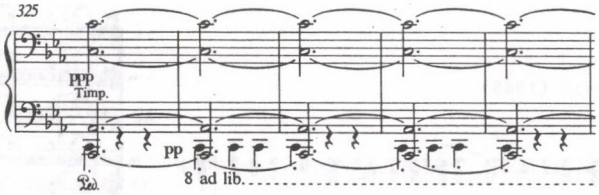


48. kottapélda

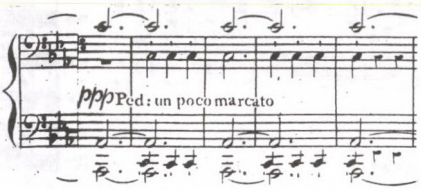
5. szimfónia 3. tétel



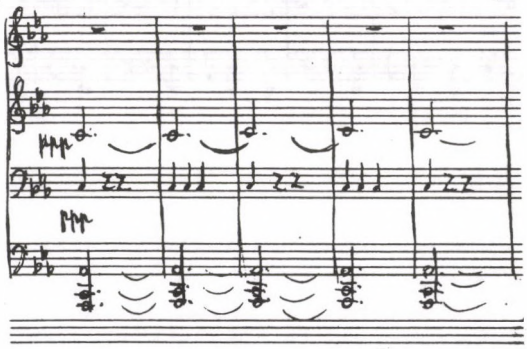
a) Liszt



b) Hummel



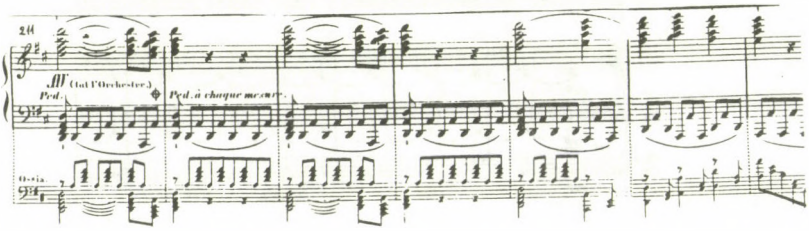
c) Czerny



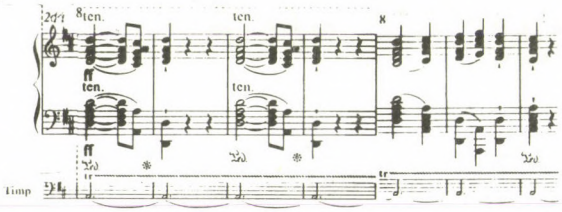
49. kottapélda

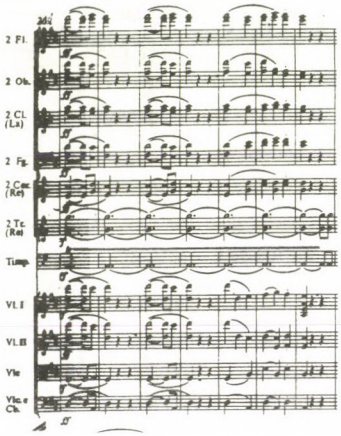
7. szimfónia 3. tétel

a) Liszt (1838)

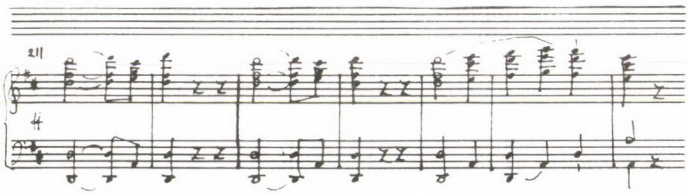


b) Liszt (1865)

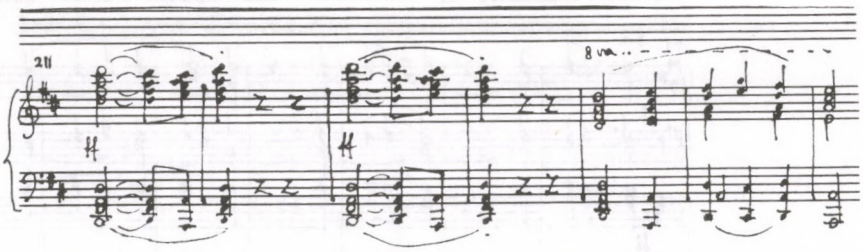




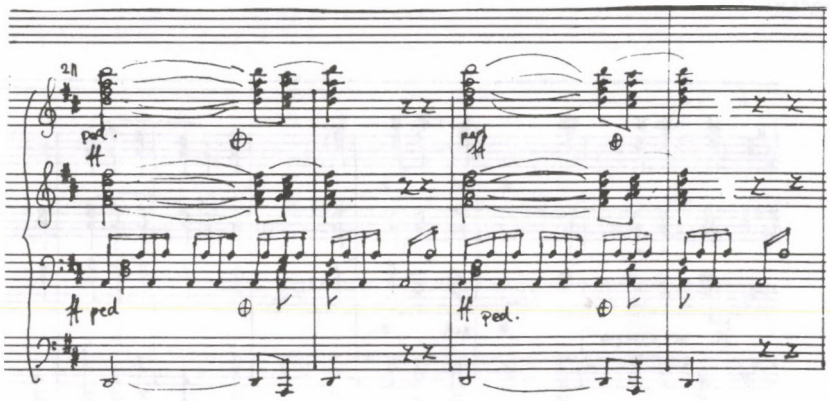
c) Diabelli-kézirat



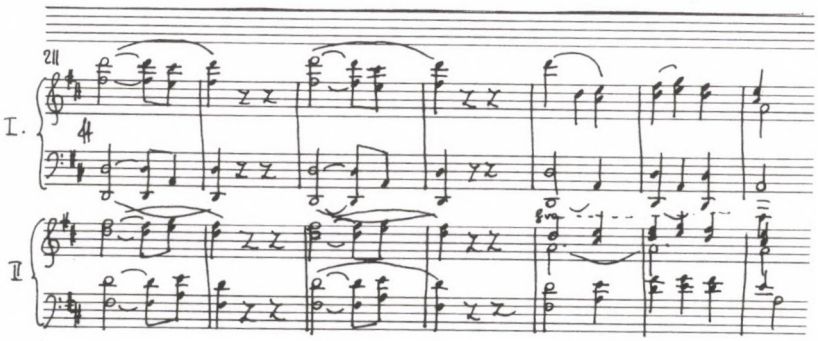
d) Hummel



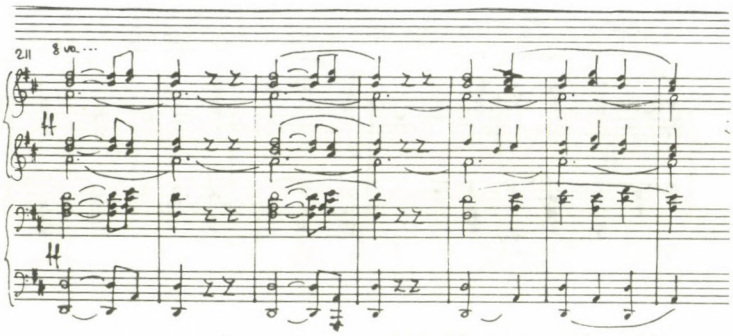
e) Czerny négykezes átirat



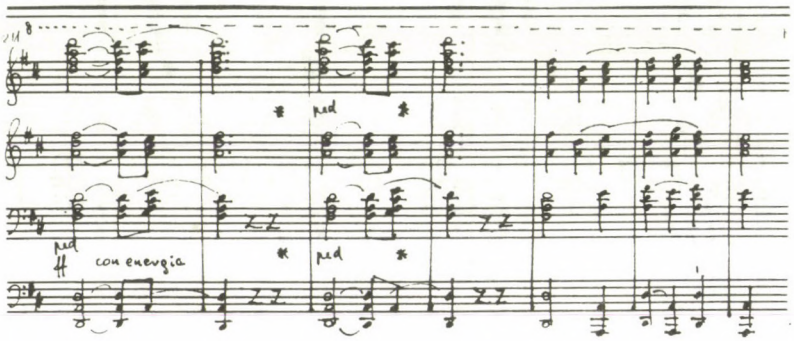
f) Czerny kétzongorás átirat



g) Diabelli

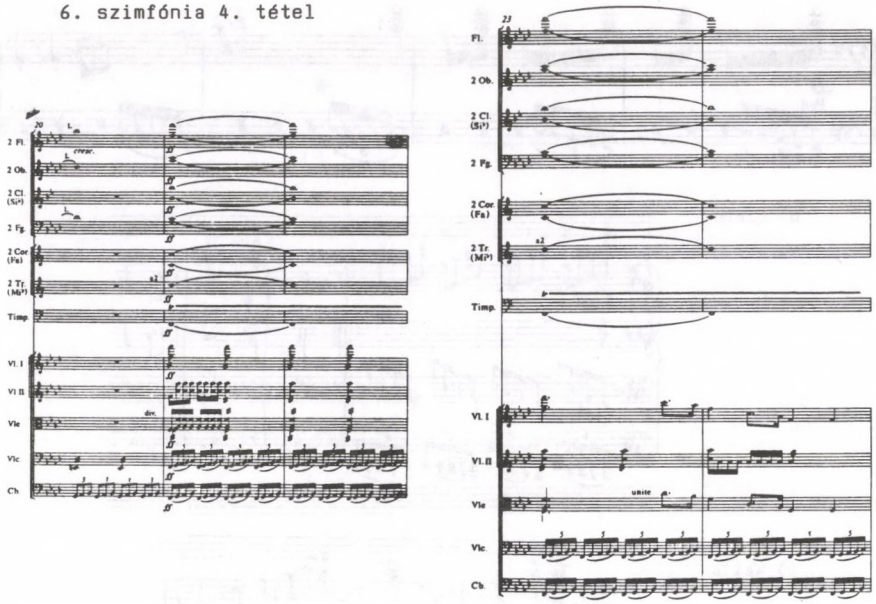


h) Mockwitz

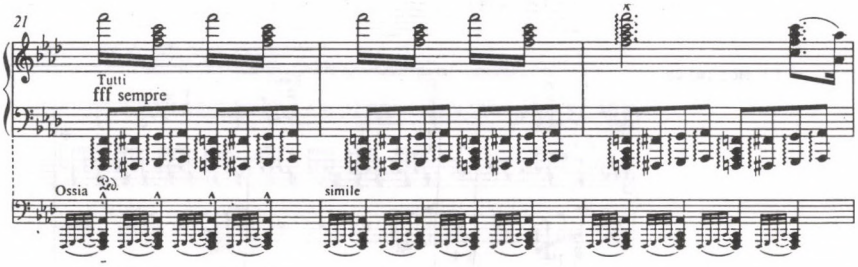


50. kottapélda

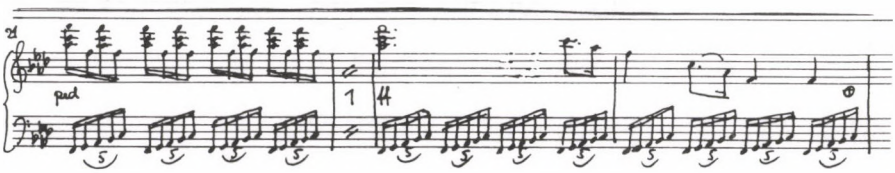
6. szimfónia 4. tétel



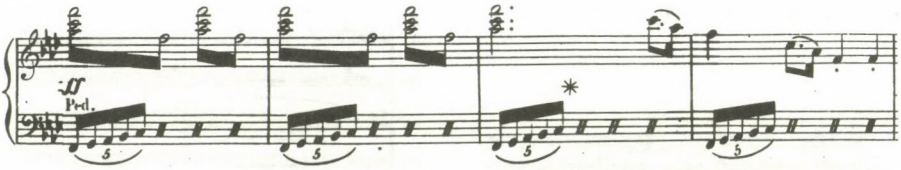
a) Liszt



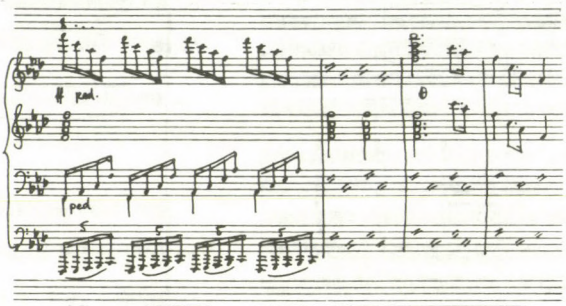
b) Kalkbrenner



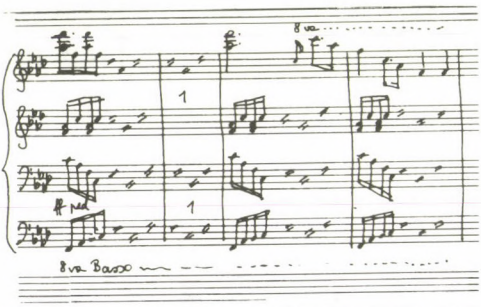
c) Hummel



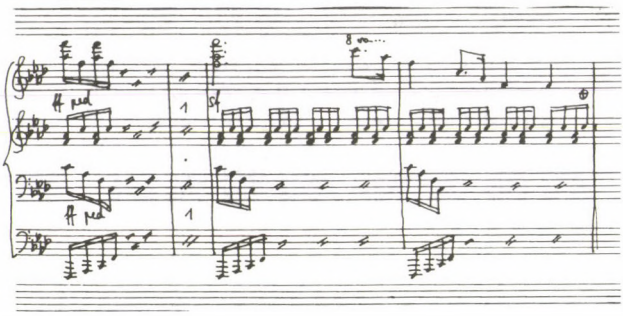
d) Czerny



e) Watts

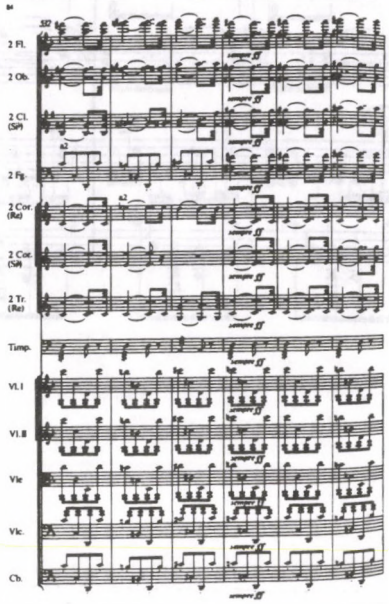


f) Mockwitz

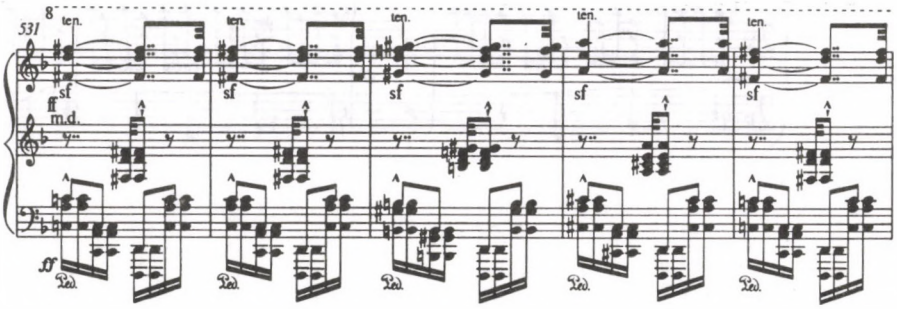


51. kottapélda

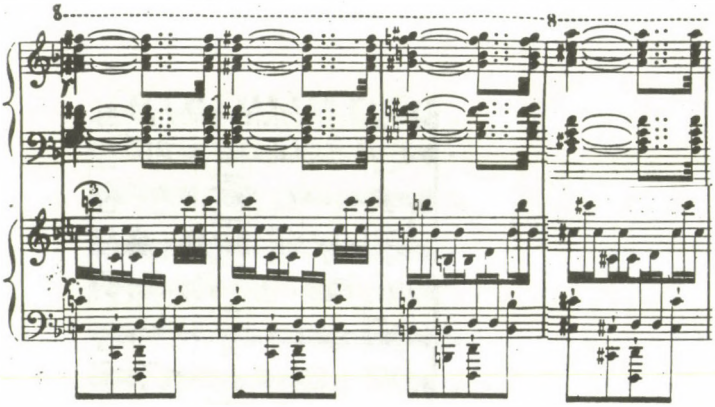
9. szimfónia 1. tétel



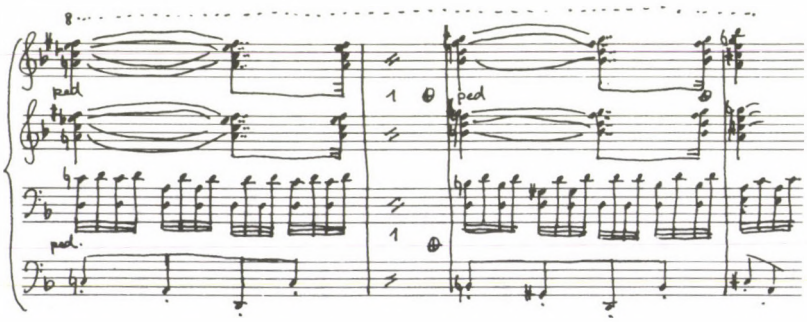
a) Liszt



b) Liszt kétzongorás átirat

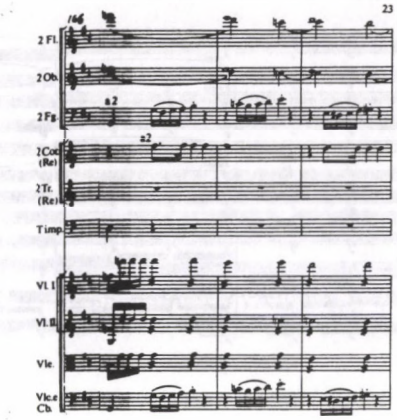


c) Czerny

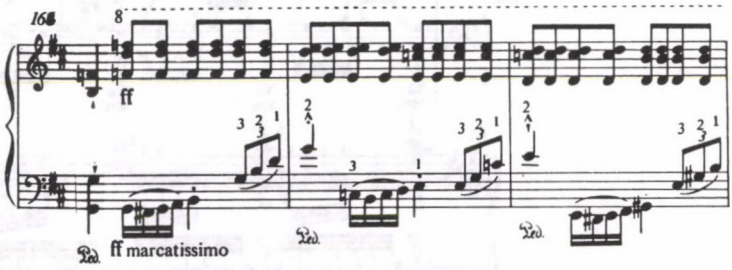


52. kottapélda

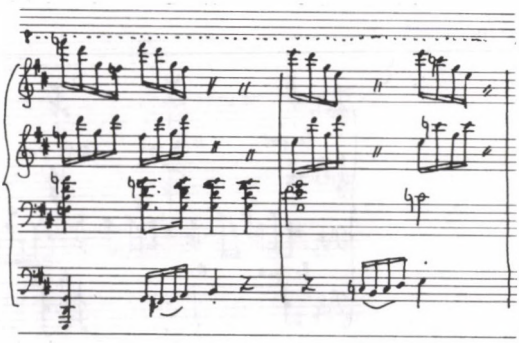
2. szimfónia 1. tétel



a) Liszt

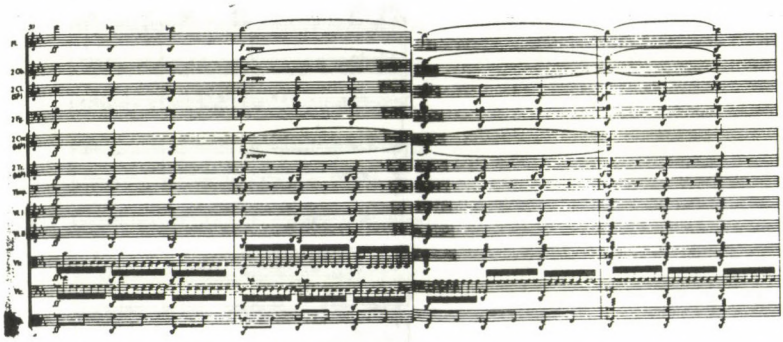


b) Czerny

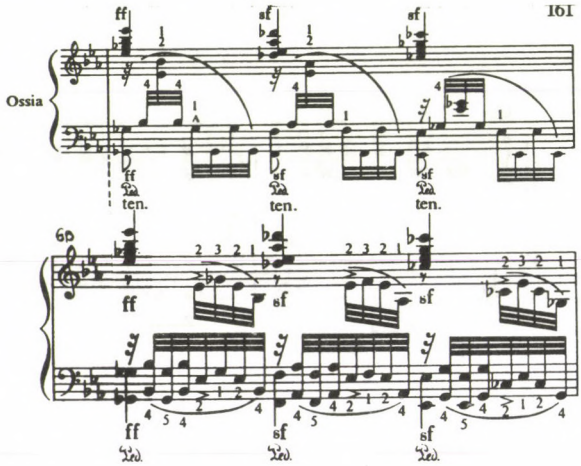


53. kottapélda

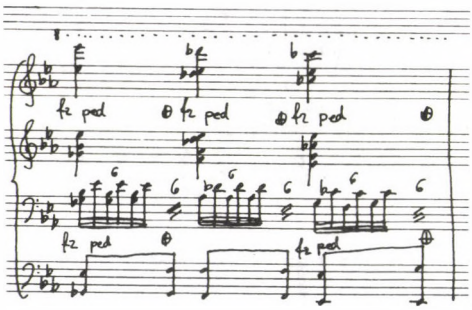
4. szimfónia 2. tétel



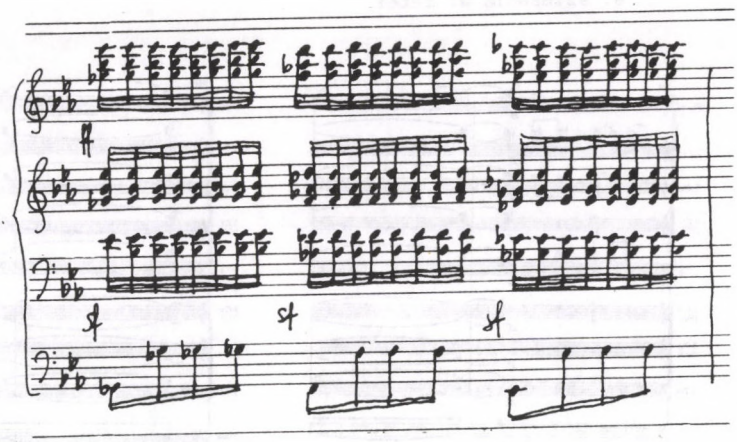
a) Liszt



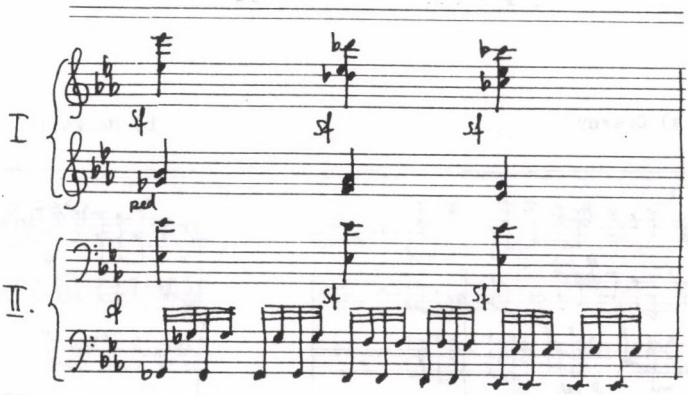
b) Czerny



c) Watts

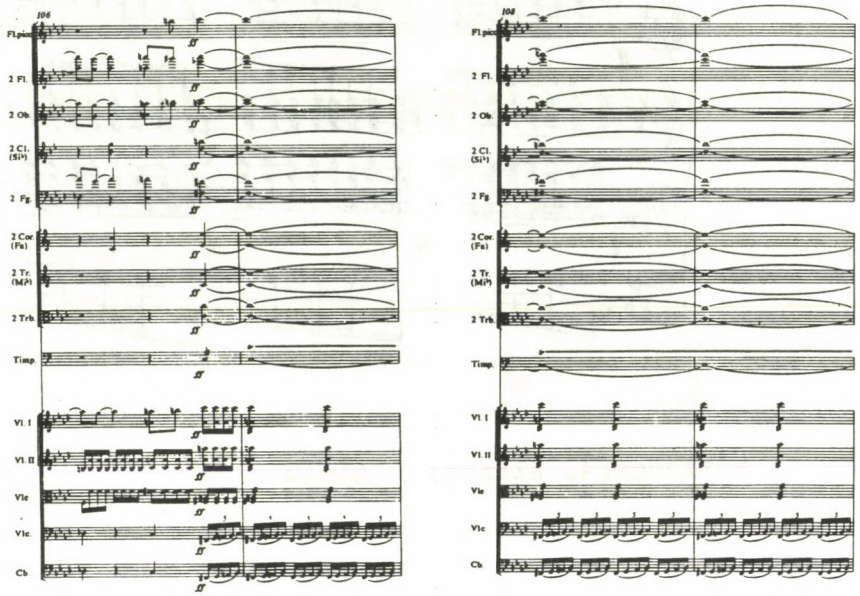


d) kétzongorás átirat, - Stein

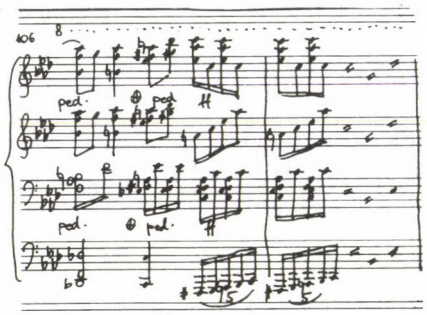


54. kottapélda

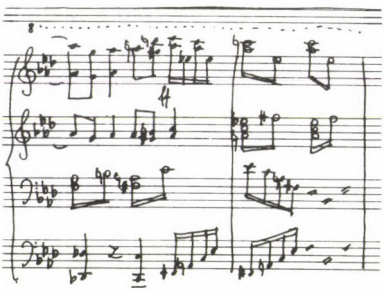
6. szimfónia 4. tétel



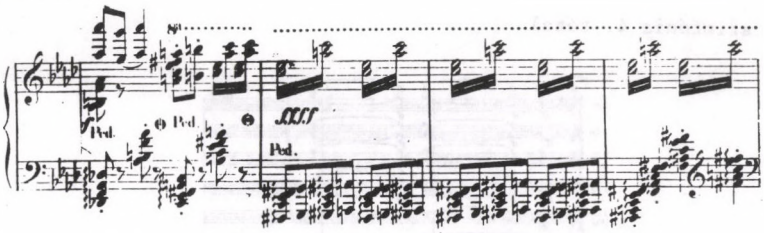
a) Czerny

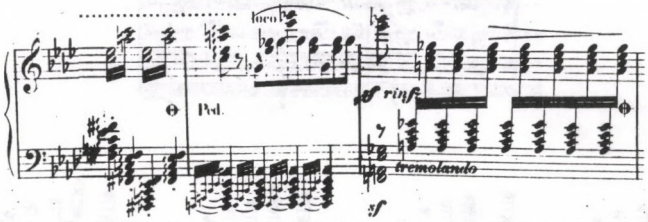


b) Mockwitz

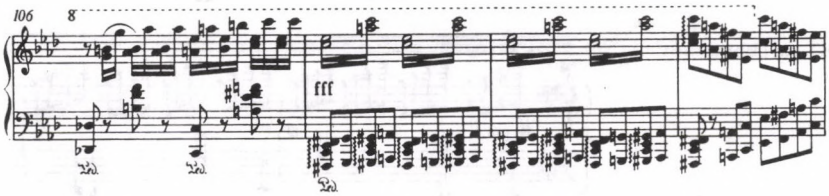


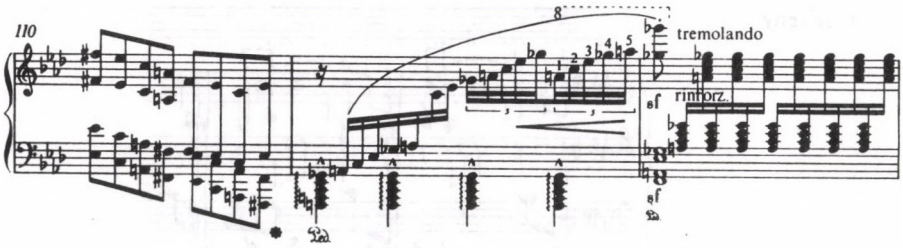
c) Liszt (1837)





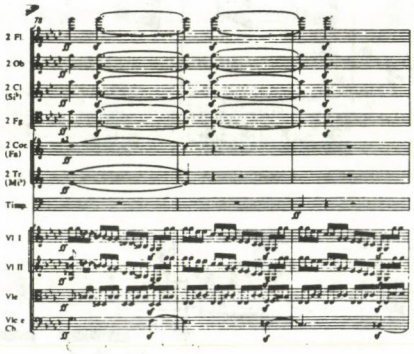
d) Liszt (1865)



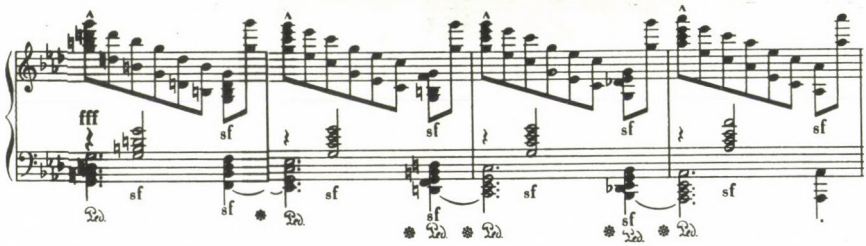


55. kottapélda

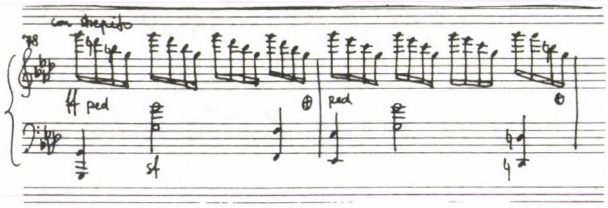
6. szimfónia 4. tétel



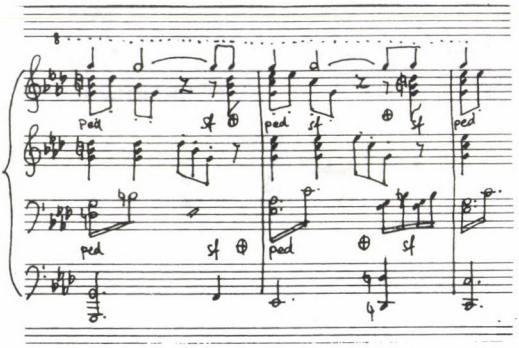
a) Liszt



b) Kalkbrenner

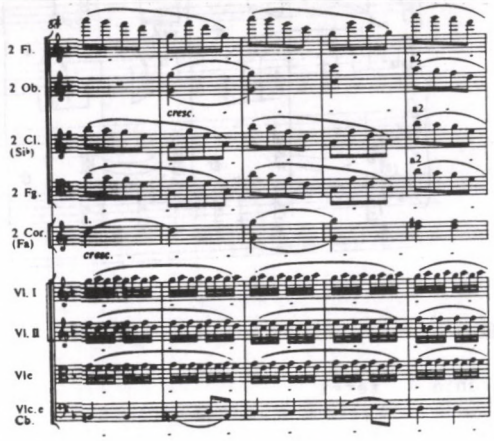


c) Czerny

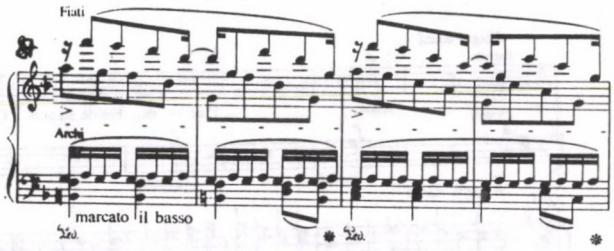


56. kottapélda

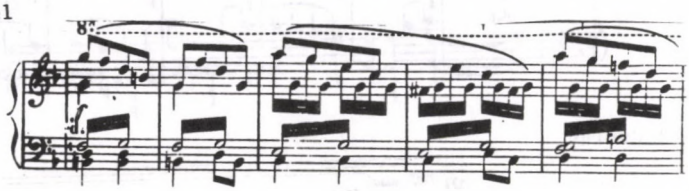
6. szimfónia 1. tétel



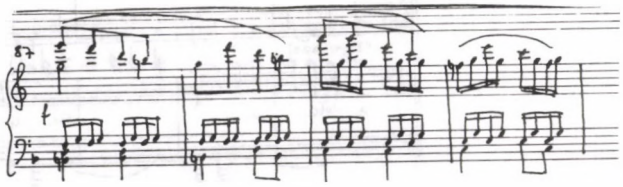
a) Liszt



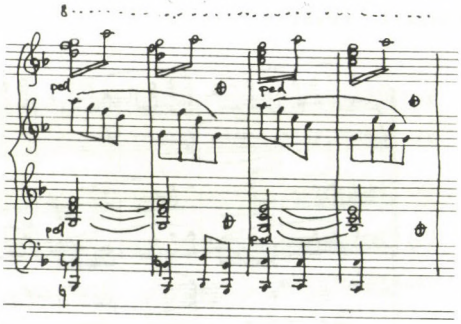
b) Hummel



c) Kalkbrenner



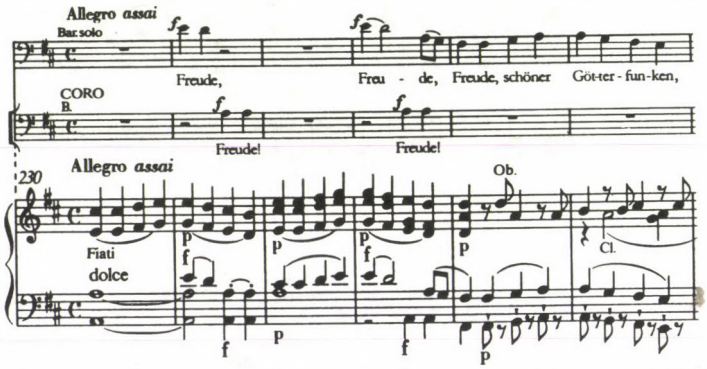
d) Czerny



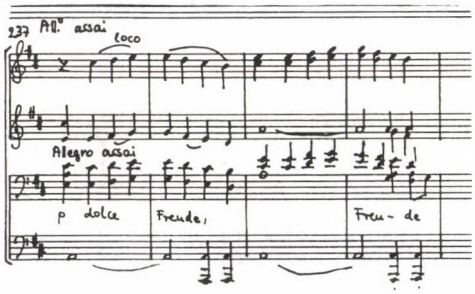
57. kottapélda

9. szimfónia 4. tétel

a) Liszt

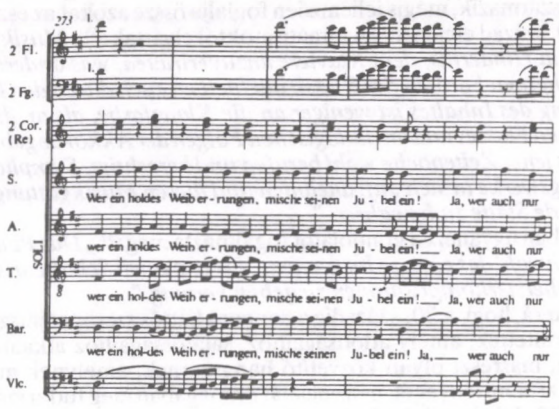


b) Czerny

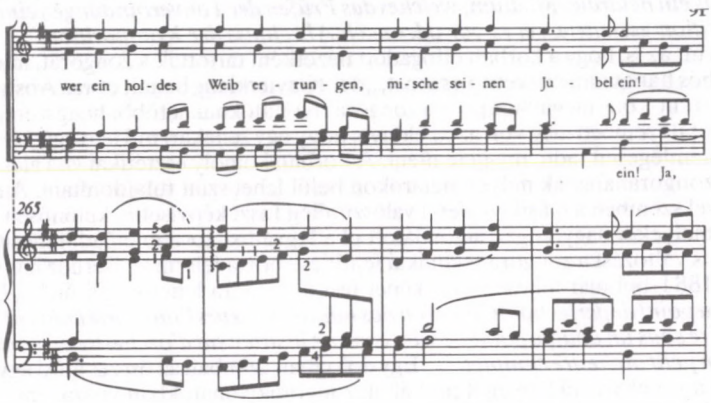


58. kottapélda

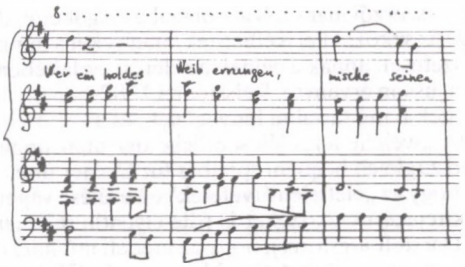
9. szimfónia 4. tétel



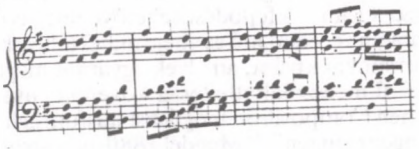
a) Liszt



b) Czerny



c / Esser



csak az utolsó fejezetben kap helyet; nagyobb hangsúlyt fektetnek az összhangzattani és zeneszerzéstechnikai ismeretekre. Ez az esztétikai nézet nyilvánult meg a Beethoven-kortárs átiratokban is, amikor például egy dallamvonalba foglalták össze az azonos hangtartományban mozgó különböző hangszerek felelgetéseit. Bár Ludwig Riemann leírása már századunk elejéről származik, mégis jellemzően foglalja össze azokat az esztétikai elvárásokat, amelyeket a 19. század elején a zongoraátiratoktól elvártak:[36] *„Musikformen und Musikinhalt bilden kein Hindernis, dem Klaviere anzuvertrauen, was andere Instrumente zu sagen haben. Die ehernen Formen der Klassizität bleiben auch durch den Klavierton sichtbar. Die Darstellung des Inhaltes ist weniger an die Klangfarbe, als an die Tonalität, den Adel des melodischen Flusses und an die logischen Folgen der Akkorde gebunden. Das Klavier war deshalb zu jener Zeitepoche wohl berufen und berechtigt, Symphonien, Kammermusik- und Gesangswerke in sich aufzunehmen und diesen Musikgattungen in der Hausmusik eine bleibende Stätte zu bewahren."*

A. B. Marx a korban ugyanezt a gondolatot fogalmazta meg:[37] *„Das Pianoforte, intensiv das ärmste, ist gleichwohl das einzige Instrument, das uns einen Schattenriss von dem Tempelbau grosser Orchersterkompositionen zu geben vermag."*

Adolf Loos mutat rá, hogy a 20. századig a zongora kettős szerepet játszott: egyrészt saját hangszernek tekintették, amely adottságaihoz, sajátosságaihoz alkalmazkodva önálló irodalma alakult ki, másrészt olyan közvetítő hangszernek, amelynek más együttesekre komponált művek tartalmi lényegét, esszenciáját önmagában meg tudta szólaltatni:[38] *„Das Klavier galt bis ins 20. Jahrhundert hinein nicht nur als ein eigenständiges Instrument, sondern auch als ein neutrales Medium, welches das Prüfen der Tonverbindungen einer Orchesterkomposition gestattete, sei es vor oder nach Abschluss der Komposition."*

Ehhez járult az is, hogy a korban elfogadott nézetként tartották a zongorát, mint semleges, közömbös hangszínű közvetítő eszközt, „der Klavierklang behält etwas Abstraktes"[39]. Vagyis, — amint Loos megállapítja — a zongorakivonatoknak a többi hangszeregyüttesre készült átirattal szemben meg volt az az előnye, hogy egy zenekari mű lényegét hangzásban objektíven-semlegesen tudta megjeleníteni. A korban komoly esztétikai vita alakult ki arról, hogy a zongorahangnak milyen határokon belül lehet színt tulajdonítani. A semleges szín nézetével szemben a másik végletet valószínűleg Liszt képviselte, különösen korai átirataiban, amelyeket nagyon gazdagon látott el a legváltozatosabb előadói utasításokkal. Ezt a jelentős változást a zongora technikai fejlődése hozta felszínre. Berlioz hangszerelés tankönyve 1881-ből már teljesen más képet fest a zongora lehetőségeiről:[40] *„Le piano, d'ailleurs, au point de perfectionnement où nos habiles facteurs l'ont porté aujourd'hui, peut être considéré sous un double point de vue: comme instrument d'orchestre ou comme étant lui-même un petit orchestre complet."* Egy dologban azonban az összes átíró egyetértett: mindnyájan a zenekari mű lényegét próbálták zongorakivonatukban visszaadni. A lényeg mögött a mű szellemi oldalát értették, a zongorakivonat elsősorban az eszme, az idea iránt volt elkötelezett. A különbség csak abban állt, hogy mi tartozott a lényeg megjelenítésének körébe.

A század második felében készült lexikonok szerzői már több átírói szabadságot engednek meg, a zongorakivonat készítői új kifejezési eszközökkel is élhetnek, amelyeket a hangszer technikai fejlődése lehetővé tett, természetesen annak a célnak az elérése érdekében, hogy az eredeti mű eszméje minél teljesebben jusson érvényre. Reissmann 1882-ben olyan átiratokat kívánt, amelyek egyaránt megfeleltek a mű tartalmi lényegének, és a szélesebb körű megszólaltathatóság követelményének: „welche alles Wesentliche der ursprünglichen Composition möglichst ausführlich und zugleich bequem spielbar für Clavier übertragen bringen".[41] Mendel 1880-ban arról ír, hogy az „élettelen átvételek" elkerülése végett az átíróknak fel kell használniuk legújabb kifejezési eszközöket is (die eigenthümlichen Wirkungs- und Ausdrucksmittel der neuen Darstellungsform), hogy az eredeti mű hatása töretlenül érvényesüljön: „um eine dem Original möglichst gleichkommende Wirkung hervorzurufen und ... vornehmlich den geistigen Kern desselben aufzufassen und wiederzugeben".[42]

A Liszt-átiratok futamaiban, zongoraletéteiben természetesen könnyű felismerni a virtuóz korszakban kifejlesztett kifejezési eszközöket, technikai megoldásokat. Ez Liszt sajátos nyelve, amelyet akkor sem tagadhat meg, ha más művét interpretálja. Azonban ez nem jelent önkényes eltérést az eredeti szövegtől. Liszt számára nem a kottakép a sérthetetlen, hanem a mondanivaló, ami mögötte áll. Az átíró célja, hogy a mű eszméjét tükrözze közvetlen módon a befogadó számára. Adolf Loos mélyrehatóan láttatja meg Liszt átiratainak jellegét összefoglalásában:[43] *„Die klavieristischen Veränderungen Liszts, die in diesem Satz besonders häufig und deutlich auftreten, sind alle musikalisch im Original begründet. Die Klavier-Partituren sind nach Liszts Musikverständnis reine Arrangements, da sie nichts enthalten, das der Komponist nicht hineingelegt hätte. Allerdings erkennt Liszt in den Beethoven'schen Sinfonien mehr als formale Anlage. Liszt will den »geistigen Gehalt« des Werkes mit einfangen und zum Ausdruck bringen. Der Ausdruck der Musik aber ist stark von ihrem Klangbild abhängig. Deshalb bemüht sich Liszt, Orchesterwerke in den Klavierpartituren einschliesslich ihrer klanglichen Vielfalt zu übertragen. Nicht nur die Klangfülle des Orchesters erstrebt er mit virtuosen Mitteln sondern auch die Klangfarbe, sonst hätte er keinen Pianissimo-Passagen klavieristisch ausgeschmückt. Generell kann man daraus schliessen, dass die Unantastbarkeit des Originals von Liszt sehr ernst genommen wurde, denn die Zusätze und Veränderungen in den Klavierpartituren waren Ausdruck seines Bemühens, das Original vollständig, also mit seinen klanglichen Elementen zu übertragen. Liszts Zeitgenossen erkannten seine Absicht richtig, denn sie sprachen von seinem »Orchester-Pianoforte« (Anton Rubinstein), und seiner »Orchestration des Pianoforte« (A. B. Marx)."*

Liszt azonban nemcsak eltér a tradíciótól, hanem folytatja is azt. Liszt Beethoven-szimfónia átiratait nem szabad a tradícióból kiszakítva, önmagában értékelni, mert ez torzulásokhoz vezethet. Azt, hogy Liszt mennyire együtt gondolkodott a kor átíróinak esztétikai problémáival, bizonyítja az is, hogy az előszóban olyan kifejezéseket is használ, amelyek a korabeli esztétikai írásokban megszokott fordulatoknak számítottak. A 19. század elején nagyon gyakran kölcsönöztek hasonlatokat a képzőművészetből, mint például a „kép körvonala", vagy „rézmetszet", a korabeli recenziókban is kedvelt fordulatként szerepeltek a metaforák: *„Auch ist nicht ein so sehr geübtes Auge nothwendig, um, auch ohne die Partitur gesehen oder das Stück aufführen gehört zu haben, zu bemerken, wo der Auszug etwas verdorben hat, als dazu gehört, zu bemerken, ohne das Originalgemählde gesehen zu haben, wo der Kupferstecher dies missverstanden oder entstellt haben müsse"* — írja egy ismeretlen méltató Franz Danzi művéről,[44] vagy E. T. A. Hoffman híres 5. szimfónia-recenziójából idészve:[45] *„Das Pianoforte gibt das grosse Werk, wie ein Umriss das grosse Gemählde, den die Phantasie mit den Farben des Originals belebt."*

Liszt előszavának zárómondata mögött egy kor — a rá jellemző nyelvhasználattal megfogalmazott — esztétikai elvárásai, törekvései fejeződnek ki: *„Mein Ziel ist erreicht, wenn ich es dem verständigen Kupferstecher, dem gewissenhaften Übersetzer gleichgetan habe, welch den Geist eines Werkes auffassen und so zur Erkenntnis der grossen Meister und zur Bildung des Sinnes für das Schöne beitragen."*

JEGYZETEK

[1] Otto Prechtler: „Beethoven und Liszt" in: *Der Sammler. Ein Unterhaltungsblatt für alle Stände.* 14. März 1846. Jahrg. 38. No. 42. 165.

[2] A dátumot Alan Walkertől vesszük át, aki Liszt-életrajzában írja, hogy az előszó eredeti kéziratán nincs dátum, de a papír színe és formátuma azonos azzal, amit Liszt 1838 februárjában Milánóban használt. Ebből következtet Walker az 1837—38-as dátumra. Alan Walker: *Liszt Ferenc. 2. A weimari évek. 1848—1861.* Budapest, 1994. 358/16.

[3] Helmut Loos: *Zur Klavierübertragung von Werken für und mit Orchester des 19. und 20. Jahrhunderts.* München-Salzburg 1983. (Schriften zur Musik, Band 25.) 6.

[4] *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern* hrsg. von seine Frau. 2. Band, Leipzig. 1873. igézi Loos i.m. 25.

[5] „Schlusschor über Schillers Ode an die Freude, letzter Satz der Symphonie op. 125. von L. van Beethoven. Clavierauszug und vier ausgesetzte Singstimmen" in: *Caecilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt.* Achter Band. Mainz, B. Schott's Söhne. 1828. 261.

[6] Heinrich Kristoph Koch: *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält.* 342. idézi Loos i.m. 24.

[7] Loos i.m. 11.

[8] Loos i.m. 28.

[9] Johann Christian Lobe: Lehrbuch der musikalischen Komposition. II. Leipzig 1855. 4. idézi Loos i.m. 27.

[10] Liszt levele Breitkopf & Härtelnek, Róma, 1863. augusztus 28. La Mara: *Franz Liszt's Briefe.* Zweiter Band. Von Rom bis an's Ende. Leipzig 1893. 47.

[11] Loos i.m. 24.

[12] Arrey von Dommer: *Musikalisches Lexikon.* Heilderberg, 1865. 172. idézi Loos i.m. 29.

[13] *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe hrsg. von Emerich Kastner. Nachdruck der völlig umgearbeiteten und wesentlich vermehrten Neuaufgabe von Dr. Julius Kapp.* Tutzing, 1975. No. 481. 299.
Beethoven a kiadó Steinerrel folytatott levelezésében gyakran használt katonai rangokat, amelyek meghatározott személyekre vonatkoztak. Beethoven saját magát generalissimo-nak, Steinert Generalleutnant-nak, Haslingert Adjutant-nak, Diabellit Provost Marschal-nak (vagy Diabolus-nak) nevezte. Tobias Haslinger 1814-ben csatlakozott Steinerhez, és 1816-ban partnere lett.

[14] Beethovens sämtliche Briefe No. 634. 375.

[15] idézi: Albert Dreetz: *Czerny und Beethoven.* Leipzig é.n. Fr. Kistner & C.F.W. Siegel. 24.

[16] Fr. Kistner: *Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Musik-Verlages von Richard Linnemann.* Fr. Kistner in Leipzig, 1923. 16.

[17] in: *Allegemeine Musikalische Zeitung,* Oktober 1829. No. YV. Intelligenz-Blatt 19.

[18] Liszt levele Dionys Prucknernek, Weimar, 1856. március 17. La Mara: *Franz Liszt's Briefe.* Erster Band. Von Paris bis Rom. Leipzig 1863. 219.

[19] In: *Der Sammler* No. 53. 2. April 1846. Jahrg. 38. 221.

[20] Loos i.m. 28.

[21] Donald W. Mac Ardle: „Beethoven and the Czernys", *The Monthly Musical Record,* 1958. Vol. 88. No. 988. 133.

[22] Wagner levele a B. Schott's Söhne kiadóhoz, 1830. október 6, Mainz. Richard Wagner: *Sämtliche Briefe. Band I. Briefe der Jahre 1830—1842.* Leipzig 1967. 117.

[23] Loos i.m. 9.

[24] *Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung.* 1828. máricus 19. Jg. 5. No. 12. A. B. Marx: Beurtheilungen. 1. Beethovens C-moll Symphonie 2. Mozarts Pianoforte-Koncert aus D-moll — beides für Pianoforte allein, oder mit Begleitung von Flöte, Violon und Violoncell, von Hummel. Schott in Mainz. 90.

[25] idézi William Michael Cory: *Franz Liszt's Symphonies de Beethoven: Partitions de Piano.* diss. 1981. Ann Arbor.

[26] Robert Eitner: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts.* Leipzig, Breitkopf & Haertel 1902.

[27] „Kurze Anzeige" in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* No. 25. 17. Juni 1824. 412.

[28] in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 20. Okt. 1809— Dec. 1810. No. 41. 11. Juli 1810. Recension. Beethovens Symphonie No. 5. E. T. A. Hoffmann. (Beschluss aus der 40sten No.).

[29] Herman Mendel: *Musikalisches Conversations-Lexikon. Eine Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften für Gebildete aller Stände,* fortgesetzt von August Reissmann. 2. Ausgabe. 1. Band. Berlin, 1880. 136.

[30] in: Mendel-lexikon

[31] Adolphe Pictethez, 1837. szemptember. *Gesammelte Schriften von Franz Liszt hrsg. von L. Ramann.* II. Leipzig, 1881. 153.

[32] Id. 10-es jegyzet

[33] Id. 10-es jegyzet

[34] Wilhelm Jerger: *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884—1886.* Regensburg, 1975. 82.

[35] Kistner i.m. 16.

[36] Ludwig Riemann: *Das Wesen des Klavierklanges und seine Beziehungen zum Anschlag.* Leipzig 1911. 112. idézi Loos i.m. 40.

[37] Id. 24. jegyzet

[38] Loos i.m. 45.

[39] Adolph Kullak: *Die Aesthetik des Klaiverspiels.* Berlin 1861. 6. idézi Loos i.m. 42.

[40] Hector Berlioz: *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. op. 10.* Paris 1843. 91.

[41] August Reissmann: *Handlexikon der Tonkunst.* Berlin, 1882. 85. idézi Loos i.m. 37.

[42] Mendel-lexikon, Arrangiren. idézi Loos i.m. 37.

[43] Loos i.m. 50.

[44] „Die Miternachtsstunde, eine komische Oper in drei Akten, in Musik gesetzt von Franz Danzi. Klaiverauszug, Bonn, Simrock" in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 16 December 1801. 188.

[45] Id. 28. jegyzet

AZ IDÉZETT ZENEI FORRÁSOK

KÉZIRATOK

1. Beethoven 7. szimfónia Diabelli által készített kétkezes átirata: Gesellschaft der Musikfreunde, Bécs, A 24. (Brahms-hagyaték). Diabelli kézirata, 68 oldal fekvő formátumú kottafüzet, 8 soros, zöldesszürke színű kottapapír, 30,5×23,5 cm.
Címlap: (ceruzával) vom Brahms / [Klavierauszug von Diabelli] / [Korrektur von Beethoven]
kék tintával a bal alsó sarokban: J.N. 61410

2. A Beethoven 8. szimfónia Haslinger által készített kétkezes átirata: Gesellschaft der Musikfreunde, Bécs, A 25. (Brahms-hagyaték).
A fekvő formátumú kottafüzet Haslinger kézirata, a hozzá csatlakozó 9 db kottalap Czerny kézirata a 6. kivételével, amely Beethoven kézírása. A füzet és a Czerny-kézirat lapjai 8 soros kottapapírok, sárgás színűek, a 6. melléklet lapja, ami Beethoventől származik, 12 soros és zöldes színű. Az összes kottalap mérete 24×31 cm.

A füzetben és a 6. melléklet lapján Beethoven megjegyzései:
25. old.: „Schon wieder des Adjutanten Schuld"
31. old.: „NB Wieder des Adjutanten Schuld"
45. old.: „NB Schon wieder des Adjutanten Schuld"
49. old.: „NB Die Schuld des Adjutanten drückt immer mehr u. mehr"
6. Beilage: „Hier sind gerade nur 2 Täkte ganz ausgelassen. Alles des Adjutanten Schuld."
Címlap: (Diabelli kézírásával): Sinfonie / in F./ pour le Piano-forte / (Brahms kézírásával): Johannes Brahms / Handschrift von Anton Diabelli / mit Korrekturen von Beethoven / S. 13, 23, 25, 31, 36, 45, 49. / für die Beilage zu S. 12, 13, 23. Korr. von Carl Czerny. Beilage S. 2, 3.

NYOMTATVÁNYOK

Carl Czerny

Première Sinfonie en ut majeur (C dur) composée par Louis van Beethoven Op. 21. Arrangée pour le Pianoforté à quatre mains par Charles Czerny Leipzig, Probst, 352. [1827]

Deuxième Sinfonie en Ré majeur (D dur) composée par Louis van Beethoven. Op. 36. Arrangée pour le Pianoforté à quatre mains par Charles Czerny. Leizpig, H.A. Probst 353. [1827]

Troisième Sinfonie (la héroique) en Mi b majeur (Es dur) composée par Louis van Beethoven. Op. 55. Arrangée pour le Pianoforté à quatre mains par Charles Czerny. Leipzig H.A. Probst, 354. [1827]

A negyedik szimfónia címlapja hiányzik, lemezszáma 355.

Cinquième Sinfonie en ut mineur (c moll) composée par Louis van Beethoven. Op. 67. Arrangée pour le Pianoforté à quatre mains par Charles Czerny. Leipzig, H.A. Probst, 356. [1827]

Sixième Grande Sinfonie La Pastorale en Fa majeur (F dur) composée par Louis van Beethoven. Op. 68. Arrangée pour le Pianoforté à quatre mains par Charles Czerny. Leipzig, H.A. Probst, 357. [1827]

Septième Grande Sinfonie en La majeur (A dur) composée par Louis van Beethoven. Op. 92. Arrangée pour le Pianoforté à quatre mains par Charles Czerny. Leipzig, H.A. Probst / Vienne chez Tobie Haslinger. 358. [1827]

Huitième Grande Sinfonie en Fa majeur (F dur) composée par Louis van Beethoven. Op. 93. Arrangée pour le Pianoforté à quatre mains par Charles Czerny. Leipzig, Fr. Kistner, Vienne, Tobie Haslinger. 359. [1827]

Neuvième Grande Sinfonie e Re mineur (D moll) avec Choeur final sur l'Ode de Schiller „An die Freude" composée par Louis van Beethoven. Op. 125. Arrangée pour le Pianoforté à quatre mains par Charles Czerny. Leipzig, H.A. Probst, Mayence, les fils de B. Schott. 360. [1829]

*

Siebente Grosse Sinfonie in A dur von Ludwig van Beethoven. 92tes Werk. Eingerichtet für zwey Piano-Forte. Eigenthum des Verlegers. Wien, Tobias Haslinger, S.et.C. 2568. [1816]

Johann Nepomuk Hummel

Grande Simphonie de L. van Beethoven arrangée pour le Piano Forte avec Flute, Violon Violoncelle ad libitum par J.N. Hummel. Op. 21. No. 1 de la Collection des Simphonies de Beethoven. Bonn & Cologne, N. Simrock 2340. [1826]

Cinquième Grande Sinfonie en Do mineur de Louis van Beethoven. Ouevre 67. Arrangée pour Piano-Forte avec Accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle par J.N. Hummel. Mayence, Fils de B. Schott 2625. [1827]

Sixième Grande Sinfonie Pastorale en Fa de Louis van Beethoven. Oeuv: 68. Arrangée pour Piano-Forte avec Accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle par J.N. Hummel. Fils de B. Schott, Paris & Anvers. 3093. [1829]

Septième Grande Symphonie en La Opus 92 de Louis van Beethoven arrangée pour le Piano seul ou avec accompagnement de Violon, Flute et Violoncelle par J.N. Hummel. Maitre de chapelle de S.A.S. le Duc de Saxe Weimar. Mayence, Paris et Anvers, Fils de B. Schott. 4365 [1835]

Friedrich Mockwitz

Sixième Sinfonie (Sinfonie Pastorale) Oeuv. 68. de Louis v. Beethoven arrangée pour le Piano-Forte à quatre mains par F. Mockwitz. Rotterdam, L. Plattner, 5788. Leipzig, Breitkopf & Härtel. [1822]

7te Sinfonie (A dur La majeur) von Ludwig van Beethoven arrangirt für das Pianoforte zu vier Händen von Fr. Mockwitz. Berlin, C.C. Challier Co., Breslau, F.E.L. Leuckart. C.e.G. 651.

W. Watts

Grande Symphonie en B b de L. van Beethoven arrangée à 4 mains pour le Piano Forte et dédiée à son ami Ferd. Ries par W. Watts. Bonn et Cologne N. Simrock. 1398. [1817]

Symphonie Pastorale de L. van Beethoven formant une Suite des Mouvements Caracteristique arrangée pour le Pianoforte à quatre mains par W. Watts. Bonn et Cologne, N. Simrock. 1277. [1816]

Frédéric Kalkbrenner

Symphonies de Beethoven arrangées pour le Piano et dédiées à sa majesté Louis Philippe, Roi des Français par Fré. Kalkbrenner, Chevalier de plusieurs Ordres. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 6361. 1840

Grande Sinfonie avec choeur en ré-mineur de L. van Beethoven. Op. 125. Arrangée pour piano seul par Fréd. Kalkbrenner. Divisée en 2 Suites. 1. Suite. Mayence, Anverst et Bruxelles, Fils de B. Schott. 5370. [1838]

Heinrich Esser

Grande Sinfonie avec choeur en ré-mineur de L. van Beethoven. Op. 125. Arrangée pour piano seul. 2. Partie. Hymne a la Joie. [par H. Esser.] Mayence, Anvers et Bruxelles, Fils de B. Schott. [1838]

Anton Diabelli

Siebente Grosse Sinfonie in A dur von Ludwig van Beethoven. 92tes Werk. Für das Piano-Forte auf 4 Hände eingerichtet. Wien, S.A. Steiner und Comp., Leipzig, Breitkopf und Härtel,.. C.D.A.S. 2566. [1816]
Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth Alexiewa .. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Ludwig van Beethoven.

Siebente Grosse Sinfonie in A dur von Ludwig van Beethoven. 92tes Werk. Für das Piano-Forte eingerichtet. Wien, A. Steiner und Comp, C.D.S. 2567. [1816]

Tobias Haslinger

Achte grosse Sinfonie in F dur von Ludwig van Beethoven. 93tes Werk. Für das Piano-Forte eingerichtet. Wien, S.A. Steiner und Comp. 2577. [1817]

Friedrich Schneider

Cinquième Sinfonie de Louis van Beethoven arrangée pour le Piano-Forte à quatre mains. Leipsic, Breitkopf & Härtel. 1346. [1810]

Fridrich Stein (1784—1809), Johann Andreas legfiatalabb fia, Albrechtsberger-növendék
Quatrième Sinfonie par Louis van Beethoven op. 60. arrangée pour deux Pianofortes et dédiée à l'auteur par son ami Frédéric Stein. Vienne et Pesth au Bureau des arts et d'industrie 623.

Josef Gelinek (1758—1825)

Simphonie Favorite composée par Louis van Beethoven et arrangée pour le Clavecin ou Piano-Forte par son Ami l'Abbé Gelinek publiée à Vienne chez Jean Cappi. 1099. [1804]

Liszt Ferenc

Franz Liszt Transkriptionen II. Symphonies de Beethoven No. 1—4. Budapest, 1992. NLA Band 17.

Franz Liszt Transkriptionen III. Symphonie de Beethoven No. 5—7. Budapest, 1991. NLA Band 18.

Franz Liszt Transkriptionen IV. Symphonies de Beethoven. No. 8—9. Budapest, 1993. NLA Band 19.
(az 1865-ös sorozat)

Symphonies de Beethoven. Partition de Piano dediée à Monsieur Ingrés ... par F. Liszt. Sixième Symphonie de Beethoven. Partition de Piano par F. Liszt. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 6007. [1840]

7te Sinfonie (A dur) von Ludw: van Beethoven. Für das Piano-Forte übertragen von Fr. Liszt. Wien, Tobias Haslinger 8957. [1840]

Beethoven's 9te Sinfonie Op. 125. für 2 Pianoforte gesetzt von F. Liszt. Mainz, B. Schott's Söhne. 11890. [1853]

FANCSALI JÁNOS:

LISZT FERENC ERDÉLYI TANÍTVÁNYAI

III. BOGÁTHY ELZA

1. REJTÉLYES SORSOK

Az erdélyi Liszt-tanítványokat könnyen elfeledhettük, hisz életük mozzanatai, de még nevük is alig jutott az utókorra. Legkevésbé ismert közülük Bogáthy Elza pályája.

Nevére, erdélyi származására személyesen Legány Dezső hívta föl figyelmemet. Egyik alapvető Liszt-kötetében így ír róla: „Bogáthy Elza azt állítja magáról, hogy két évig Lisztnél tanult Rómában, amikor Sgambati, Lippi, Giucci, a német Leitert, a lengyel Tarnowski gróf, kevés ideig Janina és két olasz leány: Mazza és Giuli. Liszt... például a zsinat alatt Tivoliban lakott, de pontosan megjelent a Sta Francesca Romana-n fekvő szállásán, a Colosseo közelében, szemben a szép palatini heggyel."[1]

A Bogáthy-család története valóban nehezen követhető. Az apa, Bogáthy György, saját bevallása szerint Gyulafehérváron született 1825-ben.[2] Egy más forrás születésének helyét a Hunyad megyei Berekszón jelöli meg,[3] és eszerint fiatal korában b. Jósika Miklós branyicskai házában inaskodott volna." Az író, b. Jósika Miklós emlékirataiban Bogáthy nevét nem leltem.[5]

Egyesek szerint részt vett az 1848-as forradalomban, de ezt ő később tagadta. Sőt, az osztrák katonai vezetés támogatását élvezte, míg fény nem derült csalásaira és át nem szökött 1852 végén, 1853 elején Bukarestbe. Itt az osztrák konzulnál bemutatta Schwarzenberg herceg ajánlólevelét, és rövid időn belül feleségül vette a helybeli osztrák alkonzul leánytestvérét, Anna Montlong kisasszonyt.[6]

Nemsokára innen is tovább kellett állnia, de feleségével együtt, Konstantinápolyból, az angol követ által kibocsátott útlevéllel, Trieszten keresztül még 1853 végén visszatért Bécsbe. Korábbi titkos jellegű megbízatásai itt is folytatódtak, így Erdélybe utazik, Bécsben hagyva előrehaladott áldott állapotban levő feleségét.[7]

Mit tudunk még feleségéről és elsőszülött gyermekükről, Elzáról?

Az előbbiek szerint a kislány valószínűleg 1854 első felében született Bécsben. Egy 1862. szept. 30-i csendőrségi jelentés szerint: „Anna Bogáthy Montlong ist Aushilfslehrerin an dem zu Stuhlweissenburg durch den dortigen Domprobst Emerich von Farkas gegründeten Mädchen-Institute und wohnt mit ihrer siebenjährigen Tochter im Instituts gebäude.

Bis zum Jahre 1860 fand sie sich im Hause des damaligen Stuhlweissenburger Comitats-Vorstandes Statthaltereirathes Josef von Toth als Gouvernante und wird von dieser Familie jetzt noch zeitweillig unterstützt; ihr Verkehr beschränkt sich auf einige achtbaren Familien, deren Kinder in dem Institute Unterricht erhalten; sie ist angeblich moralisch und politisch unbescholten und scheint mit dem Auslande in keiner Verbindung zu stehen; — sie soll von ungefähr 3 Monaten in Wien gewen sein, angeblich um hier mit ihrem Gatten zusammen zutreffen..."[8]

Tehát Anna Montlong 1860 előtt is Gyulafehérvárt élt, Tóth József volt helytartótanácselnök házánál, majd a Farkas Imre r. k. püspök alapította leányintézet kisegítőtanítónője lett és az Intézet épületében lakott 1862 őszén. Ez év nyarán Bécsben találkozott férjével. Leánya ekkor hétéves.[9]

A feleség elhunyta 1868 előtt történhetett, hisz Elzát akkor maga Liszt is „l'orfeline"-ként említi.[10] Bogáthy György, 1872-ben tett saját vallomása szerint is özvegy és egy leánygyermek atyja.[11] Nem tudjuk tehát hol nevelkedett Elza, azt sem sikerült megtudni eddig, miként jutott külföldre, Olaszországba, meddig élt ott? És persze, kitől tanulhatott zongorázni oly fokon, hogy Liszt elfogadta, és épp Rómában, hol leginkább *csak meghívott* tanítványokkal foglalkozott!?

Mindenesetre már kezdettől előrevetődött az egész életrajz kalandos volta, majdnem a lehetetlenségig megnehezítve a kutató munkáját. Bogáthy Györgyről korabeli arcképünk sincs, bár Bukarestben, a Catargiu-gyilkosság nyomozati aktái között volt egy fényképe 1874-ből (vö. Lapedatu 1933. 224.). Ami ugyancsak gyanús, de nem okvetlen hiteles: Fr. Hossu Longin írja Băseşti-ből 1933. június 2-án Al. Lapedatu-nak: „...numele lui Bogati nu e porecla lui adevărată." (Bogáti neve nem a valós elnevezése)! — utalva Mircea Basiliu Stănescu aradi ügyvéd szavaira, kinél 1872—74 körül látta Bogáthy-t.[12] Mint a történtekből kiderül, Stănescu ügyvéd akkor Bogáthy bizalmasa (!) volt és ezen találkozáson (de feltehetőleg máskor is) pénzt adott át neki. Az egész pénzátadási procedúrát, bizonyos rejtélyesség övezte, legalábbis az elbeszélés ezt sugallja.

A két román fejedelemség egyesítését megvalósító Al. I. Cuza 1859. jan.—1866. febr. 16. között uralkodott, eltávolítása államcsíny útján történt.[13] Cuza a földreform elkötelezett támogatója volt egy többségben konzervatív parlamenttel szemben. A nagybirtokosokból álló konzervatív párt vezetője, Barbu Catargiu, röviddel egy semmitmondó, reformellenes földtörvény elfogadása előtt, 1862. jún. 8-án este a parlamentből való távoztában, gyilkosság áldozata lett.[14] A történtekben több meglepő, elgondolkoztató tény van. Az alig 1 méter távolságból egyetlen golyóval leadott fejlövés tettesét nem sikerült megtalálni, bár akkor közel 200 (!) személyt hallgattak ki.[15] Catargiuval utazott Bibescu rendőrkapitány, kit a merénylő szerencsére nem talált el (!). Mire később maga Bibescu is gyanúba keveredett, addigra már nem volt az élők sorában. Elmulasztott szembesítések, hanyag nyomozás következett.

A gyilkosságot a későbbiekben (anyagi haszonra számítva) magára vállaló Bogáthy György valóban 1858. június 6-án lépte át Tömösnél az osztrák—román határt.[16] A bécsi levéltárból közölt anyag 1858—1862 szeptembere között nem nyújt pontosabb adatokat, kivéve az előbb említett bécsi találkozást 1862 nyarán, Bogáthy és felesége között. Az addig nyomorban sínylődő Bogáthy György rövidre a merénylet után eltűnt. Egyik szemtanú szerint „meggazdagodott és külföldre távozott."[17] Ezen állítás egybecseng azzal a későbbi írással, mely védelmébe vette az immár Gyulafehérváron internált Bogáthyt.[18]

Úgy tűnik, a már említett 1866-os Cuzát eltávolító államcsíny után, Bogáthy azon körhöz tartozott, mely megpróbálta a fejedelmet visszahozni a trónra.[19] Ebbeli törekvései közben találkozhatott a forradalom magyar emigrációjával, bár ez akkor már elég reményvesztett volt. A francia—porosz háború 1870—71 között, kedvezőtlenül végződött III. Napóleon számára, így támogatottja — Cuza — reményei is szertefoszlottak. Cuza külföldi emigrációba kényszerült, legutóbb Németországban élt, majd 1873 májusában, Heidelbergben — az őt leváltó új fejedelem családi fészkéhez oly közel! — elhunyt.

2. ISMERETLEN LISZT-LEVELEK

Miután Bogáthy György Havasföldön belekeveredett az új román király elleni fegyveres szervezkedés gyanújába, Elza leányát Rómában, Liszt Ferenc tanítványaként ismerjük meg. A korabeli sajtó számtalanszor említi ezt, két-három évben határozva meg Liszt-tanulmányai időszakát. *Szerintem ez 1868—1870 között történt.*[20]

Elza személye nem egyszer jöhetett szóba a Liszt és Carolyne közötti beszélgetésekben. Ezt bizonyítja a következő, eddig elfelejtett mondat, melyet Liszt Ferenchez írt Villa d'Este-ből 1870. febr. 27-én: „Dans le courant Dimanche Gras 27 Fevrier, de la semaine, j'aurai la visite de quelques Americains et de Mle Bagathy (sic!), l'orpheline hongroise. Celle-ci parait decidée a ne plus rester a Rome — peut-être cependant ne suivra-t-elle mon conseil qu'a moitie!"[21]

Egyelőre megállapíthatatlan mióta ismeri Liszt Bogáthy Elzát, de azt sem tudjuk, miből állt tanácsa, mely részben Róma elhagyására is vonatkozott.

Következzen most két eddig ismeretlen Liszt-levél. Ezek ugyancsak megerősítik: Bogáthy Elza Liszt római köréhez tartozott huzamosabb ideig.

Az első a Villa d'Este-ből kelt,

Chère Mademoiselle Elisa,
Chaque jour qu'il vous conviendra de choisir, vous serez la très bien venue à la Villa d'Este.
Mille choses bien affectueusement
devouée
Samedi F Liszt

1 lap, 20,3×13,2 cm.

Sajnos időpontját immár lehetetlen megállapítani.

A második egy névjegykártya:

„*Fr. Liszt* presente ces tres affectueuses compliments à Mademoiselle Bogathy et la prie de venir à la «Stadtpfarrei» le matin à 11 heures.
Lundi 22 aout 870."

1 lap, 11,2×7 cm.

melynek időpontjában Pesten tartózkodott nemcsak a mester,[22] de mint látszik, Bogáthy Elza is! A két levél jelenleg az OSZK kézirattárának tulajdonában van.[23]

Brassóban, 1871 végén, a már jó ideje itt tartózkodó Bogáthy Györgyöt letartóztatják az osztrák—magyar hatóságok.[24] Történt mindez a román külügyminisztérium és rendőrség kérésére. Utóbb Bogáthy Györgyöt családostul Gyulafehérvárra internálták,[25] és egy idő után megszüntetve anyagi támogatását, a hatóságok a legsúlyosabb nyomorba kergették őket. Olyannyira, hogy maga a családfő kijelentette: kész 48 órán belül elhagyni az országot, amennyiben ezt megengedik. Az újságíró, ki mindezt leírta, valószínűleg választ nem kapott, hisz Bogáthyék még 1875 őszén is Gyulafehérváron voltak. Itt látogatja meg őket Elza.[26]

BOGÁTHY ELZA HANGVERSENYEI

A fiatal zongoraművésznőről előbb Kassán, majd Székesfehérváron olvasunk zenekritikát. Eddig is többször sikerrel lépett föl: „Frl Elsa Bogáthy, eine der vorzüglichsten Schülerinnen des grossen Musikers Franz Liszt beabsichtigt, in der ersten Hilfte des Monats October 1. J. unsere Stadt mit ihrem Besuche zu beehren um hier alsraum ein Concert zu geben, — Fr. Bogathy, welche immer mit bedeuntenden Erfolge concertierte, und auch in den vorzüglichsten Städten des Auslandes mit grossen Wohlgefallen und besonderer Auszeichnung aufgenommen wurde, wird einige der bedeutendsten Stücke Liszt's mit gewohnter Kunstfertigkeit, bei Mitwirkung von tallentvollen Musik-künstlerin von Kaschau, am Clavier vorgetragen. — ...Das Program wird schon in den nächsten Tagen zur allgemeinen Kenntniss gebracht."[27] Utólag a kassai krónikás példátlan módon elbánt a fiatal művésznővel: „...Wir sind den Namen der Concertgeberin noch in keinem musikalischen Journale begegnte, und ist unseres Wissens Sophie Menter bis jetzt die letzte von den Damen, welche von Liszt's Meisterhand gebildte, überall als Künstlerin ersten Ranges gefeiert wird. — Wir wollen nicht bezweifeln, es ist möglich, dass bei der bekannten Liebenswürdigkeit des grossen Meisters auch Frl. Bogáthy sich eine kurze Zeit seiner Leitung zu erfreuen hatte — die Art und Weise aber, wie wir das uns Vorgeführte zu hören bekamen, veranlasst uns zu der

Bemerkung, dass es besser wäre, sie würde sich seiner Firma gar nicht bedienen. In ihrem Spiele finden sich Fehler jeder Art — von Phrasierung und geistiger Auffassung aber wollen wir gänzlich schweigen... Das Concert war schwach besucht." A krónika fölsorolja az elhangzott zeneszerzőket: Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin (cisz-moll Polonaise), de szerepeltek négykezesek (Huszka úrral), Ilka Pollak k. a. pedig két Abt-dalt énekelt.[28]

Még ez évben, karácsony után, dec. 27-én, Székesfehérvárott hirdette hangversenyét, mely több sikerrel járt. Bár előzetes hirdetést nem találtam, röviddel újesztendő előtt a következő sorokat olvashattam a helybeli sajtóban: „Bogáthy Elza kisasszony — ki Liszt Ferencz kedvencz tanítványa volt e hó 27-én tartá meg zongora hangversenyét a színház helyiségében. A színházat a legválogatottabb közönség tölté meg, s a művésznőt minden darab játszása után élénk kitüntetésben részesíté, kinek nemcsak alakja vonzó és érdekes, hanem játéka is egészen elbűvölé a hallgatóságot. Különösen Liszt Ferencz ‚Magyar Rhapsiodie'-jának eljátszása után szűnni nem akaró taps s lelkes éljenekbe részesíté a művésznőt."[29]

A következő tavaszon Bécsben próbálkozik letelepedni; zongoraiskolát nyitni,[30] valószínűleg ezért is lép föl a Musikverein kistermében. „Bogáthy Elza kisasszony zongorahangversenye e hó 19-én volt a zeneegylet kisebb termében; megjelenésekor tapssal fogadták, több ízben kihívták, s többi közt a ‚Tages Presse' úgy ír róla, mint elsőrendű tehetségről; a fiatal művésznő, hír szerint, Bürger hegedűvirtuózzal hangversenyző körutat szándékozik tenni Németország városaiban.[31] Egyelőre nem tudjuk, megvalósult-e a Bürger Vilmos (gordonkás)-sal tervezett körútjuk? Legterjedelmesebb eddig általam ismert hangversenykörútján Kletzer Ferenc (ugyancsak) gordonkaművésszel és feleségével lép fel. 1875 szeptemberében[32] hirdetik készülődésüket, majd Sopronban — október 17. és 26-án kezdtek. Az első hangverseny előtt, melynek műsorát nem ismerjük, közli a helybeli Odenburger Zeitung a bécsi „Tagespresse" kritikáját: „Das Konzert Kletzer.... Uiber das mitwirkende Frl Elsa v Bogathi lesen wir in der wiener „Tagespresse": Die noch sehr junge Dame, eine Schülerin Liszt's, ist ohne Zweifel ein Talent ersten Ranges und beherrscht jetzt schon das Clavier mit Souveräner Macht. Dass das Fräul. die technische Seite ihrer Kunst vollkommen in ihrer Gewalt hat, ist jetzt, wo man von jedem Clavierspieler ohnehin des Höchste zu fordern gewohnt, ja fast berechtigt ist, wohl selbstverständlich, aber mit perlender Geläufigkeit, welchem, seelenvollen und doch genugend kräftigen Anschlag, der nie, wieder einerseits ins weichliche zerfliest, noch anderseits hart und spröde wird, verbindet die Dame richtiges musikalische Verständniss und tiefe innige Empfindungen. Eigenschaften, die im ihrer Verbindung wohl zu den schönsten Erwartungen berechtigen und die sie schnell zu einem glänzenden Ziele führen werde,"[33] Ugyanitt utólag elismerően írnak zongorázásáról: „Frl. Eliza von Bogathy ist eine Pianistin von bedeutenden Talente, ihr Spiel charakterisiert Zartheit und Grazie; wir möchten ihre Fingerchen kleinen Elfen vergleichen, die mit reizendster Vollendung einen mystischen Tanz, leicht und duftig über die Tasten schwebend, ausführen. Man lauscht mit tiefinnigen wohlgefallen dem märchenhaft süssen Spiel."[34]

Ha az elsőt a helybeli kaszinóban,[35] a második előadást a színházteremben tartották meg, ennek műsorát a sajtóban is megtaláltam:

1. Concert für Violoncello von Goltermann
2. Gesang Herrn Peppert
3. Chopin: Nocturne und Polonaise, Elsa v. Bogathy
4. Pergolese: Auf Verlangen
   Corelli: Sonate Feri Kletzer und Frl. Bogathy
5. Gesang Fr. Olmar
6. Servois: Fantasie characteristique Feri Kletzer
7. Ballschule, Lustspiel 1 Akt (Frl. Kletzer-Grey).[36]

Ugyanitt pár nappal később megemlítik az okt. 31-i kőszegi hangversenyt, melyen közreműködött a helybeli zenekar is, Meyerbeer- és Verdi-művekkel.[37]

Egy héttel később Veszprémben jelennek meg és nov. 14-én megismétlik hangversenyüket, de ekkor, a negyedik műsorszám után a városban kitört tűzvész miatt az előadást abba kellett hagyni.[38] A két hangverseny műsorát nem ismerjük, mert a helybeli sajtó nem volt hozzáférhető.

Másnap, november 15-én Pápán, zsúfolt ház előtt[39] játsztak, majd ezen hó 20-án Székesfehérváron a Magyar Király vendéglő emeleti nagytermében... „...Elza Bogháthy kisasszony fiatal zongoraművésznő, Liszt Ferencz-tanítvány, kit már közönségünk kedvesen ismer..." a következő műsort hirdették:

1. Sonata Iső szakasz zongora és gordonkára Rubinsteintől. Bogáty Elza és Kletzer Feri
2. a) Adagio, Mendelssohntól. b) Ábrándozás, Schumanntól, előadja Kletzer Feri
3. Tarantelle, zongorára Liszttől, Bogáthy Elza
4. Die Mutter von Gericht, Dramatische Solo Scene von Mautner. Valerie Kletzer-Grey.
5. a) Szerelmi dal b) Mazurka gordonkára Kletzer Feri

II. 1. Nagy kettős Lohengrinből Wagnertől, zongora és gordonkára. Bogáthy Elza és Kletzer Feri
2. a) Ária a 15-dik sz-ból Pergolesitől. b) Indiai éjjeli zene, eredeti után, gordonkára Kletzer Feritől.
3. Magyar Rapszódia Liszttől. Bogáthy Elza.
4. Melodráma „Éji látogatás" Gyulai Páltól, zenéjét szerzé Huber K., zongora, gordonka kíséret mellett Valerie Kletzer-Grey.
5. Ázsiai tánczok, gordonkára, Kletzer Feri.[40]

Két hét múlva Debrecen közönsége előtt léptek föl, a december 6-iki műsor így alakult:

1. Concerto gordonkára Goltermantól
2. a) Álomének Webertől. b) Tarantella Liszttől. Bogáthy Elza.
3. Romanz Dom Sebastianból és Ária a 15-ik sz.ból. gordonkán Kletzer Feri
4. Magyar Rapszódia Liszttől. Bogáthy Elza.
5. Ábránd gordonkára Servaistől. Kletzer Feri.[41]

Előzőleg, december 3-án Kletzer Feri még tartott egy bemutatkozó hangversenyt, Bogáthy Elza nélkül.[42] A pesti születésű gordonkaművészről keveset tudunk. Tanulmányairól majd semmit. Első hangversenyei szülővárosában, majd Párizsban, Bécsben, később Távol-keleten voltak.[43] A most leírt körúton elkísérte felesége is, szül. Valerie Grély. Végül is, kutatásaim során sikerült megállapítanom: Kletzer Feri 1878. májusában hunyt el a Bécs melletti Kierling/Klosterneuburgban.[44] A debreceni sajtó valósan tükrözi azt a zárt, önmagát értékelő világot, mely kitermelte. Feltűnően kevés közönség előtt játsztak tehát, a krónikás alig ír róla: „Bogáthy Elza szép jártassággal bír a zongorán, de a művésznő nevére még nem tarthat igényt."[45]

Nagyváradon felragaszok útján hirdették: nemsokára jön Kletzer Feri,[46] hisz ő most immár harmadszor látogat ide.[47] Ezúttal „Bogáthy Elza ki Rómában három éven át Lisztnek kedves tanítványa volt, s úgy Bécs, mint Pest műértő körei művészi játékáról a legnagyobb elismeréssel nyilatkoznak, is fel fog lépni."[48] Műsoruk:

I. 1. Sonata (A) zongora és gordonkára Rubinsteintől.
2. Melodrame (celebre) d'Heine és Auber: Le Pelerinage à Madame Kletzer-Grey.
3. a) Adagio, Mendelssohntól. b) Träumerei Schumanntól. c) Mazurka Dopplertől. Kletzer Feri.
4. Venezia et Napoli-Tarantella, zongorára Liszttől. Bogáthy Elza.
5. Ázsiai dalok, szerző és előadja Kletzer Feri.

II. 1. Nagy kettős gordonka és zongorára a „Lohengrin"-ből, Wagnertől.
2. Éji látogatás Gyulay Páltól. Melodráma, zenéje Huber Károlytól gordonka, zongora-kísérettel.
3. Melodies de Schumann, gordonkán Kletzer Feri.
4. Magyar Rhapszodia Liszttől. Bogáthy Elza ka.[49]

A dec. 12-én előadott hangversenyen „...a híres bécsi „Erste Produktív Genossenschaft" gyárából való zongorát dr. Berkovits úr szívességből engedte át, s Bogáthy kisasszony lágy, elasztikus érintésére a legszebben kiadta a legfinomabb passageokat s a legerősebb akkordvételeket."[50]

Érthető, hogy a következő hangverseny színhelye Kolozsvár volt. Előbb dec. 15-én a Nemzeti Színházban, mint a „Magyar Polgár" írta: „első és utolsóelőtti hangversenye."[51] Ezen a helybeli zenekar játszta a Nyitányt, majd Lindner hangversenyművét Kletzer Feri, Liszt Magyar Rapszodiáját Bogáthy Elza kisasszony, a többi számot — Románc a Dom Sebastian-ból, Ábránd Schumanntól, Bölcsődal, A szép creolnő — Indiai népdal és ázsiai táncok című saját szerzeményét megintcsak Kletzer Feri adta elő, „A három madár" Tóth Endre-költeményt Valerie Kletzer-Grey szavalta.[52] „Solopiece-t kettőt játszott Bogáthy kisasszony, (egy gyönyörű, fiatal, szőke leány) — Liszt Tarantella-ját és a 12-ik számú rhapsodiáját. E művésznő fényes és tiszta technika fölött rendelkezik, mely elragadó s nemes előadással párosul: a mi pedig nagyon ritka dolog. Skálái és accord-menetei valóságos gyöngyök, pianissimo-ja lehelet; erőkifejezései a vihar harsogásához hasonlítanak, s e mellett egyik hangot úgy mint a másikat tisztán elkülönzötten ki lehet venni, úgy hogy egyetlen egy sem vész el a hallgató előtt. A legkorrektebb rithmika és helyes felfogása a kompozíciónak képezi fénypontját a valódi művésznő játékának. Ily zseniális előnyök mellett a legfényesebb művészi jövő bizonyára nem fog kimaradni. Bogáthy kisasszony a cello-solokat oly noblesse-szel, finomsággal és érzéssel kísért, hogy ily kíséretet még itt nem hallottunk.", idézik a Magyar Polgár lapjain a „Nagyváros" testvérlapból.[53] Fenti hangversenyük kapcsán írták először, hogy Grey Valéria tulajdonképpen nem bírja teljesen a magyar nyelvet, hogy az ázsiai táncok mintha inkább román zenére emlékeztetnek, de „Bogáthy Elza ka. kiváló fényes tehetségnek bizonyította be magát zongorája mellett. Liszt Ferencz „Magyar Rhapszodiáját gyönyörűen játszta s egészen meglepte hallgatóit vele. Mindhármukat a közönség taps és kihívásokkal jutalmazta."[54]

Másodszorra, a zenekari nyitány után a következő műsort hirdették dec. 18-ra, a Nemzeti Színházban:

2. Herculanum, nagy négyes David Felicientől, „Religios" átírat zongora, hegedű, gordonka és harmóniumra, alkalmazta Mohr. Bogáthy Elza, Gegenbauer J.G. úr, Zsigmond Ákos úr, Kletzer Feri úr.
3. a) Adagio Pergolesitől a XVI.-ik századból
   b) Arie
   c) Indiai éji zene eredeti dallam után szerzé és előadja Kletzer Feri
4. Velencze és Nápoly Liszt Ferencztől. Bogáthy Elza ka.
5. Éji látogatás Gyulai Páltól, melodram, zenéje Huber Károly, gordonka, zongorakísérettel, Gegenbauer J. G. és Zsigmond Á. úrak a vendégművész iránti tiszteletből, szívességből működnek közre.[55]

A korabeli sajtó e hangversenyről nem közölt kritikát.

Következő állomásuk Nagyszeben, hol a helybeli Hermannstädter Zeitung már dec. 17-én idézi a nagyváradi sajtó elismerő sorait, másnap pedig a kolozsvári lapok hasonló értékelését. Ugyanekkor közölték a dec. 1-iki hangverseny műsorát:

I.1. Sonata (I.S.) Piano und Cello von Rubinstein.
2. Konzertstück für Cello von Lindner

3. Lieder für Tenor- Brahms a) Wenn um den Hollunder der Abendwind...
b) Ich sah als Knabe Blumen blüht'n (H. Prof. Michael Bell)
4. Venetia und Napoli-Tarantell für Piano von Liszt. Elza Bogáthy
5. Melodien von Schumann für Cello übertragen und vorgetragen von Feri Kletzer
„Eine Mutter vor Gericht" dramatische Solo-Scene von Mauthner, russischen Hofschauspielerin Frau
II. 1. Duo für Piano und Violoncell über Melodien aus „Lohengrin". Elza Bogáthy und Feri Kletzer.
2. Lieder für Tenor a) Weisst du noch
b) Will über Nacht Wohl durch das Thal von Robert (M. Bell)
3. Ungarische Rhapsodie für Piano von Liszt. E. Bogáthy
4. Asiatische Tänze für Cello, componiert und vorgetragen von Feri Kletzer.[56]

Következzen most pedig a krónika, mely „Concert Kletzer" címmel jelent meg a fentemlített lap dec. 20. számában; mégpedig annak Elza kisasszonyra vonatkozó részletei: „Das Concert... fand... mit gutem Erfolge statt... Fräulein Elza Bogathy, welche Herrn Kletzer auf dem Clavier mit meisterhaftem Verständniss begleitete, präsentierte sich als sehr beachtenswerthe Pianistin. Sie spielte Venezia und Napoli, Tarantella und Ungarische Rhapsodie von Liszt und erwies sich als vollkommen würdige Schülerin dieses Grossmeisters; man könnte sagen, dass die Liszt'sche Methode dieser seiner Schülern in succum et sanguinem gedrungen ist. Sie bewies dass das Wort Schwierigkeit nicht in ihrem Kunst-Dictionär steht.

Alles, was den Begriff Technik enthält, scheint ihr Eigenthum zu sein. Ihr Anschlag erinnert uns unwillkürlich an den Liszt's; wie bei diesen Meister kommt ihr Ton auch in Piano markig und abgerundet hervor und im Forte entwickelt Sie eine Kraft, die man der zarten Erscheinung gar nicht zutrauen möchte. Auch Frl Bogáthy wurde nach jeder Piece durch Beifall und wiederholten Hervorruf ausgezeichnet.

Der Flügel auch welchem Frl. Bogathy spielte, ist aus einer renommierten Leipziger Fabrik, und wurde mit liebenswürdigen Bereitwilligkeit von der Familie C... der Concertistin zur Verfügung gestellt.

...Das Publikum im ausverkauften Saale gab seiner Befriedigung durch Applaus und Hervorruf lebhaften Ausdruck."[57]

Ezzel útjaik Kletzer Ferenccel és feleségével szétválnak. A gordonkaművész előbb Nagyszebenben maradt, dec. 27-én a sajtó válogatást közölt a Kletzer Ferit elismerő zenekritikákból, majd értesít, hogy „ma este jótékonysági hangversenyen Beethoven Trauerwalzer, Servais- Phantasie brillante-ját játssza."[58] Újév után, január 2-án újabb jótékony estet adott,[59] sőt pár nappal később, január 10-én Segesvárt is föllépett.[60]

A nagyszebeni sajtó és közvélemény a hangverseny után sem veszítette szem elől az ünnepelt zongoraművésznőt. Először dec. 21-én: „Die Pianistin, Frl. Elza von Bogathy, ist gestern zum Besuche ihrer Anverwandten nach Karlsburg abgereisst, und wird dort im Laufe dieser Woche ein Concert geben. Wir wünschen der strebsamen Künstlerin den bestern Erfolg."[61] A hangversenyt dec. 26-án a károlyfehérvári tűzoltóság javára tartották. „A kedvelt művésznő a jótékony cél iránti tekintetből közreműködését szívélyes módon megígérte, mi nem csekély mértékben járult hozzá, hogy a termet oly díszes és válogatott közönség tölté meg, mint ez alkalommal történt. Bevezetésül Mozart egyik remek zongoraquartettjének Rondója adatott Mendel, Effenberger, Altman és Benesch urak közreműködésével, kik feladatukat műkedvelői erőt felülhaladó bravourral oldották meg. Utána következett Liszt Londoliere és Tarantell-je, előadva kedves vendégünk által. Játékát bírálni azt hisszük fölösleges, miután az úgy Önök, valamint azok előtt, kik szerencsések voltak azt hallhatni, eléggé ismeretes. Ő a Liszt iskola jeleseinek egyik legjelesebbike, bámulatra ragadván a hallgatót a technikai bevégzettség és a játék kerekdedsége által, az ész

mint szívre egyenlően hatván. Játszotta még Chopin egyik Polonaise és Berceuse-ét és Liszt Ábránd magyar népdalok felett czímű darabokat, oly tapsvihart idézvén fel minden szám után, minőt remek játéka megérdemelt... A hangversenyt egy zártkörű kedélyes tánczmulatság követte, mely éjfélig tartott. A közönség ezután eloszlott, és nem mulaszthatjuk el a kisasszonynak ezennel köszönetünket kifejezni, hogy bennünket ily ritka műélvezetben részesített."[62]

Ekkor édesapja még mindig internálva volt Gyulafehérváron.[63] Elza tavaszig vele maradt és 1876 májusában Nagyenyeden föllépett, a kollégiumi énekkarral egy műsorban.[64]

Bogáthy kisasszony ez évben Magyarországon tartózkodott, hisz szeptemberben Budapesten lakik, itt szeretne zongoraórákat tartani,[65] majd késő ősszel Nagyváradon lép föl. Előzőleg Ritóok Zsigmondnak levelet írt: „mint a dalárda elnökéhez, kérvén hogy a nagyváradi dalárda működjék közre hangversenyén."[66] A dalárda tagjai szívesen vállalták a föllépést, így nov. 10-én a következő műsort hirdették:

1. Ábrányi: Dalosverseny (Dalárda)
2. B dúr szonáta Mendelssohntól gordonkára, Bogáthy Elza és Ruhoff Ármin.
3. Air és Gavotte Bachtól, Ruhoff Ármin.
4. Hangversenydarab Webertől, Bogáthy Elza.
5. Ének Gumberttől (Schmarda Ödön és Pozorszky Ágoston)
6. a) Capriccio, Mendelssohntól
   b) Bölcsődal Liszttől, Bogáthy Elza.
7. a) Tre giorni Pergolesitől b) Arlequin Poppertől, Ruhoff Á.
8. VIII. Magyar Rapszódia Liszttől, Bogáthy Elza.[67]

Megérkezésük után, nov. 18-án este Loschmidt Ferenc zongoratermében tartották rövid bemutatkozó előadásukat.[68] Másnapi hangversenyükről a névtelen krónikás megjegyzi: „Liszt legismertebb tanítványai közül Bogáthy Elza ka. nemcsak kiváló figyelmet költött mindig, hanem közönségünk kedvenczévé is felküzdé magát, mi a nevezett zongoraművésznő f. hó 19-én vasárnap, tartott hangversenyén elég világosan kitűnt.

Bogáthy kisasszony már Kletzer gordonkaművész múlt évi hangversenye alkalmával is nagy feltűnést okozott nálunk — nem lehetett tehát csodálni, ha önálló működése még lelkesültebb fogadtatásra talált.

Már programja maga is mutatá e művésznő sokoldalúságát, s ama feladat nagyságát, melyet magának kitűzött, úgy művészi öntudatosságát és tettvágyát is.

Programjának minden egyes száma — mely pedig gazdag, változatos és nem kevésbé jelentős volt zenei tekintetben — a művésznő ritka képzettségének egy-egy új és fényes oldalát mutatá be, úgy, hogy valóban nehezünkre esik részletekbe bocsátkoznunk, mivel az egész valódi zenei élvezet teljes képét nyújtá.

Ruhoff Ármin úrral együtt Bogáthy ka. mindenekelőtt Mendelssohn B-dúr sonatáját játszá, (zongora és cello-ra) egy hangversenyekben csak ritkán előforduló darabot, mivel csak kevés oly zongoraművész van, ki ebbe belefogni merne, mivel a darab nagy technikai nehézségei különösen a zártétel rohamos tempoja nagy művészi fejlettséget, és helyes értelmezést igényelnek, hogy ilyen jelentős zeneművet korrektül elő lehessen adni.

Weber híres Zongoraversenydarab-jában tűnt ki teljesen a hangversenyző művészegyénisége, ki kitűnően lágy intonációjával és finom tapintóképességével a hangszer kezelésében, Weber zenéje kiváló értelmezőjeként mutatá be magát, s ezáltal ama romantikát, melyet e nagy mester műveiben vegyít, felségesen adja vissza, sőt emeli is.

Ily általánosan elismert művel szemben a kritikának nem marad mit mondania, a kritika ily tökély előtt csak hallgatni kénytelen — s legközelebb fenntartás nélküli dicsérettel árasztja el azt, ki ily művet oly jelesen képes exekutálni.

És e dícséretet Bogáthy ka. teljesen megérdemli, mint ezt a közönség szűnni nem akaró tapsai igazolák.

A hangversenyző továbbá Mendelssohn Capriccio-jában, s Liszt Bölcsődalá-ban nemes előadást s mély bensőséget volt képes kifejezni, míg programja utolsó száma, Liszt 8-ik

Rhapszodiájával valóságos szenzációt idézett elő. Csak is oly zongoraművészek, kik előtt Liszt lénye kellőleg ismert, képesek a mester rhapszodiáit helyesen visszaadni; mert azokban olyan sajátosságok fordulnak elő, miket magától Lisztttől kell elsajátítani, mert számukra a hangjegyelésben nincs kifejezés.

E' rapsodiák mindenike majdnem megoldhatatlan nehézségeket nyújt a zongorajátszónak, habár zeneértékük jelentéktelen, miért is csak brilliáns exekutálás által pótolható.

A hangversenyző e rhapsodiával művészete tökélyét árulta el, s viharos tetszést aratott."[69]

A kolozsvári sajtó szerint: ide is jönnek koncertezni, de végül is a hangverseny nem jött létre.[70]

Legkésőbbi híreink 1877 tavaszán Budapestről származnak: itt szeretne letelepedni,[71] föllép a Zenekedvelők estjén,[72] a Petőfi szobor alap javára hangversenyt tervez Budapesten,[73] de megvalósulásának nyomait nem találtam. Március végén részt vett a Tisztviselő Egylet bálján.[74]

Életútja ezután kikerült a hazai sajtó látóköréből. Ma is élő magyarországi távoli rokonai számára is majdnem teljesen ismeretlen.[75]

Visszatekintve arra az évtizedre, melyet sikerült valamelyest föltárnunk Bogáthy Elza életéből, megállapítható:

1. Ő valóban Liszt Ferenc közeli római környezetéhez tartozott — feltehetőleg zongorázni is tanult tőle.
2. Erdélyi hangversenyei sikeresek voltak.
3. Ezek műsorán minden alkalommal ott szerepeltek mesterének zongoraművei, melyek méltó előadásban szólaltak meg.

RÖVIDÍTÉSEK:

D = dokumentum
FLB = Franz Liszt's Briefe. I—VIII. Kiadta La Mara. Leipzig, 1893—1905.
FŐL = Fővárosi Lapok (BP)
Lapedatu 1933 = Alex. Lapedatu: In jurul asasinării lui Barbu Catargiu (iunie 1862) (Barbu Catargiu meggyilkolásáról) (1862 júniusában). In: Academia Română Memoriile secţiei istorice. seria III., Tom XIV. 1933. 185—226. (1—43.)
Lapedatu 1939 = Alex. Lapedatu: Un aventurier ungur în Principatele Române în epoca unirii lor (Gh. Bogathy) (Egy magyar kalandor a román fejedelemségekben, egyesülésük idején (Bogáthy Gy.). In: Academia Română Memoriile secţiunii istorice. Seria III., Tom XXII. 1939. 43—105.
Legány 1976 = Legány Dezső: Liszt Ferenc Magyarországon 1869—1873. Budapest, 1976.
Mo = Magyarország
MP = Magyar Polgár (Kolozsvár)
MScH = Militär-Schematismus des österreichischen Kaiserthums, Wien (az illető évben)
Nádor = Dr. Nádor Tamás: Liszt Ferenc életének krónikája. Zeneműkiadó Budapest 1975.
Nv = Nagyvárad
OSzK = Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtár
ZL = Zenészeti Lapok (Budapest)

JEGYZETEK:

[1] Legány 1976. 115—116. Vö. FŐL 1872. május 25.

[2] Lapedatu 1933. 194., Lapedatu 1939. D 2. 40.

[3] Lapedatu 1933. 225

[4] uő 1933. uo. és Lapedatu 1939. D 13. 51.: „lautend auf die Baronin Josika, auf deren Gute Branyiczka Bogati ursprunglich Zigeuner-bursche war, so viel Schereri hatte" és uo. D 25. 64.: „Einige Zeit vor Ausbruche der Revolution im Jahre 1848 war er als Leibjäger bei der einer walachischen Bauernfamilie entsprossenen Witwe Freiin Helena von Josika zu Branyitska im Hunyader Comitate bedienstet, zu welcher er in vertraulichen Beziehungen gestanden sein soll."

[5] Jósika Miklós: Emlékirat I—II. Pest 1865.

[6] Lapedatu 1939. D 3. 41, uo. D 25. 65. Oskar Montlong 1856-ban valóban megtalálható a bukaresti osztrák konzulátus tisztviselői sorában, „Vice-kanzler" minőségben. (Vö. Hof- und Staats-handbuch des Kaiserthumes Österreich für das Jahr 1856. Erster Theil 131.). 1873—1884 között tiszteletbeli osztrák konzul Ruszcsukban, majd Szalonikiben, végül 1888—1895 között Marseille-ben. Hasonló nevű fia (28.10.1874. Russe (!) — 22.11.1932. Bécs) ugyancsak elismert osztrák diplomata volt. Az apa — több külföldi kitüntentés birtokosa — lovagi címet is viselt.

Temesvárt, Coronini adjutánsa lehetett Oskar egy férfitestvére, valószínűleg Wilhelm v. Montlong. Johann Coronini — Cromberg gróf — 1851-ben a bánáti-szeverini Landes-militär-Commando — temesvári székhelyű — vezére volt és a 6. sz. Infanterie-Regiment tulajdonosa (Vö. MSch 1851. 39.). Ezen ezredben találjuk 1852—1854 között a II., majd I. o. alhadnagyok sorában Wilhelm v. Montlong nevét. (Vö. MSch 1852. 184., 1853. 100., 1854. 180.)

[7] Lapedatu 1939 D 3. 41., uo. D 25. 65.

[8] uo. D. 11. 49.

[9] uo.

[10] FLB Bd. VI. Lepzig. 1902. 216.

[11] Lapedatu 1933. D IX. 219.

[12] Lapedatu 1933. 226.

[13] Bogdan Dan: Pe urmele lui A. I. Cuza (A. I. Cuza nyomain) Bucureşti 1985., Ctin Giurescu: Viaţa şi opera lui Cuza Vodă (Cuza Vodă élete és műve), Ed. ştiinţifică Bucureşti 1970.

[14] Lapedatu 1933. 186—193.

[15] uo.

[16] Lapedatu 1939. D 9., 48.

[17] Lapedatu 1933. 13.

[18] MP 1874. okt. 8.

[19] Mindez attól független, hogy Cuza idején, a Kogălniceanu-kormány többször megpróbálta likvidálni Bogáthy Györgyöt. (Vö. Lapedatu 1939. D 50. 92.

[20] L. 10. jegyzetet.

Az apa többször járt Olaszországban azon időszakban, mikor leánya Rómában Liszt-tanítvány volt:

1. — 1867. április 18-án érkezett Triesztbe és 20-án továbbutazott Velence irányába. (Vö. Lapedatu 1939. D 27. 67.)

2. — Ez év július 14-én Rómából, a Hotel di Roma-beli címéről írt a bécsi rendőrség vezetőjének. (uo. D 28. 67—69.)

3. — „Er ging 1867 mit türkischem Passe nach Rom, von da nach Florenz, schloss sich der Parthei Garibaldi an, machte Monte rotondo und Mentana mit und begab sich nach Genua, wo er beim Obersten Canzio, dem Schwiegersohne Garibaldis wohnte. Es scheint, dass die den Umsturz alles Bestehenden im Schilde führende republikanische Parthei ihn nach Cadix sandte, von wo er nach Lisabon mit Aufträgen an General Prim, sodann nach Frankreich, Holland und die Schweiz reiste und sich zuletzt in Lugano aufhielt. Dort sah er Mazzini im Hause der Frau Nathan und lernte daselbst den preussischen Minister von Roon samt Gemahlin kennen." (Lapedatu 1939. D 29. 69.) "Von Lugano reiste Bogáthy nach Mailand und Turin, wo er Kossuth sprach, und von da nach Venedig... In letzterer Stadt behauptet Bogáthy, alle Mitglieder des Comités zu kennen... (uo. 70.)

4. — 1869. március 7-én Triesztből indul Bécs és Pesten keresztül a román fejedelemségek irányába (uo. D 41. 89.). Egy év elteltével Mehadia-ban lakik és ott marad 1871 végéig. (uo. D 42—44. 85—86.)

[21] FLB, lásd 10. jegyzetet.

[22] Nádor 269.

[23] A levelek származása, beszerzésük időpontja már megállapíthatatlan. „A Liszt-Bogáthy leveleket 1953-ban, igen nagy mennyiségű, színházi vonatkozású irattal együtt naplózta a Kézirattár. (Talán Abonyi Gézától származhat). Végleges naplószám 209/53." (Vavrinecz Veronika, az OSzK Zeneműtára vezetőjének írásbeli közlése)

[24] Kronstädter Zeitung 1872. jan. 12.

[25] MP 1874. okt. 8. Az internálás Lugosra szólt, de Bogáthy útközben „megbetegedvén", Gyulafehérváron maradhattak.

[26] Hermannstädter Zeitung 1875. dec. 21., MP 1875. dec. 29.

[27] Kaschauer Zeitung 1872. sept. 28.

[28] uo. okt. 12.

[29] Székesjehérvár, 1872. dec. 29.

[30] Legány 1976. 218.

[31] FŐL 1873. márc. 23.

[32] FŐL 1873. szept. 2.

[33] Oedenburger Zeitung 1875. okt. 15.

[34] uo. okt. 20.

[35] uo. okt. 24., FŐL 1875. okt. 22.

[36] Oedenburger Zeitung 1875. okt. 24.

[37] uo. 1875. okt. 31.

[38] Brodszky Ferenc: A gordonka Mo-n. = Magyar Zenei Szemle 1943. július. 173.

[39] uo.

[40] Székesfehérvár 1875. nov. 20.

[41] Debrecen 1875. dec. 1.

[42] uo.

[43] Brodszky Ferenc i. m. 172—173.

[44] FŐL 1878. május 22. Vö. Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon. II. Zeneműkiadó Budapest. 1984. 307.

[45] Debrecen, 1875. dec. 8.

[46] Nagyvárad 1875. dec. 5.

[47] uo. 1875 dec. 10.

[48] uo. 1875. dec. 12.

[49] uo.

[50] uo. 1875. dec. 14.

[51] MP 1875. dec. 15.

[52] MP 1875. dec. 15.

[53] uo.

[54] MP 1875. dec. 17.

[55] uo. 1875. dec. 18.

[56] Hermannstädter Zeitung 1875. dec. 18.

[57] uo. dec. 20.

[58] uo. dec. 27.

[59] uo. 1875. dec. 28. és 1876. jan. 2.

[60] uo. 1876. jan. 10.

[61] uo. 1875. dec. 21.

[62] MP 1875. dec. 29.

[63] Bogáthy György további életéről: „Később Sarrhos orvos, ki a bukaresti nyilvános házakat felügyelte, ott találta, különösen egy „Ioana Tiganca" (Ioana a cigányleány) nevű nőszemély „pártfogását élvezve" (Lapedatu 1933. 197.) Majd újranősül, „feleségével és gyerekeivel Brassóba, Gyulafehérvárra, végül Orsovára jut. Legutóbb Valeriu Stan megemlíti hogy Titu Maiorescu 1880. március 28-án az orsovai vasútállomás étkezőjében találkozott és beszélt Bogáthyval, ki itt kényszerlakhelyén élt. (V. Stan: Enigma unui atentat: moartes lui Barbu Catargiu. (Egy merénylet rejtélye: Barbu Catargiu halála). = Magazin Istoric 2/1970. 46—51.) A 65 éves Bogáthy György 1890-ben felkereste Déván Fr. Hossu Longin ügyvédet, mikor szülőhelyét jött meglátogatni. Bevallása szerint sanyarú anyagi helyzetben élt Orsován mint többgyermekes családapa. (Vö. Lapedatu 1933. 226) Valóban ez évben, az orsovai áll. polgári iskola IV. o.-ban találtam egy Bogáthy Elemér nevű tanulót, (Az orsovai áll. polgári iskola értesítője 1890/1. Összeállította KLUG J. Adolf igazgató. Orsován 1891. 19.) majd az 1894/95 tanévtől Bogáthy Vazul ugyanott az I. o-ba járt (ua. az illető tanévre, 28.). Ekkor Vazul a helybeli rom. kathl. Nőegylettől ingyenebédet kapott, mint szegény családból származó tanuló. („Orsova", 1894. dec. 9.). A második osztályt elégtelen bizonyítvánnyal zárta 1896-ban (ua. értesítő, 1895/96 — tanévre, 22.), később mégegyszer nekirugaszkodik 1898/99-ben, de iskolaév közben kimaradt (ua. az illető tanévre, 102.). A Bogáthy-család további sorsáról egyéb adatunk pillanatnyilag nincs.

[64] Legány 1976. 218.

[65] Legány 1976 uo., FŐL 1876. szept. 28.

[66] Nagyvárad 1876. nov. 9.

[67] uo. 1876. nov. 10.

[68] uo. 1876. nov. 19.

[69] uo. 1876. nov. 22.

[70] MP 1876. nov. 21.

[71] FŐL 1877. márc. 4., Legány 1976. 74.

[72] Március 2-án... „Altschul helyett Bogáthy Elza kisasszony játszott Liszttől két darabot, tetszés mellett" (FŐL 1877. márc. 4.)

[73] MP 1877. febr. 21., FŐL 1877. febr. 16.

[74] FŐL 1877. márc. 20.

[75] Eddig megismert élete szerint (a pikareszk regénybe illő apával, félárván nevelkedvén) igen tehetséges, céltudatos zenei egyéniség volt. Szerintem életét Bécshez fűzte, a továbbiakban ott kell kutatnunk.

A felsorolt hangversenyek teljes adatai ismeretlenek, így összegezésre nem alkalmasak. Bogáthy Elza esetében is a fenti tanulmány még csak kezdet.

BOGÁTHY ELZA FELLÉPÉSEI:

1872. *okt. 9.* (Kassa): két Abt-dal, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin (Polonaise cisz-moll), négykezesek.
dec. 27. (Székesfehérvár): Liszt Magyar Rapszódia (?)
1873. *márc. 19.* (Bécs, Zeneegylet kisterme)
1875. *okt. 17.* (Sopron)
okt. 26. (Sopron): Goltermann (Gordonkaverseny), Chopin (Noktürn és Polonaise), Pergolese (Auf Verlangen) és Corelli (Sonate) (mindkettő gordonkára), Servois (Fantasie characteristique, gordonkára), Ballschule, Lustspiel 1 Akt (Kletzer-Grey asszony előadásában)

okt. 31. (Kőszeg)
nov. 7. (Veszprém)
nov. 14. (Veszprém): csak a műsor első négy száma!
nov. 15. (Pápa)
nov. 20. (Székesfehérvár): Rubinstein (zongora-gordonka szonáta, I. szakasz), Mendelssohn (Adagio) és Schumann (Ábrándozás) (mindkettő gordonkára), Mauthner (Die Mutter vor Gericht, Dramatische Solo Scene-Valerie Kletzer-Grey asszony előadásában), Kletzer F. (Szerelmi dal és Mazurka-gordonkára), Wagner (Nagy kettős a Lohengrinből, zongora és gordonkára), Pergolesi (Ária a 15. sz.-ból) és Kletzer F. (Indiai éjjeli zene) (mindkettő gordonkára), Liszt (Magyar Rapszódia), Huber K. (Éji látogatás, melodráma Gyulai Páltól, zongora-gordonka kísérettel), Kletzer F. (Ázsiai táncok), Liszt (Tarantella).
dec. 6. (Debrecen): Golterman (Gordonkaverseny), Weber (Álomének) és Liszt (Tarantella), Románz a Dom Sebastianból és Pergolesi (Ária a 15. sz.-ból) — gordonkára, Liszt (Magyar Rapszódia), Servais (Ábránd, gordonkára).

1875. *dec. 12.* (Nagyvárad): Rubinstein (Szonata A-dúr, gordonka-zongorára), Melodrame d'Heine és Auber: Pelerinage (Kletzer-Grey asszony), Mendelssohn (Adagio), Schumann (Träumerei) és Doppler (Mazurka) — gordonkára, Liszt (Venezia e Napoli-Tarantella), Kletzer F. (Ázsiai dalok), Wagner (Nagy kettős a Lohengrinből, zongora és gordonkára), Huber K. (Éji látogatás, melodráma Gyulai Páltól), Schumann (Melodies, gordonkára), Liszt (Magyar Rapszódia 12. sz.)
dec. 15. (Kolozsvár): Lindner (Gordonkaverseny), Liszt (Magyar Rapszódia), Románc a Dom Sebastianból, Schumann (Ábránd), Kletzer F. (A szép creolnő — indiai népdal) (Ázsiai táncok) — gordonkára, Tóth Endre (A három madár, költemény)
dec. 18. (Kolozsvár): Felicien David (Nagy négyes a Herculanumból, átirat zongora, hegedű, gordonka, harmóniumra), Pergolesi (Adagio a XVI. sz.-ból), Arie, Kletzer F. (Indiai éji zene) — gordonkára, Liszt (Velence és Nápoly), Huber K. (Éji látogatás, melodráma Gyulai Páltól zongora-gordonka kísérettel)
dec. 19. (Nagyszeben): Rubinstein (Zongora-gordonka szonáta) I. tétel, Lindner (Konzertstück, gordonkára), Liszt (Venetia und Napoli-Tarantell), Schumann (Melodien, gordonkára átírta Kletzer F.), Mauthner (Eine Mutter von Gericht, dramatische Solo-Scene), Wagner (Nagy kettős a Lohengrinből, zongorára, gordonkára), Liszt (Magyar Rapszódia), Kletzer F. (Ázsiai táncok)
dec. 26. (Gyulafehérvár) Liszt (Gondoliera és Tarantella), Chopin (Polonaise és Berceuse), Liszt (Ábránd magyar népdalok felett)
május ? (Nagyenyed)
nov. 19. (Nagyvárad): Mendelssohn (B-dúr szonáta gordonkára), Bach (Air és Gavotte), Weber (Hangversenydarab, zongorára), Mendelssohn (Capriccio) és Liszt (Bölcsődal) — zongorára, Pergolesi (Tre giorni) és Poppen (Arlequin) — gordonkára, Liszt (VIII. Magyar Rapszódia)

1877. *márc. 2.* (Budapest): két Liszt-mű

A BOGÁTHY ELZA ÁLTAL 1872—1877 KÖZÖTT NYILVÁNOS HANGVERSENYEN ELŐADOTT ZONGORÁRA ÍRT ZENEMŰVEK JEGYZÉKE:

1. BEETHOVEN:	? (Kassa, 1872. okt. 9.)
2. CHOPIN:	Berceuse (Gyulafehérvár, 1875. dec. 26.)
3. CHOPIN:	Noktürn (?) (Sopron, 1875. okt. 26.)
4. CHOPIN:	Polonaise cisz-moll (Kassa, 1872. okt. 9.)

5. CHOPIN:	Polonaise (?) (Sopron, 1875. okt. 26., Gyulafehérvár 1875. dec. 26.)
6. LISZT:	Ábránd magyar népdalok felett (?) (Gyulafehérvár, 1875. dec. 26.) (R 106?)
7. LISZT:	Bölcsődal (Nagyvárad, 1876. nov. 19.) (R 57 ab, R 58 ?)
8. LISZT:	Gondoliera (R 10c) (Gyulafehérvár, 1875. dec. 26.)
9. LISZT:	VIII. Magyar Rapszódia (R 106) (Nagyvárad, 1876. nov. 19.)
10. LISZT:	XII. Magyar Rapszódia (ua.) (Nagyvárad, 1875. dec. 12.)
11. LISZT:	Magyar Rapszódia (?) (Székesfehérvár, 1872. dec. 27., uo. 1875. nov. 20., Debrecen, 1875 dec. 6., Kolozsvár, 1875. dec. 15., Nagyszeben, 1875. dec. 19.)
12. LISZT:	Tarantella (R 10d) (Székesfehérvár, 1875. nov. 20., Debrecen, 1875. dec. 6., Nagyvárad, 1875. dec. 12., Nagyszeben, 1875. dec. 19., Gyulafehérvár, 1875. dec. 26.)
13. LISZT:	Venezia e Napoli (R 10d) (Kolozsvár, 1875. dec. 18.)
14. MENDELSSOHN:	Capriccio (?) (Nagyvárad, 1876. nov. 19.)
15. SCHUBERT:	? (Kassa, 1872. okt. 9.)
16. SCHUMANN:	? (Kassa, 1872. okt. 9.)
17. WEBER:	Álomének (Debrecen, 1875. dec. 6.)
18. WEBER:	Konzertstück (Nagyvárad, 1876. nov. 19.)
19. Négykezes darabok:	? (Kassa, 1872. okt. 9.)

N. SZABÓ JÓZSEF:

NEMZETKÖZI ZENEI KAPCSOLATOK (MAGYARORSZÁG ZENEDIPLOMÁCIÁJA 1945—1947) I.

A ZENE FONTOS KULTÚRDIPLOMÁCIAI ESZKÖZ

Magyarországon 1945-ben a háború elvesztése, a nemzetközi elszigeteltség és identitászavar, valamint az újjáépítés megvalósítása a politika központi kérdései lettek. A magyar és az egyetemes kultúra új viszonya, továbbá a szomszédos népekkel való kapcsolat újraértelmezése miatt nagy kihívás éri a magyar művelődéspolitikát. Az új, demokratikus Magyarország kultúrpolitikája arra törekedett, hogy a kultúra legkülönbözőbb területén olyan pozíciókat szerezzen a magyarság számára, amellyel minél gyorsabban ki tud törni a nemzetközi elszigeteltségből, meg tudja teremteni a magyar és egyetemes kultúra kölcsönhatását, ugyanakkor a szomszédos országokkal való viszonyt a kölcsönösség alapján újrarendezni tudja.

A magyar kultúra sajátos területe volt a zene. A zene azért is lesz kiemelt fontosságú a magyar kultúrdiplomáciában, mert Magyarország a nemzetközi zenei élet egyik meghatározó fontosságú országa volt, zeneszerzői és muzsikusai ismertek voltak a nagyvilágban. A magyar zene elismertsége ugyanakkor olyan ellentmondásokkal párosult, hogy a muzsikusok és zeneszerzők egy része a két világháború között külföldön nagyobb publicitást kapott, mint Magyarországon. A művelődéspolitika által nem támogatott zeneszerzőket ezért külföldi kiadók karolták fel. Így például Kadosa Pál műveit Hitler hatalomra jutásáig a mainzi Schott adta ki. Kósa Györgyöt pedig a bécsi Universal Edition fedezte fel. Jemmitz Sándor részben az Universalnál és amíg lehetett Németországban jelent meg. Lajtha László szinte egész életművét a párizsi Leduc adta ki.[1]

A háború után a kulturális vezetés abban bízott, hogy a magyarság a zenén keresztül is javíthatja az ország nemzetközi pozícióit, és Magyarország könnyebben bekapcsolódhat az egyetemes kultúrába. Abban is reménykedhetett, hogy a zene által, különösen Bartók és Kodály révén sikerül egyértelművé tenni, hogy a zene a Kárpát-medence népeit összeköti, ezért a kis népek a zenei gyökereken keresztül egymásra találhatnak, múltjuk a térség népeit rádöbbentheti arra, hogy nemcsak a történelmük közös, hanem a jövőjük is.

A magyar zenekultúra hatósugarának a kiszélesítése a háború utáni demokratikus nemzetközi légkörben kedvezett Bartók és Kodály művészetének. A két zenei óriás antifasizmusa, mélységes humanizmusa és népszeretete a zenéjüket mind Keleten, mind Nyugaton vonzóvá tette. Bartók Béla művészetének nemzetközi megismertetése szellemi jóvátétel volt annak a muzsikusnak, akit a Horthy-Magyarországon a zenei életben mellőztek, majd emigrációba kényszerítettek. Jóvátétel volt annak a haladó zenei alkotóművésznek, aki 1945-ig nem reprezentálhatta a magyar zenét a nagyvilágban.[2] Kodály Zoltán előtérbe állítása is egyrészt jóvátétel volt a két világháború közötti mellőzésért, ugyanakkor a nép-nemzeti zenéjének ismertté tételével a zenediplomácia a magyar zenekultúra nemzeti jellegzetességeit kívánta megmutatni a nagyvilágnak.

1945-ben a magyar kulturális diplomácia elsősorban művelődéspolitikai szempontok alapján, valamint a magyar és egyetemes zenei élet összefüggéseinek figyelembevételével alakította ki a zenediplomáciai preferenciákat.

A nemzetközi zenei kapcsolatok területén az első lépések a szovjet-orosz zene irányában történtek. A szovjet zene magyarországi megismertetése kulturális jóvátétel volt azzal a zenekultúrával szemben, amelyet eddig mellőztek. A két világháború közötti kultúrpolitika negatív hozzáállása ellenére volt azért kapcsolat a szovjet-orosz zenével. A Filharmónia zenekara 1933-ban bemutatta A. V. Moszolov: Vasöntöde című darabját. 1935—1936-ban Prokofjev koncertezett Budapesten. 1935-től már ismertté váltak Sosztakovics művei. A Szovjetunióban ugyanakkor rendszeresen játszották Bartók és Kodály műveit. Előadóművészeink közül Szigeti Józsefet, Strasser István, Szenkár Jenő, Szenkár Mihály és Sebestyén György karmestereket becsülték, de ők emigráns muzsikusok voltak.

A szovjet zenekultúra hírét elhozták Magyarországra Szabolcsi Bence és Tóth Aladár. Az 1930—1931-ben megjelent Zenei Lexikon tájékoztatást ad a legfontosabb szovjet zenészekről, bár többségüktől a magyar olvasó muzsikát sohasem hallott. Illyés Gyula az 1934-es moszkvai írókongresszusról hozta magával az első rokon-népi dalgyűjteményt. A szovjet zenéhez való viszony politikai gyökereit példázzák Szergej Prokofjev budapesti hangversenyei. Első 1931-es hangversenyét, melyet még mint emigráns adott, elismerően fogadta a kritika. Az 1934-es második koncertjére már nem kerülhetett sor, mert mint szovjet állampolgár nem kapott beutazási vízumot. A háború utáni első orosz—magyar hangversenyt 1945. március 23-án a Nemzeti Segély javára rendezték. Az április 6-án megtartott hangverseny pedig az orosz—magyar közeledést szolgálta. Az előadott művek szerzői-átírói Csajkovszkij, Rachmaninov, Kodály, Liszt, Bartók, Zsolt és Zathureczky. Természetesen más lett a viszony a szovjet művészethez a Horthy-rendszer bukása után. Az elutasítást a közeledés, az együttműködés váltja fel. Az új helyzetben a szovjet zenével először 1945. április 20—23-án az Operaházban találkozhatott a magyar közönség, ahol a Vörös Hadsereg Frontszínháza 60 tagú együttesének vendégszereplésére került sor. A szovjet hadsereg és a magyar zene kapcsolata azért is volt jó, mert minden oldalról a legnagyobb tisztelet övezte Kodály Zoltánt a szovjet katonai vezetők részéről.[3]

A háború után az ideiglenes nemzeti kormány egyik legfőbb feladatának tekintette a Szovjetunió népei felé irányuló magyar szimpátia mélyítését, a két ország közötti kulturális kapcsolatok ápolását*. Alapvető politikai érdekből, meggyőződésből is akarták a magyar—szovjet barátságot a politikai élet irányítói. A politikai erőknek a Szovjetunió irányában tett kezdeményezései mellett a civil társadalom részéről is lépések történtek a kapcsolatok kiépítésére. 1945. március elején hatvan entellektüel abból a célból jött össze, hogy egy, a magyar—orosz szellemi kapcsolatok elmélyítését elősegítő szervezetet alakítson. Az előkészítő bizottság elnöki tanácsának tagja lett a magyar zenei élet egyik legnagyobb alakja Kodály Zoltán. Már az előkészítő ülésen arról döntöttek, hogy a társaság különböző osztályai között zenei szakosztály is létesül.[4]

A zenének a szovjet—magyar kapcsolatokban persepktivikusan játszandó fontos szerepére utal, hogy a Magyar—Szovjet Művelődési Társaság 1945. június 9-i alakuló ülésén igen nagy számban voltak képviseltetve a magyar zeneművészek. Ott volt Zathureczky Ede, Kodály Zoltán, Palló Imre, Sergio Failoni, Jemnitz Sándor. A szervezet elnöki tanácsában is több vezető muzsikus helyet kapott: így Kodály Zoltán, Lajtha László, Waldbauer Imre és Palló Imre.[5] A Szovjet—Magyar Művelődési Társaság mint társadalmi egyesület jött létre, amelynek hivatása és célja a Szovjetunió, a szovjet—orosz kultúra iránti érdeklődés felkeltése a magyar társadalomban, továbbá a kulturális kapcsolatok kiépítésének az előmozdítása. A szervezet létrehozásától Magyarországon nemcsak a kétoldalú kapcsolatok elmélyülését remélték, hanem abban is bíztak, hogy hozzájárul egy reális magyarságkép kialakításához a Szovjetunióban, továbbá abban reménykedtek, hogy a szellemi kapcsolat új szomszédunkkal termékenyítően fog hatni a magyar művészetre, tudományra és irodalomra.

A szovjet zene magyarországi megismertetésének része, hogy 1945. június 1-én a kortárs orosz muzsikáról tarott érdekes előadást Raics István a Nemzeti Parasztpárt székházában. Az előadást Alexandrov-, Ippolitov-Ivanov-, Krein-, Moszolov-, Feinberg- és Proto-

pov-művekkel illusztrálták.[6] A magyar kulturális vezetés nagy fontosságot tulajdonított a magyar—szovjet zenei kapcsolatoknak. A Vallás- és Közoktatási Minisztérium már 1945 augusztusában — a diplomáciai kapcsolatok felvétele előtt — a szovjet misszióhoz fordult: miképpen volna lehetséges, hogy kiváló szovjet zenészek Magyarországra látogassanak, hogy magyarországi koncertjeiken a szovjet zeneművészetet megismertessék. Magyar részről felvetették azt is: miképpen volna lehetőség arra, hogy magyar zenészek utazhassanak a Szovjetunióba. Az is érdekelte a magyar kultuszkormányzatot, hogy a két ország művészeti intézményei miként utazhatnának vendégszereplésre egymás országaiba.[7] A művészeti együttműködésre tett magyar kezdeményezésekre szovjet reagálás 1945-ben nem érkezett. Ennek ellenére volt néhány zenei rendezvény. A szovjet zene értékeinek megismertetése 1945 őszén kezdődött: október 13-án elhangzott Sosztakovics VII. szimfóniája[8], 1945. november 7-én díszhangversenyt ad az Operában a Filharmóniai Társaság Zenekara. Ferencsik János vezényli a bemutató előadásában Mjaszkovszkij XXII. szimfóniáját és Csemberedzsi Táncszvitjét.[9]

Társadalmi szervezetek keretében, a Budapesti Nemzeti Bizottság és a Magyar—Szovjet Művelődési Társaság közös Lenin-ünnepségén 1946. január 22-én mutatkozott be a Szovjet Állami Népi Együttes, Mojszejev vezetésével az Állami Operaházban.[10] 1946. május 12-én szovjet kamarazenét sugárzott a rádió előadásban. Elhangzott Hacsaturján Triója, Prokofjev II. vonósnégyese, Sosztakovics két dala, valamint fiatalkori vonós oktettje. 1946. május 28-án pedig orosz—szovjet koncertet sugárzott a rádió. Hernádi Lajos Petruska-átiratot és Sosztakovics preludiumait játszotta.[11] A szovjet zene magyarországi megismertetésében Szabó Ferencnek volt legnagyobb érdeme. A korábban mellőzött szovjet—orosz zene bemutatásának ekkor az új Magyarországon elsősorban nem művészi, hanem politikai fontossága volt.

A zenei kapcsolatokra tett magyar javaslatra a szovjet fél csak 1946 nyarán adott pozitív választ: a Kulturális Kapcsolatok Össz-szövetségi Egyesületi vezetője ekkor felajánlotta, hogy hajlandó volna Szent István napján a moszkvai filharmonikusokkal magyar hangversenyt rendezni.[12] A magyar kezdeményezésekre érkezett negatív szovjet reagálások ellenére a VKM fontosnak érezte és napirenden tartotta a művészcsere gondolatát, amelyet azonban csak a békekötés után kívánt a szovjet fél megvalósítani.[13]

A magyar—szovjet zenei kapcsolatokat művészeti és politikai okokból egyaránt fontosnak tartó magyar kulturális vezetés arról kellett hogy meggyőződjön: az „együttműködés" csak egyoldalú. A magyar zenediplomácia azon célkitűzése, hogy ismerjék meg a Szovjetunióban a magyar zenét, ekkor még nem valósulhatott meg.

SOKOLDALÚ A MAGYAR—ANGOLSZÁSZ ZENEI EGYÜTTMŰKÖDÉS

A nemzetközi elszigeteltségből való kitörés és a tudományos élet modernizálása miatt a magyar művelődéspolitika nagy jelentőséget tulajdonított az amerikai kapcsolatnak. A magyar—amerikai kapcsolatok** elsősorban a tudományos együttműködés területén voltak jelentősek, de a kulturális élet legkülönbözőbb szféráiban, így a zene területén is több eredménnyel végződő kezdeményezés történt. A magyar kormány és a szellemi élet meghatározó személyiségei ezért már 1945 derekán fontosnak tartották az amerikai kapcsolat kiépítését. Az összekötő kapcsot kezdetben a zene területén is a magyar származású elit, illetve az emigránsok jelentették.

A magyar kormány támogatott és elismert minden olyan kezdeményezést, amely a jó viszony kialakulását elősegítheti. Még 1945. május 10-én történt, hogy a Magyarok Világszövetsége kérte: a magyar művészek, tudósok, írók elismerésére létrehozott alapítványi díjakat elsősorban a külföldön élő magyar szellemi kiválóságoknak ítéljék oda. A kuratórium, amelynek elnöke a kultuszminiszter volt, a zenészek közül Ormándy Jenő Amerikában élő világhírű magyar származású karmestert részesítette alapítványi elismerésben.[14] A magyar kormány rendíthetetlenül fáradozott az emigrációba kényszerült elit, köztük a zeneművészek repatriálása érdekében. Már 1945 júliusában történtek kormányszintű lépések: a magyar kormány szóbeli jegyzékben kérte a Szövetséges Ellenőrző Bizottságot,

hogy támogassa Bartók Béla hazatérését.[15] Az amerikai—magyar emigráció és az óhaza közti kapcsolat kialakításában jelentős szerep jutott a Washingtonba akkreditált magyar diplomatáknak. Szegedi-Maszák Aladár követ 1946. február 6-án levelet írt Keresztury Dezső kultuszminiszternek az időközben elhalálozott Bartók Béla özvegyének, Pásztory Dittának hazatérése tárgyában. A kultuszminiszter szinte postafordultával válaszolt: „Bartók Béla özvegyének Magyarországon van a helye — írta levelében —, a kérdés csak az, hogy a háború után kialakult körülmények között otthonra találhat-e Magyarországon."[16]

A magyar—amerikai zenei együttműködés első hangversenye is Bartók Bélához kötődött. Az 1945—46-os zenei évad utolsó Bartók-bemutatója pedig Yehudi Menuhin nevéhez fűződik.[17] Magyar—amerikai vonatkozásban még egy Bartók-bemutatót tartogatott az 1945-ös év. Október 17-én hanglemezről, a Rádióban, első ízben hangzik fel a Concerto. A felvétel az Egyesült Államok ajándéka, ami egyúttal európai bemutatója is volt a zeneműnek.[18] A Magyar Rádió és a Magyar—Amerikai Társaság rendezésében 1947. április 9-én tűzte műsorra Thorton Wilder: Vidám utazás és Norman Corvin: Runyon Jones csodálatos kalandja c. amerikai hangjátékát. A Társaság védnöksége alatt 1947. február 18-án adott hegedűestet a Zenekakadémián, Arnold Bidus, a világhírű amerikai hegedűművész. Eugene Liszt zongoraművész és Doroll Glenn hegedűművész együttes szóló és szonátaestjét 1947. május 7-én rendezte a Magyar—Amerikai Társaság és Zeneművészeti Főiskola nagytermében.

Az amerikai reprezentatív zene megismertetésére hangversenysorozatot indított a Magyar—Amerikai Társaság, amelynek nyitó hangversenye 1947. szeptember 24-én volt. A díszhangverseny védnökségét Selden Chopin amerikai nagykövet vállalta. A hangversenysorozat első nagyzenekari hangversenyét 1947. november 11-én rendezték a Zeneművészeti Főiskolán. A műsoron szerepelt a Rhapsody in blue, Ernest Block: Schelomo, David Diamod: Rounds.[19]

A másik fontos angolszász országgal Nagy-Britanniával a zenei kapcsolatok 1946-ban kezdtek kibontakozni.*** 1946 nyarától mind több és több angol zeneművész jött Magyarországra. Stanford Robinson zeneszerző, az angol rádió karmestere. 1946 júniusától 1 hónapig tartózkodott Magyarországon. Operát és koncertet vezényelt.[20] A Magyar—Angol Társaság is sokat tett a zenei kapcsolatok fejlesztéséért annál is inkább, mert a társaság elnöki tisztét Kodály Zoltán vállalta,[21] aki többször is részt vett a nemzetközi rendezvényeken. Az angolszász zenei kapcsolatok ápolására 1946. október elején Londonba utazott Kodály Zoltán, ahol két hangversenyen vezényelt. Onnan Washingtonba repült, ahol részt vett a szerzői jogdíjak kérdésével foglalkozó kongresszuson.[22] Időközben számos brit vendégművész jött Magyarországra. Arthur Bliss Zeneszerző 1946 november végén és december elején tartózkodott Budapesten. Saját szerzeményeit vezényelte a Magyar Rádióban és a Fővárosi Zenekar élén.[23] A magyar zenei élet reprezentánsai is megtették azt, ami tőlük telt az angol—magyar kapcsolatok fejlesztése érdekében. Ránki György 1947. március 31-én azt javasolta a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumnak, hogy magyar zenei lektorátust hozzon létre Londonban. A kezdeményezés egyhangú támogatásra talált, de „anyagiak hiányában" nem valósulhatott meg.[24] 1947 nyarán azonban egy magyar énekkar szerepelhetett Nagy-Britanniában. A langolleni kórusversenyen nagy sikert aratott a Magyarországi Munkásdalegyletek Szövetségének Férfikara.[25] Angol részről ugyanakkor sokat tettek a szigetországi intézmények: a BBC műsoraiban Bartók és Kodály központi szerepet kapott, de bőven jutott alkalom ifjú magyar muzsikusok angliai látogatására, műsorcserével kapcsolatos megbeszélésekre, valamint angol zeneművészek magyarországi bemutatkozására is. A Magyar Vonósnégyes 1947 tavaszán több ízben adott hangversenyt a BBC harmadik műsorában.[26] Angol muzsikusok is jöttek Magyarországra. Michael Tippet zeneszerző 1948. június 1—8-ig saját szerzeményű oratóriumát „A Child of Our Time"-t vezényelte. Tippet két előadást is tartott a Morley Collegról, ezenkívül magyar zenei intézeteket is felkeresett.[27] Tippet-et meghívták az 1948. szeptember 10-től tervezett Bartók Béla zenei verseny zsűrijébe is.[28]

Mindez azt bizonyítja, hogy az angolszász kulturális és zenei körök jóindulatú rokon-

szenvvel kísérték a háború utáni Magyarország zenei kapcsolatteremtésre tett kezdeményezéseit. A jó és eredményesnek mondható együttműködés a hidegháborús hisztériában megtört, a kapcsolatok soha nem látott mélypontra zuhantak.

(folytatjuk)

JEGYZETEK

[1] Breuer János: Negyven év magyar zenekultúrája. Zeneműkiadó Budapest, 1985. 25. p.

[2] Breuer János: Id. mű 45. p.

[3] Breuer János: Id. mű 38., 40., 56., 59. p.

* A magyar–szovjet kulturális kapcsolatok részletes kifejtését lásd N. Szabó József–Székely Gábor: Magyar–szovjet kulturális és tudományos kapcsolatok a II. világháború után (1945–1946). Világtörténet, 1994. ősz–tél c. tanulmányban.

[4] Szabad Nép, 1945. március 3.

[5] Új Magyar Központi Levéltár (UMKL) XIX–I–1e. 1945–9116

[6] Breuer János: Id. mű 65. p.

[7] UMKL: XIX–I–1e. 1945–30366

[8] Szabad Nép, 1945. október 14.

[9] Breuer János: Id. mű 79. p.

[10] UMKL XVIII. I–3–1

[11] Breuer János: Id. mű 80. p.

[12] UMKL XIX. I–1e. 1946–96835

[13] UMKL XIX. I–1e. 1946–50808

** A magyar–amerikai kulturális kapcsolatok részletes kifejtését lásd N. Szabó József–Pálffy István: Magyar–amerikai kulturális és tudományos kapcsolatok (1945–1948). Világtörténet, 1992. ősz–tél c. tanulmányban.

[14] UMKL XIX–J–I–1k. 1945–11022

[15] UMKL XIX–J–I–k. 1945–31008/pol.

[16] UMKL XIX–I–1e. 1946–26211

[17] Breuer János: Id. mű 77. p.

[18] Breuer János: Id. mű 76. p.

[19] UMKL XIX–I–1e. 1948–244422

*** A magyar–angol kulturális kapcsolatok részletes kifejtését lásd: N. Szabó József–Pálffy István: Angol–magyar kulturális és tudományos kapcsolatok a II. világháború után (1945–1948). Világtörténet, 1994. tavasz–nyár.

[20] UMKL XIX–I–1e. 1948–238899

[21] UMKL XIX–I–1e. 1946–96001

[22] Szabad Nép, 1946. október 2.

[23] UMKL XIX–I–1e. 1948–238899

[24] UMKL XIX–I–1e. 1947–57166

[25] UMKL XIX–I–1e. 1947–60183/6

[26] UMKL XIX–I–J–1–k. 1948–61–137/6

[27] UMKL XIX–I–1e. 1948–238899

[28] UMKL XIX–I–1e. 1948–252655

Ára: 80,– Ft

Tv 57

Kötelespéldány

MAGYAR ZENE

19 4 94

MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXV. évf. 4. szám 1995. december

TARTALOM

KÓSA GÁBOR:
A KA-hangrendszer 339

Előszó 339
1. Oktáv és aranyszext 341
2. A KA-rendszer 344
3. A KA-rendszer jelölései 349
4. A kottaírás és az aranymetszéses ritmusrendszer 351
5. Szinuszhang-anomáliák 357
6. Konszonancia-viszonyok a KA-rendszerben 362
7. Hanghármasok és -négyesek 369
8. „Összetett autentikus zárlat" 372
9. Mire való a KA-rendszer? 378

Függelék
Táblázatok 381
Zenei példa 392

SZABÓ HELGA:
Japán gyermekdalgyűjtemény 394

N. SZABÓ JÓZSEF:
Nemzetközi zenei kapcsolatok (Magyarország zenediplomáciája 1945—1947) II. 405

MATTI VAINIO:
Jean Sibelius 411

SEBŐ FERENC:
Mikor is volt 1896? — Vikár Béla népdalgyűjteményének datálási problémái . 424

BREUER JÁNOS:
Kodály és Karl Straube 432

Megjelenik a Nemzeti Kulturális Alap, a Magyar Hitel Bank, valamint a József Attila Alapítvány támogatásával.

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőség tagjai:
UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő: BREUER János
Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zenei Tanács címén
1364 Budapest, Pf.: 47.) Telefon: 118-4243
Kiadja a Magyar Zenei Tanács
Felelős kiadó: VICTOR Máté
Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR), Budapest XIII., Lehel u. 10/A 1900 — közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 214-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 160 forint, egész évre 320 forint

ISSN 0025–0384

Készült a Diamant Kft.-ben

KÓSA GÁBOR:

*A KA-HANGRENDSZER**

ELŐSZÓ

1973-ban érdeklődésem feltámadt az *aranymetszés* és a *Fibonacci-sorok* iránt. Ebben az időben főiskolai hallgató voltam, az Új Zenei Stúdió lelkes híve, zeneszerzésemhez új eljárásokat akartam igénybe venni. A Fibonacci-számokkal való játszadozás mégis öncélú volt, legalábbis abban az értelemben, hogy *nem* azért foglalkoztam velük, hogy belőlük bármiféle zenei eredményt hozzak létre. A számok azonban fogva tartottak, viselkedésük bámulatba ejtett. Így született meg hosszú kísérletezés után a *Fibonacci-számtáblázat.* Ennek zenei kódjaként megszületett első „felnőttkori" darabom, az *Origo.* Az Origo ritmusrendszere már az aranymetszést követi, hangrendszere azonban még a szokásos 12-fokú rendszer. Néhány hét alatt megalkottam a Fibonacci-számtáblázatra épülő új hangrendszeremet is, gyakorlati megvalósítására azonban akkor még várnom kellett. A Csipkerózsikaálom 15 évig tartott, amikor is a *Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének „Kísérleti Zenetudomány" kutatócsoportja* egy *Yamaha DX—7—II—FD* gyártmányú szintetizátorral gazdagodott. Szerencsémre *Keuler Jenő,* a csoport egyik jeles tagja hangrendszer-kutatással foglalkozik, így bizonyára az ő kutatási témájának is szerepe lehetett abban, hogy a kutatócsoport ezt a szintetizátort szerezte meg. Ennek a hangolási pontossága elegendő ahhoz, hogy új hangrendszerem kielégítően megszólalhasson rajta. Régi zeneszerzői terveim éledtek újjá. Végre *meghallgathattam* hangrendszeremet. Néhány zeneszerzői stúdium is a hátam mögött áll. A hatékony zeneszerzői munkához azonban mindenképpen erre a célra alkalmas hangszerre van szükségem. Ennek megépítésére eddig nem volt lehetőségem. Kaptam azonban egy ösztöndíjat az MTA — Soros Alapítványtól, amelyet e tanulmány elkészítésére használtam fel.

Ebből adódnak ennek a munkának a sajátosságai is. Érdeklődésem nem elsősorban a jelenségek minél teljesebb feltárására irányul. Inkább arról van szó, hogy *zeneszerzői munkám melléktermére meghaladja egy zeneszerző saját „receptjének" terjedelmét,* gondolatmenetemben feltehetően több olyan mozzanat van, amely valamilyen formában másoknak is hasznára lehet. Saját terveim megvalósulását követve kitérőket kellett tennem a tudomány különböző területein (akusztika, pszichoakusztika, rendszerelmélet, hangrendszerelmélet stb.), ehhez kapcsolódva le kellett fektetnem saját hangrendszerem terminológiájának, összhangzattanának, zeneesztétikájának az alapjait.

Munkám értékét alapvetően az határozza meg, hogy *sikerül-e ebből az elméletből élő zenei gyakorlatot létrehozni.* Ehhez az is elegendő, ha egyvalaki műveli (akár egyszemélyben a hangrendszer megalkotójaként, zeneszerzőként, előadóként), valahányan pedig meghallgatják, és visszajelzésükkel segítik, hogy a dolog adekvát módon fejlődjék tovább vagy haljon el.

Köszönettel tartozom a *Kísérleti Zenetudomány* kutatócsoport munkatársainak, elsősorban *Grabócz Mártá*nak, aki a kutatócsoport megszervezésében, egyfajta inspiráló lég-

* Készült az MTA—Soros Alapítvány támogatásával, az MTA Zenetudományi Intézet számítógépén, 1990

kör kialakításában játszott kimagasló szerepet, *Maróthy János*nak, aki a csoport vezetőjeként kezdettől fogva támogatta munkámat. *Taracsák Gábor* és *Pintér István* mindenkor messzemenően segítettek, elsősorban számítástechnikai kérdések megoldásában. A legtöbbet *Keuler Jenő*nek köszönhetem. Munkám szinte minden területének avatott szakértőjeként számtalan tanácsot adott, rengeteg adattal segített, sőt, a tanulmány teljes átstrukturálására biztatott, s az anyagot többször is részletes kritikának vetette alá. Végül köszönettel tartozom Pongrácz Zoltán professzornak a terminológia kialakításához adott értékes szempontokért.

A hangjelenségnek az állatok számára is van jelentése, de a *hangköz,* mint a jelentés hordozója, emberi találmány. A zene legsajátosabb eszköze a különböző magasságú hangok rendszere. Az *egyszerű hangrendszer* legalább két meghatározott magasságú hangot, tehát legalább egy hangközt tartalmaz. Az *összetett hangrendszer*ekben a hangközök periodikusan ismétlődnek. Egy ilyen periódus hangjait foglalja magába a *standard hangkészlet,* amelyet valamilyen hangközzel, a *transzponens*sel transzponálva, a hangrendszer újabb területet hódít meg. A transzponens a legősibb összetett hangrendszerekben (pl. a *lá*-pentatonban) csak egyszeri váltást tesz lehetővé (nagysága itt tiszta kvint), később a transzponens szinte kizárólagosan az *oktáv,* és (elméletileg) tetszés szerinti számú transzpozíciós lépést tesz lehetővé.

Mi indokolja az oktáv kitüntetett szerepét? Az oktáv a legalapvetőbb felhang-reláció, ezért az egymástól oktáv távolságban levő hangok tartalmazzák a legtöbb közös részhangot. Ezért az oktáv hangjait ugyanazon hang más regiszterben való megismétlésének érezzük. Ezt az azonosságérzést fejezi ki a *hangkvalitás* fogalma. A 12-fokú hangrendszer minden „azonos nevű" hangja (pl. *cisz)* azonos hangkvalitással rendelkezik. (Az oktáv 12 egyenlő hangközre való osztását nevezem *egyenlő közű* 12-fokú hangrendszernek. *Tágabb értelemben 12-fokú hangrendszer*nek tekintek minden olyan hangrendszert, amely az oktáv 12 egyenlő hangközre való felosztásának *ideáját* kelti.)

Korunkban sok új hangrendszert konstruáltak. Ezek között csak elvétve akad olyan, amely az oktávtól eltérő transzponenst alkalmazott volna. Ha azonban a rendszert megalapozó törvényt nem kizárólagosan a felhangok világában keressük, van egyéb megoldás is. Ha két, vagy több hangot egyszerre szólaltatunk meg, velük egy időben *kombinációs hangok* is megszólalnak. Ezek lényege, hogy a fülünkbe érkező hangok rezgésszámainak összegét és különbségét is halljuk, sőt, az így létrejött kombinációs hangok az eredeti *(direkt) hang*okkal és egymással *újabb* kombinációs hangokat is létrehoznak. Mint minden interferenciajelenségnél, itt is jobban észlelhető a különbség. Ha két felhang nélküli, ún, *szinuszhangot* egyszerre megszólaltatok, *különbségi hangjuk* is hallható lesz. A két direkt hang közül legyen az alsó *d1,* a felső *d2,* különbségi hangjuk pedig *k1.* Ha *d1* vagy *d2* közül bármelyiknek megváltoztatom a frekvenciáját, *k1* frekvenciája is megváltozik. Milyen hangközök esetében lesz *k1* kitüntetett helyzetben *d1*-hez és *d2*-höz képest? Például akkor, ha *d1* és *d2* egyazon természetes felhangsor része, ebben az esetben *k1* is ugyanazon felhangsor eleme lesz. Van azonban más speciális eset is, ha a *d1* és *d2* távolságát úgy alakítjuk ki, hogy hangköze *megegyezzék k1* és *d1* hangközével. Ez csak abban az esetben lehetséges, ha *d1* és *d2* távolsága *aranymetszés-hangköz,* egyszerűbben *aranyszext.* (Az aranyszext nagysága majdnem pontosan megegyezik az egyenlő közű 12-fokú hangrendszer kisszekundjának 25/3-ával, tehát kisszext +1/3 félhanggal.)

Az *aranymetszés* a természetben és a művészetben egyaránt gyakran előforduló arány, amely — annak ellenére, hogy nem fejezhető ki két egész szám hányadosaként (irracionális szám) — a fejlődés, a nyitottság szempontjából igen jól működik. Ismeretes például, hogy egyes fák levelei, a fenyőtobozok pikkelyei egymáshoz képest a kör aranymetszés szerinti osztásában helyezkednek el. A természetben az aranymetszés valamiképpen mindig az *azonos fajta, de eltérő fejlettségű elemek között* jelentkezik, a fejlődés minden stádiumában optimális elhelyezkedést biztosítva az egyes elemeknek. Ezekre a tulajdonságokra épül az aranymetszés esztétikuma is. Ha egy szakaszt aranymetszéssel két szeletre osztunk, *az egész szakasz ugyanúgy aránylik a nagyobb szelethez, mint a nagyobb szelet a kisebbhez.* Ha a szakaszt 1 egységnek tekintjük, a nagyobb szelet

$$\frac{\sqrt{5}-1}{2}$$

nagyságú lesz, ami kb. 0,6180...-nak felel meg.

Az aranymetszéssel — mint köztudomású — összefüggésbe hozhatók az ún. *Fibonacci-sorok,* amelyek *minden elemét megkaphatjuk az előtte levő két elem öszegeként.* Az alapvető Fibonacci-sor elemei a következők: *1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987...* A Fibonacci-sorok szomszédos elemeinek az aránya (a számok növekvő értéke szerint) mind jobban megközelíti az aranymetszést. (Kevésbé közismert, hogy az itt ismertetett Fibonacci-sor nem az egyetlen, az bármely két egész számból létrehozható. Az alább ismertetett Fibonacciszámtáblázat [5. ábra, ... o.] több, különböző Fibonacci-sort tartalmaz.)

Ha két hang másodpercenkénti rezgésszámait (*hertz*ben kifejezett *frekvenciáját*) a Fibonacci-számok közül választjuk ki, az aranymetszéstől való eltérés oly kicsi lesz, hogy nagyságrenddel alatta marad az észlelhetőnek. Erre alapozva a továbbiakban pl. *233* és *337 Hz* hangközét aranyszextnek tekintjük.

Az előző példánk szerint *d1* frekvenciája legyen *233* Hz, *d2*-é pedig *377* Hz. Így *d1* és *d2* frekvenciája között aranymetszésarány áll fönt; ha az egész szakaszhoz *d2* frekvenciáját rendeljük, a nagyobb szelet *d1* lesz, a kisebb pedig *k1* (*144* Hz). De ezzel egy időben további kombinációs hangok is megszólalnak! *D1* és *k1* különbsége *k2*(=*89* Hz), *k1* és *k2* különbsége *k3*(=*55* Hz), és így tovább; ugyanakkor *d1* és *d2* összege *ö1*(=*610* Hz), a *d2* és *ö1* összege *ö2*(=*987* Hz), és így tovább. Igaz, hogy ezek a további kombinációs hangok egyre kevésbé hallhatók, mégis azt mondhatjuk, hogy az *aranyszext* olyan hangköz, amely eleve multiplikálja magát, és ezért *nyitott,* szemben az *oktáv*val, amely a mélyebbik direkt hangra, mint *végső alaphang*ra épül. Az oktávhoz hasonlón a természetes felhangsor bármely egyéb két eleme is zárt, ezek kombinációi is elvezetnek előbb-utóbb a felhangsor alaphangjára.

Az aranyszext-láncolat hangjai — hasonlóan az oktávláncolat azonos hangkvalitású hangjaihoz — összetartoznak egymással. Ennek az összetartozásnak azonban más a tartalma. Ha *egyetlen* hangot megszólaltatok — különösen, ha az gazdag felhangokban — könnyen hozzárendelhetem oktávtranszpozícióit, hiszen a hang felhangjaiban eleve tartalmazza magasabb oktávjait, a mélyebbeknek pedig ő maga része. Ha egyetlen szinuszhang oktávjait keresem, ha nehezebben is, de rátalálok. (A szinuszhang közvetlenül ugyan nem tartalmazza oktávját, de analógiák segítségével megtalálhatjuk azt.)

Más a helyzet az aranyszexttel. Egyetlen hangnak nem könnyű megtalálni az aranyszextjét, ha azonban már szól egy aranyszext, ehhez mérve könnyen megtaláljuk a további aranyszexteket (példánk szerint elsősorban *k1*-et és *k2*-t). Mindez éppen szinuszhangokkal fog a legjobban sikerülni. Kétségtelen, hogy ehhez kifinomultabb hallás, és kedvezőbb akusztikai környezet kell, mint az oktávtranszpozíció megtalálásához, de a szextláncolat rögtön életre kel, ha legalább két eleme megszólal. A hangok ilyen összetartozását a *hangcsokor* kifejezéssel jelzem. Tehát: egy hangcsokorhoz azok a hangok tartoznak, amelyek egymásból aranyszextlépéssel vagy azok sorozatával elérhetők.

Ezek után joggal merülhet fel a kérdés: nem lehetne az aranyszext valamely hangrendszer transzponense? (Eötvös Péter már 1969-ben épített egy húros hangszert, amely aranyszextekre volt hangolva, az egyes aranyszextek között különböző fokú egyenlő közű felosztás volt. Intervalles Interieurs c. darabjában (1981) is szerepel aranyszext, de osztás nélkül.) Mint láthattuk, az aranyszext ebben a vonatkozásban korántsem gyenge utánzata az oktávnak, hanem a természetes felhangsortól különböző akusztikai törvényszerűségre — több hang együtthangzására — épülő jelenség.

Az aranyszext legfőbb kombinációs hangjai egybeesnek az aranyszext-láncolattal. Kívánatos tehát, hogy az aranyszext transzponensű hangrendszer standard hangkészletét úgy válasszuk ki, hogy lehetőleg *minden hangpár minden kombinációs hangja része legyen a rendszernek.* Ez a feltétel értelemszerűen akkor teljesíthető, ha az egyes hangok frekvenciáinak különbségei meghatározott értékek. A felosztás tehát nem (elsősorban) az azonos hangközök, hanem az *azonos frekvenciakülönbségek* alapján történik.

Hogy működik egy ilyen — frekvenciakülönbségre építő — hangrendszer? Példaként alakítsunk ki a természetes felhangsorból összetett hangrendszert! Hangrendszerünk stan-

dard hangkészlete a természetes felhangsor *8.*-tól *15.*-ig terjedő elemeit foglalja magába, a transzponens pedig célszerűen az oktáv lesz. A felhangsor-kivágat minden két szomszédos hangjának az alaphang a különbsége, ha pedig a direkt hangok nem szomszédosak, a közrefogott hangok számától függően mind magasabb számú felhang lesz a különbségi hang. Minden újabb transzpozícióban más az alaphang, de ezek egymásnak is felhangjai. Így minden létező különbségi hang része a rendszernek — legfeljebb az előforduló direkt hangokénál nagyobb felbontásban. Nézzük meg egy ilyen rendszer frekvenciaviszonyait. (A hangnevek tájékoztató jellegűek, csak megközelítik a hertzben megadott frekvenciákat!)

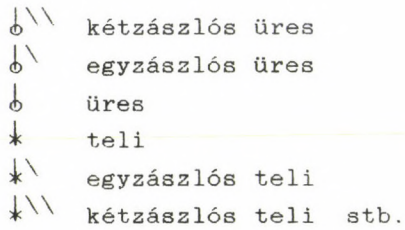
512	576	640	704	768	832	896	960
c2	d2	e2	f#2	g2	a2	b2	h2
256	288	320	352	384	416	448	480
c1	d1	e1	f#1	g1	a1	b1	h1
128	144	160	176	192	208	224	240
c	d	e	f#	g	a	b	h

1. ábra. Természetes felhangsorból kialakított hangrendszer frekvenciaviszonyai

Láthatjuk, hogy a kis oktáv (a legalsó sor) szomszédos hangjai között 16 Hz a különbség, ami a *szubkontra C*-nek felel meg. Az *egyvonalas* oktáv (a középső sor) szomszédos hangjai közöt 32 Hz a távolság; különbségi hangjuk *kontra C*. Az itt felsorolt direkt hangoknak és különbségi hangjaiknak frekvenciája minden esetben osztható 16-tal. Például a *h2* és a *fisz1* különbségi hangja ugyan nem szerepel a direkt hangok készletében *(960—352=608)*, azonban ennek frekvenciája is osztható az alaphanggal (itt *32*-vel), tehát a *608* Hz is része az elvi rendszernek.

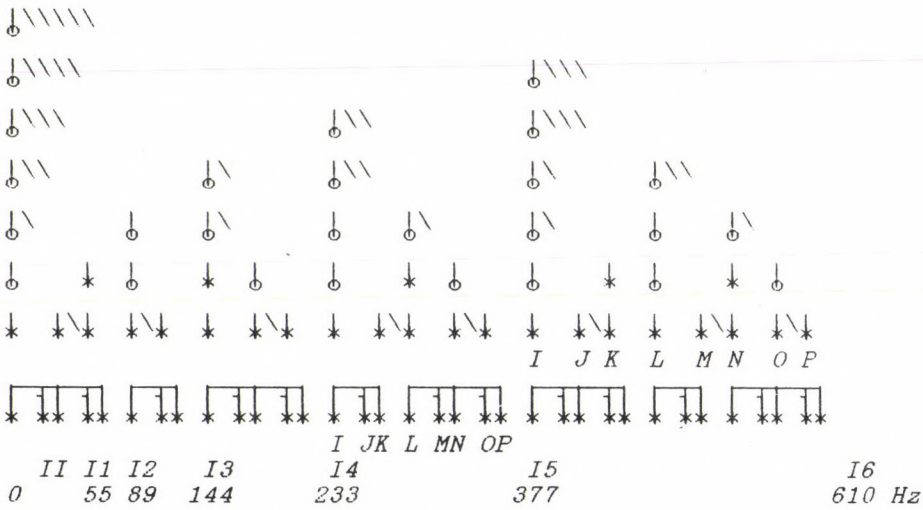
Ennek alapján vizsgáljuk meg, milyen lesz a *Különbségi hangokat befogadó Aranyszext transzponensű (rövidítve: KA-)hangrendszer!*

Új hangrendszerem megalkotásakor az aranymetszést az alábbi eljárással fejlesztettem tovább: az egészet, (esetleges addigi osztásaival együtt) lineárisan transzformáltam a nagyobb szelet terjedelmére, a fennmaradó kisebb szelet osztásait pedig az újonnan létrejött nagyobb szelet elejéről fordított sorrendben pótoltam ki. Célszerű előrebocsátanom, hogy ezt a felosztást a frekvenciákon kívül a *ritmus*ra is alkalmazom, és a szemléletesség kedvéért ezeket az értékeket ritmusértékek formájában adom meg. (Ugyanezt a párhuzamot követem a természetes felhangsorból alkotott hangrendszer esetében is.) A ritmusértékek jelei a hagyományos kottaírásból származnak, de — miután többre van szükség belőlük — a következő módon egészülnek ki:



Minden itt felsorolt ritmusérték úgy aránylik a felette levőhöz, mint az aranymetszés kisebb szelete a nagyobbhoz. (Tehát *nem negyedek és nyolcadok* — ezért is használok más terminusokat!)

Lássuk tehát az ábrát:

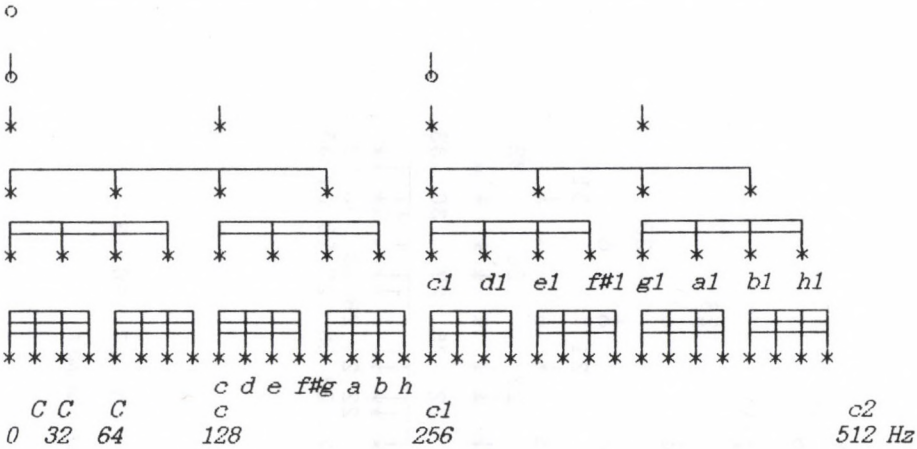


2. ábra. Aranymetszéses ritmusérték-táblázat hangnevekkel

(Az itt és az alábbi táblázatban előforduló betűjelek hangnevekre utalnak. Róluk az alábbiakban esik szó.)

Mint látható, minden sorban *kétfajta,* logikailag szomszédos nagyságú ritmusérték szerepel.

Összehasonlításul nézzük meg azt a ritmusérték-táblázatot, amelyet zenepedagógiai munkákban szoktak közölni, a hagyományos ritmusértékekre vonatkozólag!



3. ábra. Kettes osztású ritmusérték-táblázat hangnevekkel

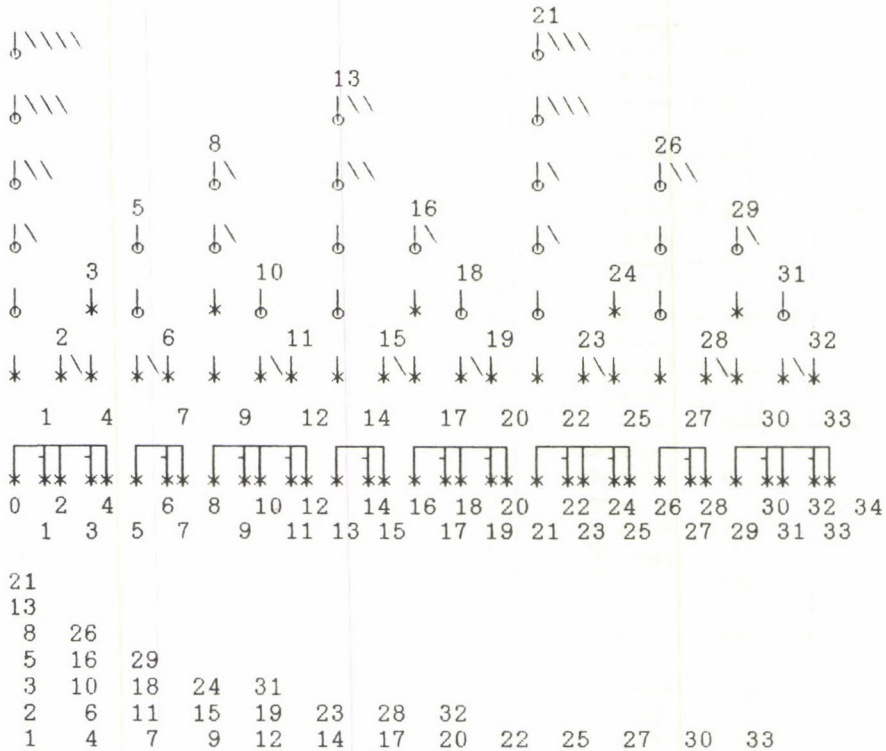
Ha a rezgésszámokat *lineárisan* növeljük balról jobbra, a betűkkel jelölt ritmusértékeket frekvenciaként értelmezve megkapjuk az előző fejezetben jelzett, természetes felhangsor szakaszaiból építkező oktáv transzponensű hangrendszert.

Érdemes összehasonlítani a két táblázatot. Mindkettő a különbségekre épít, csakhogy a kettes osztású táblázatban *egyetlen* fajta elem ismétlődik soronként, míg az aranymetszés-osztásában két, logikailag *egymás után következő* ritmusérték fordul elő, mégpedig szigorúan meghatározott sorrendben és arányban. Ami a kétfajta elem arányát illeti, a nagyobb szeletnek megfelelő ritmusérték gyakrabban fordul elő, mint a kisebbnek megfelelő, és a kettő aránya is tart az aranymetszéshez. (Véges számú elem esetén valamely Fibonacci-sor két egymás utáni eleme lesz az előfordulások száma.) Az elemek *sorrendjét* megkaphatjuk, ha minden *nagyobb* szelet helyett *nagyobb-kisebb-nagyobb-kisebb-nagyobb* sorozatot veszünk, minden kisebb helyett *nagyobb-kisebb-nagyobb* sorozatot. Ez az eljárás tetszés szerinti számban (az újonnan létrejött sorozatokra is) alkalmazható.

Az aranymetszéses ritmusérték-táblázatból *Fibonacci-számtáblázatot (4. ábra, 346. o.)* állíthatunk elő a következőképpen:

1. Megszámozzuk a legalsó sor ritmusértékeit 0-val kezdve.
2. Minden számot első előfordulásának helyére feltolunk.
3. A számokat soronként balra csoportosítjuk.

Az így létrejött táblázat oszlopai Fibonacci-sorok. Praktikus okok miatt célszerű a két tengelyt megcserélni, így a táblázat *sorai* lesznek Fibonacci-sorok. Ennek a táblázatnak van néhány különlegessége: *minden egész szám megtalálható benne, de csakis egyszer,* valamint *minden létező Fibonacci-sort tartalmaz, de mindegyiket csak egyszer.* (Kivéve azt, amelyik csupa 0-t tartalmaz. A táblázat mindkét paraméter szerint kiterjeszthető *negatív* irányban is, ebből az az izgalmasabb, amely a Fibonacci-sorokat visszafelé terjeszti ki, tehát *minden előző elemet megkapunk a két utána következő különbségeként.* A KA-hangrendszer bemutatásához a negatív tartomány ismertetése nem szükséges.)



4. ábra. Fibonacci-számtáblázat előállítása

18.	17.	16.	15.	14.	13.	12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.	
4181	2584	1597	987	610	377	233	144	89	55	34	21	13	8	5	3	2	1	*I*
			3194	1974	1220	754	466	288	178	110	68	42	26	16	10	6	4	*L*
				3571	2207	1364	843	521	322	199	123	76	47	29	18	11	7	*N*
					2961	1830	1131	699	432	267	165	102	63	39	24	15	9	*K*
					3804	2351	1453	898	555	343	212	131	81	50	31	19	12	*O*
						2817	1741	1076	665	411	254	157	97	60	37	23	14	*J*
						3427	2118	1309	809	500	309	191	118	73	45	28	17	*M*
						3948	2440	1508	932	576	356	220	136	84	52	32	20	*P*
							2728	1686	1042	644	398	246	152	94	58	36	22	*Jb*
							3050	1885	1165	720	445	275	170	105	65	40	25	*K♯*
							3338	2063	1275	788	487	301	186	115	71	44	27	*Mb*
							3715	2296	1419	877	542	335	207	128	79	49	30	*Ob*
							4037	2495	1542	953	589	364	225	139	86	53	33	P♯

5. ábra. Fibonacci-számtáblázat

Az aranyszext osztását a fentebb ismertetett aranymetszéses ritmusérték-táblázat hangmagasságokra való alkalmazásával mutatom be. Minden aranyszextet *8*-felé osztok, ezt *az angol ábécé I-től P-ig terjedő betűivel* jelzem. Így elkerülhető a hagyományos európai zenében használt hangnevekkel való egyezés.

610	665	699	754	809	843	898	932
I6	J6	K6	L6	M6	N6	O6	P6
377	411	432	466	500	521	555	576
I5	J5	K5	L5	M5	N5	O5	P5
233	254	267	288	309	322	343	356
I4	J4	K4	L4	M4	N4	O4	P4
144	157	165	178	191	199	212	220
I3	J3	K3	L3	M3	N3	O3	P3

6. ábra. A KA-hangrendszer legfontosabb frekvenciái

Ez az osztás — hasonlóan a diatonikus hangsorhoz — első látásra kétféle hangköz váltogatásának tűnik. Van itt azonban egy lényeges különbség, a KA-rendszerben ugyanis nem a hangközök azonosak, hanem a *hangok frekvenciáinak a különbségei.* Márpedig a természetes felhangsor példáján láthatjuk, hogy annak szomszédos hangjai közötti hangközök felfele egyre kisebbek lesznek, noha a frekvenciák különbsége mindig az alaphang frekvenciája, itt viszont aranyszext-fekvésenként egy nagyobb és egy kisebb különbség váltja egymást. Az aranymetszéses ritmusérték-táblázatban *(2. ábra, 344.. o.)* két aranyszext-transzpozíció betűjeleit is megadtam, ebből látható, hogy ami a mélyebb fekvésben a nagyobbik különbség volt, az a magasabb fekvésben a kisebbik lesz. Az ábra alján további *I* hangokat is ábrázoltam. (Az *I* a rendszer kiinduló hangja.) A Fibonacci-számtáblázatban (5. ábra) is megtalálhatjuk a felosztás hangjeleit, a velük egy sorban levő számokat *hertz*ben kifejezett hangmagasságukként is értelmezhetjük. Mint már korábban utaltam rá, az *egész hertz*ekben megadott hangközök pontossága igen nagy, ez egyébként az aranyszexten túl minden egyéb hangközre is áll. Semmi akadálya annak, hogy a hangmagasságokat még pontosabban, az aranymetszésnek megfelelően adjuk meg, de a gyakorlat minden igényét kielégíti az egész *hertz*ekre való hangolás, és a hangok frekvenciáját mindenképpen egész számokkal célszerű ábrázolni. A Fibonacci-számtáblázatban *(5. ábra, 347. o.) minden sor egy-egy hangcsokor*nak felel meg. Az első nyolc sorban megtaláljuk az osztás *8* elemét, igaz más sorrendben. A 2. és a 6. ábra betűjelei ugyanis *magasság szerint* követik a hangokat, a Fibonacci-számtáblázat (5. ábra) viszont a rendszerben betöltött *funkciójuk szerint.* A második sorban például az *L* hangokat találjuk. Ez a sor egyébként az első sor kétszerese (egy helyi értékkel eltolva), ami azt is jelenti, hogy az *I*-sor oktávtranszpozíciója. (Ha egy frekvenciát kettővel szorzunk, a hozzá tartozó hang oktávját kapjuk.) Mivel azonban az oktáv nagyobb, mint az aranyszext, minden *L* a lefelé szomszédos szextfekvés *I*-jének az oktávja. (Pl.: Az első sorban az *55 Hz*-es *I* oktávja a második sorban eggyel jobbra található *110 Hz*-es *L*.)

Mi a felosztás legfontosabb tulajdonsága? Az, hogy *az előforduló hangok rezgésszámainak különbségei is mind részei a rendszernek.* Előfordul ugyan, hogy bizonyos különbségi hangok kilépnek a konkrét osztás határaiból, de ezek is részei az *elvi* rendszernek. (Hasonlóan az *1. ábrához* kapcsolódó példához *[354. o.]*.)

A KA-rendszer elvben tetszőleges mértékben osztható, és ezt az osztást el is végeztem aranyszextenként *34*-ig. Így a standard hangkészlet a *8 „törzshang"*-hoz társuló *módosított hang*okkal tovább bővíthető. (A hangok módosítása csak technikai kifejezés, a hagyományos terminológiából eredeztetve. A *KA*-rendszer módosított hangjainak még annyi közük sincs a törzshangokhoz, mint a diatóniában, ahol a hangsorban helyettesíthetik azokat.)

(Lásd a frekvenciatáblázatot [382—383. o.].)

A hangneveket *nagy nyomtatott betűkkel* ábrázolom. Ha van *módosító* jel, ez a betűjel után, szóköz nélkül következik. Az *aranyszext-fekvés*t (röviden: szextfekvést) *nagybetű nagyságú szám* szimbolizálja. Az esetek többségében ez egy számjeggyel ábrázolható. (A szextfekvést szükség esetén *0* vagy *negatív szám* is jelölheti.) A szextfekvést ábrázoló szám is szóköz nélkül kapcsolódik az előzőkhöz. A rendszer elvi kiindulása az *55 Hz-es I1*. Ennél mélyebb direkt hang legfeljebb ritkán fordul elő. Ez ugyanakkor viszonyítási pont a 12-fokú hangrendszerhez, ha ennek kiindulása a 440 Hz-es a^1 (amerikai terminológia szerint: *A3*), akkor az *I1* egybeesik a kontra *A*-val *(A0)*. A szextfekvések számjele magasság szerint növekszik.

Mindig az I az új szextfekvés első eleme, az I-ből lefelé módosított hangok már eggyel mélyebb szextfekvéshez tartoznak.

Az *abszolút hangnevek* mellett szükség van a hangok közötti reláció ábrázolására is. Ez a funkció hasonlít a szolmizációs nevekhez, azzal a különbséggel, hogy miután itt elsősorban aranyszextenként lehet transzponálni, a *relatív hangnevek* megegyeznek az abszolút hangnevekkel, csak a szextfekvést jelző szám nélkül. Amennyiben több relatív hangnév vonatkozik egymásra, az első (vagy a logikai kiindulás) mindenképpen szám vagy jelzés nélkül marad, de a továbbiakhoz szükség esetén a *szextfekvés relációját jelző vessző vagy szám* társul. Ezek a jelek mindig kisebbek, mint maga a hangnév nagybetűje. Ezek a jelölések a következők:

Azonos szextfekvés:	nincs jel
Egy vagy több szexttel följebb:	felső indexhelyzetű szám (mint a hatványkitevő jele), vagy megfelelő számú felső vessző
Egy vagy több szexttel lejjebb:	alsó indexhelyzetű szám, vagy megfelelő számú (alsó) vessző

Példák a hangnevek elnevezésére:

I2 =	„i kettő" (abszolút hangnév)
K_1 = K, =	„mélyebb ká" (relatív hangnév)
L^2 = L" =	„kettővel magasabb el" (relatív hangnév)

A KA-rendszer igen sok hangközt tartalmaz. Ennek fő oka a frekvenciakülönbségeket alapul vevő felosztás. A hangközöket ezért több módon jelölhetjük.

1. Azokat a hangmagasság-relációkat, amelyek a diatóniában is előfordulnak (oktáv, kvint, nagyterc stb.), a hagyományos hangköz-nevekkel nevezzük meg. A többi hangköz közül a gyakran előfordulókat a hozzájuk nagyságban legközelebb eső diatonikus hangköz nevével és a hangköz-név elé tett „arany-" előtaggal jelöljük (pl. aranykvart, aranyszekund stb.). E hangközök némelyikének *„fordított"* jelzője az *aranyszextre vonatkozik,* tehát a kérdéses hangköz és ugyanannak „fordított" változata egymást aranyszextre egészítik ki. Miután a diatóniában is előforduló hangközök aranyszextre való kiegészítése nem jellemző a rendszerre, a *fordított* hangközök „arany-" előtagját magától értetődőnek vesszük. (Pl.: fordított terc = fordított aranyterc.) Olyan hangköz, amely valamely korábban megadott hangköz ismétlése, kaphat „dupla", „tripla" stb. előtagot, amely az ismétlések számára utal.

2. A hangközök ennél sokkal szélesebb körét megadhatjuk a két hang *relatív hangértékével*. Mindig az első a mélyebb hang.

3. Elméletileg előfordulhatnak olyan hangköz-relációk is, amelyek a relatív hangértékekkel sem adhatók meg. Ebben az esetben a két hang *frekvenciá*ja is kifejezheti a hangközt.

A második és harmadik módszer természetesen hangzatokra is alkalmazható.

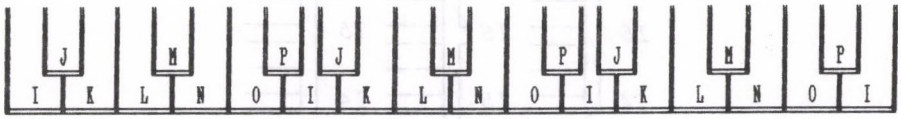
Lássuk tehát a külön névvel ellátott hangközöket nagyság szerint:

Elnevezés	**Jellemzô elôfordulás relatív hangnevekkel**	**Frekvenciák**		**Arányok**
prím	*II etc.*	233	233	1
aranyszekund	*LN PJb¹ Jb¹K#¹*	288	322	1.1180
fordított (arany)kvart	*NI¹ JbL K#N*	322	377	1.1708
aranyterc	*IL LP NJb¹*	233	288	1.2360
nagyterc	*PK#¹*	356	445	1.25
fordított (arany)terc	*LI¹ PL¹ NK#¹*	288	377	1.3090
tiszta kvart	*KP*	267	356	1.3333
aranykvart	*IN LJb¹ NK#¹*	233	322	1.3819
fordított (arany)szekund	*NL¹ JbP K#Jb¹*	322	466	1.4472
tiszta kvint	*LK¹*	288	432	1.5
aranyszext	*II¹ etc.*	233	377	1.6180
nagyszext	*KK#¹*	267	445	1.6666
oktáv	*IL¹ LP¹ NJb²*	233	466	2
nagy decim	*LK#²*	466	1165	2.5
dupla aranyszext	*II² etc.*	233	610	2.6180
duodecim	*IK²*	233	699	3
dupla oktáv	*IP²*	233	932	4
tripla aranyszext	*II³ etc.*	233	987	4.3360
dupla oktáv + nagyterc	*IK#³*	233	1165	5

7. ábra. A KA-rendszer legfontosabb hangközei

(A részletes hangköztáblázatot lásd a függelékben [384—389. o.]. A fordított (arany)terc helyesen: NK^{b1}.)

Kutatásaim kezdetén külön nyolcfokú klaviatúrát terveztem, amelyben a fehér és fekete billentyűk az egyes hangok rendszerben betöltött funkciójára utalnak. Eszerint az első 5 sorban szereplő hangok (magasság szerinti sorrendben: I, K, L, N, O) fehér billentyűkkel lettek volna megszólaltatva, a többi 3 (J, M, F) pedig feketékkel.



8. ábra. A KA-rendszer nyolcfokú klaviatúrája

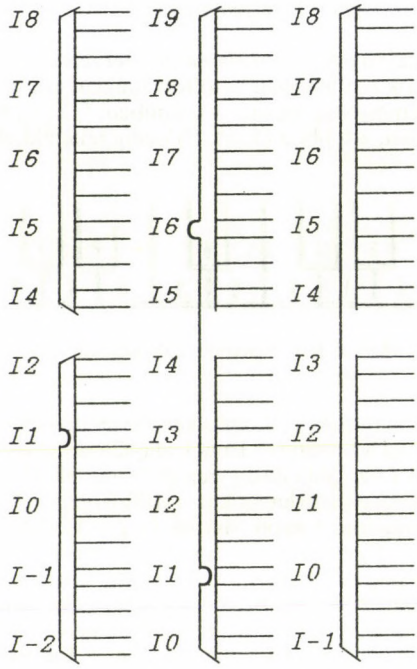
Mint az alábbiakban látni fogjuk, a felosztás később módosult, ezért nem volt célszerű ezt a klaviatúrát a gyakorlatban is bevezetni. Ennek alapján azonban kialakítottam egy kottaírást, amely eddig jól bevált. (Az alábbiakban szereplő jelöléseket l. az 1. kottapéldán!) *(... o.)* A fehér billentyűknek megfelelő hangokat vonalközben vagy vonalhoz érintve ábrázolom, a feketéket pedig vonalon, Joseph Mattias Hauer 12-fokú hangrendszerre javasolt kottaírásának analógiájára. Egy szisztéma négy aranyszext-távolságot fog át. Az I-k helye a szűk vonalköz. (A többi hang helyét l. az 1. kottapéldán és a frekvenciatáblázatban! Az áttekinthetőség kedvéért a szisztéma legalsó és legfelső I-hangjainak mindkét határoló vonala megmarad, annál is inkább, mivel korlátozott mértékben pótvonalakra is szükség lehet. Egy *szisztéma* ennek megfelelően 14 vonalat tartalmaz. Tekintve azonban, hogy a kotta nem csak direkt hangokat, hanem *különbségi hangokat* is tartalmaz, ez nem mindig elegendő. Ebben az esetben két 14-vonalas szisztéma együttesen alkotja a kotta hangmagasságtartományát. A két szisztéma úgy illeszkedik, hogy az egymáshoz legközelebbi vonalak között egyetlen — mindkettőtől nagyobb distanciával elválasztott — vonal helyezkedne el, ez azonban az áttekinthetőség kedvéért kimarad, csak pótvonalként fordul elő.

A kotta hasznos tartományait *sorkezdő és sorvégző kapcsok*kal jelöljük ki. Ezek több funkciót is ellátnak, egy vagy két szisztéma összetartozását, a hangtér értelmezését (mint a kulcsok a hagyományos kottában), és, mint erre a ritmusrendszer tárgyalásánál visszatérek, a *hosszú és rövid sorok* megkülönböztetését is. A sorkezdő kapocs előtt van egy rövid közzel elválasztott rövid vonalrendszer-darab, a *memória-vonalrendszer,* amelyen az előző vonalrendszerből átcsengő hangokat ábrázoljuk.

Ha egy szisztémát jelölünk ki, és további jelzés nem szerepel, a legalsó vonalköz az *I4*-et, a legfelső pedig az *I8*-at szimbolizálja. Így középre kerül az *I6,* amelynek *610 Hz* a frekvenciája. Mindkét jelölés jellemző számjegye a hatos, így ennek egyszerűsített szimbóluma, mint balra hajló félkör, beépíthető a sorkezdő kapocsba. Ennek akkor van jelentősége, ha nem a középső szűk vonalközbe kívánjuk elhelyezni az I6-ot, hanem annál egy vagy két szűk vonalközzel feljebb vagy lejjebb.

A két szisztéma közös kijelölése esetén a felső szisztéma az egyszisztémás változatnak felel meg, az alsó szisztéma pedig csatlakozik a felsőhöz, így a legfelső vonalközbe alapesetben az I3 kerül, míg a középső vonalközbe a hangrendszer elvi kiindulása, az 55 Hz-es I1. Az ötösre emlékeztető jobbra kihajló félkör beépíthető az alsó szisztémába, de az I6 szimbólumához hasonlóan, használata csak a szokásostól eltérő értelmezés esetén szükséges. Elvben sor kerülhet arra is, hogy *egyetlen* alsó szisztémát alkalmazzunk. Ebben az esetben a jobbra kihajló félkör használata akkor is kötelező, ha az I1 a szokásos helyre kerül. Kettőnél több szisztéma a jelenlegi igényeim szerint nem szükséges.

Ha a sorkezdő kapocs *egyéb transzpozíció után* vált az alapformára, a félköröket az első alkalommal itt is ki kell tenni.



9. ábra. Sorkezdő kapcsok

A hangokat többféle módon jelölhetjük.

1. *Hangvonal*lal. A hangvonal olyan vízszintes vonal, amelynek szélessége meghaladja a vonalrendszer vonalainak szélességét. Szükség esetén *módosító jel* is kerülhet a hangvonal elé. A módosító jelek megegyeznek a hagyományos zenében használatosokkal *(kereszt, bé, feloldójel),* kiegészítve a „negyedhangok" jelölésére szolgáló *egyszerű kereszt* (+) és *fordított bé* (*d*) jelekkel. Minden módosítójel csak a közvetlenül utána következő hangra vonatkozik. Ha a módosító jel után *jelrögzítő nyíl* (→) van, a módosító jel a következő feloldójelig érvényben marad. Az áttekinthetőség érdekében függőleges *értelmezővonalak*at is alkalmazhatunk a hangvonalakhoz csatlakoztatva, pl. dallam hangjai közé, vagy egyszerre jelentkező hangzatok indulásához vagy abbamaradásához. A különbségi hangok vékonyabb hang- és értelmezővonalakkal jelezhetők, amelyek vastagsága azonban még meghaladja a vonalrendszer vonalaiét. Általános elv, hogy elsősorban azokat a különbségi hangokat jelezzük, amelyek az adott akusztikai környezetben ténylegesen hallhatók (lehetnek). Ha van olyan, ami ennek határára esik, lehet csak a megszólalás pillanatának megfelelő helyen jelezni. Az *átcsengő hangok*at jelző hangvonal a sorvégző kapocsig tart, az új sorban az átcsengő hang jele az alábbi 2. pont szerinti kottfej.

2. A *hangok indulását* jelezheti üres karika („o", mint a hagyományos kottaírás egész hangja), *abbahagyását* pedig „x". Ha a módosított hang végét jelző „x" nem hangvonalhoz kapcsolódik, a módosító jelet előtte is ki kell tenni, ha a hang elméletileg végtelen rövid időtartamú (staccato), a két jel („o", „x") kombinációjából alfa (α) alakú kottafej jön létre. A különbségi hangok kis kottafejekkel különböztethetők meg a direkt hangoktól. A különbségi hangok megkülönböztetését szolgálhatja az is, ha a direkt és különbségi hangok közül valamelyiket *teli* karikával vagy egyéb itt felsorolt jellel ábrázoljuk. Ha van olyan egyéb

kombinációs hang, amit érdemes megjelölni, kisméretű *élére állított négyzet* ábrázolja (◇). Ha egy időben két vagy több *azonos hangmagasságú különbségi hang* jön létre (*konszodisszonancia* esetében, ezt l. a 6. fejezetben), ezt a két kis karika összeolvadásából fektetett nyolcas (∞) jelzi.

Az 1. és 2. módszer kombinálható egymással. A hang- és értelmezővonalak ilyenkor nem hatolnak be az üres karikák vagy egyéb jelek belsejébe (ez azonban nem vonatkozik a vonalrendszer vonalaira). A hangvonal és karika kombinációja esetén nem kell a hang végét jelző x-et kitenni, ha annak helyén értelmező vonalat alkalmazunk.

Az átcsengő hangok a *memória-vonalrendszer*re kerülnek, olyan jel formájában, mint amilyen az eredeti jel az előző sorban. Az előző sor végén éppen abbamaradó hangok már nem kerülnek a memória-vonalrendszerre.

3. *Metrikus kottaírás.* Ezt részletesen az aranymetszéses metrum tárgyalása után mutatom be.

Az 1. és 2. pont szerinti kottaírás egyaránt használható *szabad ritmus* és *aranymetszéses metrum* estén. Ez utóbbinál azonban a kottának további szabályai is vannak.

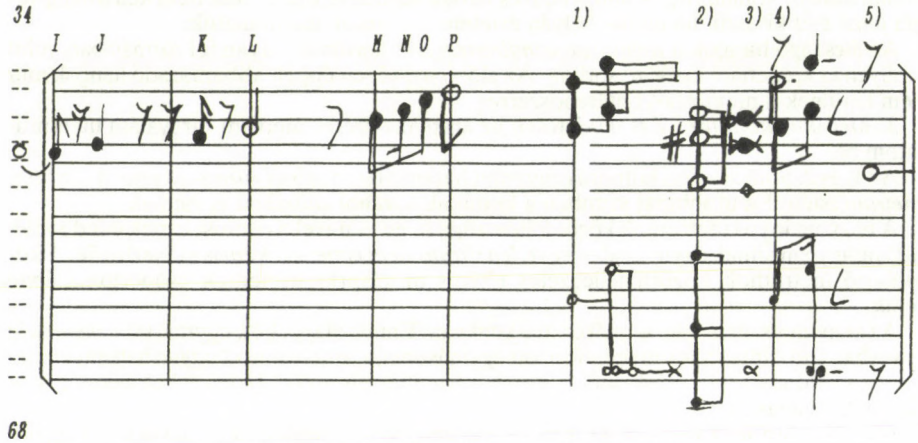
A hagyományos metrumok közös jellemzője, hogy — mivel a ritmuselemek mind *racionális* arányban állnak egymással — *egyetlen ritmuselem ismétléseként* is kifejezhetők. A különböző metrumok közötti jellegzetes eltérés az alapritmuselemek csoportosításában rejlik.

Az aranymetszéses metrumnál ez másként van. Ennek alapja két, egymással *irracionális* arányban álló ritmusérték meghatározott egymásutánja, amely mutat ugyan hajlamot bizonyos ismétlődésre, de előbb-utóbb minden ismétlés elromlik. Hogy lehet akkor benne egyáltalán eligazodni?

Ami a két ritmusérték *arányát* illeti, az aranymetszés esztétikuma nemcsak a térben, hanem az időben is megmutatkozik. Ha valamely beszélt nyelv *hosszú és rövid szótag*jainak hosszát vizsgáljuk, arányuk többnyire tart az aranymetszéshez. Vannak ugyan olyan nyelvek, amelyekben ez az arány hagyományosan eltér az aranymetszéstől, de például a *magyar nyelv* szótagjai ezt az arányt követik. Persze, ehhez az is szükséges, hogy a szöveget ne skandáljuk, mert ilyenkor a szótagok deformálódnak, többnyire *2:1* arányra. Vannak olyan ritmusok (pl. a dactilus), amelyek inspirálnak a skandálásra, de az aranymetszéses metrum egymás után következő ritmuselemei éppen ellentétesen hatnak, arra inspirálnak, hogy helyes arányban, az aranymetszésnek megfelelően ejtsük ki őket.

Az elemek sorrendjének a megjelenése vagy követése az *ötös és hármas csoportok* és ezek kiterjesztése révén megvalósítható. Az alap—Fibonacci-sor elemeinek a párossága periodikusan ismétlődik, amely szerint *két páratlan elem után jön egy páros.* A *páros elemek közepén* a kétféle ritmusérték mindig *aszimmetrikusan* fordul elő, ezzel szemben *a páratlan elemek* mindig *szimmetrikusak.* Ezért két egymásutáni páratlan elem egymással való kombinációja legalkalmasabb az aranymetszéses metrum egymásutáni ritmuselemeinek csoportosítására.

5+ 3+ 5+ 3+ 5= 21
21+13+21+13+21= 89
89+55+89+55+89=377 ...



1. kottapélda. A KA-rendszer metrikus kottaírása

Magyarázat: A 8 törzshang elhelyezkedését betűjelek mutatják. Miután a kotta egyszisztémás, és nincs külön félkörjel a sorkezdő kapcson, az I6 a középső szűk vonalközben helyezkedik el, tehát a betűjelekkel ábrázolt hangok mind a hetedik szextfekvésben találhatók. Módosított hangok a 2) jelű csoportban egy K# 7, a 3) jelű csoportban pedig egy Jb7 és egy Mb7. A példa direkt hangjai a hangtér felső részében, nagyobb kottafejekkel jelölve láthatók. Az 1), 2), 3) és 4) jelű csoportban a hangtér alsó részében különbségi hangok találhatók. A 3) jelű csoportban egyéb kombinációs hang is látható középen. Ritmusértékek: a P betűjelű hang egyzászlós üres, a 4) jelű csoport I8 hangja pontozott üres, ugyanazon csoport K8 hangja vonalazott teli, a J betűjelű hang teli, az I, M és O betűjelű hang egyzászlós teli, a K és N betűjelű hang kétzászlós teli, a szünetjelek között szerepel üres [4)], teli [az L betűjelű hang után], egyzászlós teli [a K betűjelű hang előtt és után] és kétzászlós teli [az I betűjelű hang után]. A memória-vonalrendszeren található egy átcsengő I7, az 5) jelű csoport pedig tartalmaz egy, a következő sorban folytatásra kerülő átcsengő O6 hangot. Az 1), 2) és 5) jelű csoport a hangvonal és a karikás jelölés kombinációi, a betűjellel megjelölt hangok és a 4) jelű csoport metrikus kottaírással van jelölve. Az 1) és 3) jelű csoport direkt hangjait teli karikák, ill. rövid hangot jelentő alfák jelzik, a különbségi hangok pedig üresek. A 2) és 5) jelű csoport direkt hangjai üres karikákkal vannak ábrázolva, a 2) jelű csoport különbségi hangjai teli kottákkal. Itt a legmélyebb különbségi hang egy N3, amely az alsó pótvonal fölött helyezkedik el. Az 1) és 2) jelű csoportban található értelmezővonalak az 1) jelű csoport utolsó különbségi hangja kivételével fölöslegessé teszi a hang végét jelentő „x" alkalmazását. Az 1) jelű csoportban a különbségi hangok kettőzését fektetett nyolcas jelzi. A 4) jelű csoport az 1) jelű csoport metrikus lejegyzése.

Mint látható, az aranymetszéses metrumot nincs értelme tovább specifikálni, hiszen a kétféle alapelem sorrendje eleve megteremti az elemek csoportosítását.

Az aranymetszéses metrum elvben bármelyik két, egymással aranymetszés arányban álló ritmuselemmel ábrázolható, gyakorlati okok miatt azonban a kottaírás az *egyzászlós teli* és a *kétzászlós teli* ritmusértékekre épül. Ezek ötös és hármas csoportjait ábrázolják a metrikus vonalrendszer ütemvonalhoz hasonló függőleges vonalai, a *metrikai vonal*ak. Ezek mindig egy szisztéma fölső és alsó vonalai között húzódnak. Funkciójuk kissé eltér ahagyományos *ütemvonal*akétól. Ennek oka a metrumról alkotott szemléletemben rejlik. Nem azt tekintem ugyanis egzaktnak, hogy ritmusértékekhez mérjek, hanem, hogy ezek *határoló* (elsősorban kezdő) *időpontjaihoz*. A metrum alapjául szolgáló ritmusértékek határoló időpontjait *metrikai pont*nak nevezem. Ezeket 0-tól kezdve megszámozom. A 0. és az 1. között hosszabb ritmusérték (egyzászlós teli) van, az 1. és 2. között rövidebb (kétzászlós teli). Minden további két szomszédos metrikai pontról eleve megmondható, hogy hosszabb vagy rövidebb ritmusérték fér közé. Visszatérve a metrikai vonalakra, ezek az ötös és hármas csoportok határoló metrikai pontjait jelzik. Ebből következik, hogy az ötös és hármas csoportok kezdőpontjában megszólaló hangok (és érvénybe lépő szünetek) jeleit a metrumvonalra *rá kell írni*, szemben a hagyományos írásmóddal, ahol a „súlyos ütemrészre" kerülő hangot az ütemvonal *után* kell elhelyezni. Az ötös és hármas csoportokon belül a hangok jeleit arányosan kell beosztani az aranymetszéses metrum időarányainak megfelelően. Ez tehát azt jelenti, hogy nem elég a ritmuselemek csoporton belüli sorrendjét tekintetbe venni, hanem az *egyes ritmuselemek hosszúságát* is érzékeltetni kell grafikusan.

Egy sor 34 vagy 21 alap-ritmusértéket tartalmaz. A *hosszú* és *rövid sorok* sorrendje az aranymetszéses metrumból következik. Ha az aranymetszés nagyobb és kisebb szeleteinek sorozatából a nagyobbik szelethez 21 ritmikai alapelemet, a kisebbikhez pedig 13-at rendelünk, mindig *bal oldalra kerül a nagyobbik szelet*nek megfelelő rész, *ha utána kisebb következik, teljes* lesz a sor, ha pedig újabb nagyobb szelet jön, a sor *megszakad* a 21. ritmuselem után, és az új nagyobb szelet így megint balra kerül.

A *sorokat határoló metrikai pontok*at a szisztémák (partitúra-sorok) eleje fölé, közé vagy alá kiírom. E metrikai pontok mindig ugyanazok (0, 34, 68, 89, 123, 144, 178, 212, 233 ...), a kérdés csak az, hogy *mennyi* kerül belőlük felhasználásra az adott darabon belül. Elméletileg *negatív metrikai pontok* is előfordulhatnak, amennyiben a darabnak nem az elején van az elvi kiindulását jelentő metrikai pontja.

A metrikai vonalak távolsága egy soron belül: *nagyobb-kisebb-nagyobb-kisebb-nagyobb* (itt van vége a rövid sornak); *nagyobb-kisebb-nagyobb* (itt van vége az egész sornak). A rövid sort lezáró metrikai vonal után a vonalrendszer vízszintes vonalai rövid szakaszon kimaradnak. Ez nem zavarja a kottajelek írását, de részben segít tájékozódni, részben a rövid sor esetén a sorvégző kapocs a vízszintes vonalak kimaradása által szemléletesebben zárja le a sort.

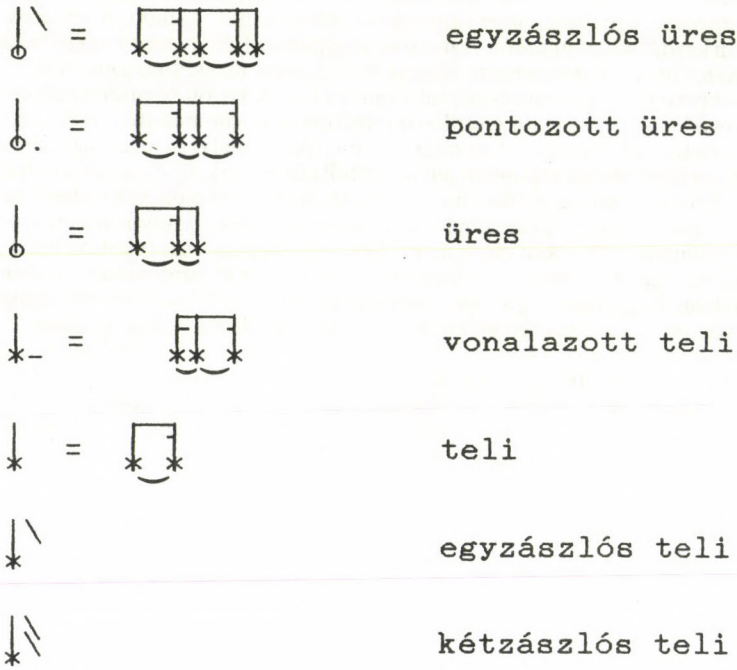
Mint arra az aranymetszéses ritmusérték-táblázatnál már utaltam, a ritmust *metrikus írásmód*dal is kifejezhetem. Ehhez ki kell egészíteni az eddigi *ritmusjelek*et továbbiakkal, és be kell mutatnom a *szünetjelek*et is. (A szünetjeleket metrikus írásmód esetén valamely ötös vagy hármas csoporton *belül* célszerű alkalmazni.)

A pontozott és vonalazott kották és szünetek elméletileg bármelyik alap-ritmusértékre alkalmazhatók, bár a gyakorlatban erre nemigen kerül sor. (A nagyobb értékeket átkötéssel jelezzük, az alapmetrum alá pedig lehetőleg nem megyünk.)

Az átcsengő hangokat a memória-vonalrendszerben a metrikus írásmód esetén is karikával jelezzük. Itt az előző sor végén éppen abbamaradó hang is szerepel. Az igazi átcsengő hangokat *kötőjel* kapcsolja a sorkezdő kapcson átnyúlva a folytató hanghoz. (A kötőjel átkötés céljára a hagyományos kotta szerint kerül alkalmazásra.)

A metrikus kottában is kis kotta jelzi a különbségi hangokat, de a teli és üres kották tekintetében mind a direkt, mind pedig a különbségi hangok kötve vannak a metrikus ritmusértékek jelöléséhez.

A tempót az egy perc alatt elért metrikai pontok száma jelzi, ez tehát a ritmusértékek statisztikai előfordulását fejezi ki.



10. ábra. Az aranymetszéses ritmusrendszer hang- és szünetjelei

A hagyományos zenélés gyakorlatával szemben a KA-hangrendszer használata feltételezi, hogy a hallgató *meghallja a különbségi hangokat.* Ez azonban csak bizonyos feltételekkel teljesül. Ezek közül legfontosabb a felhangszegény direkt hangok használata. A szinuszhangok egyáltalán nem tartalmaznak felhangokat, s ezért különbségi hangjai jól hallhatók, ezzel szemben használatuk sok bonyodalmat okoz. Mielőtt szembenézünk ezekkel, nem árt tisztázni, hogy sok anomália *minden* (zenei) hangnál jelentkezik. Legtöbbjük azonban a szinuszhangoknál még inkább észlelhető.

1. *A szinuszhang kellemetlen élményt kelt, bizonytalanul hallható, fülfájást okozhat.*

a) Ennek egyik oka, hogy a szinuszhang a hallópálya bizonyos idegsejtjeit egyoldalúan erős igénybevételnek teszi ki.

b) A hanghullámok zárt térben *állóhullámokat* alkotnak, így a tér különböző helyein *duzzadóhelyek* és *csomópontok* alakulnak ki. A *színes hangok* esetében (tehát, amelyeket több szinuszhang eredőjeként kaphatunk meg, s amelyeknek éppen emiatt *különböző hangszínük* lehet) ezek a különböző hullámhosszak miatt *minden részhangra másutt alakulnak ki,* így a tér különböző pontjain legfeljebb a hangszín módosul, a szinusznál viszont csak egy részhang van, ezért ennek csomópontjában a hang *teljesen meg is szűnik.* Ez bizonytalan érzést kelt, de ha ezen felül egyik fülünk *inkább* duzzadóhelyre, a másik *inkább* csomópontra kerül, *két fülünkkel különböző hangerővel halljuk ugyanazt a hangot.* Ezt általában csak akkor szoktuk észlelni, ha víz ment a fülünkbe, vagy valamelyik fülünk megbetegedett. Előfordulhat tehát az is, hogy a fülfájás csak feltételes reflexként pszichésen jelentkezik.

2. *A szinuszhangot hamisnak halljuk.*

Ez már többoldalú megközelítést igényel.

a) A hangok magasságának megítélését befolyásolja az is, hogy *milyen erősnek halljuk* azokat. Ez az észlelt hangerőn kívül függ a *hangmagasság*tól, a hangok *hosszúság*ától, valamint attól, hogy mélyebbnek vagy magasabbnak *akarjuk* hallani a hangokat. A hamisság megítélése értelemszerűen csak több hang vonatkozásában lehetséges, a különböző magasságú hangok duzzadóhelyeinek és csomópontjainak térbeli különbségei miatt a dallam hangjai *egyenetlen hangerővel* (és ezen belül is két fül számára egyenetlenül) hallhatók.

b) Az egyes hangközök (pl. az oktáv) kisebbnek tűnnek, mint az a hangok frekvenciaarányából következne. Ez különösen a legmélyebb és legmagasabb regiszterekben jelentkezik. Szinuszhangoknál ez a jelenség leplezetlenebbül nyilvánul meg, mert nem érvényesül a felhangok kiegyenlítő hatása.

c) A *hangterpeszkedés* jelensége miatt két egymáshoz közel eső magasságú hangot egyidejűleg megszólaltatva egymáshoz nagyobb távolságra levőnek halljuk, mint ha egyenként szólaltatjuk meg őket. Ez a jelenség a színes hangok esetében kevésbé jelentkezik, mert a távolabbi részhangoknál a hangterpeszkedés kevésbé valósul meg, és ezekből a részhangokból visszakövetkeztethetünk az alaphangokra. Ennek a kérdéskörnek bonyolultságára utal, hogy a hangterpeszkedés jelensége miatt bizonyos esetben éppen tisztábbnak hallunk egyes hangközöket.

3. *A szinuszhangokkal egy időben erősebben jelennek meg a kombinációs hangok.* (Ez a KA-rendszer szempontjából előny.) Újabb kutatások szerint az, amit több hang esetében „szubjektíven" hozzáhallunk a direkt hangokhoz, nem mind kombinációs hang, hanem részben idegi eredetű *virtuális hang.* Tekintettel arra, hogy e tanulmány ezt a jelenséget a zenei hallás oldaláról vizsgálja, a továbbiakban nem teszek a két fogalom között különbséget, illetőleg kombinációs vagy különbségi hangként hivatkozok rájuk, pszichoakusztikai eredetüktől függetlenül. (Tarnóczy Tamás: Zenei akusztika. Zeneműkiadó, Budapest, 1982. 199. o.)

A színes hangoknál ezek minden hang minden részhangja között létrejönnek, így nagyszámú kombinációs hang szólal meg egyszerre, elaprózottságuk miatt is alacsonyabb idegenergia-szinten, a direkt hangok által ezért jobban el is fedve; ezzel szemben a szinuszhan-

goknál a kombinációs hangok együttesét inkább értelmezzük *konszonancia-* vagy *disszonancia-érzet*nek, vagy *hangköz-specifikum*nak.

4. Bizonytalanul *ítéljük meg a hangforrás irányát.*

Fülünk a hang irányát részben a két fülbe érkező jelek *időkülönbsége,* részben a *hangerőkülönbség* alapján érzékeli; szinuszhangoknál előfordul, hogy a hangforráshoz közelebb elhelyezkedő fülünk *inkább* kerül csomópontra, mint a távolabbi, ami pedig az időkülönbséget illeti, magas frekvencia esetén előfordulhat, hogy a hangforráshoz közelebb eső fülünk később keletkezett hanghullámot dolgoz föl, mint a másik, így a hangforrás irányát illetően jelentősen is tévedhetünk. Tekintve, hogy az érzékelés kétféle csatornája gyökeresen eltérő eredményt is produkálhat, bizonytalanságérzetünk tovább fokozódik. Színes hangok esetében a különböző részhangok duzzadóhelyei és csomópontjai más és más térbeli helyre kerülnek, ezért az egyes részhangoknál előálló tévedést *a többi kiértékelésével* elkerüljük.

Jelentkezik-e ez a zavar a kombinációs hangoknál? Nos, a *kombinációs hangoknak nincs irányuk, azokat a belsőfülünkkel közvetlenül halljuk.* A hullámok interferenciáját ugyanis az egyes konkrét rezgések *együtteseként* kapjuk meg, a kombinációs hangok a belsőfül hanganalízisének a következményei. Bizonyára szerepe van ebben annak is, hogy a kombinációs hangokat más agyterületek dolgozzák fel, mint a direkt hangokat. Mindenesetre tény, hogy csak azokat a kombinációs hangokat hallhatjuk, amelyeknek létrehozó direkt hangjait is halljuk, ha pedig ezek bármelyike csomópontra kerül, sem ő, sem a belőle származtatott kombinációs hang nem hallható. Ugyanezért nem hallhatjuk pl. két ultrahang különbségi hangját.

5. Van még egy jelenség, amely inkább sújtja a szinuszhangokat, ez a *hangelfedés.* Ha egy halk hanggal egy időben ugyanabban a regiszterben erős hangot szólaltatunk meg, az erősebb elfedheti a halkabbat. Ez a jelenség azonban színes, de azonos színű hangpár esetében közel annyira jelentkezik, mint a szinuszoknál, mivel a megfelelő részhangok között is létrejön.

6. Ha *több* szinuszhangot egyidejűleg megszólaltatunk, a szinuszhangokat *színesebb*nek halljuk. Ennek magyarázatát a kombinációs hangok részletezése során az alábbiakban adom meg.

Miért halljuk általában a *különbségi* hangot erősebben, mint az *összeghang*ot?

a) Minden interferenciajelenségnél jobban észlelhető a különbség, mint az összeg, gondoljunk pl. két különböző távolságban lévő kerítés rúdjai által keltett interferenciára. Időben és térben egyaránt jobban megkülönböztethetők a nagyobb objektumok, márpedig a magasabb frekvencia kisebb hullámhossznak — így rövidebb időintervallumnak — felel meg.

b) A hangelfedés jelensége lényegében meghatározott *hangköz*re érvényes, ám *az összeghang mindig közel esik a felső direkt hanghoz* (mindenképpen egy oktávon belül van), ugyanakkor a felhangok is elfedhetik azt (több szinuszhang együtthangzásakor ezek jelentkeznek, lásd alább!), ezzel szemben *a különbségi hang* elméletileg bármilyen *távol* kerülhet *a mélyebb direkt hangtól* (ennek csak a hallható hangok tartományának szélei szabnak határt.) Igaz, a kombinációs hangokra nem a hagyományos értelemben vett hangelfedés vonatkozik, az eredmény mégis hasonló, hiszen például az alsó direkt hang közelében levő különbségi hangot sem halljuk.

Minden, már létrejött kombinációs hang a direkt hangokkal és a többi kombinációs hanggal *további kombinációs hangokat* gerjeszt. Természetesen minden új hang csak a *hallható* hangokból jöhet létre, és valamilyen formában a kombinációs hangok tudomásulvétele felemészti az őket létrehozó hangok *ideg-energiájá*nak egy részét. Emiatt a kombinációs hangok közül alig egynéhányat hallunk, jóllehet számuk már két direkt hang esetén is *elméletileg végtelen.*

Vizsgáljuk meg, *milyen kombinációs hangok* keletkezhetnek két direkt hangból! Kettejük összege az *összeghang,* különbsége a *különbségi hang.* A különbségi hang és az összeghang egymással is kölcsönhatásba lép: összegük a magasabbik direkt hang oktávja, különb-

ségük pedig a mélyebbik direkt hang oktávja. A mélyebbik direkt hang és a különbségi hang különbsége a *másodlagos (vagy szekunder) különbségi hang,* amely a két direkt hang közelsége esetén maga is közel esik az alsó direkt hanghoz, míg ha a két direkt hang hangköze eléri a tiszta kvintet, a másodlagos különbségi hang az alsó direkt hang alatt egy oktávval találkozik az elsődleges különbségi hanggal, kvintnél nagyobb hangköz esetén pedig mélyebb lesz, mint az elsődleges különbségi hang. Amikor a két direkt hang távolsága eléri az oktávot, az elsődleges különbségi hang egybeesik az alsó direkt hanggal, majd további hangköznövekedés esetén a két direkt hang közé kerül. Eközben a másodlagos különbségi hang frekvenciája *0 Hz*-re csökken, majd újra növekedésnek indul. A mélyebb direkt hang és a másodlagos különbségi hang különbsége a *hamadlagos (tercier) különbségi hang,* amely már a két direkt hang kvint-távolságánál eléri a 0 Hz-et, oktáv-távolságuknál pedig egybeesik mind az alsó direkt hanggal, mind pdig az elsődleges különbségi hanggal. A direkt hangok hangközének további növekedése esetén voltaképpen átminősül az alsó direkt hang és a másodlagos különbségi hang összeghangjává, s mint ilyen, doudecimnél eléri a felső direkt hangot, majd le is hagyja azt.

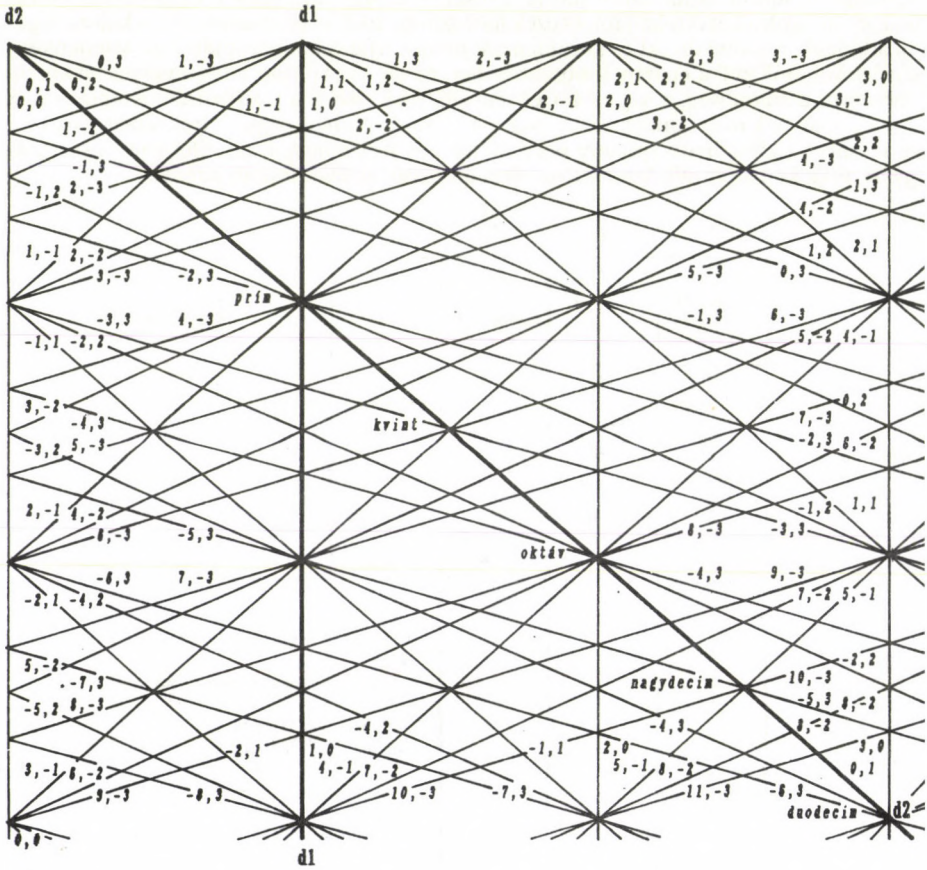
A további részletezés helyett a kombinációs hangok előfordulásának általános törvényszerűségét mutatom be az alábbi mátrix segítségével. Mivel az elméletileg előforduló kombinációs hangok a két direkt hang és ezek többszöröseinek az összegzéséből és különbségéből adódnak, minden direkt és kombinációs hang leírható két paraméterrel. Mindenképpen értékelnünk kell a negatív többszörösöket, ui. ha a két direkt hang frekvenciái között többszörös a különbség, a nagyobb frekvenciájából a kisebb többszörösét kivonhatjuk, és végeredménynek még mindig pozitív számot kapunk. Noha a negatív frekvencia elméletileg könnyen definiálható (pozitív párjával azonos frekvenciájú, de ellentétes fázisú), az egyszerűség kedvéért minden esetben csak a pozitív értéket fogom jelezni.

		d1				
	-2	-1	0	1	2	3
3	-2,3 harmadlagos különbségi hang*	-1,3 *	0,3 d2 duodecimje	1,3	2,3	3,3 összeghang duodecimje
2	-2,2 különbségi hang oktávja*	-1,2 másodlagos különbségi hang*	0,2 d2 oktávja	1,2 d2+összeg	2,2 összeghang oktávja	3,2
1	-2,1 *	-1,1 különbségi hang*	0,1 d2 második direkt hang	1,1 összeghang	2,1 d1+összeg	3,1
d2 0			0,0 0 Herz	1,0 d1 első direkt hang	2,0 d1 oktávja	3,0 d1 duodecimje
-1				1,-1 különbségi hang*	2,-1 másodlagos különbségi hang*	3,-1 *
-2				1,-2 *	2,-2 különbségi hang oktávja*	3,-2 harmadlagos különbségi hang*

11. ábra. Kombinációs hangok mátrixja

Minden kombinációs hang leírható d1 és d2 valahányadik többszörösének összegeként. (Ez a többszörös tetszés szerinti egész szám lehet, 0-t és negatív számokat is beleértve.) A mátrix kiindulópontja a 0 Hz, amely természetesen hang formájában nem észlelhető. Amelyik hang csak az egyik összetevőt tartalmazza, annak másik paramétere 0 lesz. Eszerint 1, 0 és 0, 1 a két direkt hang paraméterei. Azok a frekvenciák, amelyek egyik vagy mindkét direkt hang frekvenciáinak összegzéseként jelennek meg, a mátix jobb felső tartományában foglalnak helyet. Ezek helye biztosított. Azok a frekvenciák, amelyek a két direkt hang különbségeként jelennek meg (*-gal jelölve), vagy a mátrix bal felső tartományában, vagy a jobb alsóban találhatók, attól függően, hogy melyik tartományban lesz az eredmény pozitív frekvencia. Ha a kiinduló ponton keresztül ferde egyenest vezetünk, minden konkrét direkt-hang-pár esetén beállíthatjuk ezt az egyenest olyan irányba, hogy egyik oldalára kerüljön az összes megvalósuló frekvencia.

A következő grafikon a kombinációs hangok elhelyezkedését mutatja a lineáris hangtérben.



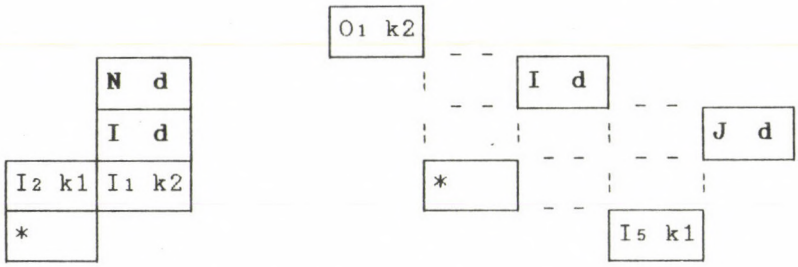
12. ábra. Kombinációs hangok grafikonja

A grafikon frekvenciái *0 Hertz*-től kezdve balról jobbra növekednek. Az egyes hangközök kombinációs hangjait vízszintes vonal mentén olvashatjuk le. A két direkt hangot *d1 (1, 0)* és *d2 (0, 1)* jelzi. *D1* frekvenciája változatlan, *d2* frekvenciája pedig *0 Hz*-től kezdve fokozatosan növekszik. Minden olyan esetben, amikor *d2* frekvenciája egész számú többszöröse *d1* frekvenciájának, a kombinációs hangok frekvenciái is *d1* frekvenciájának valamely egész számú többszörösei. Ilyen pontokon a grafikonon „csomópontok" alakulnak ki. Ahol *d2 0 Hz*-es vagy egybeesik *d1* frekvenciájával, ott tulajdonképpen csak egy direkt hang szól, tehát nincsenek kombinációs hangok. Más csomópontokon azonban *d1*-nek minden többszöröse szerepel. A két csomópont közti területeket pedig különböző meredekségű ferde vonalak hálózzák be, amelyek azonban mindig *d1* frekvenciájának valamelyik többszörösétől valamelyik többszöröséig tartanak. A ferde vonalak metszéspontjainál további csomópontok alakulnak ki. A csomópontoknál „tiszta" hangközöket találunk (részletesebben l. a következő fejezetben.) (A „csomópontjelenség" természetesen a *d2*-vel jelzett frekvencia többszöröseire is érvényes, de ez ezen a grafikonon nem látható olyan szemléletesen, mint *d1* esetében.)

Ezek után magyarázatot adhatunk arra, hogy *miért színesednek a szinuszhangok.* Mert a számtalan kombinációs hang között *mindegyik direkt hang frekvenciájának mindegyik többszöröse* is szerepel. Rá kell azonban mutatnom, hogy a kombinációs hangok nem ugyanúgy színesítik az alaphangot, mint a direkt hangként megjelenő részhangok. A szinuszhangok színes érzetének további, pszichoakusztikai okai is lehetnek.

Az a sejtésem, hogy a szinuszhanggal kapcsolatos *anomáliák egy része kapcsolatban van egymással,* miután több közülük együtt jelentkezik. Ide tartozik a *hangterpeszkedés,* a *kombinációs hangok* megjelenése és a *hangszín-módosulás.* Mindez abban a tartományában mutatkozik, amelyben a *hangelfedést* is tapasztaljuk. Ez többé-kevésbé a kritikus hallási sávok tartományában jelentkezik. (L. részletesebben Tarnóczy: Zenei akusztika, 123. o.) Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy az a tény, hogy két hang együttes megszólalása az egyes hangok észlelésén túl *önmagában is új észleleti minőség*et vált ki, jelentős *fizikai alapok*ra is épül. A hangok megfelelő frekvencia-közelség és energiaszint esetén *egymásba avatkoznak.* Ennek következménye az „anomáliákon" túlmenően a *hangközök specifikumainak* eklatáns *érzékelése* is, amely sokkal bizonytalanabb pl. oktávon túli hangközök esetén, ahol az egymásba avatkozás mértéke csekélyebb. Hangsúlyozom, hogy a jelenségek magyarázatai közül elsősorban a fizikai-matematikai okokat fejtettem ki. Ez jelenthet akusztikai alapvetést a pszichoakusztikai válaszra, de nem helyettesíti azt. Külön figyelmet érdemel az a tény, hogy a szinuszhangok kölcsönhatásaként megjelenő hangzások percepciója során több függ figyelmünk akaratlagos irányításától, mint különben. A színes hangok együtthangzásával szemben itt a hangzásnak elsősorban *különböző kombinációs hangjai*ra tudunk koncentrálni, de azokat konvertálhatjuk *konszonancia-érték*ké vagy *hangközspecifikum*má is. Ennek során a tapasztalt hangerő-érzettel gazdálkodhatunk. Ezek a megállapítások önmegfigyelésre épülnek. Érdemes volna őket pszichoakusztikai kísérletekkel is vizsgálni.

A *KA-rendszer kombinációs hangjai*t a függelékben található *hangmátrix* segítségével vizsgálhatjuk. A hangmátrix nem egyéb, mint a kombinációs hangok mátrixjának *(11. ábra)* alkalmazása a KA-rendszer konkrét hangmagasságaira, relatív hangértékekkel. A két logikai kiindulóelem egy-egy I, egymástól aranyszext távolságra (praktikus okok miatt az I_3 és az I_2). A hangmátrix segítségével azonban a rendszer *összes hangpár*jának kikereshetjük *kombinációs hangjait.* A táblázatban a *paralelogramma*-elv alapján tájékozódhatunk. Két hang *különbségi hang*ját megkapjuk, ha a rendszer *kiinduló* (0 Hz-es) *pontja,* valamint a *két direkt hang* szimbóluma segítségével *paralelogrammát* szerkesztünk; a paralelogramma negyedik pontja a különbségi hang. A *másodlagos különbségi hang*ot pedig úgy találjuk meg, ha a *magasabb* direkt hang jelétől a *mélyebb* jeléig haladunk, és a megtett *távolság*ot ugyanabban az *irány*ban meg*ismétel*jük. (A 13. ábra jelölései: d=direkt hang, k1=elsődleges különbségi hang, k2=másodlagos különbségi hang, *=0 Herz)



13. ábra. Paralelogramma-elv alkalmazása a hangmátrixon

A következőkben a hangközök *konszonanciaértéke*it mutatom be. Vizsgálódásom eredménye egyes kérdésekben eltér az ismert elméletektől. Ítéleteimet nagyrészt *önmegfigyelés*re alapozom.

Azokat a hangközöket nevezem *tisztá*nak, amelyek *egyazon természetes felhangsor* részeiként érzékelhetők. Amennyiben a frekvencia-arány csak nagy *egész számok* hányadosaként adható meg, fülünk nem ismeri föl a hangköz tisztaságát. A tiszta hangközök jól követhetően periodikus rezgést produkálnak. A tiszta hangközöket *konszonáns*nak halljuk. (A konszonanciaérték az észlelés magasabb szintjére vonatkozó kategória.) A tiszta hangközök konszonanciája lehet *ellentmondásmentes* és *ellentmondásos.* Az ellentmondásmentes konszonancia mélyebb hangját érezzük a megalapozónak, ezért erre ráépíthetjük a magasabbat. Az ellentmondásos konszonanciának viszont a magasabb hangját véljük fontosabbnak, de miután fülünk általában a mélyebb hanghoz viszonyít, kétséges a két hang hierarchiája.

Fülünk szívesen áll rá a periodikus rezgésre, ezért olyan hangközöket is „helyrehall", amelyek csak megközelítik a tisztát. Ennek során fülünk a kombinációs hangokat is „eltolhatja" (pl. két direkt hangot és azok különbségi hangját olyan hangokként érzékeli, amelyek *ugyanazon felhangsor*hoz tartoznak). Az ilyen hangközök konszonanciaértéke *pszeudo-konszonáns.*

A tiszta hangközöktől tovább távolodva a hangköz a benne rejlő interferencia hatására *disszonáns* lesz. Ha az interferencia az infrahangok frekvenciatartományában jelentkezik, *lebegés*t érzünk, amennyiben afölött, de még mély regiszterben mutatkozik, érdesnek halljuk a hangközt. A fentiek értelmében van *lebegő* és *érdes disszonancia.*

Ha a tiszta hangközöktől még inkább eltávolodunk, a jellemző interferencia magasabb frekvenciatartományba kerül, és egyéb kombinációs hangokkal keveredik. Az ilyen hang-

zásnak nincs egyértelmű alaphangja, mint a tiszta hangközöknek, de nincs zavaró interferenciája sem; a hangköz konszonancia-értéke *indifferens.*

Egyazon hangköz *más-más frekvenciatartományban* eltérő konszonancia-értékű lehet, miután a disszonancia kritériumai elsősorban a különbségi hangok meghatározott frekvenciatartományához kapcsolódnak. Így például egyetlen igen mély hang is lehet önmagában érdes disszonanciájú. (Lebegő disszonanciájú azért nem lehet, mert az már infrahang.) Ennél valamivel magasabb frekvenciatartományban szinte minden hangköz disszonáns. Elsőként az oktáv lép ki ebből, amely érdessége ellenére is lehet már konszonáns. A konszonanciák ebben a regiszterben még nehezen különülnek el a lebegő és érdes disszonanciáktól. Mennél magasabbra megyünk, annál differenciáltabbá válnak a konszonanciák és disszonanciák, és ezek között egyre nagyobb szigeteket alkotnak az indifferens hangközök.

A *hangszín*nek is nagy része van a konszonancia megítélésében. A *szinuszhangok* kombinációs hangokban igen gazdagok, ezért a közeliek az elsődleges különbségi hang miatt erősen disszonálnak, viszont az oktáv-közeli disszonanciák nemigen élesek. A szinuszhangok vannak legjobban kitéve az észlelés szubjektív folyamatainak, ezért jelentős a szerepe annak, hogy mit *akarunk* kihallani a hangzásból. A *színes hangok*ból álló hangközök az oktáv-közeli disszonanciákra (a 2. részhang ütközése miatt) inkább érzékenyek, és általában erősebb disszonanciákat tudnak kelteni, mint a szinuszhangok. Ugyanakkor konszonanciájuk is erősebb, mert kevésbé vannak kitéve pszichoakusztikai deformációknak. A *hangszínkép*nek ezen belül is jelentős szerepe van a konszonancia-érték kialakulásában.

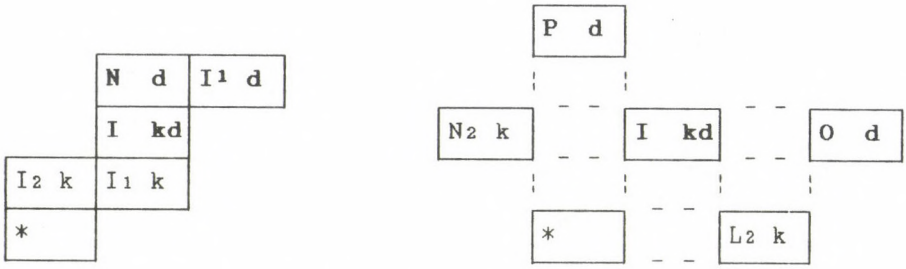
A hangerő-arány is befolyásolja a konszonanciát. Ha valamely *ellentmondásmentes konszonancia* alsó hangját, vagy *ellentmondásos konszonancia felső hangját* kiemeljük, a konszonancia-élmény fokozódik.

Az *oktáv,* mint a legfontosabb felhang-reláció a legerősebb, ellentmondásmentes konszonancia. (Példa a KA-rendszerben: IL^1.) Ha a két frekvencia közül az *alsó* csak valamivel erősebb, mint a felső, megkapjuk a legoptimálisabb konszonancia-élményt, ha viszont a felső hang az erősebb, bizonytalanokká válunk az oktávfekvés megítélése tekintetében. A két frekvencia különbségi hangja egybeesik az alsó direkt hanggal, amit az teljesen el is fed. Viszont az *összeghang* ebben a konstellációban a legintenzívebb, magassága egyébként az alsó direkt hang duodecimje *(K^2).* Megjelenése által további összegződések is megjelennek, így az oktáv hangjai színesebbé válnak. *Minden tiszta hangközre* fennáll egyébként, hogy *kombinációs hangjai annak a természetes felhangsornak az elemei, amelyeknek a két direkt hang is része.*

A kvint *(LK^1)* elsődleges és másodlagos különbségi hangja egyaránt az alsó direkt hang alsó oktávja *(I^1).* Ezért a kvint adja a legerősebb különbségi hangot, amely az alsó direkt hanggal azonos hangkvalitású, így a kvint *ellentmondásmentes konszonancia.*

Ha a kvint *felső* szólamát *lefelé* mozgatom, az elsődleges különbségi hang lefelé, a másodlagos különbségi hang pedig fölfelé mozdul el. Ha azonban a *felső* szólamot *felfelé* mozdítom el, a két említett különbségi hang éppen *ellentétes* irányba tér ki. Ha szemügyre veszszük a kombinációs hangok grafikonját *(12. ábra, 360 o.),* látható, hogy a többi kombinációs hang is a kvinttől eltávolodva (lineárisan) azonos távolságban páronként kicserélődve azonos helyre kerül. Ezért ezeket a hangköz-párokat *kvint-kikerülési pár*oknak nevezem. (Több más ilyen pár is van, de a kvint körüliek a legérzékelhetőbbek.) A kvint-kikerülési párok konszonancia-értéke hasonlít egymásra, mivel kombinációs hangjaik azonosak, igaz, erősségük a kvinttől távolodva egyre inkább különbözik. Ez az eltérés színes hangok esetében (elsősorban a 2. részhang hatása miatt) mérsékeltebb, erre jó példát kínálnak a prím- és oktáv-közeli disszonanciák. (A prím és az oktáv is egymás kvint-kikerülési párjai.)

A kvint-kikerülési párokat a következőképpen találhatjuk meg a hangmátrix segítségével: Az egyik hangköz elsődleges és másodlagos különbségi hangját kikeressük, majd az alsó hanghoz olyan felsőt keresünk, amelynek e két különbségi hangja éppen *fordítva* helyezkedik el. Ez az egész alakzat egy kettős paralelogrammát mutat, amelyek egy csúcsuknál érintik egymást, egymással is párhuzamosak, a kiinduló paralelogrammától legtávolabbi csúcs hiányzik. (Jelölések: kd=közös [alsó] direkt hang, d=felső direkt hang, k=elsődleges, illetve másodlagos különbségi hang.)



14. ábra. Kvint-kikerülési párok a hangmátrixon

A *kvart (KP)* sajátos hangköz. Mint tudjuk, Püthagorász konszonánsnak tekintette a kvartot, a zenei gyakorlat is annak ismerte el, egészen az *Ars nová*-ig, attól kezdve azonban a közelmúltig a zenei gyakorlat és elmélet egyaránt disszonánsnak tartotta. Az európai többszólamú éneklés kezdeti időszakának egyik gyakorlata szerint a kórus szólamát szólista kettőzte *kvarttal mélyebben.* Később az *alsó szólamot* énekelte a kórus, a felsőt pedig a szólista, ezúttal azonban *kvint* távolságra. Mi lehet ennek az akusztikai magyarázata? A *kvint* esetében a megalapozó *alsó* hang az erősebb, így a hangzás jól kiegyenlített. A *kvart* viszont úgy a konszonánsabb, ha a *felső* direkt hang az erősebb. Miért? Mert a kvartban különben ellentmondás van; az alsó hang volna a megalapozó („basszus"), de a felső hang hangkvalitása egyezik meg a különbségi hangéval, egyúttal a két hang közös alaphangjával, amelyet szintén megalapozó hangnak tekintenénk. A KA-rendszeren belül egyébként a kvart egyértelműen konszonánsnak tűnik, részben, mert túlnyomó többségben vannak a nála disszonánsabb hangközök, részben nem szerepel benne a disszonancia másik, gyakoribb formáját jelentő interferencia. Szinuszhang esetén erősebb a különbségi hang *(I_2)*, így ez jobban megerősíti a felső direkt hang hangkvalitását, ezért is konszonánsabbnak halljuk, mint színes hangokkal. Mindezek ellenére van helye az „ellentmondásos konszonancia" bevezetésének, amelynek a kvart a legjellemzőbb képviselője.

A kvart kvint-kikerülési párja a *nagyszext ($KK^{\#1}$)*. Itt az alaphang hangkvalitása nem szerepel ugyan a direkt hangok között, de az elsődleges különbségi hang (mint az alaphang 2. részhangja) ezt reprezentálja. Ennek megfelelően enyhébben, de jelentkezik a hangköz ellentmondásossága.

A nagyterc *($PK^{\#1}$)* ellentmondásmentes konszonancia. Az alsó hang az — elsődleges különbségi hangként *(I_2)* is megszólaló — alaphang második oktávja. Kvint-kikerülési párja az akusztikus kisszeptim, amely egyébként nem szerepel a KA-rendszer 11-es osztásában.

Szerepel azonban a duodecim *(IK^2)*, második oktáv *(IP^2)*, valamint a második oktáv + nagyterc *($IK^{\#3}$)*, amelyek szintén ellentmondásmentes konszonanciák; alaphangjuk egybeesik az alsó direkt hanggal. Megfigyelhető, hogy az oktávon túli hangközök felismerése szinuszhangokkal nehézkesebb, mint színes hangokkal, amelyek oktáv-transzpozíciót adó felhangjaikkal oktávon belüli hangközkapcsolat illúzióját adhatják.

A nagydecim *($LK^{\#2}$)* hangszínképe a kvintével azonos összetevőket tartalmaz. Ellentmondásmentes konszonancia, amelynek elsődleges különbségi hangja maga a mélyebbik direkthang kvintje *(K^1)*.

A KA-rendszer legjellemzőbb hangköze az *aranyszext.* Az indifferens hangköz iskolapéldája. Az II^1 aranyszext különbségi hangja az I_1 másodlagos különbségi hangja az I_2.

Ha az aranyszext kombinációs hangjait mélyrehatóan elemezzük, azt találjuk, hogy bennük (elméletileg) megtalálható a KA-rendszer összes hangja, más viszont egyáltalán nem. Amennyiben minden különbséget és összeget számításba veszünk, minden olyan hangpárnak, amelynek frekvenciái relatív prímszámokként megadhatók (ilyen az aranyszext is), el-

méletileg minden létező további egész számú frekvenciát gerjesztenie kellene. Ha az egész hertz-ekben megadott frekvenciákat az aranymetszés nagyobb és kisebb szeleteinek a sorozata szerint korrigáljuk, tetszőlegesen még tovább növelhetjük az elméletileg létrehozható kombinációs hangok számát. Noha fontos kijelenteni, hogy a hangmátrixban szereplő kombinációs hangok túlnyomó többsége közvetlenül nem érzékelhető, mégis, ez a tény fényes elméleti igazolása az aranyszext KA-rendszer szerinti felosztásának. Ha a leginkább észlelhető kombinációs hangokat direkt hangként egyidejűleg megszólaltatjuk, különleges, *konszonáns indifferenciá*kat tapasztalunk (l. a 8. fejezetben).

Az aranyszext kvint-kikerülési párja az *aranykvart (IN) (l. a 14. ábrát),* amelynek különbségi hangjai intenzívebben hallatszanak, mint az aranyszextéi. Miután kombinációs hangszínképe azonos összetevőkből áll, az aranykvart is indifferens.

A fordított hangközöknek semmi közük a kvint-kikerülési párokhoz, konszonancia-értékük teljesen esetlegesen viszonyul egymáshoz. A *fordított kvart (NI^1)* például igen közel esik a 7:6 arányhoz, így pszeudo-konszonánsnak halljuk. A fordított kvart jól példázza, hogy az általam definiált *tiszta* hangközök nem esztétikai kategóriaként jelentkeznek, hanem *alacsony észleleti szinten.* (Hallóközpontunk felismeri a periodicitást, ennek következtében halljuk az alaphangot is virtuális [különbségi] hangként.) A 7:6 arány nemigen szerepel hangköz-ideáink között, tehát semmi okunk arra, hogy pont ebbe az irányba igyekezzünk „helyrehallani" a fordított kvartot.

Az *aranyterc (IL)* mély regiszterben pszeudo-konszonáns (nagytercként hat), középregiszterben disszonáns, magas regiszterben indifferens.

A *fordított terc (LI^1)* lent disszonáns, feljebb inkább indifferens.

Az *aranyszekund (LN)* mérsékelten disszonáns hangköz, amelynek érdekessége, hogy már a barokk zene gyakorlatában is alkalmazták, mint az akusztikus nagyterc felezését. Engem is váratlanul ért, hogy a KA-rendszer, amely alapvetően nem törekszik temperálásra, mégis tartalmazza valamely akusztikus hangköz egyenlő részekre való osztását. (PJb^1 és $Jb^1K^{\#1}$ aranyszekundok, összegük, $PK^{\#1}$ pedig nagyterc.)

A *fordított szekund (NL^1)* konszonancia-értéke a mély regiszterben disszonáns, magasban pedig indifferens.

A kvint-kikerülési párok egyik eklatáns példája a legdisszonánsabbakhoz tartozó *IO* és *IP (l. a 14. ábrát, ... o.).* Két különbségi hangjuk az L_2 *és az* N_2. Ezek különbsége az I_6, amely erős disszonanciát produkál.

A PI^1 annyiból érdekes, hogy nagysága igen pontosan megközelíti a 12-fokú rendszer kisszekundját, ezért a két oktávot kiadó IP^2 lépés után az I^3 is gyakorlatilag ugyanabban a 12-fokú rendszerben marad. Ez segít elhelyezni a 12-fokú rendszer hangterében a KA-rendszer frekvenciáit.

KA-rendszer		12-fokú rendszer	
I1	55 HZ	A_1	(A0)
L2	110 Hz	A	(A1)
P3	220 Hz	a	(A2)
I4	233 Hz	b	(A#2)
L5	466 Hz	b^1	(A#3)
P6	932 Hz	b^2	(A#4)
I7	987 Hz	h^2	(B4)
L8	1974 Hz	h^3	(B5)
P9	3948 Hz	h^4	(B6)
I10	4181 Hz	c^5	(C7)

A továbbiakban három vagy több hangból épülő hangzatokat vizsgálunk. Itt az a sajátos eset áll fenn, hogy nem csak az egyes hangok, hanem *a hangközök is egymásba avatkozhatnak,* így a hangközökről tett megállapításaink is módosulhatnak. A KA-rendszer egyik fontos jelensége a természetes felhangsor mellett a *pszeudo- felhangsorok* gazdag választé-

ka. Frekvenciái számtani haladvány szerint követik egymást, de nem egymás többszörösei. A hangmátrix segítségével könnyen találunk ilyeneket, legegyszerűbb, ha *oszlopok*at vizsgálunk. A kiinduló 0 Hz-re épül a *0.* (0 indexhelyzetű) oszlop, majd a számozás jobb oldal felé növekszik. A 0. oszlop a *természetes felhangsor*t tartalmazza. Hangjai a következők: I_2, L_1, K, P *és* $K^{\#1}$. (Elméletileg az oszlop hangjai folytatódnak, de itt nem lépünk ki a KA-rendszer 11-es osztásából.) A 0. oszlop együtthangzása természetesen konszonanciát eredményez. A többi oszlop pszeudo-felhangsorokat tartalmaz, amely egyaránt jelent fokozott konszonanciát, valamint oszloponként különböző mértékben megjelenő disszonanciát. Az egyes oszlopok jellemző hangcsokra az I annyiadik felhangjának felel meg, amely az oszlop számával egyezik. Az 1. *(I—)* oszlop jórészt indifferens hangközökből áll, együtthangzása a konszonancia irányába befolyásolja a hangzást. A 2. *(L—)* oszlop hangközei meglehetősen disszonánsak, de együtthangzásuk enyhíti a disszonanciát. Érdemes külön is megvizsgálni az I^1O^1 hangközt, amely igen disszonáns, ha azonban közötte megszólaltatjuk az L^1-et is, a disszonancia jelentősen csökken. Az I^1L^1 és az L^1O^1 különbségi hangja egyaránt az I_2, az I^1O^1-*é*pedig ennek oktávja, az L_1. Ezek együttesen meglehetősen elfedik az I^1O^1 másodlagos különbségi hangjaként jelentkező N_1-et, ezáltal az L_1N_1 közötti disszonancia háttérbe szorul. Ha a szintetizátor *fülhallgatójában* (szinuszhangokkal) hallgatjuk ezt a hangzást, és ennek során az állandóan hangzó I^1O^1-hoz többször egymás után hozzájátsszuk az L^1-et, azt tapasztaljuk, hogy a *hanghármas* egyes megszólalásainak konszonancia-érzete jelentősen is *különbözhet* egymástól. Ezt a jelenséget *konszodisszonanciá*nak neveztem el, magyarázata, hogy a két azonos különbségi hang *véletlenszerű* fázisban erősíti vagy gyengíti egymást. (A konszodisszonáns hangzatok a többihez hasonlóan *különböző konszonancia-értékűek* lehetnek. A *konszonancia-érzet* különbözősége ezen *belül* jelentkezhet.) Miért nem tapasztaljuk ezt a jelenséget fülhallgató nélkül? Zárt térben *minden* egyes szinuszhang és szinuszok közötti kombinációs hang véletlenszerűen hallható. A fülhallgatóban azonban *csakis* a konszodisszonancia esetében jön létre a teremben egyébként mindig jelentkező állóhullám-interferencia. Ekkor viszont igencsak erősen.

Van egyébként olyan konszodisszonancia is, amely nem (pszeudo-) felhangsornál jelentkezik, ilyen például az $I^1J^1L^1M^1$, ahol az I^1J^1 és az L^1M^1 egyaránt I_4-es különbségi hangot produkál, míg az I^1L^1 és a J^1M^1 az I_2-t. Ebben a konfigurációban nincs L, de van N, jelen esetben az I^1M^1 különbségi hangjaként N_2. Szerepel még a J^1L^1 különbségeként I_3 is.

Visszatérve a hangoszlopokhoz, a 3. *(K-)* és a 4. *(P-)* oszlop egyre konszonánsabb, míg a *K#*-oszlop már csak töredékesen van benne a 11-es osztásban. Felső 6 eleme kifejezetten konszonáns, az alsók alig értékelhetők, de azon belül disszonánsak.

Az oszlopok kijelölése persze önkényes, bármilyen hangból kiindulva, tetszőleges irányt többszörözve alkothatunk más formációkat is (pl. átlósan jobbra föl, vagy vízszintesen jobbra). A célszerűség kedvéért továbbra is oszlopokként hivatkozom rájuk.

						5. (K#)
					4. (P)	K#3
				3. (K)		J3
			2. (L)		P2	I3
		1. (I)		Mb2	N2	O2
	0.		Jb2	K2	L2	M2
-1.	K#1	M1	O1	I2	J2	K#2
Mb	P	J1	L1	N1	P1	
O1	K	N	I1	K1	Mb1	
N2	L1	I	L	O	Jb1	
I4	I2	I1	N1	J	M	
	*	I3	L2	K1	P1	K#
-1.			I5	N3	O2	Mb1
	0.				L4	J2
		1. (I)	2. (L)	3. (K)		I7
					4. (P)	5. (K#)

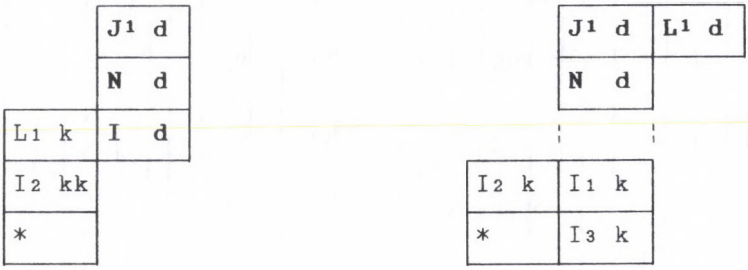
15. ábra. A hangmátrix oszlopai

További együtthangzás-típusokat majd a következő fejezetekben taglalok. Néhány szót megérdemelnek azonban maguk az *egyes hangok*, amelyeknek karakterisztikuma csak összefüggésükben fogalmazható meg. Az *I* a rendszer kiinduló hangja, alsó hangként aránylag konszonáns, de eléggé neutrális. Az L központi hang. Az I_1-nek felső, a P^1-nek alsó oktávja. Több egyéb hangköz mérhető belőle egyaránt föl és le, de még ennél is több frekvencia-különbség. Az *N* alapvetően a jól hangzó indifferencia hangja, ő az első, amely közvetlenül felhangreláció útján nem vezethető le az *I*-ből. A *K* eredeti kapcsolatokra alkalmas. Az I_2 duocecimje, felhang-relációkban otthonos. Az *O*-val sok a baj. Felső hangként sokszor igen disszonáns, de alsóként néha várakozáson felül konszonáns. A *J* meglehetősen, az *M* még inkább deviáns, nehezen használható. A *P* azonban igen jól, különösen felső szólamként. A *Jb* és a *K#* erényeiről, a *Mb* indokolt jelenlétéről a válogatott 11-ben majd később szólok. Ez a jellemzés persze meglehetősen szubjektív. Mégis érzékeltethetem segítségével, hogy a KA-rendszer hangjai nem kozmopoliták, mindegyikkel a saját nyelvén kell szólni, mindegyik sajátosan kapcsolódik a hierarchiába. Mondanom sem kell, hogy „játék közben" olyan tulajdonságokat is felmutatnak, amelyekre senki sem gyanakodott volna. De ez már a gyakorlat próbája.

A klasszikus összhangzattan terminológiáját tiszteletben tartva, így nevezem a KA-rendszer hármas- és négyeshangzatait.

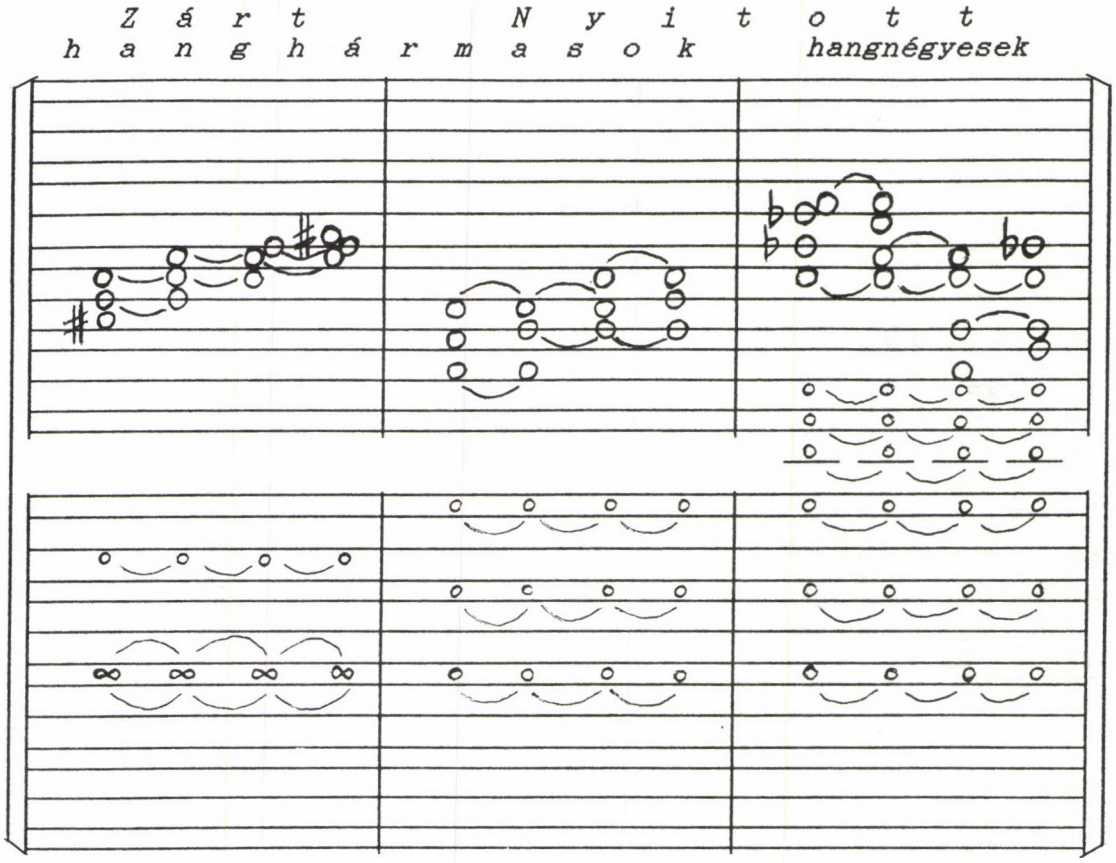
A *hanghármasok*nak két fontos alaptípusa van. Az egyik a *zárt hanghármas,* amely olyan (pszeudo-) felhangsor-szakasz, amely a hangmátrix valamely oszlopának három egymás fölött elhelyezkedő elemeként adható meg. Különbségi hangjai a következők: $I_2I_2L_1$. Konszodisszonanciája önmagán belül zártságot (immanens konszonanciát) jelent, de a hangmátrix 0. oszlopa kivételével mindig tartalmaz disszonanciát vagy indifferenciát is, amely a különbségi hangok és a direkt hangok oszlopai között jelentkeznek. (A három és több hangot tartalmazó képletek másodlagos különbségi hangjai általában külön nem vehetők ki.)

Másik típusuk a *nyitott hanghármas,* amely legegyszerűbben L-alakban írható fel, oly módon, hogy a legmélyebb hang szimbólumától ferdén jobbra föl kapjuk meg a legmagasabb hang szimbólumát, a középső pedig vagy az alsó fölött, vagy az alsótól jobbra helyezkedik el. Mindkét esetben a különbségi hangok $I_3I_2I_1$ képletet adnak. (A paralelogramma-elv segítségével ellenőrizhetjük a fenti megállapítást.) A nyitott hanghármas konszonancia-értéke többnyire indifferens, kombinációs hangjai sajátos nemperiodikus zúgást produkálnak. (A 16. ábra jelölései: d=direkt hang, k=különbségi hang, kk=kettőzött különbségi hang.)



16. ábra. Zárt és nyitott hanghármas a hangmátrixon

A direkt hangok számának megtartása mellett, a lehető legkisebb változtatásokkal a hanghármasokat a következő eljárásokkal léptethetjük a hangmátrixon: A zárt hanghármasok legfeljebb az oszlopjukon „*lifte*zhetnek", vagy pedig átalakíthatók nyitott hanghármassá, például oly módon, hogy a legalsó hangjukat *balra kanyarítjuk,* vagy a legfelsőt *jobbra.* (Példa a liftezésre: $INJ^1 > NJ^1M^1$; példa a balra kanyarításra: $INJ^1 > KNJ^1$; a jobbra kanyarításra: $INJ^1 > INI^1$.) A nyitott hanghármasok is átalakíthatók zárttá (*kiegyenesítés*sel, pl.: $NJ^1L^1 > NJ^1M^1$), de sokkal alkalmasabbak az egymásba alakulásra. Az azonos alsó és felső hanggal rendelkező nyitott hanghármasokból (elméletileg mindig) kettő van (például $INI^1 - ILI^1$). Ezek egymásba alakítása a *közép*csere, amely valóban csekély változást eredményez a hangzásban. A nyitott hanghármas hosszabb „közlekedésére" legalkalmasabb módszer a *„kígyózás".* Ennek során valamely két szomszédos hang megmarad, a harmadik eltűnik, helyette a képlet másik oldalán keletkezik újabb hang; közben a hanghármas a hangmátrixon kígyózó mozgással halad. (Például: $INI^1 > NI^1L^1 > I^1L^1N^1 > L^1N^1I^2$ stb.) A liftezés, a középcsere és a kígyózás során a különbségi hangok ugyanazok maradnak, míg a jobbra és balra kanyarítás és a kiegyenesítés során a típus megváltozása miatt a legalsó kivételével mások lesznek.



2. kottapélda. Hanghármasok és négyesek léptetése

Van egy hangnégyes, amely szintén megkülönböztetett figyelmet érdemel. Ez a *nyitott hangnégyes,* amely a hangmátrixon a következő módon helyezkedik el: A legmélyebb hangtól kiindulva, jobbra, ferdén jobbra föl, föl; vagy föl, ferdén jobbra föl, jobbra. (Például $NI^1N^1I^2 - NJ^1O^1I^2$) A különbségi hangok mindkét esetben a következők: $I_3I_2I_1N_1IL$. Hangzása emlékeztet a nyitott hanghármaséra, tehát indifferens, de annál még gazdagabb.

			I2 d
			N1 d
	N d	I1 d	
	I k	L k	
I2 k	I1 k	N1 k	
*	I3 k		

17. ábra. Nyitott hangnégyes a hangmátrixon

A nyitott hangnégyes léptetésére több módszer is kínálkozik. Az azonos alsó- és felső-hangú párosnál középcsere (l. a fenti példát), a két középső hanghoz a másik szélső páros hozzárendelése (például $NI^1N^1I^2 > LI^1N^1P^1$), a két alsó vagy felső hang megtartása, és azok ellenkező irányból való kiegészítése (kígyózás) (Például: $NI^1N^1I^2 > N^1I^2L^2M^2$), vagy az első és harmadik (második és negyedik) hang megtartása, és a hiányzók kiegészítése (Például: $NI^1N^1I^2 > INL^1N^1$).

Fontos megjegyezni, hogy az irányok *nem* egyenértékűek, tehát az alakzatok szimmetrikus tükrözése más típusú hangzatot eredményez. Ennek a nyitott hanghármas és -négyes kétféle alapformájának szimmetriája sem mond ellent, ugyanis a kétféle hangzat eltérő struktúrájú, különbségei azonosak ugyan, de *más sorrend*ben követik egymást. (A könnyebb követhetőség kedvéért e fejezet példái közül minden zárt hanghármas függőlegesen, minden nyitott hanghármas pedig L-alakban helyezkedett el a hangmátrixon, ennek megfelelően egy-egy típus különbségi hangjai meghatározott helyre kerültek. Ha más szextfekvésben vizsgáljuk ugyanezeket a hangzatokat, az alakzatok természetesen megváltoznak.)

A KA-rendszerben az említetteken kívül számtalan egyéb hangzat és hangzatkapcsolás is létezik, itt csak a legalapvetőbbeket mutattam be.

A nyitott hanghármasok közül különösen jól hangzanak azok, amelyeknek direkt hangjai és legfontosabb különbségi hangjai a hangmátrixon *összefüggő* területet alkotnak. Az ilyen hangzatok konszonancia-értékét a *konszonáns indifferencia* kifejezéssel jellemezhetjük. Ilyen például az $L^1N^1I^2$ hanghármas, amelynek különbségi hangjai: $I_3I_2I_1$; másodlagos különbségi hangjai pedig: NJ^1K^1. Ezek helyzetét az alábbi ábra mutatja (d=direkt hang, k1=elsődleges különbségi hang, k2=másodlagos különbségi hang, k=egyéb kombinációs hang):

			I2 d
	J1 k2	**L1 d**	**N1 d**
	N k2	I1 k	K1 k2
	I k		
I2 k1	I1 k1		
*	I3 k1		

18. ábra. Alap-hanghármas aranyszext-helyzetben

Ez a hanghármas a három legalapvetőbb hangcsokor egy-egy elemét tartalmazza, a három különbségi hang pedig a rendszer alapját jelentő *I* hangcsokor komplex megjelenése. Ha ezt a hanghármast kígyózó mozgással balra-lefele mozgatom, két további hasonló tulajdonságú hanghármast nyerek.

	J1 k2	**L1 d**	**N1 d**
	N k	**I1 d**	
	I k2	L k2	
I2 k1	I1 k1		
*	I3 k1		

		L1 d
K k2	**N d**	**I1 d**
L1 k2	I k	L k2
I2 k1	I1 k1	
*	I3 k1	

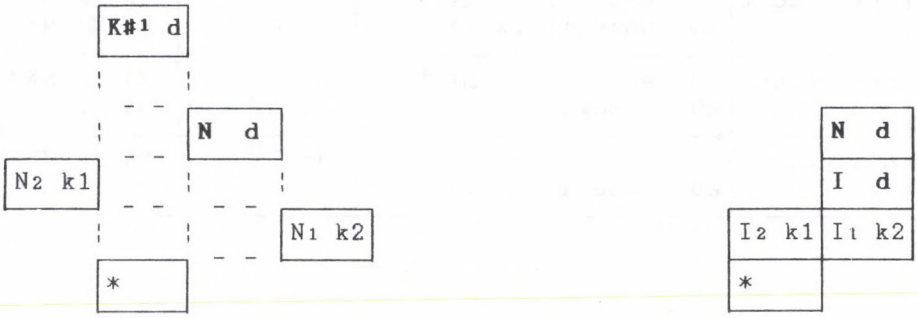
19. ábra. Alap-hanghármasok aranykvart- és aranyterc-helyzetben

Ezek az *alap-hanghármasok,* s amelyeket a legmagasabb direkt hang és a *különbségi hangcsokor* hangköze alapján *aranyszext-helyzet* ($L^1N^1I^2$), *aranykvart-helyzet* ($I^1L^1N^1$), illetve *aranyterc-helyzet* (NI^1L^1) elnevezéssel különböztetek meg.

A KA-rendszer nyolcas osztásában előfordul *hangközismétlés:* az oktáv (IL^1P^2) és emiatt az oktávból kivont aranyszext, azaz az aranyterc (ILP) egyaránt ismétlődik. Ha a rendszer 9. elemét *(Jesz)* vizsgáljuk, láthatjuk, hogy az is *oktávja* valamely korábbi hangnak, nevezetesen az N_2-nek. (A hangmátrixon bármelyik elem oktávját megkapjuk, ha a kiinduló

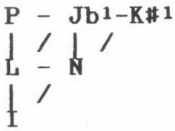
ponttól mért távolságát és irányát megismételjük.) Ha N_2Jb oktáv, akkor N_1Jb vagy (egy szextfekvéssel feljebb olvasva) NJb^1 oktáv mínusz aranyszext, azaz *aranyterc*. Ha pedig az *IN* hangköz aranykvart, az NJb^1 és az *IL* pedig egyaránt aranyterc, az LJb^1-nek is *aranykvart*nak kell lennie. Az *LN* aranyszekund, az *LP* és NJb^1 egyaránt aranytercek, ezért a PJb^1 is aranyszekund.

A következő elem a *Kisz*. Egyik jellemzője, hogy az I_3 természetes felhangsorának 5. eleme, másfelől az alábbiak szerint N_1 aranykvartja. Ha a hangmátrixon (a könnyebb olvashatóság miatt egy szext-fekvéssel feljebb) $NK^{\#1}$ helyzetét vizsgáljuk, megállapítható, hogy e két hang különbségi hangja N_2. A mélyebb direkt hang és a különbségi hang közötti dupla aranyszext-távolság az IN hangközére jellemző (amelynek I_2 a különbségi hangja). Ha hk1 hangközről megállapíthatjuk, hogy valamely direkt hangjának és a különbségi hangjának hangköze azonos hk2 hangköz ugyanazon direkt hangjának és különbségi hangjának hangközével, hk1 azonos hk2-vel. Ezért NK#1 hangköze megegyezik IN hangközével, tehát aranykvart.



20. ábra. Az $NK^{\#1}$ és IN aranykvartok külöbségi hangjai a hangmátrixon

Ha LJb^1 és $NK^{\#1}$ aranykvartok, *LN* pedig aranyszekund, $Jb^1K^{\#1}$ hangköze is csak aranyszekund lehet. Ha pedig PJb^1 és $Jb^1K^{\#1}$ aranyszekundok, akkor az aranyszekund pont a fele a $PK^{\#1}$ által alkotott akusztikus nagytercnek. Az alábbi diagram az aranykvartok, -tercek és -szekundok összefüggéseit mutatja. A hangok közötti hangközöket irányok szimbolizálják. Ezek jelentése: jobbra=aranyszekund, fölfelé=aranyterc, ferdén jobbra föl= aranykvart.



Ezek az összefüggések értelemszerűen a fordított hangközökre, valamint az aranyszexten túli megfelelőikre is vonatkoznak.

Ezek a tulajdonságok messzemenően igazolják a *Jesz* és a *Kisz* részvételét a hangrendszer direkt hangjai között. Általuk a KA-rendszer további ismétlődő hangközöket is tartalmaz, noha annak megalkotásakor nem ez a szempont vezérelt. Ha a hangmátrixra rávezetjük KA-rendszer első 10 hangját, a 4. oszlopból nagyon hiányzik egyetlen hang, a *Mesz*, amely egyébként a KA-rendszer soronkövetkező (11.) eleme. A további elemeknek azonban nincs ilyen, a rendszert teljesebbé tevő szerepük. Ezért döntöttem a rendszer *tizenegyes*

osztása mellett. Másfelől, a hiánytalan oszlop ideáját kevesebb elemmel megvalósítja a *hatos osztás* is. (Ennek elemei: *I, L, N, K, O, J.*) Itt a 3. oszlop lesz hiánytalan, és ekkor (az aranyszext kivételével) *egyáltalán* nem szerepel hangköz-ismétlés. Előnye, hogy jóval kevesebb hangközt tartalmaz, mint akár a nyolcas osztás.

Térjünk most vissza az alap-hanghármasokra. Ezekben három hangcsokor, az *I, L* és az *N* képviselteti magát, különbségi hangcsokor az *I*. A hangköz-ismétlések révén azonban az alap-hanghármasokat felépíthetjük *L* és *N* különbségi hangcsokorra is, mindhárom helyzetben. Az alap-hanghármasokat a következő táblázat foglalja össze (a hangbokor helyett szövegemben a hangcsokor terminus szerepel):

helyzet	hang	különbségi hangbokor I	L	N
aranyszext	direkt	**L¹ N¹ I²**	**P¹ Jb²L²**	**Jb²K#²N²**
	különbségi	I3 I2 I1	L3 L2 L1	N3 N2 N1
aranykvart	direkt	**I¹ L¹ N¹**	**L¹ P¹ Jb²**	**N¹ Jb²K#²**
	különbségi	I3 I2 I1	L3 L2 L1	N3 N2 N1
aranyterc	direkt	**N I¹ L¹**	**Jb¹L¹ P¹**	**K#¹N¹ Jb²**
	különbségi	I3 I2 I1	L3 L2 L1	N3 N2 N1

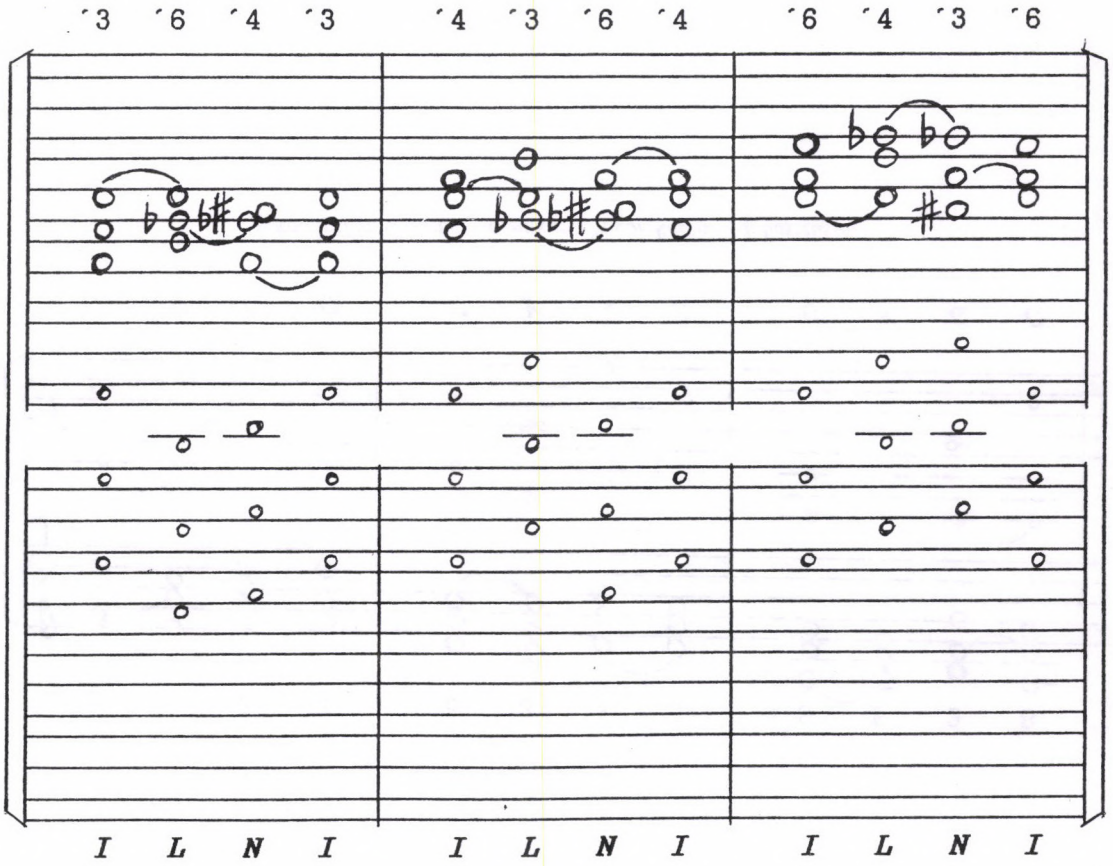
21. ábra. Alap-hanghármasok transzpozíciói

Az eltérő különbségi hangcsokrú alap-hanghármasok egymással is összeköthetők. Legyen a különbségi hangcsokrok sorrendje a következő: *I-L-N-I*. A legkisebb változás elvét követve, minden hangzatváltásnál megtartunk egy-egy közös hangot, a többi két hangot pedig a legkisebb lépéssel érjük el. Ez akkor lehetséges, ha az alap-hanghármasok helyzete minden új hangzatnál megváltozik. A kiinduló helyzettől függően három megoldás adódik. A hanghármas-sorozatok direkt és különbségi hangjait a következő kottapélda mutatja ('3=aranyterc-helyzet, '4=aranykvart-helyzet, '6=aranyszext-helyzet) *3. kottapélda.*

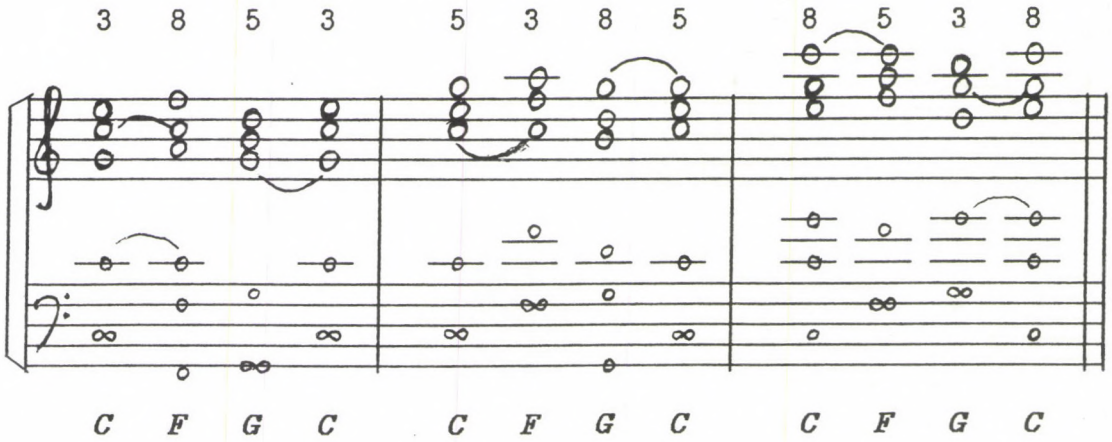
Ez az akkordfűzés kísértetiesen hasonlít a bécsi klasszikus összhangzattan *összetett autentikus zárlatára* (3=terchelyzet, 5=kvinthelyzet, 8=oktávhelyzet) *4. kottapélda, 376. o.*

A hasonlóság kihangsúlyozása céljából *csak a felső három szólam szerepel* direkt hangokként, a *basszust különbségi hangok alkotják.* Az ún. *„tiszta hangolású"* dúr hangsor alkalmazásával minden hangzat tiszta lesz. Így mindkét példánkban három direkt szólam mellett három különbségi szólam jelenik meg. További hasonlóságok: 3 alapvető hanghármas, illetve hármashangzat, amelyek három különböző helyzetben kiadnak egy-egy azonos karakterisztikumú különbségi-basszus-sorozatot: valamennyi hangzat szűkfekvésben van elhelyezve, helyzeteik a legkisebb lépés kedvéért azonos elv szerint rotálódnak, minden basszusra a saját tulajdonságait erősítő hangok épülnek, minden kiinduló hangzat tartalmaz olyan (direkt) hangot, amely basszusként további hangzat kiindulása. (Ebben a KA-példa konzekvensebb, *L*-re és *N*-re egyaránt újabb alap-hanghármas épül, míg a diatonikus példában e-re nem épül főhármashangzat. A KA-példában továbbá minden akkordfűzés tartalmaz közös hangot, míg a diatonikus példában nem.)

A különbség szintén nagyon markáns: a diatonikus példában a hangrendszer transzponense az *oktáv,* tehát a hangokat *hangkvalitás*uk alapján azonosítjuk, a KA-rendszerben az *aranyszext* a transzponens, a *hangcsokor* az azonosítás alapja. Ennek megfelelően a diatonikus példa hangzatai a természetes felhangsorra épülnek (konszodisszonánsak, ill. ok-



3. kottapélda. Akkordfűzések a KA-rendszerben



4. kottapélda. Összetett autentikus zárlatok különbségi basszussal

távhelyzetben a természetes felhangsor első három elemét alkotják); a KA-példa hangzatai nyílt hanghármasok, tehát különbségi hangjai aranyszext-láncolatot alkotnak. A két példa basszusa mégis alapvető hasonlóságot mutat: a hangzat *alaphangját* reprezentálja azzal a sajátsággal, hogy az *adott hangrendszer transzponensével való transzpozícióra nem érzékeny.* Ezért a basszus a barokkban és a bécsi klasszikában aránylag nagy ugrásokat tartalmazhatott, sokszor eleve oktávkettőzésben szerepelt, a többi szólamtól való távolsága is szinte tetszőleges volt; ugyanezért a KA-példa különbségi basszusa az aranykvart-helyzettel kezdődő változatban a különbségi hangok fordított szekund ugrását is elviseli, amit egyébként aranyszekund-lépésnek hallunk, hiszen a nyitott hanghármasok lényege, hogy nincs végső alaphangjuk, ott is büntetlenül „tévedhetünk" egy aranyszextnyit.

A bécsi klasszika *„autentikus iránya" (c-f-g-c)* a felhangtörvényre épül. A KA-rendszerben ezek az összefüggések nem működnek azonosan. A hanghármasok fent megadott sorrendje mégis autentikusabbnak tűnik, mint az *I-N-L-I* sorrend. Ennek alighanem az az oka, hogy az *L-N* lépés hangköze gyakorlatilag azonos az *f-g* lépésével, amelyről *megszoktuk,* hogy autentikus.

Ez a kérdés akkor tehető fel, ha az adott hangrendszert nem csak, mint *mozgásteret,* hanem, mint *erőteret* is vizsgáljuk. Alighanem *Mozart* volt az a szerző, aki a 12-fokú hangrendszer mozgásterében a *diatóniát,* mint erőteret a legteljesebb *nyelvi kommunikációs rendszer*ként működtette. (A diatóniát tágabb értelemben használom, beleértve az összhangzatos mollt, és egyéb, Mozartnál előforduló hangrendszerrel kapcsolatos jelenségeket is.) A hangok *hierarchikus szervezettséget* mutattak, az egyes *hangoknak és a hangközöknek külön jelentése alakult ki.* Miután engem is hasonló kérdések foglalkoztatnak, és a KA-rendszer szintén alkalmasnak látszik erre, ebben a fejezetben több helyütt párhuzamot vonok a két hangrendszer között. Mivel a diatóniára vonatkozó megállapítások egy része *általában* is igaz a 12-fokú rendszerre, ezért a szembeállítás során váltakozva fogok rájuk hivatkozni. Tekintve, hogy a zenei gyakorlatot nem alapvetően befolyásolja, nem teszek különbséget a 12-fokú hangrendszer egyenlő közű, vagy valamilyen felhangrelációra épülő felosztása között.

A *12-fokú hangrendszer*ben a *színes hangok* használata vált gyakorlattá, ezáltal *egyetlen szólam is* megállja a helyét, a *dallam* a szerveződés alapja, a dallam *hangköz*ökre épül, az építkezés legfőbb iránya a hangközök *transzpozíció*ja. Ezzel szemben a *KA-rendszer* nyersanyaga a *felhangszegény hang,* akár a *szinuszhang* is, amely önmagában éppoly nehezen megragadható, mint a molekulák és atomok világában valamely *elemi részecske.* Ha azonban többet veszünk belőle, újfajta struktúrát — előző hasonlatunkkal élve *új atomszerkezetet* — építhetünk belőle. A KA-rendszer tehát *több szólam* együttesére épít, így a struktúra alapja a *harmónia,* amely *frekvenciák különbségére* épül, az építkezés főleg az *azonos különbség* alapján történik, ami a hangközök vonatkozásában egyfajta *transzformációt* jelent. A 12-fokú rendszer csak direkt hangokkal dolgozik, míg a KA-rendszer a direkt hangok mellett a *különbségi hangokkal* is.

A *diatonikus* rendszer aktív hangtere lehet aránylag *nagy ambitusú* (több oktávot átfogó) is, a hangzásnak egyértelmű alapja, *basszusa* van; hierarchiájának alapja a *tonika,* amely teljes megnyugvás érzetét nyújtja, a *horizont* látványával analóg módon. A *KA-rendszer hangtere* célszerűen nem haladja meg az *aranyszextet* vagy az *oktávot,* a különbségi hangokat így nem nyomják el a direkt hangok, ekkor azonban *a különbségi hangok a hangtér alsó részét alkotják,* a basszushoz hasonlóan, de tűnékenyen és végső alap nélkül; a hierarchia alapja az *I-láncolat,* amely azonban nem jelenthet teljes megnyugvást, miután egyes elemei különböző hangkvalitásúak; ha látvány-analógiát keresünk, ez *többszörösen tükröződő vízszintes felületre* hasonlít.

A diatónia a nyelvi jelentéssel bíró *hangköz- és harmóna-ideákra* oly módon építhet, hogy azok sokszor *helyettesíthetik a fizikai jelenséget* (gondoljunk a különböző figurációkra, amelynek során pl. egy hármashangzat hangjai egymás után szólalnak meg, mégis felidézik a hangzat ideáját). A KA-rendszer nem kedvez a hangköz- és harmónia-ideák kialakulásának, *a fizikai jelenségekhez jobban kötve van,* hiszen pl. *egy hanghármas egymás után megszólaltatott hangjai nem tartalmazzák annak különbségi hangjait.*

A 12-fokú rendszer a felhangsorra épülő hangköz-ideákat igyekszik összebékíteni a distanciális osztással, de ez minden esetben tartalmaz megoldatlan intonációs problémákat, ezért az előadóművész igyekszik az intonációt *lokálisan korrigálni,* illetőleg a hallgató a pontatlanságot hangköz-ideái segítségével *nem meghallani.* A 12-fokú hangrendszerben egyébként az előadóművész *nem a fizikailag korrekt hangközt* intonálja, hanem azt a hangközt, amely a *hangköz-ideát* az adott zenei környezetben a hallgatóban *felkelti.* A KA-rendszerben nincs fizikai ellentmondás, *minden* frekvencia a technikai lehetőségeken belül *pontos.* A hallgató itt kevésbé rendelkezik hangköz-ideákkal, ezért a hangokat nem érdemes ezeknek figyelembevételével intonálni, már csak azért sem, mert a hangközök az akusztikai sajátságok miatt a szokásosnál bizonytalanabbul ítélhetők meg. A hallgatónak ezért célszerű elvárás nélkül elfogadni azt a hangzásélményt, amit kap. Másrészről, a pontosság fizikai okok miatt is nélkülözhetetlen, ráadásul a magas hangoknál is *ugyanolyan li-*

neáris pontosság (tehát *fokozott hangköz-pontosság)* szükséges, mint a mély regiszterben, különben a konszodisszonanciák esetében nemkívánatos interferencia jelenik meg az azonos magasságú különbségi szólamok között.

A 12-fokú hangrendszer *gazdag hangszín-választékkal* él, ennek megfelelően az énekhangok és hangszerek tetszőleges számban alkalmazhatók: speciális effektus több, azonos színes hang többszörözése (pl. énekkar, vonóskar), amelyeknek interferenciái által új hangszínek keletkeznek. A KA-rendszer által megkívánt pontos intonáció szinte minden hagyományos hangszeren megoldhatatlan, a szintetizátor mellett elsősorban *metallofon* alkalmas rá. A különbségi hangok kisméretű, zárt teremben, egy vagy alig több hangszer használatával jönnek létre jó hatásfokkal, ezért az előadói apparátus igen korlátozott.

A KA-rendszer alapvetően *deviáns,* miután több megingathatatlannak látszó törvényt egyidejűleg rúg fel. Dacol a szinuszhangok tilalmával, az oktáv és a hangközök uralmával. *A szinuszhangok összhangzása által* azonban megjelennek a kombinációs hangok, amelyek miatt *a hangzás színesedik. A felhangsortól eltérő felépítése ellenére tartalmazza a tiszta felhangsor hangjait.* A jól megkülönböztethető *hangközöket* pedig *visszanyeri a különbségi szólamban,* illetőleg *a legfontosabb hangközök a* 11-es osztásban *ismétlődnek.*

Hol lehet a helye a KA-rendszernek korunk zenei gyakorlatában? A *hagyományos,* élő zenélés és az *elektro-akusztikus* (és számítógépes) megjelenési forma *között.* A rendszer *hierarchiájának felismerése* elvárható, de nem követelmény, hogy a hallgató *reprodukálni is* tudja a konkrét hangmagasságokat.

A KA-rendszerrel való foglalatosságom felértékelte bennem a *„klasszikus" értékeket.* Az ismétlés, visszatérés, fejlesztés, a kontraszt stb. az ember pszichológiai természetéből fakadó eljárások. Korábbi idegenkedésem fő oka az volt, hogy ezeket a 12-fokú rendszer keretei között csak kitaposott úton lehetett elérni. A zeneszerző leginkább csak a klasszikus eljárások *nosztalgikus átvétele vagy megtagadása* között választhatott. Ugyanez érvényes a hangmagasságok strukturálására is; az vagy emlékeztet valami diatonikusra, vagy *önmagában* jelentés nélkülinek érezzük. (Ez a jelentés természetesen a zenei építkezés által megteremthető, de nem kapjuk a beszélt nyelvek analógiájára készen.) A KA-rendszer feloldotta bennem ezt a kétséget. Az önként vállalt megkötésekkel a KA-rendszer az alapvető eljárások újfajta megoldását inspirálja. Ebbe a körbe tartozik az *aranymetszéses ritmusrendszer* alkalmazása is. Ez *mindent* ismételhetővé tesz, de minden ismétlés *elromlik* előbb-utóbb. A meghatározó metrikai pontok formai fegyelemre kényszerítik a zeneszerzőt. Készen kapjuk viszont a darab csúcspontja számára az *aranymetszési pontot.* (Ezt természetesen nem kell mechanikusan alkalmazni; minden lehetőség egyúttal csapda is.)

A különbségi hangok meghallásához időre van szükség; mégpedig két szempontból is. Egyfelől a zenei hallásunkat speciálisan kell fejlesztenünk hozzá — a hagyományos hallásfejlesztés egyik legfőbb célja ugyanis, hogy *kizárólag a direkt hangok alaphangjait identifikáljuk.* Minél képzettebb tehát a zenehallgató, annál nehezebb észrevennie a különbségi hangokat. Másfelől időre van szükségünk ahhoz is, hogy a hangzat megszólalásakor a direkt hangok „árnyékában" *spontánul* vagy *akaratlagos pásztázással* rátaláljunk a különbségi hangokra. Ha már egyszer meghallottuk, mindaddig nem veszítjük el őket, amíg a hangzat él. Emiatt a KA-rendszer direkt szólamait célszerű a legkisebb változás elve alapján vezetni. Ha egy időben csak egy szólam lép, a többi által kiváltott különbségi hangok átöröklődnek az új hangzatba. Ennél is előnyösebb, ha a hangzat csak oly módon változik, hogy vagy egy *újabb hang társul* az előzőkhöz, vagy *egy kimarad* közülük. Ebből a technikából következik a szólamszám gyakori változása. Ez fokozottabban jelentkezik a különbségi szólamokban, hiszen például *két* direkt hangnak *egy, háromnak három,* míg *négynek hat* különbségi hangja van. Másik célravezető eljárás a direkt szólamok bátrabb, egyidejű léptetése — feltéve, hogy a különbségi hangok körében nincs vagy minimális a változás.

A 12-fokú hangrendszer zeneszerzői technikáinak csúcsán az *imitációs polifón szerkesztés* áll. A KA-rendszer számára ezzel a *különbségi szólam* szerkesztése ér föl. Ennek speciális esete az, amikor több, egymástól eltérő direkt-szólam-pár *ugyanazt a különbségi*

szólamot kelti. Ez az ismétlés (vagy visszatérés) olyan változata, amely példátlan az eddigi zeneszerzői eljárások között, hiszen *azt halljuk újból, ami voltaképpen el sem hangzott!*

Mit tehet a zeneszerző a felhangszegény hangoknál jelentkező anomáliák felszámolásáért?

Új művészeti ágként szinuszhangokból *állókkordot* sugározhatunk valamely zárt térbe, mint *akusztikai kiállítási tárgyat.* A hallgató sétája közben az akkordot alkotó szinuszhangok és azok kombinációs hangjai a változó fázisviszonyok miatt véletlenszerűen erősödnek és halkulnak. Ezért az akkord állandóan változik, s ezt a változást a hallgató maga generálja. Ha pedig a hallgató egy helyben marad, és másvalaki változtatja meg a helyét, a tér struktúrája szintén módosul, és a hallgató így is mozogni hallja az akkordot. Ez a jelenség lehetővé, sőt kívánatossá teszi a szinuszhangos zene mozgásművészettel való társítását. A fent említett eljárások a 12-fokú zenében használatos vibrátóhoz hasonlóan a tér struktúrájának változtatásával csökkentik a csomópont-effektust. Ha a zeneszerzőnek különösen fontos valamely különbségi hang, konszodisszonáns hangzat szerkesztésével többszörözheti azt, így nő az esélye annak, hogy a hallgató azt *tényleg* meghallja. A figyelem ráirányítható valamely különbségi hangra úgy is, hogy azt rövidebb ideig direkt hang is kettőzi.

A KA-rendszer zenei gyakorlatához azonban elengedhetetlen, hogy arra épülő, *új zenehallgatási stratégia* alakuljon ki. A fentebb ismertetett eljárások segítik annak elsajátítását, de alkalmazásukkal sem zárható ki az, hogy valamely hangot, amely (állítólag) benne van a darabban, a hallgató ne halljon meg. *A hallgatónak tehát el kell fogadni, hogy a jelenségek bizonyos része nem jut el hozzá.* Ez azonban csak látszólag új jelenség. Aligha van olyan zenehallgató, aki például *Alban Berg* valamely bonyolult partitúrájának *minden* hangját hallja. Ami a KA-rendszerben ezen túlmutat, az a figyelem direkt irányításáról való lemondás, valamiféle *beépített aleatória.* Ilyen is található azonban a modern művészetekben, elég, ha a *mobil*-szobrokra utalunk. De legfőképpen el kell fogadnunk, hogy az emberi figyelem amúgy is egyéni, és számtalan körülménytől befolyásolt jelenség, ezért a *„legszájbarágósabb" műalkotás sem hat ránk egyféleképpen.*

Mint tudjuk, a 12-fokú rendszer mindeddig a kvint-transzpozíció által fejlődött, de *a kvintkör bezárult,* és a további osztások (pl. negyedhangokra) nem szerves folytatásai az eddigieknek. A KA-rendszer továbbfejlődésének azonban elvben nincs ilyen határa, hiszen a hangbokrok számát bármeddig növelhetjük. A veszélyt inkább a túl sok hangcsokor követhetetlensége jelenti, ezért is fordul figyelmem a *tizenegyes* osztás mellett a *hatosra* is.

Hihetetlen, hogy mennyit változhat az ember néhány év alatt. Ezt tettem én, és ezt tette a KA-hangrendszer is az elmúlt öt és fél évben, amióta ezt a tanulmányt megírtam. Annak idején megvalósult az akusztikai kiállítási tárgy, és született néhány darab a 11-es rendszerben. Amikor sikerült saját szintetizátorra szert tennem, néhány hónap alatt teljesen átalakítottam a hangrendszert. Az azonos hangközökre való törekvés, valamint az alap-hanghármasok kiterjesztése által 9-felé osztottam az aranyszextet, majd két, majdnem egyforma hangközt kiegyenlítettem, és a *temperált 9-fokú rendszer*rel megvalósult az az eszmény, amelyet már ebben a tanulmányban is fölvetettem: a *funkciós-tonális hangrendszer. A szomszédos hangok között itt már mindössze két különböző hangköz fordul elő. Mindez — és még sok minden más — nagyon emlékeztet a diatóniá*ra. Az így átalakult KA-hangrendszer másfajta zeneszerzői megoldásokat inspirált, mint a korábbiak. Az a radikalizmus, amellyel nekifogtam a munkához, nélkülözhetetlen volt az új akusztikai alapok megteremtéséhez, de most már jobban keresem azokat a megoldásokat, amelyeket a dúr-moll-tonális hangrendszer kapcsán a zeneszerzés felfedezett magának. Hagyományos, akusztikus hangszereket tervezek, addig is a szintetizátoron gazdagabb hangszín-skálát alkalmazok. Az alap-hanghármasokat, amelyeket egyébként *tágfekvés*ben is használok, mind gyakrabban látom el *szólamcsokor*-basszussal (3 aranyszext-távolságban mozgó párhuzamos szólam, többnyire a különbségi szólamokat kettőzi). Az a szűk harmóniai mozgástér, amely a 3 alap-hanghármast jellemezte, sokkal gazdagabbá vált. Sikerrel alkalmaztam polifóniát is, ami korábban elképzelhetetlen volt. Új kottaírást alakítottam ki, a ritmusértékek jelölése is sokat egyszerűsödött. A tanulmány hangjegyírással foglalkozó fejezete így már nem aktuális, a megvalósult kompozíciók tükrében másként merül fel a konklúzió is, mégis érdemesnek látom e fejezetek közreadását is, hisz nem egy — néha meghökkentő — kijelentésük továbbgondolásra késztet. Ami pedig a hangrendszer bemutatását, valamint az akusztikai és harmóniai részt illeti, annak nagy része nélkülözhetetlen a hangrendszer elméletének megértéséhez, a konszonancia-elméleti rész pedig a konkrét hangrendszertől függetlenül is informatív. Az az óhajom, hogy a KA-hangrendszer gyakorlatban is működjön, lassacskán kezd megvalósulni. Megszületett első nagyszabású kompozícióm, amely énekhangokat is foglalkoztat. Szívesen megosztom tapasztalataimat érdeklődő kollégákkal, bár, aki erre vállalkozik, annak fel kell készülnie egy zenei „idegen nyelv" elsajátítására. A Parlando c. folyóiratban e tárgykörben cikksorozatot írok (az eddig megjelent cikkek az 1993/6., 1994/6. és 1995/3. számokban találhatók), a Muzsika 1996. januári számában pedig új darabomról beszélek.

Budapest, 1995. december 11.

Kósa Gábor

Szext-fekvés	I	I+	I#	Jb	Jd	J	J+	Kd	K	K+	K#	Lb	Ld	L	L+	L#	Mb
	H a n g o k b e t ű j e l e i																
10	4181																
9	2584	2639	2673	2728	2762	2817	2872	2906	2961	3016	3050	3105	3139	3194	3249	3283	3338
8	1597	1631	1652	1686	1707	1741	1775	1796	1830	1864	1885	1919	1940	1974	2008	2029	2063
7	987	1008	1021	1042	1055	1076	1097	1110	1131	1152	1165	1186	1199	1220	1241	1254	1275
6	610	623	631	644	652	665	678	686	699	712	720	733	741	754	767	775	788
5	377	385	390	398	403	411	419	424	432	440	445	453	458	466	474	479	487
4	233	238	241	246	249	254	259	262	267	272	275	280	283	288	293	296	301
3	144	147	149	152	154	157	160	162	165	168	170	173	175	178	181	183	186
2	89	91	92	94	95	97	99	100	102	104	105	107	108	110	112	113	115
1	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71
0	34		35	36		37	38		39		40	41		42		43	44
-1	21			22		23			24		25			26			27
-2	13					14			15					16			
-3	8								9					10			
-4	5													6			
-5	3													4			
-6	2																
-7	1																

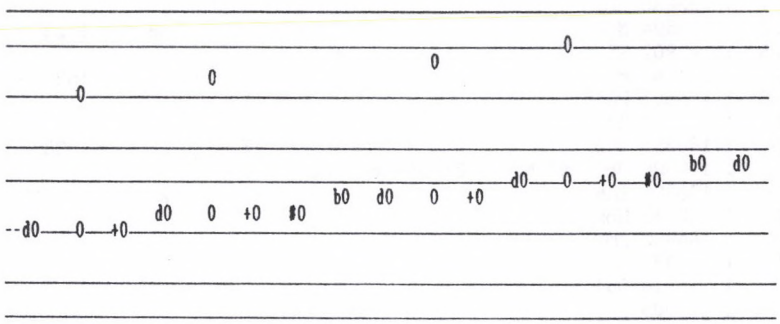
Törzs-hangok kotta-jele						0			0					0			
	0																
Kotta-jelek																	b0--
								d0	0	+0	#0	b0	d0	0	+0	#0	
				b0	d0	0	+0										
	0	+0	#0														

H a n g n e v e k																	
Magyarul	I	Ij	Ijsz	Jesz	Je	Jé	Ji	Ke	Ká	Ki	Kisz	Lesz	Le	eL	Li	Lisz	Mesz
Nemzetközi fonetikai jelekkel	[i:]	[ij]	[ijs]	[jes]	[je]	[je:]	[ji]	[ke]	[ka:]	[ki]	[kis]	[les]	[le]	[el]	[li]	[lis]	[mes]

F r e k v e n c i a - t á b l á z a t I.

H a n g o k b e t ű j e l e i

Md	M	M+	Nd	N	N+	N#	Ob	Od	O	O+	Pd	P	P+	P#	Ib	Id	*Szext-fekvés*
																	10
3372	3427	3482	3516	3571	3626	3660	3715	3749	3804	3859	3893	3948	4003	4037	4092	4126	9
2084	2118	2152	2173	2207	2241	2262	2296	2317	2351	2385	2406	2440	2474	2495	2529	2550	8
1288	1309	1330	1343	1364	1385	1398	1419	1432	1453	1474	1487	1508	1529	1542	1563	1576	7
796	809	822	830	843	856	864	877	885	898	911	919	932	945	953	966	974	6
492	500	508	513	521	529	534	542	547	555	563	568	576	584	589	597	602	5
304	309	314	317	322	327	330	335	338	343	348	351	356	361	364	369	372	4
188	191	194	196	199	202	204	207	209	212	215	217	220	223	225	228	230	3
116	118	120	121	123	125	126	128	129	131	133	134	136	138	139	141	142	2
72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	1
	45	46		47		48	49		50		51	52		53	54		0
	28			29			30		31			32		33			-1
	17			18					19			20					-2
				11					12								-3
				7													-4
																	-5
																	-6
																	-7



Törzshangok kottajele

Kottajelek

H a n g n e v e k

Me	eM	Mi	Ne	eN	Ni	Nisz	Oesz	Oe	O	Oi	Pe	Pé	Pi	Pisz	Iesz	Ie	*Magyarul Nemzetközi-fonetikai jelekkel*
[me]	[em]	[mi]	[ne]	[en]	[ni]	[nis]	[´oes]	[´oe]	[o:]	[´oi]	[pe]	[pe:]	[pi]	[pis]	[´ies]	[´ie]	

F r e k v e n c i a - t á b l á z a t II.

A Ssz.	K A - Cent*	RENDSZER Arány	HANGKOZEI Betűjel	Elnevezés	"TISZTA" HANGKOZOK Altört	Cent	Arány
0	0	1	II etc.	PRIM ==========	1	0	1
1	45	1.02665	MbM				
2	51	1.030043	KK#				
3	55	1.032609	JbJ				
4	64	1.037862	OP				
5	71	1.042027	MN				
6	76	1.045093	LMb				
7	79	1.047222	K#L				
8	86	1.051128	JK				
9	93	1.055738	IJb		18/17	98	1.058824
10	99	1.059013	PI¹		17/16	104	1.0625
11	109	1.065243	NO		16/15	111	1.066667
12	116	1.069797	MbN		15/14	119	1.071429
13	121	1.072944	LM		14/13	128	1.076923
14	131	1.078684	KL				
15	137	1.082707	JK#		13/12	138	1.083333
16	141	1.085404	JbK				
17	149	1.090164	IJ		12/11	150	1.090909
18	156	1.094444	K#Mb				
19	163	1.099109	OI¹		11/10	165	1.1
20	173	1.105575	NP				
21	180	1.110012	MO		10/9	182	1.111111
22	193	1.118012	JbK# LN PJb¹	Aranyszekund			
23	201	1.123611	K#M		9/8	203	1.125
24	207	1.127325	KMb		17/15	216	1.133333
25	217	1.133835	JL				
26	226	1.139594	MbO		8/7	231	1.142857
27	235	1.145902	IK				
28	245	1.15204	MP		15/13	247	1.153846
29	248	1.154507	PJ¹				
30	253	1.157368	KM				
31	257	1.160356	OJb¹		7/6	266	1.166667
32	273	1.170808	JbL K#N NI¹	Fordított kvart			
33	287	1.180328	IK#		13/11	289	1.181818
34	290	1.182741	MbP				
35	293	1.184962	JMb				
36	302	1.190981	LO				
37	313	1.198218	OJ¹		6/5	315	1.2
38	324	1.206009	KN				
39	335	1.213519	PK¹		17/14	336	1.214286
40	339	1.216541	JM				
41	344	1.220025	MI¹		11/9	347	1.222222
42	349	1.223603	JbMb		16/13	359	1.230769
43	366	1.236066	IL LP NJb¹	Aranyterc			
44	382	1.247222	K#O				
45	386	1.25	PK#¹	Nagyterc ========	5/4	386	1.25
46	389	1.252538	MbI¹				
47	394	1.256211	JbM				
48	399	1.259466	OK¹				
49	410	1.267669	JN		14/11	417	1.272727

HANGKOZ-TABLAZAT (1)

*A *cent* az oktáv 1200-ad része.

A Ssz.	K A - RENDSZER Cent	Arány	HANGKÖZEI Betûjel	Elnevezés	"TISZTA" HANGKÖZÖK Áltört	Cent	Arány
50	422	1.276394	NJ¹				
51	433	1.284692	KO		9/7	435	1.285714
52	438	1.28801	MJb¹				
53	443	1.291803	IMb				
54	446	1.294445	K#P				
55	450	1.297327	OK#¹		13/10	454	1.3
56	466	1.309006	JbN LI¹ PL¹	Fordított terc	17/13	464	1.307692
57	483	1.322335	MbJb¹				
58	488	1.32623	IM				
59	493	1.330037	MJ¹				
60	498	1.333333	KP	Tiszta kvart ====	4/3	498	1.333333
61	508	1.341637	NK¹				
62	520	1.350376	JO				
63	530	1.358575	OL¹		15/11	536	1.363636
64	539	1.365482	MbJ¹				
65	542	1.368026	PMb¹				
66	546	1.370833	K#I¹		11/8	551	1.375
67	560	1.381967	IN LJb¹NK#¹	Aranykvart	18/13	563	1.384615
68	575	1.39441	JbO				
69	580	1.398022	MK¹		7/5	582	1.4
70	584	1.401504	JP				
71	588	1.404507	PM¹				
72	597	1.412017	KI¹		17/12	603	1.416667
73	606	1.419822	OMb¹				
74	615	1.427056	LJ¹		10/7	617	1.428572
75	625	1.435279	MbK¹				
76	631	1.440049	MK#¹		13/9	636	1.444444
77	639	1.447205	JbP K#Jb¹NL¹	Fordított szekund	16/11	648	1.454546
78	652	1.457684	OM¹				
79	659	1.463519	PN¹				
80	669	1.472131	IO				
81	676	1.478426	MbK#¹				
82	683	1.484211	JI¹				
83	691	1.490701	KJb¹				
84	695	1.494445	K#J¹				
85	701	1.5	LK¹	Tiszta kvint ====	3/2	701	1.5
86	711	1.508035	ML¹				
87	716	1.512456	NMb¹				
88	723	1.518931	ON¹				
89	733	1.527869	IP				
90	739	1.532609	JbI¹				
91	746	1.539342	KJ¹				
92	753	1.545093	LK#¹		17/11	753	1.545455
93	756	1.548223	MbL¹				
94	761	1.552788	NM¹		14/9	764	1.555556
95	768	1.559013	PO¹				
96	777	1.566917	JJb¹				
97	781	1.570833	K#K¹		11/7	782	1.571429
98	787	1.57602	MMb¹		8/5	813	1.6
99	833	1.618033	II¹ etc.	ARANYSZEXT	13/8	840	1.625

H A N G K Ö Z - T Á B L Á Z A T (2)

A Ssz.	K A - Cent	RENDSZER Arány	HANGKÖZEI Betûjel	Elnevezés	"TISZTA" HANGKÖZÖK Áltört	Cent	Arány
99	833	1.618033	II^{1} etc.	ARANYSZEXT	18/11	852	1.636364
100	878	1.661168	MbM^{1}				
101	884	1.666667	KK#^{1}	Nagyszext =======	5/3	884	1.666667
102	888	1.670808	JbJ^{1}				
103	897	1.679287	OP^{1}				
104	904	1.686032	MN^{1}				
105	909	1.690981	LMb^{1}				
106	912	1.694444	K#L^{1}		17/10	918	1.7
107	919	1.700752	JK^{1}				
108	926	1.708197	IJb^{1}				
109	932	1.713519	PI^{2}		12/7	933	1.714286
110	942	1.723606	NO^{1}				
111	949	1.730964	MbN^{1}				
112	954	1.736074	LM^{1}				
113	964	1.745351	KL^{1}		7/4	968	1.75
114	970	1.75188	JK#^{1}				
115	974	1.756211	JbK^{1}				
116	982	1.763934	IJ^{1}				
117	989	1.770833	K#Mb^{1}		16/9	996	1.777778
118	996	1.778397	OI^{2}				
119	1006	1.788849	NP^{1}				
120	1013	1.796045	MO^{1}		9/5	1017	1.8
121	1026	1.809006	JbK#^{1}LN^{1}PJb^{2}	´6 + a.szekund			
122	1034	1.818056	K#M^{1}				
123	1040	1.824034	KMb^{1}		11/6	1049	1.833333
124	1050	1.834587	JL^{1}				
125	1059	1.843909	MbO^{1}				
126	1068	1.854098	IK^{1}		13/7	1071	1.857143
127	1078	1.86403	MP^{1}				
128	1081	1.868026	PJ^{2}				
129	1086	1.872675	KM^{1}		15/8	1088	1.875
130	1090	1.877506	OJb^{2}		17/9	1101	1.888889
131	1106	1.89441	JbL^{1}K#N^{1}NI^{2}	´6 + f.kvart			
132	1120	1.909836	IK#^{1}				
133	1123	1.913706	MbP^{1}				
134	1126	1.917293	JMb^{1}				
135	1135	1.927056	LO^{1}				
136	1146	1.938753	OJ^{2}				
137	1157	1.951359	KN^{1}				
138	1168	1.963519	PK^{2}				
139	1172	1.968421	JM^{1}				
140	1177	1.974042	MI^{2}				
141	1182	1.979814	JbMb^{1}				
142	1200	2	IL^{1}LP^{1}NJb^{2}	OKTÁV ==========	2	1200	2
143	1215	2.018056	K#O^{1}				
144	1219	2.022532	PK#^{2}				
145	1222	2.02665	MbI^{2}				
146	1227	2.032609	JbM^{1}				
147	1232	2.037862	OK^{2}				
148	1243	2.051128	JN^{1}				

H A N G K Ö Z - T Á B L Á Z A T (3)
´6 = aranyszext, a. = arany-, f. = fordított

A Ssz.	K A - Cent	RENDSZER Arány	HANGKÖZEI Betûjel	Elnevezés	"TISZTA" HANGKÖZÖK Áltört	Cent	Arány
149	1255	2.065243	NJ^{2}				
150	1266	2.078684	KO^{1}				
151	1271	2.084055	MJb^{2}				
152	1276	2.090164	IMb^{1}				
153	1279	2.094445	K#P^{1}				
154	1283	2.099109	OK#^{2}				
155	1299	2.118013	JbN^{1}LI^{2}PL^{2}	´6 + f.terc	17/8	1304	2.125
156	1316	2.139594	MbJb^{2}		15/7	1319	2.142857
157	1321	2.145902	IM^{1}				
158	1326	2.15204	MJ^{2}				
159	1331	2.157368	KP^{1}		13/6	1338	2.166667
160	1341	2.170819	NK^{2}				
161	1353	2.184963	JO^{1}				
162	1363	2.198218	OL^{2}		11/5	1365	2.2
163	1372	2.209391	MbJ^{2}				
164	1375	2.213519	PMb^{2}				
165	1379	2.218056	K#I^{2}				
166	1393	2.236066	IN^{1}LJb^{2}NK#^{2}	´6 + a.kvart	9/4	1403	2.25
167	1408	2.256211	JbO^{1}				
168	1413	2.262052	MK^{2}				
169	1417	2.267669	JP^{1}				
170	1421	2.272532	PM^{2}				
171	1430	2.284693	KI^{2}		16/7	1431	2.285715
172	1439	2.297327	OMb^{2}				
173	1448	2.309019	LJ^{2}				
174	1458	2.322335	MbK^{2}				
175	1464	2.330037	MK#^{2}		7/3	1466	2.333333
176	1473	2.341615	JbP^{1}K#Jb^{2}NL^{2}	´6 + f.szekund			
177	1485	2.358575	OM^{2}				
178	1492	2.368026	PN^{2}				
179	1502	2.381967	IO^{1}				
180	1509	2.392132	MbK#^{2}		12/5	1515	2.4
181	1516	2.401504	JI^{2}				
182	1524	2.412017	KJb^{2}				
183	1528	2.418056	K#J^{2}				
184	1535	2.427056	LK^{2}		17/7	1536	2.428572
185	1544	2.44005	ML^{2}				
186	1549	2.447212	NMb^{2}				
187	1556	2.457684	ON^{2}				
188	1566	2.472131	IP^{1}				
189	1572	2.479814	JbI^{2}				
190	1579	2.490701	KJ^{2}				
191	1586	2.5	LK#^{2}	Nagydecim =======	5/2	1586	2.5
192	1589	2.505076	MbL^{2}				
193	1594	2.512456	NM^{2}				
194	1601	2.522532	PO^{2}				
195	1610	2.535339	JJb^{2}				
196	1614	2.541667	K#K^{2}				
197	1620	2.550062	MMb^{2}		18/7	1635	2.571429
198	1666	2.618033	II^{2} etc.	DUPLA ARANYSZEXT	13/5	1654	2.6

H A N G K Ö Z - T Á B L Á Z A T (4)
´6 = aranyszext, a. = arany-, f. = fordított

A Ssz.	K A - Cent	RENDSZER Arány	HANGKÖZEI Betûjel	Elnevezés	"TISZTA" HANGKÖZÖK Altört	Cent	Arány
198	1666	2.618033	II^{2} etc.	DUPLA ARANYSZEXT	8/3	1698	2.666667
199	1711	2.687817	MbM^{2}				
200	1717	2.69671	KK#^{2}				
201	1721	2.703416	JbJ^{2}				
202	1730	2.717149	OP^{2}				
203	1737	2.728059	MN^{2}				
204	1742	2.736074	LMb^{2}				
205	1746	2.741667	K#L^{2}		11/4	1751	2.75
206	1752	2.75188	JK^{2}				
207	1760	2.763934	IJb^{2}				
208	1765	2.772532	PI^{3}				
209	1775	2.788849	NO^{2}		14/5	1782	2.8
210	1782	2.800762	MbN^{2}				
211	1788	2.809019	LM^{2}				
212	1797	2.824035	KL^{2}		17/6	1803	2.833333
213	1803	2.834587	JK#^{2}				
214	1808	2.841615	JbK^{2}				
215	1815	2.854098	IJ^{2}				
216	1822	2.865278	K#Mb^{2}				
217	1829	2.877506	OI^{3}				
218	1839	2.894425	NP^{2}				
219	1846	2.906057	MO^{2}				
220	1859	2.927019	JbK#^{2}LN^{2}PJb^{3}	´6´6 + a.szekund			
221	1867	2.941667	K#M^{2}				
222	1873	2.951359	KMb^{2}				
223	1883	2.968421	JL^{2}				
224	1892	2.983503	MbO^{2}				
225	1901	3	IK^{2}	Duodecim ========	3	1901	3
226	1911	3.016069	MP^{2}				
227	1914	3.022532	PJ^{3}				
228	1919	3.030043	KM^{2}				
229	1923	3.037862	OJb^{3}				
230	1939	3.065218	JbL^{2}K#N^{2}NI^{3}	´6´6 + f.kvart			
231	1953	3.090164	IK#^{2}				
232	1956	3.096447	MbP^{2}				
233	1959	3.102256	JMb^{2}				
234	1968	3.118037	LO^{2}				
235	1979	3.136971	OJ^{3}				
236	1990	3.157368	KN^{2}				
237	2001	3.177039	PK^{3}				
238	2005	3.184963	JM^{2}				
239	2010	3.194067	MI^{3}		16/5	2013	3.2
240	2015	3.203416	JbMb^{2}				
241	2033	3.236066	IL^{2}LP^{2}NJb^{3}	Oktáv+ aranyszext	13/4	2040	3.25
242	2048	3.265278	K#O^{2}				
243	2052	3.272532	PK#^{3}				
244	2056	3.279188	MbI^{3}				
245	2061	3.28882	JbM^{2}				
246	2065	3.297327	OK^{3}				
247	2076	3.318797	JN^{2}		10/3	2084	3.333333

H A N G K Ö Z - T Á B L Á Z A T (5)

´6´6 = dupla aranyszext, a. = arany, f. = fordított

A Ssz.	K A - Cent	RENDSZER Arány	HANGKÖZEI Betûjel	Elnevezés	"TISZTA" HANGKÖZÖK Altört	Cent	Arány
248	2088	3.341637	NJ^{3}				
249	2099	3.363376	KO^{2}				
250	2104	3.372064	MJb^{3}				
251	2109	3.381967	IMb^{2}				
252	2112	3.388889	K#P^{2}				
253	2116	3.396437	OK#^{3}		17/5	2118	3.4
254	2132	3.427019	JbN^{2}LI^{3}PL^{3}	´6´6 + f.terc			
255	2149	3.461929	MbJb^{3}				
256	2154	3.472131	IM^{2}				
257	2159	3.482077	MJ^{3}				
258	2164	3.490701	KP^{2}		7/2	2168	3.5
259	2174	3.512456	NK^{3}				
260	2186	3.535339	JO^{2}				
261	2196	3.556793	OL^{3}				
262	2205	3.574873	MbJ^{3}				
263	2208	3.581545	PMb^{3}				
264	2212	3.588889	K#I^{3}		18/5	2217	3.6
265	2226	3.618033	IN^{2}LJb^{3}NK#^{3}	´6´6 + a.kvart			
266	2241	3.650621	JbO^{2}				
267	2246	3.660074	MK^{3}		11/3	2249	3.666667
268	2250	3.669173	JP^{2}				
269	2254	3.677039	PM^{3}				
270	2263	3.69671	KI^{3}				
271	2273	3.717149	OMb^{3}				
272	2281	3.736074	LJ^{3}		15/4	2288	3.75
273	2291	3.757614	MbK^{3}				
274	2297	3.770087	MK#^{3}				
275	2306	3.78882	JbP^{2}K#Jb^{3}NL^{3}	´6´6 + f.szekund			
276	2318	3.816259	OM^{3}				
277	2325	3.831545	PN^{3}				
278	2335	3.854098	IO^{2}				
279	2343	3.870558	MbK#^{3}				
280	2349	3.885714	JI^{3}				
281	2357	3.902718	KJb^{3}				
282	2361	3.9125	K#J^{3}				
283	2368	3.927056	LK^{3}				
284	2377	3.948084	ML^{3}				
285	2382	3.959668	NMb^{3}				
286	2389	3.976615	ON^{3}				
287	2400	4	IP^{2}	DUPLA OKTÁV =====	4	2400	4
288	2405	4.012423	JbI^{3}				
289	2412	4.030043	KJ^{3}				
290	2419	4.045093	LK#^{3}				
291	2422	4.0533	MbL^{3}				
292	2428	4.065243	NM^{3}				
293	2434	4.081545	PO^{3}				
294	2443	4.102256	JJb^{3}				
295	2448	4.1125	K#K^{3}				
296	2453	4.126082	MMb^{3}				
297	2499	4.236066	II^{3} etc.	TRIPLA ARANYSZEXT			

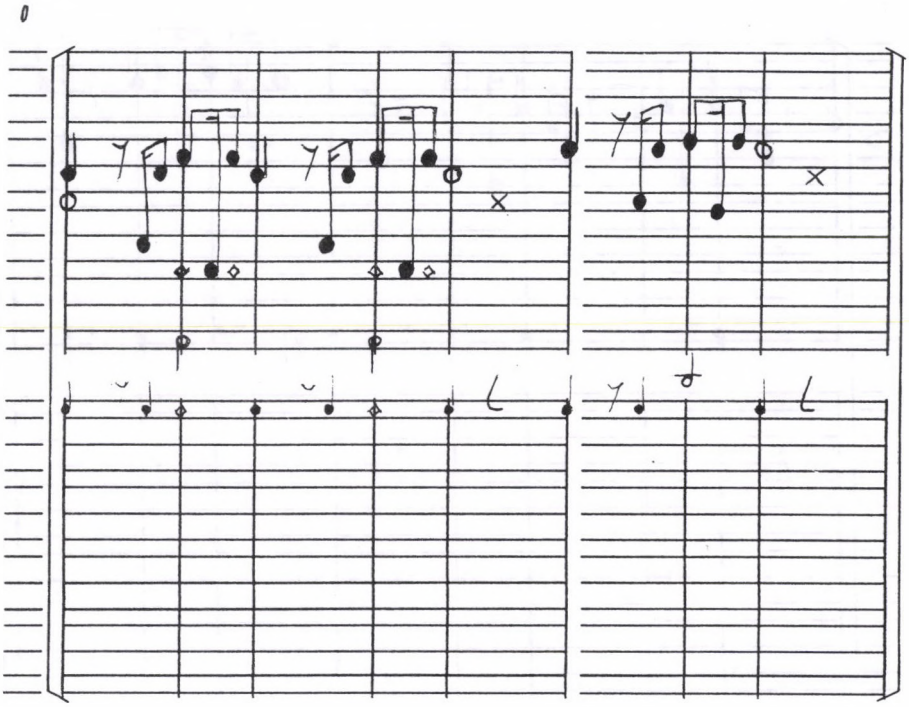
H A N G K Ö Z - T Á B L Á Z A T (6)
´6´6 = dupla aranyszext, a. = arany, f. = fordított

															N4
														Mb4	M4
														L4	
													K4	K#4	
												Jb4	J4		
												I4			
											O3	P3			
										M3	N3				
									K#3	L3	Mb3				
									J3	K3					
								P2	I3	Jb3					
							Mb2	N2	O2						
						Jb2	K2	L2	M2						
				K#1	M1	O1	I2	J2	K#2						
P2	M1	Jb	Mb	P	J1	L1	N1	P1							
N4	K2	J1	O1	K	N	I1	K1	Mb1							
	I6	L3	N2	L1	I	L	O	Jb1							
			I4	I2	I1	N1	J	M							
				*	I3	L2	K1	P1	K#						
						I5	N3	O2	Mb1						
								L4	J2	Jb1					
									I7	K3	M2				
											N5	P3			
													O4	K#2	
														L6	Mb3

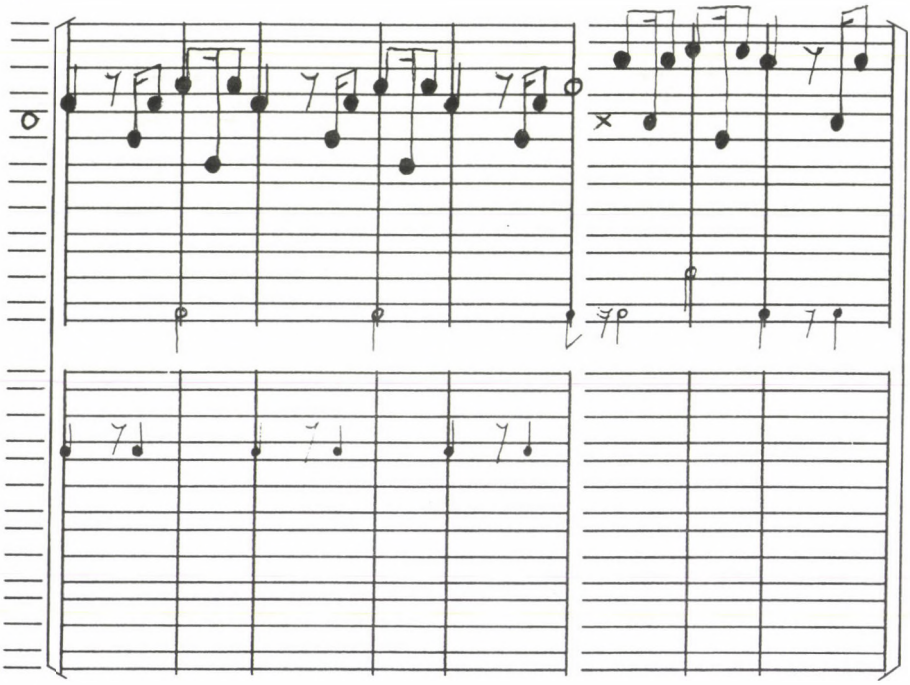
Hangmátrix 11-es osztás

Z E N E I P É L D A

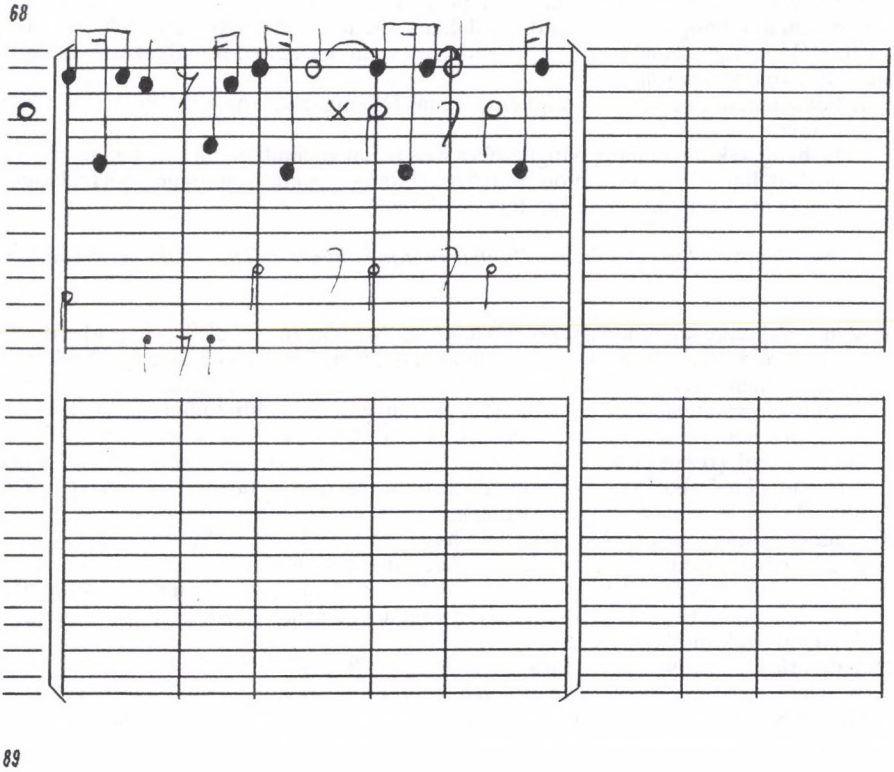
Kósa Gábor: 11. gyakorlat szintetizátorra (1989)



34



68


68
89

SZABÓ HELGA:

JAPÁN GYERMEKDALGYŰJTEMÉNY

A DALLAM VÁNDORLÁSA KÜLÖNBÖZŐ PENTATON HANGNEMEKBE

Bár a 7860 elemzett gyermekdalhoz képest a különböző pentaton hangnemekből más és más pentaton hangnemekbe vándorló dallamok száma mindössze 316, ezek eredetisége oly mértékben figyelemébresztő, hogy érdemes velük kiemelten foglalkozni. E dallamtípust két csoportba soroljuk:

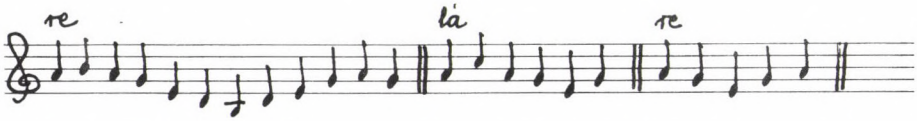
1. Félhangnélküli pentaton hangnemből más félhangnélküli hangnembe vándorló dallamok.
2. Félhangnélküli pentaton hangnemből más félhangnélküli pentaton hangnembe vándorló dallamok, vagy fordított irányban, félhangos pentaton hangnemből félhangnélküli pentaton hangnembe vándorló dallamok.

1. A dallam vándorlása félhangnélküli pentaton hangnemből más félhangnélküli hangnembe.

a) Vándorlás nagy szekunddal mélyebb hangem 74., 75., 76., 77., 78., 79. példa (do=ré)
Az igen rövid terjdelmű 74. és 75. példákban a hangnemváltás csak az utolsó két, kadencia-jellegű ütemben következik be. A 76. példában a japán gyermekdalok tipikus fordulatait ismételgető mrdl, dallamot egy hanggal magasabb, félhangnélküli pentatónia kis terc hangközének ismételgetése vezeti be. A 77. példában a mrdl, dr(ré=H) dallamra, s,l,rdl, (ré=Á) felel. A kétütemes motívumok közötti nagy szext ugrás eltalálása erős hangnemérzetre vall. A hangnemváltásban szerzett jártasság biztonságát érzékeljük a 78. és 79. dallamok szép formálásában is.

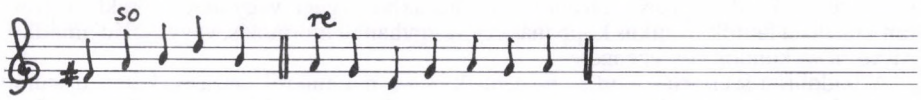
b) Vándorlás nagy szekunddal magasabb hangnembe. 82., 83. példa (ré=do)
A 82. példa terjedelmes, az itt közölt dallamfordulatokat többször variálgató dallam részlete. Benne a mrd dallamot szekunddal mélyebb pentatóniában rdl, fordulat váltja fel. A 83. dallam ugyanazt a motívumot ismételgeti igen sokszor az alaphangnemben, majd egy szekunddal magasabban.

c) Vándorlás tiszta kvarttal magasabb hangnembe. 80. példa (ré=la)
A dallam egyes szakaszait nem csak a hangnem változása, hanem az ismételgetett dallamfordulatok különbözősége is meghatározza. A háromszakaszos dallam hangkészlete:

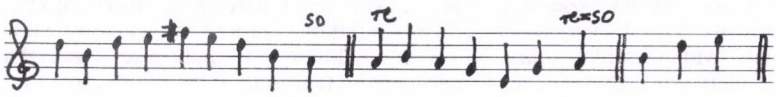


A tanulmány 1. és 2. közleménye a Magyar Zene 1993/2. és 3. számában jelent meg.

d) Vándorlás tiszta kvarttal mélyebb hangnembe, 81., 89. dallam (la=ré)
A 81. dallam kvart-pillérhangok köré font, nagyívű négy ütemmel indul, majd kvarttal mélyebb hangnemből elvont, de a korábbi dallamhoz zökkenőmentesen illeszkedő rdrmrdr dallamfordulattal zárul.
A 89. hatsoros felelgetős dallam első négy ütemei ugyanazt a dallamfordulatot variálgatják. Az 1. 4. és 2. 5. sorok kezdő négy ütemeire felelő válaszok kvarttal mélyebb pentatóniában hangzanak; az 1. és 4. sorok válaszaiban ugyanannak a l, drm hangkészletű dallamnak változatát halljuk. A 2. és 5. sorok válaszai azonos, a drms hangkészletben formált dallamok. A 3. és 6. sorok válasza a kérdés hangnemét megőrzi s a hatsoros felelgetős-dal formáját szépen alakítja.
e) Vándorlás tiszta kvinttel mélyebb hangnembe. 84., 85., 86., 87., 88., 89. példa. (so=ré)
A 84. dallam vázlata):



A 86. dallam hangnemi vázlata: so=A ré=A so=A. A. Míg a 84. és 85. dallamokban a kétféle pentaton hangkészlet ugyanabban az E'—D" hang-térségben bontakozott ki, a 86. dallam vonala másként alakult. Itt a so=A majd ré=A szakaszok után visszatért a so=A hangkészlet, okozója az azonos dallamfordulat kvinttel magasabb megismétlésének igénye. A ré záróhang így szokatlanul magasan hangzik.



E jelenséggel ellentétben a 87. dallam magasan járó dallamát az alsó kvint körében ré-do-ré hangokon kibontakozó kadencia zárja. A 89. dallam hasonlóképpen ereszkedő vonalat mutat. A 90. dallam kvart D" A' E' pillérhangok köré énekelt díszítményekből formálódott.

A különböző félhangnélküli pentaton hangkészleteken kialakított dallamok létrehozásának indítékairól, zenei előzményeiről

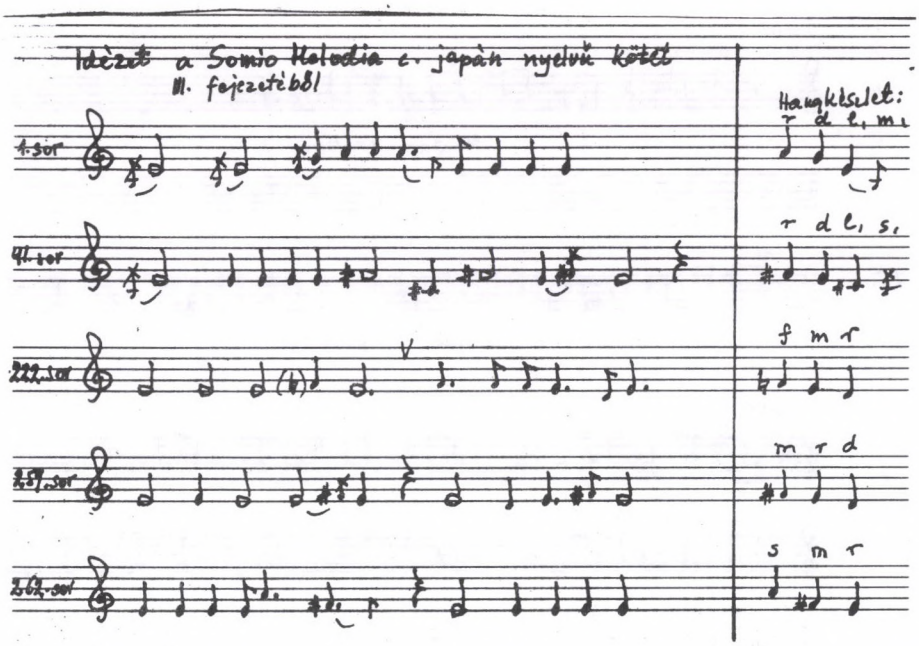
Egy pentaton dallamfordulatot ismétlő szakasz után a japán népénekes ösztönösen vált át egy másik pentaton dallamfordulat-típusra. Japán útjaim során több alkalommal tanítottam olyan óvónőket, akik a mi európai megítélésünk szerint zeneileg talán képzetlenek voltak, de igen fortélyos pentaton tonalitás-váltásokkal teli dallamokat énekeltek teljes természetességgel s ezeket óvodás növendékeiknek is megtanították. Az azonos pentaton dallamfordulat sokszori ismétlése után egy másik pentatóniába történő átmenet zenei képességét — meglátásom szerint — a buddhista szertartászenéből tanulhatta el a népdalénekes és a kisgyermek is. A gyermekdalokban a ré-do-ré központi szerepe s a re záróhang igen magas arányszámú jelenléte is a buddhista zenében gyökerezik.

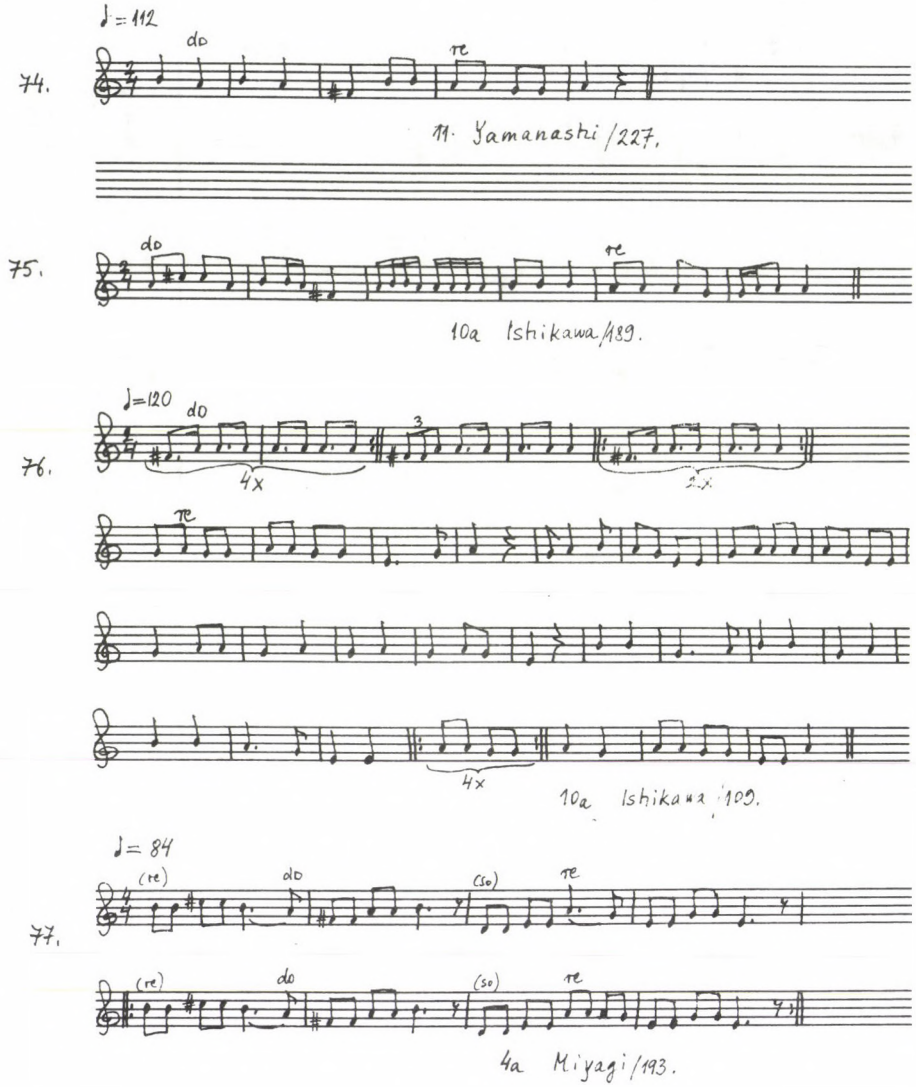
A buddhista szerzetesek legáltalánosabb, napi énekgyakorlatának típusa, amikor Buddha tanításainak az adott napra, napszakra kijelölt szemelvényét azonos hangmagasságon,

ritmikusan, recitált énekléssel olvassák végig. Az olvasás mindenféle szünetet nélkülöző folytonosságát éleshangú, ébenfa-ütőnek állandó, a szöveg hangsúlyait jelző koppanása szorgalmazza. Egy-egy ilyen felolvasás 30 perc körüli időtartalmú. A felolvasás folytonosságának megőrzése céljából két- vagy három pap recitál azonos hangon, egyszerre. Aki levegőt vesz, a recitálás állandó hangmagassága alatti nagy szekund hangmagasságán csatlakozik az énekléshez. Ebben a pillanatban tehát szekund hangköz szól együtt. A félórán keresztül azonos hangmagasságon, igen lendületes tempóban, ritmikusan énekelt szöveg monoton hangvételét ezek az együtthangzó szekundok élénkítik. A vallásos emberek, családok otthonukban napjában kétszer olvassák fennhangon énekelve Buddha tanításának kijelölt szakaszait. Énekük állandóságát faütő hangsúlyokat jelző, állandóan ismétlődő megszólaltatásával biztosítják. A II. világháború befejezéséig általánosan elterjedt volt ez a szokás. Napjainkban többnyire az idősek imádkoznak ilyformán naponta, de még sok családban is él a közös éneklésnek ez a napi gyakorlata. Reggel többnyire csak néhány perces ez az elmélyülés, de este szabályosan, félóráig tart. A vallásos családok gyerekei maguk is részesei e szertartásnak. Városok utcáin járva a házakból reggel, vagy az esti órákban gyakran kihallik a faütők ritmikus koppanása és az egyhangú mormolás, vagy családi imádkozáskor a szekundok összezengése.

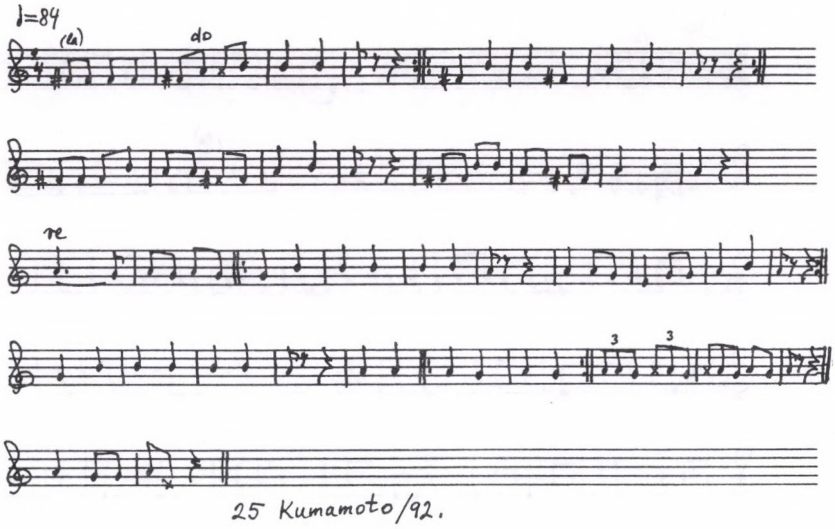
A buddhista szertartásokon — megemlékezés a halottakról, házasságkötés, újszülött gyermek bemutatása a templomban s más ünnepeken — felnőttek, gyermekek egyaránt hallják a buddhista szerzetesek énekét. Ezeknek gyakori típusa a félhangnélküli pentaton dallamfordulaton igen hosszan tartó szövegfelolvasás, mely egy meghatározott szövegszakasznál másik félhangnélküli, vagy félhangos pentaton dallamfordulaton folytatódik. Az éneklők az európai beszédtől és éneklésmódtól teljességgel különböző, a hang környezetét megzendítő, öblösen formált, földöntúli erőket megidéző, rendkívüli hangvétellel énekelnek.

Az ősi Nara városban 646—793 közötti időszakban épült Todaiji templom mindmáig őrzi az „Omizutori" vallásos ceremónia hagyományát. Az ünnepi időszak február 20-án kezdődik a szerzetesek aszkétikus gyakorlataival, majd március 12-én érkezik el az ünneplés főidőszaka. Ennek kiemelkedő eseménye, amikor 11 szerzetes két héten át naponta hatszor, igen rövid megszakításokkal, az étkezés csaknem teljes mellőzése, s csak igen csekély pihenés, illetve alvás mellett énekli végig Buddha tanításait. E ceremónia zenei anyaga teljesen kötött s igen nagy kitüntetés a 11 kiválasztott szerzetes számára, hogy e rendkívüli szolgálat végzésére alkalmasnak találtattak. A felolvasás dallamfordulatait általában óránként váltják az énekesek. A hatalmas zenei anyag ismertetését a későbbiekben önálló tanulmányban kívánom előadni. A gyermekdalgyűjtemény témaköréhez csatlakozóan ezúttal csak arra a sajátosságára kívánok rámutatni, hogy a két hétre szánt zenei anyag tulajdonképpen az É-hang köré rendeződik el, melyet legtöbbször az alsó és a felső kvart vesz körül. Ebbe a keretbe különböző pentaton hangsorokban kibontakozó dallamfordulatok helyezkednek el. Pl.:


Idézet a Somio Melodia c. japán nyelvű kötet
III. fejezetéből
Hangkészlet:
1. sor
r d l, m,
41. sor
r d l, s,
222. sor
f m r
257. sor
m r d
262. sor
s m r

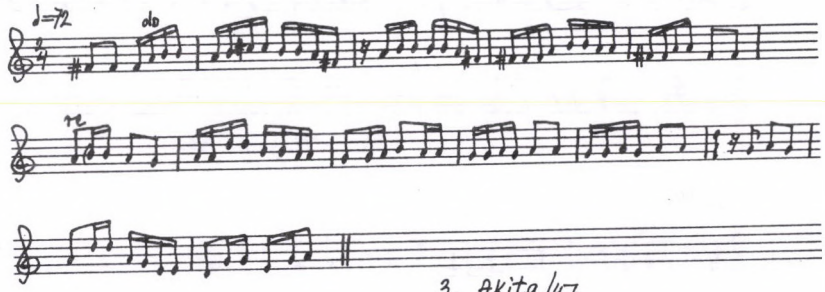

♩= 112
74.
do
re
11. Yamanashi /227.
75.
do
re
10a Ishikawa /189.
♩=120
76.
do
4x
3
2x
re
4x
10a Ishikawa /109.
♩= 84
77.
(re)
do
(so)
re
(re)
do
(so)
re
4a Miyagi /193.

78.



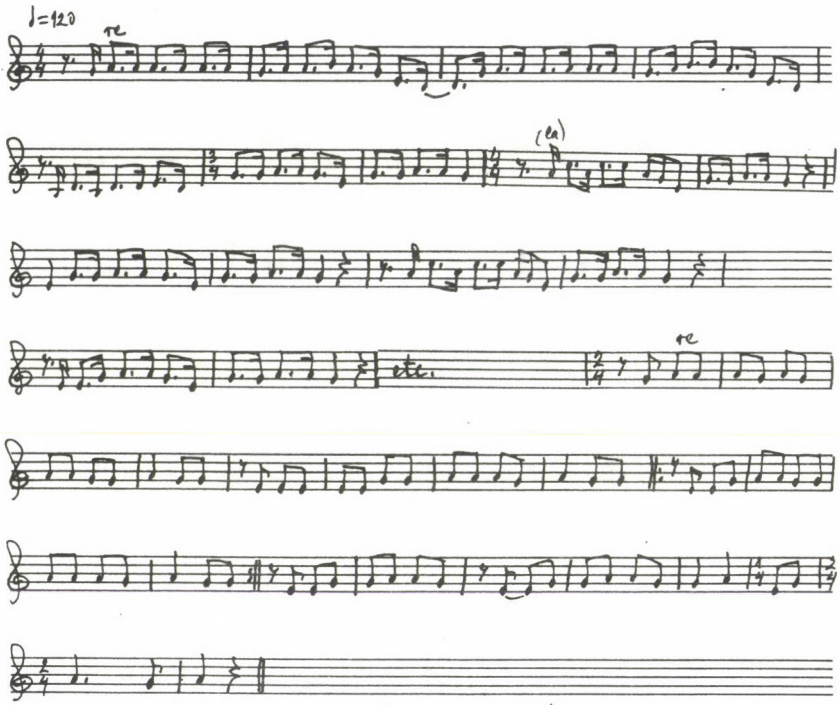
25 Kumamoto/92.

79.



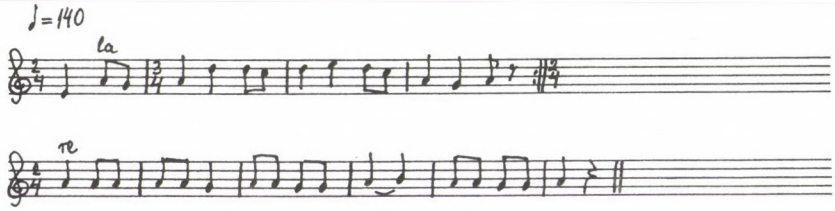
3. Akita/47.

80.

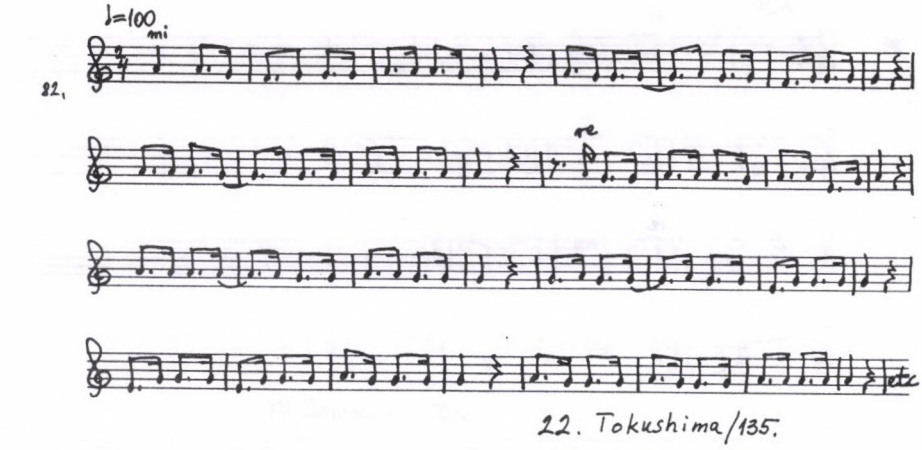


4a Miyagi /73.

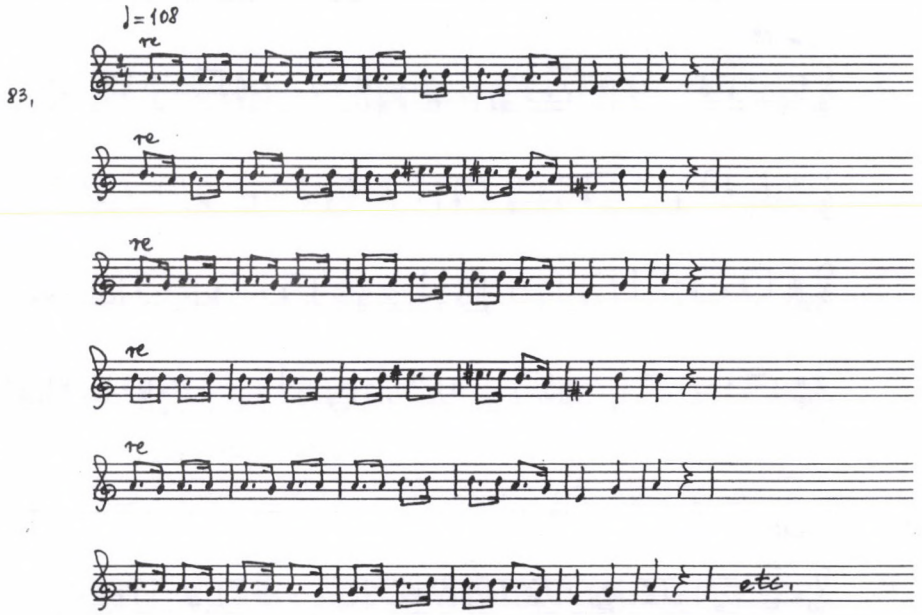
81.



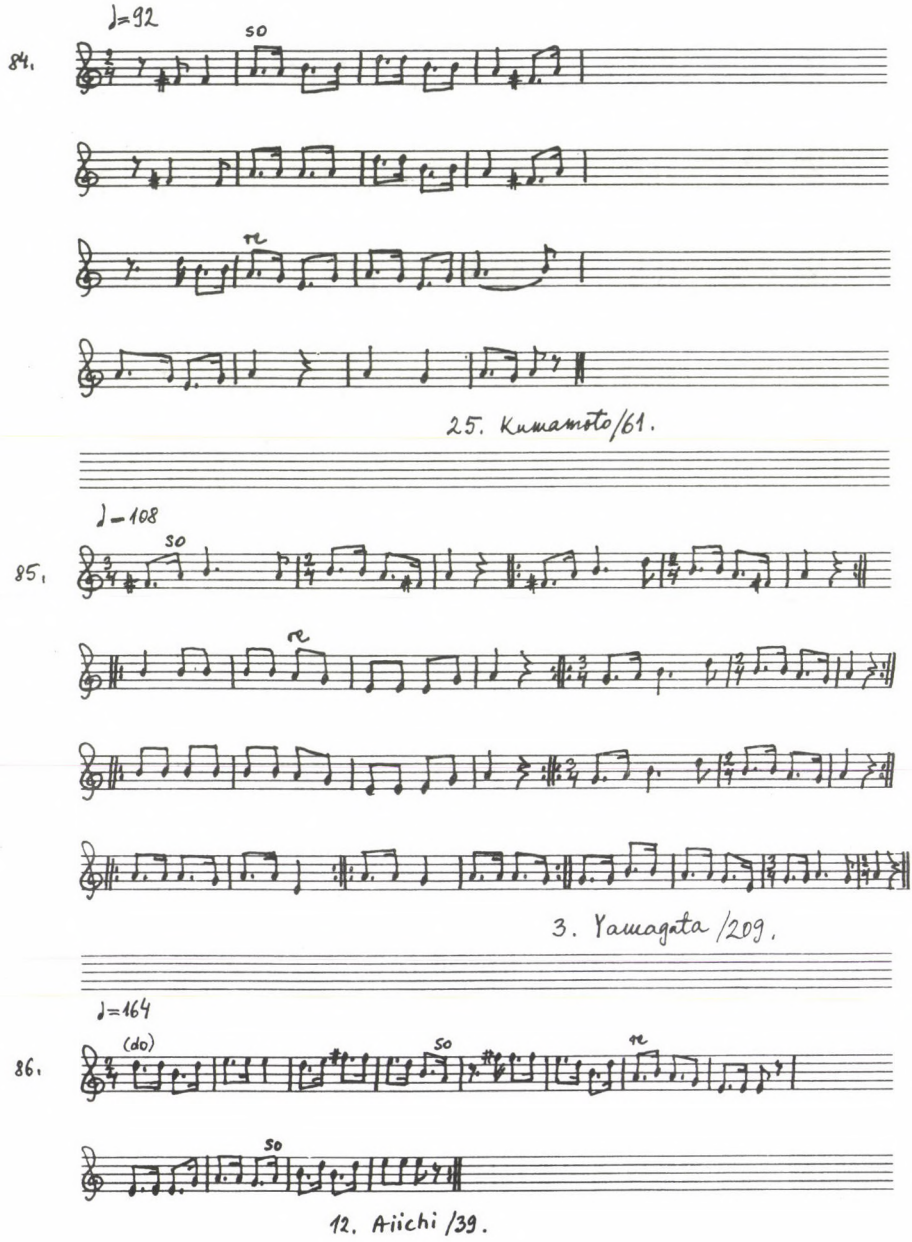
13. Gifu /219.



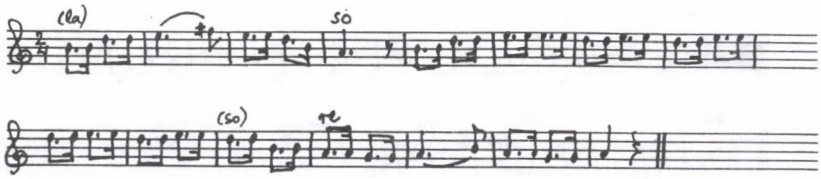
22. Tokushima/135.



1. Hokkeido /49.

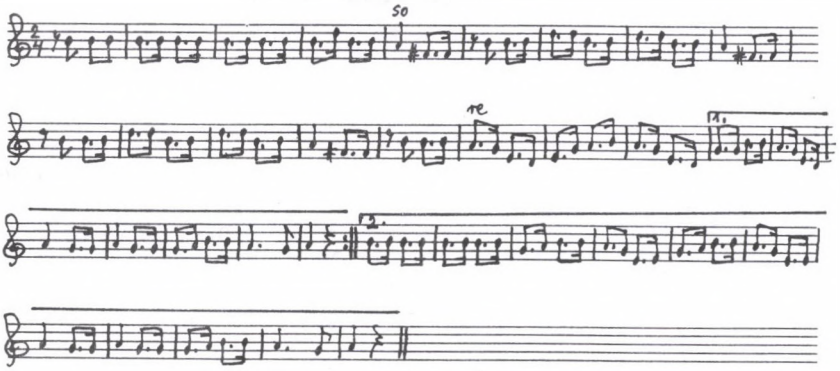

♪=92
84.
so
re
25. Kumamoto/61.
♪=108
85.
so
re
3. Yamagata /209.
♪=164
86.
(do)
so
re
so
12. Aiichi /39.

87.



9a Niigata/39.

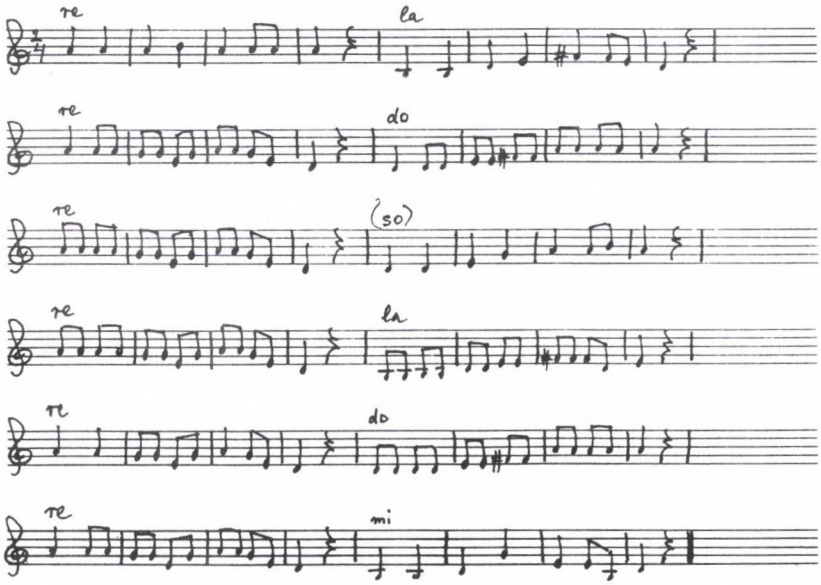
88.

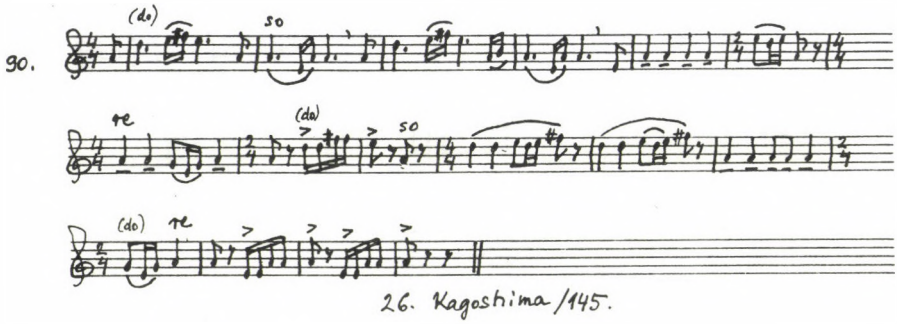


15. Kyoto/102.

♩=76

89.





(folytatjuk)

N. SZABÓ JÓZSEF:

NEMZETKÖZI ZENEI KAPCSOLATOK (MAGYARORSZÁG ZENEDIPLOMÁCIÁJA 1945—1947) II.

EGYOLDALÚ A MAGYAR—FRANCIA KAPCSOLAT

A háború utáni magyar kultúrdiplomácia az elszigeteltség felszámolásában és az ország presztízsének a helyreállításában a legnagyobb jelentőséget a magyar—francia kulturális kapcsolatoknak szánt.**** A magyar—francia kulturális kapcsolatok területén az egyik legsikeresebb együttműködés a zene területén valósult meg. Nem sokkal Párizs felszabadulása után, 1944 augusztusában a Theatre Le Brugère rendezett Liszt-matinét, kidomborítva a zeneszerző magyarságát. A párizsi Magyar Intézet pedig 1945. március 2-án Arma Pál párizsi magyar zeneszerző legújabb szerzeményét mutatta be Georges Auric zeneszerző, valamint Marguerite Pilean és A. Clement hangversenyénekesek közreműködésével.

A háború után megjelent egyetlen francia zenei folyóirat 1945 őszén pedig képanyaggal illusztrált nagy cikket közölt Bartók Béla halála alkalmából. A tanulmány értékét növelte, hogy szerzője, O. Messiaen nemcsak a párizsi Conservatoire Nationale professzora volt, hanem a modern francia zene egyik legnagyobb alakja. Bartók Bélának a világ zeneművészetére gyakorolt hatását a francia zenei élet nagyra értékelte. Halála után több művész és intézmény felvette műsorára. A francia állami rádió 1945 novemberében Rosenthal vezetésével nagy hangversenyen játszotta Bartók műveit. Egy párizsi kiadó pedig Bartók Béla „A magyar népdal" című műve iránt érdeklődött. Érdeklődés mutatkozott Serge Moreux Bartók-tanulmánya iránt is.[29]

A magyar—francia zenei kapcsolatok elmélyítésében fontos állomás volt az 1946 áprilisában megrendezett Berlioz-ünnepség. Az ünnepség részeként Auer Pál párizsi követ és Kővágó József budapesti főpolgármester a kormány és a főváros nevében megkoszorúzták Berlioz sírját a montmartre-i temetőben. Az ünnepi aktust a francia rádió is közvetítette. A megemlékezésen képviseltette magát a francia kormány, Párizs városa, számos francia művészeti és kulturális egyesület, valamint a párizsi magyarok szervezete. A Berlioz-ünnepségekkel kapcsolatban nagyszámú fogadás volt, számos francia kiválóság részvételével. A Société du Vieux Montmartre is rendezett Berlioz-ünnepséget, amelyen Antoine Beurdet, a társaság főtitkára egyórás előadás keretében ismertette Berlioz magyarországi kapcsolatait.

Párizs zenei életében a magyar zeneművészek és kompozíciók 1946-ban komoly szerepet játszottak. A zenei események közül ki kell emelni a Végh vonósnégyes 1946. novemberi, valamint a Gertler vonósnégyes decemberi vendégszereplését. A hangversenyeken a modern magyar zeneszerzők kerültek előadásra. Nagy sikernek számított, hogy a Marguerite Long-Jacques Thibaud nemzetközi zongora- és hegedűverseny első díját Schneider Hédy zongoraművésznő nyerte el. Kimagaslóan szerepelt Lengyel Gabriella hegedűművész is. A nemzetközi verseny magyar helyezettjei megismertetésére a párizsi magyar követ és a Magyar Intézet igazgatója hangversenyt rendezett. Ezen megjelentek a francia zenei és művészeti élet kiválóságai.

A magyar—francia zenei kapcsolatok területén az egyik legfontosabb esemény a legnagyobb élő magyar zeneszerző Kodály Zoltán műveinek franciaországi bemutatója volt

1947. március 19-én. A Radiodiffusion Française másfél órai időtartammal közvetítette Kodály hangversenyét. A francia rádió a zeneszerző életét és művészetét ismertető tanulmányt is felolvasott.[30] A francia rádió Kodály Zoltán Miséjét külön hangverseny keretében ismertette. A francia zenevilág előkelőségeinek részvételével hangverseny volt a Revue Musicale rendezésében Kodály Zoltán tiszteletére. Az estét Robert Bernard előadása vezette be, az Énekszó dalciklust Mackart énekművésznő adta elő.

A modern magyar zeneművészet terjesztését szolgálta, hogy egy francia kamarazenetársaság a rádióban előadta Bartók Béla vonósnégyesét, Yehudi Menuhin pedig a Palais de Chaillott nagytermében a hegedűversenyt. A Théâtre des Champs Élysées-ben Adrian Boult vezényletével bemutatásra került Bartók Béla Concerto című zenekari műve. Bemutatták Lajtha László In Memoriam c. zenekari művét is. A magyar zene jobb megismertetése érdekében a párizsi magyar követség tárgyalásokat folytatott a Magyar Operaház párizsi vendégszereplése céljából.[31] A magyar zene franciaországi szerepléséhez tartozik az is, hogy 1947. november 29-én a rádió koncertet adott magyar művészekkel.[32]

A magyar–francia zenei kapcsolatok igen dinamikus magyar zenediplomáciáról tanúskodnak. Ennek legfőbb oka, hogy a magyar kultúrdiplomáciában Franciaország és Párizs művészeti jelentősége mellett elsősorban politikai fontossággal bírt. A franciák ugyanakkor nem tulajdonítottak különös kulturális jelentőséget a zenei kapcsolatoknak. Az „együttműködés" így egyoldalúvá vált. Míg más országok esetében érvényesült egy bizonyos kölcsönösség, addig a magyar–francia viszonyban inkább a kapcsolatokban érdekelt magyar fél aktivitásáról beszélhetünk.

JÓ A MAGYAR–OLASZ VISZONY

A II. világháború befejezése után, az új kultúrdiplomáciai orientáció kidolgozása idején Olaszország volt az egyetlen állam, amellyel nem kellett a kultúrkapcsolatok kiépítését kezdeményezni, hanem csupán demokratikus szellemben a meglévőt kiszélesíteni.***** A közelmúlt eseménye, valamint a háború megközelítően azonos befejezése miatt a kultúrkapcsolatok nem kapnak olyan politikai dimenziót, mint azokban az országokban, ahol egy helytelen magyarságkép alakult ki, illetve amely országoktól az elszigeteltségből való kitörés elősegítését reméltük. Mivel a két ország szellemi kapcsolatainak nem volt missziós jellege, ezért a zenei is „csak" kulturális szerepet játszott.

A magyar kultúrdiplomácia részéről természetes volt az igény a világhírű olasz zenével a magyar muzsikusok együttműködésének. Kardos Tibor a római Magyar Intézet igazgatója a magyar–olasz kultúrkapcsolatok háború utáni újrakezdését a zene területén is nagyon lényegesnek tartotta. Úgy látta, hogy a művészi és zenei képzés számára Itália minden időben elengedhetetlen volt és maradt.[33] A magyar zenekultúra számára a háború után az olasz zenének nemcsak zenetörténeti jelentősége volt, hanem azáltal is fontossá vált, hogy Róma 1947 tavaszától zenei téren újból nemzetközi központ lett.[34]

Az első magyar–olasz zenei kapcsolatok megteremtésében szintén a Római Magyar Intézet járt élen. 1947. március 8-án Maestro Riccardo Yana és tanítványai Arrigo Boito „Mefistofele" c. művéből adtak elő részletet. Különösen kitűnt Corrado Pavese kiváló basszus hangjával. Az intézet egyik legjelentősebb hangversenyét 1947. március 17-én Zathureczky Ede hegedűművész adta. A hangverseny fontosságát jelzi, hogy jelen voltak a római Zeneakadémia professzorai, Ottorino Respighi és Alfredo Casella özvegye, a nagy hangversenyirodák kiküldöttei és a zenekritikusok. A Magyar Intézet 1947 tavaszán megkezdte egy nagyszabású Kodály-est előkészítését. Kodály Zoltán hangversenyének zenei fontosságán túl kultúrpolitikai jelentőséget tulajdonítottak, mert a magyarság ügyének kimondhatatlanul sokat használt Kodály Zoltán megjelenése.[35]

Történelmi és hatalmi-politikai okok miatt, valamint a németségnek, a német nyelvterületnek a világ szellemi-tudományos életében játszott meghatározó szerepe folytán az elmúlt századokban a magyarság erős szálakkal kötődött a német kultúrához. Hitler hatalomra jutása, a fasizmus rémtettei, valamint a német szövetség miatti nemzeti katasztrófa a magyarságnak a német kultúrához való viszonyában „új" helyzetet teremtett. A II. világháború után a „kérdés" így a magyar kultúrdiplomácia és művelődéspolitika egyik legbonyolultabb és legkényesebb problémája volt. Magyarország számára a helyzetet igen komplikálttá tette, hogy annak a Németországnak volt a szövetségese, amely a magyarságot 1944. március 19-én végül is megszállta és katasztrófába sodorta.

Az elszigetelt helyzetben lévő Magyarország számára 1945-ben saját identitásának helyreállítása idején igen nehéz volt megtalálni azokat a pontokat, amelyeken keresztül rendezni tudta a német kultúrához való viszonyát. Nehéz volt ez azért is, mert a háború után az ismert okok miatt a németség nemzetközi megítélése egyértelműen negatív volt. Ezekben az években a németségtől való elhatárolódást mind Keleten, mind Nyugaton gesztusértékűnek tartották. Egy olyan ország számára, mint Magyarország, ahol a német kultúrának ilyen erős volt a kötődése, ott a német kultúrával való totális szakítás csak tragikus következményekkel járhatott volna. A magyar–német kulturális kapcsolatok gazdag hagyománya ellenére a fasizmus a potenciális lehetőségeket is beárnyékolta. Az antifasiszta célkitűzések megvalósítása és a német értékek megtartása arra ösztönzött, hogy a német kultúra reprezentánsa ne Németország legyen. A háború utáni politikai környezetben, a nemzetközi németellenesség idején feltételezhető volt, hogy a német kultúrát Ausztria, illetve Bécs fogja reprezentálni. Az új helyzetet reálisan értékelő magyar kultúrdiplomácia a háború befejezése utáni napokban bekapcsolódott az Ausztriában, illetve a Bécsben kibontakozó szellemi életbe. A zenei kapcsolatoknak az átrendeződéstől függetlenül volt egyfajta folytonossága, mert Bécs mint a nemzetközi zenei élet egyik fővárosa, a magyar zene számára mindig meghatározó fontossággal bírt.

A német kultúra átmeneti pozícióvesztése azonban hatással volt a zenei kapcsolatokra is. A kisszámú rendezvényre és koncertre korlátozódott magyar–osztrák zenei kapcsolat része volt, hogy 1945-ben a bécsi rádió játszotta Wehner Tibor és Hegedüs Miklós darabjait.[36] 1946 januárjában Wehner Tibor újból fellépett Varga Tibor hegedűművész társaságában a Collégium Hungaricumban.[37] Magyarországon a Clemens Kraus vezette Bécsi Szimfonikus Zenekar volt az első vendégszereplő külföldi együttes az 1947—1948-as évadban. A magyar szimfonikus zenekarok közül elsőként a székesfővárosi zenekar szerepelt külföldön. 1947 júniusában két koncertet adott Bécsben Fricsay Ferenc, illetve Somogyi László vezényletével.[38] A műsoron magyar művek szerepeltek, Bartók, Kodály, Viski János művei és Bartók Két román tánca Weiner hangszerelésében. A sikeres vendégszereplés nyomán nagyobb szabású turné tervei is körvonalazódtak.

A német zenéhez való viszony, illetve a magyar–osztrák zenei kapcsolatok is arra utalnak, hogy a kultúra egyik legkevésbé ideologikus szférája, a zene is politikailag determinálttá válik egy nemzetközi hatalmi átrendeződés időszakában. Mivel a II. világháború után a magyar művelődéspolitikában a német kultúra nem volt preferált, ezért a világ zenei életében meghatározó fontosságú német–osztrák zene sem kulturális értékeinek megfelelő helyen szerepelt a magyar zenediplomáciában.

JÓK A MAGYAR–SVÉD ZENEI KAPCSOLATOK

A II. világháború utáni magyar kultúrdiplomáciai orientációt meghatározó legfontosabb szempontok alapján Magyarország és Svédország között nem kellett volna szükségszerűen elmélyült kapcsolatoknak kialakulniuk. Ennek ellenére a két ország között széles körű kulturális-zenei együttműködés jött létre. Az 1945 utáni együttműködés támaszkodhatott a Svédországban élő politikai emigrációra, valamint a magyar származású zenészekre.

A II. világháború alatt Svédország semlegessége miatt a nyugati hatalmakkal való kapcsolattartás végett Magyarországon fontos szerepet kap a svéd orientáció. 1945 után a nemzetközi elszigeteltsége idején fontos szerepet kapott a nagy nemzetközi presztízzsel rendelkező skandináv állam a magyar kultúrdiplomáciában.

A művészeti kapcsolatok 1946 őszén már kiépültek a két ország között. Igen sikeres volt a zenei együttműködés. 1946. október 17-én a Stockholmi Operában felújították az „Igor herceget", ahol Oláh Gusztáv operaházi főrendező Issay Dobrowennel együtt rendezte a zeneművet. A svéd lapok kiemelték a két művész szerepét a repriz körül, és azt is megírták, hogy Oláh Gusztáv Budapesten ismerkedett meg Dobrowennel és azóta is fenntartják kapcsolatukat. A stockholmi újságok rendkívül melegen emlékeztek meg Oláh Gusztáv rendezői képességéről és kitűnő munkájáról. Az egyik lap Oláh Gusztávot a kiváló svéd rendezővel Thoroff Jansonnal emelte egy szintre és arról írt, hogy Oláh Gusztáv a magyar Thoroff Janson.

Oláh Gusztáv sikeres rendezése után a Stockholmi Operaház azzal a tervvel is foglalkozott, hogy Verdi „Traviata"-jának rendezésével szintén Oláht bízzák meg. Mivel Oláh Gusztáv nagy hatást gyakorolt a svéd közönségre és a zenei életre, ezért a rendező tevékenységét Böhm Vilmos nagykövet rendkívüli kulturális eseménynek tartotta. A diplomata tisztában volt azzal, hogy a Stockholmi Opera nem versenyezhet a világ első operaházaival, de a rendezés dolgában az első vonalban van, és ezért kitüntetésszámba megy, ha egy magyar művész az egész világon híres svéd rendező mellett ilyen elismerést nyert. Böhm szerint kultúrdiplomáciailag helytelen, hogy a magyar lapok nem, vagy alig foglalkoztak Oláh Gusztáv stockholmi szereplésével. Böhm Vilmos jól látta, hogy Magyarország külpolitikai helyzetében az ilyen kulturális események, a kiváló teljesítmények rendkívül hasznosak az ország nemzetközi megítélése számára. Böhm ezért arra kérte a KÜM-öt, hogy jobb propagandát csináljanak Oláh Gusztávról.[39] A magyar és a svéd zene háború utáni együttműködését pozitívan befolyásolták a Svédországban élő magyar zeneművészek. Egyesek hazatelepedve ismételten bekapcsolódtak a magyar zenei életbe. A magyar zenei élet nemzetközi pozícióink megerősítése szempontjából nagy jelentősége volt annak, hogy 1946. május 26-án, többévi kényszerű távollét után hazatelepedett Tóth Aladár és felesége Fischer Annie. Fischer Annie első fellépésével 1946. június 19-én is a svéd—magyar kapcsolatokat erősítette, mert koncertjén Wallenbergnek, a magyarországi zsidók ezreinek életét megmentő diplomatának állított emléket.[40] A svéd zenével ugyancsak magyar származású muzsikus teremt kapcsolatot.

A magyar—svéd zenei kapcsolatok részeként 1947 tavaszán Magyarországon vendégszerepelt Garaguly Károly. A magyar származású művész sikeres fellépése mellett 1947. május 8-án igen elismerően nyilatkozott a magyar zenei életről a svéd rádióban. Garaguly szerint a zenekultúra Magyarországon soha nem volt olyan élénk, mint 1947 tavaszán. Az Opera állandóan táblás ház előtt játszik, és a zenekarok soha nem látott lelkesedéssel dolgoznak a zenekultúráért. Véleménye szerint az a megértés, amelyet a magyar közönség Berwald Alfvén és Lars Erik Larsson műveivel szemben mutatott, nagyban szolgálják a két nép kulturális együttműködésének ügyét. Nem véletlenül hívta fel Böhm Vilmos újólag arra a figyelmet, hogy a jó kulturális kapcsolat többet ér, mint a politikai propaganda.[41]

MAGYAR—ROMÁN KAPCSOLAT

A magyar kulturális vezetés helyesen ismerte fel, hogy a világra nyitás csak a szomszédokon keresztül, a kialakult problémák rendezései révén lehetséges. Közép-Európa népei számára nemcsak a földrajzi tényezők, hanem a közelmúlt, s a közös tapasztalat parancsolóan írták elő az együttműködést. A múlt rossz példáinak tanulsága szerint a Kárpát-medence népeinek tartós boldogulása nem egymás ellenében, hanem csak együtt teremthető meg.

A magyarságnak a szomszéd népekkel való viszonya rendezését valamennyi demokratikus párt fontosnak tartotta.[42] Az államközi és kulturális kapcsolatok rendezésének legfőbb akadálya 1945-ben Romániával, a korábbi politikai konfliktusok emléke mellett, a nemzetiségi kérdés megoldásában jelentkező problémák voltak. A háború befejezésével nem

hogy javult a két nép viszonya és az erdélyi magyarság helyzete, hanem rosszabbodott. A II. világháború alatti valós vagy vélt sérelmekért román soviniszta körök irtóhadjáratot folytattak az erdélyi magyarság ellen. A magyar—román kapcsolatok****** kiépülésének és a nemzetiségi kérdés demokratikus megoldásának feltételei csak az 1945. március 4. után létrejött Gróza-kormánnyal teremtődtek meg.[43]

Gróza Pétert 1945-ben az a célkitűzés vezérelte, hogy a magyarság és a románság közti ellenséges viszony megszűnjön és a két nép békességben éljen.[44] Gróza kultúrpolitikai lépéseivel is hozzá kívánt járulni az erdélyi magyarság művelődési lehetőségeinek a megjavításához, aminek eredményeként Erdélyben a Magyar Népi Szövetség vezetésével élénk kulturális élet bontakozott ki. A magyar—román államközi együttműködés rendezett volt, ezért a kulturális téren is az örvendetes közeledés jelei voltak tapasztalhatók. A magyar—román kapcsolatok kibővítésében fontos szerepet töltött be az 1945. szeptember 21-én Kodály Zoltán elnökletével megalakult Magyar—Román Társaság. E Társaság választmányában is aktív szerepet vállaltak a magyar zenei élet képviselői, többek között Komáromy Pál.[45] Az 1945 novemberében Bukarestben létrejött Román—Magyar Társaságban is fontos szerepet kapott a zeneművészek jelenléte, mert vezetőségébe beválasztották a világhírű zeneszerzőt, Enescut.[46] A Magyar—Román Társaság 1946 februárjában rendezte meg az első rádióadását, amelyen Kodály Zoltán mondott bevezető előadást. Márciusban volt a második rádióelőadás, amelyen a román nép- és műköltészetből szavalatok hangzottak el és román zenét közvetítettek.[47]

Az államközi kulturális kapcsolatok kiépülésében fontos állomás volt, a magyar kulturális delegáció 1946. március 14—17. közötti romániai útjának, ezen belül a Magyar Népi Szövetség március 15-i emlékünnepélyének. A Magyar Népi Szövetség ünnepélyéről Gróza Péter és Keresztury Dezső a Dales hangversenyterembe mentek az ottani Bartók—Kodály-estre, a Waldbauer—Kerpely vonósnégyes, valamint Zathureczky játékának a meghallgatására. A hangverseny szünetében Keresztury Dezső a modern magyar zeneművészetről tartott előadást, amelyben a magyar—román közeledés kedvező kilátásait ecsetelte.[48]

1946 tavaszán kezdtek kiépülni a magyar—román zenei kapcsolatok. Április 24-én Budapestre érkeztek a Bukaresti Opera művészei. Április 25-én viszont a magyar operaház énekesei utaztak Bukarestbe.[49] A jól indult magyar—román kapcsolatokat 1946 júniusában a felszított sovinizmus megzavarta. Erdélyben zavargásokra és magyarellenes tüntetésekre került sor. Egyes román nacionalista körök a kulturális sértések sorát követték el. A nacionalista szenvedélyek fellángolásának elsődleges oka az volt, hogy 1946. május 7-én a külügyminiszterek párizsi értekezlete foglalkozott a magyar békeelőkészítés tervezetével. A magyar kormány 1946-ban azzal a kéréssel fordult a párizsi békedelegációhoz, hogy a szomszédos országokban élő magyar nemzetiségiek jogállásának rendezését ne tekintsék az illető ország belügyének, hanem az nemzetközi jogszabályok útján nyerjen szabályozást.[50] A magyar kérést azonban a párizsi konferencia elutasította.

A magyar—román kapcsolatok igazolták, hogy az együttműködéshez szükség van olyan szellemre, melyben megvalósulhat a kölcsönhatás egymás kultúrájára és szellemére. A nagyon súlyos ellentétek miatt a zene nem tudta összekötni a magyar és román népet. A közös zenei gyökerek ellenére sem találtak egymásra a Duna-medence népei. Bartók és Kodály zenéje nem tudta bebizonyítani, hogy nemcsak a történelmünk közös, hanem a jövőnk is.

**** A magyar–francia kulturális kapcsolatok részletes kifejtését lásd: N. Szabó József: Magyar–francia kulturális kapcsolatok (1945–1948) c., a Századokban 1995-ben megjelenő tanulmányban.

[29] UMKL XIX–I–1e. 1945–75889

[30] UMKL XIX–I–1e. 1947–80602

[31] UMKL XIX–J–I–k. 1947. 627000/6

[32] UMKL XIX–J–I–k. 1948–63/pol.

***** A magyar–olasz kulturális kapcsolatok részletes kifejtését lásd: N. Szabó József: Magyar–olasz kulturális kapcsolatok (1945–1948). Világtörténet, sajtó alatt.

[33] UMKL XIX–I–1e. 1945–44680

[34] UMKL XIX–I–1e. 1947–68614

[35] UMKL XIX–I–1e. 1947. augusztus 22.

[36] UMKL XIX–I–1e. 1945–21491

[37] Kis Újság, 1946. január 29.

[38] Breuer János: Id. mű 98., 100. p.

[39] UMKL XIX–I–k. 1946–61953/6

[40] Breuer János: Id. mű 83. p.

[41] UMKL XIX–I–1e. 1947–178380

[42] Szabad Szó, 1945. április 15.

****** A magyar–román kulturális kapcsolatok részletes kifejtését lásd: N. Szabó József: Magyar–román kulturális és tudományos kapcsolatok (1945–1946). Világtörténet, 1994. tavasz–nyár

[43] Szabadság, 1945. március 4.

[44] Gróza Péter beszéde az Észak-erdélyi Menekültek Szövetsége küldöttei előtt. Szabadság, 1945. március 15.

[45] UMKL XIX–I–1e. 1946–88531

[46] A magyar irodalom története. 1945–1975. I. Irodalmi élet és irodalomkritika (Szerk.: Béládi Miklós) Akadémiai Kiadó. 1981. 69. p. Kántor Lajos: Illyés Gyula és a néke asztala. Valóság, 1985. 12 no.

[47] UMKL XIX–I–1e. 1946–70729

[48] UMKL XIX–I–1e. 1946–39389

[49] Szabadság, 1946. április 25. Szabadság, 1946. április 26.

[50] Országgyűlés Naplója II. kötet. Hiteles Kiadás. Athenaeum Irodalmi és Nyomdaipari Részvénytársulat Könyvkiadója Budapest, 1948. 73. p.

MATTI VAINIO:

JEAN SIBELIUS

Jean Sibelius (1865—1957) születésekor Finnország a nemzeti felemelkedés, a finnség és a nyelvi tudatosság nagyon erős virágkorát élte. Az Elias Lönnrot által gyűjtött nemzeti eposz, a Kalevala akkoriban még rendkívül időszerű volt — 1835-ben jelent meg — és a különböző területek művészeinek szinte korlátlan, kivételesen inspiráló anyagot kínált. A Kalevala megjelenésével Finnország népének nagy álmai váltak valóra: ez vezetett a nemzeti út megtalálásához; a nemzeti kincsek, a népköltészet és a népdalok csak a Kalevala megjelenését követően kapták meg az őket megillető rangot. Ugyanakkor a romantika mint művészeti irányzat Európában már határozottan a hanyatlás jeleit mutatta, de amikor a földrész különböző részein majdnem egyidejűleg született nemzeti áramlatok a beporosodott romantikának új és friss aspektust adtak, ezek az elemek mindenfelé lelkesítő ösztönzőkké váltak; ez később a nemzeti zene széles körű expanzióját eredményezte, szinte valamennyi európai országban. A szlávok már édeklődést keltettek, Csajkovszkijt — helyesen vagy helytelenül — tipikus orosznak tartották, Liszt már megírta magyar rapszódiáit, és az új áramlat megihletett olaszokat, spanyolokat, norvégokat, svédeket, finneket stb. Az épphogy létrejött etnográfiai gyakorlat kiindulópontjai mindenhol a természet és a népélet zenei pillanatfelvételei lettek. Ez az irányzat, amely lényegében felhasználta a népzene dallamkincsét, jellegzetesen a század későromantikájának oldalhajtása volt. Ahogy Sibeliusszal kapcsolatban már sokszor megfogalmazták, aligha született Finnországban zeneszerző kedvezőbb talajon és időpontban, mint ő. A nemzeti szellem — és konkrétan a Kalevaláé — Sibeliusnak rendkívül kedvelt kiindulópontokat és lehetőségeket nyitott, amelyeket ő kiváteles bölcsességgel és szakértelemmel tudott kiaknázni. A stílusában sajátos finn művészet ábrándja már közel egy évszázaddal korábban is élt, többek között Axel Gabriel Ignelius, az első finn szimfóniaköltő képzeletében. Abban az időben azonban még hiányoztak az ilyen művészet sikerének feltétlen követelményei. Nem bíztak a saját erejükben, és Ignelius próbálkozásai csak kevés megértésre találtak. A század végének elérkeztével az életkörülmények döntően megváltoztak; az történt, amit Ignelius még az 1840-es években megjósolt: „... e nép ébredésének szépnek kell lennie". Ez vált valóra a zeneművészetben is, és Finnországban „stratégiailag" megfelelő időpontban lépett fel a zeneszerző, a mester, akit már az 1800-as évek nagy szerzeményei után zseninek neveztek.

A finn Sibelius-kutatók gyakran hangoztatják, hogy Sibelius mint zeneszerző későn bontakozott ki, annak ellenére, hogy már 10 éves korában próbálkozott a komponálással. Rendszeres zenetanulmányai előtt és alatt is — saját hangszerén, a hegedűn kívül — sok kamarazenekari darabot írt. Ám ezeket a korai műveket inkább a tehetséges zeneszerző szárnypróbálgatásainak tarthatjuk; ezek a művek határozottan mutatják, hogy a szerző saját területe nem a kamarazene volt. E kiadatlan fiatalkori művek közeli kapcsolatot mutatnak Csajkovszkij és Grieg világával, és némiképp a gusztáviánus kor rokokójával. Ugyanakkor már a korai tanulókorszakában is jelen voltak bizonyos sibeliusi dallammenetek, amelyek csak a későbbi nagy zenekari művekre váltak jellemzőekké. Azt szokták mondani, hogy a fiatalkori kamaradarabok után a zeneszerző Sibelius újjászületett, éppen azon a területen, amely sajátjává lett: a szimfónia és a dalköltészet területén.

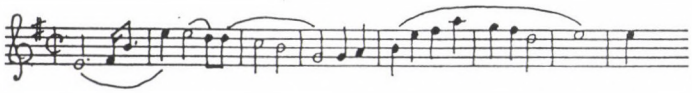
Első tanulóéveiben elsősorban a hegedűjátékra összpontosított, de hamarosan lemondott a megálmodott hegedűvirtuóz pályájáról; a zeneszerző győzött az előadóművészen.

Sibelius zeneszerzés tanára, a helsinki zenei intézet rektora, Martin Wegelius és tehetséges tanítványa kortárs zenéről vallott felfogása nem volt azonos: Wegelius Wagner és Liszt, Sibelius Csajkovszkij és Grieg híve volt; a tanár nem volt elragadtatva Sibelius Kalevala-ihletésű, modálisan színezett stílusától, amelyet ő már az 1890-es évek elején, a kareliánus lelkesedés első éveiben magáévá tett. Részben ez volt az oka annak, hogy Sibelius Berlinbe, majd Bécsbe utazott tanulmányai folytatására, ahol ottani tanárai biztatták a „nemzeti stílus" folytatására. A Kalevala mitikus világában való elmélyedés a fiatal Sibeliusnak mély, sőt döntő élményt jelentett; ráébredt, hogy eddig nem sejtett, nagy, éppen az ő zeneszerzői egyéniségéhez illő művészeti kifejezési lehetőségek rejlenek a finn nemzeti eposzban. Az 1890-es évek Finnországában egy másik, politikai tényező is ösztönözte finnségét és hazafiságát. Az országban ugyanis olyan helyzet uralkodott, amelyben a kulturális politika területét rendkívüli aktivitás jellemezte. Az orosz cári rendszer elnyomta Finnország törvényeit és jogait; ez korábban nem tapasztalt hazafias lelkesedést váltott ki. A korra jellemző volt a kulturális élet élénk felemelkedése is: a sarjadó nemzeti művészetet és a magas kulturális színvonalat tartották az ország legerősebb erkölcsi védelmének. Ilyen kiindulópontokból, csaknem tisztán a kalevalai romantika szellemében kezdte Jean Sibelius megalkotni életművét. Alkotómunkájának ez a periódusa mintegy 10 évig tartott, amikor elérkezett az a korszak, amit európai neoklasszicizmusnak nevezünk, amelyben Sibelius sajátos álláspontot képviselt az európai zeneművészet modernizmusának kérdéseiről. Sibelius utolsó korszakát ezzel szemben a különböző próbálkozások szintéziseként univerzálisnak nevezték; ez különösen az utolsó szimfóniákra és a szimfonikus költeményekre jellemző.

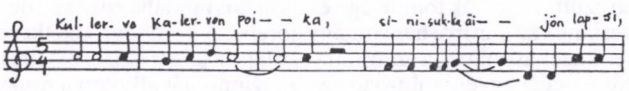
SZIMFÓNIÁK

1892 tavaszán fejezte be Sibelius nagyszerű művét, a *Kullervó*t, amelyet „férfiévei munkájának lázadó prológjaként" tartanak számon. A Kullervo (e-moll; op. 7.) monumentális epikus szimfónia, amelyet kezdetben Sibelius dalkölteménynek nevezett, később zenekarra és férfikórusra, valamint két szólóhangra írt szimfóniának. Témája a Kalevala tragikus hőséről, a Kullervo-mítoszból formálódott szimfóniává. Hőse, akinek a rabszolgasors jutott, nem boldogul, ezért megöli ellenségét, megbecsteleníti nővérét — és végül kardjába omlik. Sibelius a dráma ábrázolásában tulajdonképpen nem megy részletekbe, hanem nagy vonalakban megfesti a Kullervo-dráma sötét, sorsszerű hátterét; mindezek fölött megteremti a sorsszerűség légkörét, ahogy a görög tragédiában: a hős harca hiábavaló, mivel a sors erői már eleve meghatározzák pusztulását.

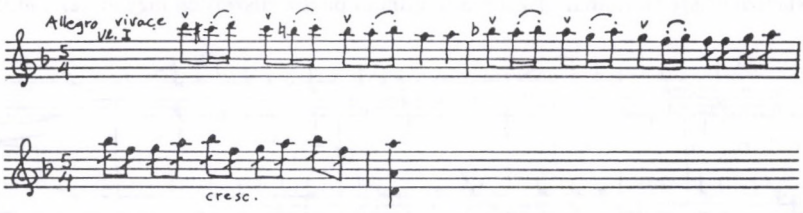
A Kullervóban Sibelius első ízben alkotott „finn dallam"-ot, és ezen keresztül saját zeneszerzői egyéniségét is megtalálta, bár a vers és a zene egyesítésének eszméje Beethoven utolsó szimfóniájából és Wagner teóriájából származott, amely a vers zenére gyakorolt megtermékenyítő hatásáról szól. Bartók Béla a népzene műzenére való hatásának lehetőségeit három csoportba osztotta: az első a közvetlen idézés, a második a népi dallamok utánzása, a harmadik a népzene stiláris vonásainak beleolvadását jelenti a zeneszerző stílusába. A Kullervo népzenei stilusú témái a második csoportba tartoznak, mivel Sibelius témáiban népi dallamtípusokat utánoz, de mint olyanokat soha nem idéz. A tematikus szerkezet bizonyos primitívsége és a modális színezet ezenkívül a harmóniában, sőt a mű szerkezetében is tükröződik. A szimfóniának mind az öt tételében találhatók sajátos „finn" vonások. Például az első tétel az újabb réteghez tartozó finn népdalra emlékeztet, bár nem idézet:



A mű harmadik tételében ismét megjelenik az új finn vonás, az 5/4-es ütemfajta, vagyis az ún. kalevalai runóének ritmikája. Az ehhez a vonáshoz tartozó elengedhetetlen epikus mélység ellenben abból születik, hogy a kórus újra és újra ugyanazzal a dórba hajló d-moll témával kezdi a szólamát:

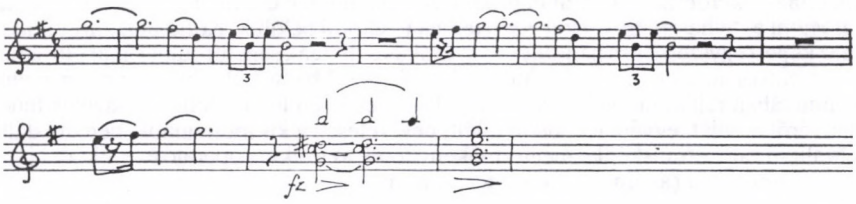


Ugyanerre a ritmusra dolgozta fel Sibelius a tétel féktelen, karéliai színezetű táncdallamát, amely a zenekari bevezető szerepét tölti be:



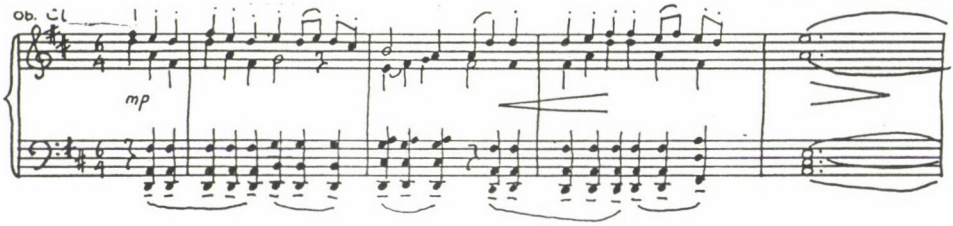
Mindent egybevéve, a Kullervo-szimfónia zord, monumentális mű, amelynek csiszolatlan felszíne sajátos szépséget rejt. Ebben a műben szinte lehetetlen olyan jellemzőket találni, amelyek néhány évvel később az I. szimfóniát uralják; ebből például hiányzik az olyan érzelmes, romantikus téma, amilyen az I. szimfóniában gyakran előfordul. A szimfóniát már születésének évében, 1892-ben bemutatták néhányszor, és rögtön hatalmas sikert aratott. Megdöbbentő volt, hogy Sibelius az első előadások után levette a műsorról, és egész életében nem is engedte többé eljátszani. Csak halála után került ismét műsorra; elmondhatjuk, hogy a szimfónia még mindig eleven és hatásos műalkotás és nem csupán érdekes történelmi dokumentum.

Az *I. szimfónia* (e-moll; op. 39.; 1899) határozottan a későromantikus hagyományhoz kapcsolódik és mutatja azt is, hogy Sibelius az 1890-es évek végén ismét Csajkovszkij iránt kezdett érdeklődni; a művet nevezhetjük is az ő „patetikus szimfóniájá"-nak. „Tudom, hogy abban az emberben sok olyan vonás van, mint bennem" — állapította meg Sibelius 1900-ban, amikor Svédországban kritikusan beszéltek a szimfónia csajkovszkijos hangjáról. A szimfónia formájában és témáiban egyaránt markáns, és mindennek az alapja a nagy romantikus szimfónia mintája. A szélső tételeket egyedülálló vezértéma kapcsolja össze (a szólóklarinét nagyon szomorú melódiát intonál, amelyben az egész szimfónia alaphangulata benne van), és ez már rámutat Sibelius később uralkodóvá váló, a tematikus egységet hirdető alapelvére:



Sibelius hangszereit a romantika korának zenekara alkotja: hárfa, trombiták, harsonák, tuba és számos ütő. A zeneszerző egyáltalán nem takarékoskodik hangszereinek erőtartalékaival a drámai csúcspontokon, de ugyanakkor finom színárnyalatokban igyekszik azokat ellensúlyozni a legtöbb csendes folyású, lírai ponton. Bár az I. szimfónia lényegében nemzeti romantikus, már nem olyan határozottan „finn", mint a Kullervo-szimfónia volt. Ősfinn jellemző ezúttal a témák tömörsége és a világos modális színezet, de ezek a finn vonások most átkerülnek az európai hagyomány körébe. A korábban keletkezett szimfonikus költeményekkel összehasonlítva, a szimfónia egy lépést jelent előre: Sibelius megvált programszerűségétől, és saját egyéni stílusban egyéni szimfóniát alkotott a romantikus szimfónia szellemében.

A *II. szimfónia* (D-dúr; op. 43.; 1901) döntő változást hozott a stílusban: az 1890-es évek archaikus köde eloszlott és helyt adott a tisztább atmoszférának; erre mutat már a hangnem, a D-dúr is. Ugyanakkor még uralkodnak a sötét színek, különösen a lassú tételben; itt már némi rokonságot találunk a Kullervo-szimfóniával. A II. szimfónia tulajdonképpen nem jelent előrelépést az I.-höz képest; az alapszerkezet ugyanis továbbra is megfelel a klasszikus szimfóniának. Ez a mű majdnem pasztorálszerűen lágyan kezdődik:



Elemzőjét azonban meglepi, hogy a zeneszerző nem másik, azaz melléktémát hoz, hanem teljesen különállónak ható kis motívumokat. Ez Sibeliusnál új tematikus-strukturális gondolkodást jelent, mivel a kibontásban az összefüggéstelennek tűnő témákat nagy témaszerkezetekké fűzi össze, kontrapunktikusan és egyidejűleg, fokozatos egymásutániságban. Ki is jelenthetjük, hogy a zeneszerző a tematikus folyamatból kiinduló formaépítésre tért át, és ez a jelenség kerül előtérbe tulajdonképpen a későbbi szimfonikus műveiben is.

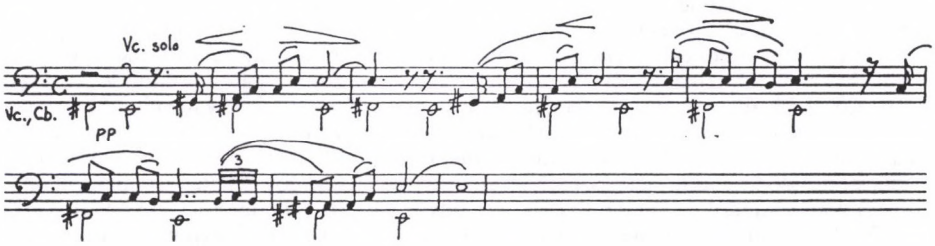
Sibelius első két szimfóniája jellegzetesen későromantikus mű. Ezek elmarasztalhatók, egyrészt az örökség kissé sematikus alkalmazásáért, másrészt azért, hogy az e művekben rejlő új törekvések — többek között az ún. magtéma-technika — csak csíráiban jelennek meg és rapszodikusak maradnak. Ugyanakkor nem tagadható, hogy Sibelius hatásos egyéni témákat alkotott, sőt zseniális részleteket és ábrázoló erejű zenei epizódokat. Bár Csajkovszkij, Bruckner, Brahms és Beethoven szellemi feltűnik a háttérben, az egész mű jellegzetesen sibeliusi; a zeneszerzőnek sikerült a romantika örökségét saját hangjához kapcsolni. Még mindig vannak olyan hallgatók, akiknek az első és a második szimfónia a legmélyebb Sibelius-élményt jelenti.

A *III. szimfóniában* (C-dúr; op. 52.; 1907) Sibelius teljesen elutasítja a Kalevala romantikus zenei nyelvét és a klasszikus stílusra vált. De nem haydni klasszikus szimfóniát írt, mint például Prokofjev, a stílusutánzás számára idegen kifejezési mód; ő másképpen viszonyult ehhez a kérdéshez: a korábbi próbálkozások minden eredményét mesterien kezelni, kiválogatni és felhasználni ezeket, szép témákat alkotni belőlük. Korábbi szimfonikus műveihez képest egyszerűsíti a hangzást, romantikus daltémák sem fordulnak már elő, a forma is tömörebb és minden téren sűrítettebb. A legfontosabb elvi különbség azonban a tematikus munkában rejlik, amelyben Sibelius teljes egészében lemondott a klasszikus fejlődés alapelvéről és saját, egyéni technikát talált, nevezetesen a kis motívumok, néhány dallam, intervallum vagy ritmusképlet megtermékenyítését, az ezekkel operáló és ezekből új témákat építő tematikát (az ún. magtéma-technikát).

Ugyanakkor, amikor Sibelius szembefordul egyfajta időtlen klasszikus ideállal, belül azt is meghallja, hogy mit hoztak magukkal a kor modern jelenségei. Ezek a jelenségek gyakorlatilag redukciót jelentenek, aforisztikus kifejezést és a Sibelusra később jellemző tritonus előfordulását. A szimfónia fináléjában Sibelius olyan partitúraoldalakat is írt, amelyek textúrájukban bonyolultabbak, mint a negyedik szimfónia, pedig azt általában Sibelius „legmodernebb" művének tartják a tonalitás határait erősen megközelítő merész kromatikája miatt. Sibelius ezt az új technikai bemutatkozást azzal a megállapítással jellemezte, hogy a harmadik szimfóniában „a gondolat kikristályosodott a káoszból". Szimfóniáinak sorában a harmadikat már bátran nevezhetjük első önálló mesterművének. Sibelius végleg átlépi a konvencionális határokat és új formák megalkotására tér át, amelyeknek egyetlen kritériuma a tematikus folyamat kényszerítő, szervező ereje. Ezzel a művel Sibelius tudatosan fejlesztette tovább a szimfonikus tradíciót.

A *IV. szimfóniá*t (a-moll; op. 63.; 1911) Sibelius „pszichológiai szimfóniá"-nak nevezte. A lelki történéseknek ez a zenei vetülete kétségtelenül a kor — amelyhez mind Freud, mind Bergson hozzátartozik — fontos dokumentuma. Ahogy Erik Tawastserna Sibelius-kutató kifejtette, a szimfónia a belső pszichológiai tényezők és a kor expresszionista áramlatai közötti kölcsönhatásból született. Erre utal a mű szinte kamaradarabbá való redukálása, a zene lineáris feldolgozása, a hagyományos klasszikus formáktól való eltávolodás és a tonalitás megkérdőjelezése, amely legtisztábban a tritonus és a tiszta kvint közötti harcként jelenik meg. Ugyanakkor Sibelius nem lépi át a tonalitás határait, mint például Schoenberg; számára az expesszionizmus sem jelenti a belsőleg átélt valóság olyan kíméletlen és féktelen feltárását, mint ahogy például ez a természetben jelentkezett. Stílustörténeti szempontból a szimfónia a korai expresszionizmushoz tartozik és így rokon azokkal a törekvésekkel, amelyek az 1910-es évek bécsi iskolájának köreiben születtek.

Gyakran hallani, hogy a tritonus hangköz ebben a szimfóniában központibb helyet foglal el, mint Sibelius más, nagy formátumú műveiben; a tritonust egyenesen a szimfónia magtémájának tartják. Ennek hatása az első tétel témacsoportjainak helyenként bitonális hangnemviszonyaira is kiterjed. Másfelől a tritonus jelentőségét néha talán eltúlozták; különleges hangszíne révén — bár ez az ismétlés által elveszíti hatását — a bővített kvart a kelleténél jobban leköti a hallgató figyelmét, jóllehet a szimfóniában sok más témaelemében egyáltalán nincs tritónusz. A szimfónia első tételének elégikus meditatív csellószólója a jellegzetes sibeliusi kisszeptim-hangzás melodikus vetülete:



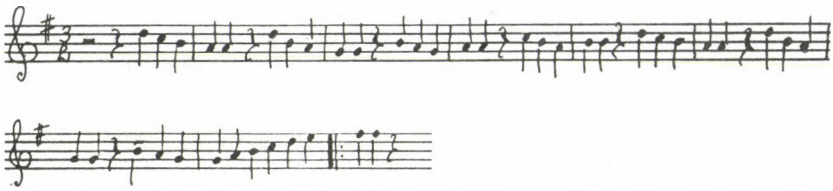
A IV. szimfónia expresszionista stílusát későbbi szimfóniáiban Sibelius nem folytatta. Ennek egyik kétségtelen oka az, hogy az expresszionizmus feltétlenül atonalitáshoz vezetett volna, ez pedig Sibelius zenei világképének legalapvetőbb vonásaival ellentétes volt. Valószínűleg éppilyen fontos ok volt a IV. szimfónia kivételesen egyéni volta: az alkotó szubjektum pszichoanalitikus lelki feltárulkozása, amely csak egyszer történhet meg.

Az *V. szimfóniá*ban (Esz-dúr; op. 82.; végleges változat 1919) Sibelius nagyon eltávolodott a negyedik szimfónia expresszionista világától, ugyanakkor visszatért a régi, biztonságos hagyományhoz. Az V. szimfónia tisztán tonális, szerkezete a három tétellel majdnem

klasszikus. Szerzője elutasította benne mindazon modern elemeket, amelyek oly határozottan árnyalták az előzőt. Ugyanígy ebben már nyoma sincs a IV. szimfónia sötét tépelődésének és a magányos melankóliának; ez nyitottabb, kifelé fordulóbb és — miképp a harmadik is — csaknem verőfényesen színesen és gazdagon hangszerelt mű. A szimfónia végleges formáját több verzió előzte meg; részben azért készült el ilyen lassan, mert akkoriban tombolt az első világháború és a finn polgárháború. A szimfóniának összesen három változata született, ez is mutatja Sibelius tépelődését a komponálás folyamatában.

Amikor a vidám, természetközpontú és kifelé forduló ötödik szimfóniáról beszélnek, gyakran feledkeznek meg arról, hogy ezt nagyon gazdag kromatika is árnyalja. Ennek drámai feszültsége — talán mondhatjuk — éppenséggel a vidám diatónia és a szenvedélyes kromatika közötti ellentétből születik.

Egyes külföldi Sibelius-kutatók a szimfóniában runóénekre utaló témákat is felfedeztek (például a második tétel vonósainak főtémája, amelyet néhányan már a „Vaka vanha Väinamöinen" — Vénséges vén Vejnamöjnen — melódia kölcsönzésének tartanak):



Tagadhatatlan, hogy a témák szerény száma és a sorvégződések hangismétlései valamelyest igazolják ezt az összehasonlítást. Mégis bizonyosak lehetünk abban, hogy a dallam Sibelius saját és egyszerű kifejezése ellenére legjellegzetesebb témáinak egyike, amely egyre újabb és újabb kifejezést ölt a három vagy négy hangból álló kicsiny elemek variálásával.

E szimfónia bizonyos értelemben klasszikusan „egyszerű" felszíne mögött mégis ott rejlenek a negyedik szimfónia progresszív elemei, többek között a merész dallamkezelés, egészen a bitonalitásig, a polifonikus irány szabad játéka, valamint a hangok és a nagyobb formai egységek szerves felépítése.

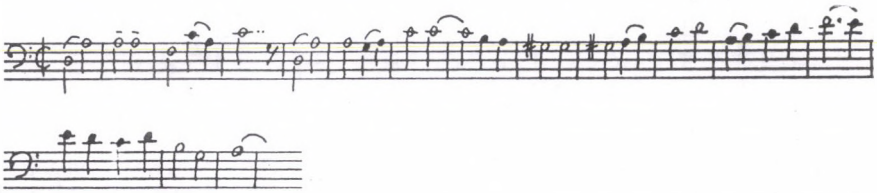
A *VI. szimfóniát* (d-moll; op. 104.; 1923) általában d-moll-nak nevezik, bár fő hangneme lényegében d-dór, ahogy a módosítójel nélküli első tétel mutatja. Ez képviseli Sibelius késői egyéni stílusát. Koncentrált formája és viszonylag behatárolt zenei anyaga szempontjából ez egyfajta átmenet az aszkétikus negyedik és a klasszikus színezetű ötödik között. Az említett tonális archaizmus következtében az egész szimfónia sajátosan tiszta légkört teremt. Közelebbről vizsgálva a műben nincsen semmi szembetűnő vagy figyelmet keltő, de csodálatra méltó a motivikus anyaga, a kontrapunktika gazdagsága; Sibelius talán sohasem alkalmazta olyan szívesen az ellenpontot, mint ebben a műben, és éppen ezzel teremti meg a maga áttetsző kamarazenei összhatását, nevezetesen a levegős, minden tömörséget nélkülöző vonós játékot, valamint a fafúvósok hűvös pasztózus hangzását. Valójában a VI. szimfónia alighanem Sibelius egész alkotói korszakát betöltő modális és polifon érdeklődésének egyéni csúcspontja.

A *VII. szimfóniá*ban (C-dúr; op. 105.; 1924) Sibelius a szimfónia területén való barangolás utolsó szakaszához érkezett, a VIII. szimfónia már nem született meg rendkívüli erőfeszítései ellenére sem. Ugyanúgy, ahogy Sibelius többi szimfóniája is — ez is a szimfonikus törekvések egyik csúcsa: a tematikus folyamat ugyanis a hagyományos szimfónia különböző tételeinek egyetlen hatalmas egységgé olvadásához vezet. Már a III. szimfóniában feltűnik, hogy kezdett körvonalaiban elmosódottá válni a szonátaforma, és előtérbe került az a folyamat, amelyben a téma motívumokból épül fel, vagy ellenkezőleg: a téma motívumokra bomlik és ezekből új témák alakulnak. Ez a fejlődés Sibeliusnál egyik szimfóniáról a másikra megfigyelhető. A VII. szimfóniában éri el ez a fejlesztési alapelv a csúcspontját. En-

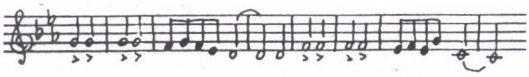
nek az lett a következménye, hogy a zeneszerző művét először „szimfonikus fantáziá"-nak nevezte, és csak az ősbemutató után csatolta szimfóniáinak sorához. Ezért a VII. szimfónia formájának vizsgálatakor teljesen el kell szakadni a szonáta- vagy más sematikus szerkezetben való gondolkodástól, és csupán a témaanyagból és annak formává alakulásából lehet az elemzésnek kiindulnia. Ha a VI. és a VII. szimfóniának éppen van is néhány motivikus érintkezési pontja, világuk nagyon különböző. A hatodikban Sibelius szembeállítja a modalitást és a kromatikát. A hetedikhez még egy dimenzió járul: a modalitás, a kromatika és a dúr — sőt C-dúr! — hangnem fennkölt ünnepélyessége. Érdekes, hogy a zeneszerző ebből a nagyon sokoldalú anyagból képes egységet alkotni, ami számos tempó- és karakterváltozás ellenére a szilárd belső logika által vezérelve halad előre. A szimfóniát általában jól jellemzi Sibelius saját megfogalmazása: „Életörömmel és vitalitással fűszerezett csipetnyi appassionata-hangulat".

SZIMFONIKUS KÖLTEMÉNYEK

A Kalevala-témájú Kullervo-szimfónia átütő sikerén fellelkesedett Sibelius a programszerű zeneköltemények írásával folytatta e műfajt. Ezek közül az első a mítosszerű *Mese* (Satu; op. 9.; 1892—1902), amely szerzője szerint hangulatilag közelebb áll az Edda-énekekhez, mint a Kalevalához — amennyiben folklorisztikus kapcsolódási pontokat akarunk hozzá keresni. Ezt az alkotást Sibelius korai mesteri korszaka nyitányának nevezik. A korábbi művekhez képest új, hogy ez nem markáns témával kezdődik, hanem csupán egy sejtelmes elemmel, mellyel a szerző meseszerű légkört teremt, végül ebből nő ki a téma:



Egyébként a mű tematikája általában véve határozottan balladaszerű:



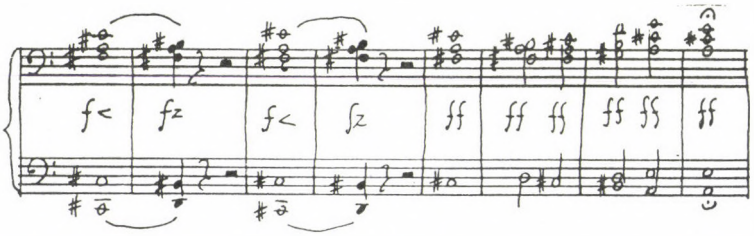
A Mese légköre egészében sötét, ugyanakkor titokzatosan csillogó. Nagyon statikus harmóniája része a Mese kifejezésének, mitikus és pszichikai világának, amelyben nyilvánvalóan elő-előbukkan a századforduló jugend-szelleme.

A *Lemminkäinen* (op. 28.; 1893—95) című szimfonikus ciklusban, amelyhez négy különböző szimfonikus költemény tartozik, Sibelius tisztán közelít Liszt és Strauss szimfonikus költeményeinek típusához. Éppen úgy, ahogy Kullervo-szimfóniáról beszélnek, Lemminkäinen-szimfóniáról is lehetne beszélni, mivel ez formailag megfelel a klasszikus szimfónia minden követelményének. Ahogy Sibelius a Kullervót ábrázolta, ugyanolyan intenzíven jellemzi most a másik Kalevala-hőst, Lemminkäinent és az ő sorsát. A terjedelmes Lemminkäinen-ciklust a fiatal Sibelius első mesterművének tarthatjuk. Az első részben (Lemminkäinen és a sziget szüzei — Lemminkäinen ja saaren neidot) hősét szinte wagneri színpompában ábrázolja: a melódiából árad a szenvedély és indulat, ahogy a szinkópákkal

és szekvenciákkal az alsó regiszterekből egyre magasabbra emelkedik. A második rész önálló darabként is ismert — nemzetközileg talán az egyik legismertebb Sibelius-mű — a Tuonelai hattyú (Tuonelan joutsen), amelynek békés, archaikus dallammenetei szó szerint szimbolizálják a Tuonela-folyó vizét és a rajta sikló hattyút. A Tuonelai hattyút a finn zenei szimbolizmus kikristályosodásának tarthatjuk. Az angolkürt elégikus dór dallamát a hattyú joikujának tartották. Bár Sibelius új árnyalatbeli jelenségeket tár fel, mégsem jut el Wagner szenvedélyes kromatikájáig. A Lemminkäinen az alvilágban (Lemminkäinen tuonelassa) runóénekekre emlékeztető témákon alapul; ez — a témából eredően is — a ciklus részei közül a legpatetikusabb és stílusában a legközelebb áll Liszt szimfonikus költeményeihez. A ciklus utolsó része, a Lemminkäinen visszatér hazájába (Lemmikäinen palaa kotitienoille), a szimfonikus költemények közül a legdrámaibb; a feszültség nem lankad egy pillanatra sem. Egyáltalán nem fordulnak elő „üresjáratok", a zene az éles zenekari hangúlyok által a szenvedélyes vég felé halad, ahogy ezt ennek a résznek mottójaként szereplő Kalevala-runó is megkívánja:

„Gondjaiból lovat ácsol,
Barna mént bubánatából..."

A *Finlandia* (op. 26.; 1899) az orosz cárizmus legkegyetlenebb zsarnokságának éveiben született. A mű drámai kezdete, a hangsúllyal kezdődő, a rézfúvósokon fortissimóba torkolló dallamkitörés ábrázolja az átélt veszélyt, és mintegy harcba szólít:



Ezt a részt himnusszerű téma követi, Sibeliusnak bizonyára legismertebb dallama. Ezek a hangok talán az egész világon a szabadság jelképévé váltak. Az elnyomás éveiben Finnországban be volt tiltva a Finlandia, külföldön is különböző álnevekkel adták elő, mint például „Suomi", „Vaterland", vagy „La Patrie". Az orosz cári birodalomban nem volt szabad a mű hazafias jellegére utaló nevet használni, ezért Sibelius 1904-ben Tallinnban és Rigában „Impromptu" címmel vezényelte.

A *Driád* (Dryadi; op. 45.; 1909) a negyedik szimfóniával egy időben született; rokonságuk nyilvánvaló, bár ez a mű az impresszionista hangulatfestése révén eltér a szimfónia „sötét" világától. A fuvolaszóló Debussy Egy faun délutánja című művének egyfajta finn megfelelője.

Az *Észak lánya* (Pohjolan tytär; op. 49.; 1906) a Kalevala egyik történetén alapul, amelyben Väinämöinen hasztalan próbálkozik az arany szövetet készítő Észak kisasszony megszerzésével; így a karéliai korszak Kalevala-témájú szimfonikus költeményeihez kapcsolódik. Ez a ritka színgazdag és végtelen térdimenziót elénk táró téma ihlette Sibeliust az egyik legtarkább és legkifejezőbb művének megírására; talán ebben varázsolta elő palettájáról a legpazarabb hangzásokat. Az Észak lánya című alkotás Sibelius romantikus fiatalkori művei és a megnyíló újklasszicizmus között foglal helyet, egyfajta nyitánya a harmadik szimfóniának. Sibelius itt az egyik legbonyolultabb szerkesztésmódot alkalmazta, de már megtanulta irányítani a zenekari apparátust, majdnem olyan sikeresen, ahogyan Strauss.

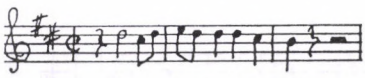
A *Pan és Ehko* (Pan ja Ehko; op. 53.; 1906), miként a Driád is, az antik mondavilágon és annak erdei költészetén alapul: Pan az erdő istene, míg a driádok a fa védőszellemei. E kis darab hatóereje a különlegesen finom harmóniában rejlik.

Az *Éjszakai lovaglás és napfelkelte* (Öinen ratsastus ja auringon nousu; op. 55.; 1908) Sibelius alkotó munkájának „sötét korszak"-át nyitja meg. Bár könnyű felfedezni benne a jambikus lovaglástémát, ami a programzene területére visz, a mű sokkal inkább expresszionista reflexió a lovas lelkivilágáról. A napfelkeltét viszont gátlástalanul naiv impresszionista stílusban, mesteri kolorisztikával festi meg Sibelius.

A bárd (Bardi; op. 64.; 1913) című műben Sibelius folytatja a negyedik szimfónia aszketikus, expresszionista irányzatát. Ez a darab a szerző ősskandináv énekhagyománynak szóló tiszteletadásként is felfogható; ez lényegében a viking kor balladája. A súlyos, csaknem mogorva mű központi hangszere a hárfa, amelynek ereszkedő szeptimhangzatait a többi hangszer többnyire csak kíséri. A bárdban tükröződni vélték a kor uralkodó áramlatát, benne a zenekart kamaraegyütteseként kezelve igyekezett megteremteni az aforisztikus témák, a csend zenéjét.

Az *A természet anyja* (Luonnotar; op. 70.; 1913) szoprán hangra és zenekarra írt mű a Kalevala első runóján alapul, amely a világmindenség születését ábrázolja. Sibelius tehát az eposz hős alakjaitól (Kullervo, Lemminkäinen) kozmikus magasságok felé fordult. Ezt a művet már az elkápráztató zseni megnyilvánulásának tartották. Sibelius a zenekari feldolgozáshoz a szoprán szólamot — a legcsodálatosabbat, amit valaha is írt — instrumentális színelemként kapcsolja. Rendkívül merészen kezeli a szöveget annak érdekében, hogy követni tudja ezt a hangszeres vonalat. A zenekart ugyanakkor szűkmarkúan ám rendkívül hatásosan alkalmazza, úgy, hogy a harmóniai feszültségek pontosan követik a dráma szövevényes előrehaladását. Az A természet anyja színgazdagsága mutatja Sibelius rendkívüli sokoldalúságát is: a helyenkénti bitonalitás, a jellemző szekund intervallumok, valamint a tritónuszok drámai feszültsége mind szerkezeti, mind kolorisztikus elemekként nagyon jellemzőek.

A *Hableányok* (op. 73.; 1914), Homérosz tenger-mitológiájához kapcsolódó zenemű Sibelius görög mitológia által inspirált harmadik kompozíciója. Az expresszionizmusba tett kirándulások után ebben visszatér az impresszionizmushoz; ez olyan előrelépés, amelyre minden bizonnyal hatással volt Sibelius akkoriban szerzett Debussy-élménye is. A túlnyomórészt funkcionális dallamhasználat, a mű egész formája és a szekvenciák alkalmazása — Sibelius későromantikus gyökerei ellenére — példa az impresszionista hangzásvilágra. Az Észak lánya mellett a Hableányok Sibelius egyik legszínesebb zeneműve. A *Tapiola* (op. 112.; 1926) Sibelius utolsó nagyformátumú alkotása. Figyelemre méltó, hogy nagy műveinek sora kalevalai témájú költészettel kezdődik és fejeződik is be: a Kullervo ennek a fejlődési ívnek kissé nehézkes, de heves bevezetése volt, a Tapiola ezzel szemben teljesen egyéni és erőteljes finálé. Egyszersmind ebben érte el csúcsát a Kullervo zord primitivizmusa és a negyedik szimfónia expresszionista modernizmusa. Sibelius más késői műveivel különösen a zeneanyag feldolgozására való összpontosítás kapcsolja egybe a Tapiolát; a mű egész dallamanyaga és maga a forma is nagyon egyszerű témával kezdődik:



Ebből bontakozik ki a metamorfózis segítségével a darab fantasztikusan gazdag anyaga. A szerző ebből a témából mintegy harmincat épít fel, kifejezésében a legkarakterisztikusabb, legsajátosabb és utánozhatatlanul sibeliusi dallammotívumot. Ez az egyszerű diatonikus motívum, „téma" szervesen végigkíséri az egész hangrendszert: előfordul moll, dór, líd, egészhangú, sőt kromatikus változatban is. „Ha Sibelius semmi mást nem írt volna, ez az egyetlen mű akkor is helyet biztosítana neki minden idők legnagyobb mestereinek csoportjában" — állapította meg az angol Cecil Gray Sibelius-monográfiájában a Tapiola jelentőségéről. A Tapiola lett Sibelius utolsó nagy műve. Az alkotó fantázia kiapadásának jelét semmi sem mutatja, ellenkezőleg: Sibelius itt érte el művészetének egyéni csúcsát.

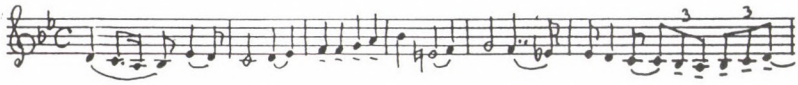
Sibelius életművében az alkalmi szerzeményeknek nagy szerepe van; azért nevezzük őket alkalminak, mert közülük sok bizonyos meghatározott cél érdekében született. Ilyen például a *Karélia-nyitány* (Karelia-alkusoitto; op. 10.; 1893) és a háromtételes *Karélia-szvit* (Karelia-sarja; op. 11.; 1893), amelyeket bizonyos hazafias, Karélia történelmével kapcsolatos ünnepekre írt. Mindkét mű Sibelius hagyományos stílusát képviseli.

A *Szerelmes*-ciklus vonószenekarra (Rakastava; op. 14.; 1911) Sibelius egyik korábbi, a Kanteletar azonos című versére szerzett kórusművén alapul. A *Történelmi képek I.* (Historiallisia kuvia I.; op. 25.; 1899) tipikus ábrázoló zene a finn történelem korszakairól; a Finlandia kezdetben ennek egy része volt, de utóbb önálló mű lett belőle. A *Történelmi képek II.* (Historiallisia kuvia II.; op. 66.; 1912) nem áll kapcsolatban az előzővel, csupán annyiban, hogy témájában mindkettő a múltba fordul. A háromrészes zenekari szvit Sibelius tipikus alkalmi műve.

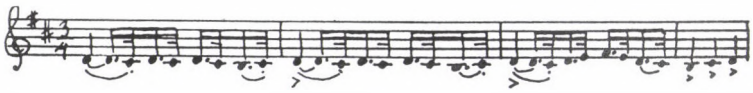
VERSENYMŰVEK

A *Hegedűverseny* (a-moll; op. 47.; 1903—1905) nyilvánvalóan a fiatal évek hegedűvirtuóz ábrándjának ihletésére született. Ez a mű rokon a második szimfóniával, de kevésbé patetikus. Mindenekelőtt lebilincselő versenymű, és előadójától nagy szólista tehetséget kíván. Ennek ellenére elsősorban zenemű, csak ezután virtuóz darab; a virtuozitás önmagában mindig idegen volt Sibelius számára. A szólista a mű egészében központi szerepet tölt be. Hol a zenekarral együtt játssza a dallamot, hol pedig a briliáns ellendallamot szólaltatja meg. Minden tétel fő témáját a szólista adja elő; egyáltalán nincsen a bécsi klasszikus stílusra jellemző dialógus a szólista és a zenekar között; az említett összjáték, a szólókadenciák és tutti szakaszok váltják egymást. Sibelius e művét kiadásakor Vecsey Ferenc magyar hegedűművésznek ajánlotta. Az első tétel nemes vonású főtémája sok tipikus sibeliusi jegyet tartalmaz: hosszú kezdőhangot, „Sibelius-triolát", dór melizmákat, tritonust, valamint lefelé lépő kvintet:

Ez egyfajta magmotívum-szerepet kap az egész műben. A versenymű lassú tétele, az Adagio di molto Sibelius ritka, igazi lassú szimfonikus tételei közé tartozik — sokak szerint ez a legnagyobb. A nagyívű adagio-téma, amelyet a szólóhegedű ad elő, Sibeliusnál szokatlanul hosszú, pontosan 20 ütemből áll; még különösebb, hogy az egész tételben változatlan marad:



A boleró ritmusú finálé természetesen a mű csúcsa, amely minden szólisztikus tudást próbára tesz a terc-, oktáv- és decima-kettősfogásokkal, tört hangzásokkal. Már a főtéma pontozott ritmusaiban vadul előrevivő energia feszül, amely jellemző az egész finálére: nem áll meg egyetlen pillanatra sem, nincsenek benne „üresjáratok":



Sibelius egyetlen versenyműve alapjában véve szimfonikusan feldolgozott virtuóz darab. Nyilván a mű szimfonikus természetéből adódik, hogy viszonylag sokáig tartott, amíg bekerült a nemzetközi repertoárba.

SZÍNPADI ZENE

Sibelius sok alkalmi, főleg színpadi zeneművet szerzett. Fiatalkori barátja, Adolf Paul író kérte meg elsőként, hogy írjon zenét a *II. Krisztián király* (Kuningas Kristian II. című színdarabjához. A színdarab és annak virtuóz zenéje (op. 27.; 1898) már a kezdet kezdetén nagy sikert aratott. Sibelius később koncertváltozatot is készített, szerzőjének egyik legkedveltebb alkotása lett, mely őt igazi áttöréshez vezette. Ez ugyanis az első kinyomtatott és az első, Finnország határain kívül játszott zenekari darabja. Sibelius sógora, Arvid Jarnefelt *Halál* című darabjához írt zenéje (Kuolema; op. 44.; 1903) tartalmazza többek között a híres Valse triste-et, amelyet a szerző később hangversenydarabbá is átírt. Külföldön ez lett Sibelius egyik legismertebb alkotása. *Pelléas és Mélisande*-ját (op. 46.; 1905) sokszor összehasonlították Debussy azonos című operájával, és megállapították, hogy hiányzik belőle az utóbbi kifinomultsága és misztikuma. Természetesen igaz, hogy Sibelius zenéjében nyoma sincs a francia impresszionizmusnak és Maeterlinck misztikumának, de Sibelius bizonyára nem is akart versenyre kelni ilyen fegyverrel Debussy ellen. Sibelius Pelléasa tisztán romantikus, markáns formájú és dallamosságú darab. A *Belsazar lakomája* (Belsazarin pidot; op. 51.; 1906) címmel írt zenéjében Sibelius a legaforisztikusabb és legmodernebb eszközökkel közelít a színmű keleti atmoszférájához. August Strindberg Svanevit *(Hattyúcska)* című színművéhez írt zenéjével (op. 54.; 1908) — a cím a felhangzó aranyos hárfára utal — Sibelius érinti Maurice Ravel klasszikus-impresszionista mesevilágát; a zenében raffinált „zenedoboz" és a mesterkéltség varázsereje rejlik. Sibelius egyetlen balettzenéjét, a *Scaramouche*-ot (op. 71.; 1913) a dán Poul Knudsen librettójára írta. Általánosságban azt mondták, hogy a Scaramouche zenéje nem tartalmaz elég kontrasztelemet; simán árad, sokhelyütt érzelmes. Sibelius nagy formájú művei közül talán ez a legszentimentálisabb. Nyilván emiatt nem írt belőle hangversenyváltozatot, bár ez általában szokása volt. Az *Átlagember* (Jederman; op. 83.; 1916) Hugo von Hofmannstahl darabjához készült; stílusában részben archaizáló, Bach-szerű, részben pedig expresszionista, mint a negyedik szimfónia. Ez a zene sem törekszik arra, hogy önálló hangversenydarabként is megállja a helyét, csupán a misztérium idealista mondanivalóját kíséri.

Shakespeare *Vihar*jához zenekarra, kórusra és énekes szólistákra írt kísérőzenét Sibelius (op. 109.; 1926); összesen 37 számot tartalmaz. Ezekből a szerző később két szvit-változatot írt 19 tételben. Ahogy a hetedik szimfónia és a Tapiola szintézise volt mindannak, amit a szimfónia területén Sibelius gondolt és kipróbált, ugyanúgy a Vihar jelenti színpadi zenéjének összeegyezését: a nagy pszichológus Sibelius beszél belőle, aki néhány utalással jellemezte a természetet, az eszmét vagy a történést. A Viharban biztosabb és takarékosabb az eszközök használatában, mint azelőtt bármikor. Bár a szvitek tételei rövidek, és a szvitek maguk nem feltétlenül állnak össze egésszé, a zene összhatása monumentális; ezeket egészükben és részleteikben is játszották. A Vihar stílusának minden vonásával Sibelius más kései alkotásaihoz kapcsolódik: a dallam tisztaságában, a zenekar egyszerűségében és a hangzás gazdagságában. Itt említjük meg, hogy a Vihar zenéjére a Finn Nemzeti Operában 1975-ben bemutatott balettet Eck Imre koreografálta.

KAMARAZENE

Sibelius zeneszerzői fejlődése iskolai és tanulmányi éveiben elsősorban a kamarazene jegyében indult. Sok korai kamaraművét Sibelius soha nem vette be opusjegyzékébe. Egyetlen kivétel ez alól az iskolaéveiben szerzett *B-dúr vonósnégyes* (op. 4.; 1890), amely határozottan föléemelkedik a többinek: nyoma sincs benne annak a Sibeliusnak, akinek utóha-

tása ma él, ugyanis bécsi romantikus darabról van szó, amelyben helyenként világosan érezhető Edward Grieg hatása.

A *Voces Intimae* (d-moll; op. 56.; 1909) című vonósnégyes a harmadik szimfónia utáni, fiatalkori klasszicizmushoz tartozik, bár ennek bizonyos befelé fordulása már expresszionista vonásokat hordoz, és megelőlegezi a negyedik szimfóniát. A *Szonatina hegedűre és zongorára* (E-dúr; op. 80.; 1915) talán a legjelentősebb megnyilvánulása a zeneszerző „korábbi hangszere", a szólóhegedű utáni nosztalgiának.

ZONGORAMŰVEK

A zongora nem volt Sibelius hangszere — ezt ő maga is elismerte —, és ez a tény rá is nyomja a bélyegét zongoraműveire, amelyek ennek ellenére nagy területet ölelnek fel, a miniatűrtől egészen a szonátáig. Sibelius a zongorát többnyire a pillanatnyi ötletek tolmácsolására és házimuzsikálásra használta. Ezekben a darabokban világosan kimutatható Sibelius modorossága. Zongoratechnikájában nem is lehet nagy fejlődést tapasztalni és a művek nagy száma sem tükrözi stílusbeli kifejezésének változását, legfeljebb egészen kivételesen.

Fiatalabb korában próbálkozott Sibelius a zongorista számára hálás, mi több, virtuóz darabok írásával, de később lemondott e szándékáról, és csak a zongoradarabok többé-kevésbé intim és tömör feldolgozására törekedett. A korai *F-dúr zongoraszonáta* (op. 12.; 1893) stílusa még a bécsi klasszikus témák világában született, amelyek kalevalai elemekkel keveredtek, de inkább az egyszerű vázlat szintjén. A *Kyllikki,* három lírai darab zongorára (op.41.; 1904) kalevalai tárgyú, nagyon egyéni, romantikus stílusú darab. Sibelius zongoraművei közül bizonyára a három *szonatina* (op. 67.; 1912) a leghálásabb, amelyeknek csiszolt hangzása a neoklasszikus stíluson belül marad. Ezenkívül Sibelius még nagyszámú kisebb darabot írt, különféle pillanatképeket.

VONÓSOKRA ÍRT DARABOK

Sibelius jóval kevesebbet írt hegedűre, mint zongorára, a Sibelius-kutatók szerint mégis a hegedűre komponált darabok technikai és tartalmi színvonala magasabb. A szerző valószínűleg nagyobb gonddal választotta meg ezek anyagát, határozottan felszabadultabban és bátrabban szólal meg bennük. Míg életművében aránylag egyenletesen oszlanak el a zongoradarabok és énekes művek, a hegedűre csak az 1910-es években és alkotó éveinek legvégén, az 1920-as években összpontosított. A zongorakíséretes hegedűművek (összesen kb. 30), melyek közül többet csellón is el lehet játszani, jellegzetesen virtuóz kis alkotások — románcok, táncok stb. — nincs közöttük egyetlen nagyobb formátumú — pl. szonáta — sem. A darabok nagy lehetőségeket kínálnak a hegedűsnek a technikai virtuozitás csillogtatására, hajlékony dallamívek és roppant nehéz fogások jellemzik.

VOKÁLIS ZENE

Sibelius életművében fontos helyet kap több mint 80 dala. Túlnyomó többségük svéd nyelvű versekre készült. Stílusuk lényegében Schubert Lied-hagyományán alapul, de érződik bennük Grieg, valamint általában véve az északi dal, majd Muszorgszkij és Rahmaninov hatása is. Ennek ellenére Sibelius képes volt teljesen egyéni dalstílust alkotni, melyben a legliedszerűbb darabok is súlyosak. Gyakran hallani, hogy bár az általa használt versszövegek hatnak a melodikus, mindenekelőtt az előadásbeli recitációra, ezek mégsem törik meg dalai vokális részének „hangszerességét". Dalaiban a kísérő zongora inkább hangulatteremtő eszköz, mint egyenrangú kamarazenei társ.

Sibelius legkorábbi dalai (például az op. 13., 17., 36., 37., 38.), akár lírai románcok, akár azoknak ellentétei, patetikusan mélyek, olykor melodramatikusak. Romantikus stílusa az említett három utolsó darabban (1898—1904) teljesedik ki. Az ezeket követő dalok Sibelius új formakezeléséről tanúskodnak, akárcsak az ekkor született zenekari művek. Az 50-es opusszal jelzett dalban merészkedik először Sibelius a német nyelvű költészet területére, amikor Schuberthez közelit — új, alkotó módon. Az opus 61. (1910) egy csokor nagy, súlyos dalt tartalmaz, amelyeket ismét csak a finnországi svéd nyelvű költészet inspirált. Három utolsó dala (op. 86., 88. és 90.; 1916—1925) bennsőséges és a lehető legegyszerűbb módon íródott, hiányzik belőlük a szerteágazó patetikusság, amely korábbi dalait áthatotta.

Sibelius dalainak nagy része a finn és a más északi énekesek műsorának elengedhetetlen része. A szerző ezeken túl a különböző finn kórusoknak egy sereg a cappella *kórusművet* írt, amelyek annak idején stílusbeli megújulást jelentettek a hagyományos romantikus liedertafel-repertoárral szemben. A kórusdalok a szerző legkorábbi, kalevalai romantikus korszakára tehetők; szövegük gyakran a Kanteletart vagy a Kalevalát idézik (*Csónakút* — Venematka; op. 18.; 1893); a szabad runóéneklési stílusba fanyar disszonanciákat sző. A lírai Kanteletar-dalok közül meg kell említeni a kórustechnikailag már-már forradalmi *Szerelmest* (Rakastava; op. 14.; 1893). Ugyanehhez az opushoz tartozik az Aleksis Kivi halál utáni vágyat árasztó versére szerzett *Szívem éneke* (Sydämeni laulu), amely témája révén irracionális zenei kifejezést kap.

*

Jean Sibelius elsősorban későromantikus szerző volt, és ennek megfelelően inkább a hagyomány folytatójaként alkotott, mintsem annak radikálisan vagy tudatosan elutasítójaként. A szimfonikus forma fejlesztésére nem tartozott a zene nagy megújítóinak és forradalmárainak sorába. Egyéni szimfonikus technikát fejlesztett ki, amelynek egyáltalán nem volt közvetlen példaképe a múltban. Nagysága abban rejlik, hogy képes volt túljutni a kezdeti nemzeti romantikus törekvéseken és univerzálissá vált, amilyenekké a zene csak valóban nagy szellemei váltak. A nyugati országok műzenéjében egyes nagy zeneszerzőkre jellemző, hogy a hagyományt megszűrve és hozzá új vonásokat kapcsolva teremtettek új, egyéni zenei nyelvet. Ha Sibelius szerepét az európai szimfóniahagyományban két fogalommal kellene jellemezni, ezek a következők lennének: a motívumok jelentősége és a forma szerves fejlődése a motívumokból.

Sibelius hazáján kívül az északi országokban, Angliában és Amerikában érte el a legnagyobb népszerűséget. Az 1930-as években sok neves angolszász zenekritikus nevezte a század egyik legnagyobb zeneszerzőjének. Az 1950-es évek végéig valóban nagy volt iránta a lelkesedés. Az 1960-as években azonban az Egyesült Államokban és Angliában szimfóniái Gustav Mahler szimfóniáinak az árnyékába kerültek, és ez a helyzet csak egy évtized múlva vált Sibelius javára kedvezőbbé. Sibelius zenéje ellen heves támadásokat intéztek főleg Németországban és Franciaországban, ugyanakkor ő szilárdan meg volt győződve arról, hogy szimfóniái élni fognak. „Az én időm a jövő" — írta naplójába.

SEBŐ FERENC:

MIKOR IS VOLT 1896?

*VIKÁR BÉLA NÉPDALGYŰJTEMÉNYÉNEK DATÁLÁSI PROBLÉMÁI**

A Néprajzi Múzeum fonogrammtárának elejét képező Vikár Béla-féle gyűjtemény jelentőségét a szakirodalom már kellőképpen értékelte és elismerte. A hangfelvételekhez csatlakozó hatalmas írásos dokumentáció teljes feldolgozása még a mai napig sem történt meg, holott e gyűjtemény darabjai több kiadás alatt álló népdalpublikáció-sorozat törzsanyagát jelentik. Hogy csak a legfontosabbakat említsem: A Magyar Népzene Tára készülő kötetei, Bartók: A Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjeményének 9-re tervezett kötete, valamint Dobszay László és Szendrei Janka: A magyar népdaltípusok katalógusának három kötete. Mindhárom említett vállalkozás a legrégebbről származó nélkülözhetetlen adatok becsességét is értékeli a Vikár gyűjtötte dallamok közreadásakor.

A napi publikációs munka során sok gondot jelentenek viszont a rendelkezésünkre álló támlapok adatbéli hiányosságai, melyekről időközben azért kiderült már, hogy a teljes Vikár-gyűjtés átvilágításával jórészt pótolhatók. E hiányosságok közül ezúttal a datálási problémákról szeretnék néhány szót ejteni.

Először is tekintsük át, hogy milyen forrásokra támaszkodhatunk az egyes hengerek felvételi időpontjainak meghatározásakor.

1. Az első természetesen a hengerek lehallgatása. A kezdeti időkben meglehetősen sűrűn találkozunk bemondásokkal, melyből nem csupán a szereplők nevei, hanem eleinte dátumok is kiderülnek. Ez a biztatóan induló kezdeményezés azonban a későbbiek folyamán elakad.
2. A Néprajzi Múzeum leltárkönyveinek adatai a hengerek bevételezéséről.
3. Fontos források a helyszíni gyorsírásos füzetek. E füzetekben található a legtöbb dátum, hely- és énekesnév.
4. E gyorsírásos füzetek gépírásba történt áttételei, melyek, tapasztalataim szerint az áttétel során, sok — épp a bennünket érdeklő — adatot figyelmen kívül hagytak vagy néhol tévesen értelmeztek, de az ilyen hiányosságok az eredeti kéziratokból még rendre visszakereshetők.
5. Vikár Béla saját kezű áttétele (Néprajzi Múzeum: EA 2299) is tartalmaz felvételi adatokat.
6. Vikár korabeli publikációi is tartalmaznak szórványos (többnyire az adatközlők nevére és a gyűjtés helyszínére vonatkozó) adatokat.

Mindezen források külön-külön vizsgálata, majd egybevetésük, kapcsolataik aprólékos felderítése ad némi reményt, hogy a meglévőkön kívül újabb információkhoz juthatunk.

A legnagyobb bajban azokkal a hengerekkel vagyunk, amelyeknek nem áll rendelkezésre a helyszíni gyűjtőfüzetben leírt anyaga (Ilyen pl. az MH 137-tól az MH 154-ig terjedő füzesabonyi gyűjtés, amelyről csak az előtte és utána következő hengerek biztos dátumából lehet valószínűsíteni, hogy 1899-ben történt.)

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság 1994. november 8-án, Somfai László 60. születésnapját köszöntő ülésszakán elhangzott előadás.

A kiindulási pont ebben a témakörben a fonogrammgyűjtemény és a hozzá kapcsolódó írásos anyag keletkezésének története, amely szorosan kapcsolódik ahhoz az általános föllendüléshez, melyet a millenniumi ünnepségekre való lelkes készülődés eredményezett. A megelőző időszak sikertelen próbálkozásai után most hirtelen támogatásra talált a néphagyományok újabb gyűjtésére szerveződő mozgalom. Az irányítást magára vállaló Néprajzi Társaság anyagi helyzete ugyanis nem tette lehetővé az önálló kezdeményezést, mindenképpen az állam segítségére szorult.

Vikár Béla így számol be erről az „Élő nyelvemlékek" című cikkében[1]: „Meg kellett szívlelnünk azt az intést, amelyet még Csáky Albin gróf adott a társaságnak, midőn ugyanebben az ügyben átadtuk neki a Káldy Gyula, Hermann Antal és Sztankó Béla szerkesztette beható emlékiratot a magyar zenei kincsek összegyűjtése és közzététele iránt, azt az intést, hogy ne várjunk mindent az államtól. Ezt pedig adott esetben úgy is értelmezhettük, hogy ne várjunk az államtól semmit. Csakugyan évek teltek el az emlékirat beadása óta a millenniumig, de akkor lépésünknek az állam részéről eladdig semminemű eredményét nem láttuk. Ezzel tehát számot kellett vetnünk. Olyan mód látszott előttem egyedül célravezetőnek, amely nem kerül sokba, de mégis sokat ígér."

A kérdés kulcsa egy fonográf beszerzése és a folyamatos gyűjtés anyagi fedezetének biztosítása volt. Wlassics Gyula, az új vallás- és közoktatásügyi miniszter érdeklődéssel fogadta Vikár emlékiratban kifejtett újabb, a korábbiaknál racionálisabb elképzeléseit és konkrét anyagi segítséggel járult hozzá azok valóra váltásához. Vikár, alig egy héttel az emlékirat beadása után, még 1896 novemberében kézhez kapta a gép költségeit, s a többi teendőt magára vállalta. A miniszteri ígéretben bízva, a valószínű tervezetnél (1897) korábban, még az év karácsonyán haladéktalanul megkezdte a gyűjtést, melynek teljes intenzitással való beindulása csak az 1898-as évtől követhető nyomon. Vikár nemcsak a Néprajzi Társaság főtitkára ekkor, hanem a parlamenti gyorsiroda revizora is. A gyűjtések időpontjait tehát csak munkahelyi elfoglaltságainak függvényében tűzhette ki. Az erről szóló egyezkedő-levelezések szintén kitűnő forrásul szolgálnak.

A terepmunka megkezdésével párhuzamosan az újonnan alakuló gyűjtemény hátterét is meg kellett szervezni. Újabb beadványok, levélváltások s 1898 októberében már a végleges hely is megvan: a létesítendő fonogramgyűjtemény — a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium intézkedése révén — a Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályára kerülhet majd, s ott bárki számára hozzáférhető lesz. A Néprajzi Osztály 1898. VIII. 12-én kelt javaslata alapján létrejött egy egyezség, melynek értelmében a Néprajzi Osztály — minisztériumi engedéllyel[2] — évenként 150 frt értékben vehet át Vikártól hengereket, darabonként 5 frt-jával. Mivel egy henger bolti ára 1 frt 50 kr, a fenti árban a gyűjtés költségei is benne foglaltatnak. Ennek fejében a gyűjtő köteles „a kifogástalan fonogrammon kívül az illető népdal teljes provenientiáját, továbbá szövegét az Osztálynak beszolgáltatni."[3]

A megegyezést követően fokozatosan érkeznek az új gyűjtés hengerei a külön e célra rendszeresített szekrénybe. 1899-ben 47db henger került az osztályra,[4], a feltételek értelmében szövegeket, kottákat, az adatközlők adatait s a dalok eredetére vonatkozó információkat tartalmazó kísérő-dokumentációval együtt. A kottás lejegyzéseket Kereszty István, a Múzeumi Könyvtár őre készítette a hengerekről.

1900-ban 86-ra nőtt a leadott hengerek száma, de tudjuk, hogy Vikár gyűjteménye addigra már kezdte megközelíteni az 500 hengert. A feldolgozás tekintélyes időt vett igénybe, így némi eltérés mindig fennállt a felvett és a már leadható hengerek száma között. A dallam- és szöveglejegyzés után a kísérő támlap elkészítése következett. Két kartont használtak. Az egyikre a szövegeket ragasztották rá (hátoldalon a dallamincipitekkel), a másikra pedig a teljes dallamokról készült Kereszty-féle kottás lejegyzéseket, ahogy ezt a Néprajzi Múzeumban még ma is látható támlapok igazolják. A hengerek dobozai és a támlapok azonos arab számot kaptak, ezen belül a latin abc betűivel különítve el az egyes darabokat. Az itt bevezetett megoldások, elnevezések (pl. a „támlap" kifejezés) ma is használatban vannak még.

A kitűzött keret hamarosan szűknek bizonyult, a múzeum nemigen tudott lépést tartani Vikár gyűjtői buzgalmával. A kultuszminisztérium — Vikár újabb beadványára — saját

alapjaiból biztosított segélyeket a munka folytatására, mivel a Nemzeti Múzeum költségvetéséből e célra már nem futotta többre. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium (VKM) e korszakra vonatkozó iratanyagának 1956-ban történt majdnem teljes elpusztulása nem teszi lehetővé a teljes alkufolyamat dokumentálását. Annyi azonban bizonyos, hogy a későbbiekben Vikár hengergyűjteménye több részletben és túlnyomó többségében a múzeumba került.

Eleinte majdnem a gyűjtések időrendjében, folyamatosan érkeztek a szállítmányok, szokás szerint az év végén. A későbbiekben kisebb-nagyobb megszakításokkal jött az utánpótlás, majd végül egy meglehetősen vegyes, valószínűleg maradék anyag érkezése zárta le a Vikár-gyűjtések sorát.

A múzeumi hengereket (MH) nyilvántartó leltárkönyv számozása 1—493-ig folyamatosan az 1896-tól 1903-ig felvett Vikár-gyűjtéseket tartalmazza. MH 501—572-ig tart a következő sorozat, az 1904-ben gyűjtött erdélyi anyag. MH 630-659 között találjuk az 1909—1910-es évek zalai, vasi felvételeit. MH 1220—1225-ig vend dallamok találhatók, majd MH 2199—2298-ig bezárólag egy meglehetősen vegyes, valamilyen okból visszatartott, majd egyszerre leadott, régebben gyűjtött magyar anyag: Zala, Vas, Torontál és (egy henger erejéig) Csík megyéből. E gyűjtések évszámai: 1903, 1905, 1906, 1908, 1910. Ezeket a Néprajzi Múzeum több részletben leltározta be. Az erről készült kimutatás lehetővé teszi, hogy a bizonytalan datálású hengerek felvételi időpontjainak legalább azt a részét kizárhassuk, amik után azok már bizonyosan nem készülhettek.

MH szám	Törzsszám	Leltári szám	Leltározás dátuma	db
1—40	262	27922—961	1898.	40
41—47	281	28366—372	1898.03.03.	7
48—53	316	28767—773	1899.05.19.	7
54—69	329	28904—919	1899.07.13.	16
70—85	340	29298—313	1899.10.10.	16
86—293	454	32606—794	1900.07.02.	189
294—493	971	51740—939	1904.06.11.	200
501—551	1067	58250—299	1905.02.16.	50
630—659	1637	87521—550	1910.11.07.	30
509	1653	88032	1910.12.20.	1
1172—1197	1741	92737—762	1911.06.21.	26
1198—1218	1741	92875—895	1911.06.21.	21
1220	1741	92896	1911.06.21.	1
2199—2277	1777	89858—936	1922.10.13.	79
1221—1225	1808	96325—329	1912.02.07.	5
1219	1808	96330	1912.02.07.	1
2278—2298	[Innentől kezdve a régi típusú leltározás sajnos megszakad.]			

Mivel az úttörő vállalkozás kezdetének évszáma körül újabban különféle homályos legendák vannak terjedőben (még a legkomolyabb a szakirodalomban is nyomot hagyva) nem árt meghallgatnunk Vikár Béla saját beszámolóját is a történtekről[5]. „Nem oly jelentékeny, de az említett nagy törekvések irányába teljesen beillő kezdeménye volt ennek az emlékezetes évnek a népi hagyományok újabb gyűjtésére indított mozgalom." — írja Vikár a Magyarországnak szárnyakat adó ezredik év [tehát 1896] eseményeit ismertetve. „Ezt az ügyet én pendítettem meg akkor a magyar néprajzi társaságban, mint annak titkára. Indítványoztam a választmány előtt, hogy az eddigi gyűjtések kiegészítése, de főképp a már ismeretes népköltési szövegekhez tartozó dallamok megmentése végett új és rendszeres gyűjtés történjék. Az eszmét választmányunk egyhangúlag elfogadta, s a vezetéssel az indítványtevőt megbízta."[6]

„Kifejtettem ... véleményemet egy emlékiratban és azt oly kéréssel terjesztettem Wlassics Gyula dr. jelenlegi oktatásügyi miniszterünk elé, hogy társaságunk részére az említett gyűjtés czéljából egy fonográfot kegyeskedjék beszerezni. A miniszter úr nemcsak a leg-

készségesebben és legnagyobb érdeklődéssel fogadta a kívánságot, hanem a lehető leggyorsabban teljesítette is. Alig egy héttel az emlékirat beadása után kezemben volt annak kedvező elintézése és a fonográf költsége. A gyűjtést, bízva a miniszter jóindulatában, és alkalmasabb vállalkozókat egyelőre nem találván, én magam kezdettem meg, és pedig már előbb, ugyanazon év [tehát 1896!] deczemberében, a nagy magyar Alföldön, Borsodmegye mezőcsáti járásában."[7]

Az említett legelső gyűjtés dátumát nem csupán ez az utólagos — alkalmasint tévedést is tartalmazható — beszámoló őrizte meg, hanem a helyszínen készült gyorsírófüzet is, melynek gépírásba áttett változatát az 1. számú melléklet mutatja be.

De nézzük, milyen legendákról is van szó?

1. Az egyik elképzelés szerint az első fonográfos gyűjtés már jóval korábban — az egész világot megelőzve — 1894-ben megtörtént a Somogy megyei Hetes községben. A feltételezés abból indult ki, hogy Vikár egyik hetesi adatközlője az 50-es években történt utólagos beszélgetések alkalmával erre a dátumra emlékezett.

Volly István: Somogyi Kalevala — Vikár Béla Somogyban — című kiadványában[8] ezt olvashatjuk: „Sámlik Istvánné Pöttendi Lidi 73 évesen így emlékszik vissza: 'Velem a A hetesi temető-t daloltatta el. Elébb csak úgy külön, és akkor odaállított a gép elé, elindította, a gép forgott, én meg daloltam. Mikor kész voltam, Vikár bemondta: „Dalolta Pöttendi Lidi, Hetösön, 1894 április másodikán. Én akárhogyan gondolkodom, úgy emlékszem, ezt a dátumot mondta' — töpreng a messzi múlton Pöttendi Lidi néni. Pöttendi Pál viszont határozottan kijelenti, hogy 1894 nem lehetett, mert akkor még ő is iskolába járt. Özvegy Szántó Lajosné, Tót Erzsi volt a másik iskolatárs, és ő is 1899-re emlékszik, mint a perdöntő gyűjtőfüzet."[9]

Együd Árpád: Vikár Béla nyomában című cikkében[10] újabb kérdéseket tesz föl az emlékező idős asszonynak, de a helyzet csak még zavarosabbá válik, mikor az egyik döntő érvről, miszerint azért énekelte épp a Három árvát Vikárnak, mert közel volt még édesanyja halálának időpontja, kiderül, hogy az mindent bizonyít, csak épp az 1894-es évet nem, hiszen „A halotti anyakonyvben az áll, hogy édesanyja meghalt 1895. márc. 3-án".

Schelken Pálma: Emlékezés Vikár Bélára című, a *Muzsika* 1958/6. számában megjelent cikkében már egyenesen így ír: „A világon ő az első, aki népdalgyűjtésnél már a 80-as évek végén alkalmazza a fonográfot. Munkáját a Nagyalföldön kezdte."

Nehéz azt elképzelni, hogy a teljesítményére oly egészségesen büszke Vikár Béla nagyszámú nyilatkozatainak, írásainak valamelyik helyén ne említett volna meg egy ilyen rekordot, amelynek jelentőségével ő is, kortársai is meglehetősen tisztában voltak. Az 1896-os évhez kötődő Vikár-tudósítások viszont a kezdeti technikai nehézségekről számolnak be, és egyáltalán nem valószínűsítik, hogy már korábban is dolgozott volna ilyen berendezéssel: „Nehezen ment a dolog eleinte, nemcsak az akkor rendelkezésemre állott gépnek (egy amerikai Edison utánzás elektromos akkumulátorral, a kettő együtt csaknem fél métermázsát kitett, jelenleg a néprajzi osztályban) rendkívül nagy súlya, hanem még inkább a kezelésben való járatlanságom miatt is."[11]

A dokumentumok azt mutatják, hogy Vikár az első lelkes kipróbálás után azért megvárta az ígért miniszteri támogatást, ami a következő év (tehát 1897) januárjától kezdve meg is érkezett, s így a gyűjtés anyagilag is szilárd mederben folyhatott tovább. Az első év jórésze technikai jellegű tanulmányokkal telt el; az üzemeltetés, esetleges kijavítás, szétszedés-összerakás megtanulásával egyidejúleg szükség volt a különféle gépfajták megismerésére, kipróbálására is. Idővel sikerült egy megfelelőbb súlyú, praktikusabban használható berendezéshez jutnia.

Felmerül tehát a kérdés: szabad-e egyetlen visszaemlékezésre támaszkodva, az ennek ellene szóló nagyszámú tanúságtétellel szemben, az összes létező dokumentumot is figyelmen kívül hagyva ilyen horderejű következtetésre jutni?

2. A másik elképzelés szerint az első Borsod megyei fonografálás időpontja nem lehetett az 1896-os év, mivel ezt a dátumot egy közismert Kodály-idézet kétségessé teszi. Ez az idézet a *Visszatekintés* II. kötetében[12] olvasható **Kodály Zoltán: Emlékezés Vikár Bélára** című cikkében: „A Millenium idején két hétig Budapesten lehettem. Legnagyobb benyomá-

som a kiállítási falu volt. Egy sor ház, különböző vidékek viseletébe öltözött alakokkal, teljes felszereléssel. Jártam én azelőtt is falun, de a mi vidékünkön olyan gyönyörű népviselet, hímzés, fazekasáru nem volt látható. Örök kár, hogy nem hagyták meg azt a falut állandó kiállításnak. Alapja lehetett volna egy magyar Skansennek.

Egyik házban egy fali tábla vonta magára a figyelmemet. Fehér László balladája volt, vagy egy tucat különféle dallammal, gyűjtötte Vikár Béla. Ott olvastam ezt a nevet először.

Akkor még a nagy zene tanulmánya és a zeneszerzés annyira elfoglalt, hogy csak mellékesen foglalkoztam népdalokkal. De úgy 6-7 év múlva, mikor disszertáció-témán kezdtem gondolkodni s a magyar népdalok minden megjelent gyűjteményét már átnéztem, eszembe jutott az a tábla, és fölkerestem Vikár Bélát 1903 őszén."

Teljes joggal merülhet fel a kérdés, vajon hogy kerülhetett egy tablóra Vikár fonográffal gyűjtött anyagából bármi is májusban (az ezredéves kiállítást 1896. május 2-án nyitották meg), mikor azokat csak decemberben vehette föl?

A Kodály-visszaemlékezés eme egyetlen adatának megingathatatlan hitelessége arra kényszerítette az ezen elgondolkodókat, hogy az ennek ellentmondó nagyszámú más (az ügyben közvetlenül érdekelt) visszaemlékező, illetve korabeli hiteles dokumentumok szavahihetőségét is kétségbevonja. Hiába írja le Herrmann Antal is a történetet — szövegében még egy konkrét dátumot is említve a fonográfot ajándékozó Wlassiccsal kapcsolatban[13], hiába Vikár saját beszámolói, a közgyűlések jegyzőkönyvei, melyek bimbózó tervekről, tapogatózó szándékokról tudósítanak, holott ugyancsak jó érvként jött volna szóba bármilyen létező kísérleti eredmény, de hát effélekről nem esik ott szó. De hiába Gergely Pálnak, a gyorsírásos füzetek egyik megfejtőjének alapos beszámolója is, mely megnevezi és időhöz köti a neves eseményt[14], a kiindulási feltevéshez való ragaszkodás azt eredményezte, hogy előbb a tanulmányírók, majd nyomukban a legrangosabb kézikönyvek is 1895-ös dátumot kezdenek közölni.

Néhány ezek közül:

Együd Árpád: Vikár Béla nyomában = *Somogy megyei Múzeumok Közleményei* (Kaposvár 1985/VII).: „Az ún. gyorsírásos szakasz után következő fonográfos korszak (1895) nagy fordulatot hozott a magyar népdalgyűjtésben. A várva várt Edison találmány (1877) alkalmazása meggyorsította, forradalmasította a népdalgyűjtést, s egyéb hagyományok gyűjtésében is a precizitást, hitelességet biztosította. Sokan megcsodálták Vikár beszélő gépét."

Paksa Katalin: Magyar Népzenekutatás a 19. században (Bp. 1988): „Vikár Béla 1895-ben készíti első fonográffelvételeit (a legelsőt a Borsod megyei Csincsetanyán)..."

Kósa László: A magyar néprajz tudománytörténete (Bp. 1989), 179. old.: „Az úttörő ötlet és kezdeményezés — a különben zeneileg képzetlen — Vikár Béla érdeme. Már az Ethnográfia első évfolyamában megjegyzi, hogy a fonográf milyen kitűnő eszköze lehet a néprajzi gyűjtésnek, de öt év múlva — miután minisztériumi támogatással sikerült szert tennie a drága gépezetre — válthatja valóra elképzelését, némi amerikai kísérleti alkalmazást[15] nem tekintve, elsőként a világon: 1895 decemberében Dél-Borsodban tizenkét hengerre ötven dallamot rögzített."

LEXIKONOK, KÉZIKÖNYVEK

Magyar Néprajzi Lexikon (5. kötet 558. old.) Vikár-szócikkében: „A foklórszövegek, dallamok hiteles rögzítésére törekedett, somogyi gyűjtését 1890-ben gyorsírással végezte, de 1895-től fonográfot használt úttörőként, megalapozva azt a modern módszert, amely népzenekutatásunk tudományos világszenzációt jelentő kibontakozásához vezetett." (Sándor István)

Magyar Néprajz V. Népköltészet (Bp. 1988. 414. old.):[15] „A század utolsó évtizedében egy hangrögzítésre alkalmas eszköz — a fonográf — módszertani változást hozott a népzene és a népdalgyűjtés gyakorlatába. Európában elsőként — 1895-ben[17] Vikár Béla gyűjtött fo-

nográffal népdalokat Somogy megyében [!!!] majd szülőföldje után módszeresen bejárta az egész országot."

[Ellenpélda: a Szabolcsi-Tóth Aladár szerkesztette **Zenei Lexikon,** amely Vikár szócikkében még ezt írja: „Nevéhez fűződik a fonográffal való népdalgyűjtés megindítása (1896), amivel nemcsak a magyar, de az európai zenefolklore történetében is alapvető jelentőségű reformot kezdeményezett." Elgondolkodtató, hogy ekkor, 1931-ben még valamennyi érintett élt és protestálhatott volna, Kodályt is beleértve!]

Megpróbáltam e nevezetes térkép nyomába szegődni, de a Néprajzi Múzeum költözködései, majd az új helyen való többszöri átrendezkedése (pl. festések alkalmával) nem kedvezett a nyomozásnak. Találtam viszont egy jelentést 1900-ból, a párizsi Világkiállításra való készülődés dokumentumai között, amelyben szó esik egy ilyen jellegű térképről, csakhogy ez jóval későbbre tolja annak keletkezését: „Vikár úr elmondja előterjesztésében, hogy eddig 500 hengert gyűjtött, mintegy 1000 dallal, hogy 300 hengerről a dallamokat hangjegyekben leírta, elkészítette azok czédulakatalógusát s készített egy térképet melyen két népballada összes változatainak földrajzi elterjedése van feltűntetve s végül mindezekről franczia nyelven tájékoztató füzetet írt s az egész anyagot Párizsba küldte. ...A Vikár által fentebb felsorolt munkálatokról és anyagról én mit sem jelenthetek; nekem Vikár eddig 86 hengert adott át a szöveggel kótták nélkül, majd — térítmény mellett — ezeket is mind visszavette (csak a leírt szövegek maradtak itt) s kiküldött mindent hengert, szöveget, kóttát, térképet és leírást a nélkül, hogy azokat egyáltalában láttam volna."[18] Megjegyzendő, hogy e jelentés írója, Jankó János, nem más, mint a Néprajzi Osztály vezetője, a millennium idején pedig éppen a néprajzi falu felállításának és berendezésének irányítója.[19]

Azt természetesen nem lehet feltételezni, hogy Kodály ezt a táblát ne látta volna. A kérdés csak az, hogy valójában mikor és hol láthatta, ha ezek szerint az a párizsi kiállításra készült.

Nem tudom elhallgatni egy szörnyű sejtésemet. Lehet, hogy Vikár nem írt a saját jegyzőkönyvébe jövő évi dátumot, s hogy Kodály mégis a millenniumi faluban látta az e gyűjtés nyomán készült táblát. Ez esetben azt kell feltételeznünk, hogy a millennium volt egy évvel később? Jó sok dokumentumot kell majd átjavítani!

Lehet, hogy kissé túl nagy hangsúly esett a kezdetek időpontjának meghatározási gondjaira, de szolgáljon mentségemül, hogy ijesztőnek találom a jelenséget, hogy egy kellőképpen nem bizonyított feltevés miatt (még ha azt számtalan ellenőrizhető forrás cáfolja is) átírják a lexikonokat, és ennek nyomában az eredeti dokumentumokban is szaporodni kezdenek az utólagos belejavítások (2. melléklet).

JEGYZETEK

[1] Ethnographia (Bp. 1901) 133.
[2] Wlass. NMI-79/1898.
[3] Seem. NMI-59/1898.
[4] „Mostanig 47 ilyen hengerünk van, mindenik, 3-4-5 dallammal; ezek közül magára Somogyra 17 darab esik." *Ethnographia* (Bp. 1899) 26.
[5] U.o.
[6] 1986. október 31-én a társaság felolvasó és választmányi ülésén. Nyomtatásban: Vikár Béla: „Népballadáink összegyűjtéséről." = *Ethnographia* (Bp. 1896) 441.
[7] Ethn/m. (Bp. 1901) 134.
[8] (Kaposvár 1959)
[9] Jó lenne tudni, hol lappang az a gyűjtőfüzet, amelyre Volly hivatkozik s idéz is belőle: „1899. április 1-én, születésem napján (40-ik) — Kaposvár, Juta, Magyaratád"
[10] Somogyi Múzeumok Közleményei. VII. (Kaposvár, 1985)
[11] Ethn/m. (Bp., 1901) 134.
[12] 403. old.
[13] Hermann Antal: Népzenei kincseink gyűjtése és a fonográf in: *Magyar Zenetudomány I.* évf. (1907), 15. old. „Szép frázisok még sokszor hangzottak el, de tettekre nem került sor. Ily körülmények közt vette át Wlassics Gyula a kultuszminiszteri tárcát 1896 január 6-án. És a társaság főtitkára, Vikár Béla az új minisztert sem hagyta békében."
[14] Gergely Pál: Vikár Béla gyűjtőútjai nyomán = *Ethnographia* (Bp., 1947) 82. old.: „Vikár a kilencvenes években ismerkedett meg Rákóczi Izidor pesti Műszerésznél az Edison-féle fonográffal s az egész világot megelőzve ment ki falura, fonográffal dalt gyűjteni. 1896 őszén kezdte meg Borsod megyében, Mezőcsáton a viaszhengerre való felvételt. Mikor külföldön ráeszméltek a gyűjtés ilyen módjára, neki már egész sorozat hengere volt. ... Az 1990-as párizsi világkiállításon Sebestyén Gyula e fonogrammokat mutatta be." Gergely Pál: Vikár Béla gyűjtőútjai nyomán = *Ethnographia* (Bp., 1947) 82. old.
[15] *Ethnographia* 1. szám 1891. Vegyes közlemények 51. lapján Fewkes gyűjtéséről szólva: „Phonographfal mentették meg az enyészettől a kihaló félben lévő passamagneddy indián törzs dalainak és nyelvhagyományainak egy részét."
[16] Küllős Imola: A magyar népdalkutatás története
[17] 1895-ben Vikár bizonyosan nem gyűjtött Somogy megyében. Dokumentálható somogyi gyűjtései. Lásd: Vikár Béla: Somogymegye népköltése, Bevezetés X. old.: „A jelen kötet keletkezése hosszabb időre megy vissza. Egy részét az itt nyújtott anyagnak már a 80-as években gyűjtöttem; később, 1890 nyarán, a gyűjtést nagy buzgalommal és nagyobb területen folytattam; végre 1899-ben, a Kisfaludy Társaság és szülőmegyém támogatásával kiegészítettem. Azonban a kötet e kiegészítő gyűjtés előtt már sajtó alá volt készítve, csak a jegyzetek hiányoztak. A pótló gyűjtés anyagát a legjobb akarattal sem lehetett mindig a kellő helyre beilleszteni. Ebből itt ott egyenetlenség támadt." [A kottás fonográflejegyzések a kötetben a jegyzetek után találhatók!] „A szövegekhez utólag a dallamokat is összegyűjtöttem phonograph útján; az illető phonographhengerek a M. N. Múzeum néprajzi osztályában vannak elhelyezve."
[18] Jankó János: A Nemzeti Múzeum Igazgatóságának VII. 31-én. (NMI-68/1900)
[19] Jankó János: A millenniumi falu. Sajtó alá rendezte és bevezetővel ellátta Szemkeö Endre (Bp. 1989).

Csincsei gyüjtés.

Borsodmegye, 1896 dec. 24-26.

1 Magasan repül a daru,
Isten hozzád, kedves falu!
Itt kell hagyni kis falumat,
Benne az én kedves galambomat.

Kis angyalom arra kérlek;
légy hü, amig visszatérek,
hü szivedbe rejts el engem,
vagy látsz engem többet, vagy sohasem.

A szerencse vigyázzon rád!
Ugysem látjuk mi már egymást,
irigyelik azt az egek,
hogy én, kedves rózsám, tied legyek.
Irigyelik a csillagok,
hogy én, kedves rózsám, tied vagyok.

/Gombos Mari Igriczből/

-.-.-

Ha meghalok csak az a kérésem, m
muzsikaszó kisérjen ki engem,
udvaromon az a nóta járja;
hütlen rózsám, mért viszel a sirba?

Ha meghalok az a kivánságom,
hogy a rózsám koporsómhoz álljon,
ott legyen, mig letesznek a sirba,
egy pár könnyet ejtsen koporsómra.

-.-.-

1. melléklet

Vikár Béla gyüjtése.

1. 27. 9 2 2 gy. l.	Fehér László lovat lop, ott.	Csincse	(Borsod m.)		1905.
2. 27 9 2 3 gy. h.	a) Magasan repül a daru.	"		"	
"	b) Minek van, kinek van karika gyürü	"		"	
"	c) Szülőtökön virradóra az juhot az ember	"		"	
"	e) Elmult a tél, itt a tavasz.	"		"	
"	f) Meg azt mondják, hogy szerelmes vagy	"		"	
"	d) Nem vagyok én úri családból való.	"		"	

2. melléklet

BREUER JÁNOS:

KODÁLY ÉS KARL STRAUBE

Kodály kinyomtatott műveinek ajánlásai általa ismert személyeknek, intézményeknek szóltak. Az egyetlen kivétel ezalól Bach Három korálelőjátékának gordonka-zongora átirata, amelyet Kodály 1924-ben fejezett be s az év folyamán, saját kiadásában, megjelentetett. „Prof. Karl Straubenak" — olvasható az első oldalon. Kodály 1924-ig nem járt Lipcsében; Straube orgonista minőségében 1916-ban vendégszerepelt ugyan Budapesten de nincs nyoma annak hogy ők ketten találkoztak volna.

A három korálelőjáték — *„Ach was ist doch unser Leben", „Vater Unser im Himmelreich", „Christus der uns selig macht"* — a régi összkiadás 40. kötetéből való, a Schmieder-jegyzékben a BWV 743, 761, 742 számot viseli. Ezt csupán azért említem, mert a jegyzékszámokat a Kodály-szakirodalom nem közli és az 1930 óta az Universal Edition által megjelentetett kiadások sem tartalmazzák (utolsó újranyomás 1990. február).

Karl Straube 1873-ban született, 1902-től a lipcsei Tamás-templom orgonistája, 1907-től a Lipcsei Konzervatórium orgonatanára, 1918-tól a Tamás-templom kántora (Thomaskantor), 1919-től a Gewandhauschor karnagya.

Jóllehet Kodály személyesen nem ismerte, jól tudta, mi a jelentőssége Straubenak a lipcsei Bach-kultuszban. Amikor zeneszerzés-növendéke, Szabolcsi Bence 1921-ben Lipcsébe utazott, hogy az egyetem zenetudományi tanszakán folytassa tanulmányait, Kodály útravalóval látta el: „[...] ott Bachot tanulmányozzam, Straubét hallgassam [...]"[1]. Szabolcsi Lipcséből írt, Bónis Ferenc által közreadott levelei[2] tanúsítják, a tanácsot megfogadta.

Semmit nem tudok arról, hogyan jött létre kapcsolat a zeneszerző és a Thomaskantor között. Kodály zárkózott-tartózkodó személyiségének ismeretében valószínűtlen, hogy közvetítő nélkül, egyenesen Straubéhoz fordult. A fiatal Szabolcsi csodálta ugyan Straubét, de aligha ismerte személyesen a nála 26 évvel idősebb, nagy tekintélyű muzsikust. Karl Straubének volt egy magyar tanítványa, Jemnitz Sándor, ki 1908-tól orgonaosztályába járt. Azonban Jemnitz kritikusként Kodály művészi törekvéseinek elszánt ellenfele volt, s a kettejük közötti igen rossz viszony kizárja az ő közvetítői szerepét. Lipcsében működött Szendrei Aladár, Kodály zeneakadémiai osztálytársa. 1918—24 között a városi opera karmestere volt, 1924—1933 között a Lipcsei Rádió vezető munkatársa, a Lipcsei Szimfonikusok — Rádiózenekar — karmestere. Ő megteremthette a kapcsolatot, ám erre semmiféle adat — információ nincs.

A Bach-átiratok nyomtatott ajánlásán kívül fennmaradt, bár hiányosan, Kodály és Straube levelezése. 1927-ből való három Kodály-levél. 1950, Straube halála, után ezeket az írásokat egy árverésen szerezte meg Karl Vötterle, a Bärenreiter-Verlag legendás alapítója. A leveleket utóbb másolatban átadta László Ferenc kolozsvári zenetörténésznek, ki azokat 1980-ban publikálta[3]. A budapesti Kodály-Archívumban fennmaradt Karl Straube öt levélautográfja és a Gewandhaus egy levele. Az írások tanulmányozásának és feldolgozásának engedélyéért és a rendelkezésemre bocsátott xeroxmásolatokért Kodály Zoltánnénak és a Kodály-Archívum munkatársainak tartozom köszönettel.

Kodály első, 1924 nyarára valószínűsíthető levele, amelyhez a Bach-átiratok másolatát mellékelte, nem maradt fenn. Ekkor közölte Straubéval szándékát, hogy a Három korálelőjátékot neki ajánlaná, és kérdezte, stílusos-e a gordonkaszólam vonóvezetése. Erre Straube 1924. július 29-én kelt válaszából következtethetünk. Kodály levele és kottája

nyaralás közben jutott a Thomaskantor kezébe, a postát utánaküldték. „Jelenleg Bayrisch Erzenstein Neuwaldhaus" olvasható a kockás papírra, ceruzával írt levél elején. (Straube nyilván a kezeügyébe került első papírdarabra írta. Idézem:

„[...] őszinte és szívből jövő köszönetet mondok azért a jóságos és baráti szándékáért, hogy a három korálelőjáték átiratát nekem kívánja ajánlani. Kivételes öröm a számomra, hogy az én Bach művészete körüli fáradozásaim ösztönözték Önt erre a munkára. [...] Bach bizonyára igen liberális volt a vonóvezetés kérdéseit illetően és ha az Ön változata a hangzást szebbé és egyenletesebbé teszi, Johann Sebastian lenne az első, aki ehhez hozzájárulna. — Az ‚írástudók' vélekedése a művész felfogásával szemben számomra mindig igen kétségesnek tűnik fel. [...]"

Egy második, ugyancsak elveszett Kodály-levél 1924 augusztusára—szeptemberére tehető. Ez a korálelőjátékok nyomtatott kottáját kísérte. Straube 1924. szeptember 16-án köszönte meg, lipcsei otthonából (Dorotheergasse 1):

„[...] bocsásson meg, hogy csupán ma köszönöm meg ‚J. S. Bach Három korálelőjátékának' megküldését.

Nagy tisztesség a számomra, hogy Ön szíves volt a nevemet tenni a kiadás élére, mert az átiratokat egyenesen mesterieknek találom, körülbelül a legjobbnak az általam valaha is látott átiratok közül és még egyszer megköszönöm Önnek ezt a kitüntetést.

Hallgatásom oka, hogy amióta visszatértem a Cseh Erdőből, az Ön opus 13-a, ‚az 55. zsoltár' után nyomozok, tegnap közölték velem, a zongorakivonat nem jelent meg. Igaz-e ez a hír, vagy sem? — Arra gondoltam, hogy a Zsoltárt, amennyiben a kompozícióhoz belső kapcsolatot találnék, bemutatnám Lipcsében és erről akartam írni Önnek, de mivelhogy a zongorakivonat nem jelent meg, sajnos hallgatnom kell. [...]"

Kodály 55. Zsoltára, mely 1924 decemberében kapta a Psalmus hungaricus címet, a budapesti bemutató — 1923. november 19. — után három esztendővel hangzott el külföldön először. A németországi szaksajtó 1924 őszén közölte a mű első méltatását.[4] Ha Straube olvasta a bécsi Musikblätter des Anbruch folyóiratot, az 1924 januári számban találkozhatott Molnár Gézának a bemutatóról írt részletes beszámolójával. De ez esetben nem kellett volna nyomoznia Kodály kiadója után, hiszen a lap számtalan információt közölt arról, hogy művei az Universal-Editionnál jelennek meg. Meglehet, Szendrei Aladár, Kodály egykori növendéktársa hívta fel a Zsoltárra Straube figyelmét.

A Psalmus hungaricus nyomdai kéziratát Kodály 1924. január 24-én küldte el az Universal Editionnak[5]. Straube sikertelen nyomozásának idején a partitúra már közvetlenül megjelenés előtti stádiumban volt. A kiadó a Musikblätter des Anbruch októberi számának hirdetésoldalain tájékoztat: „most jelent meg". A november—decemberi lapszám új kották rovata feltünteti a mű partitúráját és zongorakivonatát. Szinte kizárt, hogy Kodály ne tájékoztatta volna Straubét a Zsoltár küszöbön álló megjelenéséről, hiszen kérdést kapott ez ügyben. Feltételezem továbbá, hogy a kiadó útján példányt is küldetett Lipcsébe. Mindenesetre, ez a Kodály-levél sem maradt fenn.

Kettejük kapcsolatában most majdhárom éves szünet következett. A Psalmus hungaricus első külföldi előadására a zürichi Tonhalléban, 1926. június 18-án került sor. A második napon a Zsoltárral nyílt meg az Új Zene Nemzetközi Társasága 4. zeneünnepe. A műsort, amelyen Honegger Dávid királya szerepelt még, nem a zsűri, a svájci rendezőség állította össze. Hogy Straube, aki a Gewandhauschorral egy sor új művet bemutatott[6], jelen volt-e ezen a nevezetes zürichi koncerten, nem tudom. A német napi- és szaksajtó lelkes beszámolók egész sorát közölte, meglehet ezek a recenziók vonták ismét a műre Karl Straube figyelmét.

Az első németországi, egyszersmind a második külföldi előadás helyszíne Hagen volt, a Ruhr-vidék egyik kisvárosa (1927. február 17.). Következett: Solingen, Drezda, Lipcse; 1928-ban Köln, Witten, Aachen, München; 1929-ben Berlin, Krefeld, Gotha, Halle.[7] A városokat a Psalmus hungaricus elhangzásának időrendjében sorolom. Nem kevesebb, mint kilenc tenorista tanulta meg németül a zsoltáros szólamát, közöttük Karl Erb, a hírneves oratóriuménekes, Max Lorenz, a jeles Wagner-hős, Helge Roswaenge.

Saját műveinek karmestereként a Psalmus hungaricus hollandiai bemutatóján, 1927 áprilisában mutatkozott be Kodály. A visszaúton érintette Lipcsét.[8] Amszterdam és Budapest között meglehetősen nagy kerülő ez ahhoz, hogy a kitérőre előkészület nélkül vállakozzék. Az első fennmaradt Kodály-levélből megtudható, Straubéval tárgyalt a Psalmus hungaricus lipcsei bemutatójáról. Az teljesen lehetetlen, hogy Kodály hivatlanul-váratlanul betoppant volna Straube lipcsei otthonába. Az előkészítő-időpontegyeztető levelezés azonban mindkét részről elveszett.

Az első fennmaradt Kodály-írás dátuma [1927] szeptember 18. (Tudjuk, Kodály keltezéseire jellemzően nem írt évet.) A levél kettejük tavaszi megbeszéléséről is tartalmaz információkat:

„[...] Átutazásomkor föltett szíves kérdésére, hogy Lipcsébe jöhetnék-e a Zsoltárt vezényelni, csak most válaszolhatok némi bizonyossággal.

Nemrég rögzült két dátum: Cambridge-ben november 30-án, Leydenben december 8/9-én. Ha tehát a lipcsei előadást a nov. 20—25. vagy a dec. 11—15. közötti napokra lehetne elhalasztani, könnyű volna az utazást útitervemhez hozzákapcsolni.

Ha ez lehetetlen volna, akkor talán egy ugyancsak tervbe vett berlini előadással lehetne Lipcsét összekapcsolni, amelynek dátumát azonban még nem rögzítették. [...]"

Mivel Kodály a lipcsei hangverseny elhalasztását kéri, nyilvánvaló, hogy Straubéval — tavasszal — egy korábbi időpontban állapodott meg. A tervezett berlini előadásra egyébként másfél évvel később, 1929 februárjában, Alexander Zemlinsky vezényletével került sor.[10] Ezen Kodály nem volt jelen, nem kapcsolhatta volna össze a lipcsei szerepléssel.

Feltűnő sietséggel, mindössze három nap múltán, szeptember 21-én írta meg Straube Kodálynak az új dátumot és a próbák beosztását. Ha egy nap alatt, szeptember 19-én megkapta is a zeneszerző levelét, egy lekötött időpontot kellett a Gewandhausorchester megtervezett évadjában megváltoztatnia. Nyilván szívügye volt, hogy Kodály vezényeljen. Íme, a próbarend, Straube interpunkciót mellőző „gyors"írásában:

„[...] A Zsoltár előadása
csütörtökön, november 24-én
(szólista: Anton Kohmann)
Zenekari próba: szombaton november 19-én délelőtt 10 órakor.
Első kóruspróba zenekarral: szombaton, november 20-án délelőtt 10 1/2 órakor.
Második kóruspróba: kedden, november 22-én este 7 órakor,
szólistákkal és zenekarral.
Nyilvános főpróba: szerdán, november 23-án este 7 órakor
Mind a Gewandhaus nagytermében.
Mindannyian nagyon örülnénk, *ha jönne.*
A műsoron szerepel még: Honegger: Dávid király.
Kettőnknek meg kell majd osztoznunk a próbákon. [...]"

Kodály november 5-én válaszolt, viszonylag késedelmesen, aminek okát nem ismerem:

„[...] Sikerült minden nehézséget elhárítanom az útból, és nagy örömömre lehetséges lesz az Ön által legbarátságosabban közölt próbaidőkben pontosan megjelennem.

A próbaidő beosztása történjék egészen az Ön kívánsága szerint. Azt hiszem, Lipcsében nem lesz több időre szükség, mint Amszterdamban, ami azt jelenti, hogy egy szűk óra egyedül a zenekarral, és ha már a kórus és szólista biztosak a dolgukban, egy kétszeri átjátszás az összpróbákon (vagyis mintegy 50—50 perc).

Föltételezem, hogy számíthatok lipcsei tartózkodásom költségeinek megtérítésére. Minden más kártalanítás elesik, mivel angliai útiköltségtérítésem lehetővé teszi, hogy Lipcsén át utazzam. [...]"

Straube haladéktalanul továbbította a Gewandhausnak Kodály kívánságát, fedezzék lipcsei tartózkodásának költségeit. Megjegyzem: karmesteri honoráriumról az egész levelezésben nincs említés. Kodály nem kérte és néki fel sem ajánlották.

A Gewandhaus igazgatósága november 8-án írásban utasította el Kodály kérését. E levelet Straube november 9-én kelt kísérő sorokkal küldte el Budapestre.

A Gewandhaus leveléből:

„[...] Ha ön személyesen egyetért azzal, hogy K.[odály] vezényelje a művét, természetesen mi is egyetértünk. De kérjük, a meghívástól, hogy a hangversenyig a Gewandhaus vendégül lássa, szíveskedjék eltekinteni. Az eddigi hangversenyévad [a német eredetiben: hangversenytél] *ugyan érdekes, de a nagyon költséges műsoraival annyira előnytelennek mutatkozik [...], hogy őszinte sajnálatunkra, ebben az esetben képtelenek vagyunk vendégszeretetet gyakorolni. Feltétlenül bizonyos határt kell szabnunk pénzügyi vonatkozásban [...]"*

E kínos históriához Straube mentegetődző sorokat fűzött:

„[...] A Gewandhaus igazgatóságától kaptam a mellékelt levelet. Végtelenül sajnálom, hogy nem küldhetek önnek más hírt. De a Gewandhaus anyagi helyzete annyira nehéz, hogy nem szegülhetek szembe az urak nézetével, amit ezesetben természetesen nagyon sajnálok. — Lenne szíves közölni velem, miként határoz e megváltozott helyzetben? Végtelenül sajnálom, hogy ezt a csalódást kellett Önnek okoznom. [...]"

Kodály gyorsan döntött, hiszen szinte már küszöbön álltak a lipcsei próbák. November 12-én válaszolt:

„[...] Némi megfontolás és... néhány számtanpélda után mégis úgy döntöttem, hogy jövök. Utólag szemrehányást tettem magamnak, amiért Önt abba a helyzetbe hoztam, hogy azt a levelet megkapta. Gondolhattam volna, hogy a Gewandhaus urainak nem fontos, hogy én — számukra ismeretlen és közömbös — jövök-e vagy sem.

Én azonban nem akarom elszalasztani a kedvező alkalmat, hogy a várost, amelyet lélekben egyszer már Schumannal s azután Bachhal megéltem, most testileg is megéljem, kiváltképpen, mert van mit tanulnom és hallanom.

Így, ha Isten akarja, 19-én pontosan megérkezem a zenekari próbára, és személyesen köszönöm meg Önnek irántam való jóakaratát. [...]"

A *„számtanpéldák"* fennmaradtak egy Kodály-feljegyzés hátlapján: *„vonatjegy-számítások Bpest—Leipzig—Amsterdam—London [...] 1914. július előtt, 1918 után?"*[10] Valójában: 1927. november 10—11. Kodály számításokat végzett, mi marad lipcsei tartózkodásra az angliai útiköltség-térítésből.

A lipcsei ismeretlenségre vonatkozó kesernyés megjegyzése helytálló. Berlinben gyakran játszották, a német városokban is, Königsbergtől Majnafrankfurtig, de éppen Lipcsében, néhány dalon kívül, 1927-ig Kodály zenéjéből semmit nem adtak elő[11].

1927. november 24-én elhangzott tehát Lipcsében, Kodály Zoltán vezényletével, a Psalmus hungaricus, az évad 7. Gewandhaus-hangversenyén. A napilapok — Neue Leipziger Zeitung, Leipziger Neueste Nachrichten[12], Leipziger Volkszeitung[13] — rendkívül elismerő kritikákat közöltek. *„A karmesteri pulpituson álló szerény zeneszerző teljességgel modern muzsikusként tanúsította a magyar dallamosság erejét, lelkének s érzelmeinek mélységét és távlatait. A Gewandhaus zenekara és kórusa csodálatos előadást produkált."* — írta Alfred Baresel, a jónevű zeneíró-pedagógus a Neue Leipziger Zeitung-ban.

Kodály neve ismert lett Lipcsében egycsapásra, sorra hangzottak el ettől fogva a művei. Ő maga Németországban soha többé nem vezényelt, s az átutazásokat nem számítva „legközelebb" 1964-ben járt német földön.

Kodály Zoltán és Karl Straube kapcsolatának utolsó ismert dokumentuma a Thomaskantor egyszerű kartonlapra írt néhány sora:

„Kérem, fogadja szívből jövő köszönetemet 1928. január 6-ra küldött baráti kívánságaiért. Jóságos megemlékezése nagy örömöt szerzett nekem.

Odaadó híve
Karl Straube"

1873. január 6. Straube születésnapja. Kodály — elveszett — jókívánságai az 55 éves társat köszöntötték, a Thomaskantort, aki Lipcsében Kodályért és Psalmus hungaricusáért síkraszállt, a Gewandhaus-kórust számára betanította és lehetővé tette, hogy annak a zenekarnak az élén s abban a teremben vezényeljen, ahol egykor honfitársa, Nikisch Arthur Gewandhaus-karmester működött.

JEGYZETEK

[1] Szerk.: Bónis Ferenc: Szabolcsi Bence művei 5. Kodályról és Bartókról. Zeneműkiadó Budapest, 1987. 403. l.
[2] Bónis Ferenc: Szabolcsi Bence lipcsei levelei Kodályhoz. In: Szerk.: Bónis Ferenc: Magyar Zenetörténeti Tanulmányok. Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. Kodály Intézet Kecskemét, 1992. Straube-vonatkozások: 263., 281., 291., 293—5. l.
[3] László Ferenc: Kodály Zoltán három levele Straubéhoz. Pótlás: Breuer János. Magyar Zene XXI. évf., 4. szám, 1980. december, 430—437. l. A levelekből vett idézetek László Ferenc közreadásából származnak.
[4] Tóth Aladár: Magyarország zenei élete az utóbbi két esztendőben. Melos, 4. évf., 1924. szeptember, 103—109. l. Magyarul szemelvényesen: szerk. Breuer János: Kodály-dokumentumok I. Németország 1910—1944. Zeneműkiadó Budapest, 1976. [A továbbiakban: K-Dok.] 132—135. l.
[5] Rudolf Klein: Kodály és az Universal Edition. In: szerk.: Bónis Ferenc: Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán Emlékére. Zeneműkiadó Budapest, 1977. 138—139. l.
[6] A repertoárt László Ferenc közli, l. 3. jegyzet.
[7] K-Dok, 388—394.
[8] Eősze László: Kodály Zoltán életének krónikája. Zeneműkiadó Budapest, 1977. 119. l.
[9] Signale für die musikalische Welt, 87. évf., 1929. március 6. 305—306. l. K-Dok 199—201. l.
[10] Szerk.: Vargyas Lajos: Kodály Zoltán hátrahagyott írásai. Közélet, Vallomások, Zeneélet. Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest, 1989. 17. l.
[11] Előadási adatok: K-Dok 385—389. l.
[12] Mindkét kritika megjelenési dátuma 1927. november 25. A Psalmus hungaricusra vonatkozó szövegrészeket közlik: K-Dok 177—178. l.
[13] Megjelenési dátuma 1927. november 28. Idézi László Ferenc, l. 3. jegyzet.

Ára: 80,— Ft