Magyar Zene

1·2001

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXIX. évfolyam, 1. szám *2001. február*

Tartalom

TANULMÁNY

3 BERLÁSZ MELINDA
Ujfalussy József, a Zenetudományi Intézet osztályvezetője

11 SOMFAI LÁSZLÓ
Donald F. Tovey elemzései és a "précis-writing"

19 KABA MELINDA
Újabb adatok az „aquincumi orgona" (Kr. u. 228) működésének kérdéséhez

27 SIPOS JÁNOS
Népdalok a kazak sztyeppe két végéről – 1. rész

57 GRABÓCZ MÁRTA
Narrativitás-elméletek és az elektroakusztikus zene

DOKUMENTUM

65 FONTANA GÁT ESZTER
A Riedlek Sopronban: hangszerépítők négy generációja

85 KIRÁLY PÉTER
Wolfgang Ebner levelei Batthyány Ádámnak (1643–1650)

BESZÁMOLÓ

101 MIKUSI BALÁZS
Zeneszemiotikai szeminárium Helsinkiben és Tallinnban

RECENZIÓ

103 KACZMARCZYK ADRIENNE
Liszt 2000
Egy levélgyűjtemény és egy tanulmánykötet

109 Gábry György emlékére
(1927. április 23.–1998. július 4.)

111 **HELYREIGAZÍTÁS**

MEGJELENIK A

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM

ÉS A TÁNCSICS MIHÁLY ALAPÍTVÁNY TÁMOGATÁSÁVAL

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön a Batthyány Kultur-Press Kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon Előfizetési díj egy évre 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TANULMÁNYOK

Berlász Melinda

UJFALUSSY JÓZSEF, A ZENETUDOMÁNYI INTÉZET OSZTÁLYVEZETŐJE[1]

A mai tiszteletadás nem személyes témáim köréhez kapcsolódik, hanem egy intézménytörténeti–kollegiális visszatekintésre, az évtizedeken át Ujfalussy tanár úr által vezetett kutatói műhely felidézésére nyújt lehetőséget.

Amint mindnyájunk előtt ismeretes, Ujfalussy József közel négy évtizedes munkásságát a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében két vezetői feladatkörben fejtette ki: a Szabolcsi Bence halálát követő hatéves periódusban intézetünk második igazgatójaként (1974–1980) és ezt az időszakot megelőzően és követően, 1966–1995-ig egy tudományos részleg, illetve osztály vezetőjeként. S minthogy szellemi irányítása ez utóbbi feladatkörben is meghatározó tudománytörténeti jelentőségű volt, a jelen ünnepen a személyes tanú, a közvetlen munkatárs szemszögéből e zenetudományi műhely kibontakozására és hatására tekintek vissza.

Az Ujfalussy-részleg tudományos programja 1966. évi megalakulásától kezdődően hangsúlyozni kívánta a hagyományos zenetörténet-kutatás gyakorlatában többnyire háttérbe szoruló tudományágak és megközelítések: *a zeneelméleti, a zeneesztétikai, a zenepszichológiai és zenepedagógiai* vizsgálatok jelentőségét, amelyeknek jelenlétét egyenként és együttesen is a magyar és az általános zenetörténet korszerű kutatási feltételének tekintette.

Előadásom témájának megválasztásakor tudatosult bennem, hogy Ujfalussy tanár úr osztályának mintegy harmincéves történetében az egyetlen olyan munkatárs vagyok, aki az osztály működése teljes időszakának részese lehettem. 1965 januárjában mint pályakezdő, ötödéves zenetudós hallgató a Tanár úr megtisztelő javaslatára kapcsolódtam be az intézeti kutatómunkába, tőle kaptam első szerződésemet. A későbbiekben pedig az osztály tudományos munkatársaként évről évre, évtizedről évtizedre számos közös feladat megvalósításában dolgozhattunk együtt, s ennek a folyamatos együttműködésnek ösztönző, tudományos példája meghatározóan hatott személyes kutatói pályám irányának és témaköreinek megválasztásában. Azonban e szerteágazó témakörből – személyes emlékeim visszaidézése helyett – elsősorban az intézménytörténeti és közösségi motívumokat, főként az osztállyá szerveződés és az első évtized eredményeit helyezem előtérbe.

1 Előadás az Ujfalussy József 80. születésnapja tiszteletére rendezett zenetudományi konferencián (MTA Zenetudományi Intézete, 2000. április 29.).

Visszatekintésem intézménytörténeti ága közvetlen kapcsolatban áll a második világháborút követő történeti időszakban életre hívott magyar zenetudományi intézmények kialakulásával, azzal a három alapvető jelentőségű intézkedéssel, amelyet az 1951-es, az 1953-as és az 1961-es évszámok jeleznek. Az első dátum a zenetudományi képzés bevezetését jelöli a magyar zenei oktatástörténetben, a második Bartóknak, a harmincas évektől a Magyar Tudományos Akadémián folytatott kutatói működése folytonosságát célzó, új intézménynek létrehozását a Népzenekutató Csoport keretében (ugyancsak a Tudományos Akadémia szervezetében), a harmadik a magyar zenetudomány intézménytörténetének első átfogó jelentőségű bázis-intézményeinek megalakulását a Bartók Archívum, illetve a Zenetudományi Intézet létrehozása által. Nemzeti történelmünk sorsfordulóit követően: tizenhat évvel a II. világháború lezárulta, öt évvel az 1956-os forradalom után, Bartók születésének 80. évfordulóján vált lehetségessé a magyar művelődéstörténetben az első zenetudományi gyűjtemény és vele együtt a Magyar Tudományos Akadémia szervezeti kötelékében egy zenetudományos intézmény kapuinak megnyitása, a főváros történeti múltjával egyet jelentő Várnegyedben.

A Bartók Archívum megalapítása és az intézményes keretben meginduló Bartók-kutatás elvi és gyakorlati feltételeinek megteremtésével szinte párhuzamosan érlelődtek a magyar zenetudomány egészét átfogó szellemi műhely külső és belső feltételei: egy Szabolcsi Bence által vezetett intézet fokozatosan kialakuló szervezeti struktúrájában. A Bartók-gyűjteményben az alapítást követően két munkatárs alkalmazására nyílt lehetőség: Denijs Dille professzor és Gombocz Istvánné Konkoly Adrienne személyében, majd az 1963-tól kezdődő ötéves periódusban Somfai László és Voit Pálné kinevezésével a korábbi munkatársi létszám négyszemélyes munkacsoporttá bővült.

Az alakuló zenetudományi intézmény kutató gárdáját Szabolcsi Bence igazgató két körből választotta ki: egyrészt a 60-as évek elején már jelentős tudományos múlttal rendelkező személyiségek közül, akik ekkoriban már többnyire a Zeneakadémia oktatógárdájához tartoztak, másrészt pedig a már tíz éve működő zenetudományi tanszakon nevelődött új nemzedékből.

Az intézmény tudományos profilját megalapozó első szaktudósgárda képviselőjeként kezdte meg vonatkozó tevékenységét Ujfalussy József, akinek tudományos érdeklődése ekkoriban főként esztétika-elméletének kidolgozására és készülő Bartók-publikációira összpontosult. Talán nem felesleges felidéznem, hogy szerzői munkája nyomán, illetve szerkesztésében éppen ez idő tájt láttak napvilágot *a magyar Bartók-irodalom alapvetését jelentő kötetek*, mint 1958-ban a *Bartók-breviárium*, az akkoriban biográfiát pótló dokumentumgyűjtemény,[2] s az ekkoriban előkészületi stádiumban lévő kétkötetes Bartók-monográfia,[3] amelyik ma-

2 *Bartók [Béla] breviárium. Levelek – írások – dokumentumok.* Összeállította: Ujfalussy József. Budapest: Zeneműkiadó, 1958; 2. javított és bővített kiadás. Szerkesztette: Lampert Vera. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.

3 Ujfalussy József: *Bartók Béla. 1–2.* „Kis zenei könyvtár." Budapest: Gondolat, 1965.; 2., javított kiadás (Műjegyzék: Denijs Dille, Szőllősy András, diszkográfia: Somfai László) Budapest: Gondolat, 1970; 3. javított kiadás. Budapest: Gondolat, 1971; további angol, német és orosz nyelvű kiadások a Corvina kiadónál.

gyar és idegen nyelvű változataiban a hazai és külföldi Bartók-irodalomban egyaránt az első zenetudományos igényű, átfogó szemléletű Bartók-biográfia szerepét töltötte be.

A páratlanul élénk szellemi légkörben önmaga szervezeti formáját érlelő intézményben 1965/66-ban vált időszerűvé az első átfogó tudományos–tematikus tervnek és a szervezeti–működési feltételeknek körvonalazása. A Szabolcsi Bence igazgató személye körül szerveződő csekély számú tudományos munkatársi gárda (akiket igazgatójuk egy történeti hasonlat értelmében az ellenséget megtévesztő, sereget imitáló, 1848-as ozorai huszárokhoz hasonlított) hozzálátott a történeti, muzeológiai, szociológiai és elméleti–esztétikai aspektusok beiktatásával az intézmény kutatási területeinek megtervezéséhez.

A 60-as évek első felében a Zenetudományi Intézetben a tudományos részlegek vezetőiként, illetve az osztályvezetőkként működő munkatársak köre (a Bartók-Archívumtól eltekintve) 4-5 kutatóból állt: nevezetesen Ujfalussy József, Bónis Ferenc, Maróthy János és Falvy Zoltán egy-egy önálló tudomány-terület elkötelezett híveiként képviselték a közeljövő kutatási igényeit az elméleti–esztétikai és pszichológiai kutatás, a 19. századi zenetörténet és a zeneszociológia tudományágazatok, illetve egy zenetörténeti múzeum létesítésének célkitűzésében.

Az intézmény financiális keretének fokozatos gyarapodásával lassanként megteremtődtek a tudományos részlegek kialakulásához és a kutatáshoz szükséges személyi feltételek. Míg az első 5 évben a tudományos részleg-, illetve csoportvezetők többnyire másodállásban látták el intézeti szolgálatukat, a második ötéves periódusban fokozatosan lehetőség nyílt egy-egy külső munkatárs konkrét feladatra szóló szerződéses megbízására, sőt a későbbiek során már egy-egy végzett zenetudós hallgató alkalmazására, minisztériumi ösztöndíjasként. Az ösztöndíjas keret 1968-ig két munkatárs bekapcsolódását tette lehetővé: Maróthy János mellett Fejes György, illetve a zeneesztétikai részlegnél személyem alkalmazását.

Az intézménnyé válásnak e második ötéves periódusában az egyes részlegekben meginduló kutatások első eredményeivel szinte párhuzamosan jelentkeztek a Tudományos Akadémiai szinten előírt első kutatási kötelezettségek is. Ezek sorában 1967 táján első feladatként felmerült egy program, amelyik a Tanácsköztársaság 50. évfordulója alkalmából a korszak zenei vonatkozású értékelését célozta. E kötet kérdésére – érdeme szerint – a későbbiekben visszatérek.

Az Ujfalussy tanár úr által irányított tudományos részleg profilját nemcsak a már említett tudományterületek kutatásai határozták meg. A munkacsoport elsődleges feladatához kezdettől fogva hozzátartozott a *legújabb kori magyar zenetörténet kutatásának témaköre*. Az Intézet akkoriban csekély létszámú, együttműködésre utalt osztályainak és munkatársainak körében különösen indokolt volt a kutatás szélesebb tematikus értelmezése. Így például az első adattárak tervezésekor az osztályvezető mérlegelendő kérdésként vetette fel: vajon nem éppen a Bartók-kutatás témakörében kellene-e az első adatgyűjteséket megindítani az intézményen belüli és a külső tájékoztatás szolgálatában? S minthogy Ujfalussy tanár úr Bartók-kutatásai során személyesen tapasztalhatta a Bartók-életmű adattári feldolgozásának hiányát,

osztályának létrehozása alkalmából első kezdeményezése éppen arra irányult, hogy az e téren mutatkozó adósságokat a maga lehetősége szerint törlessze. Ezek egyikeként kezdődött meg – útmutatása alapján – egy *Bartók műveinek külföldi előadásait regisztráló katalógus* kidolgozása, majd a kutatás *a 20. századi magyar zeneszerzők műveinek külföldi előadásai*ra is kiterjedt. E munkálatok pozitív hatására már az intézet első munkaperiódusában *szoros együttműködés alakult ki az osztály és a kortárs magyar zeneszerzők között*. Visszatekintve tiszteletet kelt bennem ez az előrelátó tudósi és pedagógiai szándék, amely kettős alkalmat kínált egy kezdő muzikológusnak az adattári–filológiai aprómunka és az *oral history* élő kutatási formáinak megtapasztalására.

Az Ujfalussy-osztály eredetileg, működésének első tízéves időszakában *zeneelméleti, zenepszichológiai és zeneesztétikai részleg* néven szerepelt, jelezve mindazokat a tudományágazatokat, melyeknek művelésére figyelmet kívánt fordítani. Minthogy ebben a periódusban az osztály egyetlen tudományos munkatársa (személyemben) elsősorban történeti feladatokat végzett, a további kiemelt tematikus területeket főként külső munkatársak látták el. E külső megbízásokra épülő kutatói kapcsolat eredményeként osztályunk felkérésére számos jelentős esztétikai, zeneelméleti, pszichológiai és pedagógiatörténeti munka készült: az esztétikatörténet körében *Balassa Péter* tanulmányai említhetők, a pedagógiai ágazatban tanulmánysorozat készült a Nemzeti Zenede jelen századi történetéről,[4] és számos referátum tájékoztatott a legújabb zenepszichológiai kutatások eredményéről. Az adott keretet felülmúlná mindannak a mintegy félszáznyi különféle műfajú és rendeltetésű munkáknak a felsorolása, amelyek a 70-es évektől kezdődően az osztály ösztönzésére készültek.

De jelentőségük alapján itt említendők azok az Ujfalussy tanár úr inspirációja nyomán született, a maguk tudományterületén egyedülálló jelentőségű, kézikönyv funkciójú tudományos kezdeményezések is, mint például *Ritoók Zsigmond* ókori szöveggyűjteményének kiadása (az erre szóló megbízás a Tanár úrtól származott, és ő vállalta a kötettel kapcsolatos lektori tevékenységet is),[5] és egy hézagpótló akusztikai szakkönyv *Zenei akusztika* címen Tarnóczy Tamás munkájaként.

Visszatekintésem sorát megszakítva a következőkben az Ujfalussy-részleg első évtizedének két nagyszabású tudománytörténeti jelentőségű közösségi vállalkozását szeretném bemutatni. Ezek egyike a már említett politikai célzatú, külső megrendelésre készülő tanácsköztársasági dokumentumgyűjtemény volt. A történeti korszak értelmezését és a téma feldolgozási módszerének kialakítását megbízott kötetszerkesztőként Ujfalussy tanár úr vállalta. A vizsgálandó korszak határait illető első döntése lényegében már elhárította az elvárt egyértelműen pozitív értékelést azáltal, hogy a témát 133 napos proletárhatalom bemutatása helyett azt az 1918-as polgári demokrácia időszakával és az 1919 augusztusától hatalomra lépő ellenforradalmi periódussal háromszakaszos történeti egységébe helyezte. A vizsgált háromrészes

4 E tárgykörben Retkesné Szilvássy Ildikó tevékenysége érdemel említést.

5 (Válogatta, fordította, és jegyzetekkel ellátta:) Ritoók Zsigmond: *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez*. (Görögül és magyarul.) Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.

történeti korszak kronologikus egysége egyrészt lehetőséget nyújtott az egymásnak ellentmondó helyzetek konfrontálására, másrészt felszámolta azoknak az aránytalanságoknak veszélyét, amelyet a proletárforradalom szűkebb körű értékelése jelentett volna. Hasonló igényű megítéléssel választotta meg a készülő kiadvány műfajául a dokumentumgyűjtemény formát, ami lehetőséget adott a szóban forgó időszak ellentmondásokban bővelkedő, illúzióktól nem mentes, történethű képének dokumentálására. S végül hasonló elvi jelentőségű szempontként ösztönözte a kordokumentumok széles körű tematikus és műfaji bemutatását: a zenei és tudományos intézménytörténeti vonatkozások, és a zenei, színházi és hangversenyélet eseményeinek feldolgozását.

Ujfalussy tanár úr történeti korszak-értelmezésének és a hozzá rendelt kutatói módszer alkalmazásának következményeként a kötet – egy formális elvárással ellentétben – az első 20. századi magyar zenetörténeti korszakkutatás és forráskiadás úttörő feladatát teljesítette.[6] A hatalmasra duzzadt kortörténeti dokumentumgyűjtemény további érdeme, hogy anyagát a legkülönfélébb típusú forrásokból merítette: a széles körből válogatott sajtóforrásokkal egyidejűleg tárta fel intézménytörténeti levéltárak, rendeletgyűjtemények, személyes jellegű irodalmi műfajok anyagát.

Az 57 nyomdai ívet betöltő kötet mégsem jelenhetett meg a tervezett évfordulóra. Négy évnyi késését egy, a korszakot éles kritikával illető Bartók-levél közölhetősége körül a kiadó és a kötet szerkesztője között kialakult hosszas vita idézte elő. A kötet tudományos visszhangja és három évtizedes utóélete arra enged következtetni, hogy az Ujfalussy tanár úr szerkesztői vezetésével megvalósult kutatói vállalkozás[7] ma a legkülönfélébb tematikájú kutatásokban kézikönyv funkciójú alapmunka szerepét tölti be.

Az Ujfalussy-osztály korai történetének másik, ma is a napi kutatások előterében álló, jelentős kezdeményezése *a 20. századi fővárosi hangversenyélet programjainak feldolgozása adattár formájában*. Ez az átfogó távlatú terv ugyancsak az osztályvezető javaslatára kezdődött meg, már a hatvanas évek második felében. Tisztelettel kell megemlítenem, hogy a forráskutatás munkájában évtizedeken át oroszlánrésze volt *Domokos Pál Péter*nek, s az ő nyomdokain további megbízott munkatársak vállaltak részt az adattár – ma már több mint harminc éve folyamatosnak tekinthető – gyarapításában. A legkülönfélébb történeti források feldolgozásával rendszerünk jelenleg mintegy ötvenezer koncertalkalom műsorát regisztrálja. E hangversenytörténeti adattár a mai számítógépes adatkezelés idején a maga beláthatatlanul sokoldalú felhasználási lehetőségével a hazai és a külföldi kutatók munkájának primer forrása. Nem túlzás, ha úgy fogalmazunk, hogy ma már aligha készülhet olyan 20. századi magyar életmű-, korszak-, zenetudomány- és intézménytörténeti vizsgálat, amely

6 (Szerkesztette:) Ujfalussy József: *Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéből*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973.

7 Fejes György, Berlász Melinda a fejezetek anyagának gyűjtői, közreadói és szerkesztői feladatában, Maróthy János, Tóth Margit, Czigány Gyula és Maróti Gyula egy-egy tárgykör, illetve tanulmány munkatársaként vett részt a kötet munkálatában.

ne venné igénybe a Zenetudományi Intézet megalakulásakor megtervezett és az idők során folyamatosan gyarapított adattár információs bázisát.

Három évtized távlatában csak osztály-krónikánk legjelentősebb eseményeinek áttekintése is teljesíthetetlennek mutatkozik, még akkor is, ha törekvésünk (válogatván az eseményekben) csupán osztályvezetőnk személyes kezdeményezéseinek jelentőségének kíván figyelmet szentelni. A személyi feltételek tekintetében a felidézett első évtizedben, a hetvenes évek közepétől páratlan adottságú aranykor periódusa következett, amikor az osztály kötelékében egy időben 3-4 munkatárs részvétele is biztosítva volt. Ez az időszak teremtette meg a *Tallián Tibor* csoportvezetői és Ujfalussy tanár úr kötetszerkesztői együttműködésével az osztályon belül működő, a *Magyarország Zenetörténete* sorozat 20. századi kötetéhez kapcsolódó munkacsoport létrejöttének lehetőségét. A Tanár úr kötetszerkesztői szerepe a 20. századi kézikönyv munkálataiban a 70-es évekből ered, és ez a tevékenysége számos útmutatásában és személyes részvételében megmutatkozott. Ebben az összefüggésben csupán a kötet egyik első, 1972-ben elkészített periodizációs tervét szeretném felidézni, pusztán az emlékezet éberen tartásának igényével. De a hetvenes évektől nyílt lehetőség az osztály esztétikai tematikájának belső munkatársi művelésére is: az akkoriban itt működő *Grabócz Márta* és a későbbiekben e munkacsoportban dolgozó *Zeke Lajos* kutatásának területein.

Talán már nem mindnyájunk előtt ismeretes, hogy 1978-ban Ujfalussy József igazgatói rendelkezésének köszönhetően és az ő előszavával indult el máig folyamatosnak tekinthető útján az intézeti évkönyv, a *Zenetudományi Dolgozatok* sorozata. S ha – akár csak a felsorolás szintjén is – azt akarnánk számba venni, hány személyes munkánkkal, hány kiadványunkkal vállalt közösséget oly módon, hogy bevezetőjével, előszavával, lektori véleményével emelte kezdeményezéseink rangját, akkor e kérdésnek külön dolgozatot kellene szentelnünk.[8]

Régi időket felidéző, objektivitásra törekvő és akaratlanul mégis szubjektívvá váló visszatekintésemben csupán töredékesen idézhettem fel néhány kezdeményezést, melyeknek eredményeivel mindennapi kutatói gyakorlatunkban már primér forrásként együtt élünk. A magam személyes tapasztalata alapján láttatni szerettem volna, miként formálták e kezdeményezések intézményünk kialakuló kutatási szemléletét, s mindazokat a tudományterületeket, melyeken e személyes feladatok a magyar zenetudományi kutatás továbblépését szolgálták. A magam és munkatársaim nevében köszönöm, hogy Tanár úr minden értékes törekvésünket, műfaji megkülönböztetés nélkül, támogatásával tüntette ki, s ezáltal teljesebb szemléletű, differenciált tudományos munkára ösztönzött bennünket. Osztályunk valamennyi egykori és mai munkatársa nevében fogadja tiszteletteljes köszöntésemet!

---

8 Csupán példaként álljon itt néhány munka: Berlász Melinda–Demény János–Terényi Ede: *Veress Sándor. Tanulmányok.* Szerkesztette: Berlász Melinda. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. Bevezette: Ujfalussy József; Berlász Melinda–Tallián Tibor: „Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956." I., II. Bevezette: Ujfalussy József . In: *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1985. 1986.; Dalos Anna–Gombos László–Halász Péter–Szacsvai Katalin: *Kósa György. Tanulmányok.* Szerkesztette: Berlász Melinda, lektorálta: Ujfalussy József. Kéziratban.

ABSTRACT

Melinda Berlász

JÓZSEF UJFALUSSY, DEPARTMENT HEAD OF THE INSTITUTE FOR MUSICOLOGY OF THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES

This paper was read at the Musicology Conference held to commemorate the 80th birthday of *József Ujfalussy*. – Between 1966 and 1995 Ujfalussy was a department head of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Between 1974 and 1980 he was the director of the Institute. He trained and educated several generations of musicologists, initiated and accomplished several large-scale scientific schemes that would affect the course of many decades to come. He played a significant part in the establishment of the Institute itself. He was the author of two excellent works of the earliest literature on Bartók and edited a complex casebook on the Hungarian Council Republic. He also initiated several large-scale scientific studies and the Budapest concert repertory of the Institute, comprising tens of thousands of records. He laid the foundations of the formal concept of the forthcoming volume of Hungarian Music History dealing with the 20th century. The author of the article, a long-time colleague of *József Ujfalussy* congratulates him on his 80th birthday.

Somfai László

DONALD F. TOVEY ELEMZÉSEI ÉS A »PRÉCIS-WRITING«*

A zenei analízis klasszikusai közül kevés nagy egyéniség osztja meg annyira a mai elemzőket, kivált a klasszikus stílussal foglalkozó zenetörténészeket, mint Donald Francis Tovey (1875–1940). Feltéve természetesen, hogy beszélgető társunk nem azt kérdezi: „Ki az a Tovey"? Kétségtelen, hogy angolszász nyelvterületen a zenetörténész hallgató is tudja, ki volt Tovey, ugyanakkor számos országban a professzorok sem olvastak tőle akár csak egyetlen sort is. Ámbár akik olvassák sem egyaránt lelkes hívei. A bonyolult analíziseket készítő stíluselemzők azért tolják félre írásait, mert a kottapéldák ellenére hangversenykalauznak tűnnek; a zenetörténészek némelyike pedig akkor mond búcsút Toveynak, amikor kiderül, hogy egyik-másik munkája elavult kiadásra vagy forrásra támaszkodik. Ezzel szemben Joseph Kerman, a zenetudós céh ma élő egyik nagy egyénisége, szakmánk fejlődésének hírhedt kritikusa, nem kevesebbet állít, mint hogy „keveseknek volt annyi jelentős mondanivalója a klasszikus mesterekről Bachtól Brahmsig, mint neki",[1] és hogy „Beethovennel és a többi klasszikus zeneszerzővel kapcsolatban túlzás nélkül elmondható, [Tovey] írásainak nem volt párja Charles Rosen 1971-es *The Classical Style* [A klasszikus stílus] könyvének megjelenéséig. És ez a könyv is [...] sokat köszönhet Toveynak."[2]

Ha elfogadjuk Kerman értékelését, Tovey zenei írásait illenék klasszikusként kezelni, rá rendszeresen hivatkozni. Ez történik ma Amerikában a történeti zenetudomány 18–19. századi zenékkel foglalkozó kutatói egy jelentős csoportjának írásaiban:[3] úgyszólván minden, az adott témával kapcsolatba hozható szövegét–megjegy-

* Előadás az Ujfalussy József 80. születésnapja tiszteletére rendezett zenetudományi konferencián (MTA Zenetudományi Intézete, 2000. április 29.).

1 Mozart, *Piano Concerto in C major K. 503. The Score of the New Mozart Edition; Historical and Analytical Essays,* közr. Joseph Kerman [Alfred Einstein, Donald F. Tovey, Cuthbert Girdlestone, Hans Keller írásaival], Norton Critical Scores. (New York: Norton, 1970), 137.

2 Joseph Kerman, „Tovey's Beethoven." Tovey születésének 100. évfordulójára írt esszé; első megjelenése: *The American Scholar* 45 (1975/76); további kiadásai: *Beethoven Studies* 2, közr. Alan Tyson (London: Oxford University Press, 1977); Joseph Kerman, *Write All these Down. Essays on Music* (Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1994), 155.

3 James Webster a kultusz egyik vezéregyénisége, lásd írásait az 1975-ös washingtoni *International Haydn Conference* kötetében: *Haydn Studies*, közr. Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster (New York: Norton, 1981), 411, 523, 527 stb.; még intenzívebben Webster könyvében, *Haydn's „Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style* (New York: Cambridge University Press, 1991).

zését citálják; érvelésükben rá mint tekintélyre hivatkoznak; alkalmilag, ha az eset vitathatatlan, túlhaladott nézeteit mentegetik; mi több, őt a mai zenetudósokkal szemben nem egyszer kijátsszák. Kívülállóként úgy gondolom, hogy Amerikában a „tovey-izmus" már-már a Heinrich Schenker elemzéseiből kinőtt tengerentúli *neo-Schenkerism*-hez hasonlítható dimenziókat ölt, bár annak kreatív izgalma és egyben veszélyei nélkül. Egy olyasfajta elemző látásmódot, mint Schenkeré, lehet továbbépíteni, a zeneelméletben a muzsikusképzés egyetemi fokú tantárgyává fejleszteni, jóllehet mindeközben Schenker dúr–moll zenében gyökerező módszerét eredeti talajától elszakítva, olykor döntően más korszakokra, zeneszerzési eljárásokra is alkalmazzák, ekként deformálják. Toveyval ez a veszély aligha áll fenn. Hiszen mindannak ütemről ütemre, frázisról frázisra haladó „pontos leírása", ami a mesterművekben történik, kivételes zenei érzékenység és mesteri íráskészség az előfeltétele (a *„précis-writing"* kifejezést maga Tovey használta módszerének meghatározására) – amit lehet dicsérni, akár túlbecsülni, de módszerré fejleszteni és elterjeszteni aligha. Mindennek ellenére a két név összekapcsolása már megtörtént: „Angol nyelvterületen Tovey a 20. század egyik legbefolyásosabb zenei elemzőjévé vált, akit e téren legfeljebb a vele nagyjából egyidős Heinrich Schenker (1867–1935) előz meg, ha ugyan megelőzi."[4]

Ki volt tehát Donald Francis Tovey, és miért illenék nekünk, magyaroknak ismernünk munkáit? Neve mindig is szerepelt lexikonjainkban,[5] de írásaira nem reflektálunk. Szolgáljon mentségünkül, hogy nálunk nagyobb zenekultúrák is adósai Toveynak. Jellemző példaként megemlítem, hogy a német nyelvű Mozart kutatásban évtizedeken át alapműként forgatott Schneider–Algatzy *Mozart-Handbuch*-ban (1962)[6] Tovey neve egyáltalán nem fordul elő.[7] Talán még nagyobb provincializmusra vall, hogy az Angermüller–Schneider hivatalos Mozart bibliográfia (*Mozart Jahrbuch* 1975)[8] ugyancsak teljes mértékben ignorálja Tovey írásait, jóllehet az Oxford University Press az 1940-es évek óta valamennyi kötetét rendszeresen utánnyomja.

---

4 Kerman, lásd 1. lj., 137.

5 A Szabolcsi–Tóth *Zenei lexikon* (Budapest: Győző Andor, 1931) szerint Tovey „angol zeneszerző és zongoraművész", csupán a zárómondat említi meg, hogy „Az »Encyclopaedia Britannica« munkatársa". E lexikon Bartha szerkesztette új változatában (Budapest: Zeneműkiadó, 1965) Legány Dezső, részben talán a *Riemann Musik Lexikon* Gurlitt féle 12. kiadása (*Personenteil L–Z*, Mainz: Schott, 1961) alapján, többet tud az „angol ztudós, zsz. és zgm."-ről, sőt az *Essays* 6-kötetes kiadása kapcsán meg is jegyzi: „igen értékes elemzések". Ehhez mérten a Dahlhaus–Eggebrecht *Brockhaus Riemann Zenei lexikon* magyar változata (Budapest: Zeneműkiadó, 1983) szinte visszalépés; igaz, Dahlhausék elismerik: „Zenei írókén éppolyan befolyása volt Nagy-Britanniában, mint Németországban Riemann-nak és Kretschmarnak".

6 Otto Schneider, Anton Algatzy, *Mozart-Handbuch. Chronik – Werk – Bibliographie* (Wien: Brüder Hollinek, 1962).

7 Még arra a K. 503 C-dúr zongoraverseny kapcsán írt „The Classical Concerto" című nevezetes esszéjére sem hivatkozik, amely a Mozart versenyművek első tételének formáját olyannyira úttörő módon írta le, hogy Hans Keller, az Angliába szakadt osztrák, az organicista szemlélet jegyében dühödt elemző cikkben válaszolt Toveynak. (Keller ugyancsak angol írása érdekes módon szerepel a *Mozart-Handbuch*ban.)

8 Rudolf Angermüller, Otto Schneider, „Mozart-Bibliographie (bis 1970)." (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1976).

Sir Donald Francis Tovey „angol zongoraművész, zeneszerző, karmester és *musical scholar*" (hazájában általában ebben a sorrendben szokás működésének fő területeit felsorolni) életrajza mára megnyugtatóan feldolgozott,[9] a brit enciklopédiák részletesen méltatják munkásságát. A Grove lexikon egymás utáni kiadásaiban nyomon követhető, hogyan került át a hangsúly a Joachim támogatását élvező fiatal pianista tehetség, majd az 1900-as évek elején az angol zeneszerzés komoly ígéretének tartott ifjú komponista méltatására (akinek műveit egyebek között Hans Richter dirigálta, Pablo Casals, Adolf és Fritz Busch játszotta) a „zeneíró" Tovey jelentőségének felismerésére, aki az 1914-ben az Edinburgh-i Egyetemen elnyert *Reid Professor of Music* pozícióval Nagy-Britannia egyik legrangosabb zenei katedrájáról befolyásolhatta–nevelhette generációjának ízlését. Hans Ferdinand Redlich osztrák születésű angol zenetudós az *MGG* Tovey szócikkében (1965) így summázott: „Tovey »Összegyűjtött írásainak« jelentősége az angolszász világ számára nagyjában megfelel Hugo Riemann vagy Hermann Kretschmar paradigmatikus összteljesítményének a 20. század német zenetudományi irodalmában. Magas irodalmi színvonalában pedig nincs vele egyenértékű a (filológiailag gyakran megbízhatóbb) német zenei irodalomban."[10]

A *New Grove* (1980) szócikk szerzője, Micheal Tilmouth még találóbban fogalmazta meg a Tovey jelenség lényegét: „Tovey áldozatául esett saját túlontúl szerteágazó tehetségének, mégis egyike marad kora nagy muzsikusainak. Életművének legértékesebb részét alkotó esszéi sokat tettek az angol zenei írásművészet új standardjának megteremtéséért."[11]

Ellentétben napjaink amerikai Tovey kultuszával, az angol zenetudomány higgadtabban dolgozza fel ezt a számukra is jelentős, de kétségkívül problematikus életművet. Megtehetik, mert nekik ismerős a színtér és a személyiséget formáló szellemi környezet: egy etoni lelkész családja, a német zongoratanárnővel (Sophie Weisse), aki öt éves korától felnőtté válásáig magához köti a gyereket és szigorúan a német zene szellemében neveli, olyannyira, hogy nyomban londoni debütálása után Berlinben és Bécsben próbál zongoristaként sikert aratni (1901–1902). Az angolok nagyon is jól ismerik a *gentleman scholar* magatartást, amely – még ha Oxfordban (Balliol College) graduált is az ifjú – a társadalom szellemi elitjében való elvegyülést és az általános műveltséget többre tartja, mint a szűkebben vett szakmai rangot (Tilmouth szerint Tovey „soha nem tartotta magát tudósnak, nem szerette a csak-zenetudósok társaságát, és a maga legtöbb írását népszerűsítő munkának tekintette").[12] S az angolok nem lepődnek meg, ha valaki váratlanul pályát módosít, mint Tovey, aki az Edinburgh-i Reid koncertek karmestere lett, noha nem tanulta a dirigá-

9 Tanítványa és katedráján utódja könyvet írt róla: Mary Grierson, *Donald Francis Tovey: A Biography Based on Letters* (London, 1952, reprint Westport, Conn.: Greenwood, 1970), benne Tovey munkáinak teljes bibliográfiája.

10 *MGG* 13. kötet (1966), 600. hasáb.

11 *New Grove*, 19. kötet (1980), 103.

12 Uott: 103.

lást, és nem egy előadás megsínylette ebbéli amatőrségét. (Megjegyzendő: műelemzéseinek zömét e maga dirigálta hangversenyeknek műsorfüzetébe írta.) Tovey maga minden munkája közül legbüszkébb a *Die Kunst der Fuge* befejezésére (1931) volt (de e téma mai specialistáit jobb erről nem kérdeznünk); az angolok máig használják a Tovey-féle *Das wohltemperirte Clavier* (1924) és összes Beethoven zongoraszonáta (1931) közreadásokat, jóllehet ők is tudják, hogy az új kritikai kiadások fényében ezek túlhaladott kottaszövegek (Weiner Leó Beethoven szonáta-kiadásainak ismeretében mi magyarok nagyon is jól értjük ezt a ragaszkodást).

Mármost a mi generációnk, általában egy magyar muzikológus hogyan közeledjék Tovey zenei írásaihoz? Mindenekelőtt vállalnunk kell, hogy angolul olvassuk, mert szövegei fordításban elveszítik erejüket. Nem csupán abban az értelemben, ahogyan minden igényes szakpróza szegényedik a mégoly lelkiismeretes fordításban is. Így is hátrányban vagyunk, mert a Tovey írásaiban megszólított *naive listener* idézőjel nélkül is felismeri az idézeteket és rejtett utalásokat (Shakespeare-re vagy akár az „Aliz Csodaországban"-ra; Kerman maliciózus megjegyzése szerint ennek a „naiv hallgató"-nak minimum egy oxfordi fokozata azért biztosan van).[13] Tovey írásai három gyűjteményes kiadásban ma is hozzáférhetőek (zömük megtalálható budapesti könyvtárainkban):

1. *Essays in Musical Analysis,* 1–6. kötet (London, 1935–1939), egy posztumusz 7. kötettel (London, 1944);[14]
2. *Essays and Lectures in Music* (London, 1949);[15]
3. szócikkek az *Encyclopaedia Britannica*[16] köteteiben.[17]

Tovey olvasása kapcsán a történészt nagyon is érdekelheti, hogy az első megjelenés és a retrospektív kiadás között szövegei hogyan csiszolódtak. Nála ugyanis a megnyilatkozás műfaja *(Encyclopaedia Britannica* szócikk, kottás vagy kottapélda nélküli műismertetés, nyilvános előadás egyetemeken, újságcikk stb.) másodrendű fontosságú volt, szövegei egytől egyig igazi esszék, mellesleg bennük rengeteg a *recycling:* önidézet, részben újrafogalmazással, új hangsúlyokkal, új terminológiával.[18] Például nagyon megbánta, hogy a szonátaforma expozíciójáról írva korai munkáiban *first subjet, second subject* terminológiát használt; később áttért a *first group, transition, second group* terminológiára. De elemzése még a szonátaforma kevésbé behatóan boncolt szakaszai (a kidolgozás és a rekapituláció) kapcsán is döntően más az *Encyclopaedia Britannica* 1910-es kiadásában, mint az *Essays in Musical Analysis* 1935-ös 1. kötetében (az előbbiben a rekapitulációt, az utóbbiban a kidolgozást taglalja részletesebben, egyébként mindkettőben Beethoven *Eroicá*jának I. tétele a fő példa).

Az *Encyclopaedia Britannica*-beli „Sonata Form" szócikk botránykő azoknak a zenetudósoknak szemében, akik pontos definíciókra törekszenek, a kor kismestereinek termését is a stílus integráns részének tekintik, és komolyan veszik a korabeli elméleti munkák terminológiáját–szellemét. Tovey szonátaforma-cikke bevallja:

> *... our present task is the discussion of the largest and most central problems pure music has ever dealt with; and, while the external technicalities are numerous and prominent, they are significant only so long as we maintain their connection with those problems with which the true masters (and only the true masters) of the sonata form are concerned.*

> ...dolgunk most a tiszta zene valaha volt legnagyobb és legközpontibb problémáinak megvitatása; és bár a külső technikai részlet számos és szembetűnő, csak annyiban jelentős, amennyiben összefügg azokkal a problémákkal, amelyek a szonátaforma igazi mestereit (és csak az igazi mestereket) foglalkoztatják.

Azonban a szűkebb szakmán kívüli olvasó, a gyakorló zenész, ámbár akár a zenetörténész is, ha nyitott az „igazi mesterek" műveivel kapcsolatos frissítően új gondolatokra, hálás olvasója marad Toveynak. Ian Bent, a *New Grove* „Analysis" szócikkének remek történeti áttekintésében az *„angol empirizmus"* megtestesítőjének tartja őt,

> „az elemzők formai modelljeit »értelmetlenként«, az organikus egység gondolatát pedig »a priori« elképzelésként [...] egyaránt elvetve, Tovey saját módszere a hermeneutika és formalisztika ötvözete, aminek természetes velejárója volt annak állítása, hogy a zenében bizonyos dolgok megmagyarázhatatlanok."[19]

---

13 A már idézett Hans Keller, ádáz gyűlölője az angol sznobizmusnak, valószínűleg igazságtalan, amikor azt mondja Tovey olvasóiról: „írásai egy társadalmi tragédia tünetei, mert egyrészt hallgatói, a zenei újgazdagok ostobaságának függvényei, másrészt puszta reakciók akadémikus elődei zeneietlenségére" (Hans Keller, „K. 503: The Unity of Contrasting Themes and Movements", *The Music Review*, XVII, 1956, lásd még az 1. jegyzetben említett Norton kiadásban, 178). Jobban szeretem Ian Bent fogalmazását (a *New Grove* „Analysis" címszavában írja): „Stílusa olykor szinte schumanni, és olyan emberi, közérthető és mégis szertartásos, ami kiválóan alkalmassá teszi arra, hogy bemutassa a hallgatónak a művet, amelyet hallani fog, vagy az előadónak tanulmánya tárgyát" (*New Grove*, 1. kötet (1980), „Analysis", 375).

14 E sorozatban például Haydnról és Mozartról különösen ajánlható a „Haydn the Inaccessible" és a „The Classical Concerto" fejezet, mellesleg itt olvasható 12 Haydn és 6 Mozart szimfónia, valamint 13 Mozart versenymű elemzése. NB: valamennyi posztumusz Tovey kötet kiadását Hubert J. Foss gondozta. Egy másik kiváló, a „Genzinger" szonátáról írt Haydn-elemzése: „Haydn, 6. Pianoforte Sonata in E flat, No. 1" [első megjelenése: 1900], lásd *Essays in Musical Analysis*, Supplementary Volume (Oxford: Oxford University Press, 1944, ^{7}1972), 93–105.

15 Ebben található egyebek között a *W. W. Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* kötetben 1929-ben megjelent „Haydn's Chamber Music" tanulmány.

16 *The Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences, Literature General Information* (London: The Encyclopaedia Britannica Co. Ltd., 1926), és az enciklopédia további kiadásaiban. A klasszikus zene köréből különösen érdekes a „Mozart", „Harmony" és „Sonata Form" szócikk.

17 Megjegyzem, korántsem biztos, hogy Tovey minden fontos gondolata benne van ezekben a gyűjteményes kötetekben. Bartók-kutatóként régóta nyomozom, találkozott-e személyesen Tovey és Bartók 1922-ben vagy 1923-ban azokon a bizottsági megbeszéléseken, amelyeken az Eaglefield-Hull szerkesztette *A Dictionary of Modern Music and Musicians* (London–Toronto: Dent, 1924) nevezetes „Harmony" címszavának szövege és kottapélda anyaga kialakult, s e cikkben mi köszönhető Bartóknak, mi eredhetett Toveytól. (A bizottság tagjai voltak: „Sir Hugh Allen, Mr. Béla Bartók, Mr. Arnold Bax, Mr. Eugne Goussens, Dr. Eaglefiled-Hull, Prof. Tovey, Dr. Vaughan Williams, Prof. Granville Bantock, Chairman of the Harmony Committee"). Egyébként is találkozhattak az 1920-as évek elején Angliában, ugyanis az Arányi nővérek, kivált Adila és férje, nagyon jó barátságban voltak Toveyval.

18 A legérdekesebb újrafogalmazások közé tartozik Beethoven 9. szimfóniájának kétféle – rövidebb és hosszabb – elemzése. A rövid elemzés: „A précis of Beethoven's Ninth Symphony, op. 125 Supplementary to the larger Analytical Essay in Vol. II", lásd *Essays in Musical Analysis*, vol. I, *Symphonies* (Oxford: Oxford University Press, 1935; ^{15}1976), 67–83. A hosszú elemzés: „Beethoven, Ninth Symphony in D Minor, op. 125 – Its Place in Musical Art", lásd *Essays in Musical Analysis*, vol. II, *Symphonies (II), Variations, and Orchestral Polyphony* (Oxford: Oxford University Press, 1936, ^{13}1978), 1–45.

19 *New Grove*, 1. kötet, 364.

Tovey vallotta, „egyszerű zenész"-ként próbálja leírni azt, amit „bárki megfigyelhetne, aki igazán szereti a zenét"[20] – tipikus angol *understatement*. Egy helyütt, Haydn szimfóniái kapcsán mondja módszeréről:

> *The only way to get the benefit of Haydn's or any great composer's sense of form is to listen naively to the music, with expectation directed mainly to its sense of movement. Nothing in Haydn is difficult to follow, but almost everything is unexpected if you listen closely and without preconceptions.*[21]
>
> Egyetlen módon lehetünk haszonélvezői Haydn vagy bármelyik nagy komponista formaérzékének, éspedig ha naivul hallgatjuk a zenét, főképp mozgásérzetére irányuló várakozással. Haydnnál semmi sem nehezen követhető, de szinte minden váratlan, ha figyelmesen és előítéletek nélkül hallgatjuk.

Alapigazság ez a professzionizmus bármilyen magas szintjén is.

Legyen szabad végezetül három személyes megjegyzéssel zárnom a Tovey olvasására biztató gondolatokat.

1. A Tovey elemzések feltétlen csodálóinak egy része kétségkívül azok közül kerül ki, akik a partitúra olvasásában maguk nem rendelkeznek elég képzelőerővel, például nem eléggé muzikális muzikológusok. (Viszont hitelességi kérdésekben egyáltalán nem bíznék Tovey érvelésében.)[22]

2. A másik véglet: a Tovey-olvasók arisztokráciája azok közül az igazán nagy muzsikusok és elemzők közül verbuválódik, akiknek megvan a maguk elképzelése, de gondolatébresztőnek tartják a másféle interpretációt (Charles Rosen a példa).

3. Napjaink ezoterikus „organicista" stíluselemzései közepette nagyon is elkelnek azok a józan közelítések, amelyek, mint Tovey vagy Riemann, frázisról frázisra elszámolnak a teljes darabbal; kellő alapossággal leírják a tematikus és texturális kontrasztokat; nyomon követik a ritmus feszültségeit és oldódásait – mindazt, és csakis azt, amit a növendék vagy az előadóművész elvár az analízistől.

Lehet, hogy ma mindennek inkább már csak a tanteremben van helye, mert az írott zenei elemzés terepét át kell engednünk az analízis megszállottainak. De ha így van, semmiképpen nincs rendjén.

---

20 *Essays in Musical Analysis*, 3. kötet, 5–6.

21 Uott: 1. kötet, 165.

22 Az 1975-ös washingtoni Haydn kongresszus „Opusz 3" vitájában a Toveyra hivatkozó Reginald Barrett-Ayres (érvelését lásd, „Not Proven", *Haydn Studies*, 104) a vesztes oldalra szorult.

ABSTRACT

László Somfai

DONALD F. TOVEY'S ANALYSES AND THE »PRÉCIS-WRITING«

In Hungary Tovey's writings are all but unknown. This paper, originally presented at a conference saluting to the outstanding Hungarian music theorist József Ujfalussy, campaigns to incorporate Tovey's essays into the canon of analytical reading in this country. An introduction, discussing the controversial reception of his approach in recent American and British literature, is followed by critical comments on the editions and texts by Tovey.

Kaba Melinda

ÚJABB ADATOK AZ AQUINCUMI ORGONA (KR. U. 228) MŰKÖDÉSÉNEK KÉRDÉSÉHEZ

Budapest római kori elődje, Pannonia provincia keleti részének fővárosa Aquincum volt. Augustus császár (Kr. e. 27–Kr. u. 14) az Imperium Romanum hadászatilag is kedvező adottságú határául a Dunát választotta. Eddig a természetes limesig a római csapatok előretörése már K. e. 15-ben megkezdődött. A császár mostohafiára, Tiberiusra bízta a kiszemelt területen lakó és lázadó pannonok leverését. A kapott feladat olyan sikerrel végződött, hogy Tiberius már Kr. e. 9-ben győzelmi diadalmenetet tarthatott Rómában.

A meghódított terület a Pannonia provincia nevet kapta, és magába foglalta a Dráva–Száva közét, a Dunántúlt és a jelenlegi Ausztria keskeny keleti sávját.

A rómaiak négy évszázados uralma számos emléket hagyott Aquincumban és a provincia egész területén.

1778-ban a mai Flórián téren véletlenül, földmunkák során „réginek" vélt falakra bukkant a földtulajdonos. Az egyetem latin szakos professzora, Schönvisner István, értesülve az eseményről, ásatást kezdett a helyszínen. Munkájának nyomán napvilágra kerülő építmény a későbbi ásatások során a katonaság nagy fürdőjének, a Thermae Maioresnek bizonyult. Az Európában is elsők között történt feltárást és egyidejű publikálást időközbeni megszakításokkal ugyan, de napjainkig tartó régészeti kutatások követték. Kiemelkedő jelentőségű építészeti, képző-, és iparművészeti emlékek kerültek felszínre. Kialakult a Kr. e. 10-ben elfoglalt római Aquincum arculata, a katonaváros a mai Flórián téren és környékén, valamint a polgári település romjaiban részben ma is látható részlete a III. ker. Szentendrei út 139. számmal jelzett területen. Az egykori lakók emlékét a katonai tábor, a *legio II. adiutrix* részére, a körülötte létesült település, a *canabae,* a helytartók palotája a Hajógyári szigeten, magánházak a polgárvárosban, középületek, villák, gazdasági, ipari létesítmények maradványai között a műszaki emlékek egyik íveiben több száz méter hosszban feltűnő *aquaeductus* a Szentendrei út polgárvárosi romterületét átszelve őrzik. Ezek a kutatások és a több ezer síros temetők az egykori mindennapok emberének számos tárgyi emlékét is megismertették az utókorral.

Kiállításaink több száz lelete között, unikális voltával kiemelkedik a Római Birodalom területén egyetlen, Aquincumban felszínre került orgona.

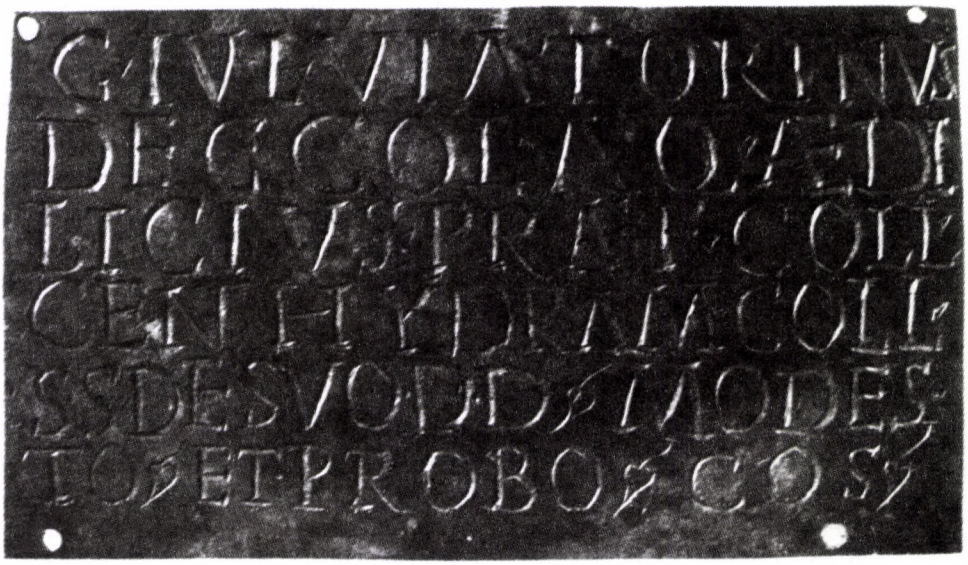
1931-ben a polgárváros déli fala mellett az áramátalakító telep alapozási földmunkái folytak. A földkitermelés alkalmával egy római kori épület jó állapotban megmaradt pincéjére bukkantak. Az aquincumi múzeum akkori igazgatója, Nagy

Lajos ásatást kezdett a helyszínen. Ennek során megállapíthatta, hogy a pincét betöltött törmelékréteg az ókor óta bolygatatlan. A munka során kitűnt az is, hogy a pince fölötti helyiségek tűzvész martalékává lettek, s a leégett épületrészek a szobák berendezésével együtt a pincébe zuhantak. A törmelék felső rétegének eltávolítása után egy teljesen ép, bronzból készült feliratos táblácska került elő. A tábla szövege megemlékezik az adományozóról, aki a *collegium centonariorum*nak, a tűzoltószékháznak egy *orgonát* ajándékozott Kr. u. 228-ban.

G • IVL • VIATORINVS
DEC • COL • AQ • AEDI
LICIVS • PRAEF • COLL •
CENT • HYDRAM • COLL •
S • S • DESVO • D • D • MODES
TO • ET • PROBO • COS •

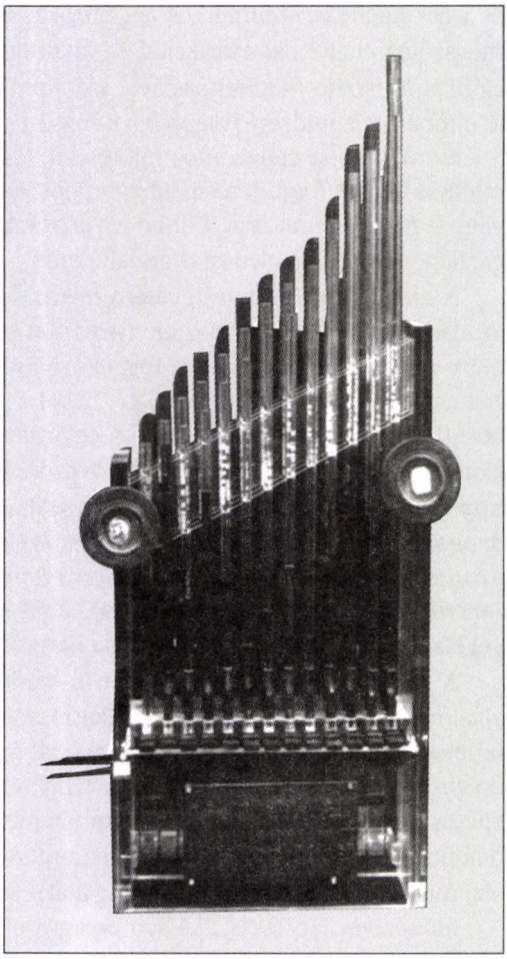
G(aius) Iul(ius) Viatorinus dec(urio) col(oniae) Aq(uinci) aedilicius praef(ectus) coll(egii) cent(onariorum) hydram coll(egio) s(upra) s(cripto) de suo d(onum) d(edit) Modesto et Probo co(n)s(ulibus).

Magyar fordításban:
Gaius Iulius Viatorinus Aquincum colonia decuriója, előzőleg aedilis, ugyanakkor a collegium centonariorum praefektusa orgonát ajándékozott collegiumának Modestus és Probus konzulsága idején [Kr. u. 228-ban].



A tábla alatti rétegből sorra kerültek elő a szövegben említett orgona bronz alkatrészei, mintegy hiteles tanúi a bevésett soroknak. Amikor a tűzvész alkalmával az orgona a pincébe zuhant, vízszintes helyzetbe került, és a hallgatóság felőli részek

voltak felül. Egymás alatti rétegekben az orgona darabjai nagy részükben meglehetősen jó, sőt egyesek teljesen ép állapotban maradtak meg: a szélszekrényhez kapcsolódó szélcsatornák, regisztercsúszkák, a légvezető nyaka, a szélszekrényt befedő és a sípok befogadására szolgáló bronzlap 52 furattal, billentyűcsúszkák; viszont a rugós szerkezet részei és a sípok erősen sérült, töredékes állapotban kerültek felszínre. Az ásatás körülményei nagyon mostohák voltak, s így ezek a talán legérzékenyebb, vékony lemezekből készült darabok sérültek leginkább. Egyetlen délután, éjszakába nyúlóan, holdfény mellett kellett a feltárást folytatni, miközben az árokba betört talajvíz is nehezítette a munkát. Az ókorban tűzvész pusztította finomabb alkatrészek így csak nagy nehézségek árán láthattak napvilágot. A négy sorban elhelyezett 13–13, összesen 52 sípból csak egy maradt épen. Ennek ellenére sikerült meghatározni és rekonstruálni egy nyitott és három fedett sípsort. Az orgona díszítéséhez tartozott két dekoratív ötvösművészeti emlék. Az orgona sípjait rögzítő pánt falapjára applikált bronzkorong közepére ezüstből trébelt korongocskát rögzítettek, könyöklő Amor-alak ábrázolásával.



Az orgona műanyagból készült rekonstrukciója

Nagy Lajos Kalmár János gépészmérnökkel együtt elkészítette az orgona megszólaltatható másolatának tervét. Ehhez segítségül szolgáltak az antik auktorok, Vitruvius és Heron leírásai, valamint korabeli ipar-, és képzőművészeti ábrázolások. Ez utóbbiakból nem kevesebb, mint 29 változatot kutatott fel Nagy Lajos. A tervet a pécsi orgonaépítő Angster cég kivitelezte 1932-ben, Geyer József és Sugár Viktor irányításával.

Nagy Lajos ásatásainak eredményeit „Az aquincumi orgona" című könyvében publikálta 1933-ban. A könyv megjelenése óta az orgona számos megoldhatónak vélt és megoldhatatlan problémája foglalkoztatja a kutatókat. Elsősorban a hangszeren játszható skála kérdéséhez szóltak számos tanulmányban a szakemberek. A felmerült problémák tisztázásához nagyban hozzájárult, és elévülhetetlen érdemeket szerzett Werner Walcker-Mayer orgonaépítő, aki nagyszámú általa felkért kutató munkájának

és saját kutatása eredményeinek birtokában gyárában 1969-ben legyártatta az új, megszólaltatható rekonstrukciót. Az anakronisztikusnak ítélt Angster-féle rekonstrukción játszható kromatikus skálával szemben az új konstrukció sípjainak maximálisan jó intonálási lehetőségei alapján a hangszeren diatonikus skála játszható.

Ez az orgona elektromos fújtatással készült. Ugyanis a legutóbbi időkig problematikus kérdés maradt a sípokba juttatott levegő és az egyenletességet biztosító víz-, vagy légtartály funkciója. Ebben a vonatkozásban a 90-es évek elején újabb adattal gazdagodott az aquincumi orgonakutatás.

A dél-floridai Tampai Egyetem felkérésére a Magyar Tudományos Akadémiával közösen Budapesten rendezték meg 1994-ben a kizárólag az orgonánkkal, illetve az ókori zenével, ábrázolásokkal foglalkozó *International Sympozium: Organ of classical Antiquity: The Aquincum organ. A. D. 228* című programot. Az elhangzott előadások között *Minárovics János* (Budapest) és *Szonntagh Jenő* (USA) kísérleteik és kutatásaik alapján, egymástól függetlenül elért azonos eredmények birtokában, meggyőzően bizonyították az orgona légnyomását szabályozó rendszer vízi működtetését. A budapestihez hasonlóan New Yorkban is széles szakmai körökben egyetértésre talált az új eredmény 1996-ban a *The Greco-Roman Hydraulis (Archaeological Institute of America 98th Annual Meeting)* témájú konferencián Szonntagh Jenővel, Gegus Ernővel közösen megtartott és az orgona hangjának bemutatásával kísért előadásunk.

A publikációkban is közreadott új eredmény lényege, hogy az 1931. évi ásatás alkalmával egy, az orgona bronz alkatrészeinek együttesétől kissé távolabb talált töredéket Nagy Lajos bronz edény szájának feltételezte. A darabbal csak fotók alapján dolgozhatott a két kutató, miután a tárgy a második világháborús események során elveszett. Mérések és kísérletek nyomán jutottak arra a következtetésre, hogy a töredék nem egy edény szája, hanem az orgona légnyomását szabályozó rendszerének vízi működtetéséhez tartozó harang alakú *pnigeus* pereme volt.

Időközben, az 1994. évi sympozium előadói között jelentkezett Dimitrios Pandermalis Görögországból azzal a kéréssel, hogy a dioni ásatása során talált egy Kr. u. első századból származó orgonáról szívesen beszámolna Budapesten. Az örömmel fogadott témát azonban a kutató érkezésének elmaradása miatt hiába vártuk, és sajnos az előadás kézirata sem érkezett meg. Néhány hónap múlva az ásató vezetésével Dionban megtekinthettük az ásatást és az úgynevezett orgonát. Hogy a felszínre került bronz töredékek és sípdarabok valóban egy hangszer részei voltak, nem láttuk bizonyítottnak, de ugyanígy nem láttuk bizonyítottnak a kutatók 1996-os New York-i beszámolónkat követő reflexióiban sem.

Módosítás nélkül maradt tehát változatlanul az az állításunk, hogy az aquincumi orgona, a mai napig a Római Birodalom egyetlen megtekinthető orgonája.

Az aquincumi orgonához is kapcsolódó zenei élet egyik meghatóan szép emléke Aelia Sabina ének-, és orgonaművésznő feliratos kőkoporsója és az azon kőbe vésett sorok, annál is inkább, mert minden valószínűség szerint a művésznő a birtokunkban lévő orgonán játszott. A kőkoporsó 1881-ben került felszínre Aquincumban a Filatori-gátnál feltárt római kori temető sírjai között. Jelenleg az Aquincumi Múzeum kőtárában láthatja az érdeklődő, az oszlopcsarnok déli bejáratánál.

A sírversben így búcsúzik férje a művésznőtől:

Clausa iacet lapidi coniunx pia cara Sabina. |

Artibus edocta superabat sola maritu | m.
Vox ei grata fuit, pulsabat pollice cordas. |
Set cito rapta silet. Ter denos duxerat annos,
He | u male quinque minus, set plus tres meses habebat, |
Bis septemque dies vixit. H(a)ec ipsa superstes
Spectata in po | pulo hydraula grata regebat.
Sis felix quicumque leges, te | numina servent,
Et pia voce cane: Aelia Sabina vale.

T. Ael(ius) Iustus hydraularius salariarius leg(ionis) I I ad(iutricis) coniugi faciendum curavit.

Magyar fordítás:

Lezárva e kő(koporsó)ban fekszik Sabina, a jámbor, kedves feleség.
Művészetekben tanult lévén, ő az egyedüli, ki felülmúlta férjét.
Kedves hangja volt, s ujjaival pengette a húrokat.
De hirtelen elragadtatva, hallgat. Harminc évet élt,
jaj, sajnos öttel kevesebbet, de három hónappal és 14 nappal többet.
Ő maga örökké fennmarad a lakosság emlékében, mert
gyakran és kedvesen orgonázott előtte. Légy boldog, bárki
is olvasod (e sorokat), őrizzenek az istenek, és jámbor
hangon énekeld: Aelia Sabina, isten veled!

T. Ael(ius) Justus, a legio I I adiutrix [második segédlegio] víziorgonistája
és különzsoldosa állíttatta feleségének.

IRODALOM

Nagy Lajos: *Az aquincumi orgona.* Budapest: 1933.

Werner Walcker-Mayer: *Die römische Orgel von Aquincum.* Stuttgart: 1970.

Szigeti Kilián: „Az aquincumi orgona zenei problémái." *Magyar Zene 1972.* XIII./2. 178.

Melinda Kaba: *Die römische Orgel von Aquincum (3. Jahrhundert) Budapest.* Kassel–Basel–Tours–London: Bärenreiter Verlag, 1976.

Margit Németh–Mária Pető–Klára Póczy–Krisztina Szirmai–Judit Topál–Paula Zsidi: *Das römische Budapest.* Budapest: 1986.

Kaba Melinda: *Thermae maiores legionis II. adiutricis.* Budapest: 1991.

Szonntagh Jenő: „Újabb adatok az aquincumi orgona légnyomásszabályozó szerkezetéhez." *Budapest Régiségei 1991.* XXVIII. 283.

Minárovics János: „Miért volt az aquincumi tűzoltóság orgonája víziorgona?" *Budapest Régiségei 1991.* XXVIII. 261.

Peter Williams: *The Organ in Western Culture.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 143.

Ernő Gegus: „Micro-Spectrochemical Analysis Methods of Ancient Copper Alloys and the Organ of Aquincum." In: *International Symposium „Organ of Classical Antiquity: The Aquincum Organ. A. D. 228."* Kleinblittersdorf: 1997, 92.

Ernő Gegus and Eugene L. Szonntagh: „Romen Copper Alloys and the Aquincum Organ." In: *International Symposium „Organ of Classical Antiquity: The Aquincum Organ A. D. 228."* Kleinblittersdorf: 1997, 79.

Melinda Kaba: „Archäologische Daten über die von Lajos Nagy im Collegium Centonariorum durchgeführten Forschungen." In: *International Symposium „Organ of Classical Antiquity: The Aquincum Organ A. D. 228."* Kleinblittersdorf: 1997, 39.

Judit B. Perjés: „Geschichte der Restaurierung der römerzeitlichen Orgel von Aquincum." In: *International Symposium „Organ of Classical Antiquity: The Aquincum Organ A. D. 228."* Kleinblittersdorf: 1997, 119.

Eugene L. Szonntagh: „Statistical Treatment of Hydraulis Data." In: *International Symposium „Organ of Classical Antiquity: The Aquincum Organ A. D. 228."* Kleinblittersdorf: 1997, 99.

Eugene L. Szonntagh: „The »Keyboard« of the Aquincum Hydra a new Hypothesie." In: *International Symposium „Organ of Classical Antiquity: The Aquincum Organ A. D. 228."* Kleinblittersdorf: 1997, 111.

Werner Walcker-Mayer: „Die römische Orgel von Aquincum." In: *International Symposium „Organ of Classical Antiquity: The Aquincum Organ A. D. 228."* Kleinblittersdorf: 1997, 77.

Paula Zsidi: „An Unusual Archeological Excavation at the Schola Collegii Centonariorum." In: *International Symposium „Organ of Classical Antiquity: The Aquincum Organ A. D. 228."* Kleinblittersdorf: 1997, 119.

Kaba Melinda: „Az aquincumi orgona és az 1994-ben Budapesten megrendezett nemzetközi szimpózium." *Budapest Régiségei 1998.* XXXII. 143.

KATALÓGUS

A rekonstruált orgona 70 cm magas, 27 cm széles, 8 cm mély. (A bronz másolatokat Bencsik László, a rekonstrukciót Werner Walcker-Mayer megszólaltatható rekonstrukciója alapján Elekfy Péter készítette.)

Az eredeti alkatrészek a Budapesti Történeti Múzeum gyűjteményében találhatók 70.11.1–298 leltári tétellel nyilvántartva.

Az orgona nézők felőli oldalára 16,7 cm x 9,5 x 0,1 cm-es vésett *feliratos bronz táblát* erősítettek. (70. 11. 259)

A hangszer alkatrészei:

Szélszekrény fából készült, kívül-belül bronz lemezekkel borítva. A faszekrény elégett még az ókorban és a borítólemezekből is csak töredékek maradtak meg. A szekrény hosszát: 27 cm és szélességét: 8 cm a ráhelyezett és épen megmaradt

bronz fedlap mérete adja. 13,4 cm-es magasságát a két töredék sarok részeket rögzítő mérete mutatja.

Szélcsatornák. A szélszekrény tetején négy, hosszirányú, az orgona négy sípsorának megfelelően készült a tetrachordos számára. A csatornák oldalfalai vékony bronzlemezből készültek (5 db 70.11. 294–298. 23,3–26 cm). Az elválasztó lemezek aljához végükön felhajló bronzlapokat forrasztottak (8 db. 70.11.272–279. 10,7–11 cm. x 1,7–2 cm.)

Ezekhez kapcsolódtak a *regisztercsúszkák tokjai,* melyekben a fogóval ellátott nyelvek mozogtak. A tok részei: Hosszanti végén felhajló lemez, közepén téglalap alakú nyílás, valamint méretben előzővel megegyező lapos lemezek. (Hosszanti oldalán felhajló lemezek 4 db. 70.11.282, 283, 285, 287 méretük: 8,7–9 x 1,8–2 cm, nyílás: 3–3,2 x 0,8–1 cm. Lapos lemezek: 4 db 70.11.280, 282, 284, 286.

A tokban fogóval ellátott 4 darab bronz nyelv mozgott. A téglalap alakú, elkeskenyedő nyelveket a négy regiszternek megfelelő I-IIII véséssel jelölték. 70.11.291–294. Méretek: széles lap 9–9,5 cm x 1,4–1,6 cm, teljes hossz: 24,5 cm. A nyelvek fogóinak (a fekvés biztosítására) négy kerek nyílással ellátott lemez készült, ebből csak két töredék maradt meg: 70.11. 288–289. 6 cm x 2 cm, 2,8 cm x 14,4 cm.

Szélszekrény teteje 27 cm x 8 cm x 0,4 cm (70.11.190) méretű bronzlap négy sorban a sípok helyének 13-13, összesen 52 kerek nyílással. A lap felületén jól látható a *14 gát*nak megfelelő hely bekarcolt nyoma. A hangcsúszkákat elválasztó gátak 70.11. 215–228, méretük egységesen 8,2 cm x 1 cm x 0,4 cm.

Hangcsúszkák száma 13 db. 70.11.242– 254, ugyancsak azonos méretűek: 12 cm x 1,5 cm x 0,5 cm, a megvastagodó fejrésznél I-XIII bevésett jelzés. A hangcsúszkákhoz tartozó 13 *kapocs*ból csak 1 db maradt meg: 70.11.260, 3,5 cm x 2,4 cm x 0,2 cm. Azonos méretűek a *hangcsúszkák fedlapjai*: 8,3 cm x 1,5 cm x 0,4 cm, számuk 13, 70.11.229–241. Néhány *bronzlap töredék* a feltételezett billentyűket borította 70.11.205–208.

*A rugószerkezet*hez tartoztak a 13 db rugólapnak töredékei: 70.11.202, 203, 266–71, 271/A–F. A rugókat két léc formájú bronzlap rögzítette. A vastagabb felületén 13 bevésés látható a rugók befogadására. Méretük 30 cm x 1,2 cm. 70.11.263. A bronz léceket két derékszögű *bronzkar* tartotta össze: 70.11.264–265, 9,5 cm x 7,5 cm x 0,2-0,4 cm.

Sípok. A sípok és a síplábak jelentős része sajnos csak töredékekben került felszínre. Ennek ellenére sikerült az ásató Nagy Lajosnak mind az 52 sípot és síplábat rekonstruálni. Egy sípsor 13 sípja nyitott, 3 sípsor 39 sípja fedett kialakítású volt, a hozzájuk tartozó síplábakkal együtt. A *nyitott sípot* végének hosszúkás, ferdén levágott nyílása különbözteti meg a *fedett sípok* alsó végénél látható félkör alakú nyílástól. A *nyitott síplábak* lefelé tölcséresen elkeskenyednek, és a felső részük irányába szélesednek, és egyenes vonal formában vannak benyomva. A fedett síplábak lefele szintén elkeskenyednek, és felső részük félkör alakban benyomott.

Az orgona díszítése. A sípokat gömb-mintával trébelt díszítésű bronz pánt tartotta össze, és ugyancsak ez díszítette a szélszekrény szegélyét is. Ezekből is csak töredékek maradtak meg, melyekből 27 cm hosszúságú darab mérhető az egymás mellé rakott, de nem összeilleszthető maradványokból. 70.11.212–214.

Díszítő korongok. A sípok középmagasságában előkerült két *bronz korong.* 70.11.257–258, átmérőjük 7,4 cm. A korongok közepére 4,7 cm átmérőjű, külön trébelt ezüst lapocskát forrasztottak. Az ezüst díszítés szárnyas Amort ábrázol, aki keresztbe tett lábakkal áll, bal kezében lefele fordított fáklyát tart, jobb kezével fejét támasztja.

Megmaradt még a *légvezető csöve* (70.11.262, mérete 4,5 cm x 3,3 cm) és a hozzá tartozó *bronz lap* (70.11.261, mérete 7,5 cm x 4,5 cm).

ABSTRACT

MELINDA KABA

NEW INFORMATION ON HOW THE AQUINCUM ORGAN (228 A. D.) WORKED

The Aquincum organ was discovered in 1931 during the foundation works of a building from the debris layer of the cellar of a house that had been destroyed by fire in ancient times. From the bronze parts that survived either intact of with minor scratches (with the exception of the pipes that had sustained severe damage) the excavator, *Lajos Nagy* and architect *János Kalmár* prepared the plans of a working reconstruction of the original organ. The model was built by *Angster,* an organ manufacturing company in Pécs, Hungary. Based on several independent studies and his own research, *Werner Walcker-Mayer* had a new, diatonic model built in his own factory in Stuttgart, Germany in 1969.

As an important part of the instrument (that could have proved the function of the air pumped into the pipes and of the air tank that is responsible for the even flow of the air) had been destroyed, two researchers, *János Minárovics* in Budapest and *Jenő Szonntagh* in the USA came to the conclusion on the basis of their tests, research and experiments carried out independently of each other that the bell-shaped pnigeus, a fragment that had earlier been believed to have been the lip of a bronze dish had actually been part of the hydraulic organ.

The Aquincum organ is still the only organ surviving from Roman times. According to the inscription of the bronze plaque, which lay intact on the surface at the time the excavation began the instrument was bestowed to the collegium centonariorum (the firefighters' command) by Gaius Iulius Viatorinus in 228 A.D.

During the excavations of the organ the stone coffin of an ancient singer and organ player, Aelia Sabina was unearthed. In the heart-stirring epitaph her husband commemorated his beloved wife who in all likelihood used to play this instrument.

Sipos János

NÉPDALOK A KAZAK SZTYEPPE KÉT VÉGÉRŐL
1. RÉSZ

Ez a tanulmány egy négyrészes cikksorozat első írása, melyben kazak népzenei kutatásom előzményeiről és nyugat-kazak gyűjtőutakról számolok be, majd elkezdem a kazak dallamstílusok ismertetését.

A második cikkben a többi nyugat-kazak dallamtípussal ismerkedhet meg az olvasó, a harmadikban a mongóliai kazakok dallamai következnek, végül a negyedik, a záró cikkben a két kazak terület zenei stílusait hasonlítom össze, és kitekintek a magyar vonatkozásokra is.

ELŐZMÉNYEK, NYUGAT-KAZAK GYŰJTŐÚT ÉS EGY AUTENTIKUS DALLAMSTÍLUS

Mit keres egy magyar népzenegyűjtő a kazak sztyeppén? Emlékezhetünk Szabolcsi Bence szép fogalmazására: „A magyarság ma legszélső, idehajlott ága a nagy ázsiai zenekultúra évezredes fájának, mely Kínától Közép-Ázsián át a Fekete-tengerig lakó különböző népek lelkében gyökeredzik."[1] Míg a különböző török népek nyelvét alapos összehasonlító kutatásoknak vetették alá, zenéjük összehasonlító elemzésére még csak az első lépések történtek meg. A sok-sok felbukkanó probléma közül különösen érdekes annak a kinyomozása, hogy megtalálhatók-e a régi török zenei stílusok nyomai a mai török népzenékben. A magyarokat közelebbről érdeklő fontos kérdések egyike pedig az, hogy mi a viszonya a török népzenei stílusoknak a magyar népzene egyes rétegeihez.

Felmerülhet persze, hogy miért kell személyesen gyűjteni, miért nem elegendő a népzenei könyvek tanulmányozása. Mindjárt az első ok az, hogy csak igen kevés török nép zenéjéről vannak átfogó monográfiák, az pedig igencsak esetleges, hogy a mégis meglevő népdalkiadványokba milyen dallamok kerültek bele. Ezekben a publikációkban legtöbbször nem kapunk választ arra, hogy a közölt dalok mennyire ismertek, milyen vidékeken, milyen variánsokban éneklik őket, hogy városi, tanult embertől vagy egy kicsike falu szélén éldegélő öreg nénikétől gyűjtötték-e őket, és még sok más kérdésre sem. És főleg: nincs mód, hogy alaposabban utánajárjunk azoknak a dallamtípusoknak és zenei rétegeknek, melyek felkeltették az érdeklődésünket.

1 Szabolcsi Bence: „Népvándorláskori elemek a magyar népzenében." *Ethnographia*, Budapest.

Az sem ritka, hogy a helyi gyűjtők a bonyolultabb, szerintük fejlettebb dallamokat részesítik előnyben. Törökországban, Kazakisztánban, Azerbajdzsánban vagy Türkmenisztánban komoly problémát jelentett, hogy helybeli kísérőim néha szinte el akartak tiltani az egyszerűbb dalok gyűjtésétől. Ezeket szégyellték, inkább a nagyobb formákat, azoknak is lehetőleg a hivatásos előadóművészek által énekelt változatait szerették volna meghallgattatni velünk. Emlékszem, mennyire nyugtalankodott délnyugat-kazakisztáni gyűjtőutunk során kazak kísérőnk, hogy ilyen egyszerű dalokat veszünk fel, meghozzá képzetlen parasztemberek vagy – *horribile dictu!* – nomádok előadásában. Aggódott, hogy mit fognak szólni ezekhez a „primitív" dalocskákhoz a távoli országokban.

A személyes gyűjtést indokolja az is, hogy a népzenei könyvek egy-egy dallamtípusból többnyire csak egyetlen dallamot közölnek, márpedig a variánsok ismerete nélkül lehetetlen a komoly zenei elemzés. A személyes gyűjtés más segítséget is ad a dallamok rendszerezéséhez. Nemegyszer fordul elő ugyanis, hogy egy helyszínen többen énekelnek egymás után. Ilyenkor az elhangzott dalok olyan dallamokat hívhatnak elő az énekesek emlékezetéből, melyek első hallásra egészen különbözők ugyan, mégis sok szálon kapcsolódnak az előző dallamokhoz. Ez pedig nagymértékben hozzásegíthet ahhoz, hogy a dallamoknak olyan kapcsolatait is feltárhassuk, melyek az illető éneklő közösség sajátos kultúrájában összetartoznak. Így a rendezés az íróasztal melletti teóriagyártásból a zenei anyag tényleges összefüggéseit kimutató cselekvéssé nemesedhet.

A kazak gyűjtések egy nagyszabású terv részeként valósultak meg. Tudjuk, hogy a hatalmas török nyelvi tömb nyugati részén élnek a csuvasok, tatárok, baskírok, kazakok, türkmének, azerik és az anatóliai törökök – ha északról dél felé soroljuk a jelentősebb népeket.[2]

Ezen az óriási „félholdon" élő török népek zenéjének felderítésében már komoly sikereket értek el magyar kutatók. A felső, északi részen Vikár László jelentős csuvas, tatár és baskír anyagot gyűjtött, és a cseremisz–csuvas határon a magyar pentaton kvintváltó stílushoz hasonló zenei stílust fedezett fel.

Lent, délen, az anatóliai népzene összehasonlító igényű feltárását Bartók Béla 1936-os törökországi gyűjtése indította el, ehhez csatlakozott azután 1987–1993 közötti anatóliai gyűjtésem.[3] A kutatások során kiderült, hogy – noha a kvintváltó stílus Anatóliában nem található meg – a *pszalmodizáló* és a *sirató* stílusokban erős hasonlóság mutatkozik a magyar és az anatóliai népzene között.

---

2 Ebben a sávban, sőt nyugatabbra is élnek további török népek, például az anatóliai törökökhöz hasonlóan az oguz csoportba tartozó gagauzok, vagy a kipcsak nyelvek északnyugati csoportjának nyelvét beszélő karaimok, karacsáj-balkárok, krími tatárok, kumükök stb. Ezenfelül Európa számos országában találhatók török kisebbségek, például a dobrudzsai törökök és tatárok vagy a bulgáriai törökök. Közülük a karacsájok, balkárok valamint a bulgáriai törökök népzenéjét már elkezdtem bevonni az összehasonlító kutatásba.

3 A. A. Saygun: *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey,* Budapest: 1976; Sipos János: „Török népzene I." In: *MTA ZTI Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez.* Budapest: 1994; uő: „Török népzene II." In: *MTA ZTI Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez.* Budapest: 1995; uő: *Béla Bartók's Turkish Collection in the Light of a Larger Material.* (PhD-dolgozat, kézirat.) Budapest: 1999; uő: *In the Wake of Bartók in Anatolia.* Budapest: European Folklore Institute, Budapest: 2000.

Említettük: a Volga-vidék és Anatólia között élnek a nyelvileg az anatóliai törökséghez közelebb álló, és a török nyelvek oguz csoportjába tartozó nyelvet beszélő azerik és türkmének, valamint a tatárokhoz hasonlóan kipcsak–török nyelvet beszélő kazakok.

Az Angol Királyi Akadémia *Stein-Arnold Exploration Fund*ja valamint a *Soros Alapítvány* támogatásával a kazakok között több kutatóutat is sikerült megvalósítani. Ezek során egyrészt a mongóliai kazakok, másrészt a Türkmenisztánba költözött, majd az utóbbi évtizedekben onnan visszatelepülő délnyugat-kazakisztáni kazakok népzenéjéről kaptunk képet. Ez a cikksorozat e két, egymástól mintegy 3000 kilométerre élő kazak népcsoport népzenéjéről kíván beszámolni.

A gyűjtött anyag rendezett és arányos bemutatásán kívül megpróbálkoztam a népzenék összevetésével is, sőt lehetőség szerint a vizsgált területen élő más török népek, illetve a magyarság zenei stílusaihoz való kapcsolatokra is igyekeztem rámutatni.

MAGYAR NÉPZENEI KUTATÁSOK A TÖRÖKSÉG KÖZÖTT

Számos magyar tudós kutatta keleten a magyar nép eredetének nyomait. Elég, ha Kőrösi Csoma Sándor, Reguly Antal, Vámbéry Ármin, Leitner Miklós, Bálint Gábor, Széchenyi Béla, Lóczy Lajos, Zichy Jenő, Almásy György vagy Stein Aurél nevére emlékezünk. Mivel a honfoglaló magyarság nyelve erős törökös hatásról tanúskodik, joggal feltételezhetjük jelentős török hatás, illetve török rétegek jelenlétét a magyar népzenében. Nem csoda hát, hogy kiemelkedő hagyományai vannak a magyar népzene keleti elemei kutatásának. Itt már a kezdeteknél olyan jelentős zenészekkel találkozunk, mint Bartók Béla és Kodály Zoltán.

Arról, hogy milyen dalokat énekeltek vagy milyen zenére táncoltak a magyarok, amikor ezeregyszáz évvel ezelőtt bejöttek a Kárpát-medencébe, igen kevés biztosat tudunk. Mindenesetre írásbeli nyom nem maradt. A történeti kutatások segíthetnek abban, hogy legalább feltételes következtetésekre juthassunk, az irodalmi adatok is tartalmazhatnak egy-két utalást, de ezekből lényegi zenei értesülésekhez, különösen pedig dallamok kottáihoz nem juthatunk.[4] Egyetlen forrás marad, *a mai, élő népzene* és a – történelmi értelemben szintén nem régi – korábbi zenei gyűjtemények. A módszeres és óvatos dallamösszehasonlítás lehetővé teszi, ha nem is egyes dallamok, de egyes stílusok korának megállapítását. Azt ugyan sohasem lehet bebizonyítani, hogy egy ezer évvel ezelőttinek ítélt zenei stílus egyes darabjai akkoriban is pontosan ugyanolyanok voltak-e, mint ma, de ahol mód volt régi (300-400) éves feljegyzéseket mai, élő népzenei adatokkal összevetni, ott a lényegi jegyekben figyelemre méltó hagyományőrzést lehetett megállapítani.[5]

4 Például Ekkehard krónikája elbeszéli a kalandozó magyarok 926-os „szent-galleni kalandját". Ebben zenei utalás történik a „Sanctifica nos" (Szentelj meg minket) antifona eléneklésére, és arra, hogy a magyarok kürtöket használtak. Arról azonban, hogy a lakoma közben énekelt dallamok milyenek voltak, semmit sem tudhatunk meg.

5 A témát részletesebben kifejti Dobszay László: *Magyar zenetörténet*. Budapest: 1984, 17–23.

Ideális esetben a világ népeinek népzenéje rendezett kiadványokban állna a polcunkon. Ekkor megkísérelhetnénk egy zenei világtérkép elkészítését, melyen az egymásba fokozatosan átolvadó zenei tengerek és a különálló szigetek szépen elkülönülnének. Így fény derülhetne az egyes dallamtípusok és dallamstílusok elterjedtségére, nemzeti vagy nemzetek feletti jellegükre, illetve általános vagy területhez kötött voltukra. Ez azonban most még csak álom. Ugyanakkor a magyar népzenéről, annak főbb típusairól és stílusairól – noha a kutatók nem minden kérdésben értenek egyet – viszonylag tiszta kép áll előttünk. Tudjuk tehát, hogy milyen jellegű zenei formák megfelelőit kell keresnünk más népek népzenéjében.[6] A más népek zenéjével való összehasonlító munka több mint kilencven évvel ezelőtt kezdődött meg, méghozzá rögtön egy nagyszabású, átfogó koncepcióval.

Bartók Béla 1906-ban, a magyar népdalok rendszeres gyűjtésének és tanulmányozásának megkezdése után alig néhány hónappal hozzálátott a Kárpát-medencében élő szlovákok, majd később a románok népzenei hagyományainak feltárásához.[7] Meggyőződése volt, hogy csak a szomszéd népzenék alapos ismeretének birtokában lehet megállapítani, hogy mi a sajátosan magyar, illetve hogy mi az, ami közös vagy eltérő a különböző népek hagyományaiban.[8]

Ezt a nagy jelentőségű munkát a trianoni békeszerződésig folytatta, akkor azonban a Magyarországtól elcsatolt területeken végzett gyűjtőmunka ellehetetlenült. Magyarlakta területen 1918 után lényegében már nem gyűjtött. Összesen mintegy hatezer magyar dallamot vett fel, és jegyzett le szövegestül, megírta alapvető könyvét, *A magyar népdal*t, megalkotta az Egyetemes Gyűjteményt, és a gyűjtött dallamok egy részét műveiben is felhasználta.

Ugyanakkor intenzíven érdeklődött a távolabbi rokonnépek és más népek zenéje iránt is. 1913-ban Észak-Afrikába, a Biskra-vidéki oázisokba utazott, hogy az ottani arabok népzenéjét tanulmányozza, 1919-ben kárpát-ukrán népdalokat gyűjtött a Felvidéken, 1929-ben a Szovjetunióban turnézott, ahol meglátogatta a leningrádi fonogramm-archívumot. 1924-ben közölt három *cseremisz* népdalt, melyek kvintváltó–ötfokú stílusát a magyar népdalokéhoz hasonlította,[9] és 1934-ben összehasonlító tanulmánya zárószavában leszögezte: „Az összefüggés a magyar pentaton anyag és a cseremisz anyag közt kétségtelen."[10] Akkora jelentőséget tulajdonított ez utóbbi anyagnak, hogy elkezdett oroszul tanulni, és gyűjtőútra készült a volgai cseremiszek-

6 Néhány a fontosabb összefoglaló munkák közül: Bartók Béla: *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924; Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest: első kiadás: 1937; a Vargyas Lajos által átdolgozott és bővített hetedik kiadás: 1976; Szabolcsi Bence: „Adatok a középázsiai dallamtípus elterjedéséhez." *Etnographia 1940*, (Budapest): 242–248; Vargyas Lajos: *A magyarság népzenéje*. Budapest: 1981; Szendrei Janka–Dobszay László: *A magyar népdaltípusok katalógusa*. Budapest: 1988.

7 A román gyűjtés (1967) és a szlovák gyűjtés (1959–1970) is csak jóval halála után jelent meg. Saját gyűjtésein kívül a Columbia egyetemen előbb a Magyarországon, majd 1941–1942 között Amerikában a Parry-féle szerb–horvát gyűjteményt dolgozta fel.

8 Bartók Béla : „Az összehasonlító zenefolklore." In: BÖI: 567-570.

9 Uő: *A magyar népdal*. i. m. A dallamok hangsora *la*-pentaton, szerkezetük ABA^4B^4, ennyiben hasonlítanak a pentaton kvintváltó magyar dallamokhoz.

10 Uő: *Melodien der rumänischen Colinde (Weinachtslieder)*. Wien: Universal Edition, 1935, 429.

hez. Noha, mint tudjuk, a trianoni békeszerződés után abbahagyta a terepen folytatott népdalgyűjtést, ez a téma később is foglalkoztatta, sőt a kutatás területét a törökség felé is ki akarta terjeszteni.

Ahogy írta: „... mikor hozzáfogtunk a munkához, az a benyomás vált bennünk uralkodóvá, hogy ... a pentaton stílusnak az eredete ázsiai, és az északi törökségre mutat. ... Olyan magyar dallamokon kívül, amelyek cseremisz dallamok változatai, olyan magyar dallamokat is találtunk, amelyek Kazan környékéről való északi-török dallamok változatai. Nemrég megkaptam Mahmud Ragib Kösemihalnak ... »A török népzene hangnemi sajátságainak kérdése« című könyvét, és ott is találtam néhány ilyenfajta melódiát. ... Nyilvánvaló, hogy minden ilyenfajta dallam egyetlen közös forrásból származik, és ez a forrás a központi régi északi-török kultúra."[11] Ezért történt, hogy magyar–török hasonlóságokat először a Volga táján élő népeknél keresett, majd onnan kiindulva végül Törökország irányában.

Bartók 1936-ban Törökországban gyűjtött. A anyagról egyebek között megállapította, hogy „mintegy 20%-a meglepő rokonságot mutat a régi magyar dallamokkal."[12]

A magyar zenei őstörténet megismerése érdekében végzett gyűjtések ezután hosszasabban szüneteltek, de fontos elméleti tanulmányok születtek, melyek közül külön ki kell emelni Szabolcsi Bence eredményeit. Szabolcsi az áttanulmányozott hatalmas zenei anyag segítségével nagyívű összefüggések feltárására törekedett, és bemutatott példái a mai napig ösztönzik az etnomuzikológiai kutatásokat. Igen elgondolkodtató párhuzamokat vont például a finn és magyar regösének között; az osztyák medveének, a kínai sirató és a magyar sirató között; valamint magyar, cseremisz, csuvas, kalmük, mongol és kínai dallamok között.[13] Megfogalmazása szerint a közép-ázsiai pentatónia a régi nagy kultúrákat jellemző pentatónia egyik sajátos változata, melynek az ötfokúságon kívül speciális jellemzője a vele járó kvintváltó szerkezet, illetve a magasabb dallamsorok mélyebben való megismétlése, melyekhez még bizonyos ritmikai és díszítésbeli sajátosságok is járulnak. Példáinak hatóerejére jellemző, hogy a közölt észak-kínai dallam valóban annak a kvintváltó stílusnak az egyik legkedveltebb és legjellemzőbb dallama, melyet stílusalkotó mennyiségben fedeztem fel Belső-Mongólia Dzsó-uda területén.[14]

Az Osztrák-Magyar Monarchia hadifogolytáboraiban Robert Lach osztrák zenetudós népdalokat gyűjtött finnugor, illetve török nyelvű katonáktól.[15] Ebben az időben egy orosz hadifogságból visszatérő kántortanító hazahozta Vasziljevnek, a cseremiszek polihisztorának az 1920-ban kiadott népdalgyűjteményét. Ezek, és más publikációk alapján Kodály immár jó ötszáz dallam birtokában megrajzolta a cseremiszek sa-

11 Uő: *Halk Müziği Hakkında*. Ankara, 1936. In: BÖI 841–843.

12 Saygun: i. m. Conclusions – Introduction. XXXIV.

13 Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Budapest: 1979, 106–109.

14 Sipos János: „Újabb adatok a kvintváltás eurázsiai elterjedtségéhez." In: *Néprajzi Látóhatár*, Miskolc: 1998, 1–57.

15 Lach, Robert: *Gesänge russischer Kriegsgefanger*. Wien: 1926–1952.

játos kvintváltó dallamszerkezetének a képét.[16] Ettől kezdve, egészen Vikár László és Bereczki Gábor volga-vidéki kutatásáig a magyarországi népzenetudomány számára kétségkívülinek tűnik a közvetlen genetikus finnugor–magyar zenei rokonság.[17]

A keleti népzenék helyszíni kutatása akkor indulhatott újra, amikor Kodály Zoltán közbenjárására a Szovjet és a Magyar Tudományos Akadémia egyezménye lehetővé tette, hogy kétévenként két magyar kutató utazhasson a Közép-Volga vidékére. Kodály kérésére tanítványa, Vikár László lett a zenekutató, és hozzá csatlakozott Bereczki Gábor finnugor nyelvész. Ők 1958–1979 között gyűjtöttek a területen az ott élő finnugor és török népek között, és az általuk felvett mintegy négyezer dallam egy részét publikálták is.[18] Gyűjtésük felbecsülhetetlen értéke, hogy egy nagy, sok nemzet által lakott terület népzenei rétegeiről ad megbízható összehasonlító képet.

Vikár László megfigyelése szerint a Volga-Káma vidéken a török és a finnugor rétegek szétválasztása szinte lehetetlen, és a legegyszerűbb dallamtípusoktól a legbonyolultabbakig gyakran hallani közös elemeket. Ugyanakkor az oroszok diatonikus, többszólamú zenéje élesen elválik a többiek egyszólamú, nagyrészt pentaton dallamaitól. Általános tendenciaként úgy látja, hogy a törökök zenéje évszázadok óta erősen hatott a finnugorokra, míg ez fordítva nem történt meg.[19] A gyűjtések során kiderült, hogy a magyar népzene egy rétegéhez hasonló ottani kvintváltó stílus csak a cseremisz–csuvas határon és közelében, egy 60–80 kilométer átmérőjű körben él, mégpedig mind a két népnél. A személyes gyűjtések alapján, Kodály Zoltán és később Vargyas Lajos véleményével szemben Vikár László megkérdőjelezi, hogy ez a kvintváltó stílus a magyar kvintváltó dallamréteggel genetikus összefüggésben lenne.

A Volga-vidék és a magyarság népzenéjének felgyűjtése és összevetése – ha nem is teljesen egyértelmű végeredménnyel – befejezettnek tekinthető. Magyar részről a másik jelentős keleti népzenei kutatás Törökországban történt. Ez Bartók Béla már említett anatóliai gyűjtése volt.

Bartók Béla 1936-os anatóliai gyűjtése

1936-ban az Ankarai Egyetem tanárának, dr. Rásonyi Lászlónak javaslatára a Halkevi „Népházak" ankarai szervezete meghívta Bartókot, hogy tartson előadásokat Ankarában, lépjen fel szólistaként az Ankarai Zenekarral, és végezzen népzenei kutatómunkát néhány megfelelően kiválasztott török faluban.

Ahogy Bartók írta: „Kitörő örömmel fogadtam a meghívást, hiszen régóta szerettem volna a helyszínen vizsgálni a török népzenét, hogy kideríthessem, van-e összefüggés a magyar és a török népzene régi rétegei között. Erre a kérdésre feltétlenül választ kellett találni, mert a magyar népzene régi rétegei, valamint a cseremiszek

16 A *Bicinia Hungarica IV.* és az *Ötfokú zene III–IV.* kötetekben csokrot kötött e dallamokból a zenei anyanyelvet tanuló magyar fiatalok számára.

17 Ennek a nézetnek az egyik jelentős képviselője Szomjas-Schiffert György: *A finnugor zene vitája 1–2.* Budapest: 1976.

18 Vikár László–Bereczki Gábor: *Cheremiss Folksongs.* Budapest: 1971; Uők: *Chuvash Folksongs.* Budapest: 1979; Uők: *Tatar Folksongs.* Budapest: 1999.

19 Vikár László: *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai.* Budapest: 1993.

(marik) és a kazáni tatárok népzenéjének összehasonlítása során határozott rokonság mutatkozott. Igen fontosnak tűnt annak a kiderítése, hogy van-e hasonló dallamcsoport a török népzenében, hiszen ilyen dallamok megléte termékeny következtetések levonását teszi lehetővé."[20]

A kutatómunka időtartama meglehetősen rövid volt, mindössze tíz nap állt rendelkezésükre. Rásonyi javaslatára végül a nomád türkmén *yürük* törzsek egyik téli szálláshelyét, az Adanától mintegy hatvan–hetven mérföldnyire fekvő Osmaniye körül elterülő déli tengerpart közelében levő helyet választották ki. Feltételezték ugyanis, hogy azok az emberek, akik megtartották régies vándorló szokásukat, jobban megőrzik régi zenei anyagukat is, mint a már letelepedett népesség.

A gyűjtött dallamokat Bartók rendezte, és dallamosztályokat alakított ki, melyek közül az első kettőnek, az anyag 43 %-ának kiemelt jelentőséget tulajdonított. A török nyolcszótagos parlando izometrikus dallamok jellemzőinek bemutatása után ezt írta: „Ha összehasonlítjuk ezeket a tulajdonságokat a nyolcszótagos régi stílusú magyar dallamok tulajdonságaival, látjuk, hogy ezek szinte szó szerint megegyeznek."[21] A különbségek között felsorolja, hogy a török dallamokban ritka a VII. fok,[22] kevésbé következetes a pentatónia, és nincs bennük kvintváltás.

A tizenegyszótagos izometrikus parlando dallamok osztályát „iker-osztályként" kapcsolta a nyolcszótagosok osztályához. Az osztály kisebb ambitusú dallamait szintén a megfelelő magyar dallamokhoz hasonlónak tartja. Végül a pontozott ritmusú dallamokra hívja fel a figyelmet, azzal a megjegyzéssel, hogy „Nem tudjuk pontosan, vajon a pontozott ritmus előfordul-e máshol is, így bármilyen erős is a hasonlóság, a magyar és a török anyagnak ezt a közös tulajdonságát nem vehetjük a ritmusok közös eredete meggyőző bizonyítékának."[23]

„A többi osztályt olyan kevés dallam képviseli, hogy sem típusleírást nem adhatunk, sem következtetéseket nem vonhatunk le" – írja végül Bartók.[24]

1987–1993-as anatóliai gyűjtésem

Bartók Béla anatóliai kutatása után azt tartottam az egyik legizgalmasabb kérdésnek, hogy egy bővebb anyag birtokában találhatók-e további, szorosan összefüggő török és magyar népzenei dallamtípusok, osztályok vagy stílusok, és a már felfedezett összefüggések megerősítést vagy cáfolatot nyernek-e.

Kutatásom 1987-ben kezdődött, amikor feleségemmel, *Csáki Évá*val Törökországba érkeztünk, hogy az Ankarai Egyetemen magyar nyelvet tanítsunk, és 1993 elejéig tartott. Az ott töltött hat év alatt összesen 1400 dallamot rögzítettem és jegyeztem le 233 adatközlőtől 85 helyen. A saját gyűjtés kiegészítéséül feldolgoztam

20 Saygun: i. m. I. – A jelen és a következő Bartók idézeteket Bartók eredetileg angolul megírt szövegéből fordítottam magyarra (S. J.).

21 Uott: VI.

22 Később ilyenek is szép számban kerültek elő.

23 Uott: XII.

24 Uott: XII.

egy háromezres – Törökország szinte minden vidékéről származó dallamokból álló – összehasonlító anyagot.[25]

Ez a nagy anyag lehetővé tette, hogy Bartóknak a magyar és a török népdalokra és dalszövegekre vonatkozó összehasonlító elemzését tovább bővítsem, sőt helyenként módosítsam is. Kiderült, hogy a Bartók által felfedezett, a magyar pszalmodizáló dalokhoz hasonló anatóliai dallamok nemcsak Törökország délkeleti vidékein élnek, hanem Anatóliában szinte mindenhol, mégpedig stílusalkotó sokaságban.

Fény derült arra is, hogy az anatóliai sirató stílus leggyakoribb formái igen erős hasonlóságokat mutatnak a magyar sirató általános kisformájával, ami megkérdőjelezi azt az állítást, hogy a magyar sirató stílust csak „ugor-réteg"-ként lehetne magyarázni.[26] A gyermekjátékok egyszerű szerkezetű dallamai pedig sok népnél előfordulnak,[27] ám a magyar és az anatóliai dallamstílus alapvető hasonlóságának és jellegzetes különbségeinek feltárása mégis tanulságokkal járt. Végül, bebizonyosodott az is, hogy a pentaton kvintváltó stílus Anatóliában nem létezik.[28]

A kutatás kiterjesztése a kazak népzenére

Idézzük fel a tanulmány legelején már felvetett kérdéseket: vannak-e közös rétegei az egyes török népek népzenéinek és népdalszövegeinek? Létezik-e kapcsolat bizonyos török és magyar népzenei rétegek között, és ha igen, milyen magyarázatot találhatunk erre? Speciálisan az anatóliai, a kazak és a magyar népzene rétegei között található-e kapcsolat? E kérdések megválaszolása felé vezető úton jelentettek újabb lépést a kazak gyűjtőutak.

A kazakokkal egyrészt Közép-Ázsia felé mozdult el a kutatás, másrészt a viszonylag felderített Volga-Káma vidék és Anatólia közötti területeken élő kazakok népzenéjének vizsgálatával erősebb alapokat nyer egy nagyléptékű areális összehasonlító munka is. Magyar szempontból a kazakok külön is figyelemre méltók a kunok miatt, akik ugyanazt a kipcsakos török nyelvet beszélték, amit a kazakok. A kunok egy része a mongolok elől menekülve 1239-ben Magyarországra telepedett be, míg az ott maradtak közül sokan, török és mongol etnikumokkal keveredve részt vettek a kazak nép etnogenezisében. A kutatások alapján valószínű, hogy a Magyarországra betelepültek a 17. század elején még tartották szokásaikat és nyelvüket, bár ekkorra már elmagyarosodásuk folyamata is erősen előrehaladt.[29]

25 Ez utóbbi anyagot a Török Rádió és Televízió Zenei Osztálya adja ki folyamatosan, dallamonként önálló lapokon. A dallamokat zeneileg nem rendezik, és lehetőleg egy dallamot egyszer adnak ki, variánsok csak véletlenül kerülnek be.

26 A magyar sirató finnugor kapcsolatairól lásd például Vargyas Lajos: *A magyarság népzenéje.* Budapest: 1981, 274–5. Az anatóliai sirató stílusról részletesebben Sipos János: „Török népzene I." In: *MTA ZTI Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez.* Budapest: 1994.

27 Lásd például: Vargyas: i. m. 47; Beliaev, Viktor Mihailovics: *Central Asian Music.* Middletown: 1975, vagy Kapronyi Teréz: „Jellegzetes motívumok iraki gyermekjátékok és mondókák dallamaiban." In: *Zenetudományi dolgozatok.* Budapest: 1981.

28 Az eredményekről részletesen írok Sipos János: *In the wake...* i. m. 221.

29 Mándoky Kongur István: *A kun nyelv magyarországi emlékei.* Karcag: 1993, 30.

A kazak kutatás első lépése az volt, hogy 1995 nyarán az akkori kazak fővárosba, *Alma Atá*ba – újra használt kazak nevén *Almati*ba – utaztam, hogy részt vegyek a kazakok Petőfije, Abaj Kunanbajev tiszteletére rendezett emlékülésen. Itt megboldogult barátom, az akkori kazak nagykövet, Torma József turkológus segítségével egy kisebb gyűjtést végeztem, és néhány alapvető kazak zenei könyvet is beszereztem. 1997-ben azonban már jelentős gyűjtést végeztünk Somfai Kara Dáviddal Kazakisztán délnyugati részén, *Mangislak*ban. Ugyanebben az évben feleségem, Csáki Éva az *Ulan Bator* közelében fekvő *Nalajh*-ban gyűjtött a mongóliai kazakok között. Felhasználtam még Somfai Kara Dávidnak és a kazak Kinajat Babakumarnak a nyugat-mongóliai *Bajan-Ölgij* megyében élő kazakok között végzett 1996-os gyűjtését is. A jelen tanulmány zenei és szöveges elemzésének alapját ez a három gyűjtés adja.

A teljes megvizsgált anyag a következő helyekről származik: Kazakisztán Mangislak megyéje (200 dallam 34 adatközlőtől), valamint Mongólia Bajan-Ölgij megyéje és Nalayh települése (100 dallam 25 adatközlőtől). A saját anyagon kívül átnéztem mintegy ezer publikált kazak dallamot is.[30] Ez az 1300 dallam már jó esélyt adott arra, hogy következtetéseket vonjak le a két terület zenéjének jellegzetességeiről.



Térkép a helyekről, ahol magyar zenekutatók török népzenét gyűjtöttek

30 Ezek közül a legfontosabbak: Erzakovich, B:. *Narodnye pesni Kazakhstana.* Alma-Ata: 1955; uő: „Kazakhskiaia SSR." In: *Muzykalnaia kul'tura soiuznykh respublik.* Moskow: 1957; uő: *Pesennaia kul'tura kazakhskogo naroda.* Alma-Ata: 1966; uő: *Muzikal'noe naslednie kazakhskogo naroda.* Alma-Ata: 1979; Bekhojina, T.: *Kazina.* Alma-Ata: 1979; Beliaev, V. M.: *Očerki po istorii muzyki narodov SSSR.* Moszkva: 1962; uő: *Central Asian...* i. m.; Dernova, V.: *Narodnaia muzyka v Kazakhstane.* Alma-Ata: 1967; Kozhagulov, B.: *Pesni.* Alma-Ata: 1959; Zataevich, A.V.: *1000 pesen kirgizskogo naroda.* Orenburg; második kiadás Alma-Ata: 1925; uő: *500 kazakhskih pesen i kiui'ev,* Alma-Ata: 1931; uő: *O kazakhskoi muzyke,* Literaturnyi Kazakhstan: 1935; uő: *1000 pesen kazakhskogo naroda,* második kiadás, ed: V. Dernova, Moscow: 1963; uő: *Pesni raznyh narodov,* Alma-Ata: 1971.

A KAZAKOK RÖVID TÖRTÉNETE

Kazakisztán mai területén a Kr. e. 9-7. században szarmata törzsek laktak, majd a 7–4. században kelet-iráni törzsek. A hunok első hulláma Kr. e. 47-ben érte el Kazakisztán területét, a második hullám pedig Kr. u. az 1. században. A hunok uralma majdnem három évszázadon át tartott, majd 552–554-től a terület egy másik nomád birodalom, a Török Kaganátus része volt. Már a török törzsek is hoztak magukkal mongol elemeket, melyek azután tovább erősödtek a kara kitaj, majd a mongol invázióval. A 13. századra az alapvető elemek: irániak, törökök és mongolok már jelen voltak, hogy belőlük kialakulhasson egy új nép: a kazak.

A *kazak* szó a török nyelvekben először a 14. századból dokumentálható, „független, csavargó" értelemben. Később egy politikai egység, majd egy etnikum megnevezése lett, mégpedig az üzbég törzsszövetség azon csoportjaira alkalmazták, melyek kiválva a szövetségből, Turkesztán északkeleti sztyeppéire vándoroltak.

A kazak nép és nyelv kialakulása végül is a 15–16. században ment végbe, jelentős számú további török és mongol törzs, többek között a nogajok összeolvadása révén. Ekkoriban alakult ki a három törzsszövetség, az *Ulu Zsüz* (Nagy horda) Kelet- és Dél-Kazakisztánban, az *Orta Zsüz* (Középső horda) Közép-Kazakisztánban és a *Kisi Zsüz* (Kis horda) Nyugat-Kazakisztánban.

A kalmükökkel való küzdelem a 17. században arra késztette a három kazak törzsszövetséget, hogy Oroszországhoz közeledjenek, és elfogadják az orosz fennhatóságot. Az oroszoknak Kazakisztán fontos volt, hiszen Közép-Ázsia kapujaként innen nyílt út a további hódításokhoz. Az oroszok azután erős oroszosítási és az ortodox keresztény hitre térítési folyamatok közepette egyre erőteljesebben uralmuk alá hajtották a kazakokat. Több lázadás tört ki a cári Oroszország, majd a Szovjetunió ellen, de a kezdetleges fegyverekkel küzdő és sokszor megosztott kazakoknak nem volt esélyük a gyarmatosító túlerővel szemben. A hivatalos nyelv az orosz lett, az iszlám vallást üldözték, a dzsámikat bezárták. A kazak csak 1988 után vált hivatalos nyelvvé. Ennek a következménye, hogy sok kazak már nem beszéli tisztán ősei nyelvét.

Az 1989-es népszámlálás adatai szerint Kazakisztán területén 18 millió ember él, ebből 8.3 millió kazak, 6.4 millió orosz, 1 millió ukrán valamint 2.3 millió német, fehér-orosz, koreai, lengyel, moldáviai, zsidó, tatár, üzbég, ujgur, azeri, csuvas és baskír. A kazakok tehát kisebbségbe kerültek saját hazájukban. Ennek egyik fő kiváltó oka az volt, hogy a kolhozosítás során elvándorolt vagy meghalt milliós kazak tömeg helyére más népek, elsősorban oroszok települtek be.

Jelentős kazak kisebbség található Kína Hszincsiang tartományának északi területein (több mint egy millió), az Orosz Föderáción belül és Üzbegisztánban. Kisebb számban élnek kazakok Nyugat-Mongólia Bajan-Ölgij megyéjében (100.000) és Türkmenisztánban (80.000).

Tanulmányainkban éppen ez utóbbi két kisebbségnek a zenéjét vizsgáljuk. Beszámolók szólnak a kazakok gyors eloroszosodásáról, vagyis az önálló Kazakisztán kialakulásától függetlenül a kazak nyelv és kultúra visszaszorulása még nem ért véget. Ezért is tűnt célszerűnek a kisebbségi kazakok zenéjét vizsgálni,

hiszen a kisebbségi lét rendszerint erősíti az identitás megőrzésére vonatkozó törekvéseket.

GYŰJTŐÚT A DÉLNYUGAT KAZAKISZTÁNI MANGISLAKBAN

A török nyelvek oguz csoportjába tartozó anatóliai török nyelvet a Törökországban eltöltött hat év alatt megtanultam, ám a kazakot csak könyvekből ismertem, ezért egyrészt a nyelvet kiválóan beszélő Somfai Kara Dávidot választottam kísérőmül, másrészt magam is nekifogtam a kazak tanulásának. A jó gyűjtéshez ugyanis legalább a beszélgetések lényegét értenünk kell, hogy adott esetben a megfelelő irányba kormányozhassuk a kutatás menetét. Az pedig magától értetődik, hogy a zenei felvételek lejegyzésénél és feldolgozásánál hallatlan előny, sőt szinte megkerülhetetlen a minél jobb nyelvtudás.

A terület, ahová 1997 őszén mentünk, Kazakisztán délnyugati részén, Türkmenisztántól északra, a Kászpi-tó és az Aral-tó között fekszik. A magát kun származásúnak valló magyar turkológus, Mándoky Kongur István hívta fel figyelmünket arra, hogy Kazakisztánon belül éppen itt, Mangislak területén őrződött meg legjobban a hagyományos nomád műveltség.

A terület nevének leggyakrabban említett etimológiája szerint a név eredete a török *ming kislak* „ezer téli szállás", mások a nevet a török *mang*ból „négyéves bárány" származtatják. Ezek alapján feltehető, hogy Mangislak jelentése „bárányok téli szállása". A terület kazak neve Mangistau. Ezt a másfél magyarországnyi földet jelenleg a kazak *Kisi Zsüz* legnagyobb törzse, az *adaj*ok népesítik be.

Kezdetben oguz törzsek lakták a félszigetet. A türkmén hagyományok szerint a 14. század közepén Mangislak az Arany horda uralma alatt volt. A mongolok után a Karakum sivatag és Mangislak századokon át a türkmének központi területe lett, akik a 16. században az üzbég szultánok fennhatósága alá kerültek, majd a 17. századra újra függetlenedtek.

Mangislakon át futott egy fontos kereskedelmi út a Volga-medencétől Hvárezmig. Mangislak a Sirvánba vezető tengeri út kiindulópontjaként is szolgált. Itt a késő 16. és a korai 17. században főleg közép-ázsiai mekkai zarándokok és kereskedők utaztak, akik el akarták kerülni a veszélyes utazást a síita Iránon keresztül.

A 16. században a mangit (nogaj) támadás miatt a türkmének egy része elhagyta Mangislakot. Az emigráció másik oka láthatóan a sztyeppe fokozatos elsivatagosodása volt, mely ugyanebben az időben kezdődött. Később, a 17. században a kalmük nyomásnak ugyanez a hatása lett. A türkmén törzsek egy része önkéntesen elmozdult, vagy a mongolok deportálták őket. Volt olyan törzs, mely a Volga-medence felé vonult, majd onnan tovább a Kaukázus felé, mások Hvárezm irányába menekültek. A türkmének csak az 1840-es években hagyták el véglegesen Mangislakot, de a *csavdur* törzs egy része a mai napig ott maradt a Kaszpi-tenger partján. Expedíciónk során nekünk is sikerült néhány ott maradt türkmén családtól gyűjteni.

A 18. század közepén a területen a türkméneket a kazakok váltották fel. Ezek a kazakok a Kis horda *Bajuli* szövetségének *adaj* törzséhez tartoztak. Az adajok számá-

ra Mangislak főként téli szállásként szolgált, nyári legelőik innen mintegy ezer kilométerre északra terültek el. 1834-ben az oroszok egy erődöt hoztak létre Mangislakban, mely a Hívai Kaganátus elleni orosz támadásokat készítette elő. Egyikük sem bírt azonban a másikkal, és mind a két fél megpróbálta a maga oldalán felhasználni a kazakokat. Az Orosz Birodalomnak csak 1873 után sikerült Mangislak végleges bekebelezése. Miután 1881-ben Türkméniát is legyőzték, Mangislak területét beolvasztották az újonnan alakított Transz-Kaszpi régióba. Az 1917-es forradalom után azután Mangislakot elválasztották a türkménektől, és Kazakisztánhoz csatolták.

1973 óta Kazakisztánon belül van egy külön Mangislak megye. A megye székhelye Sevcsenko, lakossága 1978-as népszámlálás szerint 256.000 fő, ebből Sevcsenkóban lakott az emberek fele (110.000). Mangislak jelenlegi gazdasági és stratégiai fontosságát az itt található ásványkincsek, főleg az olaj, a földgáz és az uránium adja.

1997. szeptember 13-án, ottani idő szerint este fél 10-kor ért földet a repülőgépünk Atirau, orosz nevén Gurjev városában. Előzetes megbeszélés szerint útitársammal, Somfai Dáviddal együtt fogadott Makszim úr, aki mindjárt el is vitt vacsorázni egy barátjához. Kezdtem magamat Törökországban érezni, amikor a földre tálalt vacsorát törökülésben körbeültük, és mindenki kézzel szedett magának a közös tányérból. A kézzel evés persze a városokban már csak a tisztelt vendég húsétellel való fogadásánál maradt meg, noha a falvakban még általános.

A vacsora elköltése után kocsiba szálltunk, és mintegy négyszáz kilométert utaztunk délkeleti irányban, Kulsariba. Ezen a településen éjszakáztunk, majd a következő napon újabb 800 kilométert haladtunk dél felé.

Délelőtt érkezünk meg Mangislak központjába, Aktauba. Ez a város, mely Kazakisztánban szépnek számít, valójában négy-ötemeletes házak hatalmas lakótelepe, vagyis olyan, mint a volt Szovjetunió sok újabban épült városa. A megszokott lakótelepi képet színezi, hogy hajnalban átvonul a városon egy-egy ménes, és többször ütközhet az ember jurtákba is, igaz, ezeket már csak a halotti tor megtartásához állítják fel. Egyéni, kellemes hátteret ad a városnak a Kaszpi-tenger festői partja.

Mindenekelőtt helyi kísérőt kellett találnunk, ezért először a polgármesteri hivatalba mentünk, majd onnan a helyi Kulturális Központba. Az intézmény vezetője, Nurniyaz úr előkerített két hivatásos énekest, név szerint Izbasar és Amandik nevű urakat, és a gondjaikra bízott minket. Amandik rögtön felajánlotta, hogy ő elénekli a területen megtalálható mintegy húsz népdalt, nem kell feleslegesen utazgatnunk. Mi azonban természetesen ragaszkodtunk a helyszíni gyűjtéshez.

A továbbiakban Aktau lett a székhelyünk, innen mentünk expedíciókra a környékbeli kisebb településekre és a nomádok jurtatáboraiba. Noha előzetesen jól ránk ijesztettek, hogy Kazakisztánban igen nagy a bűnözés, sok a kábítószeres, és örülhetünk, ha utunkat épp bőrrel megússzuk, a kis falvakban mi mindebből semmit sem éreztünk.

Helybeli kísérőnk, Amandik Kömekov úr, kazakul Kömekuli, valamint családja térítés fejében biztosította a szállást, étkezést és a szállítást. Amandik szállított minket saját autóján, és hathatós segítséget nyújtott az emberek énekre bírásánál is. Ez utóbbi egyál-

talán nem könnyű feladat. Éneket gyűjteni, különösen keleti nőktől, egyike a legnehezebb néprajzi gyűjtőmunkának. Ugyanakkor talán szívesebben énekelnek idegeneknek mint helybelieknek, hiszen az idegen majd elmegy, ráadásul rá nem is vonatkoznak teljes mértékben a helyi szokások. Ezért a következő módszert alakítottuk ki. Az első napokban elmagyaráztuk kísérőnknek, hogy egyszerű emberek egyszerű dallamaira vagyunk kíváncsiak, nem pedig professzionális előadók műsorára. A falvakba beérkezve ő ismertette jövetelünk célját a helybelieknek, akik azután javasoltak olyan idősebb férfiakat és nőket, akik még tudják a régebbi dallamokat, és el is vittek hozzájuk. A potenciális adatközlőt pedig már a falubeliek világosították fel jövetelünk céljáról, és gyakran kapacitálták is, hogy énekeljen. Ha nő volt az „áldozat", akkor az első dallam után kazak kísérőink kimentek, és mi, magyarok folytattuk a gyűjtést, általában jó eredménnyel.

Úgy tűnt, hogy ezen a vidéken a hagyományos népzene erősen visszaszorulóban van, és a régebbi dallamokat főként csak az idősebbek énekelik. A dallamok kihalásától azonban mégsem kell félni, hiszen épp ezek az idős férfiak és nők felügyelik a kisgyerekeket, és közben – mint sokszor megfigyeltük – saját régi dallamaikat dúdolgatják nekik.

Bejártuk a terület falvait, eljutottunk a régi karavánutak Üstirtjához, és meglátogattuk Fort Sevcsenkót is. A gyűjtés vége felé egyre gyakrabban a már felvett dallamok kerültek elő, így, ha nem is teljes, de remélhetőleg reprezentatív gyűjtéssel térhettünk haza. A húsz faluban felvett mintegy kétszáz dalt harmincnégy adatközlő énekelte szalagra.



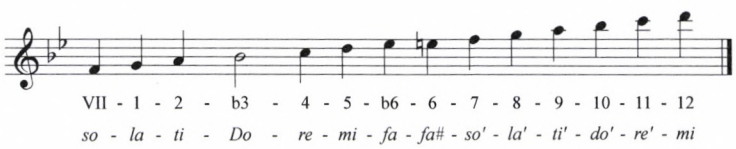
A szerző a kazak sztyeppén egy tevecsikóval

DÉLNYUGAT-KAZAK DALLAMOK

Mielőtt nekilátnánk a zenei elemzéseknek, tekintsünk át néhány fogalmat és rövidítést. Ezután – mielőtt a dallamok vizsgálatába fognánk – még a kazak zenei műfajokkal is megismerkedünk.

Jelölések, fogalmak

A kazak dallamok többségében a *mi–re–do* trichord helye, tehát a két szomszédos nagyszekund egyértelműen azonosítható, így a dalok egységesen *mi–re–do* = d^2–c^2–b^1-re transzponálhatók. A fokszámokat a következőképpen használtam: *do* = ♭3, *re* = 4, *mi* = 5 stb. A *do* alatt kis- vagy nagyszekunddal a 2. fok van *(ti)*, ezután az első fok *(la)*, majd sorban a VII., VI. stb. fokok.



Fokok és hangmagasságok

A skála egy hangját akkor teszem zárójelbe, ha az illető hang kevéssé fontos szerepet játszik a dallamban. Például egy *(so)–mi–re–do* skálát használó dallamban a *mi–re–do* trichord játssza a főszerepet, a *so* csak ritkán és súlytalanul szerepel.

Ha a dallamok hangsoraiban nagybetű szerepel, az a záróhangot mutatja, például *mi–Re–do* egy olyan dallam hangsorát jelöli, mely a *mi–re–do* hangokon való mozgás után a *re* hangon zár.

A_v az *A* zenei sor olyan variációját jelenti, mely *A*-tól a sor elején vagy közepén különbözik. hasonlóan az A_c az *A* sor olyan variációja, mely az *A*-tól a sor végén tér el.

Az elemzés szempontjából kétsorosnak veszem azokat a dallamokat, melyek két zenei gondolatból építkeznek, visszatérés nélkül, például AB, AAB, ABB, AABB, AAAAB. Háromsorosnak számítom a három különböző sorból álló dallamokat (ABC), négysorosnak a négy különböző gondolatból állókat (ABCD), a három gondolatot négy zenei sorban megvalósítókat (AABC, ABBC, ABCC, ABCA stb.), valamint a két gondolatot négy zenei sorban visszatéréssel megvalósító dallamokat (ABBA, AABA stb.). Ugyancsak a négysorosak közé sorolom, ha a fenti értelemben vett négysoros dallam második fele megismétlődik, például ABCDCD.

A formai elemzéseknél a sor variációit nem tekintem külön sornak, tehát például az A_vA szerkezetű dallamot egysorosnak, az $ABAB_kB_kB_kB$ szerkezetűt pedig kétsorosnak számítom.

Ha a kotta fölött nem áll tempójelzés, úgy az illető dal *parlando–rubato* előadásban hangzott el. Ugyanakkor nem szabad elfelejtkezni arról, hogy a szabad előadásnak széles skálája van.

Műfajok

Az alapvető zenei műfajok természetesen sok népnél hasonlók, különösen igaz ez azokra a népekre, melyeknél még ma is él a nomád kultúra vagy annak legalább az emléke. Zene kíséri az élet sok mozzanatát. A gyermekeket bölcsődal *(beszik zsiri)* altatja el, a házasulandó lánynak menyasszonysiratóval *(szinszu)* mondanak búcsút, a halottól pedig siratóval *(zsoktau/körisz*[31]*)* búcsúznak el. Megvannak természetesen a gyerekeknek is saját egyszerű dalaik. Mint oly sok népnél, többek között az irakiaknál, anatóliai törököknél, azeriknél vagy éppen a magyaroknál, éppúgy a kazakoknál is a siratók, altatók és gyermekdalok szerkezete és dallammozgása többnyire egyszerű.

A lakodalom itt is különösen gazdag alkalom az éneklésre. Az epikus történetek előadására használatos *terme* dallamokhoz hasonló gyors recitálással adják elő a lakodalomnyitó dalokat *(toj basztar)*. A lakodalom során felhangzanak speciális, lakodalomhoz kötött dalok is, például a már említett leánybúcsúztatón kívül az „arc megmutatása" *(betasar)*, amelyet akkor énekelnek, amikor a menyasszony elindul a vőlegény jurtájához, illetve ma már inkább házához. E dallamok szövegeiben tanácsokat kap a menyasszony, miként is illik viselkednie az új helyén, a férje családjánál.

Jellegzetes lakodalmi dal a *zsar-zsar* dallam is, melyet a lakodalmi mulatságban férfiak és nők csoportja énekel egymásnak felelgetve. Ezek szövege igen változatos, a gratulációtól a különféle tréfákig. A *zsar-zsar* dallamok jellegzetes kolomejkaritmusa a magyar népzenében is fontos helyet foglal el. Szövegük 11 + 2, pontosabban 4 + 3 | 4 + 2 szótagos, a két utolsó refrén-szótag a *zsar-zsar-*„kedves", innen is kapta a dallam az elnevezését.

A ceremoniális dalok között vannak olyanok is, melyek a munkaév kiemelkedő eseményeihez kötődnek, fohászok a természet erőihez, például esőimák, hálaadás a sikeres munka után stb. A kazakok legjelesebb ünnepei a holdújév *(nawriz)*, a böjt végének ünnepe *(oraza)*, a *szündet*, melyen a kisfiúkat metélik körül, az áldozati ünnep *(kurban ajt)* valamint a *csilde-hana*, melyet a kisgyerek negyvennapos korában ülnek meg. Ekkor nézhetik meg először az idegenek a gyereket.

Felhangozhat az ének munka közben, vagy még inkább a munka szüneteiben is. A legfontosabb munkák az állattenyésztéshez, pásztorkodáshoz kapcsolódtak, ennek megfelelően vannak csikósdalok *(zsilkisi eni)* és pásztordalok *(kojsi eni)*. A házimunka és a tejtermékek feldolgozása a nők feladata, akik énekelnek, mialatt fejik az állatokat, előállítják a tejtermékeket, szőnek, fonnak, szőnyeget készítenek vagy darálnak. A jurta felállítása és lebontása is női feladat, melyet nemegyszer dalok kísérnek.

A török népek többségéhez hasonlóan a kazakok muzulmánok. A vallási dalok közül mi a ramadami böjt alatt énekelt *zsarapazan* dallamot és adományköszönő imákat gyűjtöttünk. A *terme* stílusról később részletesebben fogunk beszélni. Most csak annyit, hogy ezek az epikus dallamok és a kapcsolódó recitativ formák ritmusukban és motívumaikban általában egyszerűek, de szabálytalan szerkezetük több sorból áll.

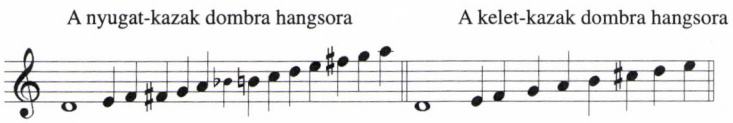
31 Az első a mangislaki megnevezés, a második a mongóliai kazak.

Az alkalomhoz nem kötött dalokhoz tartoznak a lírai dalok *(kara en)*, melyek dallamukban és szövegükben rendszerint összetettebbek az epikus daloknál. A humoros és szatirikus dalok, például az *ajtisz* „párbeszéd" egyszerű formájúak és kötött ritmusúak. Az *ajtisz*ok olyan dallamok, melyeket az előadók, rendszerint férfiak és nők csoportjai, egymással feleselve, válaszolgatva adnak elő, miközben igyekeznek lefőzni a másikat ravaszságban, ötletességben.

A műfajok sem zeneileg, sem szövegüket tekintve nem válnak élesen szét, különböző műfajokban is találkozunk hasonló zenei vagy szöveges motívumokkal, sorokkal, sőt nagyobb egységekkel is. Példaképpen említhetem, hogy – ahogy más népeknél sem ritka – a sirató és a menyasszony-búcsúztató dallamai megegyeznek, nemegyszer ugyanilyen jellegű bölcsődalokkal is találkozunk, sőt a siratók alapmotívumai egyes lírai dalokból is kielemezhetők. Minderre bőven mutatok példákat később, a dallamok ismertetésénél.

Kifejezetten hangszeres darabot *(küj)* nem sokat gyűjtöttünk. A kazak népi hangszertár kicsi, mindössze a *dombra* (kéthúros lant), *kobiz* (lószőrhúros hegedű), *szibizgi* (furulya) és a *sang kobiz* (doromb) tartozik bele. A férfiak az éneküket a sok házban megtalálható kéthúros *dombrá*val kísérik, gyakran magas fokon kezelve ezt a pengetős hangszert. A dombra-kíséret alapvetően a dallamot játssza, de mivel mind a két húrt egyidejűleg pengetik, különböző kettőshangzatok is megszólalnak. Régebben volt *kobiz* nevű vonóshangszerük is, ezt azonban manapság már nem használják.

A hangszerek közül a legfontosabb a *dombra*. Ennek két bélhúrja van, melyek rendszerint kvartra, ritkábban kvintre vannak hangolva. Skáláját bundok rögzítik. A hangszer az orosz balalajka előfutára lehetett. Nyugat-kazak formájának háta domború, és 14 bundja van, míg a keleti modellt háromszög vagy ásó alakú test és nyolc bund jellemzi. A dombrán pengetővel játszanak, a két húrt mindig együtt pengetve. A hangszer skálája területenként változik Kazakisztánban, de az alap egy másfél oktávot átfogó mixolid hangsor. Ezt az alapot a következő kromatikus hangok bővíthetik: kisterc, kisszext, kisszekund. Egyes darabokban a nagyterc és a kisterc bundjait egy köztes helyzetbe tolják, ílyenkor semleges terc szólal meg. A következő ábrán láthatók a legfontosabb skálák, melyeket a bundokon túlnyúló játék még valamelyest kibővíthet.[32]



A dombra hangsora

32 Zhanuzakov: *Kazakhskaia narodnaia instrumental'naia muzyka*. Almatï: 1964.

A *kobiz* a kirgiz *kiak*hoz hasonló hegedűféle. Teste és nyaka egyetlen darab fából készül, és a hangszer egy hatalmas merítőkanalat formáz. A merítőkanál üregét tevebőr fedi le. Ezen a tevebőrön egy magas láb (híd) áll, e fölött vezetik a nyak felé a két lószőrből font húrt, melyeket a dombrához hasonlóan kvartra vagy kvintre hangolnak. Játék közben a játékos az ujjaival rövidíti meg a húr hosszát, anélkül azonban, hogy a húrt odanyomná a hangszer nyakához. A kobiz szólóhangszer, emellett az ének kísérésére is használják. Hangkészlete lényegében megegyezik a dombráéval.

A *szibizgi* a pásztorok furulyája. Négy vagy öt lyuka van, és egy sztyeppei ernyős virágzatú növény szárából készül. Szerkezetében, skálájában és hangterjedelmében hasonlít a kirgiz *csór*ra. A *sang kobizt* vagyis a dorombot főleg a gyermekek pengetik a kazakoknál. A katonai zenekarokban régebben volt egy oboaféleség *(szurnai)*, nagy basszuskürt *(karnai)* és kettős dob *(daulpaz)*.

A hosszú bevezető után térjünk rá valódi témánkra, a kazak dalok rendszerezett ismertetésére. A mangislaki dallamokat a következő zenei csoportokra osztottam:

- *terme* dallamok;
- kis ambitusú dalok – köztük siratók és pszalmodizáló dallamok;
- nagyobb ambitusú, „melodikus" dallamok, valamint
- egyéb dallamok.

Ezek a csoportok többnyire zeneileg is többé-kevésbé összetartozó dallamokat, dallamosztályokat tartalmaznak, kivéve természetesen az „egyéb" dallamok csoportját. A dallamok hasonlóságának megállapításánál első soruk formáját, dallammozgását, valamint a dalok ambitusát és sorzáró hangjait vettem figyelembe. Az egyes dallamosztályokon belül a különböző hangsorú és eltérő záróhangú dallamokat együtt elemzem, ennek okára később bőven találunk majd magyarázatot. Elsőként ismerkedjünk meg az úgynevezett *terme* dallamokkal.

A KAZAK EPIKA ÉS A »TERME« DALLAMOK

Az *akin* olyan hivatásos énekes, akinek tehetsége van a költészethez, a költői és zenei improvizáláshoz, és mesteri szinten kezeli kéthúros pengetős hangszerét, a dombrát is, mellyel énekét kíséri, s amelyen hangszeres bevezetőket és közjátékokat ad elő. Ez a dalnok rendszerint nem komponál vadonatúj dallamokat – ezt közönsége nem is várja el, sőt valószínűleg el sem fogadná, de zenei tehetségének megfelelően variálja, színesíti a régieket. Újabban például egyes énekesek között az a divat, hogy csokorba kötik a régebben külön, de igen hosszan énekelt dallamokat.

A kazak *akin*ok alapműfajai a többnyire recitatív jellegű dicsőítő dal *(maktau)* és az oktató dal *(tolgau)*. Az akinok strófikus formájú dalokat is énekelnek, például lírai vagy történelmi témákban.

A kazak epikus elbeszélés alapja egy folytonos deklamáció, mely hét- (4 | 3), nyolc- (3 | 2 | 3), illetve ritkábban tizenegyszótagos (3 | 4 | 4 vagy 4 | 3 | 4), kis ambitusú, és egyszerű, de igen variatív motívumokból áll. Az előadás egy magas regisz-

terben előadott bevezető zenei felkiáltással kezdődik, majd a szöveg recitált előadása következik, fokozatosan egyre alacsonyabb hangfekvésekben. Ez az ereszkedés azonban nem egyenletes, és rendszerint sok lépcsőben valósul meg. Az előadás egy lassabb kadenciális refrénnel zárul.

Ez a forma nemcsak az epikus előadásokban használatos, hanem a *terme* vagy *zseldirme* dalokban is. Az utóbbi elnevezés a ló galoppjára utal, valószínűleg az előadás élő, gyors módja miatt. Ez a gyors recitálás meglehetősen szabályos ritmusban történik, azonban a dombra egyenletes nyolcadai fölött a dallam ritmusa hol triolákba csoportosulva több szótag előadására ad alkalmat, hol pedig kissé előrefut, majd lelassít, így sajátos drámai feszültség keletkezik, ami a figyelmet jobban felkelti és fenn is tartja.

A termék szövege többnyire oktató jellegű. Gyakran kezdődnek a dalos helyzetének bemutatásával, s ez a rész nem mentes egy kis öndicsérettől sem. A központi témák főként a régi szokások és az iszlám vallás dicsérete, az öregedés állapotának bemutatása, a helytelen cselekedetek és viselkedésformák felsorolása és a helyes viselkedésre vonatkozó tanácsok. A lakodalmi *betasar* dallamok is ide tartoznak, nemcsak zenei formájuk, hanem oktató jellegű szövegeik miatt is.

Noha a terme dallamok nem strófikusak, redukálható belőlük egy ereszkedő strófikus dallam. Az előadás folyamata során jellemzően az első sor a legmagasabbak, az utolsó pedig a legmélyebbek közül való, közben azonban a hangmagasságok szabálytalan váltakozása figyelhető meg. Egyes terme dallamok különös figyelmet érdemelnek egyszerű, ősiesnek tűnő zenei megoldásaik miatt is. Figyelemfelkeltő az a tény is, hogy míg a terület dallamainak többsége kisterces skálán mozog, a terme dallamok jelentős hányada *do* végű.

A terme felépítésének szerkezeti jelölésére rövidítéseket vezettem be. A dallamsorok többsége egy gerinchangon illetve annak közvetlen környezetében mozog, vagy arról néhány hangnyit ereszkedik. Ez lehetővé teszi, hogy a sort annak a központi hangnak a szolmizációs jelével azonosítsuk, mely körül mozog, illetve amelyre leereszkedik. A *dón* recitáló, illetve *do* középpontú terme-sorok között a következő formák találhatók meg:

Do	a sor a *do* hangon mozog, arról legfeljebb egyszer–egyszer és csak a re irányába tér el (például *do–re–do–do / do–do–do)*
Do'	a sor a *fa/mi*-ről ereszkedik a *dóra* (például *mi–mi–mi–re / do–do–do)*
<u>Do</u>	a sor a *do* alatt egy-két hanggal is mozog (például *la–ti–do–do / do–do–do)*
Do~	a sor körbeírja a *dót* (például *re–do–ti–do / re–ti–do)*
Do^k	a sor alapvetően a *dón* mozog, de más, magasabb hangon ér véget (például *do–do–do–do / do–do–re).* Ez a sorzáró hang szinte mindig csak egy (nagy)szekunddal magasabb, mint a sor gerinchangja. A $Dó_k$ jelentése hasonló, de itt a záróhang a sor gerinchangja alatt van *(do–do–re–do / do–do–ti)*
Do^	a nagyon ritka emelkedő sorokat jelzi (például *do–do–do–re / re–mi–mi).*

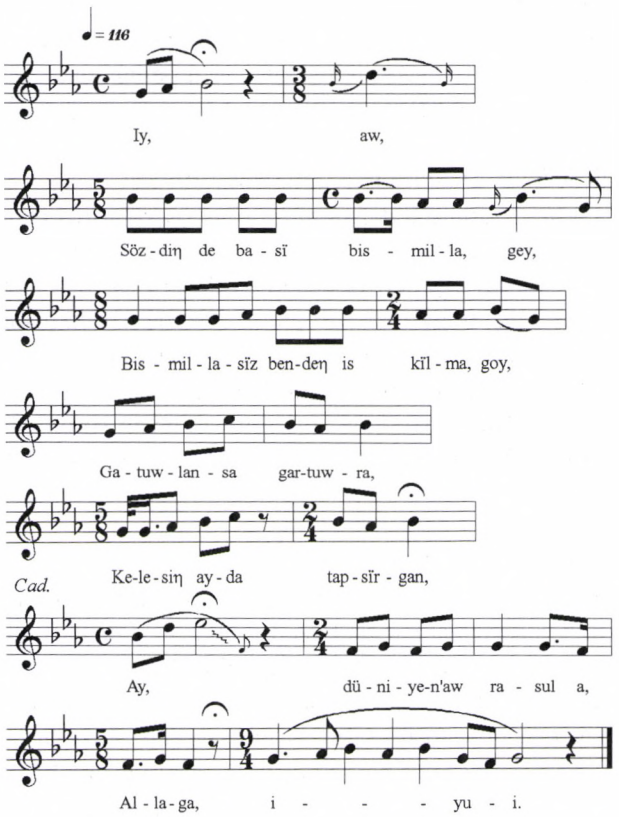
A *la, ti, re, mi, fa, so* hangok körül mozgó, illetve oda ereszkedő sorokat hasonló módon jelöltem. A szerkezetek leírásánál a *lára* végződő dallamzáró formulákat La_{cad}-dal, a nagyobb zenei egységeket indító bevezető felkiáltásokat pedig *-gal jelöltem. Az egyes terme dallamok általános mozgását ezek az alkotórészek meglehetősen jól jellemzik.

A terme dallamokat annak alapján csoportosítottam, hogy milyen hangokon mozgó sorokból építkeznek. Az egyes csoportok dallamai zeneileg összetartoznak, a csoportokat pedig további alcsoportokra osztani nem lett volna értelme. Mivel különböző szótagszámú sorok szerepelnek egy-egy terme dallamban, nem lehetett szótagszám szerint csoportosítani őket. Ugyanígy nem lett volna értelme záróhangjuk alapján csoportosítani őket, hiszen például a *la* zárás sok esetben csak egy, a termefolyamattól bizonyos mértékig elkülönülő refrén segítségével történik. Igaz ugyanakkor, hogy a nagyobb ambitusú terme dallamokban is előfordulnak olyan sorok, sőt hosszabb egységek is, melyek a kisebb ambitusú terme dallamokat alkotják, tehát az egyes csoportok nem válnak el élesen egymástól.

Legkisebb ambitusú terme dallamok *(1–♭3 illetve 1–4)*

A legkisebb ambitusú terme dallamok főleg a *Do* elem különböző változatait használják, vagyis a *do* hangon, illetve annak környékén recitálnak. Ezekben is előbukkanhat a *re*, sőt a *mi* hang is, de soha nem a motívum gerinchangjaként. Gyakori viszont, hogy a bevezető frázis vagy a dallamot záró refrén magasabb hangokat is használ.

A következő példában egy ilyen kisambitusú terme dallam szerepel. A dallamot szokás szerint egy-két kitartott, kevéssé díszített hangból álló (*iy, aw* szövegű) bevezető indítja. Rendszerint először az 5. majd a 7. fok szólal meg, bár ez alól a kivétel sem ritka, mint például éppen az *1. kottá*ban közölt dallam esetében. A bevezetők szerepe a figyelem felkeltése és a lelki ráhangolódás elősegítése. Jól megfigyelhetjük a szótagszámok rugalmas változását, mely közben a ritmus a harmadik sorban világosan is megfigyelhető sémát írja körül, noha esetenként attól igen eltávolodik. A termét egy hosszabb kadencia zárja, mely most – egyedi módon – a VII. fokot is tartalmazza. *(1. kotta. Legkisebb ambitusú terme dallam. Szerkezete:* $*DoDoDoDo + *La_{cad}$. *Lásd a 46. oldalon.)*

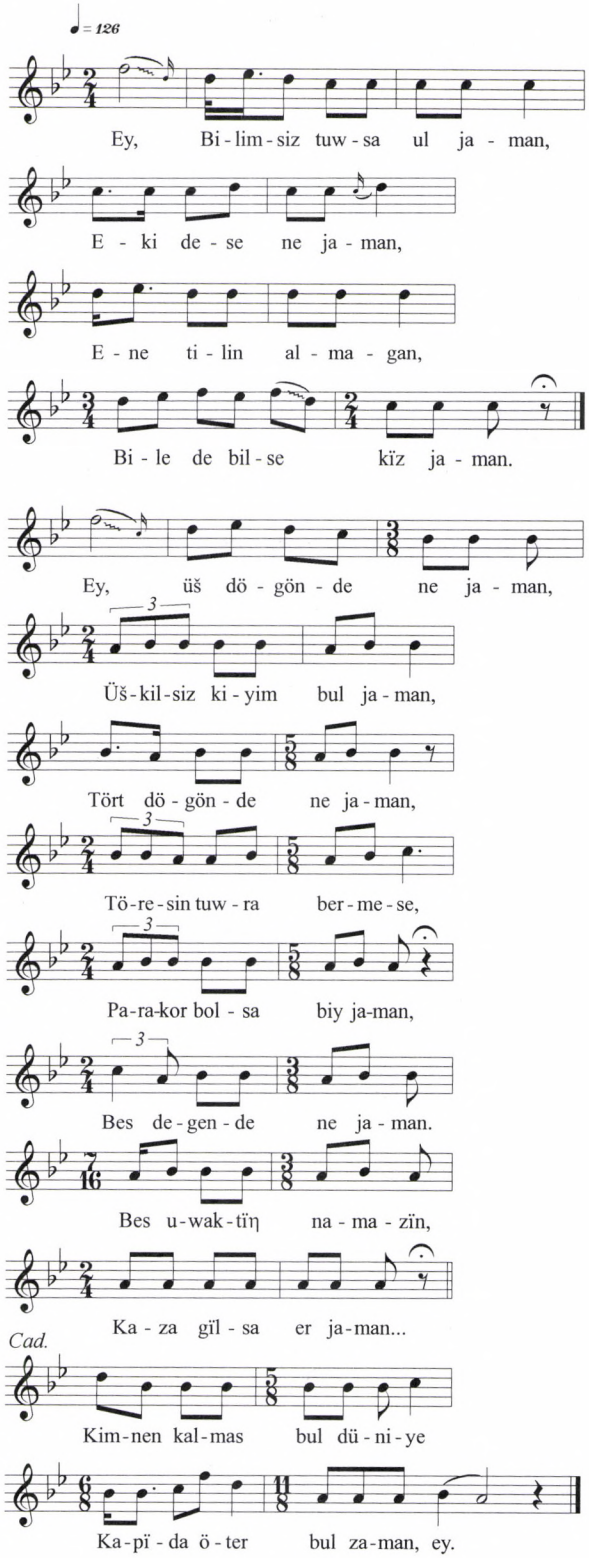


1. kotta

Közepes ambitusú terme dallamok *(1-5 illetve 1-6)*

A közepes ambitusú terméket a legkisebb ambitusú dallamoktól az különbözteti meg, hogy egyes soraik huzamosan az 5.–6.–7. fokokon mozognak. Emiatt az előző csoport néhány hangon zakatoló ütempáros jellegű megoldásai helyett most több, egymástól karakteresebben elváló, kiegyensúlyozott sorból álló formákat látunk. Itt sincs azonban szó még határozott dalformáról. A rövid sorok dallamvonala többnyire esetleges, és a sorok egymásutániságában is nagy a szerepe a véletlennek, illetve az énekes pillanatnyi hangulatának. A sorok fokozatosan ereszkedve követik egymást, de vannak olyan terme dallamok is, melyek alacsonyan kezdődnek, és onnan emelkednek magasabbra, hogy azután ismét alacsonyan zárjanak. Fontos észrevétel, hogy gyakori a *fa*-gerincű dallamsor.

A következő példán egy közepes ambitusú terme dallamot mutatok, melyen jól megfigyelhető, amint egy-egy sor magasan halad, majd a terme-folyamat újra hosszasan visszatér az alacsony regiszterekbe. *(2. kotta. Közepes ambitusú terme. Lásd a 47. oldalon.)*


♩= 126
Ey, Bi-lim-siz tuw-sa ul ja-man,
E-ki de-se ne ja-man,
E-ne ti-lin al-ma-gan,
Bi-le de bil-se kïz ja-man.
Ey, üš dö-gön-de ne ja-man,
Üš-kil-siz ki-yim bul ja-man,
Tört dö-gön-de ne ja-man,
Tö-re-sin tuw-ra ber-me-se,
Pa-ra-kor bol-sa biy ja-man,
Bes de-gen-de ne ja-man.
Bes u-wak-tïŋ na-ma-zïn,
Ka-za gïl-sa er ja-man...
Cad.
Kim-nen kal-mas bul dü-ni-ye
Ka-pï-da ö-ter bul za-man, ey.

2. kotta

Eddig a terme dallamokat vizsgáltuk. Ezeket nem akárki énekli, hanem a népből kivált, de mégis a néppel szoros kapcsolatban maradt *akin*ok, dalnokok, eposzénekesek, vagyis félhivatásos zenészek. Bizonyára ennek is köszönhető a dallamok összetettebb szerkezete. Ugyanakkor hasonló sorokból épülnek fel egyes menyasszonybúcsúztató illetve *zsarapazan* dalok is, vagyis a terme dallamok szoros zenei kapcsolatban vannak a népdalokkal, sőt egyes vallási dallamokkal is.[33] A fő különbség e között a népdalok és a termék között az, hogy a terme dallamok előadása során a zenei sorok az előadó invenciójának megfelelően váltakoznak, a népdalok pedig szabályosabb, ismétlődő szerkezetekben hangzanak el. Kérdés persze, hogy a szabálytalan vagy a szabályosabb szerkezet az ősiesebb. Lehetséges, hogy a szabályozatlan szerkezet lehetett a régebbi, és ebből alakultak ki különböző szabályosabb formák. Talán egy-egy kazak terület terme dallamainak és népdalainak összehasonlító elemzése ebben a témában eredményt hozhat. Mindenesetre itt egy közös zenei elgondolás különböző, rugalmasabb és szilárdabb formában történő megjelenését figyelhetjük meg.

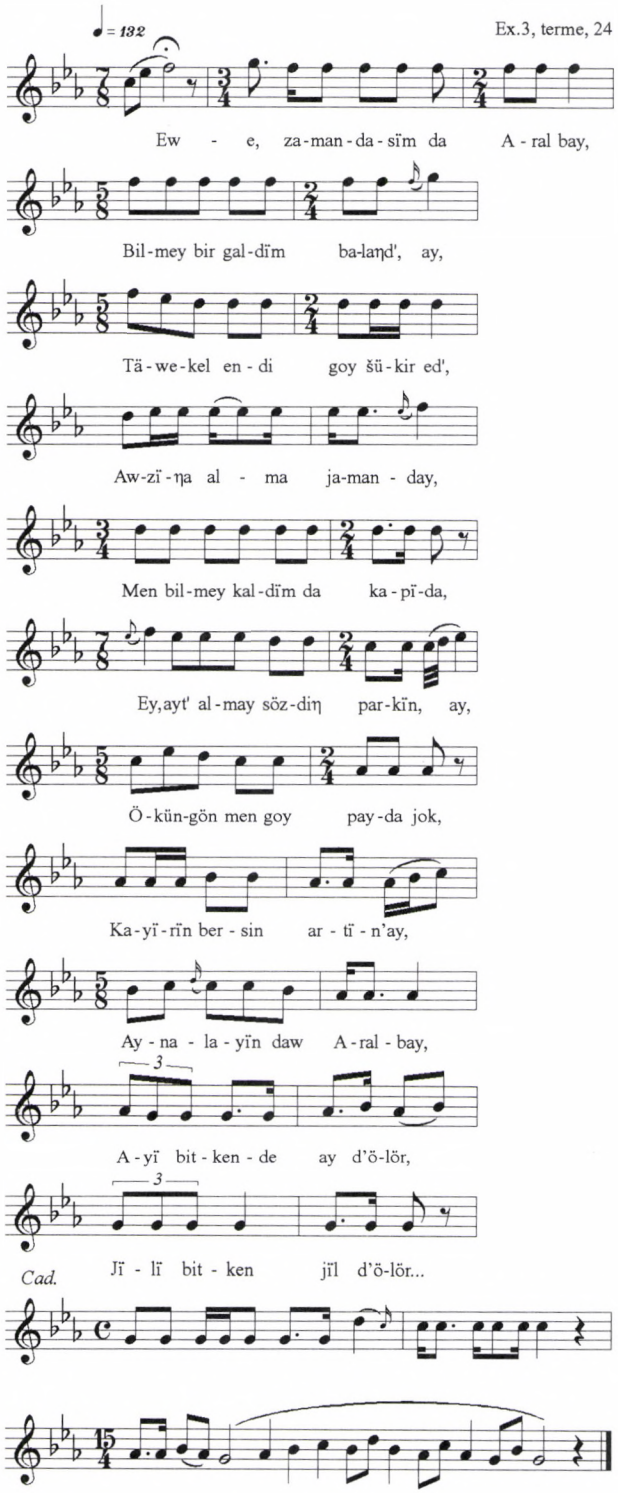
Kétrészes termék (magasabb első és alacsonyabb második rész)

Ritkán bár, de vannak olyan terme dallamok, melyek magasabb és alacsonyabb részre szakadnak szét, úgy, hogy a két hangsáv legfeljebb egy hangon érintkezik. A következő példában bemutatok egy ilyen dallamot, mely huzamos 7.–8. fokon való recitálás után ereszkedik le a már megszokott alacsonyabb hangokra. A képletek pontos követése bonyolult ugyan, de a szolmizációs jelek segítségével lehetőségünk nyílik a dallamsorok ereszkedő tendenciájának vizsgálatára. Például a *3. kotta* dallamának sorai a következő ereszkedést valósítják meg: *so-mi-fa-mi-ti-la. (3. kotta. Nagy ambitusú terme dallam. Szerkezete: SoSo^{k}Mi'Fa^{k}Mi *Mi~Ti'Ti^{k}Ti' La^{k}La + La$_{cad}$. Lásd a 49. oldalon.)*

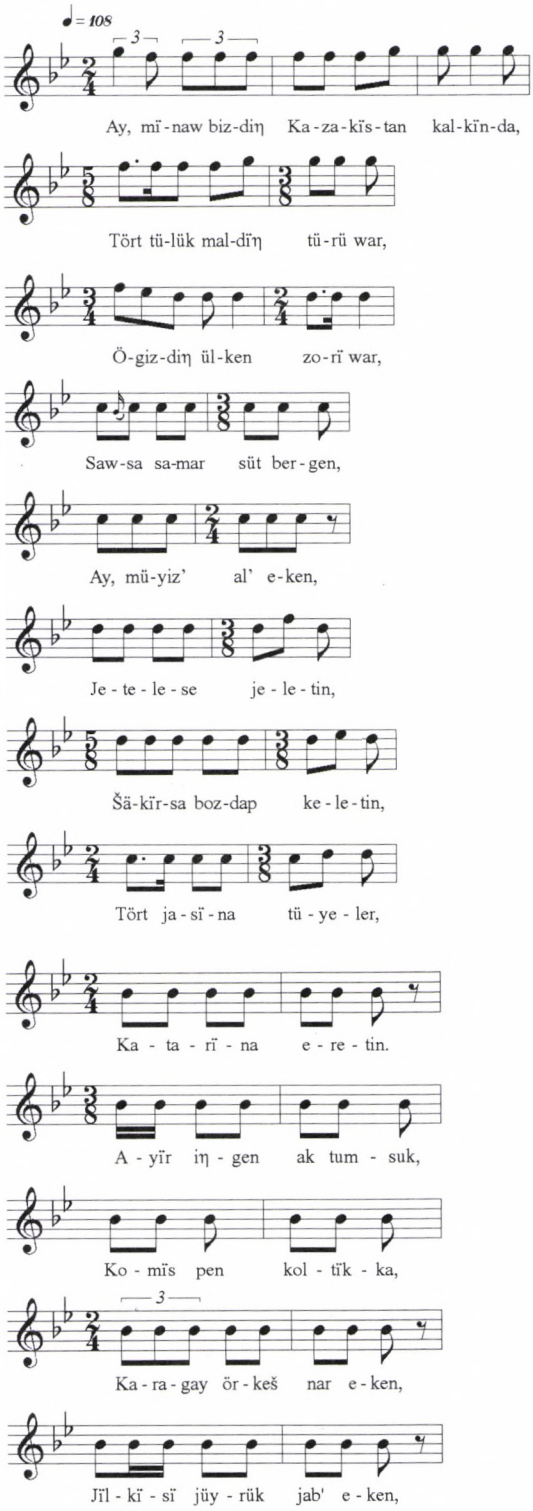
Bemutatok egy másik terme dallamot is. Ez a folyamat még hosszabb, azonban a figyelmes szemlélő hamar észreveszi, hogy egyes sorok ismétlődnek, és az az érzésünk is támadhat, hogy ebben is akár több szabályosabb szerkezet is lappang. *(4a kotta. Nagy ambitusú terme dallam. Szerkezete: So^{k}So^{k}Mi'ReReMiMiRe^{k}DoDoDoDoDo | So^{k}So^{k}Fa$_{k}$Re^{1} | Fa^{k}Re^{k}Re^{k}DoDoDo$_{k}$Do^{k}Do^{k}Do^{k}Do | Do^{k}DoDo | Re^{k}Ti'La | Ti'Ti^{k} Ti^{k} La^{k} So,So,So,La + So,$_{cad}$. Lásd 50-53. oldal.)*

33 Az iszlám vallási dallamok és azok népzenei vonatkozásai külön alapos vizsgálatot igényelnének, erre különböző okok miatt most nem kerülhet sor.

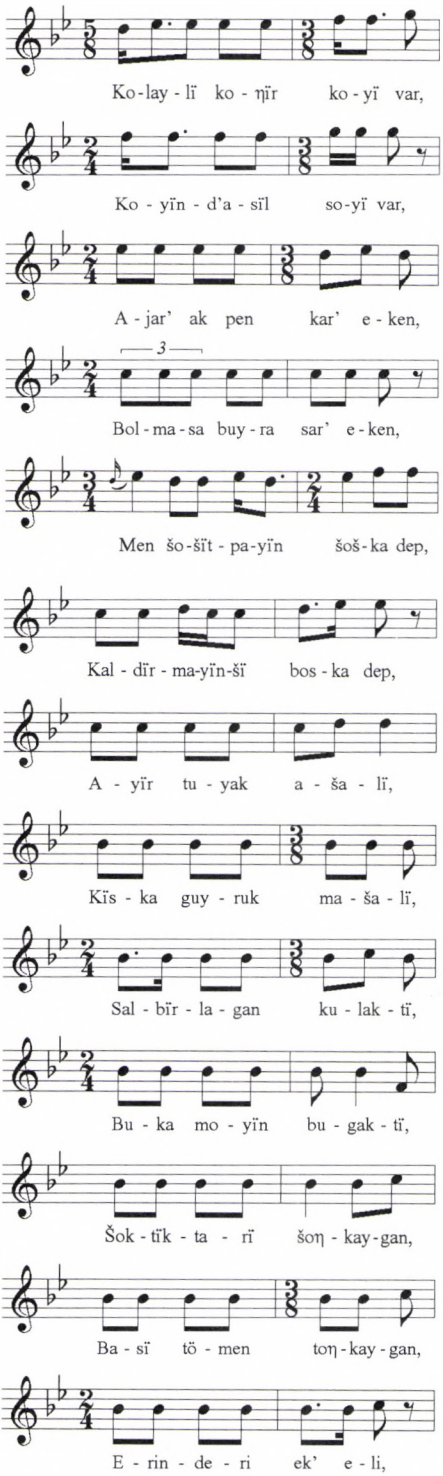
Ex.3, terme, 24

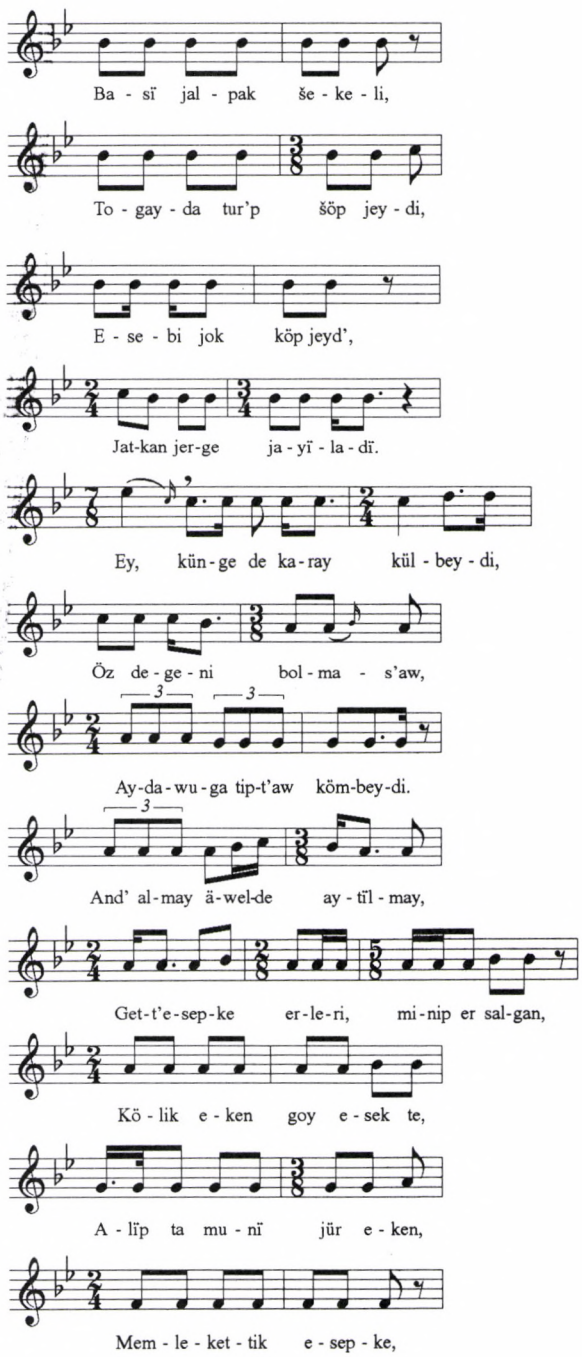


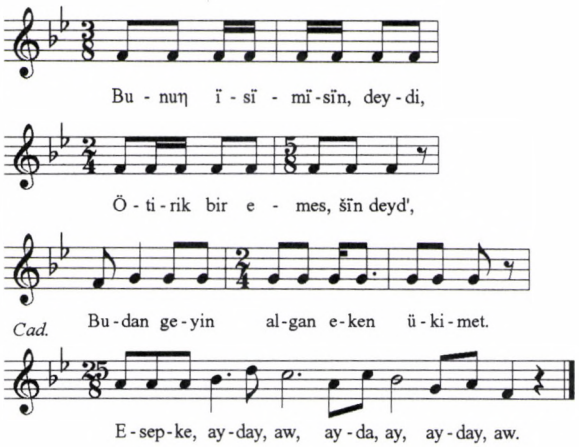
3. kotta


♩= 108
Ay, mï-naw biz-diŋ Ka-za-kïs-tan kal-kïn-da,
Tört tü-lük mal-dïŋ tü-rü war,
Ö-giz-diŋ ül-ken zo-rï war,
Saw-sa sa-mar süt ber-gen,
Ay, mü-yiz' al' e-ken,
Je-te-le-se je-le-tin,
Šä-kïr-sa boz-dap ke-le-tin,
Tört ja-sï-na tü-ye-ler,
Ka-ta-rï-na e-re-tin.
A-yïr iŋ-gen ak tum-suk,
Ko-mïs pen kol-tïk-ka,
Ka-ra-gay ör-keš nar e-ken,
Jïl-kï-sï jüy-rük jab' e-ken,

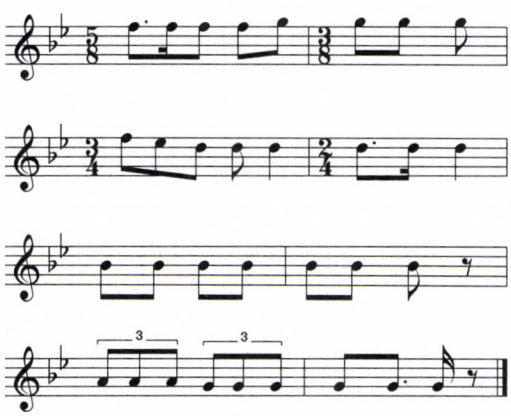
4a. kotta


Ko-lay-lï ko-ŋïr ko-yï var,
Ko-yïn-d'a-sïl so-yï var,
A-jar' ak pen kar' e-ken,
3
Bol-ma-sa buy-ra sar' e-ken,
Men šo-šït-pa-yïn šoš-ka dep,
Kal-dïr-ma-yïn-šï bos-ka dep,
A-yïr tu-yak a-ša-lï,
Kïs-ka guy-ruk ma-ša-lï,
Sal-bïr-la-gan ku-lak-tï,
Bu-ka mo-yïn bu-gak-tï,
Šok-tïk-ta-rï šoŋ-kay-gan,
Ba-sï tö-men toŋ-kay-gan,
E-rin-de-ri ek' e-li,


Ba - sï jal - pak še - ke - li,
To - gay - da tur'p šöp jey - di,
E - se - bi jok köp jeyd',
Jat-kan jer-ge ja - yï - la - dï.
Ey, kün - ge de ka - ray kül - bey - di,
Öz de - ge - ni bol - ma - s'aw,
Ay-da-wu-ga tip-t'aw köm-bey-di.
And' al-may ä-wel-de ay - tïl - may,
Get-t'e-sep-ke er-le-ri, mi-nip er sal-gan,
Kö - lik e - ken goy e - sek te,
A - lïp ta mu - nï jür e - ken,
Mem - le - ket - tik e - sep - ke,



Eljátszhatunk a gondolattal, hogy milyen négysoros dallamformák lennének redukálhatók ebből a dallamsor-folyamatból. Az mindenképpen érződik, hogy a végeredmény egy ereszkedő dallam lenne. A sok különböző lehetőségen belül elképzelhető egy négysoros so'– mi'–do–la kadenciális szerkezet is, amihez hasonló dallamok előfordulnak a magyar népzene ereszkedő kvintváltó pentaton rétegeiben is.[34] Ezzel természetesen nem akarom azt sugallni, hogy feltétlenül összefüggés lenne az ilyenféle kazak és például a kvintváltó magyar dallamok között, mégis elgondolkoztató, hogy egy ilyen régies hagyományra visszanyúló regös recitálásszerű zenei megoldás a zenei fejlődés hányféle útja felé nyithat teret. *(4b kotta. Nagy ambitusú terme dallam egy teoretikusan négysorosra redukált formája.*



4b. kotta

34 Például Mulik Ilony lepedője II, típusszáma 18-018-00-00.

Speciális terme dallamok

Egy adatközlő a többi termétől eltérő mixolid dallamokat énekelt, melyeknek a hangnemükön kívül az az egyedi vonása, hogy nem recitálva szólaltak meg, hanem jó leírható ritmusban, egyenletes nyolcadokkal. Ezenkívül ugyanez az énekes énekelt határozottabb szerkezetű, melodikusabb, 9/8-ra, illetve 9/4-re hajló ritmusú *do-* és *la*-végű dallamokat is, melyek szintén egyediek a terület többi kazak dallamának fényében. Ezeket az egyedi dallamokat azért sorolom mégis a terme dallamok közé, mert szövegük tanító-oktató jellege megegyezik a többi terme dallam szövegének karakterével.

A következő cikkben a délnyugat-kazakisztáni népdalok áttekintésével és azok magyar vonzataival folytatjuk kazak népzenei ismertetőnket. *(folytatjuk)*

MELLÉKLETEK

1. Az adatközlők adatai

1. kotta – *terme*, „okító dal". Énekelte: Turgan, 50 éves férfi. A felvétel Mangislak Tenge falvában történt 1997. szeptember 18-án.

2. kotta – *terme*. Énekelte: Däwïtbay, 70 éves férfi. A felvétel Mangislak vasútállomáson történt, 1997. szeptember 16-án.

3. kotta – *terme*. Énekelte: Izbasar, 60 éves férfi. A felvétel Mangislak Aktaw városában készült 1997. szeptember 15-én.

4. kotta – *terme*. Énekelte: Nurmuxan, 61 éves férfi. A felvétel Mangislak Akšukïr falvában készült, 1997. szeptember 21-én.

2. Egy dal szövege

A szövegben előforduló kazak betűk hozzávetőleges magyar megfelelői a következők:

kazak	*magyar*
a	á,
č	cs
ï	veláris *i*, mint az orosz ы
j	zs
ŋ	ng (mint a hang szó végén)
s	sz
š	s
w	u
y	j

A szövegeket a kotta alá olyan formában kerültek, ahogy elhangzottak. Most hadd adjunk egy példát úgy, hogy közöljük az irodalmi kazak formát, és mellette a magyar fordítást. A kazak szöveget Somfai Kara Dávid jegyezte le.

A 2. kottapélda szövege a következő:

Bir degende ne jaman,
Bilimsiz tuwsa ul jaman.
Eki dese ne jaman,
Ene tilin almagan,
Bile de bilse kïz jaman.

Üš degende ne jaman,
Üškilsiz kiyim bul jaman.
Tört degen ne jaman,
Töresin tuwra bermese,
Parakor bolsa biy jaman.

Bes degende ne jaman,
Bes waktïŋ namazïn,
Kaza kïlsa er jaman.

Altï dese ne jaman,
Alganöa algan aruwïŋ,
Köp išinde künkildep,
Betiŋnen ursa bul jaman.

Jeti dese ne jaman,
Jetkinšekke ok tiyse,
Jer tayanbay turgïzbay,
Jan kïynagan bul jaman.

Segiz dese ne jaman,
Serke sandï at minse,
Sergeldeŋ sapar jol šekse,
Jürgen jolïŋ oŋbasa,
Oylaganïŋ bolmasa,
Kapïda bolsa er jaman.

Togïz dese ne jaman,
Altïn taktïŋ üstinde,
Tolïspay kalsa kan jaman.

On degende ne jaman,
Kaygïlï bolsa bul jaman.

On bir dese ne jaman,
Aramnan jïygan mal jaman.

On eki dese ne jaman,
Akïlï jok kïz jaman.

On üš dese ne jaman,
Kelin menen balaga
Buyïrmagan bolsa šal jaman.
...

Cad.:

Kimnen kalmas bul düniye
Kapïda öter bul zaman.

Először is mi a rossz?
A tudás nélkül született fiú a rossz.
Másodjára mi a rossz?
Anyósa szavát meg nem fogadó,
Tudálékos menyecske a rossz.

Harmadjára mi a rossz?
A szegés nélküli ruha, az a rossz.
Negyedjére mi a rossz?
A törvényt megszegő,
Kapzsi bég rossz.

Ötödjére mi a rossz?
A napi öt imát
Elmulasztó férfi a rossz.

Hatodjára mi a rossz?
Ha a legszebb lány, akit elvettél,
Mások előtt elégedetlenkedik,
És arcon üt, az a rossz.

Hetedjére mi a rossz?
Ha az ifjút golyó éri,
Kínlódva fekszik, és
Még fölkelni sem bír, az a rossz.

Nyolcadjára mi a rossz?
Aki rosszlábú lóra ül,
És csak bóklászik az úton.
Az útja nem visz jóra,
Terve nem válik valóra,
A bajba került férfi rossz.

Kilencedikként mi a rossz?
Ha arany trónuson
A kán elbízza magát.

Tizedjére mi a rossz?
Ha valaki szomorú, az rossz.

Tizenegyedikre mi a rossz?
A vagyon, amit küszködve gyűjtesz, az rossz.

Tizenkettedjére mi a rossz?
A buta lány, az rossz.

Tizenharmadiknak mi a rossz?
Ha feleséged és fiad
Nem tud kijönni öregapáddal.
...

Kadenciális lezárás:

De hát mindannyiunk élete
Elmúlik egyszer.

ABSTRACT

JÁNOS SIPOS

KAZAKH FOLKSONGS FROM THE TWO EDGES OF THE STEPPE

What business does a Hungarian ethnomusicologist have in the Kazakh steppe?

Since the culture of the Hungarians settling in the Carpathian Basin displayed strong Turkic influences, it is quite justified to presume that Hungarian folk music also incorporated significant Turkic effects or layers. Let us remember a beautiful phrase by Bence Szabolcsi: The Hungarians are the outermost branch spreading from the age-old tree of the great Asian musical culture rooted in the souls of a variety of peoples living from China through Central Asia to the Black Sea... (Szabolcsi 1934). It is no wonder that researching the eastern elements in Hungarian folk music has a great tradition. At the very beginning of this process such great names can be encountered as those of Béla Bartók and Zoltán Kodály.

As is known, the Chuvash, Tatar, Bashkir, Kazakh, Turkmen, Azeri and Anatolian Turkish people (listing the great ethnic units from north to south) live in the western part of the immense Turkic language bloc. There have been Hungarian attempts to explore the music of the Turkic peoples living on this vast crescent. In the northern area László Vikár collected a significant material of Chuvash, Tatar and Bashkir tunes. Down in the south, Béla Bartók's collection in Turkey in 1936, aimed at the comparative exploration of Anatolian folk music, launched the work, joined in 1987–93 by my Anatolian collection.

The Kazakh expeditions were part of a this comprehensive project. I have succeeded in conducting several field researches among Kazakhs with support from the British Royal Academy's Stein-Arnold Fund as well as the Soros Foundation. As a result, I have gained an insight into the music of Mongolian Kazakhs and other Kazakh people who moved to Turkmenistan and then moved back to southwest Kazakhstan in recent decades.

These four studies in the Magyar Zene are to afford a comprehensive glimpse of the folk music of these two Kazakh ethnic groups living some 3000 km apart. Besides presenting the material systematized and proportionately with the characteristics, I also try to give a comparison between the musics of the two groups. Whenever possible, analogies or contacts with the musical styles of other Turkic peoples living elsewhere and with the Hungarians are also pointed out. In the present study I give an account about the antecedents of the Kazakh expeditions, and I begin to make known the south-west Kazakh folk song types.

Finally I drow attention to the fact, that this material will be published in 2001 by the Academian Publishing House under the title: János Sipos, Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe, with a CD-attachement

(www.akkrt.hu <http://www.akkrt.hu>).

Grabócz Márta

NARRATIVITÁS-ELMÉLETEK ÉS AZ ELEKTROAKUSZTIKUS ZENE[1]

Mint azt az utóbbi évek elektroakusztikus zenei alkotásai tanúsítják, a narrativitás új típusainak megjelenésére, reneszánszára egy par excellence „antinarrativ" korszakban kerül sor.

A sztázisnak, a feledésnek, ráció-ellenességnek és a narrativitás hiányának ezt a zenei környezetét Daniel Charles: *Musique et narrativité. Notes sur le devenir de la musique selon Leonard B. Meyer* című cikkében[2] jellemzi ékesszólóan és filozófiai alátámasztással.

„... Az esztétikai sztázisnak egy olyan időszakában vagyunk, amelyet nem egyetlen, kizárólagos stílus lineáris, akkumulatív, növekvő fejlődése jellemez, hanem egymástól teljesen különböző stílusok sokféleségének hullámzó és dinamikus, nemevolutív együttélése. (...) Tehát Meyer szerint a kortárs zene útja a sztázishoz, a stílusok többes számához vezet, és ez egyet jelent a harmónia időbeli élményének feladásával és ezáltal magának az időnek tényleges felfüggesztésével. A »transzcendentalistának« nevezett zeneművészek sajátos érzetei és benyomásai ... az ésszerűség elfeledéséről vallanak. Mivel pedig a racionalitás az emlékezettől elválaszthatatlan, a jelenkor zenéje – azaz a ráció-ellenesség és a feledés zenéje – a legvéletlenszerűbb kollázsok módjára hányódik egyik stílustól a másikig: a mai zene elvesztette a történelem és a történet iránti érzékét."[3]

A transzcendencia meyeri meghatározásához a szerző a *Wohltemperiertes Klavier*t érintő egyik utalása kapcsán juthatunk el. „Szerinte a narrativitás éppen azt jelenti, hogy egy önmagában élettelen zenei szövetbe egy máshonnan jövő időbeliséget oltunk be, pontosabban szólva a nyelv vagy az elbeszélés, a tárgy vagy a program időbeliségét. Meyer szerint a »külső« relációk e »megzenésítése« nélkül az »additív« zenék az összefüggéstelenség homályába süllyednének."[4]

1 Ezt az 1988-ban befejezett cikket hibás formában, második része nélkül közölte a Magyar Zene 1990/I. száma. Azóta megjelent francia és angol nyelven, franciául „Narrativité et musique électroacoustique" címen *(Musicworks 51.* Toronto–Montréal: 1991); angolul az alábbi kötetben: E. Tarasti (ed.): *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music.* Berlin–New York: Mouton de Gruyter, 1995.

2 Daniel Charles: „Musique et narrativité. Notes sur le devenir de la musique selon Leonard B. Meyer." (Zene és narrativitás. Jegyzetek a zene Leonard B. Meyer által jellemzett jövőjéről.) In: *Hors Cadres*, 1986/2. 3–9.

3 Uott: 3.

4 Uott: 5.

Ebben a nyilvánvalóan antinarratív környezetben keletkeznek tehát a különféle elektroakusztikus narratív művek a maguk új zenei elemeivel, kifejező eszközeivel. Vajon épp az új hangzáselemek autonómiájába vetett hit segít-e jogaiba visszaállítani a történelem és az ész, ésszerűség *(raison)* iránti optimizmust? Avagy a szükségszerűen ismeretlen hangzó tárgy *(objet sonore)* készteti a zeneszerzőt egy újfajta történetiség, „ésszerűség" és narrativitás megtalálására?

Az idő kétségtelenül meghozza majd a fenti kérdésekre adandó lehetséges válaszokat, de úgy érezzük, hogy – legalábbis részben – máris megválaszolhatjuk a fenti dilemmát oly módon, hogy vázlatosan bemutatjuk az elektroakusztikus zenében máig felfedezett narratív útvonalak, narratív vázak négy főbb típusát.

A narrativitás négy új típusa közül az első két eset a narrativitás azon jellegzetességeivel bír, amelyeket A. J. Greimas-ra hivatkozva először Eero Tarasti fogalmazott meg. „Végül is a narrativitást a szó általános értelmezése szerint foghatjuk fel – Greimas elméletét követve. Azaz az emberi szellem egyik általános kategóriájaként értelmezzük, mint egy olyan képességet vagy kompetenciát, amellyel időbeli eseményeket egy bizonyos sorrendbe állítunk, egy adott szintagmatikus folyamatba helyezve őket. E folyamat kezdettel, kibontakozással és befejezéssel bír, s az így létrehozott rendet bizonyos feltételek teljesülése esetén elbeszélésnek *(récit)* nevezzük. Ebben az értelemben az elbeszélés logikája igen absztrakt dolognak tűnik, mégpedig egy nagyon általános szinten. Ez a logika egyfajta ívként vagy kibontakozási útvonalként jelenik meg, mint valamiféle, a kezdet és a végpont között húzódó feszültség."[5]

Az elektroakusztikus zenei narrativitás két úgynevezett hagyományos típusa leírható a „gyakorlati megértés" és a „narratív megértés" fogalmaival is, amelyeket Paul Ricoeur a mimézis első szintjének leírásakor vezet be „Temps et récit" *(Idő és elbeszélés)* című háromrészes művének első kötetében.[6]

A „gyakorlati intelligencia" alapját Ricoeur szerint az a fogalmi háló képezi, amely a cselekvés területének elemeit foglalja magában: a célok, indítékok, a cselekvő alanyok, a körülmények, a kölcsönhatások, a cselekvés kimenetelének elemeit.

Paul Ricoeurt idézzük: „Ha valaki az egész fogalmi háló és minden egyes fogalom mint az együttes tagja felett uralkodik, ez olyan kompetencia birtoklását jelenti, amelyet gyakorlati megértésnek nevezünk. (...) Milyen összefüggés van tehát a narratív megértés és az általunk felvázolt gyakorlati megértés között? A kérdésre adandó válasz szabályozza a narrativitás elmélete és a cselekvés elmélete között kiépíthető kapcsolatot – az angolszász analitikus filozófia értelmezésében alkalmazva a terminust. Felfogásom szerint ez a kapcsolat kettős: az előfeltételezés és a transzformáció kettős kapcsolata.

Egyfelől minden elbeszélés feltételezi a narrátor és hallgatósága részéről az olyan fogalmak ismeretét, mint cselekvő alany, cél, eszköz, körülmény, segítség, el-

5 Eero Tarasti: „On the Modalities and Narrativity in Music." In: *Essays on the Philosophy of Music, Acta Philosophica Fennica.* Vol. 43. Helsinki: 1988, 129–130. – E cikk megjelent a szerző 1994-es gyűjteményes kötetében is: *A Theory of Musical Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press, 1994.

6 Paris: Ed. du Seuil, 1983.

lenségesség, együttműködés, konfliktus, siker, kudarc stb. Így a minimális narratív mondat egyenlő a következő formájú akció-mondattal: X teszi A-t ilyen és ilyen körülmények között, számot vetve azzal, hogy Y teszi B-t, azonos vagy eltérő körülmények között. Az elbeszélések témája végül is a cselekvés és a szenvedés. Ezt láttuk és mondottuk Arisztotelész kapcsán. Később azt is látni fogjuk, hogy Propptól Greimasig az elbeszélés strukturális elemzése a funkciók és az »aktánsok« [= főbb cselekvéskörök a mesében, illetve ezek szereplői] fogalmának segítségével mennyire igazolja ezt az előfeltételezési viszonyt, amely a narratív diskurzust az akció-mondatra támaszkodva alakítja ki. Ezért nincs olyan strukturális elbeszélés-analízis, amely ne a cselekvés, a »tenni valamit« implicit vagy explicit fenomenológiájából indulna ki. Másfelől az elbeszélés nem szorítkozik pusztán arra, hogy felhasználja a cselekvés fogalomkörében való otthonosságunkat.

A narratív megértés nem korlátozódik a cselekvés szemantikáját alkotó fogalmi háló feltételezhető ismeretére. Megkívánja azoknak a kompozíciós szabályoknak az ismeretét is, amelyek a történet diakronikus rendjét irányítják. A mese (...) , vagyis a tények elrendezése, irodalmi megfelelője annak a szintagmatikus rendnek, amelyet az elbeszélés visz be a gyakorlat területére."[7]

A gyakorlati és a narratív megismerés fogalmának segítségével kívánom tehát felidézni a zenei narrációnak olyan – többé-kevésbé hagyományos – típusait, amelyekhez az elektronikus zene visszatért.

I. A megújított narráció első típusa a legutóbbi századok diszkurzív és leíró zenei műfajait eleveníti fel. Ez azt jelenti, hogy *referencia-címekkel ellátott kis tétel-ciklusok vagy igazi programzenék* születnek újjá az elektroakusztikai átalakítási eszközök új megvilágításának köszönhetően. Michel Chion, Morton Subotnick, Jean-Claude Risset és Guy Reibel egyes művei a 19. század zenei hagyományaiból merítik toposzaikat, szémáikat, ikonjaikat és exteroceptív szimbólumaikat.[8] Ezekből az elemekből olyan zenei elbeszélést szőnek, amely például gyermekkori emlékeket (lásd M. Chion művét), Amphibios kettős életének mitológiai meséjét (M. Subotnick műve), Edgar Allan Poe egyik versének szubjektív értelmezését (Guy Reibel szerzeménye), eleveníti fel, avagy az ember és a természet erői között fennálló különféle drámai, lírai vagy szakrális kapcsolatokról szól (lásd Jean-Claude Risset *Sud* című művét).[9]

Az elektronikus echók, lecsengések, visszacsatolások, szűrések és más elektroakusztikai transzformációk segítségével mindezek a művek a narráció egyik lénye-

7 Paul Ricoeur: „A hármas mimézis." (Fordította: Angyalosi Gergely) In: *Ikológia és műértelmezés 3. A hermeneutika elmélete, első rész.* Szöveggyűjtemény. Szeged: A József Attila Tudományegyetem Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének kiadványa, 1987, 319–320. – Az eredeti mű: Ricoeur: *Temps et récit. I.* Paris: Ed. du Seuil, 1983.

8 V.ö.: E. Tarasti idézett cikkének terminusaival.

9 Mivel e művekből kották aligha (vagy csak részlegesen) léteznek, ezért a lemezfelvételekre hivatkozom. Michel Chion: *On n'arrête pas le regret.* CD INA–GRM, 1993; Morton Subotnick: *The Double Life of Amphibios.* Nonesuch, 1984; J.-C. Risset: *Sud, Little Boy* etc., INA-GRM, 1995; Guy Reibel: szerzői lemez. INA –GRM, 1986.

ges vonását domborítják ki: valójában olyan atmoszférát, olyan különleges aurát sugallnak, amely időbeli távolságot teremt a jelen – azaz a mű komponálásának pillanata – és az elbeszélt történet múltbeli időpontja között. Ez az aura lehet ironikus és nosztalgikus hangvételű, felidézhet egy elidegenedett, vagy éppen ellenkezőleg, patetikus hangulatot.

Michel Chion *On n'arrête pas le regret* című műve nosztalgikus alkotás, amely ugyanakkor Schumann *Kinderszenen*jének ironikus parafrázisa. Korunk szerzője saját gyermekkora jeleneteiről írja meg albumát. Íme az öt tétel címe: *Coup de soleil sur un vitrail* (Napsugár tör át a templom színes üvegablakán): távolról beszűrődő vallásos zene; 2. *Cris et babils* (Gyermeksírás és kacagás): scherzo; 3. *Mondnacht*: elektronikus nocturne-zene; 4. *Ronde „Notre-Dame du Regrets"* („Notre-Dame du Regret" című rondó); 5. *Cauchemar en rose* (Rózsaszínű lidércálom): „hangszínfantázia". Ez utóbbi mű tehát a címek által sugallt egyes exteroceptív „zenei ikonoknak" és szimbólumoknak zenei újraalkotása az új hangzáselemek felhasználása segítségével.

II. Az elektroakusztikus narráció második típusa leginkább sajátos tárgyával jellemezhető: ez a *megszakított, megzavart vagy elrontott narráció*, sőt olykor az „opus absolutum" létrehozásának cáfolata, azaz a zárt és komplex történet elmesélésének lehetetlenségéről vall. E második típusú narráció üzenete épp ezért magának a narrációnak a felszámolása. Az egyértelmű teleológia lehetetlenségéről úgy tanúskodik, hogy annak helyébe valamely fiktív, egykori történet töredékeit és forgácsait helyezi. Az alábbi művekre utalhatunk: Tristan Murail *Désintégration*ja; Jean Schwarz *Symphonie*-ja; J.-C. Risset *Inharmonique*-ja; Dubrovay László *Symphoniá*jának első tétele; Bernard Parmegiani *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée* (Vessünk véget Orpheus hatalmának) című szerzeménye.[10]

Már a címek is utalnak a hangzó anyag vagy egy, a teljességet sugalló zenei gondolat széthullására, de arra is, hogy kudarcot vallott a hagyományos, zárt zenei műfaj újraalkotásának szándéka. Az ilyen típusú narráció jellemző példája az idézett Parmegiani-mű első tételének címe: *Faire et défaire* (Teremteni és elrontani). E zeneszerzők – miközben a múlt toposzait, izotópiáit és szémáit, valamint a feszültség–oldódás ismert viszonylatait alkalmazzák – a zenei, történeti múlt egy-egy elidegenített emlékét elevenítik fel, hogy azt azután szétzúzzák, megsemmisítsék.

A *Pour en finir avec le pouvoir d'Orphée* című kompozícióban például fokozatosan születnek meg a barokk zene foszlányai a csembaló lebegő zenei textúrájának, majd a kikristályosodó motívumoknak, trilláknak és a clustereknek segítségével. Mihelyst a zenetörténet e múltbeli stílusa egyértelművé válik, megkezdődik a dekompozíciós folyamat. Ezúttal egy hamis környezetbe, az „elrontott izotópiák kontextusába tévedt szereplő, illetve hős" áll előttünk, hogy Eero Tarasti új szemiotikai kategóriáival éljünk.[11]

10 Parmegiani darabja az INA–GRM lemez-sorozatában jelent meg 1978-ban.

11 V.ö.: E. Tarasti: id.mű. 114.

Az elektroakusztikai narráció harmadik és negyedik típusa a múlttal való végső szakításról tanúskodik; a szakítás a zenei szemiózis valamennyi szintjén megtalálható: az úgynevezett „kommunikációs" struktúrában éppúgy, mint a jelentéshordozó szinten.

III. A harmadik narratív típust egy *természeti vagy antropológiai modellre alapozott narrációként* határozhatjuk meg. François-Bernard Mâche, Marco Stroppa, Costin Miereanu, Kaija Saariaho és társaik egyes műveikben természeti modellhez folyamodnak, hogy bizonyos hangzó jelenségeket elemezzenek, vagy hogy – más esetben – a kognitív pszichológia eredményeit használják fel. Mindezt szándékosan teszik, és annak érdekében, hogy a hagyományos zenei toposzokkal és a régi szerkesztési elvekkel minden lehetséges kapcsolatot elkerüljenek. F.-B. Mâche szerzeményei közül a *Sopiana* (1981)[12] és az *Aliunde* (1988)[13] természeti hangzásokat (madárhangokat, az erdő hangjait, illetve különféle mintavételezett hangzásokat stb.) használ fel. Ezek segítségével egyrészt új zenei szémákat, jelentetteket teremt, másrészt pedig – a külső modellek segítségével – új módon strukturálja anyagát.

Marco Stroppa *Traiettoria* című, zongorára és számítógéppel szintetizált hangokra komponált műve is ebbe a típusba sorolható.[14] Harmadik tételének *(Contrasti)* megírásához Stroppa megalkotja a *zenei információs organizmusok* (Music Information Organisms) kifejezést, hogy kapcsolatot találjon a kognitív pszichológia által a „kategorizáció" területén használt „prototípus"-elmélet és saját összetett hangstruktúrái között. Ez utóbbiaknak „jellegzetességei", „viszonylataik", „azonosságaik", „mikro-társadalmuk", „mozgási pályájuk" és a „makro-társadalmakra érvényes szabályaik" egyaránt vannak egy-egy zeneművön belül. (Ez utóbbi meghatározások a kategorizációs elméletből származnak.)

E kompozícióban – akárcsak F.-B. Mâche darabjaiban – a választott modell csupán a mű „mély-struktúrájára" gyakorol hatást; létezése csak latens módon érzékelhető. A hallgató számára a zenei újdonságot a hangszeres szólamok és a szintetizált vagy természeti hangzásokat tartalmazó hangszalag közti ismeretlen és eredeti viszony rejti magában. A narratíva, illetve a modell által kódolt üzenet csak a felhasznált modell megismerésekor, lelepleződésekor válhat nyilvánvalóvá.

IV. A szemiózis folyamatának megújítása szempontjából az elektroakusztikus narráció negyedik és egyben utolsó típusa tűnik a legfontosabbnak. Ez az irányzat is megőriz néha valamit az ismert szémákból, izotópiákból, toposzokból, és ezeket a hangzó anyag újfajta felhasználása révén módosítja. De ami a narráció generatív folyamatának három alapkategóriáját – vagyis a térbeli, időbeli és cselekvési izotópiá-

12 Az 1981-es pécsi „Jeunesses Musicales" napok alkalmából írt, Pécs városának dedikált mű.

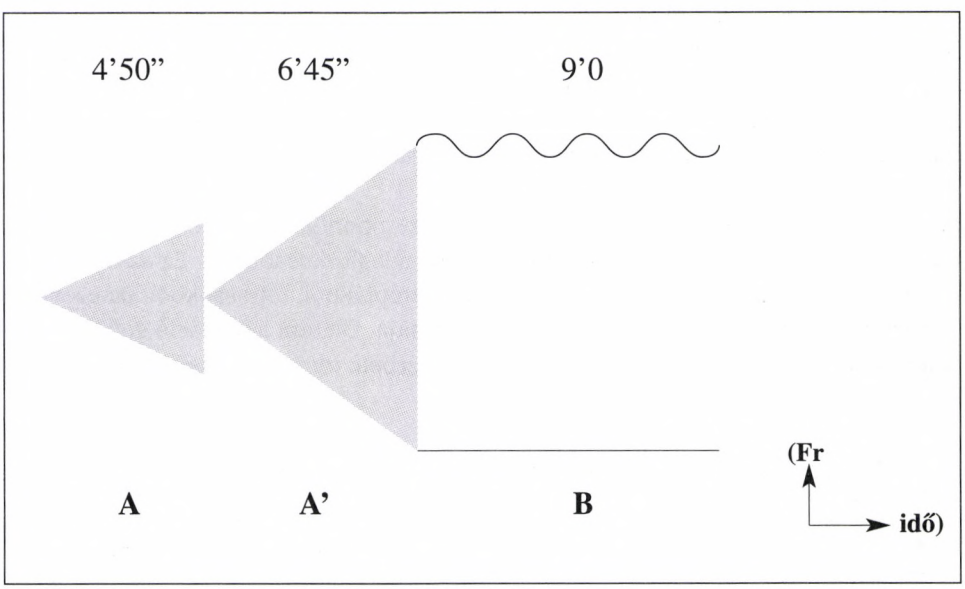
13 E művek kiadója: Editions Durand, Paris. Az *Aliunde* (Máshonnan érkezve) CD-n a Montaigne-Auvidis sorozatában jelent meg 1993-ban; a *Sopiana* az INA-GRM sorozatában (CD-n 1998-ban).

14 A mű a Ricordi kiadónál jelent meg, CD-felvétele a Wergo *Computer Music Currents* sorozatának 10. számaként 1992-ben.

kat (= állandókat, a visszatérő artikuláló elemeket) – illeti, azok funkciója és hierarchiája jelentősen megváltozik a prioritások megfordítása révén.

Az izotópiák e három szintjének hagyományos kapcsolatát, „működését" Eero Tarasti írja le. „A zene generatív pályája a három alapvető izotópia – a térbeli, időbeli és cselekvési izotópia – kategóriáját nemcsak a legmagasabb, felületi szintre helyezi: az időbeliséget nélkülöző (akronikus) zenei struktúra elsősorban a tér »legmélyebb szintjén« található (ez két különböző hangmagasság együttesét vagy egy alapfekvésű hármashangzatot jelent – ez utóbbi az, amiből Schenker elmélete is kiindul –, a következő (magasabb) szinten, ahol is a zene »narrativizálódik«, ez a hierarchikus kapcsolat időbelivé válik; s végül a felszín figuratív szintjén belép a cselekvési kategória is: ekkor képződnek az azonosítható motívum-csoportok, a felismerhető témák, vagy téma-szereplők együttesei."[15]

A narráció és a generatív folyamat hagyományos szintjei az olyan művekben, mint például J.-C. Risset *Songes* és Jonathan Harvey *Mortuos plango, vivos voco* és Philippe Manoury *Jupiter* című kompozíciói helyet cserélnek. E darabok – amelyek mindegyike a számítógép által létrehozott, szintetizált vagy átalakított hangokra készült – nem azt az ismert útvonalat járják be, amely a mély szinttől a térbeliség időbelivé alakításán keresztül jut el a figuratív és narratív szintig, hanem épp a fordított utat teszik meg, azaz figuratív elemekből, a toposzokból, motívumokból, a jelentéshordozó zenei képekből, gondolatokból kiindulva közelítik meg újszerűen a teret. Mondhatnánk azt is, hogy maga a tér – s részben az idő – válik a mű szereplőjévé, hősévé. A cselekvési izotópia helyére a hangszínek, hangzások időbeli kibontakozása és fejlődése kerül, hogy ez utóbbiak új hangzó tereket hozzanak létre. Risset *Songes* című szerzeményének makrostruktúrája Marco Stroppa elemzése (és a zeneszerzői auto-analízis) szerint az alábbi módon vázolható:[16]



E darabban különböző „hangzó tárgyak" *(objets sonores)* – mint a hangszeres motívumok, trillák, vagy a „keresztezett", vegyített és térbelivé alakított hangzások, illetve az olyan szintetizált hangok, amelyek a gong vagy a madarak hangszíneire emlékeztetnek – kerülnek egymás fölé vagy mellé, hogy betöltsék, vagy hogy kontúrjaikkal fokozatosan kijelöljék a különféle hangzó tereket. E kompozíció „narratív" váza a különféle, fizikai értelemben vett hangzásterek megkülönböztetésére épül: a közepes nagyságú és a benépesített tértől egészen a csak kontúrjaival jelzett, kitágított „üres" térig.

Megállapíthatjuk tehát, hogy ezekben az új művekben a zenei jelentés folyamata a tér szintjén tagolódik, artikulálódik.

Vajon mi lehet a narratív és szemantikai üzenete azoknak az elektroakusztikai műveknek, melyek anyagukat a hangzó terekből építik fel? E kérdés megválaszolása a jövő elemzőire vár.

Az általános visszatérés a narrativitás új típusaihoz kedvező folyamat a kortárs zene közönsége számára. Ennek a „történethez", „cselekményhez", „ésszerűséghez" való újfajta visszatérésnek jelentőségét Paul Ricoeur 1983-ban írt sorainak segítségével szeretnénk aláhúzni. „Az utóbbi években számtalanszor hangsúlyoztam, hogy az, amit a szöveg-értelmezéssel teszek, voltaképpen nem más, mint javaslattétel egy olyan világra, amelyben élni tudnék, amelybe bele tudnám vetíteni legsajátabb képességeimet és vágyaimat."[17]

15 E. Tarasti: i. m. 114.

16 Elhangzott az 1988-as Bartók Szemináriumon, Marco Stroppa komputer-zenei tanfolyamán. (Szombathely, 1988. július).

17 P. Ricoeur: i. m. 371.

ABSTRACT

MÁRTA GRABÓCZ:

NARRATIVITY AND ELECTROACOUSTIC MUSIC

This article, finished in 1988, was also published in english and in french (see references in 1st note). It presents the hypothesis that the autonomy, the dominance of new sounds, new sonorities – controlled by the most recent technology – might recreate a belief in narratives and "reason" in the framework of musical composition. In other words: the new sound objects ("objets sonores") may incite the composer to search for a strory, to return to the narrative type of discourse, in spite of the actual post-modern, "anti-narrative" cultural environment.

Four types of narrative commonly found in electroacoustic music are described. The first two types have the characteristics described by *Eero Tarasti* in reference to Greimas: the use of descriptive or discoursive musical genres of past centuries, often called "program music"; and the fragmentation and destruction of traditional narrative forms (see works of *Risset, Chion, Subotnick, Reibel, Parmegiani).* The third type of new narration uses natural, anthropological or scientific models in the deep structure. (See works of *F.-B. Mâche, M. Stroppa, C. Miereanu, K. Saariaho.)* The fourth type of contemporary narration is generated in the interaction of space, time and timbre, and also by the juxtaposition of different types of "sonorely filled spaces." (See works of *Risset, Stroppa, Mâche, Bayle.)*

DOKUMENTUMOK

Fontana Gát Eszter

A RIEDLEK SOPRONBAN: HANGSZERÉPÍTŐK NÉGY GENERÁCIÓJA*

A Riedl családnév és a rézfúvós hangszerkészítő mesterség a 18. század vége óta, azaz több mint kétszáz éve összetartozó fogalom. Feltűnően sok hangszerépítő élt ezzel a névvel Drezda, a csehországi Kraslice (német nevén Graslitz[1]) valamint Bécs[2] környékén. A Riedleknek, amint erről számos dokumentum tanúskodik, több fontos, a rézfúvós hangszerekre vonatkozó találmány és újítás is köszönhető. A szakirodalom több helyütt utal arra, hogy a különböző Riedl családok között rokonság tételezhető fel, mégis meglehetősen nehéz feladatnak bizonyul az egyes családtagok élettörténetének, családi kapcsolatainak kibogozása. Az azonosítást különösen megnehezíti, ha nem éppen lehetetlenné teszi, hogy bizonyos keresztneveket, mint Anton, Ernst, Johann, Josef, Vinzez és Wenzl ugyanabban az időben többen, és generációkon keresztül sokan viseltek.[3] Ebben a dolgozatban eredeti források és a még élő családtagokkal készített interjúk felhasználásával mindenekelőtt a Sopronban[4] élő Riedlek családi és szakmai kapcsolatait vizsgálom.

---

* A tanulmány eredetileg német nyelven jelent meg: Eszter Fontana: „Die Riedls in Sopron: Instrumentalbauer über vier Generationen." *Scripta Artium 1* (Herbst 1999), Leipzig: Verlag János Stekovics mit Zusammenarbeit mit dem Verlag des Musikinstumenten-Museums der Universität Leipzig, 1999, 101–110. – Közlésünk a kiadók szíves engedélyével történik. A szerző a magyar nyelvű változatot a közreadás céljaira átnézte.

1 Fúvós hangszer készítők a 18. század vége óta mutathatók ki. Vö. William Waterhouse: *The New Langwill Index*. London: 1993, 327.

2 1812-ben Joseph Felix Riedl Bécsben kürt- és trombitakészítésre nyert engedélyt. Nevéhez jelentős, többek között a szelepekre vonatkozó találmányok fűződnek. Vö. Helga Haupt: „Wiener Instrumentenbau von 1791–1815." In: *Studien zur Musikwissenschaft 24*. Graz–Wien–Köln: 1960, 168. Némelyik forrás – hibásan – a Pozsonyban élt Johann (I.) Riedllel azonosítja. Pozsonyban Franz Riedl (kimutatható 1854–1864), Johann Riedl (szül. 1820, kimutatható 1848–1862) és Johann Baptist Riedl (mint hangszerkészítő segéd 1848-ban dokumentálható) működtek. Eva Szórádova szíves közlése. A pozsonyi Johann Riedl nem azonos a később Sopronban működött Johann (III.) Riedllel.

3 1552-ben a Törvény- és Városkönyvbe 74 Riedl 18 különböző keresztnévvel, a graslitzi Bergbuchba 25 Riedl 3 különböző keresztnévvel volt bevezetve. Dr. Gustav Treixler: *Graslitzer Familien des 17. Jahrhunderts*. Gépirat (kézirat) az 1930-as évekből. Ezt az adatot Joachim Kohlert úrnak köszönöm. – Graslitz bányaváros címjegyzéke *(Adressbuch der Bergstadt Graslitz)* 1937-ben három Anton, három Ernst, négy Johann, négy Joseph és két Wenzl Riedlt sorol fel, közülük egyesek hangszerkészítők voltak (hegedűkészítő, fúvós hangszer készítő, vonókészítő). Abból kell kiindulni, hogy nem minden Riedl volt egymással rokonságban. Bizonyos keresztnevek egyes családokban gyakrabban fordulnak elő.

4 A német nyelvű forrásokban természetesen a város német neve, Ödenburg szerepel.

Graslitz környékén, elsősorban Schönwerthben (mai nevén Krásná), ahol a Riedlek jelenléte az oklevélanyagból a 16. század óta kimutatható, az egyik leggyakoribb családnév az övék. A Riedl előnevűek között foglalkozásukra nézve parasztok, kézművesek és a 17. században bevándorolt bányászok is dokumentálhatók. Ebből a faluból származik a valaha tekintélyes parasztnemzetség,[5] a *Leichtgiern*[6] melléknevet viselő család is. Róluk ebben a közleményben részletesebb említés esik még.

A környék jelentős érclelőhelyei hozzájárultak ahhoz, hogy a fémfeldolgozó kézműiparnak ebben a régióban már bizonyos hagyománya volt. A 16. század folyamán lassacskán kimerülő bányák helyett a kézművesipar nyújtott megélhetést. Az Érchegységben már a 16. századtól, Graslitzban és vidékén a 18. században nagyobb számban találunk hangszerkészítőket, közöttük hegedűkészítőket. A 19. század közepére ez a környék a rézfúvós hangszerkészítés egyik legjelentősebb központjává lett. A század első évtizedeiben a rézfúvós hangszerek hangja, hangkészlete, játékmódja, elsősorban az akkoriban feltalált szelepek (ventilek) és más változtatások révén megújult, és főként a katonazenészek körében rendkívül gyorsan népszerűvé vált. A keresletet növelte a 19. században folyamatosan változó, a rézfúvósokat mind inkább előnyben részesítő új zenei hangzásideál.

A családi krónika szerint az ősapa Anton Riedl[7] volt, felesége Elisabeth, született Hoyer,[8] Schönwerthből. Az iratok gazdálkodóként említik. Életpályája, személyes adatai kevéssé ismertek.

Fia, Josef Karl Riedl (1791–1862) szintén Schönwerthben született, amint felesége Theresia Riedl is. Theresia felmenői a közeli Graslitzból származtak.[9] Josef Karl Riedl és családja 1812 óta Schönwerthben, saját házában lakott,[10] amelyhez még földek és gazdaság is tartozott. Hét gyerekük közül a legidősebb fiú, Joseph Ignaz[11] a gazdaságot vette át, a többi fiú: Wenzl,[12] Vinzenz,[13] Johann Baptist[14] és Johann a hangszerkészítés szakmát tanulta ki. Marie Anna[15] (férjezett Sandner) gyermekei szintén hangszerkészítővé lettek, Elisabeth[16] (férjezett Singer) családjáról, egyéb adat híján csak feltételezhetjük, hogy a hangszerkészítéssel esetleg kapcsolatban állott.

A négy fiatalabb Riedl fiú házasságról, saját házacskáról és egy saját családi üzemben végzett munkáról álmodott. A század közepén, amikor mind a négyen abba a korba léptek, hogy önállósulásra gondolhattak, a szép tervek keresztülviteléhez a fiatal, önálló mesterjogra vágyó hangszerépítő legényeknek ez a vidék alig nyújtott lehetőséget.

Graslitzban 1847 óta 46 mesterjoggal rendelkező hangszerkészítő működött, közöttük húszan, mintegy 40 segéddel rézfúvós hangszereket készítettek. 1861 körül Graslitzban már 45–50 fa- és rézfúvós hangszer építő mester dolgozott, csaknem 300 főnyi személyzettel. Az iratokból ismeretes mesterekhez, segédekhez és tanoncokhoz hozzá kell még számolni az összeírásokban nem szereplő bedolgozó családtagok nagy számát. A következő években a rézfúvós hangszer készítő műhelyek száma folyamatosan tovább nőtt: öt évvel később Graslitzban 77 mestert vettek lajstromba 52 segéddel és 74 tanonccal, nem sokkal később 91 mestert, több mint száz segéddel.

A rézfúvós műhelyek között magas fokú munkamegosztás volt, az egyes műhelyek a készítés valamelyik fázisára szakosodtak, és csak bizonyos alkatrészt, mint pél-

dául csövet, tölcsért, úgynevezett „gépet" (szelepszerkezetet) és más alkatrészt állítottak elő, vagy kizárólag a hangszerek összeszerelésével foglalkoztak. A hangszerépítők többsége segítőivel közös koszton és kvártélyon élő, egyszerű kézműves volt, és alkalmi megrendelésre hangszeralkatrészeket állított elő. Több kis műhely kizárólag beszállítóként, egy bizonyos összeszerelő műhely részére vagy közvetítőknek dolgozott, és hosszú, 14 órás munkaidőben csak meghatározott, kis felszereltséget igénylő munkát (például szelepalkatrészek készítése, összeszerelése) végzett. Munkakörülményeiket az alábbi idézet világítja meg: „Azok a munkások, akik nem megrendelésre dolgoznak, hanem hétről hétre alkalomszerűen szállítják termékeiket a kereskedőknek, igen sanyarú körülmények között élnek, és az a néhány garas, amelyet a szállításkor kapnak, alig elégséges ahhoz, hogy a legszükségesebb életfeltételeket fedezze."[17]

---

5 Gertrud Spießl (München) szíves közlése.

6 „Leichtgiern Schönwerthben és Markhausenben." A még élő családtagok nem tudják ennek a melléknévnek magyarázatát adni.

7 Anton Riedl, háztulajdonos, született Schönwerthben, meghalt 1833 után, ugyanott.

8 Johann III. Riedl születési irata szerint: Elisabeth Riedl, született Hoyer Schönwerthből, aki az irat kiállításakor (1833) már nem élt.

9 Theresia Riedl (született 1793-ban Schönwerthben, meghalt 1863 után ugyanott), szülei: Joseph Karl Riedl háztulajdonos és Katherina, született Müller Schwaderbachból, Graslitz körzetből. 1833-ban a szülők még életben voltak. – Az adatok, ha nincs másként feltüntetve, a soproni Riedl család tulajdonában levő dokumentumokból és oklevelekből valók, melyeknek rendelkezésre bocsátásáért valamint a konzultációkért ezúton mondok köszönetet.

10 Ezt a házat, a Schönwerth 51-et az 1856. évben 1000 fCM-ért (konvenciós forint) eladták Joseph Karl Riedlnek. Ebből az összegből Johann Riedl, ebben az időben trombitakészítő segéd Bécsben és Baptist Riedl, trombitakészítő Münchenben fejenként 400-400 fCM-et kapott, mint örökrészt. A döntés korabeli másolata. Bezirksamt Graslitz, Járásbíróság 1856. július 1. Családi tulajdonban levő dokumentum.

11 Született 1816-ban Schönwerthben. Születési helyén élt, és minden valószínűség szerint a gazdaságban dolgozott. 1858-ban hosszasabban beteg volt, ezt még 1862-ben is említik. Fia, Wenzl II. Riedl (1854–1932) rézfúvós hangszer építő lett. Műhelyét 1870-ben alapította meg Graslitzban.

12 Született vsz. 1829-ben Schönwerthben. 1858-ban és 1862-ban mint házast és nem Schönwerthben élőt említik. Egy anyai levél egy utalása arra céloz, hogy 1858-ban Bécsben tartózkodott, feltételezhetően mint segéd. Életéről nem ismerünk több adatot.

13 Született vsz. 1831-ben Schönwerthben. Valószínűleg ő az a hangszerkészítő Pozsonyban, akinél Vinzenz II. Riedl, Marianne fia tanulóidejét megkezdte.

14 Született 1832-ben (?) Schönwerthben, ahol a hangszerkészítés foglalkozást kitanulta. 1848–1849-ben segéd Pozsonyban rokonánál, Johann Riedlnél (aki 1820-ban született Schönwerthben, és 1857-ig mutatható ki Pozsonyban). 1849-ben Pozsonyban letelepedési engedélyt kért, amit valószínűleg elutasítottak, mert 1856-ban, amikor a család Schönewerthben a házát vásárolta ő Münchenben működött mint trombitakészítő (valószínűleg mint segéd.) 1858-ben ismét hosszabb időt töltött Schönewerthben, azután elhagyta a szülői házat. Működésének további színhelyei ismeretlenek. Fennmaradt tőle egy dátum nélküli újévi üdvözlet Varsóból Johann Riedlhez Sopronba (talán 1861-ből vagy az utánról).

15 Marie Anna Riedl, született 1825-ben Schönwerthben.

16 Született vsz. 1827-ben Schönwerthben. 1862-ben valamennyi gyereke nagykorú volt. Lásd az 1863. évi graslitzi halotti anyakönyv 1119. számát.

17 *„... Erzeuger, welche nicht auf Bestellung arbeiten, sondern aufs Geratewohl von Woche zu Woche ihre Erzeugnisse an die Händler abliefern, leben in einem sehr bedauerlichem Verhältnisse und die wenigen Groschen, die sie bei der Ablieferung einnehmen, reichen kaum hin, die notwendigsten Lebensbedürfnisse zu bestreiten."* Egy ankét-bizottság beszámolója 1873-ból. Idézi Günther Dullat: *Der Musikinstrumentenbau und die Musikfachschule in Graslitz von den Anfängen bis 1845.* Nauheim: 1997, 38.

Hasonló volt a helyzet a szomszédos hangszerkészítő helységekben, Schönbachban (mai nevén Luby), Markneukirchenben és Klingenthalban is.

Graslitzban és a környező falvakban évente hat-hétezer fa- és rézfúvós hangszer készült. A műhelyeket három rézöntő látta el nyersanyaggal, az összeszerelt készárút az erre megkért ismerősök, rokonok és fuvarosok vették át, a termékek egy részét országos és kisebb vásárokon adták el. A termelés felfutásával a kereskedők, az úgynevezett *Verlegerek* szerepe megnőtt, ők vitték el az árut távolabbi tájakra, illetve ők szerezték be a szükséges nyersanyagokat, és látták el vele a hangszerkészítő műhelyeket.

A nagyvállalkozók és a kis műhelyek lehetőségei között már akkoriban is nagy a különbség. Közülük jelentős vállalkozássá fejlődött az 1824-ben alapított Stowasser cég, amelynek családtörténete nagyon hasonló a konkurens Riedl családéhoz.

Johann Baptist Riedl 1858-ban, tanonc- és vándorévei végeztével hazatért, hogy hangszerkészítő segédként még egyszer hosszabb időt töltsön el a szülői műhelyben. Jövőjéről kialakított elképzelései nem találkoztak a családi elképzelésekkel. A kétségbeesett vita apa és fia között olyan volt – írja az anya egyik levelében – (szabad fordításban) „mint amikor két száguldó vihar szembetalálkozik, hogy a föld is meghasad."[18] Öccséhez, Johannhoz írott levélből azt is megtudjuk, hogy a család minden igyekezete ellenére Johann Baptist elégedetlenül és magyarázat nélkül hagyta el Schönwerthet. Vándorévei végeztével a legkisebb fiú, Johann sem tért vissza Graslitzba. A testvérek 1856-ban még az örökrészüket is kikérték, hogy abból elköltözhessenek, és egy másik helységben próbáljanak szerencsét. Az anya csalódott volt. 1863 decemberében levelet ír az 1861 óta Sopronban élő Johannak:[19] „...de lásd, én mint anya meg kell neked mondjam [olvashatatlan szó], ha ezt továbbra is így művelitek, hamarosan a végére fogtok érni örökrészeteknek, különösen te, Johann, és minden alkalommal nehézségeket okoztok bátyátoknak, hogy kifizesse az áruért adósságaitokat. Te, Johann, az anyai részedet követelted, mikor idehaza voltál, de mit fogsz tenni ha örökrészed itt elfogy, és mihez kezdesz, talán a feleséged örökrésze sem fog sokáig tartani; ha itt maradtál volna Graslitzban, akkor már vehettél volna egy saját lakást is, mint a Köstler Josef, aki egy nagyon helyes házat vásárolt. Más idősebbeknek örömük lehet a gyerekeikben, de én miattatok csak szívfáj-

18 *„wenn zwei rassende Ströme gegen einander kommen, daß sie tiefe Graben reißen"*

19 *„...aber schaue, ich muß es Dir als Mutter sagen [...] ihr es so fort treibt so werdet ihr bald mit euere Erbtheil fertig werden besonders Du Johann und machs [?] jedes mal eueren Bruder schwierigkeit eurere Schulden in Graslitz für Waare zu bezahlen. Du Johann hast deine Mutter verlangt weil Du zu Hause warst, aber was wirst du anfangen wenn dein Erbtheil hier zu Ende ist, und würst du dann anfangen, vielleicht deiner Frau Erbtheil wird wohl auch nicht lange dauern, wenn du hier in Graslitz geblieben wärst, so hättest du auch schon eine eigene Wohnung erkaufen können, wie der Köstler Josef, der ein sehr braves[?] Haus erkauft hat. Andere Aeltere können eine freude an ihren Kinder haben, aber ich muß nichts als Herzensleid wegen euch empfunden welche mir viele schlaflose nächte gebracht haben, weil ich nicht gutes an einen Schreiben erfahre, der Baptist hat doch noch mehr, wenn er aber so forttreibet, wird auch zu Ende sein. Ihr habt euere alte Mutter bald vergessen wo sie doch stets für euch gesorgt habe. Es wird Euch beiden von Werd (!) auß machen, was ich in Wahrheit gesagt habe, ihr werdet schon selbst noch einsehen, was gesprochen hat, euere alte Mutter, Theresia Riedl."*

dalmat kell érezzek, ami sok álmatlan éjszakát is okozott nekem, mert én semmi jót nem tapasztalok az írásból, a Baptistnak még egy kicsit több van, de ha ő így folytatja, az is hamarosan elfogy. Hamar elfelejtettétek öreg anyátokat, aki mindig gondoskodott rólatok. Egyszer majd megbecsülitek, hogy a valóságot mondtam, magatok is belátjátok, amit mondott a ti

öreg anyátok,
Theresia Riedl"

Josef Karl Riedl legkisebb gyerekének, ötödik fiának Johann-nak (Johann III.) részletes élettörténete fennmaradt. Az ő fiai is rézfúvós hangszer készítő kiképzést kaptak. Minthogy a családtörténet bizonyos fokig követhetővé teszi számunkra a kézműves hagyományokat, a következőkben röviden összefoglalom négy Riedl-generáció történetét. A Riedl család tagjairól egyenként részletesebben írok a függelékben.

Johann Riedl 1833-ban született Schönwerthben, Graslitz mellett. Szakmáját az otthoni műhelyek egyikében tanulta ki, azután vándorútra indult. Segédéveit elismert mestereknél töltötte. Vándorlása után nem tért vissza Graslitzba, ahol rokonsága élt és dolgozott. Apai örökrészéből 1861-ben Sopronba, a 319. számú házba költözött. A városi tanács még ugyanabban az évben engedélyt adott neki rézfúvós hangszerek készítésére.[20] 1862. áprilisában feleségül vette Anna Přihodát.[21] 1876-ban Riedl kérelmezte a magyar állampolgárságot és hivatalos felvételét Sopron szabad királyi város polgárai közé, amihez még abban az évben hozzájárultak. 1877-ben tette le a polgáresküt, tíz évvel később 6200 forintért házat vett a Színház utcában (Theatergasse). Katonazenekari hangszereket árusított és javított, új árut Graslitzból, az ottani rokonságtól rendelt. Az egyik megmaradt német nyelvű, itt fordításban közreadott iratból az is kiderül, hogy a vevők a Riedl műhelyben részletre is vásárolhattak hangszert.

„Kötelezvény
Alulírottak, ház- és telektulajdonosok Jillingthal közösségében – amit a községi bíró úr és a község pecsétje is igazol majd – ezáltal igazoljuk, hogy fiaink számára José [később javítva: Rud.] *Riedl úrtól, hangszerkészítő Sopronban, 8 darab hangszert kaptunk az alábbi részletezés szerint:*

1 drb.	*Esz klarinét, ébenfából, 8 újezüst bill.*	*14 fl.*
1 "	*B klarinét „*	*16 fl.*
1 "	*C prím szárnykürt, rugó-feszítéssel*	*22 fl.*
1 "	*C basszus szárnykürt*	*32 fl.*
3 "	*F trombita à 21 ft*	*63 fl.*
1 "	*F bombardon, vállon átvetős*	*22 fl.*
Összesen		*167 fl.*

azaz százhatvan és hét arany. Johann Riedl úr kérésünkre leszállítja a hangszereket, míg nekünk negyedévenként, öt részletben kell fizetnünk, mégpedig ez első részletet a hangszerek kézhezvételekor, a másodikat 1894. május 15-én.

20 Johann Riedl engedélye, kivonat az 1861. június 13-án tartott soproni tanácsülés jegyzőkönyvéből.

21 Született 1837-ben Kolinecben, Planic kerület, Pilsen körzet. Szülei Josef Přihoda és Barbara Hajek. Meghalt Sopronban, 1879-ben.

Alulírottak kötelezzük magunkat, szolidárisan, egy mindegyikért, hogy a fenti összeget 1894. május 15-ig teljes egészében kifizetjük, a 33 forint 40x[22] *részleteket mindig pontosan fizetjük, továbbá a fenti összegre ingó és ingatlan tulajdonunkkal garanciát vállalunk arra az esetre, amennyiben a részleteket nem tartatnának be, így Joh. Riedl úr az esedékes részletet bármely bíróságnál költségünkre végrehajtás útján behajthatja, amire őt ezúttal feljogosítjuk.*

Jillingthal, 1893. március 15." [23]

Johann Riedlnek két fia volt, Ágoston és Rezső. Ágoston muzsikus lett, és a pesti Király Színházban[24] kapott állást, Riedl Rezsőt hangszerkészítőnek nevelték.

Riedl Rezső (Rudolf) (Rezső I.) 1874-ben született Sopronban.[25] Üggyel-bajjal elvégezte a soproni gimnázium két osztályát. 1886-ban Graslitzba küldték, hogy a hangszerkészítő szakmát kitanulja. Egy 1891-ben kiállított bizonyítvány szerint fél éven keresztül Anton Lutznál volt segéd Innsbruckban, majd visszatért Sopronba, és apja műhelyében dolgozott. 1902-ben átvette az üzletet, két évvel később itt készült termékeket állított ki a soproni ipari kiállításon, ahol kitüntetést nyert. 1906-ban feleségül vette Maria Schicket (született Nagycenken 1882-ben). Egy másik dokumentum Lehár Ferenc aláírásával azt igazolja, hogy Riedl 1909-ben a 25. ezred zenekarában szolgált, és mint hangszerkészítő tevékenykedett. 1910-ben egy illusztrált brosúrát jelentetett meg áruválasztékáról és az általa nyújtott szolgáltatásokról. Ebben a „császári és királyi katonazenekarok szállítója" címet viseli, és mindenféle hangszert és hangszeralkatrészt, sőt gramofonokat és hanglemezeket is kínál eladásra, az utóbbiakat cserére is. Ezenfelül fúvós és vonós hangszer javítást is vég-

22 x = Kreutzer = krajcár (hivatalos rövidítése).

23 *„Schuldschein*

Wir Endesgefertigten bestätigen hiermit, das wir Ansässige Haus- und Grundbesitzer in der Gemeinde Jillingthal, sind, welches auch durch Herren Orts Richter und Gemeinde Siegel bestätigt wird und vom Herrn José [spätere Korrektur: Rud.] Riedl Instrumentenmacher in Oedenburg für unsere Söhne 8 Stück Instrumenten bekommen haben als:

1. St.:	*Es Klarinett, vom Ebenholz mit 8 Neusilberkl.*	*14 fl*
1 St.	*B Clarinett ´" „ „ „*	*16 fl*
1 „	*C Prim Flügelhorn, mit federspanung [?]*	*22 fl*
1 „	*C. Baß Flügelhorn „ „*	*32 fl*
3 „	*F Trombetten a 21*	*63 fl*
1 „	*f. Bompardon übertragenen*	*22 fl*
Zusammen		*167 fl*

Sage einHundertsechzig und sieben gulden. Herr Johann Riedl liefert auf unsere bitte die Instrumenten, wo wir die Zahlung viertel Jährig zu 5 Ratten und zwar die erste Ratte ist zu zahlen bey Empfang der Instrumenten, die zweite am 15. May 1894.

Wir Endesgefertigten verpflichten uns solidarisch, einer für alle, den Abigen (!) Betrag bis 15. May 1894 ganz auszuzahlen auf die Ratte zu 33 fl.40 x, immer pünktlich einzuhalten, auserdem(!) garantieren wir für den obigen Betrag mit unserere(!) beweglichen und unbeweglichen Eigentum in falle, das die Ratten nicht eingehalten werden, so kann sich Joh. Riedl die fälligen Ratten bey immer welchen Gerichte auf aunsere Kosten im Wege des Executiers eintreiben zu lassen wo wir ihn das Recht dazu einräumen. Zu Jillingthal am 15 März 1893."

24 A színház a budapesti Király utca 71. számú ház helyén, 1903. novemberétől 1936-ig működött, elsősorban operetteket játszott.

25 Ebben az időben a család az Alter Kornmarkt (Ógabonatér) 20. szám alatt lakott.



Riedl Rezső, Johann Riedl és ifj. Riedl Rezső a családi üzlet ajtajában

zett. Néhány évvel később már tekintélyes mesterként tartották számon Sopronban, aki sikerrel űzte a hangszerkészítő és hangszerkereskedő mesterséget, és mint aki Ausztriában és Magyarországon üzleti kapcsolatokat tart fent.[26] A házaspárnak két gyereke született, Rezső János (Rezső II.) és Mária.[27] A családi hagyomány szerint a fiút azért keresztelték Rezsőnek, hogy az ismertségnek örvendő üzlet cégtáblája a későbbiekben is érvényes legyen.

1920-ban és 21-ben az atyai házat egy emelettel megnagyobbították. Id. Riedl Rezső 1931-ben halt meg, jelentős hangszerkészlet hagyva hátra.[28] Az üzlet iparos szokás szerint az özvegy nevén maradt, a munkát a mesterségben már járatos fiú végezte.

Az 1907-ben Sopronban született ifj. Riedl Rezső életét is a családi hagyomány határozta meg. Az elemi iskola után atyai parancsra a gimnáziumnak csak négy osztályát végezte el, pedig szeretett volna továbbtanulni. Az apa úgy vélte, hogy ha az ifj. Rezső túl sokáig koptatja az iskolapadot, elveszti kedvét a kézműipar kitanulásához, és nem válhat önálló hangszerkészítővé.

Ebben a véleményben nem csak a családi hagyomány tükröződik. A céhes időkben a gyerekek a szakmát tizenegy évesen kezdték tanulni. A tapasztalat azt mutatta, hogy a fiatalok érdeklődése ebben a korban még úgy irányítható, hogy az apai hivatás folytatása szinte magától értetődik. Ebben a hagyományban a kézműveseknek az a fontos tapasztalata is szerepet játszott, hogy a szakma bizonyos fortélyait csak ilyen idős korban lehetett elsajátítani.[29] Így az ifj. Riedl Rezső 1921-ben Graslitzba ment klarinétjátékot[30] és rézfúvós hangszerkészítést tanulni. Nagybátyjánál, Wenzlnél[31] lakott, és a graslitzi állami hangszerkészítő szakiskolát látogatta.[32] Ez a képzés egy évig tartott.[33] Azután további hegedűkészítő tanulóidő következett Klingenthalban.[34] 1924-ben tért vissza Sopronba, és apja műhelyében dolgozott. Vonós és fúvós hangszer-javításokat vállalt, és 1931-től a soproni Zeneegyletben játszott. Végül 1944-ben letette a mestervizsgát.

---

26 A Kereskedelmi és Iparkamara tanúsítványa 1916-ból, a család tulajdonában. Árlistájának kínálata is német kereskedelmi kapcsolatokra utal.

27 Született 1910-ben Sopronban.

28 Az 1931-es hagyatéki leltár szerint a házat 18 000 pengőre, a műhelyt és a hangszereket 4 000 pengőre értékelték.

29 Emellett tanúskodik az utolsó nürnbergi reszelővágó megjegyzése is, aki amikor az 1960-as években számon kérték tőle, miért nem képezi ki utódait, a következőket válaszolta: „A jelenlegi iskolarendszer nem engedi meg, hogy tizenegy éves tanoncokat szerződtessünk. Azután nem megy már." (A szerző gyűjtése, 1972).

30 „Ezeken a tanfolyamokon a gyerekek azon a hangszeren tanulnak, amelynek készítését el szándékoznak sajátítani, és így előkészítjük őket a megtanulandó iparra. Tanulmányi idő egy hangszerre 2 óra hetenként, egy évben 10 havi tanítási idővel." Az iskola 1923/24. évének jelentéséből. Idézi: Dullat: i. m. 280. A felvételt az iskolába 1922. október 30-án engedélyezték, és az iskola ezt november 20-án egy írásával megerősítette. Kötelező tárgyak voltak: zeneelmélet, ének, klarinét. A tandíj egy fél évre 50 koronát tett ki.

31 Wenzl II., hangszerkészítő Graslitzban, a schönwerthi Joseph Ignaz Riedl fia. Fia és unokája is rézfúvós hangszer készitö volt. A családtagok közlései alapján; Vö. Dullat: i. m. 110., 148., 299., 308., 321.

32 Felvételi engedély: 1922. november 20.

A háború és az azt követő szovjet megszállás az elismert kézműves családnak jelentős károkat okozott. A Riedl családban újra meg újra elmesélik, hogy a katonák a vonós hangszereket összetörték, a rézfúvós hangszereket és a harmonikákat magukkal vitték.

A háború utáni évek új nehézségeket hoztak. Az üzleti helyiségeket lefoglalták, és egy időre egy másik család rendelkezésére bocsátották, lakás céljára. A hangszerjavító műhelyt ifjabb Riedl Rezső és felesége[35] ebben az időben az udvaron álló melléképületben rendezte be. Az üzlet továbbra is özvegy Riedlné nevén szerepelt, ifj. Riedl Rezső ebben anyja haláláig, 1970-ig segédként volt nyilvántartva. Minden esedékes munkát, különösen hangszerjavítást vállalt, de rendelésre új hangszert is készített. A családi vállalkozást felesége segítette, a szükséges anyagokat nagykereskedőkön keresztül szerezték be. Riedl mint önálló kisiparos csak javításokat végezhetett, kereskedelmet hivatalosan nem folytathatott. Ő és gyerekei magyarul beszéltek, de – mivel ez volt az ősök nyelve – németül is tanultak, és alapos zenei kiképzésben részesültek. Ifj. Riedl Rezső úgy vélte, hogy a generációk óta folytatott kézműves tevékenységnek az általa megtapasztalt körülmények között nincs jövője. Ezért mind a négy gyereke más szakmát tanult, illetve más tanulmányokat folytatott: Rudolf kohómérnök, Ervin gépészmérnök, Helga bőrdíszműves és Edit zenetanár lett.

A hetvenes években Riedl Rezső ismét elkezdett kereskedéssel foglalkozni, több megrendelés is akadt, de az idős mesternek ekkor már hiányzott egy szakképzett segéd, az utód. Ezért azután fokozatosan mégiscsak hangszerkészítői munkára fogta második fiát, Ervint.

Az 1949-ben született Riedl Ervin zenei képzést kapott. Hét évig hegedülni, majd klarinétozni tanult. Mint fiatal ember kevés érdeklődést mutatott a hangszerkészítő kézművesség iránt. Műszaki gépészeti szakközépiskolába járt, majd az érettségi után elvégezte az Automatizálási Műszaki Főiskolát (1967–1970). Hét évvel később újabb tanulmányokba kezdett és textilipari üzemmérnök lett (1977–1981). Az 1970-es években esténként az apai műhelyben dolgozott, ahol hangszerkészítő képzést nyert. Apja halála után, 1984-ben szakvizsgát tett, és a hangszerjavítást esténként, mellékfoglalkozásként űzte. Felesége, aki szintén dolgozó nő, segítette munkáját a műhelyben.

Csak ritkán lehet generációkon át nyomon követni egy hangszerkészítő dinasztia sorsát. A Riedlek családtörténetével, hála a gondosan megőrzött dokumentumoknak, lehetővé vált egy kézműves hagyomány felvázolása. Mindig is érdekfeszítő kér-

33 „Az egyéves hangszerkészítő iskolák célja legyen, hogy a tanulóknak, akik már kitanulták a hangszerkészítést, lehetőséget adjon arra, hogy magukat szakmájukban tökéletesíthessék, és adott esetben felkészüljenek hangszerek önálló készítésére vagy velük való kereskedésre. Tanítási idő 10 hónap egy évben." Idézi Dullat: i. m. 280.

34 A klingenthali hegedűépítő szakiskola szaktanítójának, Oswald Meiselnek régi mesterhangszerek javítására szolgáló műhelyében.

35 1946-ban vette feleségül Hoffmann Teréziát. Ebből a házasságból négy gyerek származott, két fiú és két lány.

dés, hogy milyen körülmények és hatások befolyásolják egy-egy kézműves csoport magatartását. Jelentős politikai és gazdasági események nyomán új jelenségek figyelhetők meg, és ha a hagyományos struktúra az új körülmények között nem működik, egy újabb keletkezik. A nehéz időkben a hangszerépítők is megkíséreltek kiutat találni a maguk számára. A Riedl család sorsa ékes példája egy meghatározott kézműves csoport migrációjának a 19. század közepén, amikorra a régi céhrendszer már teljesen működésképtelenné vált.

A hangszerkészítés olyan fokú koncentrációja, amint az Graslitzban és a hozzá közel fekvő városokban: Schönbachban, Klingenthalban, Markneukirchenben stb. megfigyelhető, példa nélkül áll. Egy ilyen kézműves központban kitűnő lehetőség kínálkozott a mesterség elsajátítására,[36] ugyanakkor jelentős fölösleg jött létre hangszerkészítő segédekből, akik a 19. század első felében elhagyták ezt a környéket. A Riedlek közül sokan délebbi tájakon, mint Graz, Linz, Bécs, Pozsony, Pest próbáltak szerencsét. Ezen a környéken elsősorban Bécs és Pest jelentős kereskedelemmel és zeneélettel rendelkezett, így több kézművesnek, közöttük hangszerkészítőknek is megélhetést, kereskedési lehetőséget kínált. Ellenben Sopron, egy kisváros élénk zenei élettel, *egy* színházzal, *egy* zeneegylettel, *egy* „katonabandával" semmi esetre sem volt ezekkel összehasonlítható. A város maga tehát csak *egy* hangszerkészítőnek tudott kenyeret adni, aki a hangszerek időről időre szükséges javítását is elvállalta.

Évszázadokon keresztül nem mutatható ki Sopron városában helyi illetőségű hangszerépítő. Csak 1755-ben kapott polgárjogot a városban Michael Häfele, egy Augsburg közeléből származó orgonaépítő. Őt követte Johann Roth orgona- és hangszerkészítő. Roth végezte el Sopronban és a közeli eszterházai kastélyban az orgonák és zongorák szükségessé vált reparálását. Roth halála után, 1792-ben Christian Kleeblatt kapott jogosultságot mint orgonaépítő. Rövid ideig működött a városban egy második hangszerkészítő is, a Füssenből[37] származó Michael Moldauer hegedűépítő. Az ő üzletét vette azután át a tiroli hegedűépítő Michael Mittellehner, akinek viszont Josef Barchanek lett az utóda. 1861-ben azután ismét egy hangszerkészítő érkezett külföldről. Tanult mestersége nem volt sem orgonakészítő, sem hegedűépítő, ő a rézfúvós hangszeriparban volt járatos.

Az az idő tájt Sopronban állomásozó lovasságnak nagyobb katonazenekara volt. Az ezred muzsikusai főként rézfúvós hangszereken játszottak, és jelentős részt vállaltak a város zenei életében. Így tehát Johann Riedl nagyobb megrendelésre is számíthatott, amit a graslitzi rokonság segítségével teljesíteni is tudott. Ebben az időben tehát egy rézfúvós hangszer készítőre minden másnál nagyobb szükség volt, aki

36 Összehasonlításul: 1840-ben Markneukirchenben 49, harminc évvel később 249 rézfúvós hangszer készítő dolgozott. Ugyanez volt a helyzet a szomszédos településeken, Adorfban, Erlbachban, Zwotában. A hetvenes években a teljes német produktum mintegy ötven százalékát (az Érchegység és a Thüringiai Erdö közötti dombvidéken elterülő) Vogtlandban állították elő. Heyde 1987, 73–74.

37 Megjegyzendő, hogy Füssent hasonló okok miatt hagyták el a hegedűkészítők mint később Graslitzt a fúvós hangszer készítők.

saját szakmája mellett értett a hegedűjavításhoz vagy egy gitár újrahúrozásához is. A Riedlek képzése megfelelt ennek az elvárásnak.

A soproni Riedlek továbbra is fenntartották a régi tradíciót. Ameddig az apa élt, a fiúk és a többi családtag a családi műhelyben dolgozott. Az apa halála után az üzletet az özvegy vette át. „Idegent" nem alkalmaztak, hanem a graslitzi rokonság fiai töltötték tanulóéveiket Sopronban. Hasonlóképpen a soproniak, akik a graslitzi rokonoknál sajátították el a mesterséget, és azután mint segédek a saját családjuk körébe visszatérve dolgoztak. Így a Riedleknél – kizárólag a kiterjedt családon belül – bizonyos céhes hagyományok még generációkon keresztül fennmaradtak, folyamatosan fenntartva ezzel a képzést, az anyagellátást és a családtagok biztonságát, ahogyan az a céhrendszer felbomlása előtti időkben általánosan szokás volt.

„Nem neveltünk konkurenciát. Erre ügyeltünk, és ügyelünk ma is" – mondja a családi hagyomány. Így Sopronban mind a mai napig csak egy hangszerkészítő család él, a Riedlek. A hangszerkészítő műhelyt végül Riedl Ervin vette át. Ő is a régi házban dolgozik, a Színház utcában, az egykori Theatergasséban, ahol apja, nagyapja, dédapja is kiszolgálta a vevőket, és javítja feleségével együtt Sopron városa lakóinak, intézményeinek hangszereit.

Bibliográfia

Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a 16–18. században.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984

Günter Dullat: *Der Musikinstrumentenbau und die Musikfachschule in Graslitz von den Anfängen bis 1845.* Nauheim: 1997

Helga Haupt: „Wiener Instrumentenbau von 1791–1815." *Studien zur Musikwissenschaft 24.* (Graz–Wien–Köln:) 1960

Herbert Heyde: *Das Ventilblasinstrument.* Leipzig: 1987

Gustav Treixler: *Graslitzer Familien des 17. Jahrhunderts.* Gépirat (kézirat) az 1930-as évekből

William Waterhouse: *The New Langwill Index.* London: 1993

FÜGGELÉK

Hangszerépítők a Riedl családban[38]

Josef Hoyer (1906–1985)
Rézfúvós hangszer készítő, házasság révén lett a hangszerkészítő Riedl-dinasztia tagja. Született Schönwerthben, a Wenzel Stowasser & Fiai cégnél volt tanuló, ahol néhány évig segédként is dolgozott. Feleségül vette az 1908-ban született Maria Riedlt, a rézfúvós hangszer készítő Josef Riedl (1882–1964) lányát. Ettől kezdve, egészen 1940. évi behívásáig Wenzel és Ernst Riedl graslitzi műhelyében tevékenykedett. Amerikai hadifogságba került, majd Münchenben telepedett le. 1949-ben az ugyancsak Graslitzból való Meinllel együtt Geretsriedben egy bunkerben hangszerkészítő műhelyt rendezett be, cége „Melton" néven forgalmazta hangszereit. 1955-ben saját házat és műhelyt épített Münchenben. A graslitzi hagyományt a müncheni műhely is folytatta: Meinl alkatrészeket, félkész árut szállított, Hoyer ezekből kész hangszereket készített. Az árut Meinl ismét elszállította és eladta. Josef Hoyer később ólommérgezés miatt feladta hivatását. Bad Orb-ban halt meg (Hessen tartomány).

(Gertrud Spießl, született Riedl szíves szóbeli közlése. 1998)

Anton Riedl (1876–1948)
Rézfúvós hangszer készítő Schönwerthben. Vinzenz II. Riedl és Maria Singer fia, született Schönwerthben. Szakmáját az Anton Konrad Hüttl-féle „cs. és kir. szab. rézfúvós hangszer gyár"-ban (K.u.k. priv. Fabrik von Metallblasinstrumenten) tanulta ki Graslitzban. A Hüttl cégnél maradt állásban. Fivére, Josef ugyancsak kitanulta a rézfúvós hangszer készítő ipart.

(Gertrud Spießl, született Riedl szíves szóbeli közlése. 1998)

Ernst I. Riedl (1891–1964)
Hangszerkészítő Graslitzban. Született Graslitzban, Wenzl II. Riedl fia. Graslitzban, a Császári és királyi hangszerkészítő szakiskolában töltötte tanulóéveit, és kapott zenei kiképzését. 1908. szeptember 16. és 1910. július 15. között ismét a Szakiskolát látogatta, ahol „kitűnő" minősítésű, önálló üzlet vezetésére feljogosító bizonyítványt kapott. Éveken keresztül apja üzletében (Graslitzban a Klingerthalerstraße 894) dolgozott mint segéd, katonai szolgálatát mint zenész Győrben teljesítette. 1929–1932 között üzletvezető volt az atyai üzletben, 1932–1940 önállóan dolgozott, és 2-6 segéddel új rézfúvós hangszereket állított elő. Ernst Riedl az 1937/38-as tanévvel kezdődően helyettes üzemvezető, 1940-től üzemvezető volt a graslitzi Császári és királyi hangszerkészítő szakiskolában, szakterülete a rézfúvós hangszerek építése volt. A második világháború után odahaza, az államosított cégekből alakult „Amati" szövet-

38 A függelék lexikon-szövege természetszerűleg helyenként átfedi a tanulmány, illetve lábjegyzetei szövegét. Minthogy azonban a két rész más és más felhasználásra tart számot, ezt nem kívántuk okvetlenül elkerülni.

kezetben, Csehországból való 1946-os kitelepítése után az augsburgi Kurt Scherzer hangszerkészítő mesternél dolgozott. 1948–49-ben önállóan tevékenykedett, s mert nyersanyaghoz nem jutott, kizárólag hangszerjavítással foglalkozott. 1950–1953 között mester a Pückert Testvérek hangszergyárban, Emskirchenben; 1953–1958 között F. X. Hüller & Társánál Diespeckben, azután fiánál, Ernst II. Riedlnél dolgozott röviddel a halála előtti időig. Műhelyében számos tanoncot képeztek ki, többek között a rokonságból is; közülük többen mint segédek továbbra is a műhelyben maradtak. 1964-ben Neustadt a. d. Aischban halt meg (Bajorország).

Cím: Kingerthalerstraße 894., Graslitz (1946-ig)

(Ernst [II.] Riedl szíves szóbeli közlése, 1998)

Ernst II. Riedl (*1934)

Rézfúvós hangszer készítő Schönwerthben. Ernst I. Riedl fia. Kereskedelmi kiképzést nyert Zeil/Main-ban, ezt követték a rézfúvós hangszer készítő tanulmányok a Pückert cégnél Emskirchenben, ahol apja volt a tanítómestere. 1953–1954 között segéd-évek (mintegy másfél esztendő) a Roland Meinl cégnél Neustadt a. d. Aischban. 1955-ben ajánlatot kapott az ulmi Christian Reisser hangszer- és zeneműbolttól, amellyel megállapodott, hogy a rendelkezésére bocsátott gépekkel és szerszámokkal kizárólag Reisser cég számára termel. Riedl eleinte 4-6 főt foglalkoztatott, később egyre kevesebb tanoncot tudott szerződtetni, míg a végén egyedül dolgozott. 1965-ben felhagyott tevékenységével, és a Coca Colánál talált elfoglaltságot, mint körzeti eladási vezető. 1966-ban nyugdíjba vonult. 1968-ban, amikor saját házat vásárolt, ismét felszerelt egy kis műhelyt, ahol a Reisser cég számára (szombaton, vasár- és ünnepnapokon) ismét készített új hangszereket: összesen mintegy 200 trombitát és szárnykürtöt „pusztán kézi munkával, különösképpen hivatásos muzsikusok számára."

(Ernst II. Riedl szíves szóbeli közlése. 1998)

Riedl Ervin (*1949)

Riedl II. Rezső fia. Mérnök és hangszerkészítő Sopronban. Zenei képzést kapott, hét évig tanult hegedülni, majd klarinétozni. Műszaki szakközépiskolába járt, gépészetre, majd az érettségi után elvégezte az Automatizálási Műszaki Főiskolát (1967–1970). Hét évvel később újabb tanulmányokba kezdett, és textilipari üzemmérnök lett (1977–1981). Hangszerkészítő képzést apjánál kapott az 1970-es években. 1984-ben szakvizsgát tett, és attól kezdve mellékfoglalkozásként űzte ezt az ipart. A soproni egyetemen gyakorlatvezetőként tevékenykedik. Felesége, aki szintén dolgozó nő, esténként segített neki a műhelyben.

Cím: 9400 Sopron, Színház utca 6.

(A soproni Riedl család szíves közlése. 1996–1998)

Franz (Johann?) Riedl (kimutatható 1854–1864 között)

Hangszer- és hegedűkészítő (?) Pozsonyban. Neve megtalálható a Pozsonyi címjegyzékben *(Preßburger Wegweiser)*. Talán azonos Johannal (Johann [I.]), aki az 1857. évben levéltári iratok szerint a Franziskanerplatzon működött.

Cím: Pozsony (1853–1855:) Jelachichstraße 173.; (1856–1858:) Franziskanerplatz 25.; (1859–1864:) Rosengasse 66.
Irodalom: Preßburger Wegweiser; lakók névsora
(Eva Szórádova szíves szóbeli közlése.)

Johann I. Riedl (1820–1862?)
Rézfúvós hangszer készítő Pozsonyban. Született Schönwerthben. Szakmáját „Bécs és más nagyvárosok legjobb nevű hangszerkészítőinél tanulta." 1848-ban kérelmet adott be a mesteri címért, amit 1849-ben meg is kapott. 1849 decemberében mint „zenei fúvós hangszer gyártó" hirdette magát, és ajánlotta saját készítésű, jó hangú hangszereit. Az ugyancsak Schönwerthből származó Johann Baptist Riedl (talán az unokaöccse) 1848–1849-ben segéd volt műhelyében. Johann [I.] 1850-ben feleségül vette egy Bellon (Belon) nevű chemnitzi lakatos lányát, Elisabethet (1824–1854). Pozsonyi és lipcsei folyóiratok beszámolnak Riedl egy találmányáról: kifejlesztett egy négyszelepes, kornett formájú kürtöt, és „achromatikus vagy angol F-kürt"-nek nevezte. Elképzelhető, hogy 1857 után elhagyta Pozsonyt.

Lásd még: Johann II. Riedl
Cím: Pozsony, (1849:) Michaelergasse 180.; (1856–1858:) Franziskanerplatz 25.
Forrás/Irodalom: Pozsonyi levéltár: Matricula defunctorum (r. k. zu Heilige Martin); Steuerbuch;
Regestum Actorum 1848;
Index protocollum magistratuale (1848, 1849).
A Riedl család dokumentumai: magántulajdon; Leipziger Illustrierte Zeitung: 15. 7. 1854; Neue Berliner Musikzeitung 1860, 14. No 6, 7; Heyde 1987, 189; Waterhouse 1993; *Eva Szórádova szíves szóbeli közlése.*

Johann II. Riedl (†1862)
Rézfúvós hangszer készítő Pesten. 1862 október 24-én iparigazolványt kapott Pest Terézváros nevű városrészében. Hamarosan ezután beteg lett, és még ugyanabban az évben meghalt. Nevét bevezették a pesti hangszerkészítő ipartestület mesterkönyvébe. Talán azonos volt Johann I. Riedllel, akinek üzlete Pozsonyban nem virágzott a várt módon, és akinek jelenléte ott 1857 után nem dokumentálható.

Cím: Pest, Terézváros Hajós utca 32. (1862)
Forrás/Irodalom: Budapesti Történeti Múzeum újkori Osztálya, Céhes dokumentumok; Gábry György: „Das Meisterbuch der Pester Instrumentenmacher Innung." *Studia Musicologica*. Budapest, 1962

Johann III. Riedl (1833–1921)
Rézfúvós hangszer készítő Sopronban. Johann Riedl 1833-ban született Schönwerthben, Graslitz mellett. Szakmáját az otthoni műhelyek egyikében tanulta ki, azután vándorútra indult. Segédéveit elismert mestereknél töltötte: Franz Bocknál Neulerchenfeld bei Wienben (1853 július–1857 március), Ignaz Stowassernél (1857 március–június), Leopold Uhlmann-nál (1858 áprilisig) Bécsben, és Johann Schöllnastnál

Pozsonyban[39] (1858. április 20.–1861. február 10). Vándorlása után nem tért vissza Graslitzba, ahol rokonsága élt és dolgozott. 1861-ben letelepedett Sopronban, és eleinte a 319-es házban lakott, majd a Városi Tanácstól rézfúvós hangszerek készítésre kért engedélyt, amit hamarosan meg is kapott. 1862 áprilisában feleségül vette Anna Přihodát. 1876-ban Riedl kérelmezte a magyar állampolgárságot és hivatalos felvételét Sopron szabad királyi város polgárai közé, amihez még abban az évben hozzájárultak. 1877-ben tette le a polgáresküt. Tíz évvel később 6200 forintért megvette a Színház utca (Theatergasse) 6. számú házat. Műhelyében katonazenekari hangszereket árusítottak és javítottak. Kapcsolatban állt rokonságával, és áruját segítségükkel Graslitzból rendelte. Idősebb fia, Ágoston (Gusztáv) muzsikus lett, és a pesti Király Színházban kapott állást. A fiatalabb, Rezső (Rudolf) a hangszerkészítő ipart Graslitzban tanulta. 1890-ben segédként egy fél évet dolgozott Innsbruckban Anton Lutznál, ezután visszatért Sopronba, ahol az apai műhelyben dolgozott.

Cím: Sopron, (1861:) 319.; (1871-től:) Alter Kornmarkt (Ógabona tér) 20., (1887-től:) Theatergasse 6.

Forrás: A Riedl család szíves szóbeli közlései alapján, 1978–1998; A dokumentumok családi tulajdonban.

Johann Baptist Riedl (kimutatható 1832–1861 között)

Rézfúvós hangszer készítő. Három fivére szintén a rézfúvós hangszer készítő ipart tanulta ki. Schönwerthben született, ugyanitt tanulta szakmáját. 1848–1849 között segéd volt Pozsonyban rokonánál, Johann [I.] Riedlnél. Johann Baptist Riedl valószínűleg az a családi dokumentumokban említett hangszerkészítő, akinél 1858-ban Vinzenz II. Riedl tanulóéveit Pozsonyban megkezdte. Johann Baptist 1849-ben Pozsonyban letelepedési engedélyt kért, amit valószínűleg elutasítottak, mert 1856-ban, amikor a család Schönwerthben házat vásárolt, ő már Münchenben működött mint trombitakészítő (valószínűleg mint segéd.) 1857-ben ismét hosszabb időt töltött Schönwerthben, azután elhagyta a szülői házat. Fennmaradt tőle egy dátum nélküli újévi üdvözlet Varsóból Johann Riedlhez Sopronba (talán 1861-ből vagy az azt követő időből).

Irodalom: Bratislava, Regestum actorum 1948–1949.

(Eva Szórádova szíves szóbeli közlése); Riedl családi iratok.

Josef Riedl (1882–1964)

Rézfúvós hangszer készítő Schönwerthben. A hangszerkészítő Vinzenz II. Riedl és Maria Singer fia, az ugyancsak rézfúvós hangszer készítő Anton fivére. Született Schönwerthben. Szakmáját Reinhold Wohner gyáros és kereskedő cégénél tanulta Graslitzban. 1903-ig segéd volt nagybátyjainál, Wenzlnél (Wenzl II.), majd Ernstnél Graslitzban. 1903–1906 között katonaidejét töltötte Prágában, ezután mint tisztviselőt alkalmazták a vasútnál Graslitzban. Schönwerthi lakos maradt.

(Gertrud Spießl, született Riedl szíves szóbeli közlése. 1998)

39 Bárdos 1984, 122.

Riedl I. Rezső (Rudolf) (1874–1931)
Hangszerkészítő Sopronban. A rézfúvós hangszer készítő Johann [III.] Riedl fia. Sopronban született, a hangszerkészítő ipart Graslitzban tanulta. 1890-ben segédként egy fél évet dolgozott Innsbruckban Anton Lutznál, ezután visszatért Sopronba, ahol az apai műhelyben dolgozott. 1902-ben átvette az üzletet. 1931-ben bekövetkezett halála után jelentős hangszerraktárt hagyott hátra örökül gyerekeire. Üzletét özvegye vezette tovább, munkáját vele azonos nevű fia látta el.

Cím: Sopron, Theatergasse (Színház utca) 6.
Forrás: A Riedl család szíves szóbeli közlése. 1978–1998.
Dokumentumok családi tulajdonban.

Riedl II. Rezső (Rudolf) (1907–1982)
Hangszerkészítő Sopronban, a rézfúvós hangszer készítő Johann I. Riedl fia. Sopronban született, iskoláit is ott látogatta. 1921-ben Graslitzba küldték klarinétjátékot és rézfúvós hangszer készítést tanulni. Nagybátyjánál, Wenzlnél lakott, és a graslitzi állami hangszerkészítő szakiskolát látogatta. Ez a képzés egy évig tartott. Azután további hegedűkészítő tanulóidő következett Klingenthalban. 1924-ben tért vissza Sopronba, és apja műhelyében dolgozott. Vonós és fúvós hangszer javításokat vállalt, és 1931-től a soproni Zeneegyletben játszott. Végül 1944-ben letette a mestervizsgát. Riedl II. Rezső anyja haláláig, 1970-ig segédként volt nyilvántartva. Minden szakmába vágó munkát elvállalt, különösen javításokkal foglalkozott, de a rendelésre új hangszereket is készített. Az üzletben felesége is segített. Az 1970-es években Riedl Rezső ismét elkezdett kereskedéssel foglalkozni, és egyre több megrendelést kapott. Munkáját ekkoriban felesége és második fia, Ervin segítette.

Cím: Cím: Sopron, Színház utca 6.
Forrás: A Riedl család szíves szóbeli közlése, 1978–1998.
Dokumentumok családi tulajdonban.

Vinzenz I. Riedl (1829[?]–1863)
Rézfúvós hangszer készítő. Schönwerthben, Graslitz mellett született, szakmáját az egyik otthoni műhelyben tanulta ki. Ő valószínűleg az a hangszerkészítő, akinél unokaöccse, testvérének, Joseph Ignaz Riedlnek (és Marie Anna, geb. Singernek) fia, Vinzenz II. Riedl 1858-ban Pozsonyban tanulóidejét megkezdte. Egy 1862-es oklevél úgy említi, mint nem Schönwerthben lakót; valószínűleg ez időben még Pozsonyban tartózkodott. További életútja nem ismert.

Irodalom: Waterhouse 1993

Vinzenz II. Riedl (1849–1926)
Rézfúvós hangszer készítő. Született, Graslitz mellett, a schönwerthi Joseph Ignaz Riedlnek és Marie Anna, geb. Singernek fia. Tanulóidejét 1858-ban valószínűleg nagybátyjánál, Vinzenz I. Riedlnél kezdte, aki ebben az időben hangszerkészítő volt Pozsonyban. Valószínűleg azonos azzal a Vinzenz Riedllel, aki az 1880-as 90-es években mint hangszerkészítő kimutatható Graslitzban. Testvére, Wenzel (1854–1932),

ennek fia, Ernst (1891–1964) és unokája, Ernst (*1934) valamennyien hangszerkészítők lettek.

Irodalom: Waterhouse 1993; Dullat 1997

(Gertrud Spießl, született Riedl szíves szóbeli közlése, 1998)

Wenzl I. Riedl (1829[?]–1863)

Rézfúvós hangszer készítő Schönwerthben. 1858-ban és 1862-ben mint házas már nem Schönwerthben élőt említik. Egy utalás anyja egyik levelében arra enged következtetni, hogy 1858-ban (talán mint segéd) Bécsben tartózkodott. Életéről több adat nem ismeretes.

Forrás: Levelezés a Riedl család tulajdonában.

Wenzl II. Riedl (1854–1932)

Hangszerkészítő Graslitzban. Schönwerthben született, a schönwerthi Joseph Ignaz Riedl fia. 1870-ben rézfúvós hangszer készítő műhelyt alapított, emellett hangszerek és húrok szállításával is foglalkozott. 1932-ben halt meg Graslitzban. Fia, Ernst vette át az üzletet a Klingerthalerstraße 894-ben. Unokája, Ernst II Riedl szintén rézfúvós hangszer készítést tanult. Műhelyében számos tanoncot képeztek ki, többek között a rokonságból is, közülük többen segédként is a műhelyben maradtak dolgozni.

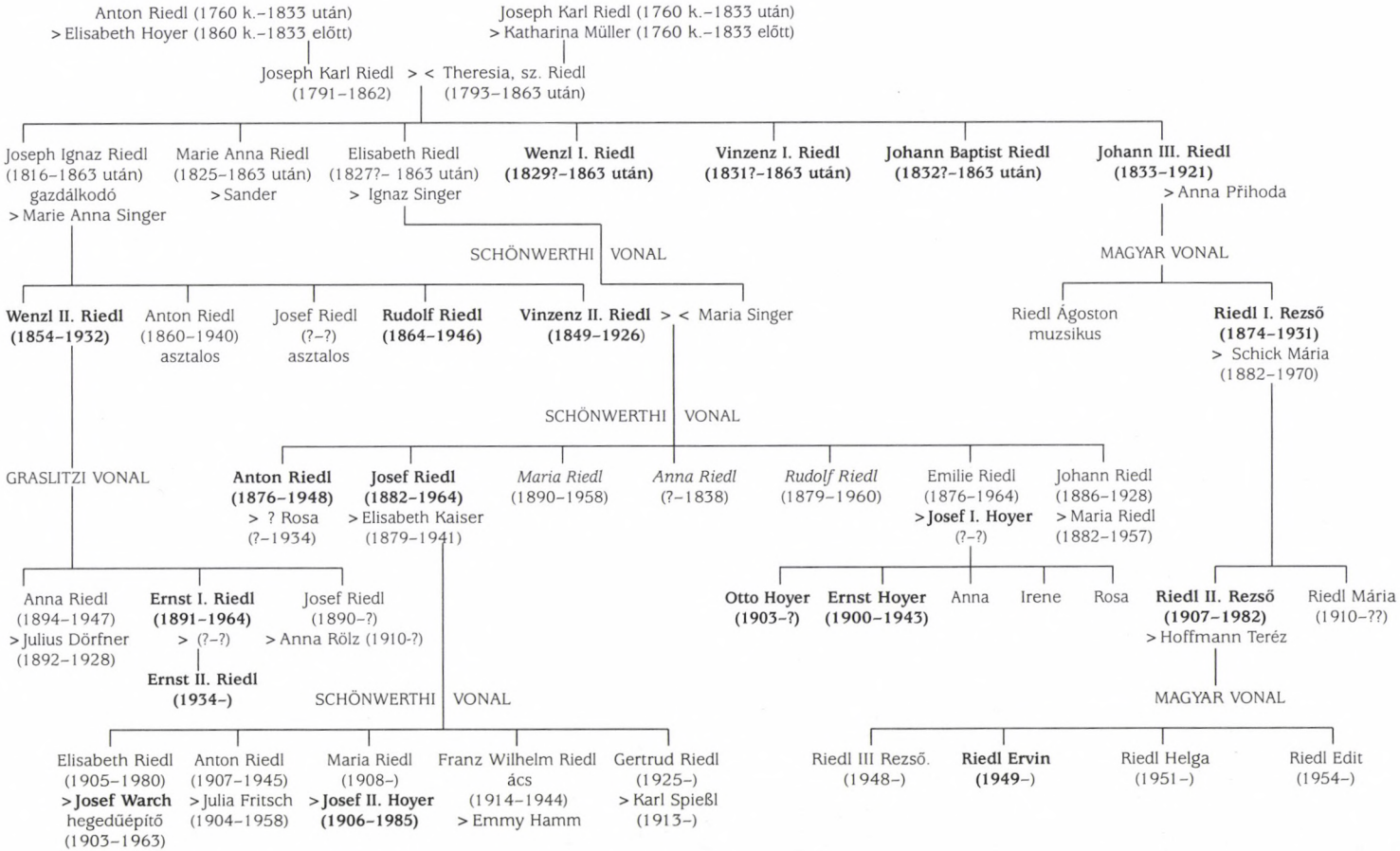
Irodalom: Waterhouse 1993

Josef Warch (1903–1963)

Hegedűkészítő Schönwerthben. Az ipart Anton Sandnernél tanulta ki Graslitzban. Feleségül vette Elisabeth Riedlt, a rézfúvós hangszer készítő Josef Riedl (1882–1964) legidősebb lányát.

(Gertrud Spießl, született Riedl szíves szóbeli közlése. 1998)

Fordította: Székely András



Megjegyzések: > házastárs **kövér: hangszerépítő** *dőlt: vak* Gusztáv = August Rezső = Rudolf

ABSTRACT

Eszter Fontana Gát

THE RIEDL-FAMILY IN SOPRON: FOUR GENERATIONS OF MUSICAL INSTRUMENT MAKERS

Four generations of the Riedl family of brass instruments makers are discussed, based on documents in family possession and interviews with members of the Riedl family in Hungary and Germany. The saga of this family helps us to understand the circumstances which lead to the migration of many instrument makers from the Bohemian Graslitz to the South and to other countries. Documentation of the lives of Riedl family members and of the history and tradition of musical instrument making in Central Europe is offered. – This paper was published by kind permission of the author and the publisher.

Király Péter

WOLFGANG EBNER LEVELEI BATTHYÁNY ÁDÁMNAK (1643–1650)*

A *Magyarország zenetörténete* második kötetében a Batthyányak zeneéletéről szólva Bárdos Kornél röviden megemlítette Wolfgang Ebnernek (1612–1665), III. Ferdinánd és I. Lipót udvari orgonistájának Batthyány Ádámhoz (1610–1659) szóló leveleit.[1] A Batthyány levéltár összesen kilenc 1643 és 1650 között íródott Ebner-missilist őriz.[2] Ezek, függetlenül a bennük található zenei információktól, már csak azért is jelentősek, mert a korszak egy kiemelkedő előadóművész-komponistájának[3] sokéves kapcsolatát tanúsítják egy nyugat-magyarországi főúrral.[4] A levelekből kiderül, hogy az Augsburgból származó – 1634-től fogva a bécsi Szt. István templom orgonistájaként alkalmazott, majd 1637 augusztusától élete végéig császári *Hoff und Capellorganist*ként működő – Ebner[5] az uralkodói székhelyen aktív zenei ügynökként segítette Batthyányt.

A Habsburg udvari muzsikus első ránk maradt írásában (1643. március 10.) egy Batthyánytól hozzáküldött – nyilván javítást és beállítást igénylő – spinét elké-

* E helyen szeretném megköszönni az alábbiaknak a tanulmányhoz nyújtott sokrétű és önzetlen segítségét: Fontana Gát Eszter (Leipzig), Ladislav Kačic (Bratislava), Koltai András (Budapest), Frank Legl (Weilheim), Papp Ágnes (Budapest), Jiří Sehnal (Brno), Herbert Seifert (Baden bei Wien).

1 *Magyarország zenetörténete II. (1541–1686).* szerk. Bárdos Kornél. Budapest: 1990, 116–117.

2 Magyar Országos Levéltár, Budapest, A Batthyány család törzslevéltára, P. 1314 Missiles (a továbbiakban: OL P. 1314 Missiles), 11080–11088 sz.

3 Ebnertől billentyűs darabokon kívül ismertek egyházi kompozíciók, a Habsburg udvari előadások számára kortárs szerzők operáihoz és egyéb szcenikus műveihez szerzett betétszámok, továbbá önálló ballett-, illetve tánczene. Alkotásai részben fentmaradtak, számos kompozíciójáról azonban csak írásos adatok tanúskodnak. Ebnerre és életművére lásd Alfred Orel: „Ebner." In: Frierich Blume (szerk.:) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 3.* Kassel: 1954, 1065–1067. hasáb; Horst Heussner: „Ebner." In: *Neue Deutsche Biographie. 5.* Berlin: 1959 (repr. 1971) 262–263.; John D. Arnn: „Ebner." In: Stanley Sadie (szerk.:) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 5.* London: 1980, 817.; Paul Nettl: „Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts." *Studien zur Musikwissenschaft 8* (1921) passim; Herbert Seifert: *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert.* Tutzing: 1985, passim; *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* folyamatban lévő új kiadásának Herbert Seifert által írt Ebner-címszava a tervek szerint részletes műjegyzéket közöl majd.

4 Batthyányra lásd: Koltai András: *Batthyány Ádám és udvara 1625–1659* (Disszertáció, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest: 1999.

5 Ludwig Ritter von Köchel: *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867.* Wien: 1869. (repr. Wiesbaden: 1976) 58. Nr. 425.

szültéről számolt be, egy másikban (1645. július 17.) pedig egy, a főúr által megvett pozitív orgona leszállításáról. Úgy tűnik, Batthyány megbízása alapján ezúttal is Ebner bonyolította le és irányította a hangszerrel kapcsolatos összes teendőt. Az 1650-ből fentmaradt missilisek viszont javarészt egy orgonista tervezett leszerződtetésével kapcsolatosak.[6] Erről a – név szerint nem említett – muzsikusról, akit Ebner egyben jó hegedűsként is jellemez, annyi kiderül, hogy korábban *Missling* generálisnál szolgált.[7] Mivel Batthyány sokallta az orgonista által kért 20 birodalmi tallér fizetségből, valamint teljes ellátásból álló negyedévi díjazást (noha a muzsikusnak Ebner által közvetített állítása szerint ez megfelelt annak, amit korában a generálistól kapott), ezért az orgonista végül is úgy döntött, hogy inkább Morvaországba, Brünnbe megy. Mivel azonban már a szavát adta Batthyánynak, ezért felajánlotta, hogy mégiscsak beszegődne egy negyedévnyi próbaidőre. Mi lett végül az ügyből, eljutott-e a zenész a nyugat-magyarországi rezidenciára, vagy pedig Brünn felé vette útját – nem tudjuk.[8]

A főúr és Ebner kapcsolata a jelek szerint nem szorítkozott kizárólag ügyintézésre. Az 1644. március 22-iki levél egy utalása szerint Batthyány néhány héttel korábbi bécsi látogatásakor (február 17–26.), amikor az érseknél – valószínűleg Lippay Györgynél, az 1642–1666 közötti esztergomi érseknél – vendégeskedett, Ebner mindkettőjüknek „szolgált".[9] Ezen az ő esetében bizonyára zenélés, alighanem asztalizene értendő. Nem ez lehetett az egyetlen alkalom, amikor az érseknek és Batthyánynak játszott. Ugyanis első ránk maradt levelének azon utalása nyomán, amelyben az elkészült spinét minőségét az érsek hangszeréhez hasonlította nyilvánvaló, hogy Batthyány azt már hallotta – hiszen a hivatkozásnak csakis ebben az esetben van értelme –, és mivel Ebner tudott arról, hogy Batthyány ismeri a spinétet, kézenfekvő a következtetés, hogy azon Ebner maga játszott nekik.

A bécsi muzsikus Batthyányhoz írt leveleinek a magyar olvasó számára szórakoztató részlete a rendre visszatérő kérés: a főúr küldjön neki bort, hogy azt magyar patrónusa és családja egészségére köszönthesse. Ebner ugyanis a kívánságát – kétségkívül a jobb hatás kedvéért – következetesen magyarul írta, „O Bort bisom ioo bort" (!) kérve, illetve egyszerűen csak „O bort" utalással röviden jelezte a már ismert kérést. Mint hálálkodása jelzi, kitartása nem maradt eredménytelen. Mi több, az 1644. április 22-iki leveléből kitűnik, hogy akkor nem is keveset köszönhetett meg: egy startin, vagyis 300 pint bort kapott. A több hektónyi mennyiség[10] miatt feltehető, hogy ezúttal nem is adományról, hanem valamiféle naturália-fizetségről lehetett szó.

Ebner első levelének azon utalásainak a nyomán, hogy már korábban is kapott bort, és tudott arról, hogy Batthyány ismerte az érsek hangszerét, világos: ismeretsége a magyar főnemessel 1643 tavaszánál korábbra tehető. Batthyány az 1630-as években rendszeresen megfordult Bécsben. Az évtized első felében udvari kamarásként szolgált, és 1632-ben feleségül vette II. Ferdinánd feleségének, Eleonóra császárnőnek egyik udvarhölgyét, Aurora Catharina Formentinit.[11] Miként az 1635 farsangján (február 18–20.) megrendezett bécsi udvari balett-előadásokról fentmaradt részletes leírása tanúsítja, jelen volt a zenés eseményen is.[12] Lehetséges, hogy a ve-

le közel egyidős Ebnert egy ilyenféle mulatság alatt ismerte meg, valamikor az 1630-as években vagy talán a következő évtized elején.

A levelek nyomán felsejlik, hogy a muzsikus és a főúr kapcsolata alighanem intenzívebb lehetett annál, mint amit a ránk maradt kilenc missilis dokumentál. Talán

6 Mint a Batthány kérését Ebnerhez közvetítő Leonhardt Sutter von Rosenfeld császári szobafűtő 1650. május 5-én írt leveléből kiderül, ő is megpróbált orgonistát keresni. A Sutter közvetítésével Batthyány részére pecsétnyomót készítő mester ajánlott is neki valakit. (Sutter levelének idevonatkozó részét lásd a 30. jegyzetben.) – Megjegyzendő, *A Magyarország zenetörténete* ... i. m. 117. olvashatókkal ellentétben Ebner nem ír arról, hogy az orgonistát a németújvári ferences templom részére ajánlotta volna. A levelekből inkább úgy tűnik, hogy egy udvari muzsikus közvetítésében fáradozott. Annak, hogy Batthyány az általa intenzíven patronált németújvári ferenceseknek keresett volna orgonistát ellentmond az is, hogy – miként a *Magyarország zenetörténeté*ben az idézett helyen olvasható – a németújvári orgona már közel egy évvel az orgonistát illető levelezés előtt elkészült, s 1649 májusában már használható állapotban volt. Júliusban az orgonakészítő megkapta a fizetségét. (Lásd: Koltai, *Batthyány Ádám és udvara*... i. m. 246–247.) Mindezen túl eleve a ferences templom számára keresett orgonista ellen szól az, hogy a ferences rend akkoriban csak nagy ünnepeken engedélyezte az orgona használatát. Ilymódon viszont nem volt szükségük állandó orgonistára. Inkább abból kell kiindulnunk, hogy Batthyány szükség esetén a rendelkezésükre bocsátotta a saját rezidenciális zenészeit. Ilyenféle adatot ugyanis számos más korabeli főúri udvartól ismerünk.

7 Alighanem Zikmund Myslík császári generálisról lehet szó. Jiří Sehnal 2000. május 16-án kelt szíves levélbeni közlése. Mint egy 1666-os adat mutatja, Myslík akkoriban kapcsolatban állt Biberrel. Lásd Jiří Sehnal: *Pavel Vejvanovsky a biskupská kapella v Kroměříži*. Kroměříž: 1993, 43.

8 Jiří Sehnal fenti levele szerint a brünni forrásokban nincs nyoma az orgonistának. Ugyanakkor Koltai András arról tájékoztat, hogy az 1650-es években Batthyánynál sem adatolt orgonista avagy virginás. – Megjegyzendő, a levelek nem igazolják a *Magyarország zenetörténete* ... i. m. 117. olvasható állítást, hogy az orgonista brünni lett volna.

9 A bécsi tartózkodás időpontjáról Batthyány naplója tudósít, a bejegyzésekből azonban nem derül ki, hogy mikor találkozott az érsekkel. (Magyar Országos Levéltár, Budapest, A Batthyány család törzslevéltára, Batthyány I. Ádám iratai, P. 1315, 1. cs. Ezt az adatot Koltai Andrásnak köszönhetem.); Az érsek személye a mai olvasónak az első pillanatban nem egyértelmű. Az okoz gondot, hogy az Ebner által használt „fürstliche Gnade" cím Lippay esetében helytelen, míg a bécsi püspök, Philipp Friedrich Graf Breuner, Fürstbischof von Wien birodalmi herceg (Reichsfürst) címet viselt ugyan, viszont a bécsi püspökök 1722-előtt még nem voltak érsekek. Ebner utalásának értelmezésében segítenek Leonhardt Sutternek Batthyányhoz írt levelei (OL P. 1314 Missiles 44839 és 44892 sz.). Sutter ugyanis a bécsi püspököt csak „Bischoff von Wien"-ként említi (1650. augusztus 26.), míg Esterházy Miklós nádor halálhíre kapcsán „Erzbischof"-ot ír, akiknek szolgáitól a hírt kapta (1645. szeptember 19.). A kontextus alapján nyilvánvaló, hogy az érsek itt Lippayra értendő, akivel egyébiránt Batthyány is sokrétű kapcsolatban állt. Alighanem Ebner is Lippayra utalt, csak éppen – talán a bécsi hercegérsek cím analógiájára – helytelen titulussal.

10 Nem tudható pontosan, hogy Ebner mennyi bort kaphatott. Révai Nagylexikona pontosabb lokalizálás nélkül 1,415 literben ad meg egy pintet. Bogdán István: *Magyarországi űr-, térfogat-, súly- és darabmértékek 1874-ig*. Budapest: 1991. szerint a bécsi pint 1,414 liter volt (246. old.), míg a pozsonyi pint 1,6786 liter (253.) és a kőszegi, németújvári, rohonci pint viszont 2,0144 liter (250–253.). Más források szerint a nyugat-magyarországi pint nagyjából 1,8 és 2,5 liter közé tehető. A fentiek alapján 1 startin vagy másképpen stertinyák kb. 4,25–7,5 hektoliter közötti űrtartalmat jelenthetett. Bogdán szerint a stertinyák Németújváron 300 pint volt, azaz 604,29 liter, Rohoncon viszont 10 pozsonyi akóból számolták, azaz 402,80 liter (260–261.); Bogdán egy korábbi munkájában viszont a stertinyák mennyiségét egy 1610-es adat nyomán kb. 10 akóban, illetve 4–6,5 hektoliterben adta meg. Lásd Bogdán István: *Régi magyar mértékek*. Budapest: 1987, 93.

11 Koltai, *Batthyány Ádám és udvara* ... i. m. 37. és köv.

12 Koltai András: *Komédia és diskurzus, Batthyány Ádám bécsi följegyzései (1635–1641)*. Köszönettel tartozom a szerzőnek, hogy előkészületben lévő tanulmányát a rendelkezésemre bocsátotta.

többet tudnánk Ebnernek a Batthyány-udvartartást illető szerepéről, ha alaposabban fel lennének dolgozva a Batthyány-rezidencia zeneéletének forrásai. A Batthyányak zenéje azonban, akárcsak a legtöbb akkori magyar főnemesi családé, még alapos kutatásra vár.[13] Mindenesetre látható, Ebner valamiféle közelebbi kapcsolatban került a főúrral és családjával, hiszen gratulált a neve napjára, és noha a Habsburg udvarban élt, mégis nemcsak őt és feleségét köszöntötte, hanem Palkó grófot, vagyis a kisebbik fiút, Batthyány I. Pált (1639–1674) is. Alighanem személyesen ismerte őket, hiszen míg a kisebbik fiút név szerint említi, addig a két évvel idősebb Kristófot (1637–1687) nem. Nyilván Batthyány Ádámnak is hasznára vált a kapcsolat a bécsi legbelső zenészkörökbe tartozó – Robert Haas által III. Ferdinánd egyik kedvenceként jellemzett[14] –, önálló zeneszerzőként is jeleskedő Ebnerrel, aki nemcsak a bécsi zenészeket ismerte, hanem a hangszerkészítőkkel is szoros kapcsolatot tartott.[15] Alighanem ezért tűrte Batthyány az eléggé szemtelen pumpolást, valamint ezért engedhette meg magának a „czasar organasch" következmények nélkül az 1644. március 22-én kelt levél ironikus hangvételét.

E rövid tanulmányban nem maradhat szó nélkül, hogy Ebner-művek Magyarországról is adatolhatók, igaz ezeket aligha hozhatjuk közvetlen kapcsolatba a bécsi muzsikussal. A pozsonyi evangélikusok kottajegyzékei (1651, 1657) említik négy egyházi kóruskompozícióját (*Vier hochfeÿerliche Kirchengesänge 4 Voc. Wolfg. Ebner in duplo*), míg a privigyei piaristák 1690–1693-ban készült inventáriumában szerepel egy négy énekszólamra és két hegedűre írt miséje (*Missa Ebneri voc. 6. C.A.T.B. 2 Violini*).[16] Mindezen túl az egykori északnyugat-magyarországi Szakolca (ma Skalica, Szlovákia) orgonáján látható egy kép, amely a közepén egy lebegő papírtekercsre írt „Aria invictissimi imperatoris Ferdinandi Tertÿ" feliratú, kétszólamú kottát mutat, és

13 Takáts Sándor különféle írásaiban elszórtan közölt zenei adatokat. Lásd például Takáts Sándor: „Török–magyar énekesek és muzsikások." In: uő: *Rajzok a török világból. I.* Budapest: 1915.; Takáts Sándor: „Régi magyar trombitások." In: uő: *Régi Magyarország jókedve.* Budapest: 1921. A közelmúltban Bárdos Kornél az 1. jegyzetben hivatkozott munkájában tett kísérletet – számos korábban ismeretlen levéltári adat, így például az Ebner-levelek segítségével – egy rövid szintézisre. Legújabban Koltai András a 4. jegyzetben említett doktori disszertációjában foglalkozott Batthyány Ádám udvarával és munkájában kitért a zenére is. Részben eddig ismeretlen adatai ugyan jól kiegészítik Bárdos úttörő áttekintését, de a zenét tárgyaló részfejezet a disszertáció általános szempontú témaválasztásából következően érthető módon rövidre fogott. Ld. Koltai: *Batthyány Ádám és udvara* ... i. m. 176–179.

14 Robert Haas: „Ferdinand III." In: Frierich Blume (szerk.:) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. 5.* Kassel: 1955, 38. hasáb.

15 Mint Gát Eszter a tudomásomra hozta, Ebner jó kapcsolatban állt a bécsi orgonakészítőkkel: 1649-ben tanúskodott Daniel Baur bécsi orgonakészitő esküvőjén, aki a kollégája, Johann Weckerle lányát vette el. Lásd Richard Schaal: „Biographsiche Quellen zu Wiener Musikern und Instrumentenmachern." In: *Studien zur Musikwissenschaft, 26* (1964) 195.; Gát Weckerlét azonosítja a – feltehetőleg – már 1633-ban, majd pedig 1641-ben Sopronban dolgozó Johann Weckherl (Woeckerl) bécsi orgonakészítővel, akit 1641-ben Sopron a városi zenész Andreas Rauch révén fizetett ki. Erre lásd Bárdos Kornél: *Sopron zenéje a XVI–XVIII. században.* Budapest: 1984, 64–65. és 235.; Ebner szorosabb összeköttetését a kézművesekkel talán az is motiválhatta, hogy édesapja igényes munkákat végző augsburgi műasztalos volt.

16 Lásd Jana Kalinayová és szerzőkollektíva (közr.:) *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert.* Bratislava: 1995, 47., 64. és 89.

amelyből balról Apolló játszik, jobbról pedig egy zenészcsoport.[17] Ez a festmény a jelek szerint Ebner 1648-ban Prágában megjelent variációsorozat-kiadványán *(Aria Augustissimi Invictissimi Imperatoris Ferdinandi III. XXXVI. modis variata ac pro Cimbalo accomodata)* alapul, amelyben Ebner a zeneszerzőként is aktív III. Ferdinándnak a szakolcai orgonára festett témáját variálja.[18] A szakolcai kép némi elhagyással megfelel a prágai kiadványban a császári témát prezentáló díszes rézmetszetnek, amely viszont a híres cseh festőnek, Karel Skretának 1648-ban, nyilván kimondottan erre a célra készült alkotásán alapul. A szakolcai orgonát 1649-ben készítette több társával együtt a Sopronban is dolgozó bécsi mester, Johann Woeckerl. A hangszert III. Ferdinánd adományozta a felvidék északnyugati szélén fekvő városnak kéthetes ottartózkodása emlékeként.[19] Az uralkodó ugyanis 1643 őszén a Morvaországra törő svéd csapatok ellen Szakolcára hívta a hadait. Habár az orgonára festett képről Otmar Gergelyi és Karol Wurm munkáiban azt olvashatjuk, hogy az a város megbízásából készült,[20] de valószínűbb, hogy a prágai kiadványból másolt – vagy esetleg talán Skreta előképét követő? – szakolcai orgonafestés mestere a hangszerkészítő környezetében keresendő. Volt-e mindehhez bármi köze a Woeckerlt személyesen ismerő Ebnernek? Nem tudjuk.[21]

FÜGGELÉK

Wolfgang Ebner levelei Batthyány Ádámnak[22]

1. Bécs, 1643. március 10. Rendeltetési hely: nincs feltüntetve

Ebner értesíti Batthyányt, hogy a főúr közelmúltbeli ottlétekor hozzáküldött spinét immár elkészült. Ez nem különbözik majd minőségében és finomságában az érsek úrétól. Reméli, hogy Batthyány elégedett lesz. A hangszert, hogy ne szenvedjen kárt addig magánál tartja amíg Batthyány egy kocsival elhozatja. Üdvözletét küldi a családnak. Mivel Batthyányt legnagyobb patrónusának tartja, kéri, hogy a kocsit ne üresen, hanem vashegyi óbor-

17 *Magyarország zenetörténete* ... i. m. 21. kép.; Otmar Gergelyi–Karol Wurm: *Historické organy na Slovensku.* Bratislava: 1982, 76. ill. [2]1989, 78.

18 Erre az összefüggésre Ladislav Kačic hívta fel a figyelmemet. Gergelyi–Wurm:... i. m. a 34. jegyzetben már hivatkozik az Ebner-kiadványra, mint forrásra, míg az első kiadás ezt még nem említi. Ebner variációsorozatának új kiadása: Guido Adler (közr.:) *Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I. und Jospeh I.* 2. kötet – *Gesänge aus Oratorien und Opern. Instrumentalcompositionen.* Wien: 1893, (repr. Westmead: Gregg International Publishers, 1972.) 277–293. Az császári témát bemutató rézmetszetet lásd ugyanitt a 277. oldal előtt.

19 Otmar Gergelyi–Karol Wurm: „Historische Orgeln und Gehäuse in der Westslowakei." In: *Acta organologica, 14* (1980) 116.; Gergelyi–Wurm: *Historické organy na Slovensku* ... i. m. 78.; *Magyarország zenetörténete* ... i. m. 456.; Woeckerlre lásd a 15. jegyzetben írtakat.

20 Lásd az előző jegyzetet.

21 Ebner és Woeckerl kapcsolatára lásd a 15. jegyzetet.

22 Az átírásban az eredetitől eltérően az új mondatok mindenütt nagybetűvel kezdődnek, és a mondatokat az Ebner által elsősorban használt vessző helyett egységesen pont zárja.

rakománnyal küldje. Szándéka, hogy a feleségével ezután is – akárcsak eddig – naponta Batthyány és családja egészségére egy pohárka bort igyon. További szolgálatait ajánlja.

Hoch vnnd Wollgeborner, Gnädiger vnnd Hochgebietendter Herr Graff.

Gnediger Herr. Eur Gnaden in Vndertheníkheit zue berichten hab ich nicht vnderlassen ßollen, wie daß die ßpineta ßo Jhr Gnaden in dero Jüngst verwichnen gegenwarth an mich gefrümbt, alberaith fertig ist; Wirdt in der güette vnnd zierlikheit Jhr[er] Fürst[lichen] Gnade[n] Herr[n] Erzbischoffs nichts weichen, verhoffe Jhr[e] Gnaden werden darmit *Contenti*ert ßein.

Wann i[c]h dan ßolihes alberaith in meinen handten, alß wollen Eur Gnade[n] gnädige Verordtnung thuen, ßolihes na[c]h deroßelben beliebung mit einer fuehr abforder[n] lassen, wills alßo Verwahre[n], daß es hoffentlih ohne einzigen schade[n] Eur Gnade[n] wirdt eingeliffert werden. Mi[c]h hierüber ßampt den meinigen in Eur Gnade[n] vernere Gnadt, wie Auch dero ßelben Gnädigen Frau Gmahlin, ßampt der Junge[n] Herschafft, Vnnd abßonderli[c]h Herr[n] Graff Palkherl, Vndertheníg beuelhendt. *Actum* Wienn de[n] 10 Martÿ Anno 1643.

Eur Gräffliche Gnaden.
Vndertheníger
Knecht
Wolffgang Ebner
der Röm[ischen] Kaÿ[serlichen] Maÿ[estät] Camer Organist
Mppia[23]

PS. Weillen i[c]h Eur Gnade[n] vor mein hohsten *Patron* halte, alß Vnderstehe ich mich zue bitte[n] Eur Gnaden wollen die fuehr nicht lehr, ßonder[n] mit einem alten Eißenbergerischen *O Bort bisom ioo bort* belade[n] lasse[n]. Will nicht Vnderlasse[n], wie biß dato geschehe[n], in dero ßelbe[n] geßundheit zue fernere[r] erhaltung deß ganze[n] löblich[en] hauß tägli[c]h meinem Weib ein glaßel Wein Zuebringe[n.] Will beineben Vndertheníg bitte[n], Eur Gnade[n] Wollen mir Vrßah gebe[n], daß i[c]h die Vilfaltige Empfagne [!] gnade[n] mit meine[n] geringen dienste[n] Widerumb abdienen könne.[23]

2. Bécs, 1644. március 22. Rendeltetési hely: nincs feltüntetve

Amikor Batthyány néhány hete az érsek úrnál volt Bécsben, és Ebner mindkettőjüknek szolgált akkor Batthyány két groschent ígért neki egy szívért, hogy a megígért évenkénti hordó bort érdem nélkül is kérvényezhesse. Ebner erre azt válaszolja: *Ha magát a mostani nagyhét alatt* (vagyis böjt idején!) *az ismerős mészárosoknál beajánlja, hogy egy kevéske szívet vegyen hat krajcárért, akkor ily módon előzetesen nagyban segíti a jövőbeli* ***„ó"*** (bor) *megvalósulását. De talán mégiscsak sikerül Batthyánynak alkalomadtán*

23 OL P. 1314 Missiles, 11081 sz.

Ebner leromlott pincéjén segíteni a jó ó borral, hogy a feleségével és gyermekeivel gyakorta megismételhesse a Batthyány és családja egésségére való ivást.

Gnädiger Vnnd Hochgebiettunder Herr Graff etc.

Gnädiger Herr etc. Verwichnen wenige Wochen alß Jhr[e] Gräff[liche] Gn[aden] beÿ Jhr[er] fürst[lichen] Gn[aden] dem herr[n] Erßbischoff alhie warn, vnnd ich in aller Vndertheniкheit alß beede[n] meinen Gnädige[n] Herr[n] auffwartete, hab ich vo[n] Jhr[er] G[naden] daß Verßpreche[n] auff 2 grosche[n] vmb ein ℧ bekomme[n], daß i[c]h mehte mein Jährliches versprochne[s] vaß wein (do[c]h ohne mein Verdienst) *sollicitie*r[n].

Wann i[c]h dann diße heÿlige Carwoche mi[c]h vnder bekhandte[n] fleischha[c]kher[n] beworbe [?] ein wenig herß vmb 6 kreizer zueerkhauffe[n], alß hab ich ßoliches *anticipando* auff zuekünfftige ő [= ó bor] fer[n] mit grosser fürbitt erlangt.

Gelangt demna[c]h ahn Eur Gräff[liche] Gn[aden] mein vnnderthainig bitte, die geruche [?] meinem Ruiniert[en] Keller mit dero guette[n] gelegenheit mit einem *O bort bisom io bort* mit Gnade zuehilffkhomme[n], damit ich mit ßampt mein[em] Weib vnnd kindter Eur Gräf[liche] Gna[den] ßampt dero hohlöb[lichem] Hauß geßundtheit zum öffter[en] *Repetier*[en] köndte.

Diße Gnadt bin ich iederzeit auff begebendte befelh Ihr[er] Gräff[lichen] G[naden] zue verschuldte[n] bereitwilligst.

Mi[c]h hierüber
Jhr[er] Gräff[lichen] Gnaden
Vndertheingst Empfh[e]lendt
Actu[m] Wienn de[n] 22 Martÿ 644
Eur Gräffl[ichen] Gnaden
Gehorsamber diener
Wolffgang Ebner
czasar organasch
Mppia[24]

3. Bécs, 1644. április 22. Rendeltetési hely: nincs feltüntetve

Ebner köszönetét fejezi ki a neki küldött startin (stertinyák)[25] *borért, amit örömmel vett át, annak tudatában, hogy szívkereskedőségével ilyen figyelemre méltó eredményt ért el. Az övéivel együtt Batthyány és családja folyamatosan tartó egészségére üríti majd a poharát. Reméli, hogy alkalma lesz Batthyánynak (zenével) szolgálni.*

Gnädiger Vnnd Hochgebietunder Herr Graff etc.

Gnädiger Herr. Eur Graff[lichen] Gnade[n] schreiben ßampt dem überschikhten

24 OL P. 1314 Missiles, 11080 sz.
25 Ld. a 10. jegyzetet.

Startin Wein hab ich mit freuden Empfange[n], in bedenkhung daß mein hertz kauffmans[c]hafft ein ßo anßehenliche Würkhung erlangt, thue mi[c]h dessen gegen Eur Gräff[liche] G[naden] zuem höhsten bedankhen. Will ni[c]ht allein Eur Gnade[n] geßundheit mit den meinigen zuem öfftere[n] darbeÿ gedenkhen, ßondern für dero fernere (wie auch dero Gnädige[n] Fraw Gemählin ßampt dero Jungen Hers[c]hafft) *continui*erli[c]he geßundheit vnnd alle *prosperi*tate[n] Gott zue bitten ni[c]ht vnderlasse[n]. Wolte beÿnebens wüns[c]he[n] daß ßi[c]h einmal die *occasion praesen*tierte, daß ich wege[n] ßo vilfältigen Empfagnen [!] Gnade[n] Eur Gräff[liche] Gnaden mit meiner wenikheit auffwarte[n] köndte. Jedoch verbleibe i[c]h zue dero Gnädigen Beuelchen

Actu[m] Wienn den 22 Aprill 1644 etc.
Jederzeit
Vndertheniger
diener
Wolffgang Ebner
Röm[isch] Kaÿ[serlicher] Maÿ[estäts] Cammer
Organist
Mppia[26]

4. Bécs, 1645. július 17. Rendeltetési hely: Risting (Ritzing /Récény)

Tegnap, július 16-án beszélt vele Batthyány nevében a pozitív miatt Leonhardt Sutter császári szobafűtő.[27] *Éppen akkoriban, amikor Ebner a háború bajos alakulása miatt kétségek között volt, hogy vajon Batthyánynak szándékában áll-e elhozatni azt, vagy sem. Ezért a behangolást szüneteltette. Mivel az említett Leonhardt úr révén arról értesült, hogy Batthyány kéri a pozitívot és két vagy legkésőbb három héten belül egy kocsit küldet érte, így akkor azt már jól elkészítve elvihetik. Ebner nagyon szeretné és a szerkezetnek is jobb lenne, ha alkalom adódna arra, hogy a mester (miként azt nemrég, amikor Batthyány ott volt, már közölték) maga is odamenne, és a megfelelő helyre vinné. Batthyány Ebner útmutatása nélkül is kielégítően el tudja majd intézni, hogy a mester oda s vissza mehessen. Mellesleg kéri Batthyányt Raunakher* (Raunacher?) *úr nevében, hogy szíveskedjék – miként nemrég jelezték – egy tanúsítványt felküldeni Raunakhernek, hogy az orgonát nem több mint száz forintért* (gulden) *megvette tőle, hogy ezt ma vagy holnap az uraságoknak bemutathassa. Reméli, hogy ez Batthyánynak nem lesz ellenére. Más újdonságot nem tud írni, mert* (a hadsereg ?) *még nem kerekedett fel, de ők ott fent* (t.i. Bécsben) *mind azt kívánják, hogy Magyarországnak az Isten szerencsés békét ajándékozzon.*[28] *Kéri Batthyányt, ha a kocsit felküldi, ne küldje üresen, hanem sétáltasson fel vele* ***„o bort bisom io bort"****, hogy Ebner Batthyánynak és feleségének, valamint Palkó grófnak és az összes fiatalúrnak az egészségére ihasson.*

Hoch Vnndt Wollgebohrner
Gnädiger Vnnd Hochgebietundter
Herr Graff etc.

Gnädiger Herr. Eur G[räflichen] G[naden] thue ich in vnderthenikheit zue wisse[n], daß ich gester[n] alß den 16. Julÿ im name[n] Eur G[räflichen] Gnade[n] vo[n] herr[n] Leonhardt Sutter Kaÿ[serlichem] Cammer Haizer wege[n] deß Poßitiffs angeredt wordte[n], wann ich nun wegen der iezige[n] widerwertige[n] kriegesleuff in ein Zweiffel gerathe[n], ob Eur G[räfliche] G[naden] ßoli[c]hes mechte[n] abhollen lasse[n] oder ni[c]ht, alß hab ich mit einstimmung desselbe[n] ein stillstandt halte[n] lasse[n] weillen ich aber durch angeregte[n] Herr[n] Leonhardt verständigt, daß Eur G[räfliche] G[naden] solicheß verlange[n], alß wolle[n] Eur G[räflichen] G[naden] innerhalb 14 tag oder 3 Woche[n] auff daß lengst ein Fuehr herauff gehn lasse[n], ßo wirdt ßoliches woll zuegericht abgeführt köndte[n] werdte[n]. Were mir zwar ßehr lieb vnnd dem werkh zuem besten ßo die gelegenheit ßi[c]h gebe daß der Maister (wie jüngst in Eur G[räflichen] G[naden] gegenwertikheit vermeldt) ßelber mit hinab khäme, vnnd ßoliches ahn gehörigeß orth lifferte. Eur G[räfliche] G[naden] werdte[n] hierin ohne mein g[e]horßambes maßgebe[n] s[c]hon g[e]nuegßambe anstellung wisse[n] zue thuen, daß er mit *passier*[en] vnd *repassiere*[n] werdte könne[n]. Bitte beÿnebens Eur G[räfliche] G[naden] im name[n] Herr[n] Raunakhers, ßie wolten, wie jüngst gemelt Jme ein *attestation* herauff s[c]hikhen, daß ßie eß vo[n] Jme nit höher alß per Ainhundter guldten erkhaufft hetten, damit ers heuth oder morge[n] der hers[c]hafft vorlegen kundte. Verhoffe Eur G[räfliche] G[naden] werdten eß Jnen ni[c]ht zue wider ßein lasse[n], wie ßie ßi[c]h negst desse[n] guettwillig ahnerbotte[n]. Vo[n] Neue[n] Zeuttunge[n] weiß i[c]h der Zeit Eur G[räflichen] G[naden] ni[c]hts Zue schreibe[n], weillen beÿ vnß no[c]h kein auffbruch ges[c]hehen, iedoch verlang[en] mir alle herobe[n] ein glükhßeelig[e]n fridten in Vnger[n], den Gott Gnädigli[c]h bescher[en] wolte. Hiemit Jn Eur G[räflichen] G[naden] verharrli[c]he Gnadt mi[c]h Vnderthenigst Empfelhendt.

Actum Wienn den 17 *Julÿ Anno* 1645
Eur G[räflichen] Gnadten
vnderthenigster
diener
Wolff[gang] Ebner
Röm[isc] Kaÿ[serlicher] Maÿ[estäts]
Cammer Organist
Mppia

26 OL P. 1314 Missiles, 11082 sz.

27 A Sutter által Batthyánynak írt levelekből nyilvánvalóan hiányzik egynéhány. Az Ebneréhez legközelebb esők május 31. illetve augusztus 8. keltezésűek. Se ezekben, sem a korábbi avagy későbbi missilisekben nincs utalás a pozitívra.

28 Ebner itt nyilvánvalóan I. Rákóczi György erdélyi fejedelemnek a svédekkel szövetségben akkor folyó, III. Ferdinánd ellen irányuló felsőmagyarországi és morvaországi hadjáratára illetve az azzal párhuzamosan folyó tárgyalásokra utalt.

P: S: Wann Jhr G[räfliche] G[naden] die Fuehr herauff schikhe[n], bitte ich Vndterthenig sie wollens ni[c]ht lehr lasse[n] herauff gehn, ßonder[n] ein *o bort bisom io bort* mit herauff spazier[n] lassen, daß J[c]h Eur G[räflichen] G[naden] dero ßelbe[n] Gemahlin ßampt herr[n] Graff Palcko vnnd der ganze[n] Junge[n] Hers[c]hafft geßundheit möchte trinkhe[n].[29]

5. Bécs, 1650. május 4. Rendeltetési hely: Gissing (Güssing / Németújvár)

Sutter úr révén megkapta Batthyány levelét, és a kívánságnak megfelelően körbekérdezett egy orgonista után.[30] *Az ő derék embere, aki ugyan nős, de gyermeke nincs, már annyiban elrendezte a dolgot, hogy Batthyány szolgálatába állna, ha előzőleg hírt kapott volna a konvenciót* (a fizetséget és ellátást rögzítő szerződést) *illetően. Mert egyébként másfelől is keresik őt. Igen jó személy, aki hegedűn is jól játszik. Batthyány feleségének sem lenne rossz ha az orgonista házastársa varrással és más szép munkával – ebben gyakorlata van – szolgálna. Csak azon áll az egész, hogy Batthyány mennyi élelmiszerre és készpénzre hajlandó szerződni. Ebner kéri, hogy tájékoztassák. Akkor tovább tárgyal az orgonistával és sietve ismét tájékoztatja Batthyányt. Nagy kegy lenne, ha az ígért* ***„o bor"*** *megjönne, mivel már régóta nincs semmi a hordóban.*

Hoch Vnnd Wohlgebohrner Gnädiger
Vnnd Hochgebietendter Herr Grau etc.
Gnädiger Herr

Eur Grauli[c]h G[naden] s[c]hreiben hab ich vo[n] Herr[n] Sutter Zuerecht erhalte[n], vnnd auff dero G[naden] begehren alßobaldt meiner [s]chuldikheit nach vmb ein[en] organisten vmbgefragt, vnnd mein Wakher[n] man ßo zwar verheÿrath aber kein kindt, s[c]hon ßo weith *disponi*ert, daß er si[c]h beÿ Jhr[er] G[räflichen] G[naden] in dienst einliesse, wann er zuevor ein nachricht hette, ßeiner *conuention* halber, dann er ßonst anderwerts auch erßuecht wirdt, ist gar ein schönes *subiectu*[m], geigt auch woll, ßolle auch ßein[e] Haußfrau Jhr G[räflichen] G[naden] der Frau Grauin ni[c]ht übel ansteh[en], wann ßie ihr mit nahen vnnd anderer s[c]hönen arbeith dere[n] ßie erfahr[en], auffwartete. Beruehet alßo nur auff dißem waß Ihr G[räfliche] G[naden] ime in *Victualien* Vnnd bahrem gelt für ein *conuention* zue mache[n] ßi[c]h G[nädigst] *resoluiere*. Bitte demna[c]h Jhr[e] G[räfliche] G[naden] wollen mi[c]h ßolihes berichte[n] lassen. Will alßdann verner mit ihme *Trac-*

29 OL P. 1314 Missiles, 11083 sz.

30 Fentmaradt Sutter május 5-én írt válasza Batthány előző hónap 17-én elküldött – de egy császári apród által csak megkésve, május 3-án kézbesített – levelére. Ebben reagált az orgonistára vonatkozó kérésre is: *„dem Ebner der Khaÿ*[serlichen] *Maÿ*[estät] *organisten hab Jch das seinig* [ti. a neki szóló levelet] *auch selber zugestëlt*[.] *Wegen Eines gueten organisten hab Ich Mein fleisig Nach* [a margón beszúrva: *frag*] *Es seiner woll verhanden ob sie aber tauglich sein würden wais Jch nit*[.] *Der die pëtshafft* [Batthyány részére] *schneidt hat Mier auch von Einem organisten gesagt mit dem will Jch Rëden vnd auch Nah fragen was Er kann"*. OL P. 1314 Missiles, 44885. sz.

*tie*r[en], vnnd E[uere] G[räflichen] G[naden] förderli[c]hst widerumb berichten. Der versprochne *o bort*, wann er ankhame, were es nur gar ein[e] grosse Gnadt, dan s[c]hon langst ni[c]hts mer im fass. Wolt ger[n] Jhr G[räflichen] G[naden] vnnd deß ganze[n] Ho[c]hadelich[en] Hauß geßundheit trinkhen, vnnd deroßelbe[n] in vnßerm armen gebett iederzeit eingedenkh ßein. Verbleibendt hierüber Eur Graulich Gnaden

Wienn den 4 Maÿ A[nn]o 1650

Jederzeit

Vndertheniger

Knecht

Wolff[gang] Ebner

Mppia

P S. Mein Weib last ßi[c]h nebe[n] mir Ihr G[räflichen] G[naden] der Frau Grauin in dero beharliche[n] Gande[n] vndertheniger nebe[n] dem Junge[n] Göttel Empfelhe[n].[31]

6. Bécs, 1650. június 13. Rendeltetési hely: Rechnitz (Rohonc)

Batthyány június 5-iki levelét megkapta. Beszélt az orgonistával a konvenció miatt, aki azt mondta, hogy tüstént elmenne Batthyányhoz egy negyed évre, amennyiben étkezést és szállást, valamint 20 birodalmi tallért adnának neki, mert hogy Missling (= Myslík ?) *generálisnál is ennyit kapott. Amint a negyedévnek vége lesz, és ha Batthyánynak a tetszését megnyerte, valamint ha az orgonista a környezetet és a lehetőséget látta, azt követően Batthyány tovább tárgyalhat vele. Az orgonista a próbaidőre itt hagyná a feleségét és csak egyedül szolgálná Batthyányt. Amennyiben ez a kívánság Batthyánynak tetszik, úgy leginkább oly módon adhatna lehetőséget az orgonistának* (a próbára), *hogy az odamegy. Kéri is, hogy hamarosan megjelenhessen Batthyánynál. Ebner szerény véleménye szerint az lenne a legjobb, ha Batthyány látná a személyét, és maga tárgyalna vele. Azért is, hogy Ebner közvetítése se az egyik, se a másik félnek ne legyen kárára. Köszöni az időben megérkezett* ***„Jó ó bor"****.*

Hoch vnnd Wohlgebohrner

Gnadiger vnnd Hochgebietundter Herr Grau.

Eur G[räflichen] G[naden] s[c]hreiben vom 5 Junÿ datiert hab ich zuerecht erhalten, den *organisten* alßobaldt zue nur erfordert, vnnd wegen einer *Conuention* ihme zugesproche[n], ßo ßagt er mir, er wolle ßich alßobaldt zue Jhr[en] G[naden] begeben auff ein viertel Jahr, wann ßie ihme die Taffel, Zimmer vnnd 20 Reichstaller, geben wolle[n], dann ers beÿ dem *General* Missling auch alßo gehabt, alßdann wann daß viertel Jahr auß, wann E[uere] G[räfliche] G[naden] ein gnädigß Wollgefallen ahn ihme haben, ihme auch daß Landt Vnnd die gelegenheit zueßehn,

31 OL P. 1314 Missiles, 11084 sz.

werde[n] E[uere] G[räfliche] G[naden] weitter mit ihme *Tractiern*. Vndter dessen aber, wolle er ßein Haußfrau alhier lassen, vnnd nur allein Jhr[er] G[räflichen] G[naden] auffwarten. Wann nun E[uere] G[räfliche] G[naden] dißes ßein beger[en] gnadig beliebt, können ßie mit ehistem ihme ein gelegenheit mache[n], daß er hinab khombe, dann er v[e]rbittig alßobaldt zue ers[c]heine[n]. Meinem wenigen gedunkhe[n] vermein i[c]h eß ßeÿ am besten, daß Jhr G[räfliche] G[naden] die perßohn ßehe, vnnd alßdann ßelber *Tracti*ere, damit i[c]h weder beÿ einem oder ander[n] Thail vnrecht thue. *Jnterim* thue i[c]h mi[c]h zuem höhsten bedankhen wegen des *Jo ó bort*, er kamme iezt gar zuerechter zeit. Will E[uere] G[räflichen] G[naden] vnnd daß ganzen Grafflich[en] Hauß geßundheit vleissig trinkhe[n]. Jn Eur Grauliche Gnad

mi[c]h iederzeit vndertheniget Empfelhend
Wienn den 13 Junÿ A[nn]o 1650
E[uere] G[räflichen] G[naden]
Vndertheniger dienner
Wolff[gang] Ebner
Mppia[32]

7. Bécs, 1650. június 18. Rendeltetési hely: Rechnitz (Rohonc)

Noha válaszolt Batthyány június 5-iki levelére, de elszalasztotta az alkalmat, hogy az orgonistát illetően még egyszer megismételje, az úgy döntött, hogy Batthyány parancsának megfelelően hamarosan belép egy negyedévi próbaidőre, hogy kiderüljön, vajon elfogadható-e ő Batthyánynak, és hogy továbbra is fennállna-e számára ez a lehetőség. De erre a negyedévre étkeztetést és 20 birodalmi tallért kíván, mivel hogy Missling (= Myslík ?) *generálisnál, ahol megelőzően szolgált, ugyanennyit kapott. A feleségét azonban nem vinné magával. Ha Batthyánynak tetszik ez a javaslat, akkor leginkább úgy teremthetnének lehetőséget, ha az orgonista leutazna. Ebner úgy véli, jobb lenne ha Batthyány felvenné egy időre próbaként az orgonistát és azután már tetszés szerint konvenciót köthetnének. Hogy egyik féllel szemben se legyen igazságtalan, kéri a választ, hogy értesíthesse az orgonistát, hogy ha esetleg nem lesz semmi a dologból, úgy másutt jelentkezhessen. Várja a* ***„jo ó bort"****, hogy ismét Batthyány és családja egészségére ihasson.*

Hoch Vnnd Wohlgebohrner
Gnädiger Vnnd Hochgebietender Herr Graff.

Eur G[räfliche] G[naden] s[c]hreiben vom 5 *Junÿ* datiert, hab ich zwar in vndertheníkheit beandtwortet, weil i[c]h aber die gelegenheit verßaumbt, alß hab ich ßoliches no[c]h einmahl *repetier*[en] wollen, den organisten bet[reffend] hatt er ßi[c]h *resoluie*rt auff E[uere] G[räflichen] G[naden] befelch alßo baldt einzuestellen, vnnd ein viertel iahr *probiern*, ob ehr Jhr G[naden] mechte ahnnemblich ßein, vnnd

32 OL P. 1314 Missiles, 11085 sz.

ob ihme auch die gelegenheit verner ahnstundte, iedoch begerte ehr diß viertel ihar [!] die Taffel vnnd 20 Reichstaller, dann er habe beÿ dem *General Missling* wo er zue vor gedient, auch ßo vil gehabt, er nahme aber vnderdesse[n] ßein haußfrau ni[c]ht mit ihme. Wann dißer Vors[c]hlag Eur G[räflichen] G[naden] gnadig belieben thete, kundte[n] ßie mit ehistem ein gelegenheit vers[c]haff[en] lassen, daß er hinab khame, meines wenige[n] bedunkhe[n] nach halt ichs für besser, daß ßie ein zeit zuem *probier*[en] nehme[n], alß dann könne[n] ßie ein *Conuention* mache[n], wie ßie wolle[n]. Damit alßo ich auff keiner ßeith[e] vnrecht thate bitt vnderthenigst vmb ein andtwort, damit i[c]h dißen *organist*[en] köndt *auisiern*. Wann es etwann ni[c]hts, daß er ßi[c]h anderstwo kundte bewerben. Vnder dessen befilhe i[c]h mi[c]h vnnd die meinige, vndter Eur G[räflichen] G[naden] gnädige[n] s[c]huzt [!]. Vnd verbleib

Wienn den 18. Junÿ A[nn]o 1650
E[uer] G[räflichen] G[naden]
Jeder Zeit diensts[c]huldigster
Knecht.
Wolf[gang] Ebner
Mppia.

Ps. Jch warth[e] mit höhstem Verlange[n], auff de[n] *Jo ó bort* daß ich Eur G[räflichen] G[naden] vnnd des ganze[n] hochgräffl[i]ch[en] Hauß geßundheit einmahl widerumb trinkhe[n] kundt.[33]

8. Bécs, 1650. július 15. Rendeltetési hely: Rechnitz (Rohonc)

Batthyány levelét megkapta, és abból megértette, hogy az ajánlott orgonista kívánsága túl sok lenne. Amikor ezt (ti. az alacsonyabb fizetséget) *azonnal kezdeményezte, erre fel az orgonista úgy vélte, hogy kívánsága nem illetlen.* (Beszúrva a mondat közepébe: *Nem ide, hanem egy időre Morvaországba Brünnbe akar* [menni].) *De mivel adott szavát nem akarja visszavonni, ezért egy negyedévre mégiscsak Batthyányhoz menne próbára. Döntsön erről most már Batthyány, hogy mennyit adna erre az időre.*

Hoch Vnnd Wohlgebohrner Herr Graff
Gnädiger Vnnd Hochgebietendter
Herr Herr.

Eur Hochgräf[lichen] G[naden] s[c]hreiben hab ich zuerecht erhalten, darauß vernomben alß were des vorges[c]hlagnens organisten *petitu*[m] zuevill. Alß habe ichs ime /: Will er ni[c]ht alhie ßonder[n] ein zeitlang zue Brünn in Mähre[n] :/ ßoliches alßobaldt *intimiert*, welicher ob er zwar vermeinte es were kein vnzimbli[c]h begehr[en], iedoch wolte er ßein gegeben *parolla* ni[c]ht zuerukhnemme[n], vnnd auff ein viertel Jahr zue E[uere] G[naden] auff ein prob khombe[n], iedoch wolten ßi[c]h Ihr G[naden] aniezo *resoluiern*, waß ßie auff ßoli[c]he Zeit g[nädigst] geben

33 OL P. 1314 Missiles, 11086 sz.

wolten. Werdten demnach E[uere] G[naden] auff eins vnnd anders mehr nach dero gnädige[m] belieben, weittere verordnung zuegebe[n] wissen.Verbleibe hierüber

Wienn den 15 Julÿ 1650
Eur Hochgrafflich Gnaden
Jeder Zeit s[c]huldigster
diener vnnd Knecht
W[olfgang] Ebner
Mppia[34]

9. Bécs, 1650. december 23. Rendeltetési hely: Rechnitz (Rohonc)

Ebner szép szavakkal gratulál Batthyány közelgő névnapjára. Szolgálatát ajánlja. Kéri a megígért ***„o bort"****.*

Gnädiger vnnd Hochgebietender Herr Graff
Gnädiger Herr Herr.

Eur Hochgrafli[c]h[e] Gnade[n] mit dißem meinen geringe[n] brieflein s[c]huldigster massen auffzuewarthen, gibt mir genuegstambe anlass dero herbeÿkhombendte geburtstag *S. Adami*, zue welichem ich vnnd die meinige Eur Hochgraff[lichen] Gnaden vil glückhs vnnd heÿl, vnnd deren noch vnzahlbahre Wünts[c]hen, Gott wolle dießelbe, nach dero ßelbst aignen Wuntsch *benedeÿen*, ßegnen, vnnd in aller glükhseeliger Wolfahrt erhalten. Ob eß ßich zwar beÿnebens gebühre[n] wolte, mit einem wenigen *praesente* zueers[c]heinen, ist doch Eur Hochgraff[lichen] Gnaden bewust, daß beÿ mir für dero hochanßeheli[c]he herrschafft ni[c]hts würdigß zuefindten, iedo[c]h *offeriere* ich dero ßelben, meine vnnd der meinigen s[c]huldigste dienst, vnnd bin iederzeit dero Gnädigen befelch begirig nach zue leben. Vnnd wann ßi[c]h die gelegenheit eraignete, daß der versprochne *o bort* ankhämbe, wolte i[c]h alle tag Eur Hochgraff[lichen] Gnaden geßundheit darbeÿ gedenkhen, der kleine göttel wurdte ßoliches in geßundtheit ßeines Gnädigen Herrn Götts auch zuethue[n] ni[c]ht vnderlassen. Thuen vnß hiemit ßamentli[c]h in dero hochgraff[lichen] Gnad vnnd gunst neben Wüntschung eines glükhßeeligen freudenreiche[n] neuen Jahrs.

Vndertheni gst Empfelhen.
Eur Hoch Grafflich Gnaden
Vndertheni gster dienner
vnnd Knecht
Wienn den 23. Xbris A[nn]o 1650
Wolff[gang] Ebner
Röm[isch] Kaÿ[serlicher] Maÿ[estäts] Cammer Organist
Mppia[35]

34 OL P. 1314 Missiles, 11087 sz.
35 OL P. 1314 Missiles, 11088 sz.

ABSTRACT

PÉTER KIRÁLY

THE LETTERS OF WOLFGANG EBNER
TO ÁDÁM BATTHYÁNY (1643–1650)

This article presents nine letters from the imperial court organist Wolfgang Ebner (1612–1665) to the Hungarian Count, Ádám Batthyány (1610–1659). The letters, written between 1643–1650 (already briefly referred in *Magyarország zenetörténete,* vol. II. ed. Kornél Bárdos, Budapest: 1990, p. 116–117.) show that Ebner became well acquainted with Batthyány. They obviously knew each other prior to Spring 1643. Ebner acted in Vienna as a kind of musical agent for the Count: he helped him to get a spinet repaired as well as to acquire a portative organ and he also acted as an intermediary in an unsuccessful attempt to engage an organist who had previously served General Missling (= Myslík?). Ebner also played for Batthyány during the Count's stay in Vienna in February 1644. The surviving letters obviously represent only part of their correspondence. According to the letters the musician regularly received wine (as payment?), which Ebner always asked for in his German letters with a few words in broken Hungarian.

BESZÁMOLÓ

Mikusi Balázs

ZENESZEMIOTIKAI SZEMINÁRIUM HELSINKIBEN ÉS TALLINNBAN

2000. október 13. és 17. között rendezték meg a 8. nemzetközi doktori és posztdoktori szemináriumot a zeneszemiotikáról. A házigazda a Helsinki Egyetem zenetudományi osztálya és az Észt Zeneakadémia volt: az első két és fél napot Helsinkiben, a következő kettőt (az onnan mindössze másfél órányi hajóútra fekvő) Tallinnban töltöttük. A rendezvény – bár a lebonyolítás természetesen konferenciára emlékeztetett – hangsúlyozottan tanulmányi célokat szolgált, s ennek megfelelően a résztvevők zöme egészen fiatal, doktori fokozatot még nem szerzett kutató volt. Az előadások színvonalában ennek azonban nem volt semmi nyoma. (Mint a hasonló szemiotikai találkozókon tanárként hosszú ideje rendszeresen résztvevő Grabócz Mártától megtudtam, általános tapasztalat, hogy a fiatalok legalább olyan jó, de gyakran még alaposabban előkészített beszámolókkal jelentkeznek ilyen alkalmakkor, mint az idősebb, már „befutott" professzorok.) Ami a nemzetköziséget illeti, a házigazda jogán természetszerűleg nagy számban jelen volt finn és észt hallgatókon kívül a zeneszemiotikában nagy hagyományokkal bíró Franciaországból is többen érkeztek; emellett Európából egy-egy angol, olasz, szerb és magyar résztvevő akadt. Feltűnő volt egy öt fős amerikai kontingens jelenléte (egytől egyig Európában tanuló brazil, venezuelai és mexikói hallgatók) – különösképpen, mivel az Egyesült Államokból ezúttal nem érkeztek fiatalok. A francia résztvevők természetesen most is ragaszkodtak a francia nyelvhez, a többi előadás kivétel nélkül angolul hangzott el.

A fiatal hallgatók előadásaihoz többnyire a jelen volt négy professzor fűzött kommentárokat, s ezenkívül mindegyikük saját előadással is szerepelt. *Eero Tarasti,* akit minden túlzás nélkül nevezhetünk nem csupán a finn, de az Európa- és világszerte folyó zeneszemiotikai kutatások „motorjának", bevezető előadásában e kutatási terület történetét tekintette át. Mint kitűnt, a zeneszemiotikai vizsgálatok megindításának, illetve valamilyen egységesen elfogadott rendszer kidolgozásának nehézsége magában a klasszikus szemiotikai irodalomban, Greimas, Barthes, Foucault, Derrida szövegeiben rejlett és rejlik – ezekben ugyanis szinte szó sem esik a zenéről. A zeneszemiotika tehát *per definitionem* eredendően más terület vizsgálatára kifejlesztett elméletek zenére alkalmazásával kísérletezik, s a modellként szolgáló elméletekből természetszerűleg minden kutató más és más elemeket érez zeneileg is tartalmasnak, és helyezi azokat a maga elemzéseinek középpontjába. Mindennek eredménye erényként a zeneszemiotika irodalmának rendkívüli sokszínűsége, hátrányként vi-

szont az a – viszonylag új kutatási területeknél amúgy is szinte kikerülhetetlen – probléma, hogy (mint maga Tarasti is elismerte) „nekünk, zeneszemiotikusoknak, egyáltalán nincs egységes terminológiánk." A zenére alkalmazásból fakadó problémák egyébként már azon a legalapvetőbb szinten jelentkeznek, hogy mit is kell vizsgálnia egy szemiotikai elemzésnek. Tarasti szerint egy valódi zeneszemiotikai vizsgálatnak a jel mindkét „oldalával", a *signifiant*-tal („jelentő") és a *signifié*vel („jelentett") egyaránt foglalkoznia kell.

A Strasbourgban tanító *Grabócz Márta* két előadást is vállalt. Az elsőben a Waldstein-szonáta nyitótételének több különféle (Schenker, Rosen, Schering, Tarasti, Hatten és saját) elemzését mutatta be (angolul), a másodikban (immár franciául) Bartók szimfonikus zenéjének toposzait vizsgálta, a Két kép (op.10) Virágzás-tételének részletes bemutatásával. *Robert S. Hatten* (Bloomington, Indiana), akinek 1994-ben fontos Beethoven-könyve jelent meg, most Schubert-kutatásairól számolt be; *Jean-Marie Jacono* (Aix en Provence) pedig a zenei elemzés szociológiai aspektusát villantotta fel Mozart Haffner szimfóniájának példáján.

Ami a többi előadást illeti, azok (az egyszerű felsorolásnál rövidebb) összefoglalása reménytelen vállalkozásnak tűnik – s nem elsősorban a beszámoló korlátozott terjedelme, hanem a témák és megközelítések már említett sokfélesége miatt. Szembeötlő volt mindenesetre a kortárs zenei témák nagy száma (a manapság néha már-már „zenetudós módra" gondolkodó komponisták művei természetesen hálás terepet kínálnak mindenféle minuciózus analízisnek), de a 20. század első felének zenéje is számos előadás tárgya volt. Én magam – kapcsolódva a 2000-es év kettős halálozási évfordulójához (Bach 250., illetve Sosztakovics 25.) – a B-A-C-H-motívum és Sosztakovics D-S-C-H zenei monogramja közötti kapcsolatot próbáltam feltárni Sosztakovics Tizedik szimfóniájában. Kuriózumként – de az egész rendezvény nyitott légkörére nagyon jellemző kuriózumként – olyan, talán még a legtágabban értelmezett zeneszemiotika körén is kívül eső témák is helyet kaptak a programban, mint Josquin Ave Mariájának spektráltranszformációs analízise, vagy egyes állatfajok esztétikai érzékének vizsgálata.

A szeminárium végén Tarasti professzor valamennyi résztvevőnek figyelmébe ajánlotta a 2001. június 7. és 10. között a finnországi Imatrában megrendezésre kerülő ICMS7-et (7th International Congress on Musical Signification), melynek témája: A zene és a társművészetek. Az ICMS-rendezvények amolyan „nagytestvérei", konferencia-párjai ennek a szemináriom-sorozatnak, s a mostani különösen izgalmasnak ígérkezik, mivel a hírek szerint olyan nagy nevek mellett, mint *Leo Treitler* vagy *Leonard B. Meyer*, az a *Jean-Jacques Nattiez* is részt vesz majd rajta, aki jó negyedszázada egyik kezdeményezője volt a zeneszemiotikának, de azóta elméleti viták (így elsősorban a *signifié*-oldal elutasítása miatt) alig tartotta a kapcsolatot az ICMS-eken rendszeresen találkozó kutatók csoportjával.

A szemináriumon való részvétel lehetőségéért Eero Tarasti professzornak és ottani segítőinek, valamint a Finnországban működő Pro musica alapítványnak tartozom köszönettel.

RECENZIÓ

Kaczmarczyk Adrienne

LISZT 2000

Egy levélgyűjtemény és egy tanulmánykötet Hamburger Klára szerkesztésében

I.

Franz Liszt: Briefwechsel mit seiner Mutter
Herausgegeben und kommentiert von Klára Hamburger
Eisenstadt: 2000

Mintegy száz év telt el azóta, hogy a Liszt-rajongóból lett -biográfus, Marie Lipsius – ismertebb nevén La Mara (1837–1927) – sajtó alá rendezte és 1893–1918 között a lipcsei Breitkopf & Härtel kiadónál megjelentette Liszt Ferenc akkoriban ismert, illetve a számára hozzáférhető levélhagyatékát. E forrásmunka értékével csak az lehet tisztában igazán, aki tudja, hogy a La Mara munkájához hasonló, átfogó, modern Liszt-levélkiadás még egyre várat magára, s ennek hiányában mindmáig La Mara több ezer levelet magában foglaló 15 kötete szolgáltatja a legfontosabb kiindulópontot e téren a kutatás számára. Ha a levélösszkiadás késik is, olyan levelek, sőt levélgyűjtemények, amelyek létezéséről La Mara még egyáltalán nem tudott, szép számmal váltak ismertté és hozzáférhetővé – nagyrészt nyomtatásban is – az elmúlt száz év során. De részben a közreadói elvek szigorodása, részben a filológiai szempontból pontosabb, helyesebb közreadás lehetővé válása szükséges és egyre sürgetőbb feladattá tette–teszi La Mara köteteinek javított újrakiadását is. A Liszt-kutatás e fontos feladatában vállalt részt Hamburger Klára, aki néhány éven belül két kötetet állított össze és jelentetett meg Liszt családi leveleiből: 1996-ban Lisztnek kisebbik lányához, Cosimához és unokájához, Danielához írott leveleit adta közre,[1] a most napvilágot látott másik könyvben Lisztnek és édesanyjának, Liszt Annának a levelezését publikálta. Míg az 1996-os mű addig ismeretlen dokumentumokat bocsátott a történészek rendelkezésére, addig a mostani kötet lényegében La Mara nyolc évtizeddel ezelőtt kiadott, mára már elavult munkája[2] átdolgozásának, javított és bővített, új kiadásának tekinthető. Mind filológiai, mind muzikoló-

1 *Franz Liszt. Lettres à Cosima et à Daniela.* Présentées et annotées par K. Hamburger. Sprimont: Pierre Mardaga, 1996.

2 La Mara: *Franz Liszts Briefe an seine Mutter.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1918.

giai szempontból kiváló, precíz munka mindkét levél-közreadás, mindkettő több éves előtanulmány eredménye.[3]

Hamburger Klára összesen 204 levelet adott közre, amelyek túlnyomó része a bayreuthi Richard-Wagner-Archiv, egy kisebb részük pedig a weimari Goethe- und Schiller-Archiv tulajdona. Nem tartalmazza a kötet azt a párizsi Bibliothèque Nationale-ban őrzött 28 Liszt-levelet, amelyet Jacques Vier publikált 1950-ben.[4] Ezek listája azonban a tájékozódást elősegítendő forrásmegjelöléssel és Eckhardt Mária pontosításait[5] is figyelembe vevő keltezéssel együtt olvasható a közreadói előszóban.

Anya és fia levelezése 1827-ben, az apa, Liszt Ádám halálakor kezdődik. A levelek meghitt, jókedvű, sőt nemritkán humoros hangvétele kettejük mindvégig szeretetteljes és bensőséges kapcsolatáról árulkodik. A Párizsban felnőtt fiú legszívesebben – 121-ből 96 esetben – második anyanyelvét, a franciát használja. Liszt Anna (1788–1865) legtöbbször németül ír, de mondataiba minduntalan francia szavakat, kifejezéseket sző. Ez a nyelv számára szintén, akarva-akaratlan, második nyelvvé lett, amiként második hazává az ország is, ahová fiát támogatandó férje halálát követően érkezett. Élete következő négy évtizedét Párizsban élte le, világjáró fia kéréseit, megbízásait teljesítve és unokái nevelésében segédkezve. Fiának írott 70 levelén kívül olvasható még a kötetben Liszt Anna 13 további levele is, amelyek közül 11 a leányaként szeretett Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek, fia második élettársának szól, 1-1 pedig a fia szakmai társaságához tartozó Gaetano Belloninak, illetve Adolphe Fotès-nak.

Liszt és Liszt Anna leveleinek egy része most kerül először teljes egészében, közreadói csonkítás nélkül és eredeti nyelven az olvasók elé. A francia nyelvű levelekhez a közreadó német fordítást is mellékelt. A bibliográfiai tájékoztató és a levelekben említett zeneművek jegyzékével kiegészített névmutató csakúgy, mint az előszó és a levelekhez fűzött tömör, informatív jegyzetek jelentősen növelik a kiadvány tudományos és praktikus használati értékét.

A kötetet Bayreuth városa és Burgenland tartomány közösen jelentette meg kulturális együttműködésük 10. évfordulóján.[6]

3 A két kötet témájával kapcsolatos írások közül hadd utaljunk most csak Hamburger Klárának a Liszt édesanyját bemutató, a most megjelent levélkötethez is szervesen kapcsolódó tanulmányára: „Madame Liszt. (Versuch eines Bildnisentwurfs auf Grund von unbekannten Dokumenten)" *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 27. Budapest: Akadémiai, 1985, 325–378.

4 J. Vier: *Franz Liszt. L' Artiste – le clerc.* Paris: 1950.

5 Eckhardt Mária: „Une femme simple, mère d'un génie européen: Anna Liszt. Quelques aspects d'une correspondance" *Actes du Colloque International Franz Liszt.* Réd. Serge Gut. *Revue musicale*, numéro special. Paris: 1986, 405–407.

6 *Festgabe zum zehnjährigen Bestehen der Kulturpartnerschaft Bayreuth – Burgenland.*

II.

Liszt 2000. A nagy magyar és európai mester a 21. század küszöbén
A Liszt Ferenc Társaság szervezésében 1999. május 18–20-án Budapesten tartott Nemzetközi Liszt-Konferencia válogatott előadásai
Szerkesztette: Hamburger Klára
Budapest: Liszt Ferenc Társaság, 2000

Hamburger Klára, a magyar Liszt Társaság főtitkára 1999 tavaszára háromnapos budapesti találkozóra hívta meg honi és külföldi Liszt-kutató kollégáit, hogy a 20. század legvégén alkalmat teremtsen olyan előadások elhangzására, amelyek Liszt Ferenc zenetörténeti helyét és jelentőségét igyekeznek tisztázni. A rendezvényt a közelmúltban elhunyt Forrai Miklós és Lennart Rabes, a magyar Liszt Társaság életre keltője és korábbi főtitkára, illetve a stockholmi Liszt Központ elnöke emlékének szentelték. A konferenciához hangversenyek is kapcsolódtak, amelyek programja – „Liszt helye az európai zenetörténetben; elődök – kortársak – utódok" – a tudományos tanácskozás témáihoz szolgált zenei illusztrációval. Bár a konferencia mindenki előtt nyitott volt, mindenekelőtt e koncertek voltak hivatva arra, hogy a világszerte működő Liszt-társaságok szelleméhez híven a zeneszerető nagyközönséget is megszólítsák, és szélesítsék a Liszt-zene kedvelőinek és értőinek táborát.

Mint a programból látható, Hamburger Klára igyekezett minél tágabb, lazább tematikai kereteket szabni a konferencia-előadásoknak, amit világosan tükröz a konferencia anyagát majdnem teljes egészében felölelő tanulmánykötet – liszti terminológiával élve – album-jellege is.[7]

Az életrajz kutatói – az utóbbi évek tendenciájával összhangban – Liszt fiatalkorára koncentráltak. A raidingi Johann Erhardt Liszt gyermekéveivel és rokonaival kapcsolatos, William Wright 1824–25-ös londoni tartózkodására vonatkozó ismereteinket pontosította helyi források alapján. Wright mellett, aki a közelmúltban számos, addig kiadatlan Liszt-levelet publikált az amerikai és a svéd Liszt-társaságok lapjaiban, a levélkutatás egy másik nemzetközi szaktekintélye, Pauline Pocknell szintén a találkozó vendége volt. Pocknell, aki a fiatal Liszt kusza, egzaltált napló- és vázlatkönyvi bejegyzéseinek gyakorlott olvasója, ezúttal Liszt kiadatlan, 1832-es zsebkönyvét mutatta be.

Más kutatóknak a koncertek és a szinte végeláthatatlan turnék jegyében eltelt 1830–40-es évek eseményei és eredményei kínáltak témát. Egy életrajzi adattal, valamint egy zongoradarabbal kapcsolatos tévedést oszlat el Malou Haine, illetve Gerhard Winkler írása: Haine minuciózus érveléssel bizonyítja be, hogy Liszt 1840. október 21-i „Dinant-i koncertje" a valóságban sosem folyt le; Winkler a *Grand Galop chromatique „simplifié"* alcímű változatáról mutatja ki, hogy az valójában az idősebb Johann Strauss *Furioso-Galopp*jának átdolgozása. Liszt hallatlanul népszerű zongoradarabjából, a Grand Galop chromatique-ból elsőként Strauss készített átdolgozást, le-

7 A konferencia teljes programját lásd: *Magyar Zene* XXXVII/2 (1999. március) 208–209.

egyszerűsítve és zenekarra hangszerelve az eredetit. Átdolgozásának a *Furioso Galopp* címet adta. Ennek a műnek a zongoraverzióját adta ki egy élelmes zeneműkiadó – minden valószínűség szerint Liszt tudtán kívül –, a Strauss-cím helyett Liszt eredeti címét felhasználva és a hamis „simplifié per l'Auteur" alcímmel kiegészítve azt. Liszt repertoárjának egyik állandó szerzője Weber volt. Corinne Schneider, aki nemrégiben publikált egy Weber-biográfiát, jelen tanulmányában Lisztnek a Weber-zongoraművek párizsi megismertetésében játszott döntő szerepét méltatja. Luciano Chiappari, egy önálló Liszt-műjegyzék megalkotója,[8] cikkében Liszt velencei tartózkodásainak részleteit és a város ihlette kompozícióikat elevenítette fel.

A mű- és stíluselemzők többsége a középső, weimari időszakot választotta témául. A korábbi és a későbbi verzió összehasonlításával mutatott rá Liszt zenei nyelvének gazdagodására, stílusában a zenei és irodalmi elemek egyre szorosabb összefonódására Jean-Pierre Bartoli két zongoradarab, *A genfi harangok* és az *Obermann völgye*, valamint Stefanie Crumbly a *Wer nie sein Brot mit Tränen ass* kezdetű dal elemzésekor. A korszak fő vívmányával, a szimfonikus költeménnyel foglalkozott Michael Saffle, a Liszt-kutatás egyik vezető személyisége, aki a műfaj alapjául szolgáló szonátaforma és -ciklus sajátosságait a *Festklänge*-elemzésével példázta. Christina-Maria Willms Liszt zenekari fugatóinak jelentéskörét és azoknak a megelőző korok fugatóival kimutatható szemantikai rokonságát mutatja be nagy anyagismeretről tanúskodó írásában. Willmshez hasonlóan egy stíluselem nyomába eredt Domokos Zsuzsanna is, aki tanulmányában meggyőzően mutatja ki a Cappella Sistina Miserere-tradíciójának hatását bizonyos Liszt-művek falsobordone jellegű részleteiben.[9] Egy egészen más eredetű hatást elemez László Ferenc a *Magyar rapszódiák* kompozíciós előzményei, az úgynevezett *Magyar rhapszódiák* közé sorolt utolsó, 21. darab kapcsán, amikor az 1846/47-es romániai utazás zenei emlékét, a rapszódia oláh dallamát eredeti népzenei párhuzamok közé ágyazva értelmezi. Szintén a hatás kérdése foglalkoztatta a Schubert-kutató Zuzana Vitálovát, aki írásában előbb Liszt Schuberttel való szellemi találkozásait veszi számba a kezdetektől az átdolgozások elkészüléséig, majd továbbmenve Liszt Schubert-interpretációjának és -átdolgozásainak hatását mutatja ki a fél generációval fiatalabb szlovák komponisták körében. A zeneszerző Liszt és a következő, 20. századi zeneszerző-nemzedék szellemi kapcsolatára hoz példát írásában Ittzés Mihály, meggyőzően érvelve Liszt *13. zsoltár*a és Kodály *Psalmus hungaricus*a bizonyos dramaturgiai és kompozíciós megoldásainak hasonlósága mellett. Liszt kompozíciós stílusát egy speciális téma, a hangnemválasztás elvei szempontjából vizsgálva Paul Merrick jelen tanulmányában azon tűnődik, hogy miért részesíti előnyben a zeneszerző a Fisz-dúr hangnemet a Gesz-dúrral szemben, és hogy miben különbözik a két hangnem liszti intonációs köre.

A pedagógus Liszt képét árnyalja tovább két másik írás: Clemens Schulze egy eddig homályban maradt Liszt-tanítvány, Clara Riese portréját rajzolta meg; Richard

8 Luciano Chiappari: *Liszt: „Excelsior!", Op. 1400. Catalogo delle composizioni cronologico, tematico, alfabetico*. Pisa: 1996.

9 A tanulmány magyar nyelven megjelent: *Magyar Zene* XXXVIII/1 (2000. február) 27–40.

Zimdars a mester és legkedvesebb tanítványa, Hans von Bülow előadói–tanári alkatának különbségeit elemezte, felfigyelve a kettejük koncertrepertoárja közti lényeges hangsúlyeltolódásokra. Breuer János egy még Bülow-nál is jelentősebb „Liszt-leszármazottnak", Bartók Bélának a Liszt-életmű teljesebb megismertetése érdekében kifejtett koncert-tevékenységét méltatja tanulmányában.[10] Lényegében Bartók és néhány kortársa példáját követve, a Liszt-kultusz ápolása céljából alakultak meg a 20. század folyamán a Liszt-társaságok. Közülük ezúttal a fennállása 10. évfordulóját ünneplő lengyel társaság eddigi eredményeiről számolt be Juliusz Adamowski. Egy másfajta kezdeményezés első tíz évének sikereit sorolja fel beszámolójában Geraldine Keeling és Neszlényi Judit: ők ketten alapították meg 1990-ben Eckhardt Mária sugalmazására a Los Angeles-i Liszt-Versenyt, amely énekeseknek és zongoristáknak kínál lehetőséget a megmérettetésre. A kétévente számos kategóriában és korcsoportban megrendezésre kerülő verseny magas színvonaláról tanúskodik, hogy már a 15–16 évesek kategóriájában is rendszerint valamely *Transzcendens etűd* a kötelező darab.

Bár a konferencia-kötet nem tekinthető a nemzetközi Liszt-kutatás 20. század végi keresztmetszetének, hiszen nem esik szó benne a legnagyobb szabású és legfontosabb tudományos munkák pillanatnyi állásáról, a tematikus katalógus, a zeneművek, írások és levelek kritikai (össz)kiadásának helyzetéről, de az egyes tanulmányok kétségkívül számos fontos megállapítással és felismeréssel járulnak hozzá egy egyre hitelesebb, árnyaltabb Liszt-portré megrajzolásához. Köszönet illeti Hamburger Klárát a találkozó megrendezéséért és a kötetért, amely megörökítette az ezredvégi pillanatot: Liszt-barátok, Budapest, anno 1999–2000.

10 A tanulmány magyar nyelven megjelent: *Magyar Zene* XXXVII/4 (1999. december) 339–348.

GÁBRY GYÖRGY EMLÉKÉRE*

(1927. április 23.– 1998. július 4.)

Gábry György egyszerűen kisétált az életünkből. Úgy tudjuk, hogy meghalt. Erre várt már hosszú évek óta. Talán most jobb neki.

Fiatal emberként, habár véget érni nem akaró tanulmányok után (hegedül, 1947-től zeneszerzést tanul majd 1952-ben átvált a zenetudományi szakra) 1957-ben került első munkahelyére, a Magyar Nemzeti Múzeumba. Személyében először kapott az ottani hangszergyűjtemény muzeológust, és megkezdődhetett a rendszeres gyűjtés, tudományos feldolgozás. Nagy elánnal fogott a gyűjtemény rendezéséhez, szakcikkei, közreadásai is elsősorban ebből a tárgykörből kerültek ki. Régizenés múzeumi koncertsorozata nagy közönséget vonzott, és sok, később hírnevessé vált művésznek indult ott a pályája. Legismertebb munkája a magyarul, németül, angolul és franciául is kinyomtatott, két kiadást is megért *Régi hangszerek* (Corvina kiadó, 1969; ^{2}1976), ahogy ő nevezte, a „képeskönyv". Ez a publikáció szétvitte hírünket a világba. A nemzeti múzeumi hangszergyűjtemény határainkon túl mindaddig jóformán ismeretlen volt, mint ahogy a magyarországi hangszerkészítés története is a fehér foltok közé tartozott. („Das Meisterbuch der Pester Instrumentenmacher-Innung." *Studia Musicologica*, 1962)

Jelentősek, szépen fogalmazottak a tárogatóról, Brandenburgi Katalin virgináljáról *(Folia Archaeologica,* 1959), a Beethoven/Broadwood zongoráról, a Mozart-klavikordról *(Studia Musicologica,* 1966 és 1968) szóló írásai. Foglalkoztatták legrégibb hangszeres emlékeink is („Symphonia Ungarorum." *Studia Musicologica*, 1970; „Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig." *Magyar Zene,* 1979/4 és 1980/3), és találkozhatunk nevével zeneművek közreadójaként is. (J. Fuchs- és J. G. Albrechtsberger-művek a Zeneműkiadó *Musica Rinata* sorozatában.)

1970–1974 között együtt dolgoztunk. Én teljesen kezdő, tapasztalatlan voltam. Türelemmel segített, magyarázott. Jókedvűen és nagy szeretettel készítette elő újabb kiállítását „Évszázadok hangszerei" címmel (Tihany, 1971). Jókedve 1974-re alább-

* A Magyar Zene nem szokott nekrológokat közölni, köszöntőket sem. Ezúttal mégis kivételt teszünk: egy közöttünk hosszú éveken át eredményesen működő kollégánk távozása a magyar zenei életből, az életből mégse maradjon tökéletesen nyom, hang és hír nélkül. Évekkel Gábry György halála után egy napilapban teljesen személytelenül megjelent néhány négyzetcentiméteres gyászjelentés mögé az egykori közvetlen munkatárs tollából származó néhány értékelő–szubjektív sor talán egy humánus hátteret rajzol.

hagyott, lakásgondok gyötörték, a múzeumban sem érezte magát jól. A munkahelyváltások (1974–1979-ig a Zenetudományi Intézet zenetörténeti múzeumának munkatársa, a Néprajzi Múzeumból ment nyugdíjba) nem hozták meg lelki békéjét, a nagy sokára megszerzett lakás (eltartási szerződés) sem fordított sorsán.

Addigra már elvesztette a fonalat, nem volt kedve az e világi dolgokkal bajmolódni. Felesége halálán nem tudta magát túltenni. Az életet feladta, de még évekig élt. Nyugodjék, végre, békében.

Fontana Gát Eszter

HELYREIGAZÍTÁS

A Magyar Zene 2000/4. számának 400. oldalán a tördelés során keletkezett és sajnálatosan ki nem javított, sorozatos, fatális sajtóhiba teszi értelmetlenné a szerző, illetve recenzens Breuer János *mikrofilológiai megfigyelését és a belőle levont következtetést. A lap számára az egyedüli lehetséges eljárás, hogy a teljes bekezdést – lábjegyzeteivel együtt –, most már (reményeink szerint) hibátlan formában újraközli, egyidejűleg a szerző és az olvasók szíves elnézését kéri, remélve, hogy hasonló eset nem fordul ismét elő.*

„Az utolsó revízió időpontjára vonatkozóan az egyetlen irányadó adat Bartók hivatkozása egy 1926-ban gyűjtött dallamra."[19] A recenzens nem ismeri a tanulmány kéziratát (a ceruzás, fekete, illetve kék tintás javításokat), egy apró ortográfiai részlet azonban más fogódzót is kínál. „A fogalmazványban itt és a későbbiekben: valašská; a tisztázatban következetesen valaskára javítva" – tájékoztat a közreadó.[20] De Bartók még 1931-ben is a valašská változatot használja,[21] s alig hihető, hogy az írásmód szerkesztői önkény következménye. A Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje (1934) írásmódja valaská.[22] Bartók a fennmaradt s javításait tartalmazó hasáblevonaton[23] sem törölte a háček nevű írásjelet a szövegből. Ez arra enged következtetni, hogy valamikor 1934 után véglegesíthette a valaská formát, meglehet, publikálás reményében, a javítások időtartama tehát hosszabb lehetett a közreadó által feltételezettnél.

---

19 BBI/3 illetve uott: 180, 203.
20 Uott: 169, 204.
21 „Szlovák népzene." In: (szerkesztette:) Szabolcsi Bence és Tóth Aladár: *Zenei lexikon II.* Budapest: Győző Andor kiadása, 1931, 571.
22 BBI/3, 214.
23 Uott: 278.

375,-

FU 57

Magyar Zene

2·2001

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXIX. évfolyam, 2. szám *2001. május*

Tartalom

MILLENNIUMI ESZTENDŐ

115 SÁROSI BÁLINT
Népzenei tartalmú Bartók-témák

129 BERECZKY JÁNOS
„...hogy keressük nemzetünk saját hangját"
Kodály első két gyűjtőútja és a *Nyári este*

TANULMÁNY

151 RICHTER PÁL
Bitematikus stratégiák szonáta formájú tételekben

171 KISS GÁBOR
Egy kompozíciótörténeti paradigmaváltás előzményei –
a liturgikus formulától az ordináriumciklusig

183 SIPOS JÁNOS
Népdalok a kazak sztyeppe két végéről – 2. rész

201 ZOLTAI DÉNES
A „Wagner-ügy" és az antiromantikus fordulat

DOKUMENTUM

205 FRIEDRICH NIETZSCHE
A Wagner-ügy
Egy muzsikus-probléma

RECENZIÓ

229 GÖNCZY LÁSZLÓ
Műveljük kertjeinket!
Ittzés Mihály: 22 zenei írás

MEGJELENIK A

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM
TÁMOGATÁSÁVAL

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT – 2001/2

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön a Batthyány Kultur-Press Kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon Előfizetési díj egy évre 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

MILLENNIUMI ESZTENDŐ

Sárosi Bálint

NÉPZENEI TARTALMÚ BARTÓK-TÉMÁK*

Bartók, mint ismeretes, a népzenének a zeneszerzőre tett hatásáról szólva három fokozatot különböztet meg. A harmadik, legmagasabb, fokozatról ezt írja: „sem parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem dolgoz föl zenéjében, de zenéjéből mégis *ugyanaz a levegő árad*, mint a parasztzenéből. Azt lehet mondani ilyenkor: a zeneszerző megtanulta a parasztok zenei nyelvét és rendelkezik vele oly tökéletes mértékben, a milyen tökéletes mértékben egy költő rendelkezik anyanyelvével."[1]

Előadásomban Bartók szavainak jobb megértéséhez próbálok néhány adalékkal hozzájárulni. Egyetlen, nem „folklorisztikus" művön – *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* – végighaladva olyan Bartók-témákra kívánom a figyelmet felhívni, melyeken kimutatható a népzene a hatása. Azért vizsgálok csupán témákat, mert azokban a népzene nyomait könnyebben lehet követni, és népzenei párhuzamokat is könnyebb hozzájuk találni. Vezérfonalul pedig azért választottam éppen a *Zenét*, mert ennek témái abból a népzenéből közelíthetők meg legjobban, melyben magam is – ugyanúgy, mint Bartók – a leginkább otthon vagyok: a magyarból.

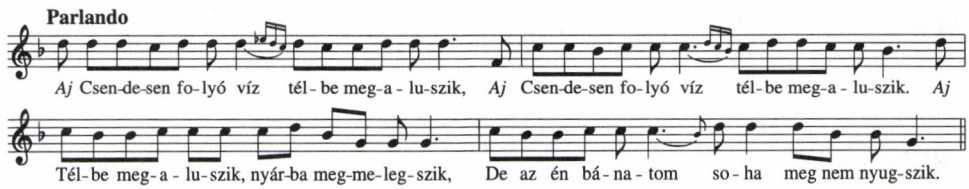
Megemlítem – engedelmet kérve a szubjektív epizód beiktatásáért –, hogy magam először a parasztzene felől értettem meg valamit Bartókból. A székelyföldi Csík megyében születtem, és töltöttem életem első 19 évét; a történelmi Magyarországnak azon a perifériáján, ahol nem egészen húsz évvel születésem előtt Bartók talán élete legnagyobb népzenegyűjtői élményében részesült. Születésem idején földijeim még jórészt benne éltek a régi dallamoknak – keserveseknek, balladáknak – a világában, miket ottjártakor, 1907-ben, Bartók hallott és felgyűjtött. A hajdani dokumentumok azonban meglehetősen szűkszavúak. A fonográffelvételek keveset árulnak el a helyszíni élményekből. A kevésbé sérült hengerek egyikén idős férfi énekli a következő keservest *(1. kotta)*. A felvételt Bartók második székelyföldi gyűjtése alkalmával, 1914-ben készítette.[2]

---

* E szöveg külföldi hallgatóságra szabott angol változatát 2000 márciusában, Austinban, a Bartók-konferencián mondtam el. Tartalmán és formáján csak az itthoni írásos közléshez feltétlenül szükséges minimumot változtattam.

1 BÖI 678.

2 Hanglemezen: LPX 18069 II/1f.

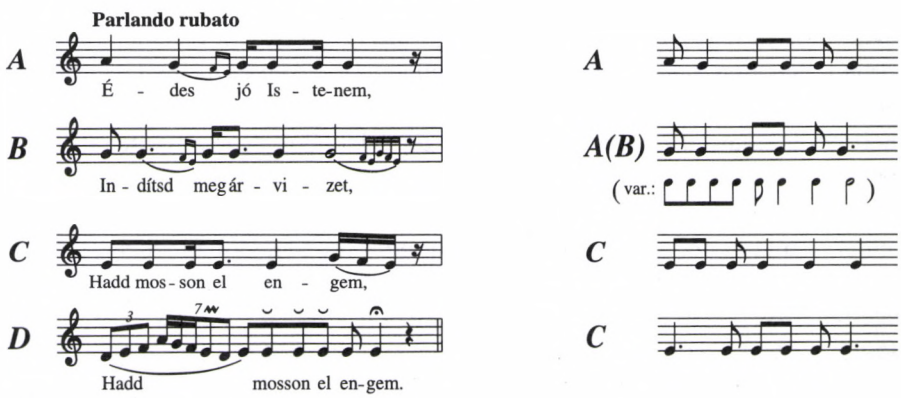


1. kotta

A dallam legfőbb jellemzői: a pentaton hangsor, a viszonylag kis hangterjedelem, a kötetlen, beszédszerű ritmus, a négysoros strófa.[3]

Bartók nem győzi hangsúlyozni, mennyire fontos, hogy a parasztzenét a helyszínen ismerjük meg. „Az én véleményem az, hogy akkor lehet csak igazán intenzív a parasztzene hatása valakire, ha az illető a parasztzenét ott, a helyszínen, a parasztokkal közösségben átélhette" – írja a népzenének a műzenére tett hatásáról szólva.[4]

Több mint fél évszázaddal Bartók első székelyföldi gyűjtőútja után, ugyanott a Székelyföldön még magam is gyűjthettem keserveseket, balladákat. A következő balladát egy hegyek közé zárt, félreeső csíki faluban, Gyimesfelsőlokon 1970-ben vettem magnetofonszalagra:[5] *(2a kotta)*



2a–b kotta

A ballada férfi szereplője hegyekben élő rablógyilkos útonálló. Felesége azon panaszkodik, hogy kegyetlen, rossz férjhez adták, ki naponta embereket gyilkol és neki hajnalonként a meggyilkoltak véres ruháit kell kimosnia. A férj meghallja a panaszt, és az asszonyt megöli.[6] Ha csak ennyi a ballada teljes tartalma, ez egy jó műfordítással idegen számára is hozzáférhetővé tehető. De az idegen számára egy ilyen ballada, stílusosan előadott dallamával együtt is csak egyike marad a sokféle nép sokféle balladájának. Mit tegyen a zeneszerző; hogyan lehessen szöveg nélkül, csupán zenei eszközökkel idegen közönségnek közvetíteni azt az élményt, melyet a ballada az eredeti

3 Hasonló keserveseket lásd Bartók 1924, 1–2. kottapélda.

4 BÖI 902.

5 Hangzó eredetije: Anth. VI, 63. sz.

6 Első, a székely balladákról írt népzenei közleményében *(Ethnographia* 1908) Bartók két változatát is közli a *Hegyi tolvaj* balladának. Ezek egyikét a fenti keserves dallamtípusára énekelték: lásd BÖI 33.

környezetben, eredeti előadásban, az eredeti közönség számára nyújthat? Az élmény közvetítése az eredeti dallamot témaként felhasználva, ha e dallam a maga nemében mégoly tökéletes is, aligha sikerülne. Már magának a témának is olyan zenei nyelven kell megszólalnia, mely sokkal gazdagabb, árnyaltabb, érzékenyebb az eredeti, „táj-nyelvi" formánál: a táj kifejező eszköztárát is magába foglaló világnyelven.

Mikor 20 éves korom táján Budapesten először hallottam a *Zenét*..., annak első tétele szülőföldemre emlékeztetett, de hogy pontosabban mi hatott rám, azon akkor még nem gondolkoztam. Nézzük meg az elhangzott ballada dallamának szerkezetét:

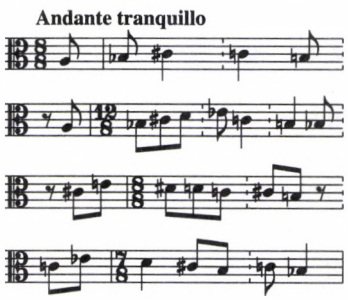
1. Négy rövid sorból álló versszak. Ha egy-egy sort zenei tartalma szerint ábrázolunk, ez lehet a dallam képlete: *A B C D*. Vázlatára egyszerűsítve a dallamot *(2b kotta)* a képlet is egyszerűbbé válik. Az első versszaké, mondjuk: *A A C C*, a további versszakoké *A B C C*. Egy-egy sorban általában 6 szótagos szöveget hallunk, de 7 vagy 8 szótagú sorok is előfordulhatnak.

2. A hangterjedelem (a második versszaktól) mindössze kvint, a hangsor nem teljes pentaton, a hangfokokat számokkal így jelezhetjük: VII 1 ♭3 4.

3. A dallam vonalát szigorú mérték szerint ereszkedőnek kellene minősítenünk, de a kis hangterjedelem és a recitáció miatt inkább azonos szinten mozgónak érezzük. A kíséret nélküli egy szólam ugyancsak jellemző.

4. A ritmus zeneileg kötetlen – a szövegmondáshoz igazodó *parlando*.

Most nézzük a Bartók-témát:



3. kotta

1. A téma szerkezete ugyanaz, mint a balladáé; voltaképpen négy rövid sorból álló „versszak", amit sematikusan ugyanúgy ábrázolhatunk, mint végső soron a ballada dallamvázlatát: *A A C C*.

2. Hangterjedelme is azonos a balladáéval: mindössze kvint. Hangsora viszont, szemben a balladáéval, teljes kvintet kitöltő kromatika. Ez az, ami miatt első látásra – különösen pedig hallásra – eszünkbe sem jut, hogy ezt a témát népi dallammal állítsuk rokonságba.

3. Dallamvonaláról is lényegében azt mondhatjuk el, mint a balladáéról azzal a jelen esetben kis különbséggel, hogy itt a tendencia nem ereszkedő, hanem inkább csekély mértékben emelkedő.

4. Figyelemre méltó a témának a balladáéhoz hasonló egyszólamú elhangzása. Talán annak is van valami köze a balladamondáshoz, hogy a téma nem magasabban és nem mélyebben, mint a könnyen énekelhető egyvonalas *c* körüli brácsa-regiszterben szólal meg.

5. A *Zene...* komponálása idején, 1936. június 27-én kelt levelében Bartók egyebek közt ezt írja Paul Sachernek, a mű svájci megrendelőjének: „A technikai nehézségeket előreláthatólag sikerül majd elkerülni: nehezebb azonban a ritmikai nehézségek elkerülése." Valóban már a téma bemutatásában feltűnnek a nem szokványos ritmika miatti ütemváltások. Bartók egyébként is gyakran él az ütemváltás lehetőségeivel, de aligha lehet kétséges, hogy itt a ballada-előadásra oly jellemző szöveges *parlandót* igyekezett hangszeren kifejezni – ami meglehetősen bonyolult ritmust eredményez.

Talán szükségtelen szóvá tennem: magam is tudom, hogy Bartók művének élvezéséhez nem szükséges a székely balladákat ismerni. De ha tudunk róluk, ez biztosan hozzásegít a mű jobb megértéséhez. Egyébként e tétel hallatán először magam sem balladára gondoltam, hanem – ugyancsak fiatalságom hegyi tájaihoz kapcsolódva – szelíden induló, fenyőt susogtató hegyi fuvallatra, mely fákat tördelő viharrá fokozódik, majd lecsendesül. Csak később eszméltem, hogy többről van itt szó, mint természetábrázolásról. Akkor, amikor a téma jelzései a régi székely dallamokhoz, azok között is a balladákéhoz vezettek.

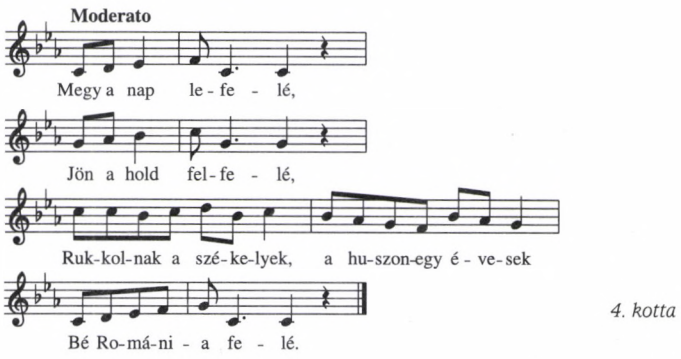
Az első témával párhuzamba állítható dallamok a magyar népzenében csak az úgynevezett régi stílusban – a bartóki *A* osztályban – fordulnak elő. E stílus legfőbb jellemzői benne vannak az idézett balladában: a recitatív *(parlando)* ritmus, a pentaton hangsor (ami ezúttal nem is teljes), az ereszkedő dallamvonal (ami ezúttal, a kis hangterjedelem miatt, nem feltűnő). Ezt, az *A* osztályt tekintette Bartók, ugyanúgy mint Kodály, a magyar népzene legértékesebb, zeneileg is legtartalmasabb, a legtöbb művészi lehetőséget is magában hordozó rétegének.

Az *A* osztályon kívül Bartók még két nagy osztály különböztetett meg a magyar népzenében: a *B* és *C* osztályt. A *B* osztályba sorolta az úgynevezett új stílusú népdalokat, a *C*-be mindazt, ami a stílusként világosan kirajzolódó *A*, illetve *B* osztályban nem volt elhelyezhető – a vegyes dallamokat. Természetesen az *A* és a *B* osztályt tekintette a parasztságra igazán jellemzőnek, a „szorosabb értelemben vett" parasztzenének.

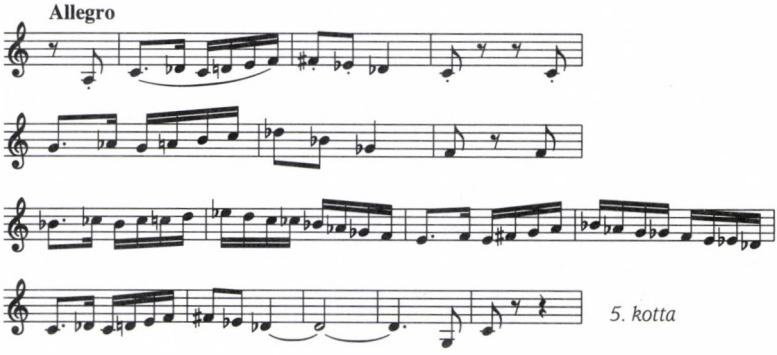
Az új stílusú – *B* osztálybeli – dal már szerkezetében is modernebb. Dallamvonala nem ereszkedő vagy stagnáló, hanem visszatérő, architektonikus. Az izometrikus négysoros versszak dallamának első és negyedik sora azonos, a középső soroknak pedig legalább egyike magasabban – leginkább kvinttel magasabban – fekszik. A versszaknak sorok szerinti tartalmát betűkkel így lehet sematikusan ábrázolni: AA^5A^5A, $ABBA$, AA^5BA, $AABA$. A hangsor ritkábban pentaton, gyakrabban közönséges hétfokú dúr, illetve annak valamelyik modusa. Ebben a stílusban csak egyenletes ritmusú *(tempo giusto)*, és szinte kivétel nélkül páros ütemű dallamok vannak. Például a *4. kottában (a 7. oldalon).*

Gyakori jelenség, hogy az új stílusú dallamban – mint ebben is – a 3. sor két részes. Ez esetben a sematikus képlet: $AA^5B(=b+c)A$.

A túlságosan is zárt szerkezetű új stílusú dallamok a zeneszerzőnek kevesebb lehetőséget kínálnak, de azért előfordul, hogy Bartók ilyet is mintául vesz. Például a *Mikrokosmos* 130., *Falusi tréfa* című darabjában. Ugyanez a dallammodell szólal meg a *Zene...* II. tételének főtémájaként is[7] *az 5. kottában, a 119. oldalon.*



4. kotta



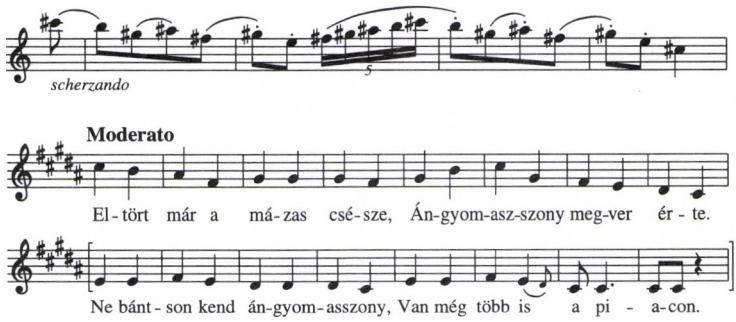
5. kotta

Érdemes megjegyezni, hogy ezúttal a népdal és a két Bartók-téma ütemszáma is egyezik. Osztott harmadik sorú strófa új stílusú népdalokban és 19. századi népies dalokban – a 19. századi magyar polgárság népdalaiban – egyaránt előfordul. Bartók forma-mintája tehát akár népies dal is lehetne. A népies dalok nagy részét a parasztság is átvette, s ezeket nem is mindig könnyű az új stílusú parasztdaloktól megkülönböztetni. Ezúttal is a hangkészlet az, ami Bartók témáját a parasztdaltól, illetve a népies daltól megkülönbözteti. Megjegyzendő még, hogy a magyar népdalokban a sorok elején nincs felütés. Érezhetően a Bartók-témában sem felütések vannak, hanem mintegy a dallamon kívüli támasztó hangok, melyek viszont hangszeres előadásában (nem ritkán vokális előadásban is) népi dallamok mellett is hallhatók.

Kevésbé látványosan, de ugyancsak népzenei háttérre enged következtetni a tétel 85. ütemében, első hegedűkön *scherzando* megszólaló téma. Nem annyira formájával, mint inkább dór hangnemével, valamint a hangsor felső felében hullámzó,

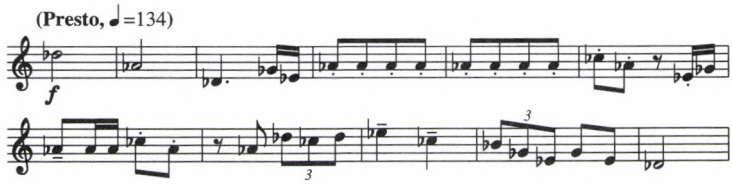
7 A II. tétel témájának és a *Mikrokosmos*-témának a rokonságára, valamint ezek népdal-mintájára Szabolcsi Bence hívta fel először a figyelmet *Bartók és a népzene* című tanulmányában (1950). Lásd Szabolcsi Bence: *A válaszút és egyéb tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963, 325–326. Úgy látszik a nem magyar elemző számára nem magától értetődő dolog, hogy Bartók e témájának mintája négysoros dalstrófa. T. A. Zieliński például csak a dallam első két sorát idézi témaként. Lásd *Bartók* című könyvét (Zürich: Atlantis, 1973) 307. A *Mikrokosmos*ban a 130. számúval azonos szerkezetű további témák is vannak, például 13., 43., 98.

majd a végén leereszkedő dallamvonalával juttatja eszünkbe a népzenei párhuzamot. A téma mellé egy úgynevezett dudanóta első két sorát állítom:



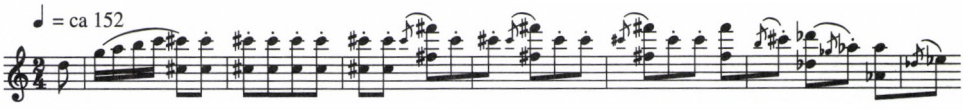
6–7. kotta

A II. tétel további témáinak vizsgálata előtt tegyünk egy kis kitérőt: nézzük meg a zenekari *Concerto* Finale tételének egyik témáját, mely a vonós hangszerek kavargó kísérete mellett szólal meg:



8. kotta

A *Zene...* II. tételéhez visszatérve: a 155. ütemtől kezdődően a zongorán szólal meg egy ugyancsak éles, szignálszerű téma:

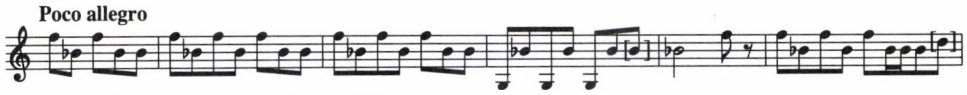


9. kotta

Meggyőződésem szerint mindkettőnek paraszti mintája van. A világon mindenhol lehet hallani olyanféle állathívogató formulákat, amilyeneket az elhangzott két téma mögött sejteni lehet. Leginkább „szöveggel" mondják, recitálják, biztató, serkentő hangsúlyokkal színezve a rögtönzésszerűen elmondott értelmetlen szavakat. Ezúttal azonban hangszerre kell gondolnunk: a falvakban reggelenként az állatokat legelőre kihajtó pásztorok – leginkább sertéspásztorok – éles, magas hangú, primitív kürtjére, a tehén szarvából készült kanásztülökre. Bartók legkorábbi népzenei tanulmányai közé tartozik az a cikksorozat, melyet a népi hangszerekről írt. Ebben általa gyűjtött kanásztülök-szignálok lejegyzését is közli.[8]

8 A kanásztülök-szignálokról azt írja, hogy tempójuk „természetesen nem állandó; ... sem rubato sem pontos tánclépés; sokszor inkább a *parlando* előadásmódhoz közeledik. Zenei formájuk nincs; alakjuk sem állandó – inkább afféle improvizációk, vagyis néhány motívumnak teljesen szabad, rögtönzött keverése." BÖI 74.

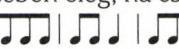
Egy ezek közül:



10. kotta

Néhány évtizeddel ezelőtt még lehetett a magyar falvakban, eredeti funkcióban ilyen szignálokat rögzíteni.[9]

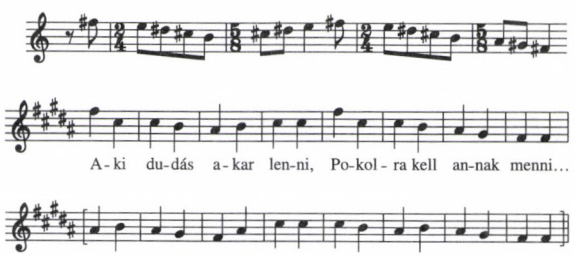
Természetesen nem lenne bölcs dolog azt állítani, hogy Bartók valamit is át akart menteni a sertésterelés hangulatából a *Concertó*ba vagy a *Zené*be. Itt csupán arról van szó, hogy zenei eszköztárában többé-kevésbé bizonyíthatóan a kanásztülök és azzal együtt a mozgalmas falusi hajnal élménye hagyott nyomot. Ilyen élmény jól konvertálható egy *scherzó*szerű tételbe, amilyen ez is.

A iménti dudanóta-részletet azért is próbáltam a Bartók-témával párhuzamba állítani, mert a tételen belül még egy alkalom kínálkozik dudanóta idézésére. A magyar népdalok között a hangszeres zenéhez legközelebb az úgynevezett kanásznóták és dudanóták állnak. Nem meglepő tehát, ha hangszeres alkalmazásban Bartók műveiben ezek elemeivel gyakran találkozunk. A kanásznóta esetében elég, ha csak a négyütemes „kanász"-sor jellegzetes ritmusképletét idézzük:  Bartók népzenei munkái nyomán ezt a ritmust általában a *kolomejka* nevű kárpát-ukrán (rutén) tánc hatásaként szokás emlegetni. De tudjuk, e ritmusformula hatóköre túlterjed a Kárpát-medencén; elég, ha most csak a másik ismert nevét említjük: *vágáns* ritmus – és ennek középkori európai elterjedésére gondolunk. A vágáns ritmus a hangszeres magyar népzenében annyira alapvető, hogy mondhatni, erre a ritmusra épül a hangszeres dallamok többsége. Szinte kivételes esetnek számít, hogy a *Zené...*-ben nincs számottevő nyoma.[10] Maradjunk most a dudanótánál. A magyar dudanóta szerkezetének alakulását mindenekelőtt a hangszer viszonylag korlátozott játéktechnikai lehetőségei szabták meg: az ereszkedő vonalú dallam hangterjedelme általában oktáv, páros ütemű ritmusa egyenletes negyedekből áll (amit nyolcadnak is lehet értelmezni), hangsora leginkább dór vagy mixolíd. Négysoros versszaka többnyire 8 szótagos sorokból áll. A legtöbb dudanóta harmadik–negyedik sorának zeneileg már alig van új tartalma: leginkább az első két sor variált ismétlése. Ez lehet a legfőbb magyarázata annak, hogy jelen esetben sem egy egész dudanótát, hanem annak csak első és második sorát értelmezhetjük a bartóki téma modelljeként. A II. tétel egy további – a 264. ütemben hegedűkön kezdődő – témája mellé újabb dudanótát állíthatunk, jóllehet a már idézett dudanóta is illik hozzá.[11]

9 Az általam 1960-ban a Fejér megyei Kálózdon magnetofonszalagra vett kanásztülök-szignál mellett a pásztorok ostordurrogtatását, a pásztorkutya és a disznók hangját is hallani lehet: HCD 18236/2.

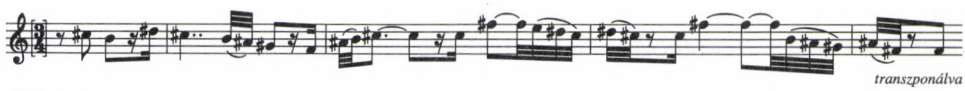
10 De lásd például a *Két képből A falu tánca* elejét, az Op. 14-es *Szvit* 1. darabját stb.

11 A megfelelő dudapéldák számát dudán elhangzó dallamokkal is lehetne bővíteni, például. HCD 18236/30.



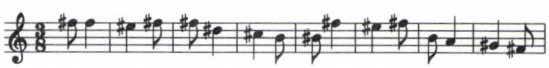
11–12. kotta

A párhuzam nem elég meggyőző, mondhatja valaki. Lehet. Valószínűleg Bartók maga sem gondolt komponálás közben a dudanótára, hiszen saját nyelvén fogalmazott – de ebben a nyelvben úgy látszik a duda-modell is benne van. Nézzünk példát más művéből. A *III. zongoraverseny* első tételének főtémájában is észlelhető a dudanóta nyoma. Pedig ez a téma első látásra még a fentebb idézetteknél is távolabb áll a dudanótától. Közepe azonban úgyszólván hangról-hangra egyezik a duda-dallam első felével:



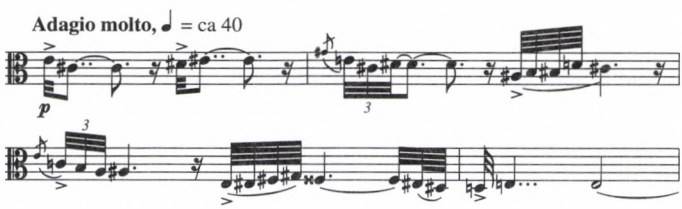
13. kotta

Ha már a *III. zongoraversenynél* vagyunk, idézzük Finaléjának főtémáját is; ez is rokon a dudanóta két sorával:



14. kotta

A *Zene...* III. tételének főtémájáról szólva az elemzők leginkább a siratót szokták emlegetni. E témának azonban nincs köze ahhoz, amit Bartók a néphagyományból siratóként bárhonnan is megismerhetett. Nem is az a fajta közvetlen, mindenki által megélhető éles gyász árad belőle, amit a legsikerültebb rögtönzött siratókban érezni lehet, hanem inkább ünnepélyes kifejezése valamilyen fegyelmezetten viselt mélységes szomorúságnak. Nem sirató, hanem gyászinduló. Ilyenként pedig nincs igazi paraszti mintája. Gyökerei mégis a parasztzene tájára vezetnek. Ritmusa, ha *molto adagio* tempóban is, táncritmus: úgynevezett verbunkos ritmus:

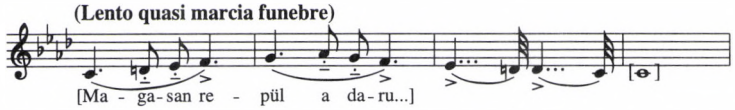


15. kotta

A hangszeres verbunkos zene része a 19. század magyar népies zenéjének. Bartók jó ideig távol tartotta magát ettől a zenétől. Tapasztalnia kellett azonban, hogy a verbunkos a parasztzenének is része. A parasztság zenészei többé-kevésbé asszimi-

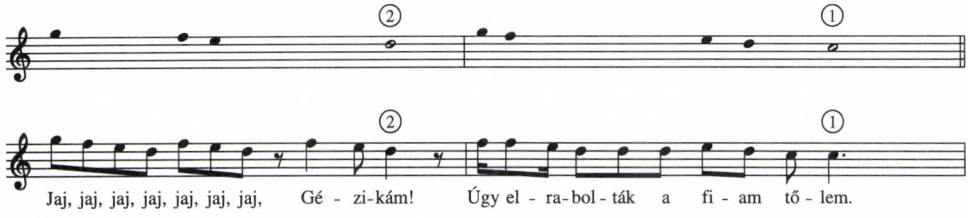
lálva megőrizték a 19. század első felének magyar verbunkos stílusát. A verbunkos nyomait Bartók a század elején már az erdélyi román népzenében is megtalálta, s mint ismeretes, népzenei feldolgozásaiban ennek nyoma is maradt.[12] Idősebb korában önálló műveiben is mind több nyomát találjuk a verbunkos zene hatásának. De hogyan támadhatott az ötlet, hogy a verbunkos tánczenei ritmusát kimondottan gyászindulóhoz használja? Onnan, hogy a méltóságteljes lassú verbunk – nem elsősorban a paraszti, hanem a történeti verbunk – stílusa valóban alkalmas gyászindulói szerepre. A 19. század elejének egyik híres verbunkos szerzője, Bihari János, fia halálára írt verbunkos darabot, ami voltaképpen nem egyéb, mint gyászinduló.[13]

Lehet, hogy a Bihari-darabot Bartók nem ismerte, de jól ismerhette Liszt *XIV. magyar rapszódiáját*, melynek első témája lassú verbunkos darab (annak értelmezett népies dal); tempójelzése: *Lento quasi marcia funebre*.



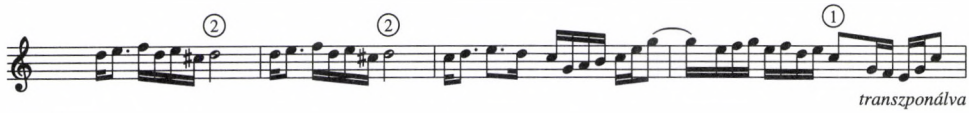
16. kotta

A *Kossuth szimfónia Gyászinduló* címet viselő záró részéhez a verbunkos mintát Bartók még nem vehette máshonnan, mint a 19. századi népies zenéből. A *Zene...* III. tételének témájától viszont inkább a népi verbunkhoz vezet út, és ezen az úton a siratóig is el lehet jutni. Az egyszerűség kedvéért induljunk el a siratótól. A magyar siratók egyik nagy típusának a dallam-modellje olyan ereszkedő, ismételt tetrachord sor, melynek sorvégző hangját (kadenciáját) előbb 2-essel, majd, miután záróhangjával pentachorddá bővült, 1-essel jelölhetjük:[14]



17. kotta

Ez a siratómodell a hagyományos tánczenébe is átöröklődött, mint erről a következő táncdallam – Maros megyei *korcsos* – is tanúskodik:[15]



18. kotta

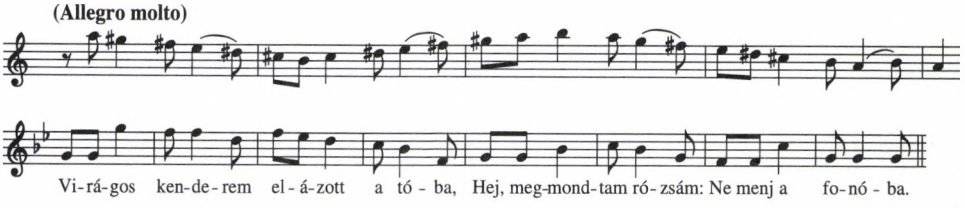
12 Például a *Román népi táncok* (1915) első darabja.
13 *Lassú magyar* – a *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* (1823–1832) 1. sz. darabja.
14 A siratót kotta hangzó eredetijét lásd LPX 1187.
15 Hangzó eredetije: Anth. VI/ 1.

Ilyen az a verbunkos jellegű téma is – lényegében a *korcsos* változata –, amellyel Bartók *II. rapszódiá*ja kezdődik.[16] *(19. kotta)* A népi verbunk dallamokban is érvényesülő sirató modell révén tehát eljuthatunk Bartók verbunkos jellegű témáihoz. Csupán ennyi a kapcsolat a *Zene...* III. tételének témája és a sirató között.



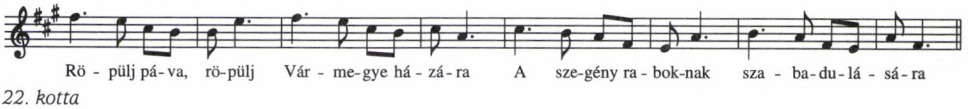
19. kotta

A táncos jellegű IV. tétel több témájához is lehet többé-kevésbé meggyőző népzenei párhuzamot találni. Az első téma ritmusa, ha ez a gyors tempó miatt nem is tűnik fel nagyon, nem más, mint a lengyel *krakowiak*-tánc ritmusa. De Bartók témáját nem kell közvetlenül a lengyelektől származtatnunk. Lengyel hatásra akad a magyar népzenében is *krakowiak* ritmusú dallam. Ilyen a következő magyar népdal, mely benne van a Kodállyal közösen, 1921-ben kiadott székelyföldi gyűjteményben:[17]



20–21. kotta

A következő témához régi stílusú kvintváltó dallam kívánkozik. Az idézendő népi dallam strófaképletét sematikusan így írhatjuk fel: A^5A^5AA. Vagyis második fele nem egyéb, mint az első két sor megismétlése kvinttel mélyebben. Úgyszólván a teljes magyar nyelvterületre kiterjedő dallamcsalád tagja. Kodály két nevezetes művének – egy férfikari műnek és egy szimfonikus variációnak – egyetlen témája.[18] Ezt a változatot, „Röpülj páva" kezdetű szövegével, Magyarországon ma is szinte mindenki ismeri:



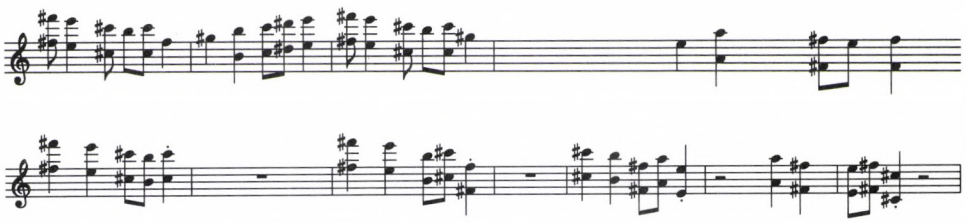
22. kotta

A IV. tétel 74. ütemében a zongorán megszólaló témát e dallam átfogalmazott változataként is felfoghatjuk. A 114. ütemtől olyan változat szól, ismét zongorán, mely talán még jobban emlékeztet a népdalra:

16 Ismeretes, hogy ezt a témát Bartók románoknak játszó cigányzenésztől gyűjtötte. Emlékezzünk rá, hogy a *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje* című tanulmányában ugyancsak Bartók megállapítja: „A mezőségi román táncdallamoknak egy része teljesen olyan, mint a magyar ún. verbunkos dallamok." Lásd BÖI 424.

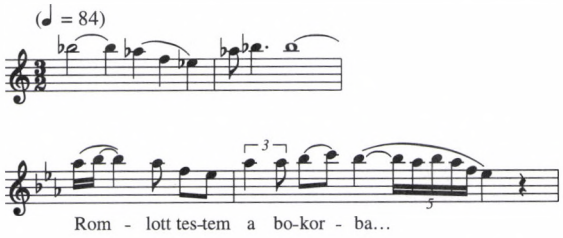
17 Bartók és Kodály 1921, 9.

18 Kodály: *Fölszállott a páva* férfikar, és *„Páva variációk."*



23–24. kotta

Az idézett népdal a délnyugat-magyarországi Somogy megyéből származik, és viszonylag későn, 1935-ben gyűjtötték, majd az eredeti adatközlőtől 1936-ban hanglemezre is rögzítették. Részletes lejegyzését a hanglemezről Bartók készítette el.[19] A népdalt – pentaton hangsorával és ereszkedő kvintváltó szerkezetével – a magyar népzenetudomány a régi stílusúak egyik legtisztább reprezentánsaként tartja számon. E dallamtípus egyik legszebb képviselőjét Bartók már 1907-ben, első székelyföldi gyűjtése alkalmával felvette fonográfhengerre.[20] Ugyanabban az évben a Tolna megyei Felsőiregen a dallamtípus egy *tempo giusto* változatát is rögzítette „Az ürögi utca sikeres" szövegkezdettel.[21] A székelyföldi változat első sora az I. vonósnégyes harmadik tétele *Adagio* részében azonosítható *(25-26. kotta).*[22] A felsőiregi dallamot a Zongoraszonáta (1926) *Allegro molto* tételében találjuk.



25-26. kotta

A bartóki *C* osztály vegyes dallamairól eddig kevés szó esett. Ez az osztály egymagában jóval több dallamot tartalmaz, mint az *A* és a *B* együtt. Történeti, néprajzi értékben sem kevesebb a másik kettőnél, hiszen például a szokásokhoz tartozó dallamok szinte kivétel nélkül ebbe az osztályba sorolhatók. Az *Improvizációk* 2. darabjának témája *C* osztálybeli dallam. Eredetijét Vikár Béla jegyezte le a Zala megyei Hottón. E téma közeli változata a következő oldalon látható *27. kotta,* ugyancsak zalai István-köszöntő is:[23]

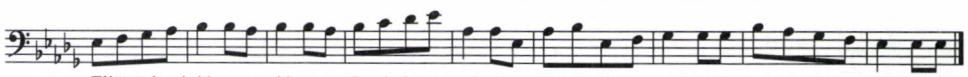
19 Lásd MNT VI. (1973), 414.

20 Kottája: Bartók 1924, 21.

21 Kottája: Bartók 1924, 74a.

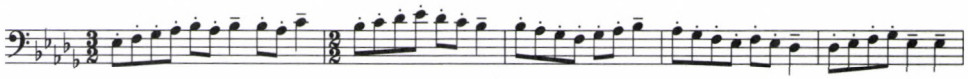
22 A vonósnégyesekről írva erre az azonosságra Kárpáti János már korábban felhívta a figyelmet. Lásd *Bartók's String Quartets.* Budapest: Corvina, 1975.

23 Magam gyűjtöttem csatári férfiaktól 1978-ban. 1967-ben gyűjtött hangzó változat a Zala megyei Pajzsszegről: *Anthology of Hungarian Folk Music III.*, 5 lemezoldal 7a (Hungaroton LPX 18140)



27. kotta

Az István-köszöntés a karácsonyi ünnepkör egyik legvidámabb epizódja. Hangulata kiválóan illik olyan táncos darabhoz, amilyen a *Zene...* IV. tétele. A tétel 85. ütemében hegedűkön megszólaló témáról okunk van feltételezni, hogy köze van az idézett köszöntő-dallamhoz:



28. kotta

Emlékezzünk rá, mennyire hangsúlyozza Bartók, hogy a népzenét igazán megérteni „csak a parasztokkal való közvetlen érintkezés útján" lehetséges.[24] A közvetlen érintkezés eredményeként sok mindent tapasztalt Bartók, amit a tudomány művelőjeként nem használt fel, de zeneszerzőként hasznosíthatott. 1905-ben egyik párizsi levelében megemlíti az utcai árusokat, akik „énekelve kínálják áruikat. Egész csomót lehetne ezekből gyűjteni" – írja. Székelyföldi gyűjtésének idején Geyer Stefinek írt egyik leveléből kiderül, milyen alaposan megfigyelte a székely emberek mindennapi beszédjét. Kitűnő humorral, szellemesen reprodukálta az eredeti gondolkodásmódot, beszédfordulatokat. Nem tudnánk erről a megfigyeléséről, ha elmarad a levél. Mint ahogy nem tudunk arról, miket hallott Bartók ugyanezen gyűjtése alkalmával például a gyerekektől. Mondókákkal nem foglalkozott, pedig nyilvánvaló, hogy ilyeneket is hallott. Gyermekrigmusokat – melyekkel játékos sorsolást végeznek, állatokat utánoznak, többé-kevésbé tréfás módon a szomszéd falubelieket, vagy éppenséggel egymást csúfolják – a falvakban sok helyen máig tömegével lehet hallani. Ezeknek már sajátos deklamálása is sokat elárul abból, amiről a szöveg szól – tehát a zeneszerző fantáziáját is megragadhatják. Idézek néhányat az 1960-ban, illetve 1973-ban felvett székelyföldi csúfolódó rigmusokból:[25]

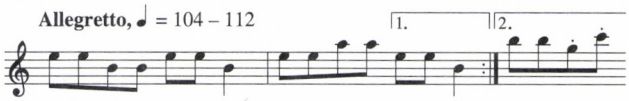
Dánfalvi ricsó,
Békavicsogtató,
Kerék alá való

Zoltán, kapitán,
Fut a malacok után

Laji [Lajos], Laji lakatos,
A gagyája likatos.

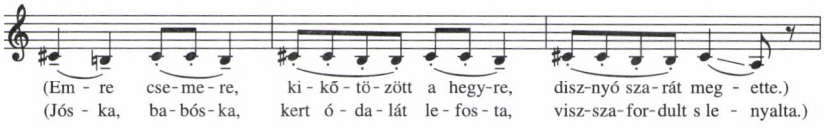
24 Lásd például *Magyar népzene és új magyar zene* című cikkét. BÖI 750.
25 A hangfelvételek lelőhelye: Anth. VI/103.

Táncrigmusok és ilyenféle mondókák hatása érezhető például a *Három burleszk Kicsit ázottan* című 2. darabjának tréfás témájában:



29. kotta

A *Zene...* IV. tételének a 136. ütemtől hegedűkön megszólaló témája alá pedig olyan csúfolódó mondókát tehetünk, melynek még a glissandóhoz is van értelmezése:



30. kotta

Ezzel a Zene... utolsó paraszti vonatkozású témája is elhangzott, de végezetül nem feledkezhetünk meg az első témáról mely a mű folyamán többször visszatér. Az utolsó tétel vége táján, közelebb lépve a népzenéhez, diatonikus változatban is megszólal, érzékeltetve ezzel is az erős szálakat, melyek e művet a népzenéhez kötik – nemcsak a magyarhoz. „Bartóki" természetes hangsorával itt inkább a szlovák népzenére emlékeztet. Elégtelen lenne e visszatéréseket csupán formai okokkal magyarázni. Sokkal inkább annak jelzései, hogy a tételek változó hangulata mellett is végig balladás vidéken jártunk.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Anth. = *Magyar Népzenei Antológia – Anthology of Hungarian Folk Music VI.* (hangkazetták). Szerkesztette: Sárosi Bálint és Németh István. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1993.

Bartók Béla: *A magyar népdal.* Budapest: Rózsavölgyi és társa, 1924.

Bartók Béla és Kodály Zoltán (szerkesztette): *Erdélyi magyarság. Népdalok.* Budapest: 1921.

BÖI = *Bartók Összegyűjtött Írásai I.* (Szerkesztette.) Szőllősy András. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966.

MNT = *A Magyar Népzene Tára VI.* Szerkesztette: Bartók Béla és Kodály Zoltán. Sajtó alá rendezte: Járdányi Pál és Olsvai Imre. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973.

HCD 18236 = *Magyar Hangszeres Népzene.* Szerkesztette: Sárosi Bálint. Budapest: Hungaroton, 1998.

LPX 18069 = *Hungarian Folk Music Collected by Béla Bartók. Phonograph Cylinders.* Szerkesztette: Sárosi Bálint. Budapest: Hungaroton, 1981.

LPX 1187 = *Hungarian Folk Music.* Budapest: Qualiton, 1963.

RMF = *Rumanian Folk Music by Béla Bartók.* Edited by Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967.

ABSTRACT

BÁLINT SÁROSI

THEMES OF BÉLA BARTÓK WITH FOLKLORISTIC CONTENT

According to Bartók, the highest degree of the influence peasant music exerts on art music is: „When neither peasant melodies nor imitations of peasant melodies can be found in [a composerís] music, but it is pervaded by the athmosphere of peasant music." Going along The Music for Strings, Percussion and Celesta and referring also to other ìnon folkloristicî works of his, I attempt to contribute with some glosses to a better understanding of Bartókís quoted words.

Just the first theme of the Music... can be closely paralleled with the stanza structure of a Székely-Hungarian ballad. The main characteristics of both, Bartókís subject and folk tune are: four short lines, narrov compass, free (actually parlando) rhythm, unison presentation. The only, but of course substantial differnece between the two is that in opposition to the incomplet pentatony of the ballad, Bartókís theme has a chromatic scale filling up totally the fifth range. The case of the first subject of the 2nd movement is similar. Its structure is the same as that of a ìnew styleî hungarian folk song. Its rhythm and even more its scale however have no precedents in folk music.

The rhythm of the main theme of the movement 3 has its root in the 19th century verbunkos music. Some of the further subjects of the Music... can be related to the so callaed old style fifth-schifting Hungarian tunes. Bagpipe tunes also served as model for several bartókian subjects. Bartók adapts as model to his themes not only folk tunes in the literal sense, but also such marginal occurencees of folklor as swineherdís horn signals and even childrenís rhymes.

Bereczky János

»...HOGY KERESSÜK NEMZETÜNK SAJÁT HANGJÁT«

Kodály első két gyűjtőútja és a Nyári este

„A tuonelai hattyú előadása – ez volt Sibelius egyetlen műve, mely tanulóéveimben felhangzott Budapesten – mélyen megragadott. Attól fogva figyelemmel kísértem minden további darabját. Ezek példát adtak nekünk, és biztattak, hogy keressük nemzetünk saját hangját."

E szavakkal kezdte emlékezését Kodály Zoltán *Jean Sibeliusról* egy 1965-ben Finnországban megjelent centenáris Sibelius-kiadványban.[1] A hangverseny, melyről Kodály itt szól, mely tehát még nyolcvankét éves korában is oly elevenen élt emlékezetében, *Bónis Ferenc* kutatásai szerint éppen hatvan évvel korábban, 1904. december 7-én volt a pesti Vigadóban.[2] Nem nehéz elképzelnünk, hogy a „nemzete saját hangját" – kérdés, mennyire megfogalmazva, mennyire még megfogalmazatlanul, de – már akkor kereső, annak megteremtésére elhívott, de még titkon lévő lángészt valóban milyen „mélyen megragadhatta" a távoli testvérnépnek *Sibelius* művéből kicsengő „saját hangja".

A keresés, még inkább a várakozás időszaka volt ez a hazai zenei életben. Kodály maga így jellemezte: „Ekkor hangoztatták, hogy meg kell teremteni a magyar műzenét." És hozzáteszi: „De miből?"[3] Ugyanezt több mint negyven év múlva egy televízióinterjújában szinte szó szerint ugyanígy fogalmazta meg: „Évtizedek óta beszéltek a megteremtésre vagy újjáteremtésre váró magyar zenéről. (...) De honnan kapjuk az ösztönzést? Miből merítsünk inspirációt?"[4]

„A megteremtésre vagy újjáteremtésre váró magyar zene..." Az utókor gyermeke természetszerűleg hajlamos arra, hogy e szavak mögött a jelennek a múltra vetítését gyanítsa. Vagyis hogy velük a pályáját megfutott zeneszerző a már kész életmű fényében értelmezi az ifjúság éveit. A ránk maradt kevés számú korabeli dokumentum alapján mégis bizonyítottnak kell látnunk, hogy a magyar zene *megteremtésé-*

1 Timo Mäkinen (szerk.): *Jean Sibelius.* Helsinki: 1965. Magyarul: „Jean Sibelius." *Visszatekintés III.* Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: 1989, 457.

2 Kodály: *Visszatekintés III.* i.m. 661.

3 „A magyar dalkincs." *Magyar Dal* XXVIII. évf. 5. sz. (1923). Kötetben: *Visszatekintés III.* i. m. 17.

4 Zoltán Kodály: „Ein Selbstportrait." In Hannes Reinhardt (szerk.): *Das Selbstportrait.* Hamburg: 1967. Magyarul: „Önarckép." *Visszatekintés III.* i. m. 584.

nek vagy újjáteremtésének szükségessége és feladata már igen fiatalon *személyesen* terhelődött rá Kodályra. Elég, ha csak 1901. november 23-án, tehát még nem is egészen tizenkilenc évesen írt levelére utalunk. E levelet *Schneider Miklósnak*, gimnáziumbeli barátjának írta Bécsbe, aki az ottani Zeneakadémián tanult zeneszerzést. Kodály a levélben a maga budapesti zeneszerzéshallgató társait jellemzi röviden. A valóban siralmas fölsoroláshoz végül hozzáfűzi: „Ezek volnánk, gyönge népség, ez se fogja a magyar zenét *megteremteni*."[5]

E megőrződött ifjúkori mondat kétségen fölül állóan hitelessé teszi a hasonló jellegű időskori „visszatekintéseket" is. Mikor például így emlékszik vissza: „Válaszút előtt állottunk: Brahms-epigonokká válunk, vagy a magunk útját követjük?"[6]

Igen, de mi legyen az a „magunk útja"? Úgy látjuk, hogy a válasz nem egykönnyen született meg, évek keresése, tépelődése kellett hozzá.

Ilyen lelki állapotban, ilyen kihívás súlya alatt, utat keresve, de azt még meg nem találva, érte Kodályt *A tuonelai hattyú* budapesti bemutatójának élménye. Ez az élmény megerősítette őt abban, hogy *van* saját út, van saját hang, sőt van saját *nemzeti* hang. És ha *Sibelius* műve azt nem is mutathatta meg neki, hogy mindehhez „honnan kapja az ösztönzést, miből merítse az inspirációt", annak újult kereséséhez és immár karnyújtásnyira lévő megtalálásához biztatást és végső lökést adott.

Vagyis: „Honnan kapjuk az ösztönzést? Miből merítsünk inspirációt?" Kodály így folytatja: „Világos volt előttünk, hogy ilyet csak az ősi népdaltól remélhetünk. Ez indított arra, hogy ne csak zeneszerzőkként tevékenykedjünk, hanem népdalkutatókként is. Herderre gondoltunk, aki a népek hangját akarta megszólaltatni. Ha mi a korábbinál erősebben és tisztábban akartuk megszólaltatni népünk hangját, először meg kellett azt ismernünk. Hol keressük ezt a hangot? Csakis a falvakban. (...) Tehát falura kellett mennünk, ahol rejtett kincsekre bukkantunk."[7]

„Világos volt előttünk..." Igen, de mikor vált világossá? A dokumentum- és emlékezés-cserepek összeállítával az a kép rajzolódik ki előttünk, hogy közvetlenül *A tuonelai hattyú* 1904. decemberi bemutatója után. Vagyis hogy Kodály a maga szűkszavú modorában nagyon lényegest és nagyon sokat árult el magáról, mikor azt írta, hogy az „példát adott nekünk, és arra biztatott, hogy keressük nemzetünk saját hangját."

1905 tavaszán megkezdi népdalgyűjtő munkáját. Először még természetesen minden szisztematikusság nélkül, mintegy alkalomszerűen. *Bauer Herberték* vendége egy hétig Szegeden, „sokat csatangol a szegedi tanyákon",[8] itt készülnek első népdallejegyzései, például az azóta oly elterjedtté vált *Általmennék én a Tiszán ladikon, ladikon, de ladikon...*[9] Ez az út azonban még sem mennyiségben, sem fajsúlyos-

5 *Kodály Zoltán levelei.* Szerk. Legány Dezső. Budapest: 1982, 13. (A kiemelés tőlem. BJ.)

6 *Önarckép,* i. m. 584.

7 *Önarckép,* i. m. 584.

8 Eősze László: *Kodály Zoltán élete és munkássága.* Budapest: 1956, 23.

9 Kodály Rend (Kodály Zoltán kéziratos népdalgyűjteménye a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének Népzenei Osztályán) 3447.

ságban nem mérhető az elkövetkezőkhöz. (Mindössze négy dalt tartott utóbb érdemesnek támlapra tisztázni.[10]) Jelentősége az életpálya első lépéseként van.

Nyáron azonban – körülbelül augusztus 7-étől 14-éig[11] – már sikerül megvalósítania első valóságos népdalgyűjtőútját. Erről így vallott utólag: „Emlékeztem rá, hogy gyerekkoromban sok dalt hallottam iskolatársaimtól és a Galánta környéki falvakból jött cselédeinktől. Ezek most eszembe jutottak, így aztán ott kezdtem a kutatást. Először gyalogszerrel, hátizsákkal."[12] Egy más alkalommal pedig: „Hátizsákkal a vállamon, bottal a kezemben és száz koronával a zsebemben indultam el a Csallóközbe. Ott bolyongtam kialakult rendszer nélkül, embereket fogtam meg az utcán, hívtam énekelni a kocsmába, és hallgattam az aratóleányok dalát. Legfárasztóbbak voltak a füstös kocsmai szeanszok éjszakánként."[13]

Tudjuk, hogy a gyűjtőútra indulásnak más oka és más célja is volt. Ekkoriban készült egyetemi doktori disszertációja a magyar népdal strófaszerkezetéről, ahhoz volt szüksége kiegészítő és egyúttal hiteles anyagra. Ahogy ő nyilatkozta 1963-ban: „Már amikor disszertációmat írtam a népdalról, láttam, hogy mennyire nem kielégítő egyik kiadott gyűjtemény sem. Elhatároztam hát, hogy magam megyek a helyszínre népdalt tanulmányozni. Először gyermekkorom helységeibe tértem vissza, kerestem a régi cselédlányok ismerőseit és azok családját."[14]

A két ok és a két cél azonban nem kizárta, hanem kiegészítette egymást. Szépen megfogalmazta ezt a *Lutz Beschsel* való beszélgetés során. A riporter kérdése így hangzott: „Angol életrajzírójánál (...) arra a mondatra bukkantam, hogy ön – most nem szó szerint idézem – kezdettől fogva zeneszerző akart lenni, és ha már zeneszerző, akkor persze csakis magyar. Mint ilyen pedig, kötelességének érezte, hogy amilyen pontosan csak lehet, megismerje az alapokat: a magyar zene hátterét–fundamentumát. Eszerint a tudós Kodályt a zeneszerző Kodály bízta volna meg a népzenekutatással?" Kodály válasza: „A kettő voltaképp elválaszthatatlan. Mert ha a zeneszerző azt tervezte, hogy – mint Herder a népek hangját – meghallja, és hangosabban továbbzengje önnön népe hangját, mindenekelőtt meg kellett ismernie ezt a hangot. Amint elmondtam: egyik-másik, még gyermekkoromban tanult dalt később eltorzítva láttam viszont, különböző lejegyzésekben. Ebből szükségszerűen új munkaterület adódott számomra: újra össze kellett gyűjteni és pontosan le kellett jegyezni ezeket a dalokat. Ez a tudós feladata volt – de ugyanakkor elkerülhetetlenül szükséges a zeneszerzőnek is. Hiszen ha nem ismeri népe dalát, nem is fejlesztheti azt tovább."[15]

10 Szalay Olga: „Kodály népzenei gyűjtésének mutatói." In Bereczky János–Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin–Szalay Olga: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai.* Budapest: 1984.

11 *Kodály Zoltán levelei,* i. m. 16.

12 *Önarckép,* i. m. 584.

13 *A magyar dalkincs,* i. m. 17.

14 Denijs Dille: „Souvenirs par Z. Kodály." *Studia Musicologica* IX. évf. 3–4. sz. (1967) Magyarul: „Kodály Zoltán emlékezései." *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére.* Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: 1973, 302.

15 Zoltán Kodály: *Mein Weg zur Musik (Fünf Gespräche mit Lutz Besch).* Zürich: 1966. Magyarul: „Utam a zenéhez." *Visszatekintés III.,* i. m. 544.

Az 1905. augusztusi első gyűjtőút állomásai a Pozsony megyei Galánta, Zsigárd, Felső- és Alsószeli, Taksonyfalva, Pered, Nádszeg és Deáki, továbbá a Nyitra megyei Vágfarkasd. A gyűjtött dalok száma százhat.[16]

A következő tanévet a disszertáció megírása és különféle záróvizsgák töltik ki. Ily módon a második gyűjtőútra majd csak éppen egy év múlva, 1906. augusztus 12-én és 13-án[17] kerül sor. Az úti cél ezúttal első ízben a Zoboralja, egészen pontosan a Nyitra megyei Nyitragerencsér, Pográny és Ghymes. Erről az útjáról Kodály – tudtommal – nem számolt be sehol, levélbeli utalás sem maradt fönt. Az egyetlen említés *Balázs Béla* naplójában található augusztus 22-ei keltezéssel: „Zoltántól időközben levelet kaptam Ghymesről. Ő is túráról jön haza: »félannyi idő, kétannyi eredmény, mint tavaly.« Úgy látszik, jó közel fért a néphez. Hogyan csinálja?"[18]

A gyűjtés eredménye kutatásaim szerint száztizenhat dal, vagyis a „kétannyi" csak úgy értendő, hogy a ráfordított időhöz mérten. Az ekkor gyűjtött dalok beazonosítását megnehezítette, hogy Kodály ugyanez év őszén Ghymesre még egyszer ellátogatott, s mindkét út támlapjaira csak az évszámot írta (1906). Végül is a Kodály Archívumban található gyűjtőfüzetek nyújtottak eligazítást.

A Zoboraljáról hazatérve nekilát a *Nyári este* komponálásának. A Kodály-biográfiákban föl-föltűnő azon nézet tehát, hogy a *Nyári este* megírásába már korábban, a nyitrai út előtt, netán adriai nyaralásán belekezdett volna,[19] tévedés, és az alábbi elemzések fényében mindenképpen tarthatatlannak fog bizonyulni. A műnek október 22-én, az előző évben végzett zeneszerzés-hallgatók bemutatkozó hangversenyén kellett majd elhangzania, illetve hangzott is el a Zeneakadémián. Az Operaház zenekarát *Kerner István* vezényelte.[20] A komponálás folyamatáról a *Gruber Emmához* írt, szeptember 2-án, 13-án, 27-én és október 7-én kelt levelekből értesülünk,[21] ha csak futólagosan is, befejezéséről megint *Balázs Béla* naplójából, szeptember 24-ei bejegyzéssel: „Most kaptam levelezőlapot Zoltántól. Elkészült a zenekari darabja tegnap."[22] (A elkészülés azonban úgy értendő, hogy a hangszerelés még hátravolt.)

A kérdés tehát az, hogy vajon az első két gyűjtőút benyomásai, tapasztalatai, az azon hallott és lejegyzett 222 dal milyen hatással voltak a közvetlenül utánuk komponálni kezdett zenekari műre. Vajon elégségesek voltak-e egy új magyar zenei nyelv megteremtéséhez? Másik oldalról közelítve: vajon Kodály zsenialitása képes volt-e ezekből (ennyiből!) kihallani „nemzetünk saját hangját", s belőlük az új magyar zenét megteremteni?

16 *Szalay Olga:* i. m.
17 Kodály Zoltán gyűjtőfüzetei a Kodály Archívumban.
18 Balázs Béla: *Napló I.* Budapest: 1982, 337.
19 Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája.* Budapest: 1977, 36. – Breuer János: *Kodály-kalauz.* Budapest: 1982, 15.
20 Eősze László: *Kodály Zoltán élete...* i. m. 28.
21 *Kodály Zoltán levelei,* i. m. 20–23.
22 Balázs Béla: *Napló I.* i. m. 347.

A kérdés véleményünk szerint az egész magyar zenetörténet-írás szempontjából roppant horderejű, ám mind ez ideig a *Nyári este* sajátos sorsa miatt megválaszolatlan, mi több: megválaszolhatatlan maradt.

A *Nyári estét* ugyanis szerzője 1929-ben átdolgozta, mai napig is természetesen ezt az átdolgozást játsszák, ennek partitúrája van forgalomban. A szerző írt ugyan ehhez a partitúrához egy vallomásféle előszót, ám az is inkább fölveti, mint megválaszolja kérdésünket. Ebből idézünk: „Ezt a darabot 1906-ban írtam meg először. Két előadás után sutba került. Ha most sikerült volna helyreütnöm, amit feleannyi idős koromban elhibáztam, azt egy nagy mesternek köszönném. Az ő példája és munkára szólító szava rázta fel újra bennem azt a felelősséget, azt az örök elégedetlenséget, amely szeretne mindent elülről kezdeni. A címe csak annyit jelent, hogy valamikor nyári estéken fogant meg, aratásos búzatáblák közt, az Adria fodrozása mellett. Meghagytam emléknek. A hangszín eredeti elgondolása változatlan maradt, egy harmadik kürt híján a hangszerek ugyanazok. Megmaradt a zenei anyag is, csak új formájában talán inkább megközelítette Chladni-faguráját, magakívánta rendjét."[23] (Az emlegetett nagy mester különben *Arturo Toscanini*, akinek Kodály az átdolgozott formát ajánlotta is.)

A művet eddig ketten elemezték behatóan, mindketten két-két ízben, s az elemzést valamennyi esetben ugyanannak a problémának a fölvetésével kezdik. *Kovács János* ezt írja 1957-ben: „A Nyári estét csak 1930-ból származó második, végleges megfogalmazásában ismerjük. Mit, hol és hogyan változtatott benne az érett mester újjáalakító keze? Az 1906-os első kézirat ismerete nélkül csak találgathatjuk. A zeneszerző előszava sem sokat árul el."[24]

Húsz évvel később nagyjából ugyanígy: „A Nyári estét csak 1930-ból származó második, végleges megfogalmazásából ismerjük ma. (...) Mit, hol és hogyan változtatott a huszonnégy éves ifjú komponista művén a negyvennyolc esztendős érett mester újjáalakító keze? Máig is csak találgathatjuk: az 1906-os első kézirat nem áll még az érdeklődők rendelkezésére. (...) Ha volna mód az összevetésre, talán érdekes válaszokat kaphatnánk Kodály stílusfejlődésének kérdéseire."[25]

Breuer János 1977-ben pedig ezt: „A Nyári este a titokzatos Kodály-művek sorába tartozik. Az 1906-os első megfogalmazás partitúráját, Eősze László felvilágosítása szerint, Toscanininak, az átdolgozás inspirálójának ajándékozta a zeneszerző. A két verziót tehát még nem vethette egybe kutató tekintet."[26] Öt év múlva pedig: „Az első fogalmazás kottájának ismerete nélkül az átdolgozás mibenléte nem állapítható meg."[27]

---

23 Zoltán Kodály: *Nyári este / La sera d'estate / Sommerabend.* Wien: 1930.

24 Kovács János: „Kodály Zoltán szimfonikus művei." *Zenetudományi tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára.* Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: 1957, 45.

25 Kovács János: „Kodály Zoltán: Nyári este." *A hét zeneműve 1977/4.* Szerk. Kroó György. Budapest: 1977, 95–96.

26 Breuer János: „Egy zeneszerző elindul." *Muzsika* XX. évf. 7. sz. (1977). Kötetben: Breuer János: *Bartók és Kodály.* Budapest: 1978, 159.

27 Breuer János: *Kodály-kalauz.* i. m. 21.

Az ősalak sorsára vonatkozó információját *Eősze* utóbb írásba is tette, Kodály szavait emlékezetből idézve: „»Az eredeti partitúrát Toscanininak adtam. Az ő fiánál van New Yorkban. Onnan megkapni reménytelen« – Kodály személyes közlése. (...) Többszöri kísérletem valóban eredménytelen maradt."[28]

Mind nekik, mind másoknak, akik a *Nyári estéről* akár csak futólag említést tesznek, az első, ami figyelmüket fölkelti, az a mű melodikájának *erős népdalszerűsége*. De honnan ered ez a népdalszerűség? Valóban a népdalból? Vagy Kodályból magából? Netán az új francia zenei irányzatokból? Kodályból magából nem, hiszen a gyűjtőutak előtt komponált, jól ismert *Adagiój*án nem érződik a népzene levegője. A francia zenéből sem, hiszen *Debussy* zenéjével Kodály csak következő évi párizsi útján ismerkedett meg.[29]

Ha viszont valóban magából a népdalból eredne, akkor az a nagy kérdés, hogy mi az, ami belőle a műben már eredetileg is benne volt, s mi az, amit majd csak a magyar népzenét már a maga teljességében birtokló Kodály utóbb, az átdolgozás során tett hozzá?

Az elemzőket is tehát ezek a kérdések foglalkoztatják. *Kovács* így ír: „A főtémacsoport témaanyaga, pentaton mintázású dallamai szinte teljes stílusazonosságot mutatnak Kodály későbbi műveinek érett, klasszikus dallamosságával. (...Ez) a pentatónia ihletéséből fakadt dallamosság (...) honnan veszi eredetét? A Nyári estében már a népdal hatása mutatkoznék?"[30]

Breuer hasonlóképpen bizonytalan: „A mű zenei anyagában (...) feltűnőek a népzenei eredetre utaló ötfokú, vagy – pontosabban – gerincükben pentaton, népzenénkre utaló modális menetek-fordulatok (...). Ennyi folklorisztikus hatásra Kodály saját addigi gyűjtése kielégítő magyarázattal aligha szolgál. Mindaz, amit 1906-ig személyesen feljegyzett, vérévé még nem válhatott semmiképp."[31]

Ezekre a kérdésekre semmiképpen sem fogadhatjuk el *Tóth Aladár* válaszát. Ő – abban a hiszemben, hogy a darab a népzenével való megismerkedés előtt keletkezett – éppen a *Nyári estére* hivatkozva állítja föl tételét, hogy tudniillik „Kodály stílusát nem lehet a magyar folklórra visszavezetni. Nem a népi zenéből jön, nem is oda tart, hanem, csupán belső, végletesen egyéni ihletének engedelmeskedve, abba a régióba emelkedik, ahol ez a művészet találkozhat a népi zenével." És így érvel: „E mű szerzője, a fiatal Kodály Zoltán, csalhatatlan ösztönnel szakadt el minden külsőséges vonástól, és egyszerű zenei nyelvet formált abból a kaotikus egyvelegből, amely magyarságával hivalkodott; megelégedett azzal, hogy csak a lényeget vegye át, vagyis azt, ami legkifejezőbb. (...) Abban az időben még nem fedezték fel a népi

28 Eősze László: „A századforduló eszmei áramlatainak hatása Kodály zeneszerzői egyéniségének kibontakozására." *Magyar Zene* XXX. évf. 2. sz. (1989). Kötetben: *Örökségünk Kodály.* Budapest: 2000, 271.

29 Kodály Zoltán: „Francia zene Magyarországon." In Kodály Zoltán: *Visszatekintés II.* Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: 1964, 372. – Uő: „Francia-magyar zenei kapcsolatok (Nyilatkozat)". *Visszatekintés III.* i. m. 69. – Uő: „Bartókról és a magyar zenéről (Genfi beszélgetés Ernest Ansermet-vel)". *Visszatekintés III.* i. m. 472.

30 Kovács János: *Kodály Zoltán szimfonikus művei.* i. m. 46.

31 Breuer János: *Kodály-kalauz.* i. m. 23.

zene kincseit; a falvak mélyén rejtőztek, de a szellem, amely mély és valóban magyar zeneiségükkel egyezett, máris érezhető volt annak az új zenésznek egyéni képzeletében, aki Nyári estéjével megkezdte pályafutását."[32]

Az életrajzi adatok pontosabb ismeretében tarthatatlannak bizonyul *Tóth Aladár* gondolatmenete, de *Kovács János* problémamegoldása is, aki meg így ír: „Az eredeti zenei anyag (...) Kodály első gyűjtőútjai előtti időből, a népzenével való döntő találkozás előtti korszakból kell, hogy származzék. (...) Hogyan van mégis, hogy a magyar népzenére oly jellemző ötfokúság, pentatónia már ebben a fiatalkori muzsikában is annyira feltűnően megnyilvánul? Szerepe van-e ebben vajon annak is, ami »népzenénkből a levegőben volt«? S amire, ha így van, Kodály melodikus hajlama talán már akkor is ösztönösen rezonált?"[33]

Mindezekre a kérdésekre valóban nem lehet megnyugtató választ adni, nem lehet *semmiféle* választ adni a mű 1906-os alakjának ismerete nélkül. Ezen a helyen azonban el kell egy – zenetudományos életünkben tehát immár meggyökeredzett – balhiedelmet oszlatnom. A kérdéses 1906-os változat igenis hozzáférhető! Az autográfot lehet, hogy Kodály csakugyan elajándékozta. Ám van róla egy hiteles másolat az Országos Széchényi Könyvtár kézirattárában.[34] Hiteles, mert noha ismeretlen kéztől származik, Kodálynak számos saját kezű bejegyzése található rajta. Van továbbá erről a kéziratról egy fénymásolat a Kodály Archívumban is.[35] Nincs tehát semmi akadálya annak, hogy „a két verziót kutató tekintet egybevesse".

Az egybevetést én is elvégeztem – mindenekelőtt természetesen saját érdeklődési területem szempontjából. Nekem legfontosabb azt volt megtudnom: mi az az 1930-as partitúrában, ami már az 1906-osban is benne volt, s ami ily módon érdemes az első két népzenei gyűjtőút anyagával való összehasonlításra? Illetve továbbá: van-e az elhagyott részekben olyan, ami netán erre az összehasonlításra ugyancsak érdemes? A következő eredményre jutottam:

Az 1930-as partitúrából a következő részek egyeznek az eredeti megfogalmazással: az indítástól a 65. ütemig hangról hangra (kivéve, hogy a 64. ütem utolsó hangja ott még *gisz*), a 89. ütemtől a 118. végéig, a 137.-től a 147.-ig (csakhogy a téma ott a vonósokon jön), a 158. ütem közepétől a 163. közepéig, a 192.-től a 196. közepéig (itt csak nagy vonalakban), a 220.-tól egy darabon megint csak nagy vonalakban, a 272.-től a 286. első hangjáig, a 340.-től a 349. végéig (csak más hangnemben), a 367.-től a 373.-ig, végül pedig a 390.-től a 398.-ig (megint csak nagy vonalakban). E számokon túl összefoglalólag azt lehet mondani, hogy „a zenei anyag" – ahogy Kodály vallja – csakugyan „megmaradt", csak elrendeződése változott. A témák, a szonátaforma mindhárom témacsoportjának exponálásai érintetlenül átkerültek az érettkori verzióba, sőt a kidolgozási rész epizódtémája is. Mindig az anyag tovább-

32 Tóth Aladár: „Zoltán Kodály." *La revue musicale* X. évf. 9. sz. (1929). Magyarul: „Kodály Zoltán." *Magyar Zene* XIII. évf. 4. sz. (1972), 341–342. és 340.

33 Kovács János: *Kodály Zoltán: Nyári este.* i. m. 97.

34 OSzK Ms. mus. 3422.

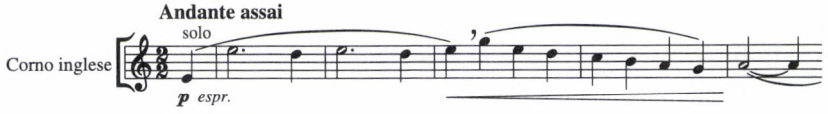
35 Kodály Archívum Ms. mus. cop. 24.

szövése, tovább-bonyolítása az, ahol Kodály újjal cseréli föl a korábbit. A kidolgozási részben is hozzávetőleg egyenlő mértékben váltogatja régi és új egymást. A *coda* az, ami egészen újra van komponálva – noha ugyancsak hasonló jellegben.

Az elhagyott részekben témánk szempontjából egy érdemleges motívumot találtam, azzal majd a végén fogunk foglalkozni. Fordítsuk figyelmünket először a fölsorolt megőrzött ütemekre.

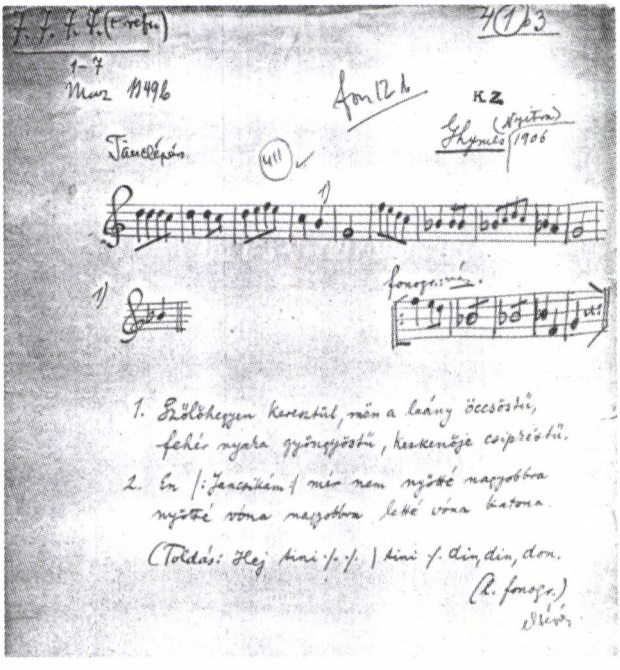
A mű szóló angolkürt indítása több, mint *A tuonelai hattyú* reminiszcenciája. Talán öntudatlan, de fatális, talán tudatos utalás arra, hogy az ezekkel az indító ütemekkel születő új magyar zene, a megtalált „saját nemzeti hang" bizonyos szempontból a sibeliusi indíttatásból veszi eredetét. Ahogy Kodály a finn Fehér Rózsa-érdemrend átvétele után, élete utolsó rádiónyilatkozatában is fogalmazott: „A finnek sokban példát adtak nekünk, s azt próbáltuk követni. (...) Zenében (...) amint ők megteremtettek egy saját finn stílust, az ösztönzött minket: nini, hát ha mások tudják, miért ne próbáljuk meg mi is."[36]

Maga a dallam azonban már más reminiszcenciákról árulkodik, másban fogant:



*1. kotta**

Egyfelől az erősen lelassított tempó miatt, másfelől még valami más okból, nehéz fölismernünk a mintát, a forrást, pedig az nem egyéb, mint egy jól ismert dal, melyet Kodály közvetlenül a komponálás megkezdése előtt gyűjtött Ghymes falujában:[37]



2. kotta

Az a más ok az az, hogy a dal mindnyájunk fülében nagyterccel, *di*-vel rögződött. Igen, mert ez a melódia annyira közel került Kodály szívéhez, hogy utóbb kétszer is feldolgozta,[38] és a feldolgozásokban a nagyterces alakot használta. Sőt így került bele a népszerűsítő kiadványokba is.[39] Egy pillantás a támlapra azonban azonnal elárulja, hogy az énekes ezt a hangot hol nagytercnek, hol kistercnek énekelte. Kodály fülében tehát – különösen is így frissiben – mindkétféle terccel élt ez a dallammenet.

Vessük egybe egészen részletekbe menően a *Nyári este* indítását a ghymesi népdal első felével. Ha az angolkürt-szóló felütését csak a dallam hangszerszerű megtámasztásának tekintjük, mindkét dallam a hangsor kvintjén indít. A zenekari darab 2/2-es ütembeosztása világos megfelelője a népdal 2/4-ének, csak azt kiszélesítve. Mindkét ütemfajtában négy egység van, a zenekariban négy negyed, a dalban négy nyolcad. A négyegységes ütem első három egységén a dallam mindkettőben a kvinten áll (vagy repetál), a negyedik egységen lehajlik a kvartra. Majd ugyanez megismétlődik. Még a harmadik ütem is a kvinten indít, onnan azonban fölemelkedik a dallam a kisszeptimre, majd fokozatosan aláereszkedik a tonikára. Nemcsak a zenei elgondolás, hanem még a dallamív időtartama is azonos mindkettő esetében: három ütem, méghozzá úgy, hogy a harmadik ütemben már nem történik más, mint a tonikán való megnyugvás. Ha ehhez a – mintegy mikroszkóp alatt megállapított – hasonlósághoz hozzávesszük, hogy a dal egészen friss, egészen eleven, néhány napos gyűjtői élmény volt a komponista számára, akkor többet nem kételkedhetünk benne, hanem meg lehetünk afelől győződve, hogy a *Nyári este* főtémája mögött a ghymesi *Szőlőhegyen keresztül*... rejtőzik.

Menjünk előre néhány ütemmel. A 15–19. ütemek édes-bús dallama a szordínóval játszó, de kettőzött hegedűszólamokon a – mondhatni – legközérthetőbb népdalidézet a műben, olyannyira, hogy csodálkoznunk kell azon, hogy a figyelmet mind ez ideig elkerülte. *(3. kotta, lásd a 138. oldalon.)*

Nem egyéb ez, mint jóformán hangról hangra az azóta országszerte ismertté vált dal, a *Gerencséri utca*... második fele. Akkor azonban, 1906 augusztusában még csak Kodály néhány napos gyűjtői élménye Nyitragerencsérről.[40] *(4. kotta, lásd a 138. oldalon.)*

Ez a második dallamfél annál is inkább beleragadt Kodály fülébe, mert – mint a támlap is árulkodik róla – a helyszínen következetesen megismételve dalolták.

Menjünk megint előre. Közvetlenül a *Gerencséri utca*-idézet után, a 19–21. ütemekben egy sajátos, lehanyatló tercmenetet hallunk a klarinéttal és fagottal megerősített hegedűkön. *(5. kotta, lásd a 139. oldalon.)*

---

36 „A finn példa (Rádiónyilatkozat)." *Visszatekintés III.* i. m. 597.

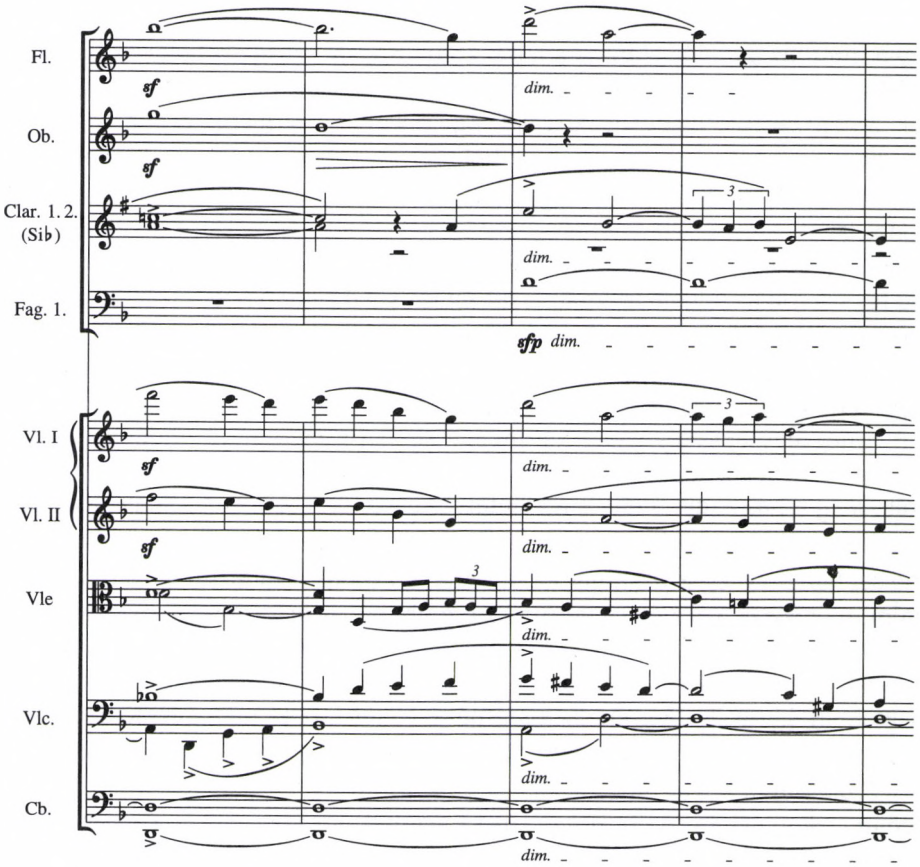
* © Az Universal Edition A. G., Wien szíves hozzájárulásával.

37 Kodály Rend 5132.

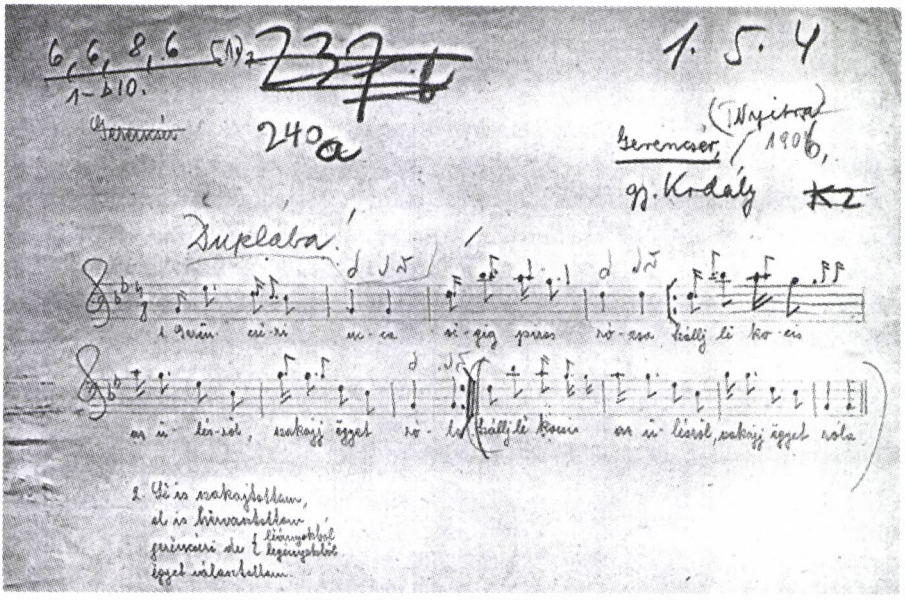
38 *Magyar népzene (Énekhangra zongorakísérettel)* V. 30. – *Czinka Panna.* Czinka Panna dala.

39 *Madárka (102 magyar népdal).* Közreadja: Kerényi György. Budapest: 1934, 14. sz. – *Százszorszép (100 magyar népdal).* Közreadja: Bárdos Lajos. Budapest: 1957, 7. sz.

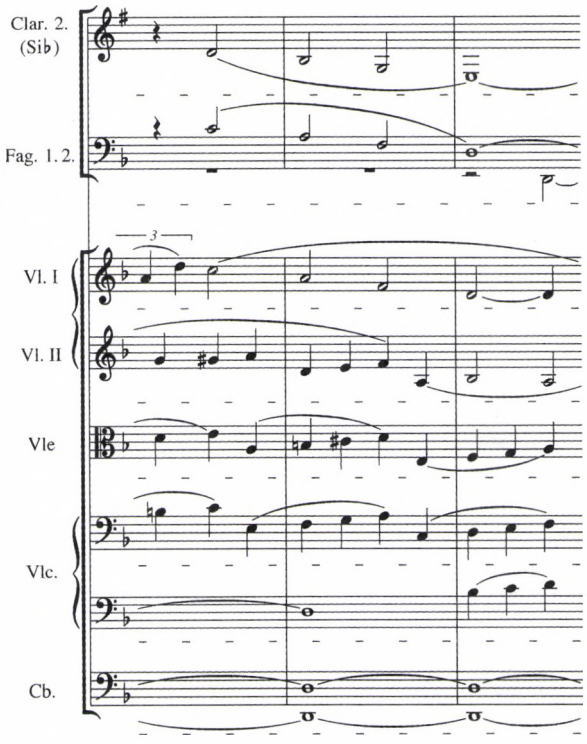
40 Kodály Rend 16269.



3. kotta

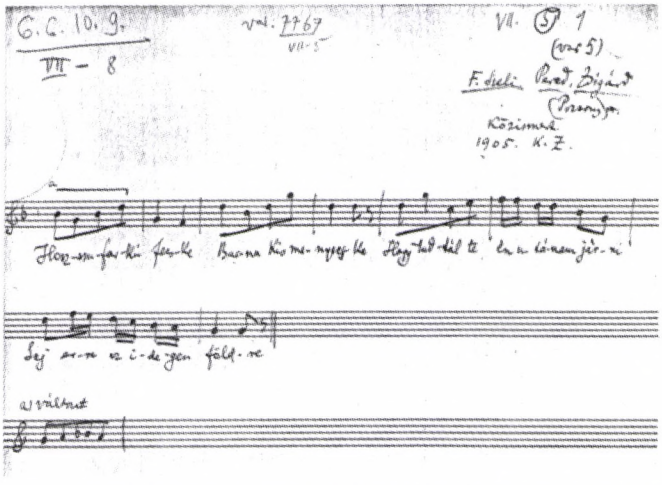


4. kotta



5. kotta

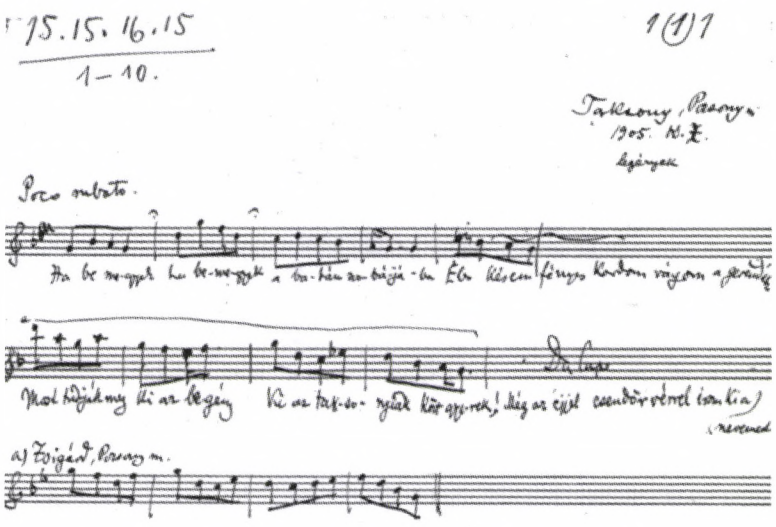
Ez a *szó–mi–dó–lá* menet a maga erős pentatonizmusával idegen a korabeli magyar és európai zenétől. *Bartóknál* majd csak 1908-ban, *Debussynél* pedig meg csak 1910-ben fog megjelenni az *Este a székelyeknél* főtémájában, illetve a *Lenhajú lány* indításában. Honnan került hát Kodály zenei nyelvébe 1906-ban? A zsigárdi, peredi, felsőszeli lányok és legények ajkáról:[41]



6. kotta

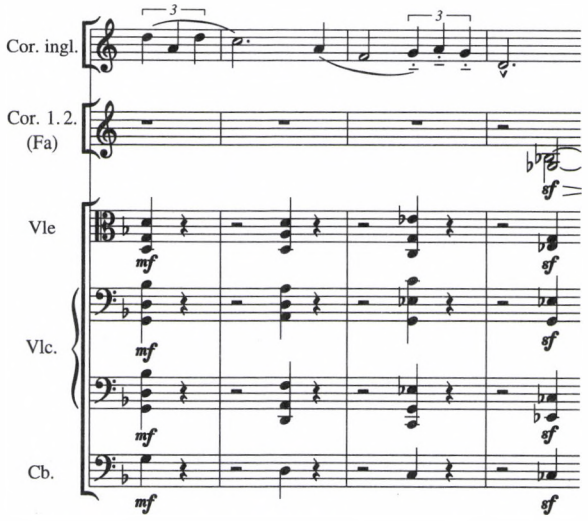
41 Kodály Rend 13422.

Mint a támlapról látni, 1905-ös gyűjtőútján Kodály három faluban is hallotta ezt a dalt, számos versszakkal, méghozzá nyilván nem egy-egy személytől, hanem széltiben-hosszában, mert azt írta föl: „közismert". Nem csoda hát, hogy a dal sajátos pentatonizáló harmadik sorvége belevette magát Kodály fülébe. Ezen kívül még egy másik zsigárdi dalban is előfordult ez a menet, szintén a harmadik sor végén:[42]



7. kotta

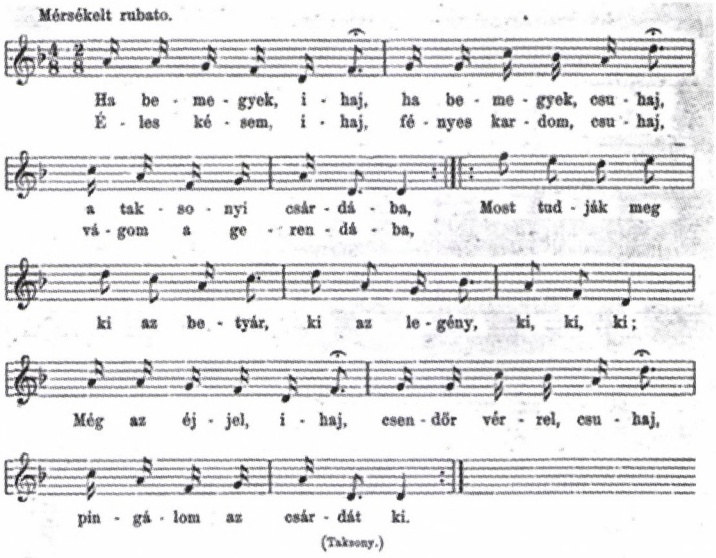
Továbbmenve a 31–34. ütemekben még hosszabb, még sarkítottabb pentatonizmusnak lehetünk tanúi:



8. kotta

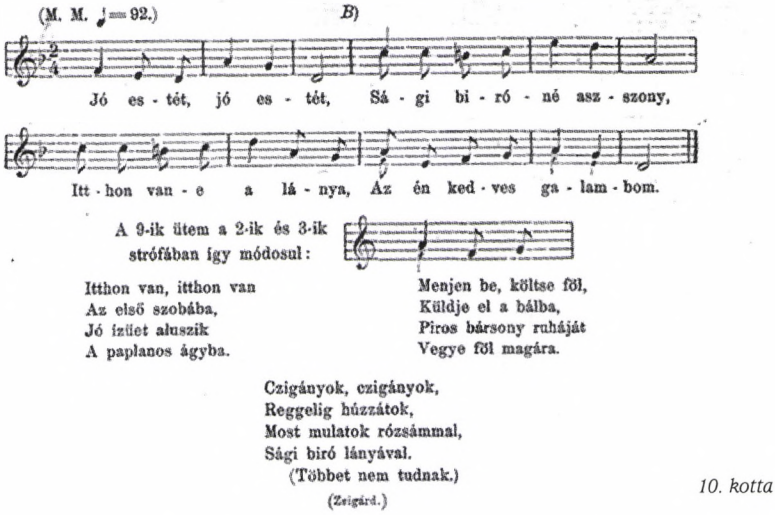
42 Kodály Rend 2341.

Vessük ezzel egybe az egyik 1905-ben gyűjtött taksonyfalvi dalt. A kifejlett, nagy ívű, új stílusú dal *A*-sorainak második felében (a második ütemek ötödik hangjától) lényegében hangról hangra megjelenik ez a dallamfordulat. Méghozzá az *AABA* szerkezetből következőleg megint csak elegendőször ahhoz, hogy könnyen beivódjék:[43]



9. kotta

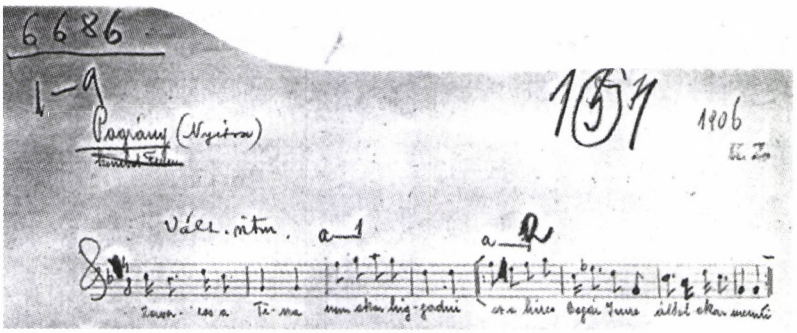
A ritmus Kodálynál oldottabb, de a hangfűzés lényegében ugyanaz. *Egy* hang különbség van: a záró *lá*-ra Kodály nem *mi*-ről lép le, hanem még egy *ré*-t is közbeiktat. Így lesz *mi–ré–lá*. Igen, mert a *mi–lá* zárlatot alig néhányszor hallotta a két gyűjtőúton, a *mi–ré–lá* zárlatot viszont tizenhárom dalban is! Néhány példa:[44]



10. kotta

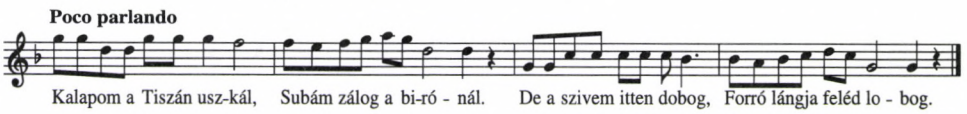
43 Kodály Zoltán: „Mátyusföldi gyűjtés." 5. sz. *Ethnographia* XVI. évf. (1905). Kötetben: *Visszatekintés II.* i. m. 11.
44 Kodály Zoltán: *Mátyusföldi gyűjtés.* i. h. 1/B. sz.

Egy másik:[45]



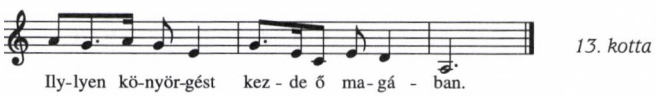
11. kotta

És egy közismert Vágfarkasdról:[46]



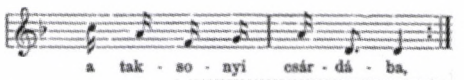
12. kotta

Igaza volt Kodálynak: ez a szebb, és ez a tipikusabban magyar dallamzárás. Különben nemcsak általában e pentatonizmusok, hanem éppen ez a *mi–ré–lá* dallamzárás is *véglegesen* szerves részévé lett Kodály zenei nyelvének. Elég talán a *Psalmus Hungaricus* eszményi formálású témájának zárására utalnom:



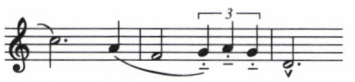
13. kotta

Példasorunkon világosan láthatjuk, hogy annak a Pozsony megyei, taksonyfalvi leánynak a dalától...



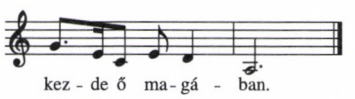
14. kotta

...hogyan vezet az egyenes vonal a *Nyári estéig*...



15. kotta

...de nemcsak addig, hanem még azon is túl a *Psalmusig*:



16. kotta

Így kapnak értelmet Kodálynak a hagyatékból előkerült, egy papírlapra valószínűleg 1923–1924 táján hevenyészve rávetett sorai: „Először azt a vidéket jártam

45 Kodály Rend 13597.
46 Kodály Zoltán: *A magyar népzene.* A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest: 1952, 12.

be, ahol felnőttem. Egy Taksony vezér nevét őrző faluban élt az a Rozi nevű dalos cselédlány, akinek sok dalára emlékeztem. A magyar művelődéstörténet legnépszerűbb alakjáról, a Gellért-legenda dalos szolgálólányáról újabban valószínű lett, hogy humanista kitalálás. Helyette itt egy valóságos szolgálóról sokadmagával együtt mint munkatársról illik emlékeznünk."[47] Ugyan miben tartja Kodály a taksonyfalvi cselédlányt munkatársának? Csakis abban, hogy dallamfordulatai a kodályi zenei nyelvbe, s az éppen akkoriban komponált *Psalmus Hungaricus* témájába is beleépültek.

Csodálatos különben, hogy ezeket a pentaton fordulatokat hogy vette észre Kodály abban a 222 dalban, amely együtt látva rendkívül heterogén képet mutat, s amelyben *tiszta* pentaton dallam nincs is! Van három-négy, mely *lényegében* pentaton, de ezekben is mind van néhány idegen hang, s aztán van vagy tizenöt, melyekben egy-egy *dallamsor* vagy csak egy-egy jellemző *fordulat* pentaton. A tiszta, hogy úgy mondjam: *harsányan* pentaton dallamokat majd csak egy év múlva hozza *Bartók* Csíkból. Kodály maga is írja egyik tanulmányában: „Hogy az ötfokú hangsor, annyi régi nép, talán minden népek zenéjének kezdete: nálunk is él és virágzik, 1907 óta tudjuk, mikor Bartók Béla először talált nagyobb tömegben efféle dalokat a Székelyföldön."[48]

„1907 óta tudjuk..." Igen ám, csakhogy ő már 1906 augusztusában–szeptemberében telerakja a *Nyári estét* pentatonizmussal! De éppen ez az ő zsenialitása! Hogy tudniillik a nem harsányan, nem tömegesen, hanem a csak szórványosan és csak nyomokban jelentkező pentatóniára is azonnal ráérez, és a sokféle és egészen friss népzenei élményből éppen azt vonja ki és dolgozza be saját zenei nyelvébe.

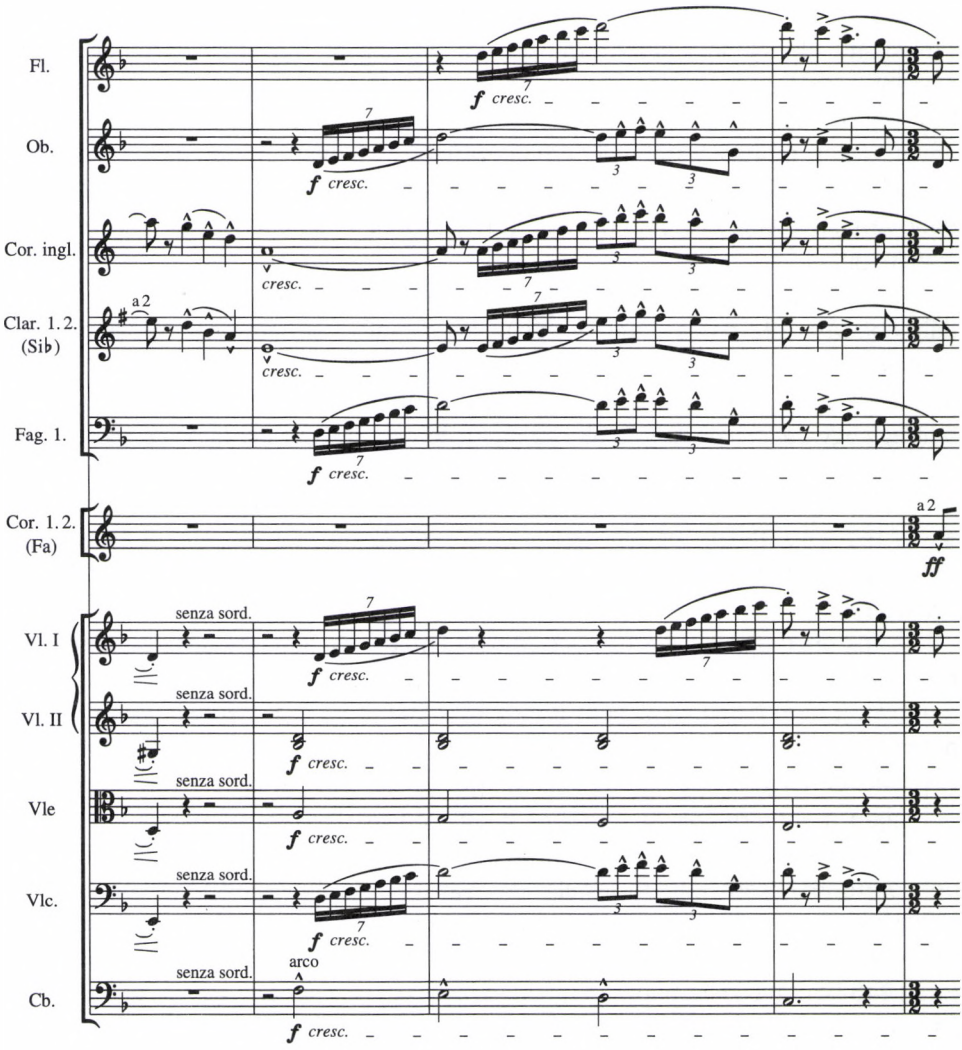
Vajon mennyire volt ez ösztönös vagy tudatos? Fenti tanulmánya arra enged következtetni, hogy 1906-ban ez még ösztönös volt. Ám lehet-e a lángész merőben ösztönös? Nem inkább tanulmányában is a rá oly jellemző és oly sokszor megismételt gesztust figyelhetjük-e meg? Hogy tudniillik önmaga tudatosan lemond az első helyről: legyen az *Bartóké*. A tanulmány a nyilvánosságnak szólt. Egy 1943-ban, használt papírlap túloldalára följegyzett néhány sora saját magának: „Kezdetben vala az ötfokúság. Apránként és nehezen fedeztük fel. 1906-ig semmit senki sem tudott."[49]

A tudatosságra enged következtetni az is, hogy a pentatónia már a *Nyári este* eredeti alakjában is olykor egészen pregnáns, egészen markáns hangon szólal meg. Például a 60–64. ütemekben *(17. kotta, lásd a 144. oldalon):*

47 Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai.* Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: 1989, 140–141.

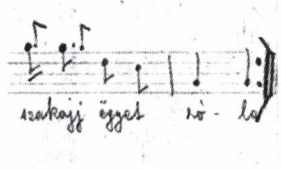
48 Kodály Zoltán: „Ötfokú hangsor a magyar népzenében." *Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum ötvenéves jubileumára.* Sepsiszentgyörgy: 1929. Kötetben: *Visszatekintés II.* i. m. 65.

49 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai II.* Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: 1993, 213.



17. kotta

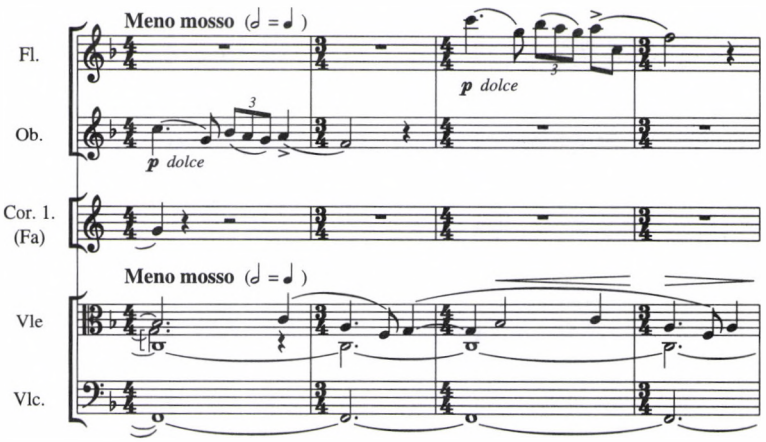
Itt kétszer hangzik el – másodszor tuttival – a *lá–szó–mi–ré–lá* menet, melyet Kodály nem vehetett máshonnan, mint megint a *Gerencséri utca...* utolsó dallamsorából...



18. kotta

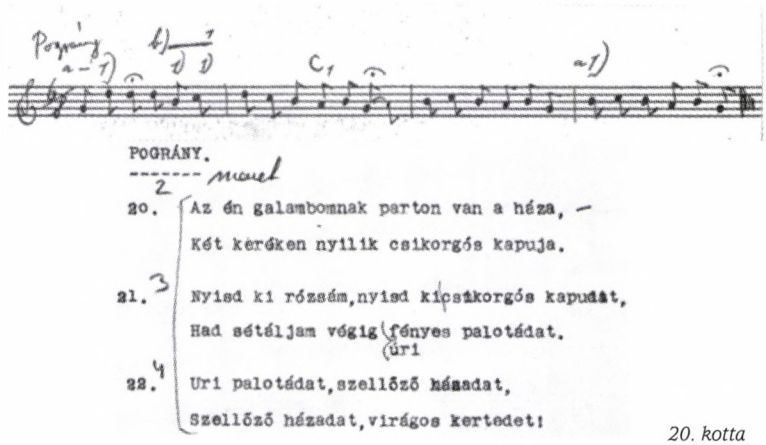
...azt egyetlen hang megváltoztatásával továbbpentatonizálva.

A 109. ütemben induló bukolikus, dúr melléktémáról első hallásra azt merné mondani az ember, hogy ez aztán nem népdal-reminiszcenciákból született:



19. kotta

Mégis: meghökkentően egyezik az egyik pogrányi lakodalmas dal második sorával:[50]

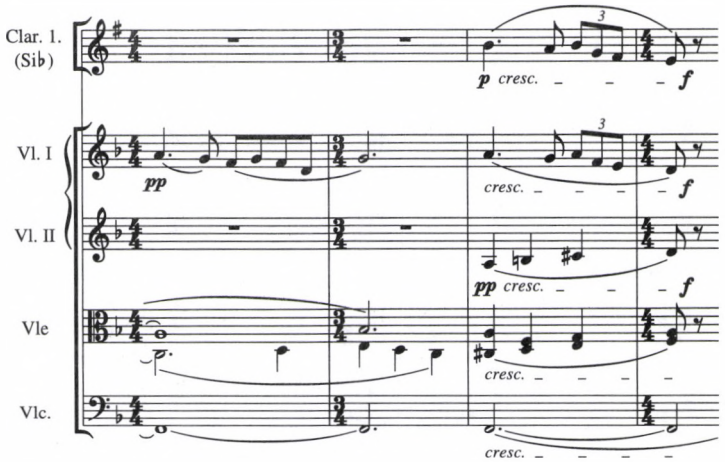


20. kotta

Ha ennek második sorát (a lejegyzésben a második ütem) a melléktéma oboa-exponálásával összehasonlítjuk, megállapíthatjuk, hogy Kodálynál mindössze egy hanggal van több. És mivel ezt a második sort a harmadik és negyedik mintegy újra és újra ismétli, és ha tudjuk, hogy ezt a dallamot Kodály nem kevesebb, mint *tizennyolc* versszakkal gyűjtötte föl, vagyis sok énekestől sokszor hallotta, akkor már nagyon is valószínűnek kell tartanunk, hogy a melléktémában igenis ez az unalomig ismételgetett pogrányi lakodalmas dallamsor cseng vissza.

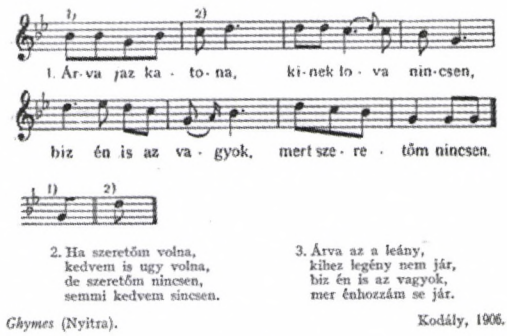
A melléktéma folytatását… *(lásd a 146. oldalon)*

50 Kodály Rend 5203.



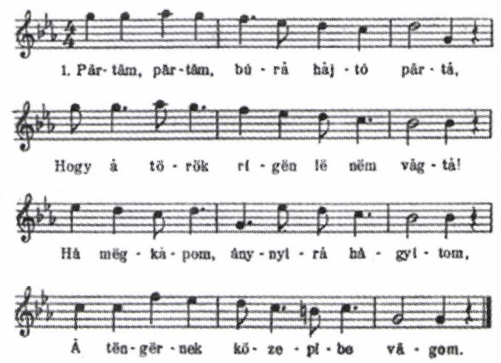
21. kotta

...egy hasonló mozgású és lényegében jellegzetesen azonos hangkészletű ghymesi dallal érdemes egymás mellé állítanunk:[51]



22. kotta

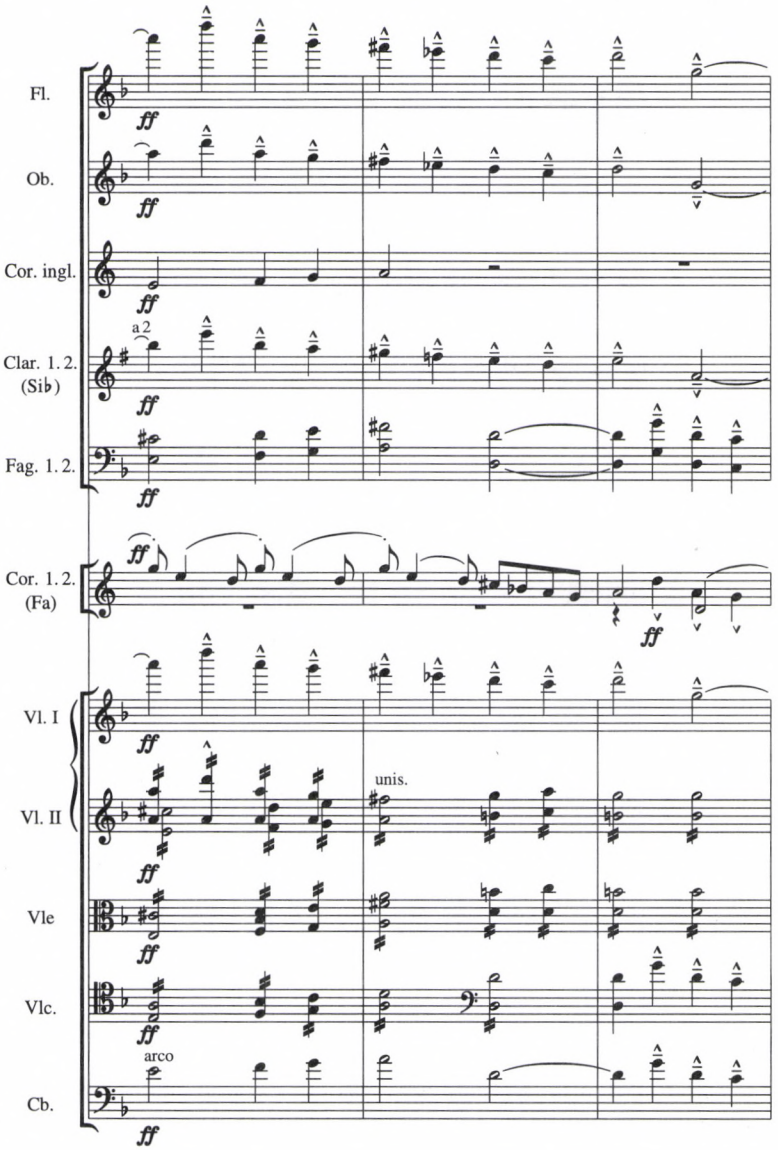
Egy másik – ezúttal ghymesi – lakodalmas első sora...[52]



23. kotta

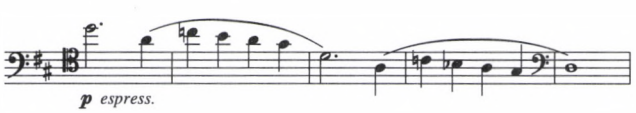
51 *A Magyar Népzene Tára II. Jeles napok.* Sajtó alá rendezte: Kerényi György. Budapest: 1953, 296. sz.
52 *A Magyar Népzene Tára III/A. Lakodalom.* Sajtó alá rendezte: Kiss Lajos. Budapest: 1955, 91. sz.

...a kidolgozás során, a 277–79. ütemekben bukkan föl *tutti fortissimóban:*



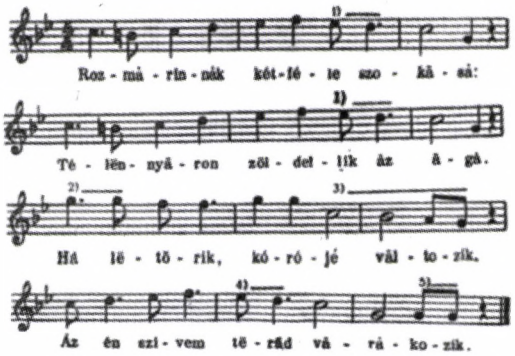
24. kotta

Legvégül pedig az 1906-os forma egy olyan motívumáról kell említést tennünk, mely az átdolgozásból kimaradt. Ez a gordonkákon szólal meg a záró ütemekben *piano* és *espressivo*, mikor már minden elcsendesül, és a legtöbb hangszer az utolsó, kitartott hangot játssza pianissimóra lehalkulva:



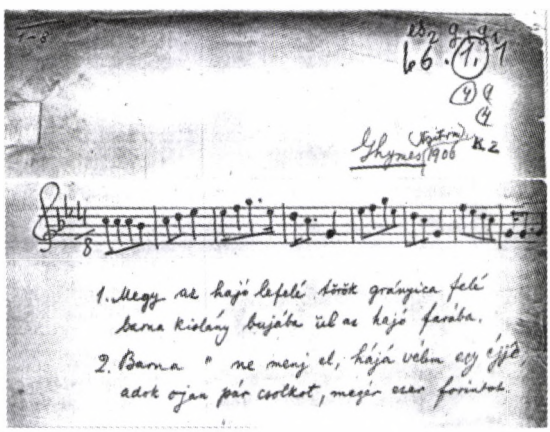
25. kotta

Ezzel ért véget eredetileg a darab. Ez a sajátosan magyaros menet – amennyire én tudom – elképzelhetetlen volt az akkori hazai és európai zenében, különösen mű lezárásaként. Kodály 1906 augusztusában két dal zárlataként is hallotta Ghymesen:[53]



Ghymes (Nyitra). Kodály, 1906. *26. kotta*

A másik dalzárlat – hangsúlyelrendezésében – még közelebb áll a *Nyári este* akkori befejezéséhez:[54]



27. kotta

Mindezek után összefoglalóul mit mondhatunk?

Először is egy dolgot, ami felől a magyar zenetudomány eleddig meglehetős bizonytalanságban volt, most ettől kezdve világosan láthatunk, és biztosan tudhatunk. Méghozzá nemcsak Kodály művészpályájával, hanem az egész magyar zenetörténettel kapcsolatos *roppant horderejű* dolgot. Nevezetesen azt, hogy az új magyar zene – melyre tehát már oly rég óta várt a művelt magyar társadalom – 1906 augusztusában és szeptemberében született meg, azzal, hogy Kodály a *Nyári estét* megkomponálta. Mindaz, amit itt bemutattunk – nem győzzük hangsúlyozni –, már a *Nyári este* 1906-os megfogalmazásából való.

53 *A Magyar Népzene Tára III/A. Lakodalom.* i. m. 82. sz.
54 Kodály Rend 6260.

Másodszor születési időpontjának meghatározásán túl azt is világosan láthatjuk, és biztosan tudhatjuk, hogy megfoganni viszont ez az új magyar zene ott, a mátyusföldi és zoboralji „aratásos búzatáblák közt" fogant meg. Az ott hallott dallamfordulatok és az új magyar zenei nyelv közti közvetlen összefüggés – mint láttuk – egészen konkrét példákkal kimutatható. Kodálynak tehát éppen ez az első két gyűjtőútja *zenetörténetileg óriási jelentőségűnek* bizonyul.

Harmadszor tisztában kell vele lennünk, hogy sem a *Nyári estéből*, sem egyáltalán az új magyar zenéből semmi nem lett volna, ha Kodály a gyűjtőutak fáradalmaira nem vállalkozott volna, ha az „éjszakánkéni füstös kocsmai szeanszok" terhét magára nem vette volna. Ő már évek óta hallgatta *Vikár Béla* fonográfhengereit. Ám a *Nyári estében* nem azok dallamfordulatai térnek vissza. „Ösztönzést kapni, inspirációt meríteni" a gépi felvételekből nem lehetett, ahhoz személyes, helyszíni, *eleven élményekre* volt szükség.

Negyedszer – mint már annyiszor, most újólag – megcsodálhatjuk Kodály zsenialitását, aki két gyűjtőút mindössze 222 – és ismétlem: igen heterogén – daláből ki tudta *érezni* és ki tudta *vonni* azt, ami jellegzetesen magyar, és annak révén ezt a zenei nyelvet egy csapásra létre tudta hozni. A későbbiekben természetszerűleg még további érésre, további kiforrásra volt szüksége ennek a nyelvezetnek, de *lényegében* még az életmű csúcsán is ugyanaz maradt, mint amilyennek az első két gyűjtőút nyomán kialakult.

Végül pedig azt kell megállapítanunk, hogy Kodály műhelyében – most jóformán a szemünk előtt – csakugyan olyan zenei nyelv született, melyben meg tudott szólalni nem egyedül az alkotóművész, hanem ugyanakkor a magyar falu, *az egész magyar nép* is. Olyan zenei nyelv, melyben – hogy őt idézzem – „a nép is magára ismer, mert úgy érzi, köze van hozzá, része van benne, mintha maga írta volna".[55] Ő valóban nem saját, hanem *„nemzetünk saját hangját"* kereste és találta meg.

Vizsgálódásaink végére semmi sem illik jobban, mint a pálya- és küzdőtárs *Bartók Bélának* Amerikában, kevéssel halála előtt írt sorai: „Nem véletlen történt, hogy a népdalkutatás és a népdalból fogant magasabb zeneművészet éppen Magyarországon virágzott fel oly bámulatos módon. (...) A zeneművészet megújhodása ismeretlen, elhasználatlan, teljesen friss népzenei kincsek alapján: ez már szinte új világszemléletté vált Magyarországon. Teljesen félreismerik a helyzetet azok a nyugat-európaiak, akik ennek a világszemléletnek a zeneművészetben való megnyilvánulását »folklorista« iránynak skatulyázzák el, bizonyos lekicsinylő hangsúllyal. Mert itt nem »folklorista« zenedarabkáknak idegen anyagba való beoltásáról, hanem ennél sokkalta többről van szó: új zenei szellem kialakulásáról, földből kisarjadzott zenei erők alapján!"[56]

Ezúttal e „zenei erők földből való kisarjadzásának" lehettünk mintegy valósággal tanúi...

55 Kodály Zoltán: „Hozzászólás Szabolcsi Bence előadásához: Népi és egyéni műalkotás a zenetörténetben." 1953. *Visszatekintés III.* i. m. 421.

56 Bartók Béla: „Népdalkutatás Kelet-Európában." *Zenetudományi Tanulmányok I. Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára.* Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: 1953, 73.

ABSTRACT

JÁNOS BERECZKY

„...SEEKING THE NATIONAL TONE OF OUR OWN"

Kodály's first two journeys of collecting folk songs and the orchestral phantasy Nyári este (Summer Evening)

The turn of the 19th and 20th century was a period of seeking and waiting in Hungarian musical life. Everybody talked about the necessity of the creation or re-creation of Hungarian music. „But where to take the stimulation and draw the inspiration from?" – Kodály asked.

In August 1905 and in August 1906 he made his first two journeys in order to collect genuine folk songs in the villages of the area of his childhood. During these journeys he collected and notated 222 melodies.

He composed Nyári este (Summer Evening), his early orchestral work in August, September and October 1906. The composition is obviously strongly influenced by folk music, but there is a great query. The original version of 1906 exists only in the form of a manuscript which has been lost. The printed score of Nyári este is the revised edition of 1929 made by the composer of mature age. Is it possible that the recent and in fact very preliminary experience of Kodály's first contact with folk song has influenced the musical expression of Nyári este as radically as the version of 1929 proves?

The author has found a copy of the original manuscript in the archive of the National Library of Hungary. So, for the first time, it is possible to study the problem which has occupied researchers' minds throughout the past century: to what extent folk music has influenced the original music of Nyári este and to what extent are the influences revisions to the published score?

The author compares the themes and motives of Nyári este's original version to the collection of 222 folk songs of the first two journeys. Many melodic details prove indisputably how even in 1906 Kodály could make use of musical idioms and phrases of the relatively small material with which he recently became acquainted for the "creation or re-creation of Hungarian music". Especially the frequent usage of the pentatonic passages is striking.

The long-desired new and authentic Hungarian tone was born in Nyári este at a stroke. Despite the genius of Kodály as a composer this new tone was influenced as much by the peasant music of Hungary, so it was really a „national tone of our own".

TANULMÁNY

Richter Pál

BITEMATIKUS STRATÉGIÁK SZONÁTA FORMÁJÚ TÉTELEKBEN*

Zenei tanulmányaink során a legelső nagyforma, amelynek szerkezeti felépítését megismerjük, a szonátaforma. Három nagy részének – expozíció, kidolgozás, visszatérés – uniformizált leképezése minden előnyével és hátrányával együtt mélyen beül tudatunkba. Mint minden szkéma, így a főként Beethoven művei alapján a 19. században alkotott szonátaforma is lényegi és általánosan érvényes tulajdonságok összefoglalása. Előnye, hogy tematikai és hangnemi szempontok alapján értelmesen tagol egy hosszú zenei folyamatot, azaz megkönnyíti tájékozódásunkat a hangok sokaságában. Hátránya, hogy zenei gondolkodásunkat az elfogadott sablon felé tereli, minek következtében befogadóképességünk elkényelmesedhet, változatosság iránti érzékenységünk tompulhat. Titkok feltárulásának, a zenemű tudásának illúzióját kelti a kisebb-nagyobb formarészek puszta megnevezése, határainak megrajzolása, pedig mindezzel nem árulunk el sokkal többet a műről, mintha megadnánk az alaphangnemét, az indító hangját vagy a hangszerelését. Mivel a formai analízisek érdeklődésének egyik fő áramában a szonátaformájú tételek, illetve a többtételes ciklusok álltak és állnak mind a mai napig, minden kornak újra meg újra szembesülnie kell műelemzéseiben a formamodellek és a művek egyedi formájának kettősségével, gyakran ellentmondásával.

A 19. századi teoretikusoknak a zenei logika elsődlegességébe vetett hitét tükrözte a 19. század végére konvencióvá rögzült szonátaforma képlet, mint az eszményi tökéletesség letéteményese a megelőző 100 év zenéjének formaalkotásában.[1]

---

* Előadás az Ujfalussy József 80. születésnapja tiszteletére rendezett zenetudományi konferencián (MTA Zenetudományi Intézete, 2000. április 29.).

1 A formai modellek, szkémák leírásával kezdetben a zeneszerzéstanok foglalkoztak, például: H. C. Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782–93); A. Reicha: *Traité de haute composition musicale* II. kötet (1826); A. B. Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch* III. kötet (1845); C. Czerny: *School of Practical Composition* (1848); S. Sechter: *Die Grundsätze der musikalischen Komposition* (1853–54); H. Riemann: *Katechismus der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)* (1889). A *szonátaforma* kifejezést egy tétel belső szerkezetének leírására valószínűleg A. B. Marx alkalmazta először, aki a zene hosszú évszázadokon keresztül lezajlott történeti fejlődését befejezettnek tekintette. Úgy vélte, hogy korának zenéje a lehető legtökéletesebb, tovább már nem fejleszthető stádiumba jutott: „Im Grossen und Ganzen muss die Reihe der wesentlichen Aufgaben für die Tonkunst erfüllt und geschlossen erscheinen." (A. B. Marx: *Die Musik 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik.* Leipzig: 1855, 151.). Erről részletesen: Peter Rummenhöller: „Musiktheoretisches Denken

Hivatását maradéktalanul sohasem tölthette be, hiszen merev zártsága csak viszonylag szűk körben biztosította az elfogulatlan ítéletalkotást. A későbbiekben az úgynevezett analitikus pozitivizmus a motívumok és a hangközviszonyok vizsgálatával a formarészek és a tételek közötti összefüggések újabb dimenzióját, a művek mikrostruktúráját tárta fel, de a szonátaforma-koncepció rugalmatlanságát csak részben csökkentette.[2] Elegendő, ha Schoenberg zeneszerzés-tankönyvére gondolunk, a motívumalkotás és a motívumvariálás gazdagon illusztrált, a legapróbb részletekig menő tárgyalására, a minuciózus elemzésekre, ugyanakkor a szonátaformáról, pontosabban a szonáta-*Allegró*ról szóló fejezetben például a melléktéma-csoport legelső és legfontosabb ismérve a főtémával szembeni *kontraszt (azaz új hangnemi régió, kontrasztáló motívumformák, újszerű ritmikai jellegzetességek és a tematikus szerkesztés és tagolás új eljárásai)*. A melléktémától elvárható jellegzetességek pedig az alábbiak: laza szerkezet, továbbszövés, a határozott kadenciák kerülése, kodetták vagy határozott zárótémák. Kiegészítésként megjegyzi, hogy *a formának ezen a részén szinte mindig elegendő gondolat van ahhoz, hogy „csoportról" beszélhessünk*.[3] Schoenberg alapjában véve átvette a hagyományos modellt hierarchiájával együtt, de szempontrendszerén sokat finomított.

Dinamikus elemeket társított a német teoretikusok statikus formaelméletéhez az angol empirikus megközelítés, elsődlegesen Tovey elemző módszere. Tovey elfogadta a standard formákat, de kerülte a dogmákat, elvetette a tankönyv jelleget, a zenét két dimenzióba, vagy térszerűen leképező terminológiákat. Ragaszkodott a tényekhez, nevezetesen ahhoz, hogy a zene ütemről-ütemre, frázisról-frázisra halad előre. Úgy vélte, hogy az analízisnek ezt az időben lezajló folyamatot kell nyomon követnie *(précis-writing)*, figyelemmel a zene hallgatásakor szerzett tapasztalatainkra. Egyaránt elvetette a tematikus kapcsolatok túldimenzionálását (ha egyik témának a másikból való származtatása hallás után nem követhető a műben, tételben) és az expozíció témáinak alá-fölérendeltségét, fő-, mellék-, illetve első, második téma elnevezését, helyettük a csoport kifejezést vezette be. Az új fogalom előnye, hogy nem szükségszerűen foglal magába hagyományos értelemben vett témákat. Tovey a szonátaformát a fentiek alapján az alábbi részekre tagolta: *First Group* (első téma-

---

im 19. Jahrhundert." *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 12.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1967, 23–26. Formán Marx a tartalom külső megjelenését értette, azaz a formát nem választotta el a tartalomtól. Vallotta, hogy annyi forma van, ahány műalkotás. A kezdő, tanuló zeneszerző esetében viszont szükségesnek tartotta, hogy a korábbi mesterek műveiből leszűrhető főbb modelleket ismerje (A. B. Marx: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch. II.*, Leipzig: 1837, 4–5.).

2 Az analitikus pozitivizmus elterjedésében és megerősödésében két jelentős változás játszott közre: **1.** a 19. század utolsó harmadától a pszichológiának egy új ága bontakozott ki, ami a motiváció helyett az érzékelésre (percepció) fordított nagyobb figyelmet; **2.** elsődlegesen E. Prout és H. Leichtentritt munkásságával (Prout: *Musical Forms*, 1893; uő: *Applied Forms*, 1895; Leichtentritt: *Musikalische Formenlehre*, 1911) a formatan átlépte a didaktikusan szerkesztett zeneszerzéstanok határát, és a zenei analízis egyik fontos területévé vált.

3 Arnold Schoenberg: *Fundamentals of Musical Composition.* Ed. Gerald Strang. London: Faber and Faber, 1967, 204. [magyar fordításban: Arnold Schönberg: *A zeneszerzés alapjai.* Fordította Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 213.].

csoport), *Transition* (átvezetés), *Second Group* (második témacsoport), *Development* (kidolgozás) és *Recapitulation* (visszatérés).[4]

Schenker alapos elemzései a hangnemi szerkezet oldaláról világítottak rá egyértelműen a szonátaforma kétrészes hangnemi struktúrájára, és nyilvánvalóvá tették a tonális erők, a tonális rendezőelv elsődlegességét. A schenkeri megközelítésmód (főleg az Egyesült Államokban) mind a mai napig tartó népszerűségének egyik legfőbb oka az analízis logikus és jól követhető megjelenítésére kidolgozott grafikus eljárás. A zeneművek három szerkezeti szinten való leképezése *(Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund)* lehetővé tette a felszíni jelenségek (hangnemi és dallami részletek), valamint a mélyebb összefüggések szimultán vizsgálatát. Bizonyítottá vált, hogy minden expozíció egyetlen T–D félzárlat, a kidolgozás a domináns prolongációja, a visszatérés pedig lezáró tonikai szakasz.[5]

A II. világháborút követően, de főként az 1970-es évektől kezdődően újabb, átfogóbb szemléletű elemzések születtek, amelyekben az addig többnyire hiányzó történeti és esztétikai szempontok is teret kaptak, rávilágítva a korábbi megközelítések korlátaira. Különösen igaz ez a 19. századi művek analíziseire, amelyekben a szonátaelv (pontosabban: szonátaforma-elv) korábbi strukturális alapja, a hangnemviszonyok és a formarészek egyensúlya, szimmetriája gyökeresen megváltozott. A klaszszikus drámai szembeállítások mellett a tematikus történések gyakran egy meghatározott cél irányába tartanak.[6] Ez a fajta zenei narráció gyakran a coda végéig tart, vagy a tematikus gondolat állandó fejlesztése, a folytonos motívumátalakítás válik főszereplővé. Schumann op. 41 no. 3 *A-dúr vonósnégyes*e a zenei elemek szintjén történő „elbeszélés" (zenei narráció, lásd később) egyik releváns példája. Az I. tétel bevezetésének tematikája, a kvintlépés, és a tonalitás bizonytalansága nemcsak

4 D. F. Tovey: „Sonata Forms." *The Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences, Literature & General Information.* Vol. 25, London: 1910, 394–399.; uő: *Essays in Musical Analysis, i–vi.* London: Oxford University Press, 1935–1939.

5 Schenker elemzései szerint a művek komplex tonális története mögött *(Hintergrund)* egyszerűbb folyamat húzódik meg, ami a mű szerkezeti alapját *(Ursatz)* adja. E rejtett szerkezeti váz felső szólama *(Urlinie)* a tonikai hármashangzat tercéről szekundokban ereszkedik az alaphangra (3–2–1). Az elemzések „végtermékeként" előállított, a 18–19. századi zeneművekre általánosan jellemző Ursatz és Urlinie a dúr–moll tonális rendszer zenetörténeti stíluskorszakokon átívelő alapvető tulajdonságát világítja meg: a T–D–T zárt egységre való törekvést *(Epoche der kadenzierenden Tonalität).* Schenker módszerének különösen Riemann funkciós elméletével szemben volt nagy jelentősége.

6 A klasszikus szonátaforma és a drámai cselekmények hasonlóságára utal többek között Rosen: „The symphony could take over from drama not only the expression of sentiment but the narrative effect of dramatic action, of intrigue and resolution. The sonata form made this possible by providing an equivalent for dramatic action, and by conferring on the contour of this action a clear definition. The sonata has an identifiable climax [...] which is symmetrically resolved. [...] it has a dynamic closure analogous to the denouement of eighteenth-century drama, in which everything is resolved [...]" [A szimfónia nemcsak az érzelmek kifejezését vehette át a drámából, hanem a drámai cselekmény, az intrika elbeszélő jellegét és a megoldást is. Mindezt a szonátaforma tette lehetővé azáltal, hogy olyasmit kínált föl, ami egyenértékű volt a drámai cselekménnyel, és hogy e cselekményt pontos körvonalakkal határozta meg. A szonátának felismerhető csúcspontja van, ami szimmetrikusan oldódik, [...] dinamikusan zárt, ami hasonló a 18. századi színpadi művek drámai lefolyásához, amelyben minden megoldást nyer.] (Charles Rosen: *Sonata Forms.* New York–London: W. W. Norton & Company, 1988², 9–10.)

a tétel, hanem az egész mű lényegét vetíti előre. Bár az I. tételben a témák és a hangnemek között megvan a kellő polaritás, mégsem ez a tétel legfőbb hajtóereje, hanem az első téma (különösen a II. fokú kvintszextakkorddal kísért kezdő kvintlépés) törekvése egy biztos tonális keret megteremtésére, vagyis a tétel alaphangnemének felkutatására. A zenei történés a tétel végén az alaphangnem egyértelművé válásával, a tételt lezáró *e–A* (D–T) kvintlépéssel éri el megnyugtatóan a célját. Rímelve az I. tételben történtekre, a IV. tételben, amely a rondóforma külső jegyeit viseli magán, szintén a tonalitás meghatározatlansága a fő hajtóerő. Teljesen ellentétesen a hagyományos rondótéma funkciókkal Schumann rondótémája szerkezetileg és hangnemileg is nyitott, mindig különböző formában és hangnemekben tér vissza. E tulajdonságok nem teszik lehetővé, hogy a téma a stabilitás központjává váljék, és hogy megjelenései rendre a megérkezés érzését keltsék. Éppen ellenkezőleg, a rondótémát leginkább epizódok közötti átvezetésnek halljuk. Az I. tétel kvintlépéses nyitó motívumát idézve a rondótéma kezdő és záró hangnemei egymástól kvint távolságra vannak Az A-dúr alaphangnem csak a tétel utolsó szakaszában, a terjedelmes 3. epizód *(Quasi Trio)* visszatérésekor van hangsúlyosan jelen. A *Quasi Trio* első F-dúr megjelenését követően a tételben addig történtek (rondótéma, 1., 2. epizód) egy kisterccel feljebb paralel megismétlődnek egészen a *Quasi Trio* visszatéréséig *(1. ábra)*. A trió másodszor azonban E-dúrban kezdődik, hogy az A-dúrba való emfatikus megérkezést előkészítse.[7]

Rondótéma	1. epizód	Rondótéma	2. epizód	Rondótéma	3. epizód *Quasi Trio*
A (II^6_5) → D	(A) → E	E (II^6_5) → A	f♯ → f♯	f♯ (II^6_5) → A	F → F

F (II^6_5) → F	(C) → G	G (II^6_5) → C	a → a	A (II^6_5) → E(V)	E → A	Rt + coda A → A

1. ábra

A 19. században végbement koncepcionális változások egyik következménye, hogy a formarészek, a témák elvesztik hagyományos funkcióikat, szerepük gyakran felcserélődik vagy jellegtelenné válik, a formarészek közötti határvonalak elmosódnak, illetve a részek között átfedések alakulnak ki. A hangnemeket sokszor megtévesztő zárlatok teszik bizonytalanná, és legtöbbször hiányzik az expozíciók hangnemi polaritása. (Például Schubertnél és Brahmsnál gyakori a három hangnemes expozíció, hangnemileg is osztott második témacsoporttal; Schumann op. 63-as *d-moll zongo-*

7 Két különböző tanulmányból – Anthony Newcomb: „Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies." *19th Century Music* XI/2, (1987), 164–174. [elemzés a IV. tételről]; Joel Lester: „Robert Schumann and Sonata Forms." *19th Century Music* XVIII/3, (1995), 189–210. [elemzés az I. tételről] – nyerhetünk teljes képet a műről. Lester tanulmányának hátránya, hogy szigorúan csak a hagyományos értelemben vett szonátaformájú tételeket vizsgálta. A negyedik tételről, amelynek bizonyára ismerte a Newcomb-féle elemzését, csak annyit jegyez meg, hogy az első téma ott is II. fokú kvintszext akkorddal indul. Pedig az első tételről szóló elemzését csak erősítik Newcomb megállapításai, és bizonyítják, hogy Schumann koncepciója az egész műre mint egységre érvényes.

*rás trió*jában az expozíció első elhangzásakor III., majd ismétlésekor IV. fokon zár.) Jellemző a klasszikus szonátaforma döntő mozzanatának, központi esztétikai eseményének, a kettős visszatérésnek az átértelmezése: a tematikus és tonális visszatérés időben szétválik, a visszatérés pillanata elhomályosul, folyamattá szélesül.[8] A 19. századi szerzőktől (például Schumanntól) számos, a zene és az irodalom szoros kapcsolatára utaló megjegyzést ismerünk.[9] A kapcsolatok nemcsak elvont költői szinten, eszmei síkon érvényesülnek, hanem konkrét szerkesztési, szerkezetbeli hasonlóságokban is testet öltenek. A romantikus mesterek fogékonyak voltak a dalok iránt, ezért hangszeres műveik mögött gyakran vokális inspiráció húzódik, a nyilvánvaló dalidézetek kapcsán pedig a művek lehetséges narratív jelentéstartalmával is számolnunk kell. Az 1980-as évektől a zenei elemzés területén egyre népszerűbbé vált a narratológia, amely egyes stíluskorszakokra (például a romantikára), művekre és szerzőkre vonatkozóan új összefüggéseket tárt fel, a zenében új, a hagyományostól gyökeresen eltérő formaszemléletet vezetett be. Megközelítésmódját tekintve a narratológia *(narratology)* a zenei szemiotikához áll a legközelebb. Nagyobb zenei egységek jelentéstartalmával foglalkozik, csak nem olyan szigorú szisztematikussággal, mint a szemiotika. Zenei formákat állít párhuzamba konvencionális irodalmi és történeti narratívákkal, és segítségükkel próbálja értelmezni azokat. Mint ilyen a hermeneutika egyik ágának tekinthető. Az irodalomból vett narratív szerkezetekben (például mesék, mítoszok) közös, hogy funkcióval bíró események, egységek követik egymást meghatározott, állandósult sorrendben.[10] A zenén kívüli elemek bevonása

8 A kettős visszatérés kifejezés (angolul *double return)* a tematikai és hangnemi visszatérés egyidejűségére, azaz a klasszikus rekapitulációra utal. James Webster: „Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity." *19th Century Music* II/3, (1978), 18–35. és III/1, (1979), 52–71; Peter H. Smith: „Liquidation, Augmentation, and Brahms's Recapitulatory Overlaps." *19th Century Music* XVII/3, (1994), 237–261.

9 Schumann irodalmi párhuzamai közül néhány ismertebb: Berlioz *Fantasztikus szimfónia*jában az egyéni, szabálytalan frázis-szerkezet hasonlítása Jean Paul prózájához, illetve Schubert nagy *C-dúr szimfónia*ja kapcsán Jean Paul stílusában írt négykötetes regény említése („Und diese himmlische Länge der Sinfonie, wie ein dikker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann [...]" Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Eine Auswahl.* hrsg. Herbert Schulze. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 177–178.), továbbá: „Die Schubertschen Variationen sind überhaupt ein componirter Roman Göthe's [...] Wenn ich Beethovensche Musick höre, so ists, als läse mir jemand Jean Paul vor; Schubert gleicht mehr Novalis, Spohr ist der leibhaftige Ernst Schulze [...]" (Robert Schumann: *Tagebücher. Bd. I., 1827–1838.* hrsg. Georg Eismann. Leipzig: 1971, 96–97.); „Wer Shakespeare und Jean Paul versteht, wird anders komponieren, als wer seine Weisheit allein aus Marpurg usw. hergeholt [...]" (Robert Schumann: *Gesammelte Schriften* i. m. 243.)

10 Részletesen: Anthony Newcomb: i. m. 165. A zenei narrativitás kutatásának, a régi zenei formák újraértelmezésének nemzetközi szinten jelentős irodalma és számos képviselője van. A teljesség igénye nélkül néhány fontosabb név és tanulmány: Jean-Jaques Nattiez (*Musicologie générale et sémiologie*. Paris: C. Bourgois, 1987), Eero Tarasti („Beethoven's *Waldstein* and the Generative Course." *Indiana Theory Review*, Vol. 12, (1991), Indiana University, 99–140; uő: *A Theory of Musical Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press, 1994), Robert Hatten („On Narrativity in Music: Expressive Genres and Levels of Discourse in Beethoven.' *Indiana Theory Review*, Vol. 12, 1991, (Indiana University), 75–98.), Kofi Agawu (*Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991), Lawrence Kramer („Musical Narratology: A Theoretical Outline." *Indiana Theory Review*, Vol. 12, (1991), Indiana University, 141–162), Grabócz Márta *(Morphologie des oeuvres pour piano de*

a formai analízisekbe az értelmezési lehetőségek körét kibővítette.[11] Ugyanakkor a narratív elemzések minősége nagyban függ az elemző (nem csak zenei) műveltségétől, beleérző és interpretációs képességétől.

Figyelembe véve a sokoldalú vizsgálati módszerek eredményeit kiderül, hogy miközben a tétel külsőleg kielégíti a szonátaforma követelményeit, drámai tartalma sokszor nem egyezik a formamodell által feltételezettel. A formarészek meghatározhatók, de csak a tétel felületi szintjét képezik, a zenei folyamat belső összefüggései más rendezőelvet mutatnak. A szonátaforma-elmélet történetében az analitikusok igyekeztek az elmélet érvényességét egyre általánosabbá tenni, a létező szonátaformák sokféleségére kiterjeszteni, a formamodell és a tételek drámai szerkezete közti diszkrepanciát feloldani. A szonátaelv több mint 150 év zenéjében éppen különleges hajlékonyságának, a zenei gondolatokhoz való nagyfokú alkalmazkodóképességének köszönhette népszerűségét.[12]

Ma már kijelenthetjük, hogy minden igényt kielégítő zárt formula a szonátaforma jegyeit mutató művek egybefoglalására a művek nagy száma, sokfélesége és különböző zenei stíluskorszakokba tartozása miatt nem létezik. Más szóval nem konkrét formáról, hanem egy szerkesztési elv változatokban gazdag megvalósulási halmazáról beszélhetünk, amely magába foglalja a szonátaelv historikusan és analitikusan megalapozott történetét, és lehetőséget ad különböző csoportok elkülönítésére, a tipizálásra. A tipizálás során különböző szerkesztési, kompozíciós stratégiák rajzolódnak ki.[13] A lehetséges stratégiák közül az alábbiakban azokat tekintjük át, amelyekben két téma válik a zenei történés főszereplőjévé.

Megkülönböztetésül a hagyományos szonátaforma modellben az első és a második téma (fő-, illetve melléktéma) által képviselt kéttémás szerkesztéstől a továbbiakban a tárgyalt tételeket összefoglalóan *bitematikus*nak nevezzük.[14] A bitematikus

F. Liszt. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986; uő: „A. J. Greimas's Narrative Grammar and the Analysis of Sonata Form." *Intégral*, Vol. 12, (2000), Rochester; az utóbbi években több tanulmány magyarul is a *Zenetudományi Dolgozatok* sorozatban: *A narratív transzformációs modell és az affektusokkal való építkezés a szonátaformában* (1992–94), uő: *Narrativitás elméletek és hangszeres zene* (1995–96), uő: *Paul Ricoeur elbeszélés-elméletei és összefüggéseik a zenei narrativitással* (1999))

11 Zenén kívüli elemek bevonása a zenei analízisbe önmagában nem újdonság. A szélesebb körben látható elemzések a magyar zenetudományban a kezdetektől fogva hagyományosan jelen voltak, elegendő, ha Szabolcsi Bence, Kroó György vagy Ujfalussy József előadásaira, tanulmányaira gondolunk.

12 Mendelssohn orgonaszonátáit (op. 65) Schumann 1845. október 22-én a szerzőnek írt levelében „eredeti költői, új formáknak" nevezi („Diese ächt poetischen neuen Formen, wie sie sich in jeder Sonate zum vollkommenen Bild runden [...]"). Azaz a szonátaformát nem szkémának, hanem alkotó elvnek, dinamikus változásokat elviselő kiindulási alapnak tekintették (Gerd Zacher: „Die riskanten Beziehungen zwischen Sonate und Kirchenlied. Mendelssohns Orgelsonaten op. 65, Nr. 1 und 6." *Musik-Konzepte* Heft 14/15, 34–45.).

13 A forma-stratégia, illetve a szonáta-stratégia a különböző szerkezeti megoldások közötti hasonlóságokra, kapcsolatokra mutat rá, anélkül, hogy a művek tartalmi, kifejezésbeli kérdéseit, a művek dramaturgiáját részletesen tárgyalná.

14 A szakirodalom elsősorban a Brahms szimfóniáknál beszél az első témacsoportban exponált kettős témák, illetve motívumok kapcsán bitematikusságról (Giselher Schubert: „Themes and Double Themes: The Problem of the Symphonic in Brahms." *19th Century Music* XVIII/1, (1994), 10–23.). Jelen tanulmány a fogalmat tágabb értelemben használja.

szerkesztés első témája rendre a művek elején, a második pedig a tétel egyéb részén hangzik fel. Attól függően, hogy a második téma bemutatása a tételen belül hol történik a bitematikusság többféle módon valósulhat meg, és mint látni fogjuk, nem jelenti a két téma kizárólagosságát egy tételen belül, hanem a zenei történésben betöltött meghatározó szerepükre utal. Nem zárja ki, hogy a témák egymással motivikus rokonságban álljanak, de önállóságuk megkülönböztethető, és hallás után is jól appercipiálható. A fentiek alapján értelmezett második téma (nem tévesztendő össze a szonátaforma modell második, vagy melléktémájával, ami mindig az expozíció új hangnemében szólal meg) megjelenését a tételben három helyen vizsgáljuk: a.) a kidolgozási részben, b.) rögtön az első témát követően, még a tonikai területen, c.) új hangnemben a második témacsoportban. Az egyértelmű azonosítás végett az elemzésekben a bitematikusságot megjelenítő két témát római számokkal (I., II.), a hagyományos szonátaforma modell szerinti témákat arab számokkal (1., 2., 3. stb.) jelöljük.

a. A kidolgozási részben bemutatott II. témánál a legszembetűnőbb a zenei történés szonátaformától eltérő koncepciója: az expozíció és a kidolgozási rész, az alapvető stabilitás és az instabilitás közötti ellentétet a tematikai kontraszt háttérbe szorítja, másodlagossá teszi. A kidolgozási rész új témája (II.) az expozíció összes, a gyakorlatban az expozíció legerőteljesebb, a legplasztikusabban bemutatott témájával tart egyensúlyt, miközben a tétel belső arányai, a formarészek súlyviszonyai, funkciói megváltoznak. Az egymást követő korok szerzőinek műhelyében a kidolgozási részben exponált II. téma egyre hangsúlyosabbá, egyre fontosabbá válik. Első esetünkben, Haydn *fisz-moll Búcsú szimfóniá*jának I. tételében a II. téma a visszatérésben nem kap megerősítést. A tétel stílusában a megelőző barokk korra emlékeztet: a nyitótéma által megragadott affektus végigvonul az egész tételen, kivéve egyetlen helyet, a kidolgozási rész második felét.[15] Az itt D-dúrban megszólaló lírai téma (II.) kis háromtagú formájával, klasszikus tagoltságával egy másik világot állít szembe az addig elhangzottakkal. Zártságával triószerűen elkülönül a tétel zenei anyagától, statikus nyugalma lélegzetvételnyi szünetet biztosít a zenészeknek és a hallgatóknak a sodró lendületű moll nyitó téma visszatérése előtt.

Második esetünkben, Beethoven *Eroica szimfóniá*jának I. tételében a kidolgozási részben megjelenő II. téma a visszatérést követően a kódában ismét felhangzik. A II. téma kapcsolata a tételben addig történtekkel sokkal összetettebb, mint Haydn művében.[16] Beethovennél az expozíció első témája (I.) valójában egy lezáratlan, állandó változásra, fejlesztésre kész alapmotívumból bontakozik ki, az első 44 ütemben háromszor szólal meg, mindig a tonikán, egyre erőteljesebb, fénylőbb hangszínben. Második és harmadik felhangzásakor is úgy érezzük, hogy az addig hallott részek csak előkészítették a téma igazi, a megérkezés érzetét keltő belépését. Rövid átvezetés után a második témacsoportban (az 57. ütemtől; hangnemileg már a 45. ütem-

15 A szimfónia részletes elemzése: James Webster: *Haydn's »Farewell« Symphony and the Idea of Classical Style*. Cambridge: 1991.

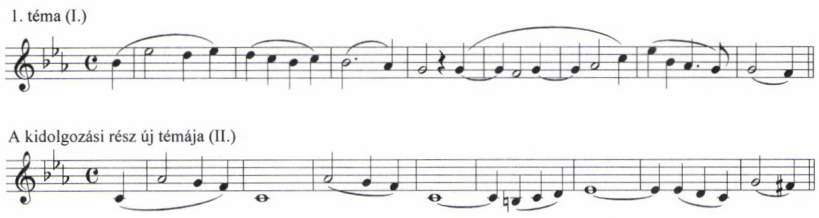
16 A szimfónia I. tételének téma- és motívumanyagát, részletes formai elemzését lásd: Bartha Dénes: *Beethoven kilenc szimfóniája*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1956², 88–106.

től a B-dúr dominánsát halljuk) egymást követik a különböző motivikus képletek, amelyekből kettőt tekinthetünk tematikus értékűnek: a 83. ütemtől kezdődő lírai harmóniamenetet (először B-dúrban, majd b-mollban ismételve) és a 132. ütemtől megszólaló záró képletet, fájdalmas hangvételű bővített szekundlépéses motívumával. E két rövid, villanásszerű színfolt (12 és 8 ütem) sem külön-külön, sem együttesen nem képes ellensúlyozni a nyitó tématerület dinamizmusát és terjedelmét. Epizód jellegüket az is alátámasztja, hogy csak a visszatérésben halljuk őket újra, másutt a tételben nem. A tétel nyitó témájának méltó párját a kidolgozási részben találjuk. E II. téma helyét és távoli e-moll hangnemét már a szimfóniához írt első vázlataiban rögzítette Beethoven. A dallam csak fokozatosan nyerte el végső alakját. A 8 ütemes periódus domináns félzárlatra fut ki, jellemzője, hogy szilárd ellenszólam társul hozzá, és egymás után kétszer hangzik fel, mindig más hangnemben: a kidolgozási részben először e- és a-mollban, majd esz-mollban és Gesz-dúrban, végül a kódában f- és esz-mollban. A két téma (I. és II.) közel azonos rangját, egymásrautaltságát az említett részeknél összekapaszkodó, egymásnak válaszoló, illetve egymással viaskodó megszólalásaik is jelzik. Beethovennél a II. téma nem marad elkülönített zenei tabló, nem egy másik világ felvillantása, hanem a tétel zenei cselekményébe aktívan bekapcsolódó új „szereplő", aki a történés végső kifejletét is befolyásolja.

Harmadik példánkban, Mendelssohn op. 12-es *Esz-dúr vonósnégyes*ének I. tételében a kidolgozási szakasz új témája (II.) szintén a visszatérést követő kódában a főtémával (I.) együtt kap megerősítést. Az 1827-ben komponált műben nem csak ez az egyetlen Beethovenre utaló momentum: Beethoven op. 74-es, szintén Esz-dúr, úgynevezett *Hárfa-kvartett* bevezető motívumainak megfordításával indítja Mendelssohn az I. tétel lassú bevezetését. Az előkép egyértelmű, és ezt Mendelssohn nem akarta eltitkolni, sőt, mintha a motivikus utaláson túl szándékosan hangsúlyozta volna a hangnem, a tempó és hangvétel azonosságával.[17] A folytatás azonban már teljesen különböző. A két vonósnégyes többi tétele között szintén kevés hasonlóságot találunk, ugyanakkor említésre méltó, hogy mindkét műben a negyedik tétel attacca követi a harmadikat, de a kontextusok itt is különböznek. Egészében véve Beethoven kvartettje nagyobb lélegzetű, hosszabb alkotás. Mendelssohn műve kevésbé súlyos, de kompozíciós szempontból éppolyan tökéletesen kidolgozott, és számos egyedi vonást mutat.

Mendelssohn a klasszikus négytételességben állandó meglepetésekkel szolgál. Az első tétel lassú bevezetését követően elsődlegesen a kezdő téma (I.) dallamossága, motivikája uralkodik.

17 A fiatal Mendelssohn több, az 1820-as évek második felében komponált művének konkrét beethoveni modellje van, többek között az op. 6 *E-dúr zongoraszonátá*nak (Beethoven op. 101) és a két *vonósnégyes*nek (op. 12, 13). Az op. 13 *a-moll kvartett*ben négy beethoveni modellt említhetünk: op. 132, op. 95 és néhány részletben op. 130, op. 135. Mendelssohn hasonlóan Beethoven op. 135 fináléjának híres *Muß es sein?* motívumához, az I. tétel lassú bevezetésében egy saját korábbi daláből (op. 9 no. 1) az *Ist es wahr?* kérdőmotívumot idézi. A mendelssohni átvételek azonban nem puszta másolatok, hanem a beethoveni ötletek, előképek személyes és hiteles adaptációi. A hasonlóságokról részletesen: Charles Rosen: *The Romantic Generation*. Cambridge (Mas.): Harvard University Press, 1995, 570–582.



1. kotta

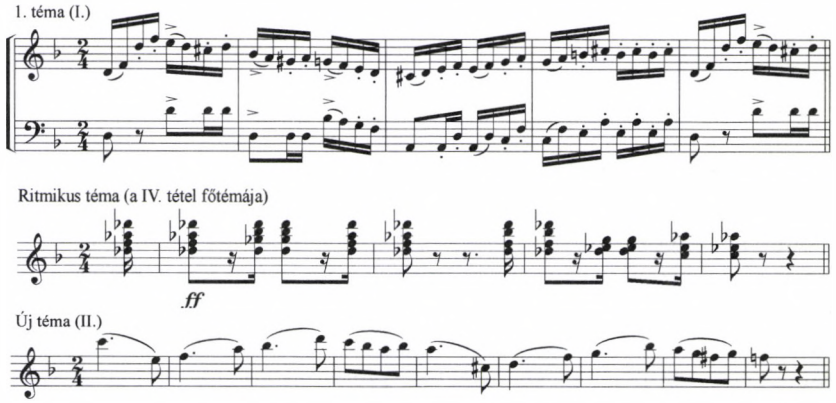
A 2. téma rövid és egyszerű, beleolvad a főtéma motívumait alakítgató átvezetések folyamatába. Formaérzékünket a hangnemi elszíneződések is tompítják. Meglepetés az expozíció után a kidolgozási részben ér bennünket: először azt hisszük, hogy az expozíció szokásos ismétlését halljuk, mivel Mendelssohn a tétel alaphangnemében a nyitótéma első nyolc ütemét pontosan ismétli. Ezután csendül fel a tétel, és mint kiderül, az egész mű lírai kontraszttémája (II.) egymás után kétszer, először f-, majd g-mollban. Annak ellenére, hogy a főtémával való szerkezeti rokonsága nyilvánvaló, a II. téma nem épül be szervesen környezetébe, mindig azonos hangszerelésben és a későbbiekben mindig csak egyszer hangzik el, f-mollban. Az emlékképszerű dallam nemcsak az I. tételt, hanem a teljes vonósnégyest keretbe foglalja.[18] A IV. tétel szintén beethoveni allúzió, a műben eddig történtek tematikus összefoglalása, az I. és IV. tétel kapcsolatának erőteljes hangsúlyozása a nyitótétel témáinak megidézésével. A tétel 12/8-os gyors, szenvedélyes tánc, meglepő módon nem a mű alaphangnemében, Esz-dúrban, hanem annak párhuzamos molljában, c-mollban. Mendelssohn a szonátaforma kereteit megtartva teljesen új koncepciót dolgozott ki. A g-mollban záródó hosszú expozíciós szakaszt követően a kidolgozási részben az I. tételből ismert, f-moll lírai témát halljuk, majd rövid visszavezetés után a tétel táncos nyitótémája tér vissza. A visszatérés végén váratlanul 4/4-es indulóritmusokkal hosszú kóda kezdődik, amelyben ismét felhangzik a szonórus f-moll (II.) téma. Ez az I. tétel főtémájához (I.) vezet át, amelyet befejezésül az I. tétel kódájának szinte szó szerinti felidézése követ. A nyitótétel kidolgozási részében exponált téma kiszakítottsága, titokzatossága még inkább átalakítja a szonátaforma és a teljes szonátaciklus klasszikus súlyviszonyait és hagyományos dramaturgiáját.

E folyamat negyedik és egyben végső állomása, amikor a forma hangnemi kereteinek megőrzése mellett a kidolgozási részben megjelent új téma már nem, vagy csak részben enged teret az expozíció tematikai visszatérésének, azaz a hagyományos szonátaforma feloldódásához vezet. Schumann *IV. szimfónia*jának I. tétele egyetlen energikus motívumból (I.) bontakozik ki.[19] Az expozíció és a kidolgozási rész első felének témái, átvezetései e motívum származékai és e motívum köré rendeződnek. A kidolgozás első csúcspontja a tétel alapmotívumában lappangó ritmus diadal-

18 Szintén Beethovenhez kötődik a többtételes ciklusok tematikus keretbe foglalásának igénye. A 17–20 éves Mendelssohn ezt teljesen nyíltan, a „kirakatba helyezve" valósította meg úgy, hogy a nyitótételek bevezetését a zárótétel végén szó szerint visszaidézte.

19 Schumannál még az op. 63 *d-moll zongorás trió* I. tételében is megjelenik új téma (Tempo I, nur ruhiger) a kidolgozási részben, de ez a visszatérésben nem kap megerősítést.

mas, a IV. tételt előlegező témává alakulása, amelyre válaszként éneklő dallam felel. Ez a kontraszttéma (II.) indítja a dúrrá világosodott hangnemi visszatérést is.



2. kotta

Schumann még távolabb jut a szonátaformától azáltal, hogy a kidolgozási részben a csúcspontra vezető szakaszt a lírai kontraszttémával együtt kis terccel feljebb megismétli.

Expozíció **Kidolgozás**

Bevezetés	1. téma: **I**	Átvezetés 1 (**I** anyaga)	2. téma (**I** anyaga)	Zárás (**I** anyaga)	Átvezetés 2 (**I** anyaga)
1–28. ü.	29–42. ü.	43–58. ü.	59–67. ü.	67–86. ü.	87–100. ü.
d (F)	d →	→ →	F →	→ →	xxx →

Kidolgozás (folytatás: megismételt központi rész)

(I)	Ritmikus téma (**I** származéka)	Új téma: **II**	(I)	(II)	Szakasz zárása (**I** anyaga)
101–120. ü.	121–146. ü.	147–154. ü.	155–158. ü.	159–166. ü.	167–174. ü.
esz → e...→	Desz (...) Desz→	F → d	d → a →	A → fisz →	fisz → →
175–194. ü.	195–220. ü.	221–228. ü.	229–232. ü.	233–240. ü.	241–248. ü.
fisz→g...→	E (.....) E →	Asz → f	f → c →	C → a →	a → →

Kidolgozás (folytatás) **Kvázi visszatérés**

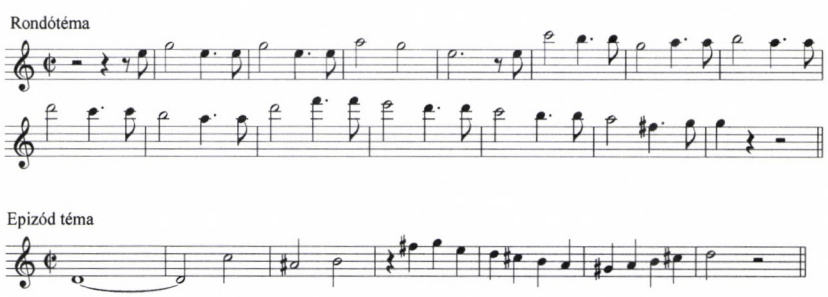
(I)	Átvezetés 3 (**I** anyaga)	Viszavezetés 1 (I)	Viszavezetés 2 (II)	II	I (+ zárás)
249–264. ü.	265–276. ü.	277–296. ü.	297–311. ü.	312–336. ü.	337–358. ü.
a → g → f	f → →	f → d (V)	D (V) → →	D → →	D → →

2. ábra

Ettől lesz monstre méretű a kidolgozási rész és rövid a hangnemi visszatérés, a tematikai rekapituláció pedig a nyitótéma alapmotívumának oly sokszori felhangzása után már értelmét vesztené. A zenei narráció elérte célját: megszületett és győzedelmeskedett az új téma, valamint a hangnemek forgó kavalkádjából végül sikerült d-mollból D-dúrba felemelkedni. Arra, hogy a tétel kidolgozási részének lehet-e más kicsengése, hogy az I. tétel alapmotívuma még milyen témákat rejt magában, a szimfónia zá-

ró tételében kapunk választ: a III. tételhez attacca kapcsolódik a IV. tétel lassú bevezetése, schumanni *déjà vu* a korát messze meghaladó dramaturgia szerint.[20] A gyors rész D-dúrban folytatja az I. tétel kidolgozási részéből ismert ritmikus témával, az I. tétel alapmotívumával váltakozva, amelyből további, az előzményekhez képest jóval felszabadultabb, könnyedebb témák sora születik. Újraélünk egy zenei pillanatot, de a továbbhaladás most más irányú. Az I. tétel kidolgozási részében a fentebb említett szakasz hangnemi paralelizmusa egy már megélt állapot párhuzamává nemesedik.

Hasonló koncepcióval találkozunk a II. szimfónia fináléjában, igaz bitematikusság legfeljebb a témakarakterek szintjén mutatható ki.[21] A zenei folyamatban fokozatosan megszülető új téma a tétel hagyományos formaszerkezetét is átalakítja. A tétel másnak mutatkozik az elején, mint amivé a végére válik. Első fele a szonátarondók formai felépítését követi: a lendületes, erőteljesen ritmikus rondótémával szembe az első epizód a domináns hangnemben nagy ívű, legato játszott éneklő dallamot állít.[22] A rondótéma első felének visszaidézését követően a tétel kezdetének bevezető skálamenetes futamából és kadenciázó akkordmenetéből terjedelmes kidolgozási rész bontakozik ki. A továbbiakban a rondótéma motívumtöredékeit halljuk egyenletes hangértékekben, majd az epizódtéma fordítását g-mollban, végül a folyamat fokozatosan elhal, és c-mollban zár le. A generálpauzákat követően csendül fel c-mollban a korábbi történések motívumtöredékeiből kikristályosodott új téma. A hosszú, több mint 50 ütemnyi visszavezetés után nem a rondótéma, hanem – kis dallami transzformációval – a kidolgozási részben megszületett lírai téma tér vissza C-dúrban, és vezet el a mű ünnepélyes befejezéséig. A szimfónia egészének végső konklúziójaként diadalmaskodó téma Beethoven *An die ferne Geliebte* dalciklusának utolsó dalából vett idézet. Ugyanezt a dallamot már a C-dúr Fantázia I. tételében is idézte Schumann, ahol jelentése Clara Wieckhez kötődik.[23]



A 3. kotta folytatása a következő oldalon

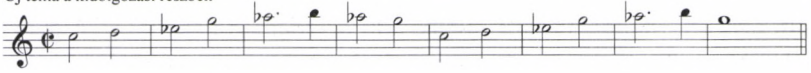
20 Az op. 11 *fisz-moll szonáta* I. tételében egyetlen zenei egységen belül kettőzi meg Schumann a szonátaforma fontos pillanatát: kétszer jut el a visszatéréshez, kétszer kelti a hangnemileg is helyes visszatérés érzését.

21 Anthony Newcomb a szimfónia témáit az I. lassú bevezetésében szimultán bemutatkozó két karakterre *(lásd 4. kotta)* vezeti vissza. (Anthony Newcomb: „Once More »Between Absolute and Program Music«: Schumann's Second Symphony." *19th Century Music* VII/3, 1984, 233–250.)

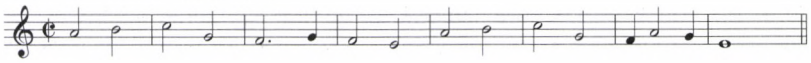
22 Az Adagio espressivo III. tétel *cantabile* témájának transzformációja.

23 Nicholas Marston: „»Im Legendenton«: Schumann's »Unsung Voice.«" *19th Century Music* XVI/3, 1993, 227–241.

Új téma a kidolgozási részben



Az új téma változata a „visszatérésben"



A 3. kotta folytatása

b. Bitematikus szerkesztésű tételekben gyakoribb, hogy a II. téma rögtön követi az első témát, még a tonikai területen. Önmagában a kettős nyitótéma nem jelent bitematikus dramaturgiát (például Haydn op. 64-es sorozat *B-dúr kvartett* I. tétele, vagy Beethoven op. 1 no. 3-as *c-moll trió* I. tétele), mivel a második témacsoportban még további témák bemutatására nyílik lehetőség. Azonban a két nyitó téma egymáshoz való viszonya általában kihat a tétel alakulására. Elsődlegesen Schumann és Brahms műveiben találkozunk különböző minőségben és szinteken megfogalmazott lineáris vagy szimultán bitematikus szerkesztésekkel. Például Schumann *II. szimfóniá*jának nyitó tételében, amint korábban már utaltunk rá (21. jegyzet), két különböző témakarakter válik főszereplővé: egy ritmikus, változásra képes dinamikus és egy önmagába forduló, kromatikus, passzív. A lassú bevezetésben a két karakter szimultán mutatkozik be. *(A 4. kottát lásd partitúramellékletünkben, az 165. oldalon.)*

Brahms *c-moll szimfóniá*jának I. tételében a tétel tematikus magját jelentő két főtéma (I., II.) egymást követve lép be, de az első tovább folytatódik és ellenszólamként társul a másodikhoz. *(Az 5. kottát lásd partitúramellékletünkben, az 166. oldalon.)* Ez a bitematikusság adja az egész I. tétel motivikus–tematikus alapját. Az expozíció további témái, a második témacsoportban (121–156.) és a záró részben (157–189.), mind a kettős nyitótéma származékai. A tétel drámai feszültsége nem a hagyományos módon, az 1. és 2. téma, illetve témacsoportok szembenállásából, hanem a két nyitótéma ellentétéből adódik.[24]

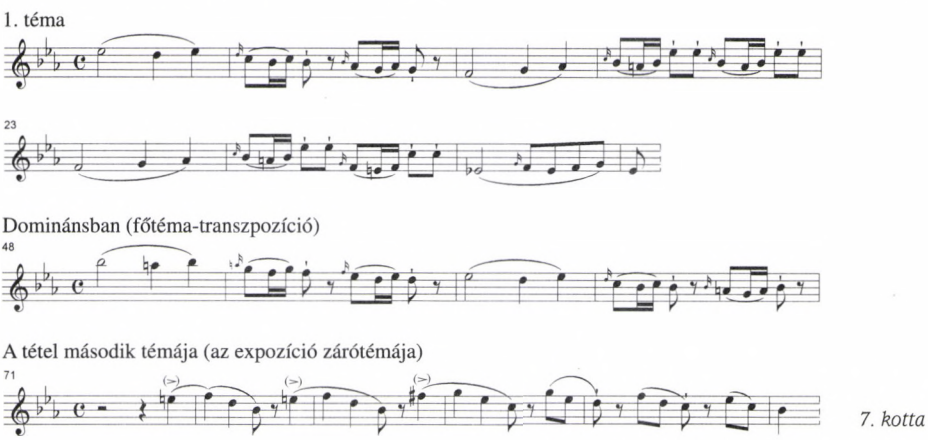
Mozart K 516-os *g-moll kvintett*jének I. tételében a kisszext fellépéssel kezdődő témát (II.) vagy átvezetésnek, vagy olyan melléktémának szokták nevezni, amelyik tonikán indít, és csak később modulál a párhuzamos dúrba. *(A 6. kottát lásd partitúramellékletünkben, az 167–168. oldalon.)*

Valójában bitematikus szerkesztésű a tétel, kettős főtémával, melyek közül a II. hangnemileg nyitott, átvezet a B-dúr területre. A tétel arányait tekintve a 94 ütemes expozícióból az I. téma (8 ütemes periódus, melynek ismétlése jelentősen bővül) területe 29 ütemnyi, a II. téma terület magja (4 + 5) 9 ütemes periódus, második tagja B-dúrra fut ki. A téma lendületének megfelelően megállás nélkül újabb és újabb, a téma kezdő frázisára rímelő periódus követi egymást, egyre inkább késleltetve az alaphelyzetű B-dúr zárlatot, ami a 64. ütemben jelenik csak meg. A teljes tétel (a kidolgozási rész és a kóda is) a terjedelmes kettős főtéma motívumaiból építkezik. A két téma nem az ellentét jegyében fogant, sokkal inkább ugyanannak a tartalom-

24 Részletesen: Giselher Schubert: i. m. 15–17.

nak egymást harmonikusan kiegészítő megfogalmazása. A II. a személyesebb, a fájdalmasabb hangvételű, és oly mértékben telített mélyből feltörő belső energiával, hogy hatása alá vonja az egész tételt.

c. Végezetül a bitematikus stratégiák harmadik esetéről: azt hinnők, hogyha II. témánk az új hangnemi területen, a hagyományos melléktéma helyén hangzik fel, akkor lényeges eltérés a szonátaforma modell és a tétel dramaturgiája között nem várható. Az esetek többségében ez valóban így van (például Brahms op. 2. *fisz-moll szonáta* I. tétele), de lehetnek a bitematikusságnak egészen különleges megvalósulásai is.[25] Haydn no. 99 *Esz-dúr szimfónia* I. tételében az új hangnemi területen, az első téma kvinttel magasabb elhangzását követően (főtéma transzpozíció) az expozíció záró részében új témát hallunk.[26]



7. kotta

A kidolgozási részben ez a „zárótéma" (II.) már egyenrangú társa a nyitótémának (I.), majd a visszatérésben a második tématerület egyedüli szereplőjévé lesz. A tétel végére az expozíció záró pillanatából az egyensúlyt jelentő kontraszt téma válik.

Schubert D 845-ös *a-moll szonátá*jának nyitó tételében az expozíció 2/3 részéig minden a várakozásunknak megfelelően történik. Dalszerű, lírai főtéma (I.), amelyet ritmikus és vaskos átvezetés követ. Ebből az átvezetésből formálódik C-dúrban a második téma, azaz tematikailag a második téma (II.), az átvezetés dallami variációja. *(A 8. kottát lásd mellékletünkben, az 169–170. oldalon.)* A második téma variált ismétlése félbeszakad, váratlanul c-moll felé modulálnak a teljes ütemnyi szünettel elválasztott akkordok. A 63. ütemtől c-mollban halljuk a főtémát (I.), amely ezután az átvezetés, illetve a második téma (II.) kezdő ütemeivel váltakozva vezet az expozíció lezárásához, C-dúrban. E két tematika párharca az egész tételen végig, a kóda utolsó

25 Lásd Mendelssohn op. 65 no. 1 *orgonaszonátá*ját, amelyben fugatós szakaszok váltakoznak a második témaként akkordikusan felhangzó koráldallammal (Gerd Zacher: i. hely, 36–42.).

26 Haydnnál gyakori a főtéma-transzpozíció (a második téma helyén az első témát halljuk az új hangnemben), ami miatt a visszatérés, főként a második része, sohasem szó szerinti ismétlés, hanem újra-, illetve átkomponált.

szakaszáig tart. A reprízben az expozíció c-moll területe a-mollban tér vissza, annak megfelelően, hogy egy formarészen belül ne hangozzék fel kétszer azonosan egy téma, az I. téma visszatérése a kidolgozási rész visszavezetésében történik. Jellemző, hogy Schubert ebben a folyamatban még egy pillanatra a tonikát is érinti. Véglegesen a második témát megelőző átvezetéssel térünk vissza a tétel alaphangnemébe. A két tematika, illetve karakter párharca végig az egész tételen tart. Csak a felfokozott hangvételű kódában, a témakarakterek egymáshoz közelítésével, a témák egyesülésével válik nyilvánvalóvá, hogy a két téma milyen közeli kapcsolatban áll egymással. A tétel során a sokszori szembeállítás épp azt a célt szolgálja, hogy a záró ütemekben a motivikailag egymással eredendően rokon témák egybeolvadását a tétel legdrámaibb pillanatává tegye.

Nehéz lenne vizsgálatunk konklúzióját egyetlen mondatban összefoglalni, hiszen minden műben másképp és más helyen módosult a hagyományosan elfogadott szonátaforma modell. Az áttekintett példák egyetlen közös vonása a bitematikusság, ami különböző stratégiák szerint jutott érvényre. A stratégiáktól függően a szonátaforma modellhez képest, szinte kivétel nélkül, módosult a tételek belső rendje, hangnemi struktúrája, a formarészek hierarchiája és ezáltal a szonátaforma hagyományos drámai szerkezete.

ABSTRACT

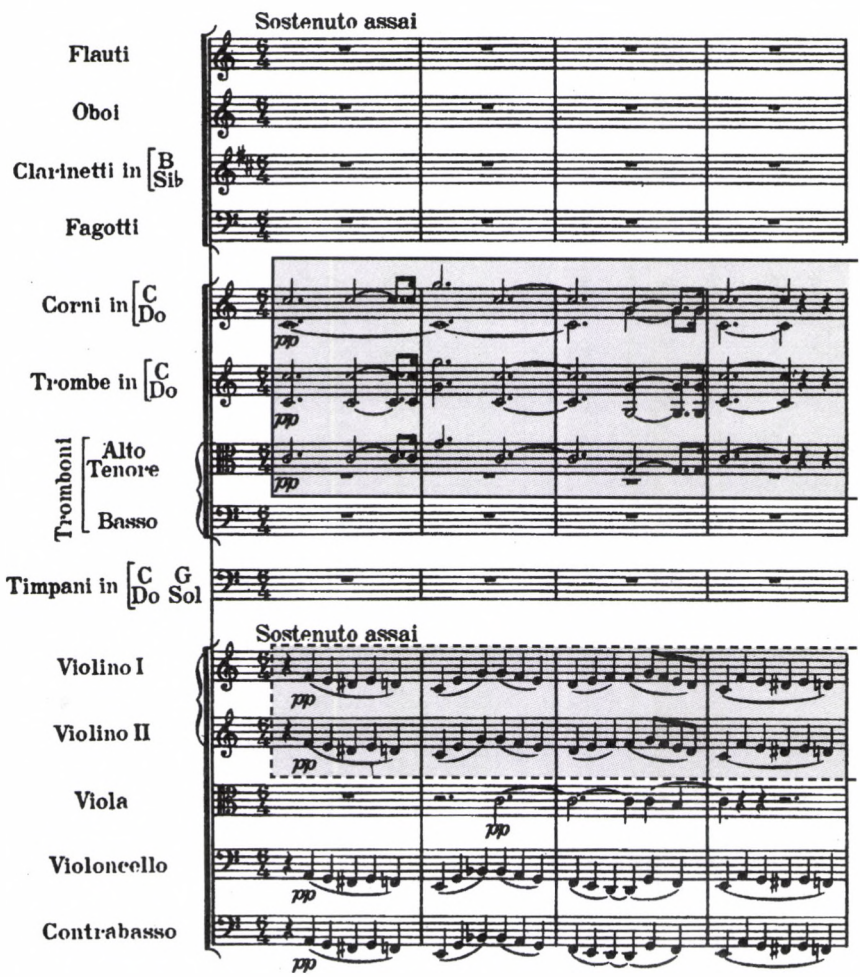
Pál Richter

THE BITHEMATIC STRATEGIES OF SONATA FORM MOVEMENTS

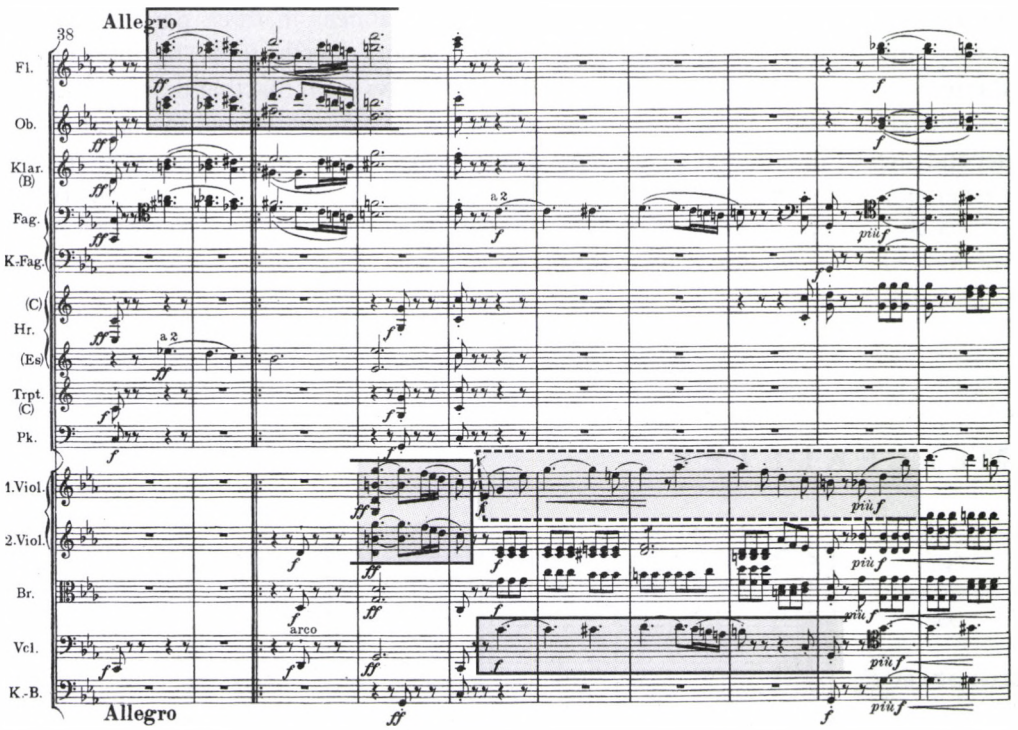
Since formal analysis has been primarily focused on sonata form movements and cycles, each age has been faced with the dichotomy and contradictory nature of formal models and the individual examples of forms. A movement may comply with the requirements of sonata form from a formal point of view, but the dimension of parts and the hierarchy of themes inferred from the structural model do not correspond to musical processes governed by other principles. The sonata principle owed its popularity for over 150 years of musical composition to its special flexibility and adaptability to various musical thoughts. According to contemporary conviction there is no single formula to describe all the pieces related to the sonata principle due to the number, diversity and various musical styles of the pieces. This article shows various bithematic strategies of sonata form movements. Although the analytical literature discusses bithematic structure sonata form in connection with double themes and motifs in the first thematic groups of Brahms symphonies, the concept allows for an interpretation in a broader sense as well. Bithematicism may be achieved in different ways depending on where the second theme is introduced in the movement. And as it is demonstrated, this does not mean an exclusiveness of themes in the movement but a distinct role in the musical process. The two themes may be related by motifs but are distinctly independent and perceivable in sound. A

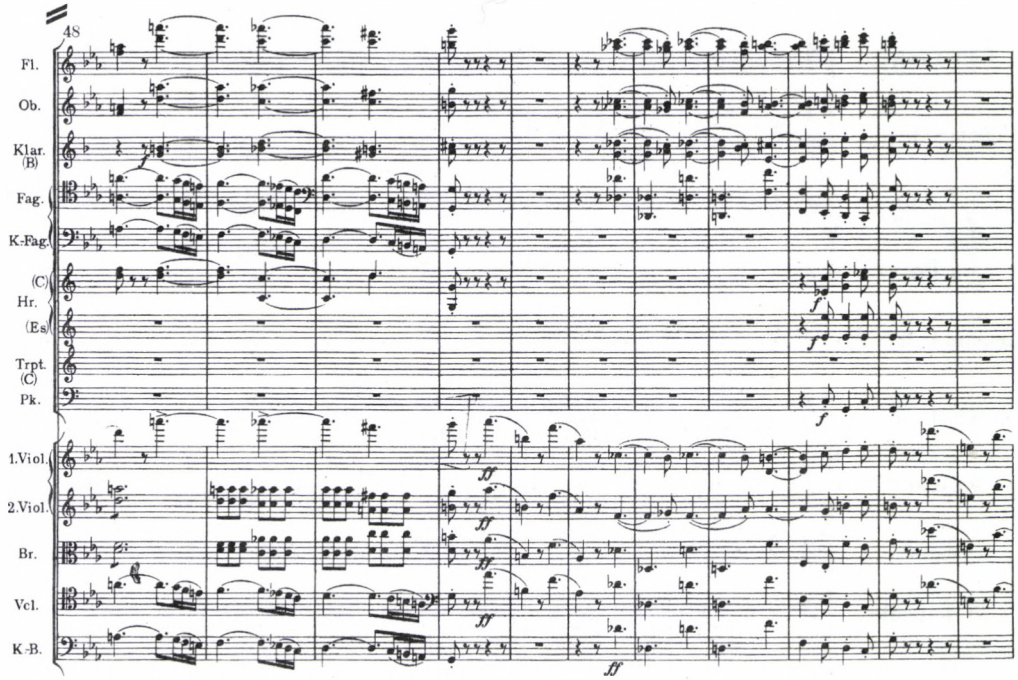
second theme interpreted in the above way may appear in three parts of the movement: in the development, in the tonic section directly following the first theme, or in the second group in another key. It follows from this that themes may be related by motifs but are distinctly independent and perceivable in sound. A second theme interpreted in the above way may appear in three parts of the movement: in the tonic section directly following the first theme, in the secondary or second group in another key, or in the development. These three cases mentioned above are discussed in detail.

MELLÉKLETEK

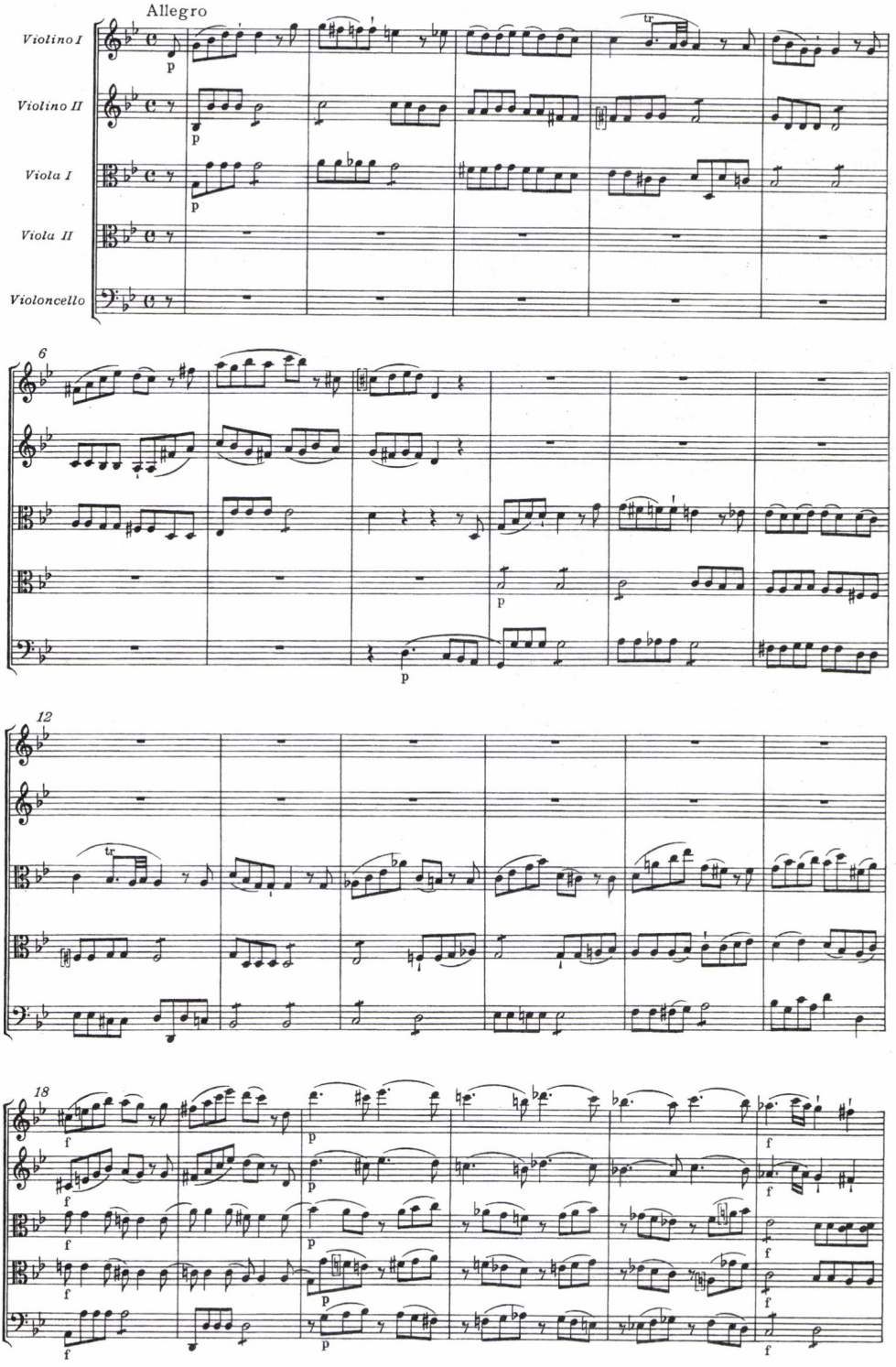


4. kotta

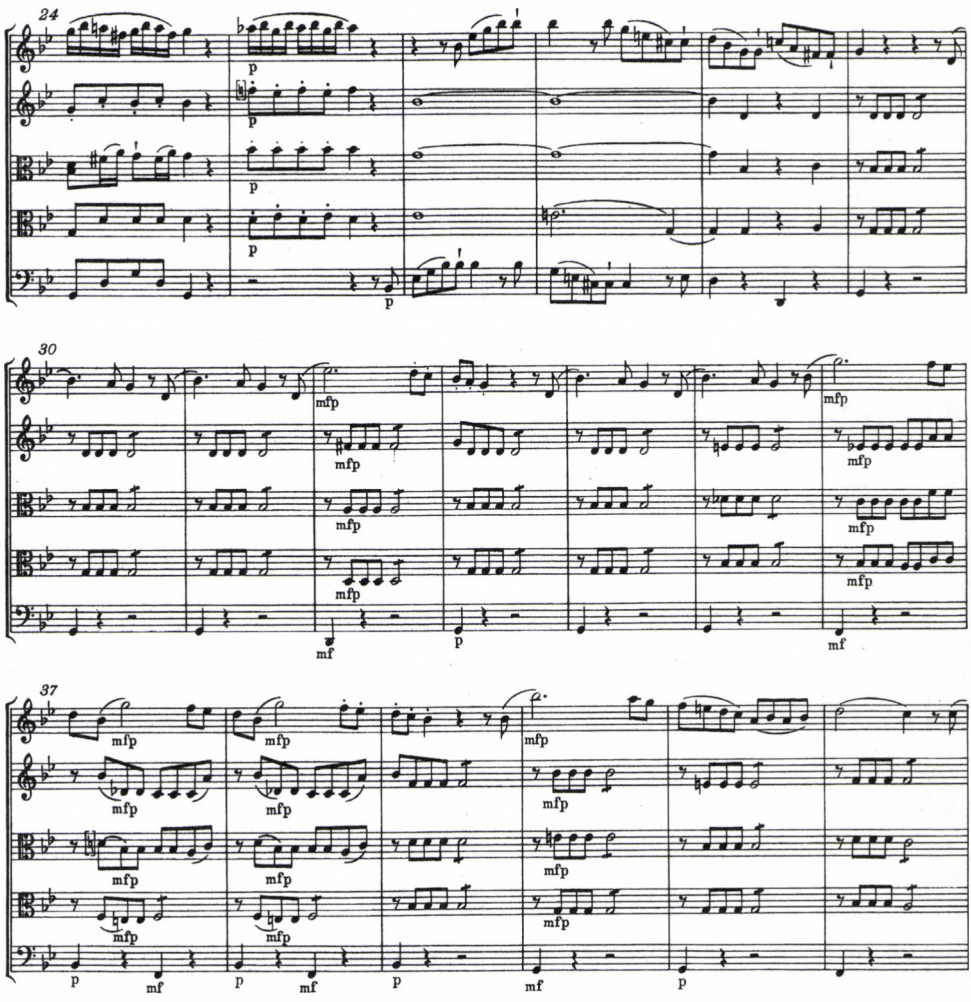

Allegro
38
Fl.
Ob.
Klar. (B)
Fag.
K.-Fag.
(C) Hr.
(Es)
Trpt. (C)
Pk.
1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vcl.
K.-B.
a 2
arco
più f
Allegro


48
Fl.
Ob.
Klar. (B)
Fag.
K.-Fag.
(C) Hr.
(Es)
Trpt. (C)
Pk.
1.Viol.
2.Viol.
Br.
Vcl.
K.-B.

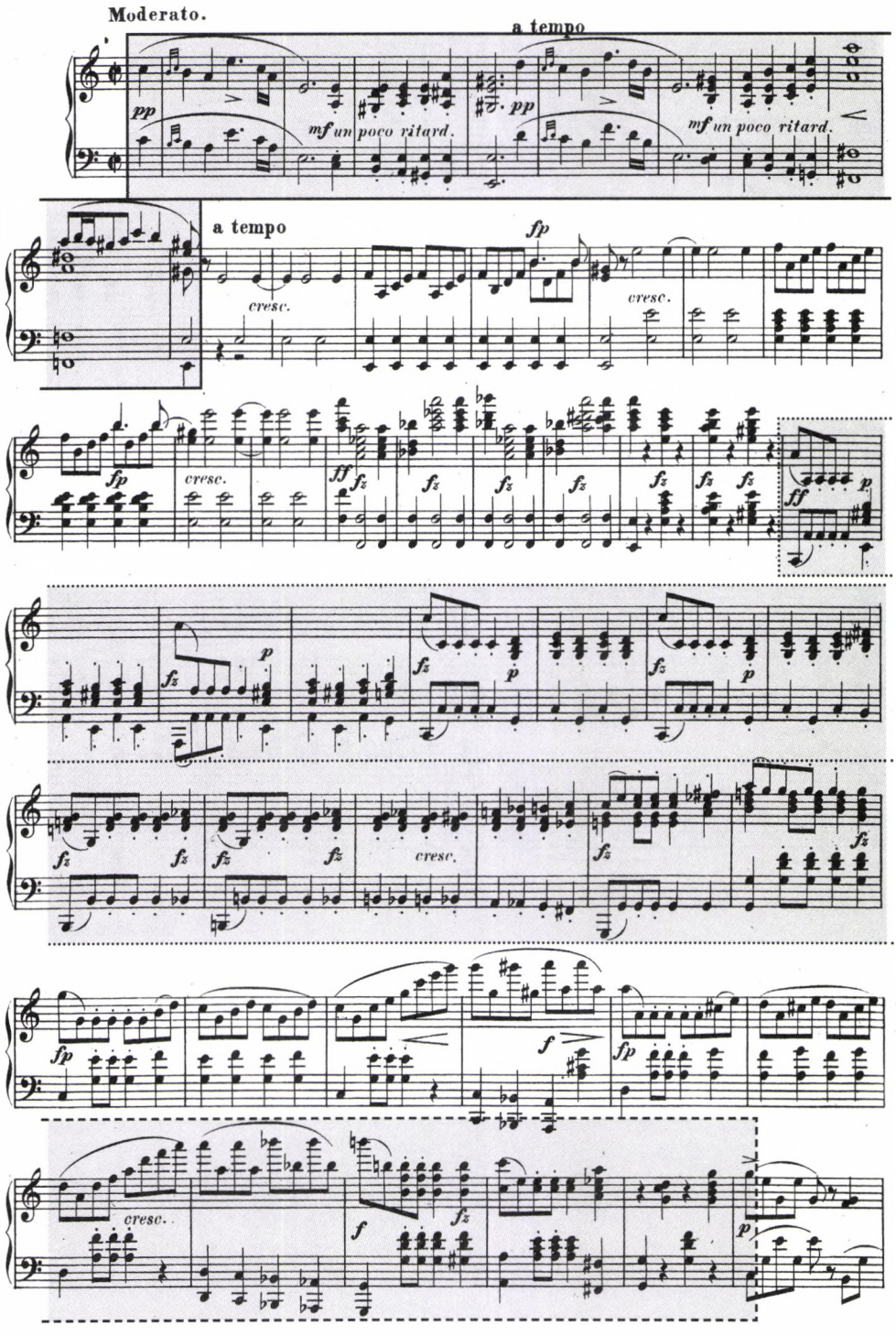
5. kotta



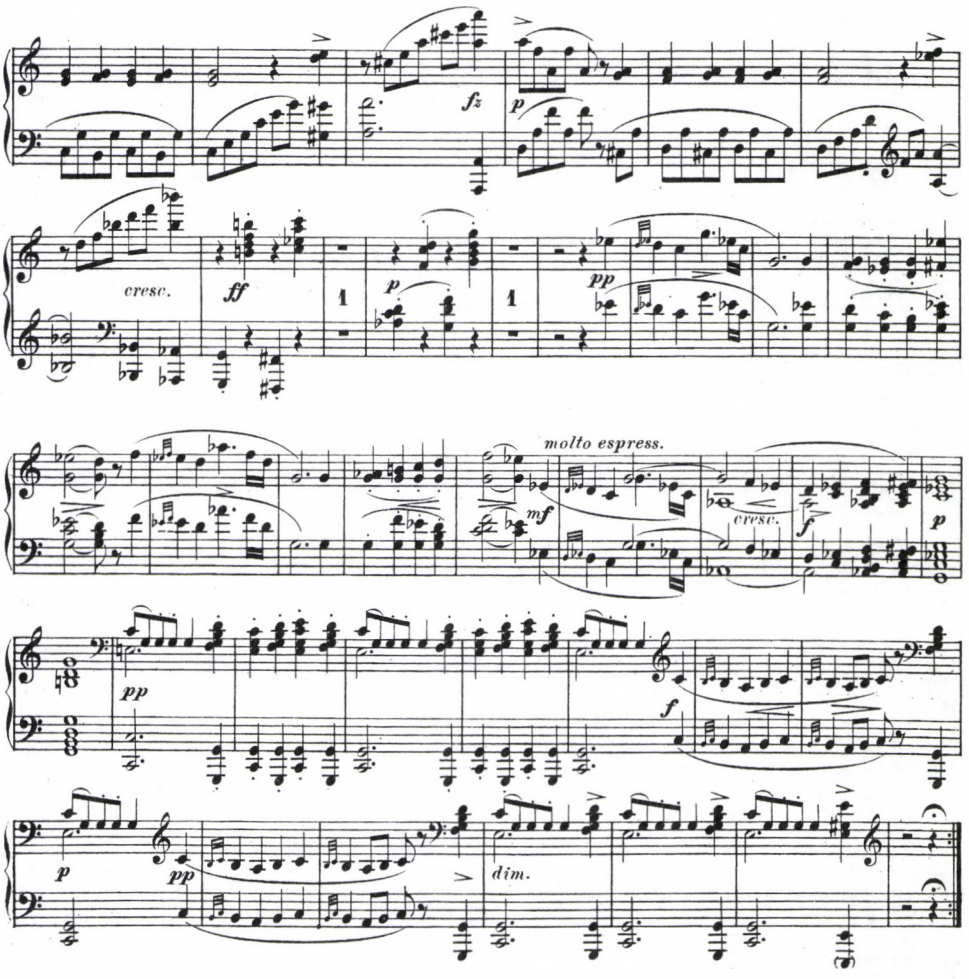
5. kotta (folytatása a következő oldalon)



Az 5. kotta befejezése



6. kotta (folytatása a következő oldalon)



A 6. kotta befejezése

Kiss Gábor

EGY KOMPOZÍCIÓTÖRTÉNETI PARADIGMAVÁLTÁS ELŐZMÉNYEI – A LITURGIKUS FORMULÁTÓL AZ ORDINÁRIUMCIKLUSIG*

Az Ordinarium Missae fogalma így vagy úgy, egy kompozíciós paradigma jelképe. Esztétikai kulcsfogalom, amelyhez zenetörténeti fejlődésünk meghatározó elemének, a komplex, mégis zárt zenemű koncepciójának, a ciklikus gondolkozásnak kezdetét kapcsoljuk. A zártság itt azt jelenti, hogy az esztétikai produktum egységének megteremtésében sokféle tényező, de mindenképpen immanens szabályszerűségek is meghatározó szerepet játszanak. A ciklikus gondolkozáshoz kötődő kompozíciótörténeti modellváltás ténye retrospektíve vitathatatlan, ám ennek létrejötte, kialakulásának folyamata semmiképpen sem volt olyan egyszerű, mint ahogy az a zenetörténeti reflexiókban olykor megjelenik. Némi leegyszerűsítéssel mégis azt mondhatjuk, olyan paradigmaváltásról van szó, amely elválasztja egymástól a középkori liturgikus egyszólamúságot és az artisztikus többszólamúság kialakulásával kezdődő kompozíciótörténeti fejlődést.

Ha azonban ezt a kiindulópontot elfogadjuk, magyarázatra szorul az a tény, hogy a zárt ciklus megteremtésére irányuló törekvés jelei – beleértve a zenei egységesítést is – a liturgikus egyszólamúság területén is megtalálhatók. Érzékeny pontról van szó, amely a szakirodalomban minden értelmezőt markáns állásfoglalásra, olykor szélsőséges vélemény megfogalmazására késztetett, akár a többszólamúság felől, akár az egyszólamú liturgikus zene felől közelítette meg a kérdést.

A legelfogadottabb értelmezés szerint – amely Peter Wagner nevéhez köthető – az ordinarium-tételek ciklussá történő összekapcsolása késői keletű, mint ahogy az ilyen tételegyüttesek jelzésére használatos Ordinarium Missae címke is.[1] E meghatározásban még csak adott ordinarium-tételek egymáshoz rendeléséről, logikai kap-

* Előadás az Ujfalussy József 80. születésnapja tiszteletére rendezett zenetudományi konferencián (MTA Zenetudományi Intézete, 2000. április 29.).

1 „Das heute allgemein angenommene Prinzip ihrer Gruppierung zu ganzen Messen ist also jüngeren Datums, ebenso wie die Bezeichnung »Ordinarium Missae« für die Gesamtheit dieser Stücke, welche in jeder Messe denselben Text aufweisen." Peter Wagner: *Einführung in die Gregorianischen Melodien III.* Leipzig: 1921, 438.

csolatáról van szó, Wagnernek azonban a tételek között előforduló tematikus kapcsolatokra is volt magyarázata. Eszerint az ilyen esetek mögött, amelyek elvétve és csak az újabb időkben fordulnak elő, nyilvánvalóan a polifon mise utánzásának szándéka fedezhető fel.[2] Wagner e nézete axiomatikus kiindulóponttá vált a témával kapcsolatban megnyilatkozók számára. Ezt követte Bukofzer, Stäblein számos cikke vagy Haberl a Kyriale Romanumról írt összefoglaló munkájában, hogy csak a legfontosabbakat említsük.[3] Ezt a széles körben elfogadott koncepciót kérdőjelezte meg 1955-ben Leo Schrade, amikor provokatívan szögezte le: a ciklikus Ordinarium Missae igenis az egyszólamúság területén, a középkor folyamán alakult ki, éspedig nem a polifon ciklusok utánzásaként, hanem azokat megelőzően.[4] Kissé bombasztikusnak ható megfogalmazásaihoz egyetlen forrás szolgáltatott alapot: egy a 14. század első feléből származó Toulouse-i *Ordo missalis secundum consuetudinem romane curie*.[5] A ciklus-kérdés szempontjából kulcspozíciójú forrásról van szó, amely mind többszólamú, mind egyszólamú ordinarium-ciklust tartalmaz. Mivel azonban a polifon „Toulouse-i Mise" mintegy 60–70 évvel későbbi kiegészítés, Schrade bizonyítottnak látja az egyszólamú ciklusok primátusát a többszólamúak fölött. Egyetlen forrás azonban csak akkor lehet elég a kérdés megválaszolására, ha annak a bevezetőben vázolt konnotációját figyelmen kívül hagyjuk. Valójában ugyanis nem egyszerű kronológiai, hanem eszmetörténeti kérdésről van szó. Bár a két állásfoglalás szemben áll egymással, mindkettő mögött a paradigmaváltáshoz való viszony húzódik meg. Schrade a tényeket hangsúlyozza, mintegy eltávolítva magától a paradigmaváltás jelentőségét. Wagner ezzel szemben az általa egyértelműen a többszólamúság területéhez kapcsolt modelltől igyekszik elhatárolódni, bagatellizálva az egyszólamúság területén felbukkanó tényeket. Talán létezik egy közbülső ösvény, amely nem kényszerít arra, hogy a két területet egymással szembeállítsuk.

Ahhoz, hogy a problémát differenciáltabban lássuk, hogy elfogulatlanul eldönthessük, mit tekinthetünk a többszólamú ciklusok előzményének az egyszólamú liturgikus zene területén, hogy megfigyelhetők-e ott olyan sajátosságok, amelyek az

2 „Hier liegt offenbar eine Nachahmung der polyphonen Missa vor, von der sich indessen das choralische Ordinarium besonders durch Tonartenungleicheit wie durch thematische Selbständigkeit seiner Stücke unterscheidet. Zu einer zyklischen Form wie die polyphone Missa des klassischen Vokalmeister ... hat es der Choral nur in einigen wenigen Versuchen gebracht, die aber der neueren Zeit gehören." Peter Wagner: uott.

3 Ferdinand Haberl: *Das Kyriale Romanum.* Regensburg: 1975. Haberl hangsúlyozza, hogy a formulák összeállítása nem a többszólamú gyakorlat következménye (a formula és a ciklus kifejezéseket szinonimaként használja), a dallami analógiák és azonos tónus által zárttá tett ciklust illetően azonban Wagner véleményét ismétli: „Die zyklische Zusammenstellung ist nicht aus der Praxis der Polyphonie hervorgegangen" (i. m. 16.), de „Von geringen Ausnahmen abgesehen weisen die Formulare des Kyriale weder melodische noch tonartliche Zusammenhänge auf. Erst ab dem 17. Jahrhundert wurden die einzelnen Teile konsequenter nach melodischen und tonartlichen Bezügen geordnet." (uott 18.); Bruno Stäblein: „Messe", „Agnus Dei." *MGG 9*, 147–158. hasáb, *MGG 1*, 148–156. hasáb; Manfred F. Bukofzer: *Studies in Medieval and Renaissance Music.* New York: 1950, 224. etc.

4 Leo Schrade: „News on the Chant Cycles of the Ordinarium Missae." *Journal of the American Musicological Society 8*, 66–69.

5 Toulouse, Bibliothèque municipale Ms. 94.

újonnan formálódó kompozíciós elvnek szemléleti alapját képezhették, célszerűnek látszik részben ismét, részben frissen áttekinteni a liturgikus zene e területének történeti alakulását. A ciklusok kialakulásának előzményeit vizsgálva kiemelten kell foglalkoznunk az alábbi aspektusokkal: hogyan kezelték a liturgikus könyvekben az ordinarium-tételeket, kezelésük módja eltért-e más tételekétől, utal-e bármi is arra, hogy összetartozónak tekintették őket.

Kiindulópontként vehetjük Frere szélsőséges és sommás megfogalmazását, amely szerint a 9–12. század között használt számos ordinarium-összeállítás az egységesítés legcsekélyebb jelét nélkülöző egyedi megoldás, az egyes tételek kiválasztása pedig a kódexek tanúsága szerint alkalmi jellegű volt, amely mögött semmilyen rendezőelv nem látszik érvényesülni.[6] Ez természetesen távolról sincs így: általában véve igaz, hogy az ordinarium-tételeket változatlan szövegük miatt a többi tételnél szabadabban kezelték, ugyanakkor a legkorábbi forrásoktól kezdve azt látjuk, hogy különbözőképpen ugyan, de más tételekhez hasonlóan integrálni igyekeztek azokat a liturgikus rendbe. Rendezőelv tehát létezett, ám nem esztétikai jellegű, hanem liturgikus szempontú. A kódexekben különféle elrendezéseket figyelhetünk meg, s ezek történeti korszakok szerint jól csoportosíthatók, tehát történeti tendenciákat tükröznek.

Úgy tűnik, a legkorábbi eljárás az, amikor az ordinarium-tételeket a propriumokhoz hasonlóan liturgikus helyükre illesztik a kódexekben. Ez az eljárás már a 11. századtól megfigyelhető itáliai, beneventán és francia forrásokban, a késő középkorra azonban fokozatosan eltűnik a gyakorlatból, s átadja a helyét más megoldásoknak. Hogyan értékelhetjük az állandó szövegű tételek effajta alkalmazását? Crocker az ordinarium-tételek propriumokként való használatának paradoxonáról beszél.[7] A változatlan szövegű ordinarium-tételek esetében az asszignáció, a konkrét ünnepre rendelés alapja e korban kétféle lehetett: a dallam, még inkább azonban a tropus. Egy-egy dallam természetesen több ünnepen is előfordulhat, ami annak ünnephez rendelését, végső soron a kódex adott helyére történő beillesztését indokolja, az a tropus-szöveg. Bár ebben az elrendezésben az ordinarium-dallamok nem kerülnek egymás mellé, Stäblein az egy ünnephez tartozó dallamokat indirekt formuláknak tekinti.[8] Valójában a források semmiféle jelét nem mutatják annak, hogy az ordinarium-tételeket – legalábbis ekkor – megkülönböztetett módon, ciklusként, formulaként kezelték volna.

Ennek az eljárásnak más változatai is kialakultak. Ahol a rendelkezésre álló dallamok vagy tropusok száma a néhány főünnepen túl nem tette lehetővé a konkrét ünnepre rendelést, egyfajta könyvészeti ökonómiaként megelégedtek az incipitek feltüntetésével, a teljes dallamokat pedig egy külön kódexrészbe utalták, afféle communeként használva azt. E külön rész sem részesítette azonban „megkülönböztetett bánásmódban" az ordinarium-tételeket, hiszen azokat együtt szerepeltette a

6 Walter Howard Frere: „Mass." *Grove's Dictionary of Music and Musicians. III.* 342–343.
7 Richard Crocker: „Mass." *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians. 11.* 774.
8 Bruno Stäblein: „Messe." *MGG 9,* 153. hasáb.

főrészből „kiszorult" egyéb proprium-tételekkel, tropusokkal. További lépésnek tekinthetjük ebben az irányban azt a megoldást, amikor a propriumrész már teljesen érintetlen marad, s minden „járulékos", „mozdítható" elem, beleértve az ordinarium-tételeket, a szekvenciákat és a proprium-tropusokat, külön részbe, tropariumba kerül. Jóllehet az ilyen tropariumban előfordulhat, hogy a szokásos kyrie–gloria párokon felül egyéb ordinarium-dallamok is egymás mellé kerülnek, ez olyan kivételes, hogy az ordinarium-formula koncepciójával mint szemléleti formával még biztosan nem számolhatunk.

Lényegileg tér el ettől az az elrendezés, ahol az ordinarium-tételek mindenestül a kódex külön részébe, a kyrialéba kerülnek. Ilyenkor a tételek liturgikus helyére, funkcionális körére rubrika utal, amelyet olykor a temporale vagy sanctorale adott helyén lévő referencia is megerősít. A dallamanyag tehát itt is liturgikusan elrendezett, mégis, úgy tűnik, e könyvészeti elrendezés döntő mozzanat az ordinarium-dallamokat megkülönböztetetten kezelő szemlélet kialakulása szempontjából. Az ordinarium-dallamok e sajátos státuszát tekintve ugyancsak többféle interpretáció áll szemben egymással. Ezek egy részében retrospektív szemlélet érvényesül, amely a többszólamú ciklusokhoz kapcsolódó konceptust vetíti vissza a középkorra, s az ordinariumot a miseliturgia esszenciájaként állítja elénk. Az ordinariumok liturgiailag kiemelt rangjával indokolja Schrade, hogy e tételek külön helyet kaptak a kéziratokban, s ebben látja megragadhatónak a későbbi, immár esztétikai szempontú ciklusok létrejöttének szemléleti alapját is. Más értelmezés szerint – ezt képviseli sokak mellett például Crocker is – éppen az ordinarium-tételek járulékos, „nem hivatalos" volta indokolta az elkülönítést, és éppen ezért alaptalan a ciklusban való gondolkozás esztétikai jelentőségét összekapcsolni az Ordinarium Missae liturgiai jelentőségével. Mindkét értelmezés hipotetikus, amelyek mellett és ellen egyaránt találhatunk érveket. Tény azonban, hogy már a 11. századtól kezdve egyre gyakrabban kerülnek kyrialéba az ordinarium-tételek, s elképzelhető, hogy a liturgikus elrendezés szándéka mellett e banális könyvészeti megoldást kell döntőnek tekintenünk a formulák, majd ciklusok kialakulása szempontjából.

Az ordinariumok elkülönítésének is több változata alakult ki a középkor folyamán. Az egyik típusban műfajonkénti csoportokba rendezve követik egymást a tételek. Ez az elrendezés itáliai és francia forrásokból szintén már a 11. századtól dokumentálható, később azonban szélesebb körben is elterjedt, s a teljes középkor folyamán élő maradt (közép-európai forrásokból is dokumentálható, s magyarországi források között is találunk rá példát[9]). Jóllehet az adott miséhez tartozó tételek itt sem kerülnek egymás mellé, amennyiben a rubrikák azt lehetővé teszik, logikai összetartozásuk megállapítható. Több joggal beszélhetünk azonban indirekt formulákról, ha kyriéket–gloriákat és/vagy sanctusokat–agnusokat páronként jegyzik le. Ez a megoldás a 12. századtól bukkan fel és terjed el. Jelentősége abban áll, hogy az ordinarium-tételeket a logikai–liturgiai összetartozás mellett *de facto* egymás mellé helyezi

9 Például Esztergomi Missale Notatum, Bratislava Archív Mesta EC Lad.3, EL 18, f 323.

(megjegyzendő, hogy a magyar források többsége is ezt az elrendezést követi). Hogy a teljes ciklusban gondolkozást csak egy lépés választja el ettől a megoldástól, plauzibilisen jelzi egy 15. századi forrás példája, amelyben a szokásos kyrie–gloria, illetve sanctus–agnus párok mellett egy teljes ciklusokat áttekintő incipit-táblázatot is találunk *(1. ábra, 178. oldal)*. A kyrie- és gloria-tételek összekapcsolása nem szorul különösebb magyarázatra, hiszen a mise funkcionális rendjében közvetlenül egymás után hangzanak el. Ezért az sem meglepő, hogy a két tétel liturgikus vagy ceremoniális kapcsolatát zenei eszközökkel is megerősítik. Ennek egyik módja a kyrie végének s a gloria elejének a zsoltárdifferenciák mintájára történő összeigazítása *(2a ábra,*[10] *179. oldal)*, a másik, némileg absztraktabb megoldás a mottó alkalmazása, amely a dallamok kezdetének rokonságát, „anaforikus" kapcsolatát jelenti *(2b ábra, 179. oldal)*. A sanctusok és agnusok liturgiai kapcsolata kevésbé egyértelmű. Egyes szerzők (például Schildbach[11]) némi felületességgel utalnak a két tétel liturgiai vagy teológiai jelentésének, illetve szövegének rokonságára, s e rokonságban vélik felfedezni a kodikológiai és zenei összekapcsolás szemléleti alapját. Bár minden okunk megvan rá, hogy e magyarázatokat némileg szkeptikusan fogadjuk, tény, hogy a teljes dallamokat érintő zenei összekapcsolás e területen jelentkezik először. A két tétel motivikus összekapcsolása a szakirodalom szerint legalább a 10. századig visszakövethető, s a későbbi forrásokban sokszor olyannyira magától értetődő, hogy megelégszenek a sanctus lejegyzésével, az agnus szövegének beillesztésével jelezve, hogy az adott liturgikus funkcióban azt is ugyanezen a dallamon kell megszólaltatni.

Ugyancsak már a 12. századtól dokumentálható a teljes formulák összeállításának szokása. Ezekben az esetekben már zárt ciklusokról beszélhetünk, ha nem is esztétikai, hanem liturgiai és kodikológiai értelemben. Az eljárás nem köthető földrajzi régiókhoz, német, francia, olasz, szekuláris és rendi forrásokban egyaránt megtalálható. Ugyancsak nem függ össze szorosan a szokás az azonos ciklushoz tartozó ordinarium-dallamok motivikus összekapcsolásának gyakorlatával. Nagyszámú ordinarium forrás átvizsgálása alapján úgy tűnik, az egyes tételek zenei kapcsolata, rokonsága és az ordinarium-tételeket valamilyen, logikai, liturgiai, műfaji értelemben összetartozónak tekintő szemlélet nem feltételezik egymást.

Az ordinarium-repertoárban gyakori zenei rokonságok mögött egy másik, a középkorra kiváltképp jellemző „kompozíciós attitűd" húzódik meg, nevezetesen: a korábbi anyagok aggályok nélküli újrafelhasználásának általános szokása, amelyet akár másik paradigmának is nevezhetünk. Közismert, hogy az agnus dei tételek mintegy harmada sanctusként is ismert, de gyakori a kyriék és/vagy agnusok közötti analógia is. A többi ordinarium-tételétől alapvetően eltérő szövegstruktúrája miatt a gloria-tételek között kisebb szerepet kap teljes dallamok felhasználása, más ordinari-

10 A példákban használt azonosítószámok az alábbi dallamkatalógusokból valók: M. Landwehr-Melnicki: *Das einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters.* Regensburg: 1955; D. Bosse: *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum „Gloria in excelsis Deo."* Erlangen: 1954.

11 M. Schildbach: *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert.* Erlangen: 1967, 52.

um-tételek mottószerű idézése azonban itt is előfordul. Bár a liturgikus formuláktól eltérő módon, az adaptációk is azt jelzik, hogy az ordinariumok a középkori szemléletben is elkülönültek más műfajoktól. Igaz, az adaptációk műfaji határai nem áthághatatlanok – előfordul antifonák, responzóriumok stb. felhasználása –, az átvételek túlnyomó többsége mégis az ordinariumok körén belül ment végbe.

Az átvételekkel összefüggő dallami rokonságot sokkal inkább keletkezéstörténeti, semmint a ciklus-gondolattal összefüggő esztétikai kapcsolatként értelmezhetjük. Mi sem mutatja ezt jobban, mint hogy az ilyen adaptációkból virtuális ciklusok sokasága volna összeállítható, miközben tényleges összekapcsolásuk a valóságban sokkal ritkább. Előfordul, hogy ugyanarra a dallamra épülő tételek nem egy formulában, s az is, hogy nem ugyanabban a forrásban fordulnak elő. Arra is van példa, hogy egy dallam általánosan elterjedt sanctus- és agnus-változatát egyes tradíciók elkülönítik egymástól, míg mások egy formula részévé teszik. (A 180. oldalon látható *3. ábra* néhány ilyen esetet mutat be, jelezve, hogy az egymás adaptációinak tekinthető ordinarium-dallamok közül melyek vannak ugyanarra az ünnepre rendelve. A táblázatokhoz kiegészítő információkat tartalmazó kommentárok kapcsolódnak.)

Tény, hogy viszonylag későn, de akkor egyre gyakrabban találkozik össze a liturgikus formulák összeállításának és a tételek valamilyen zenei összekapcsolásának igénye (lásd ismét az *1. példát,* ahol keret emel ki egy ilyen valóságos ciklust). Talán nem érdektelen, hogy a szempont a teoretikus reflexiókban is felbukkan. Még akkor sem, ha az alábbi megfogalmazásnak a források tanúsága szerint a gyakorlathoz, legalábbis a miseordinariumokat illetően nem sok köze van. Jacobus de Lüttich a Speculum Musicae 6. könyvében (tehát az 1320-as évek elején) az egy misében szereplő tételek tonális egységének igényét fogalmazza meg (felsorolva az ordinariumtételeket is), mondván szép, ha *„omnes tacti cantus in missa correspondenter essent unius toni"*[12] [a mise minden érintett éneke egymásnak megfelelve egyazon tónushoz tartozik]. A gyakorlatban a tételek összekapcsolásának eszköze azonban a zenei–motivikus hasonlóság.

A szakirodalom az 50-es évekig a motivikusan összekapcsolt teljes egyszólamú ciklusok megjelenését a 15. századra tette. A kulcsforrást ebből a szempontból egy 1452-ben Oberaltaichban készült bencés kézirat jelentette, amely egy ilyen ciklust tartalmaz.[13] Bár egy valamivel korábbi, a 15. század első negyedéből való torinói kéziratban hat ciklus található,[14] ezek jelentőségét kétségessé teszi, hogy egy nem liturgikus, alapvetően polifon zenét tartalmazó forrás kiegészítéseként szerepelnek. Ezt a képet módosította radikálisan Leo Schrade említett felfedezése, amely a teljes egyszólamú ciklus megjelenését mintegy 100 évvel korábbra helyezi. Arra a korra, amelyben a formulák tételei közötti részleges motivikus kapcsolat már meglehetősen gyakorinak számít. Márpedig ha nem a többszólamú Ordinarium Missae konceptusával közelítünk a kérdéshez, semmi okunk minőségi különbséget látni két, há-

12 E. De Coussemaker: *Scriptores de Musica Medii Aevi. II.* Párizs: 1864, 338a-b.
13 München Staatsbibliothek Clm. 9508, f. 298^{v}–299^{v}.
14 Torino Biblioteca Nazionale Ms. J. II. 9.

rom vagy mind a négy tétel ilyen összekapcsolása között. Ha ezt belátjuk, arra sincs okunk, hogy a tételek közötti kapcsolat mögött a polifon misék utánzásának szándékát lássuk. A teljes egyszólamú ciklus speciális, igaz késői megnyilvánulása egy, a középkor folyamán formálódó szemléletnek, amely – mint láttuk – több oldalról (liturgiai, kodikológiai, dallamtörténeti és esztétikai oldalról) megalapozott. Nincs szó természetesen arról, hogy egyenlőségjelet kívánnánk tenni az egyszólamú ordinariumformulák és a polifon Ordinarium Missae mögött álló szemléletmódok közé. Mint ahogy arról sincs, hogy a misekomponálás kialakult hagyományát ne annak a kompozíciótörténeti paradigmaváltásnak a részeként értelmeznénk, amely végső soron a többszólamúság fejlődésével függ össze. A két terület merev szétválasztása azonban indokolatlan, világosan meghatározhatók az egyszólamú ordinarium-repertoárnak azok az elemei, amelyek a modellváltás során a többszólamú kompozíciók szemléleti alapját képezhették.

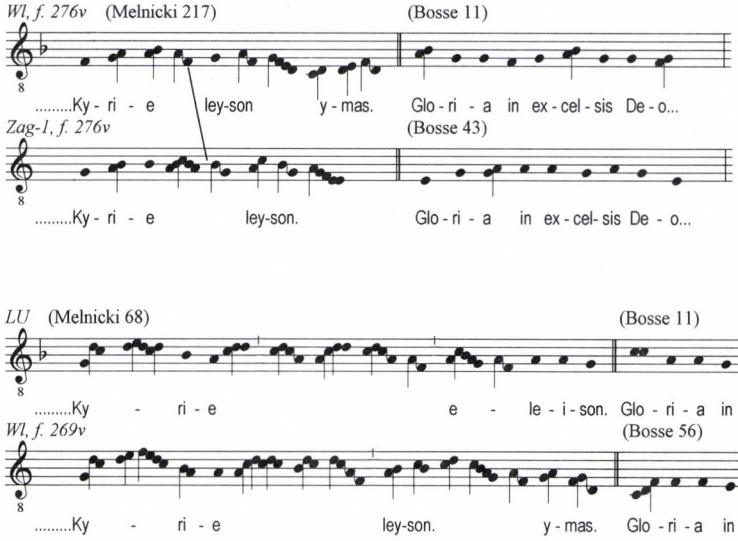
FORRÁSLISTA

Klo – Graduale ex Klosterneuburg saec. XIII, Klosterneuburg Stiftsbibliothek 588.
Zwettl 196 – Graduale cisterciense saec. XIII, Zwettl Stiftsbibliothek 196.
Zag-1 – Graduale Zagrebiense saec. XIV, Zagreb Archiv Jugosl. Akad. Znanosti i Umjetnosti, III.D.182.
Pr-1714 – Graduale Pragense saec. XV, Wrocław Biblioteka Uniwersytecka, B 1714.
Vyšehrad – Cantionale ex Vyšehrad saec. XV/2, Prag-Vyšehrad Kapitelbibl. St. Peter und Paul V Cc.
Olo-195 – Graduale Olomucense 1452, Olomouc Zemský archív, CO 195.
Fu – Graduale Francisci de Futhak 1463, Istanbul Topkap Seray, 2429.
Ba– Graduale Strigoniense (Bakócz) 1487–1500, Esztergom Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. I. 1, 1b.
Olo-IV.1 – Graduale praemonstratense 1499, Olmütz Staatliche Studienbibliothek IV.1.
Wl Graduale – Wladislai II. saec. XVI/in, Esztergom Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. I. 3.
Ca – Graduale ex Kassa saec. XVI/in, Budapest Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 172a-b.
Tra – Graduale ex Transsylvania 1534, Budapest Országos Széchényi Könyvtár, Fol Lat 3815.
Kr-46 – Graduale Cracoviense 1543, Wawel Biblioteka Kapitulna, Ms 46.
St.Paul 2.9 – Graduale of Fratris Fridolini Himmelkorn 1539–44, St. Paul Stiftsbibliothek XXV 2.9.
Kr-1651 – Graduale Cracoviense 1651, Częstochowa Biblioteka Seminarium Duchownego, sine sign.

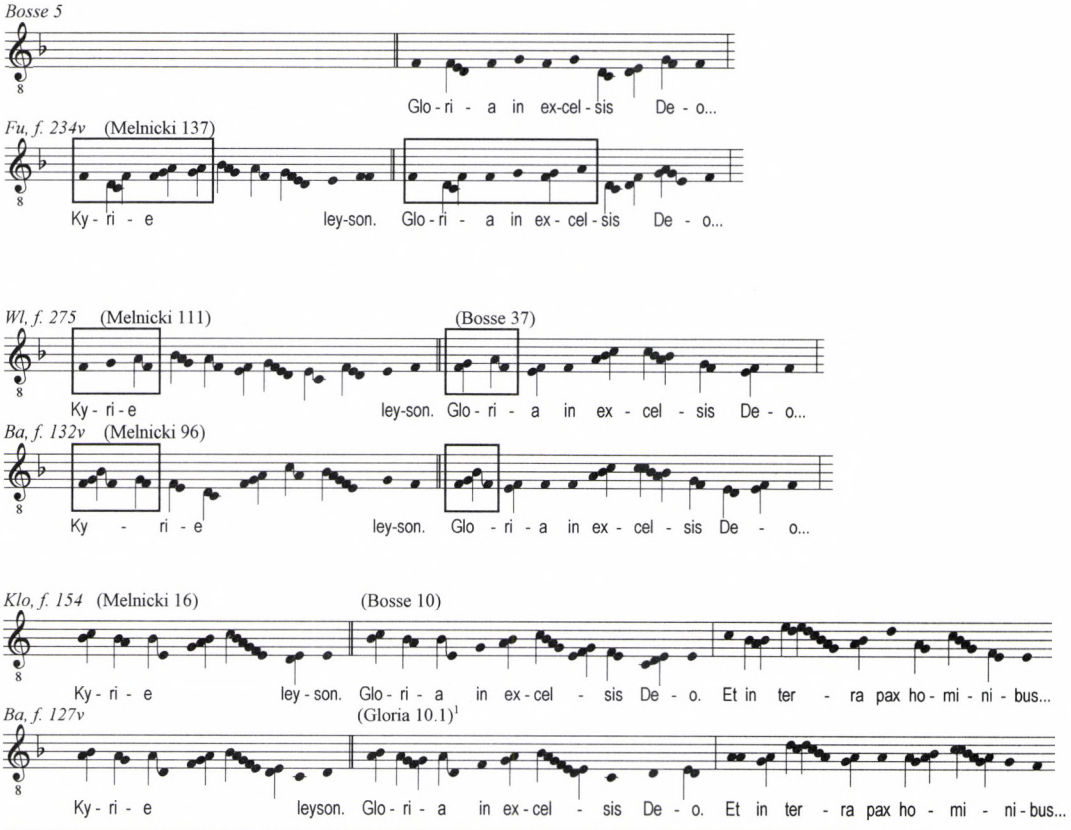


1. Ordinarium-táblázat (Graduale Olomucense 1452, f 1v; Olomouc Zemský archív CO 195.)

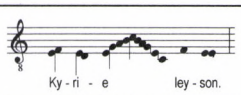
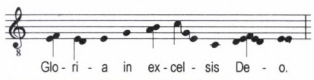
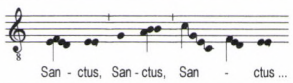
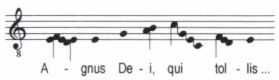
a)



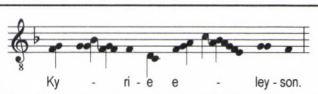
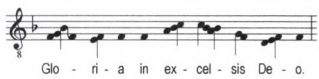
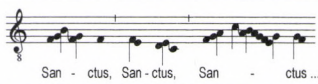
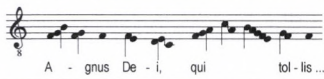
b)



[1] A példában nem közölt folytatás alapján a dallam nem tekinthető azonosnak Bosse 10-es gloriájával

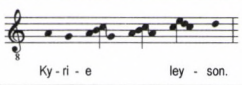
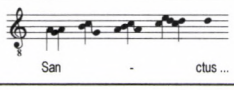
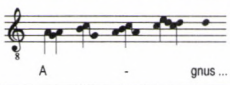
	Kr-46	Pr-1714	Fu	Wl	Ca
	Feria sexta	Quando placet	K 148.1[2] de BMV	——	de BMV
	Feria sexta	Quando placet	——	——	——
	Feria sexta	De virginibus	In simplici festo	De uno martyre	?
	Feria sexta	De virginibus	In simpl. Festo	De uno martyre	?

3a ábra. A dallam nagyszámú közép-európai forrásból dokumentálható. Jóllehet mind a négy változat (kyrie, gloria, sanctus és agnus) elterjedt, ritkán kapcsolódnak össze egy és ugyanazon forrásban (kivételt képez **Kr-46***). A prágai forrás (***Pr-1714***) mind a négyet tartalmazza ugyan, ám eltérő rubrikával. A magyar források közül* **Ca** *és* **Fu** *a négy közül hármat,* **Wl** *pedig kettőt hordoz.*

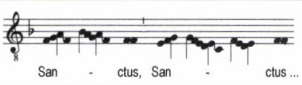
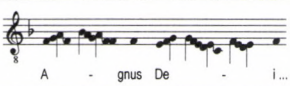
	Fu	Tra	Wl	Ca, Kr-1651
	De confessoribus	De confessoribus	De confessoribus	De confessoribus
	"Minus Capolna"	——	De BMV	De confessoribus
	De apostolis	De apostolis	De confessoribus	De confessoribus
	De apostolis	De apostolis	De confessoribus	De confessoribus

3b ábra. **Fu** *és* **Tra** *a kyriét, illetve a sanctus–agnust eltérő alkalomra asszignálja. Ez a megoldás az esztergomi hagyomány forrásainak sajátja.* **Wl, Ca** *(két magyarországi, de idegen hatásokat mutató forrás), valamint* **Kr-1651** *a dallamokat a Közép-Európában általános elterjedt funkciókkal használja. A ciklus-kérdés szempontjából külön figyelmet érdemel* **Ca** *és* **Kr-1651**, *mivel a ciklust egy olyan gloriával teszik teljessé, amelynek initiuma hasonló a fődallaméhoz.*

[2] A közölt dallam közeli rokona, amely Melnicki katalógusában nem szerepel.

	Hungary	Poland	Vyšehrad
	——	——	?
	változó	változó ("Ungaricum")	?
	változó	változó	——

3c ábra. A kyrie egyetlen ismert forrása a vyšehradi cantionale. A magyar és lengyel források jól ismerik azonban a dallam sanctus- és agnus-változatát. Különös, hogy a kyriét egyedül hordozó forrás az agnus dallamot nem tartalmazza.

	Pr-1714	St.Paul 2.9	Olo-IV.1	Zwettl 196	Hungary
	De virginibus	?	?	——	változó
	De virginibus	?	?	?	——
	De virginibus	?	——	——	——

3d ábra. E sanctus és agnus dei dallam kevéssé elterjedt, olyannyira, hogy az utóbbi mindössze két forrásból dokumentálható. Az olmützi kéziratból az agnus, a Zwettlből való gradualéból a kyrie is hiányzik, amely egyébként német és közép-európai területen általánosan elterjedt volt. A magyar és a lengyel hagyományok „adoptálták" a kyriét, mellőzték azonban a sanctust és az agnust.

ABSTRACT

GÁBOR KISS

VORSTUFEN EINES KOMPOSITIONSGESCHICHTLICHEN PARADIGMAWECHSELS – VON DER LITURGISCHEN FORMEL ZUM ORDINARIUMZYKLUS

Der Begriff des ordinarium missae stellt in den musikhistorischen Reflexionen das Symbol eines solchen kompositorischen Paradigmas dar, welches die mittelalterliche liturgische Einstimmigkeit und die mit der artistischen Mehrstimmigkeit zusammenhängende kompositionsgeschichtliche Entwicklung voneinander trennt. Aufgrund etlicher späteren Angaben und Beobachtungen der Fachliteratur erscheint es uns jedoch als notwendig, die Frage differenzierter stellen zu müssen, die einschlägigen Fakten, hauptsächlich die auf dem Gebiet der Einstimmigkeit zum erneuten Überdenken heranzuziehen. Im vorliegender Aufsatz wird versucht, jene, das Thema betreffende Ansichten einer eingehenden Textkritik zu unterwerfen, und diese mit den Besonderheiten der mittelalterlichen Tradition der einstimmigen Melodien des Meflordinariums, darunter mit eigenen Forschungsergebnissen zu konfrontieren. Anhand dieser Überlegungen ist nicht allein die historisch primäre Existenz des einstimmigen Ordinariumzyklus zu bestätigen, sondern ebenso jene Tatsache, dafl dessen ideelle Grundlagen gleichsam in der mittelalterlichen Melodieüberlieferung zu suchen sind.

Sipos János

NÉPDALOK A KAZAK SZTYEPPE KÉT VÉGÉRŐL
2. RÉSZ

Nyugat-kazak dallamtípusok

Tanulmányom első részében[1] *a kazak gyűjtések előzményei után a nyugat-kazak gyűjtőutamat ismertettem, és a* terme *dallamokkal elkezdődött a kazak dallamstílusok bemutatása is.*

Folytassuk most a nyugat-kazak népzenével való ismerkedést a többi dallamtípussal, és azok magyar vonatkozásaival. Először a kis, majd a nagyobb ambitusú dallamtípusokat ismertetem; végül az egyedi kazak dallamokról és a területen élő más népek zenéjéről lesz szó.

KIS HANGTERJEDELMŰ KISTERCES DALLAMOK

A kisebb – kvint vagy szext – hangterjedelmű nyugat-kazak dallamokat célszerű a nagyobb hangterjedelműektől külön kezelni, ugyanis ebben a népzenében, amint az sok más népzene esetén is tapasztalható, az oktávhoz közeli vagy annál nagyobb ambitusoknál jelenik meg először a diszjunkt forma, melyben a dallam első része más, magasabb hangtartományban mozog, mint a második rész. A kisebb ambitusok természetszerűen inkább a konjunkt dallamfelépítéseknek kedveznek, ahol a magasabb és a mélyebb sorok hangtartománya egy közbenső sávon keresztül érintkezik, így a dallam nem szakad szét egy magasabb és egy mélyebb részre.[2]

Már az előző cikkben tárgyalt *terme* dallamok egy része is kis hangterjedelmű volt. A többi kis ambitusú kisterces dallam között két határozottabb csoportot figyelhetünk meg, a siratókat és a pszalmodizáló dallamokat.

A sirató stílus – kis ambitusú domború sorok

A nyugat-kazakisztáni Mangislakban, ha nem is egykönnyen, de eredményesen gyűjthetők a sirató dallamai. Siratót tud szinte minden nő, fiatal vagy öreg, és ha nem is éneklik, de ismerik ezeket a dallamokat a férfiak is. A halottat kötelező elsiratni a halál harmadik, hetedik, negyvenedik és századik napján, és felhangzik a sirató akkor is, amikor a haláleset után egy rokon vagy ismerős először látogatja meg a gyászoló családot.

---

[1] *Magyar Zene* XXXIX/1. 27–56.

[2] Lásd Dobszay László–Szendrei Janka: *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa I–II.* Budapest: 1988, 55.



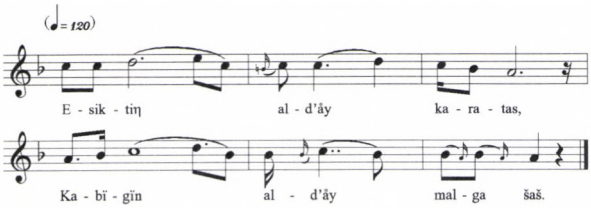
1. ábra A délnyugat-kazakisztáni Mangislak térképe a gyűjtési helyekkel

Előadásmódjában és zenei tartalmában a leánybúcsúztató hasonló a halottsiratóhoz, ami nem véletlen, hiszen ilyenkor a lány meghal a szülők számára, elmegy messze idegenbe, a férj családjának kiszolgáltatottan. A sirató dallamok általános jellemzője a kis ambitusú, egy vagy két dallammagból álló szerkezet, domború, vagyis emelkedő–ereszkedő dallamsorokkal és alacsony sorzáró hangokkal.

A sirató stílus legegyszerűbb és talán legősibb dallamát a kis, domború *so–la–so–(fa)–mi = re–mi–re–(do)–ti* motívum jellemzi. Természetesen a dallamok korára vonatkozó állítások többnyire merészek, hiszen kialakulásuk idejéből, sőt sokkal későbbről sincsenek sem felvételeink, sem lejegyzéseink, és a régebbi korok zenéjével foglalkozó irodalomban még a zenére történő utalások is igen ritkák. Mégis feltételezhető, hogy egy olyan dallamfelépítés, amelyik ilyen egyszerű, és amely más, összetettebb dallamokban is alkotóelemként elő-előbukkan, viszonylag régi. Különösen igaz lehet ez a sirató műfaj esetén, amelyik talán a leginkább hagyományőrző minden zenék között.

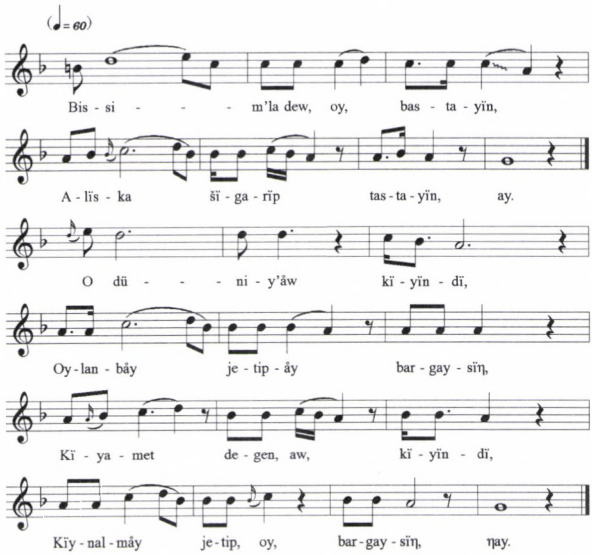
A legegyszerűbb siratódallam elemi mozgásán belül megemlítendő jellegzetesség, hogy a sorok végén az egyenletes *re–do–ti* ereszkedés helyett a dallam nemegyszer lefelé ugrik egy kistercet *(re–ti)*.

Gyakori, hogy siratáskor a fenti domb alakú motívum ismétlődik újra meg újra, jellemzőbb azonban, hogy már ennél az elemi dallammozgásnál is kialakul egy egyszerű kétsorosság, melyben a második sor egy-két hanggal mélyebben követi az elsőt, de mindkét sor ugyanazon a hangon zár. Ugyanakkor a siratófolyamatnak sokszor csak egy része mutatja ezt a legegyszerűbb formát, gyakori, hogy egy-egy sor végén a ♭2 vagy ♭3 fok is megszólal, bár ez a hangmagasság sok dallamban érezhetően csak esetleges, még nem rögzült.[3] Később erre is mutatok példákat, először azonban szemléljük meg a legegyszerűbb, egykadenciás siratók egy dallamát *(1. kotta)*.



1. kotta
A legegyszerűbb siratóforma

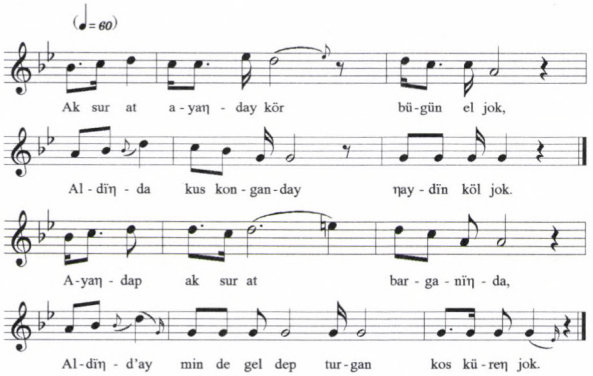
Ez a dallammag kiegészülhet egy járulékos, szinte szervetlenül hozzáfűzött, csak indulatszavakat *(au, ah, aj...)* hordozó *re* záróhanggal. Az új záróhang miatt erősödik a kétsoros érzet, ugyanakkor a siratófolyamat egységei nem feltétlenül ezen a hangon zárnak. Ilyen dallamot látunk a *2. kottán*.



2. kotta
Re-*hangon járulékosan leereszkedő kétsoros siratá*

[3] A fokszámokat a magyar népzenekutatásban megszokott módon használom, tehát f^1-g^1-a^1-b^1-c^2-d^2-e^2-f^2-g^2-a^2 = VII-1-2-♭3-4-5-6-7-8-ik fok.

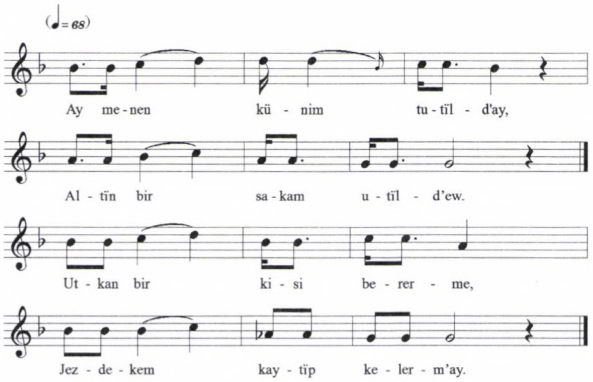
Más sirató dallamokban a g^1 szintén csak záróhang, vagy záróhangok formájában jelenik meg, de már a második, pontosabban a záró dallamsor szövegesen és zeneileg is teljes jogú beépült elemeként. Ebben a kétsoros dallammenetben a jellemző megpihenések, belső kadenciák az 5–2–1 fokokon, tehát a *la–mi–re* hangokon fordulnak elő *(3. kotta)*. Vannak férfiak által előadott hasonló dallamok is, ezek azonban rendszerint kissé bővítik a hangterjedelmet, és a hangsoruk eol helyett fríg színezetű. E dallamforma erejére jellemző, hogy ez a *la–mi–re* ereszkedés egyetlen sorban is megtörténhet.



3. kotta
Re-*hangra leereszkedő kétsoros sirató*

A kétsoros sirató dallamokban a leggyakoribb 2. fokon kívül sorzáróként a ♭3., 4. sőt az 5. fok is előfordulhat. Gyakran ismétlődnek rögzült kétsoros formák, de nem ritka az sem, hogy a siratófolyamaton belül több különböző sorzáró hang is van. Az eltérő kadenciák ellenére a jellegzetes kis ambitusú, domború siratós dallammozgás összeköti ezeket a dallamokat a fentiekkel.

A 4. kottában a ♭3 és a 2 főkadenciák vegyesen fordulnak elő, ahogy ez sok más dallamban is látható. A kis domború sorok és a jellegzetes sorfelépítés mellett azonban ez a kis sorvégi eltérés, vagyis a ♭3 éneklése a 2 helyett nem nevezhető jelentősnek.

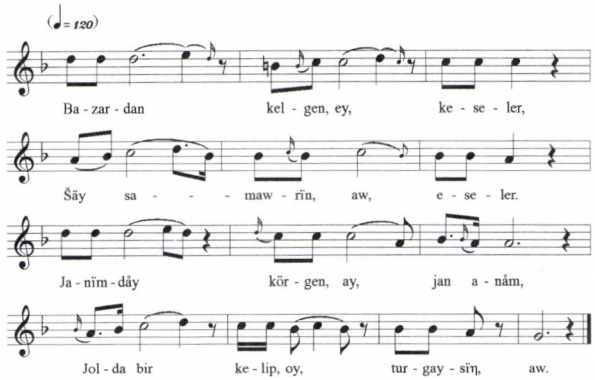


4. kotta
Vegyes, alacsony kadenciás sirató dallam

Az 5. kottában a 4. és a 2. fokú sorzáró hangok találhatók meg. A sorzáró hangok magassága általában sok siratóban bizonytalan, a sorvégek ugyanis hajlamo-

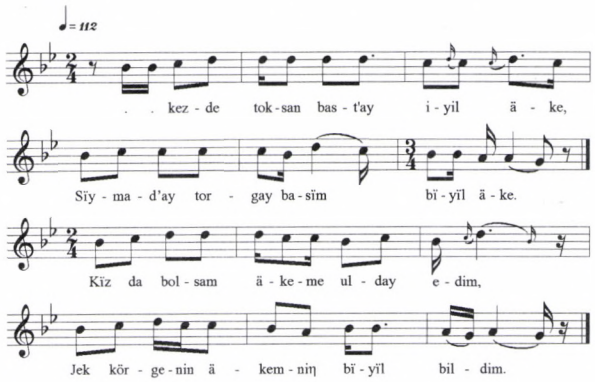
sak a 4. fokról a 2. fokra való lehajlásra, legalább a díszítésekben. Ráadásul emlékezhetünk, hogy a legegyszerűbb sirató formánál is a dallam vége a 4. fokról ugrott le a 2. fokra, tehát a sor végi 4. fok szerepe már ott is bizonyos értelemben kitüntetett volt.

Mégis ezekben a dallamokban a 4. fokú sorvéggel egy kissé más karakter lép be, hiszen a magasabban záródó kis ambitusú sor már nem domb jellegű, benne inkább egy *do–re–mi–re* forgómozgás figyelhető meg. Zenei szempontból mégis döntő, hogy a 4. fokú kadenciától eltekintve a dalok hangról hangra megegyeznek a fent már látott siratókkal, ráadásul többségük műfaja is sirató vagy menyasszony-búcsúztató. Olyan dallam is akad, melynek műfaja *kara en* vagyis tulajdonképpeni népdal, ám zeneileg megegyezik a fenti csoport sirató dallamaival.



5. kotta
Sirató dallam 4. fokú kadenciával

A sirató stílusban eddig, még a 4. fokon záródó sorokban is, főleg domb karakterű vagy ereszkedő sorokat láttunk. A most következő dalokban azonban a kis ambitus és az 5. fokú sorzáróhang kombinációja már nem teszi lehetővé a domb formát. A sorok lágyan emelkedő indulása és a dallam második felének karaktere megegyezik ugyan az eddig látott sirató dallamok megfelelő helyeivel, mégis, az első sor *mi–re–do* trichordon való hullámzó mozgást mutatva eltér a siratók fenti dallammegoldásaitól. És valóban, e dallamok között nincs is sirató műfajú, és leánybúcsúztató is csak egy akad, melyet a *6. kottá*ban mutatunk be.

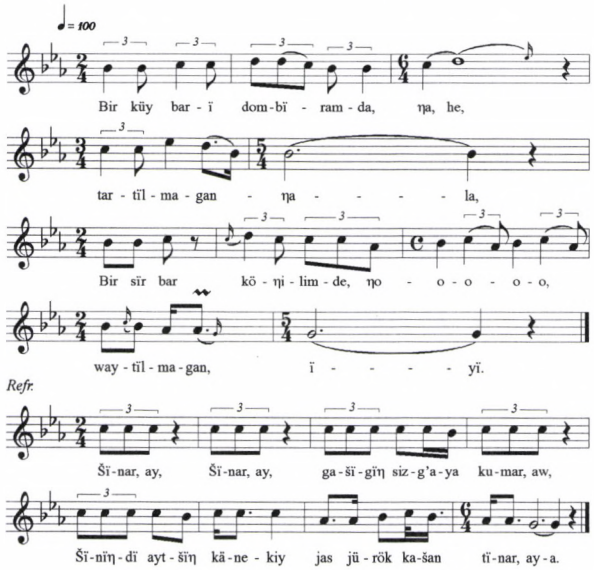


6. kotta
Leánybúcsúztató, mi–re–do *trichordon mozgó első sorral*

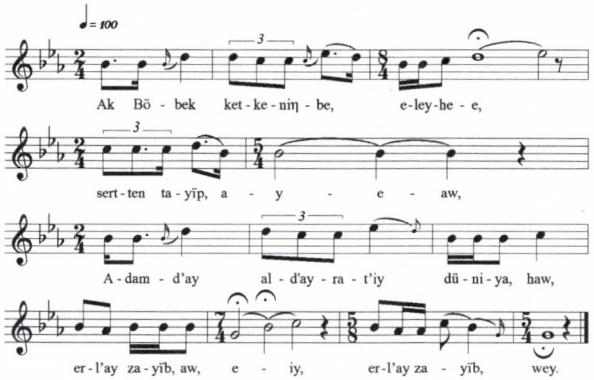
A „pszalmodizáló" stílus

Vannak olyan kis ambitusú mangislaki dallamok, amelyek a magyar, illetve többek között az anatóliai *pszalmodizáló* stílussal hozhatók kapcsolatba. Jellemző rájuk a *mi–re–do* magon történő mozgás által meghatározott dallammenet, az 5–♭3–♭3 vagy 5–♭3–4 belső nyugvópontok, és legtöbbször a recitativ előadás. A *mi–re–do* mag fölfelé kiegészülhet *fa*-val vagy *so*-val, a dallam vége pedig többnyire *la*-ra ereszkedik le. A dallamok között van lakodalmi dal, terme, bölcsődal, szerelmes dal és táncdallam is.

A stílus központi képviselője a kétsoros, de négyes osztatú, 5–♭3–4 vagy 5–♭3–♭3 belső kadenciás, 1–5/6 ambitusú, tizenegyszótagos *Ak böbek* „fehér baba" dallam, mely ezen a nyugat-kazak területen igen elterjedt *(7–8. kotta)*.



7. kotta
Ak böbek *dallam refrénnel*

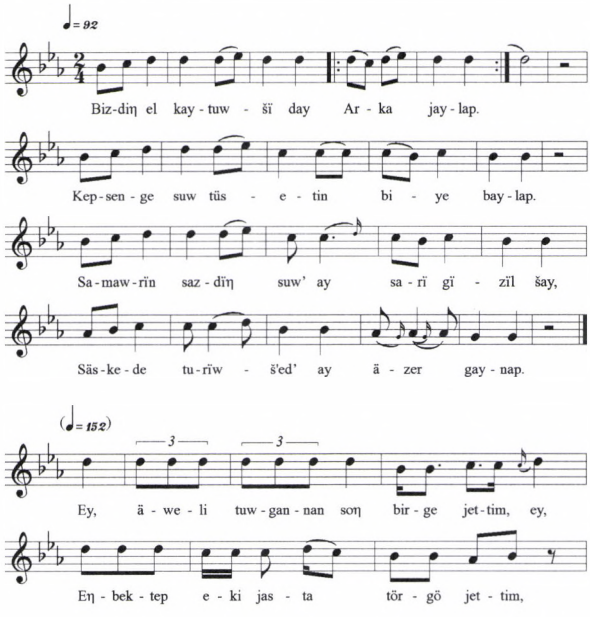


8. kotta
Ak böbek *dallam*



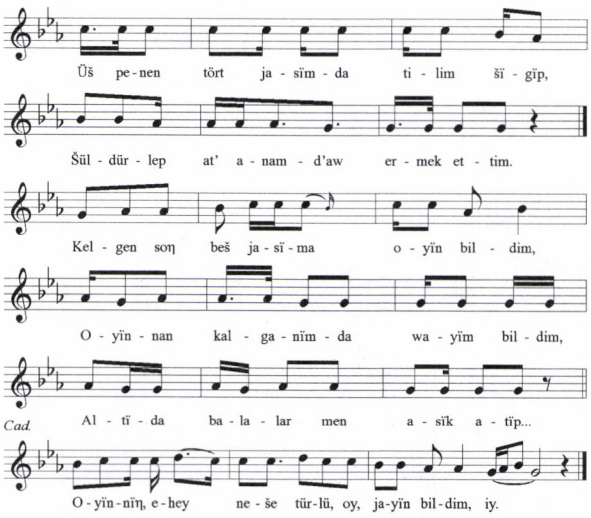
2. ábra. Akles néni énekel Jetibayban

Ugyanebbe a dallamcsoportba tartoznak más, 1–5 ambitusú, 7–8-szótagos és 5–♭3–2 kadenciás kétsoros dallamok, valamint határozottan négysoros, tizenegyszótagos, 5–♭3–2 vagy 5–♭3–♭3 kadenciás dallamok is. Noha előfordul giusto előadásmód is, mint a tizenegyszótagos, négysoros *9. kottán* láthatjuk, általánosabb a recitáló előadás *(10. kotta).*



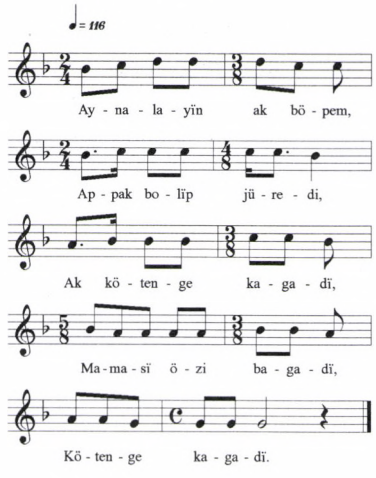
9. kotta
Giusto pszalmodizáló dallam

10. kotta
Recitáló pszalmodizáló dallam
(folytatása a 190. oldalon)



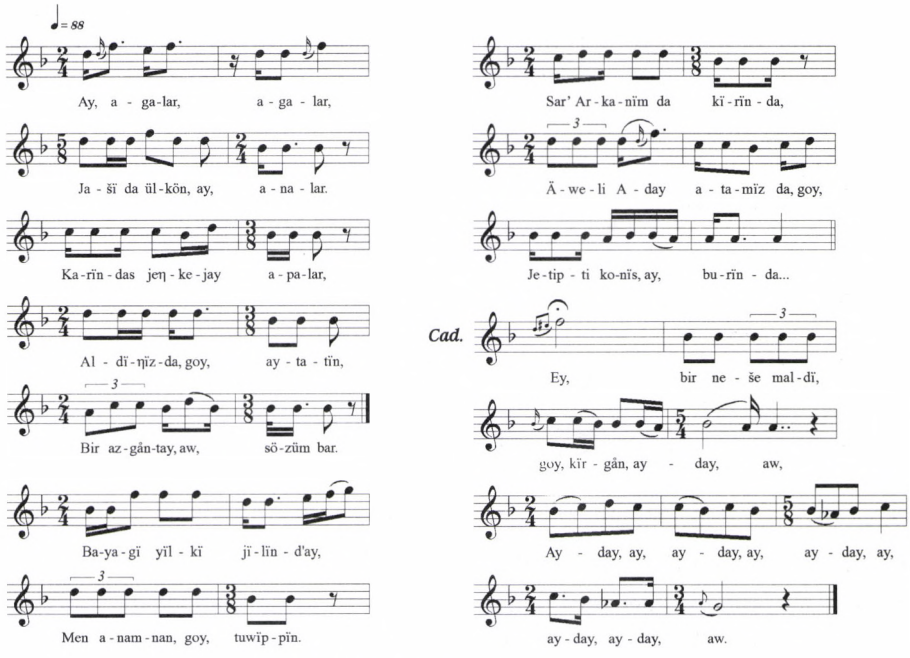
10. kotta
Recitáló pszalmodizáló dallam
(folytatás a 189. oldalról)

Távolabbról ide sorolhatunk még néhány kis ambitusú ereszkedő, 4–♭3–x kadenciás négysoros dallamot, amelyeknek első fele alapvetően a *do–re–mi* trichordon mozog. Ilyen jellegű többek között a *11. kotta*beli bölcsődal.



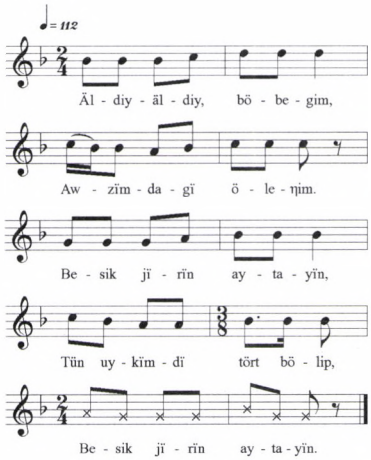
11. kotta
4–♭3–x kadenciás pszalmodizáló bölcsődal

A kazak „pszalmodizáló" stílus külön rétegét alkotják azok a dalok, melyeknek első sora felugorva a 7. fokon zár, és amelyek végül nem ereszkednek le *la*-ra, hanem a *ti* hangon zárnak, egyebekben azonban megegyeznek a fenti *la*-n végződő dallamokkal. A *do–re–mi–(so)* hangokon megfigyelhető huzamos mozgásaik miatt *do–re–mi* = *b–c–d*-re transzponálva ebbe a zenei csoportba soroltam őket. A *12. kottán* egy ilyen *ti* végű dallamot látunk, melyet az tesz különlegesen tanulságossá, hogy többszörös *do*-ra majd *ti*-re történő zárás után egy refrénnel végül mégis leereszkedik a *la* hangra.



12. kotta. Magas első sorú pszalmodizáló dallam

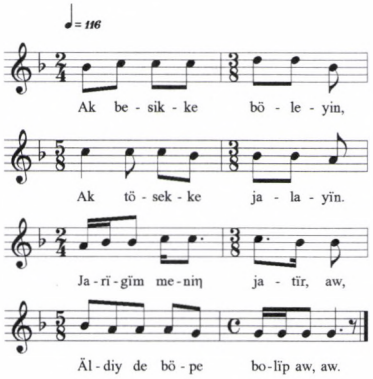
Távolabbról ide sorolhatunk néhány szekvenciás jellegű altató dallamot is, melyek kis ambitusukban és ereszkedő karakterükben mutatnak hasonlóságot a pszalmodizáló csoport dallamaival *(13. kotta)*. Ezek a melódiák a siratók, a pszalmodizáló dallamok és a szekvenciásan ereszkedő dallamok egyes tulajdonságait viselik. A magyar népzene hasonló dallamait a régies, kis ambitusú dallamok között találjuk meg.[4]



13. kotta
Kis ambitusú szekvenciás dallam

[4] A 13. példának magyar párhuzama is van, típusszáma: 18-408-00-00x.

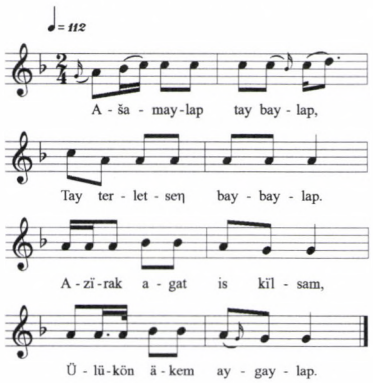
Ugyanide tartozik a *14. kottán* látható altató is, melynek első három sora túlnyomóan a *mi–re–do* trichordon mozog, kivéve éppen a második sor végét, vagyis a főkadenciát.



14. kotta
Kis ambitusú szekvenciás dallam

Kis ambitusú dalok emelkedő első sorral

Néhány kis ambitusú kétsoros dallam első sora határozott lendülettel emelkedik az 5. fokra, hogy azután a második soruk onnan ereszkedjen alá. Ez a fajta emelkedő–ereszkedő dallammegoldás a kazak népzenében nem ritka, ilyen mozgást végez a *15. kottá*ban bemutatott dallam is.



15. kotta
Kis ambitusú dallam emelkedő első sorral

NAGYOBB AMBITUSÚ „MELODIKUS" DALLAMOK

Eddig főleg olyan délnyugat-kazak dallamokkal foglalkoztunk, amelyek ambitusa 1–5 vagy legfeljebb 1–6 volt. A nagyobb hangterjedelmű, kisterces skálájú dallamok közül két csoport emelkedik ki. Ezekben a nagyobb hangterjedelem és a tendenciájában ereszkedő dallammozgás már lehetővé teszi, hogy a dallamsorok jobban elkülönüljenek egymástól, és közöttük párhuzamos mozgások, sőt nemegyszer határozott diszjunkt szerkezet is kialakuljon. Mégis inkább az a jellemző, hogy e dallamok második fele is magasan kezdődik.

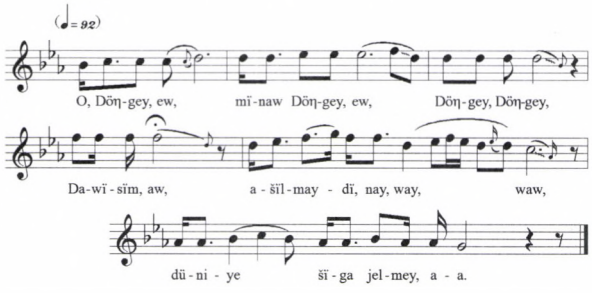


3. ábra Nurmuhambet énekel és dombrázik Mangislakban

Domború első sor

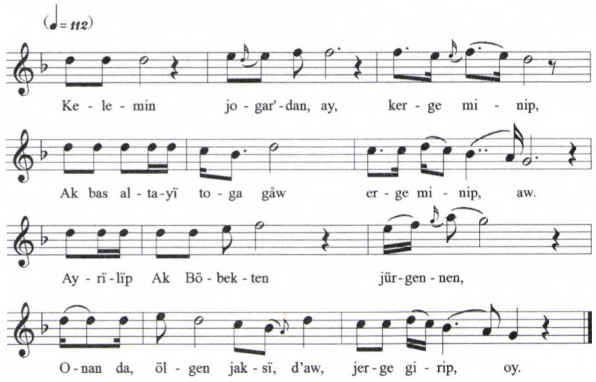
Az egyik osztály dallamainak jellemzője a domború első sor, mely a ♭3 környékéről felemelkedik a 7–8. fokra, majd onnan száll viszsza az 5. fokra. Emlékezhetünk, hogy a siratók jellegzetes sorformája is domború volt. A második sorok változatos magasságokból ereszkednek le. Ezeket a dallamokat két csoportba osztottam.

Mielőtt ezt a két nagyobb ambitusú csoportot bemutatnám, észre kell vennünk, hogy egyes kisebb ambitusú dallamok is ilyen jellegű dallammozgást végeznek, tehát a domború első sorukat egy ereszkedő második sor követi. Ezért, mint a kisebb és a nagyobb ambitusok közötti összekötő típust, ezeket most mutatom be. E dallamok többségében a domború első sor középen a 6. fokig emelkedik fel *(16. kotta)*.



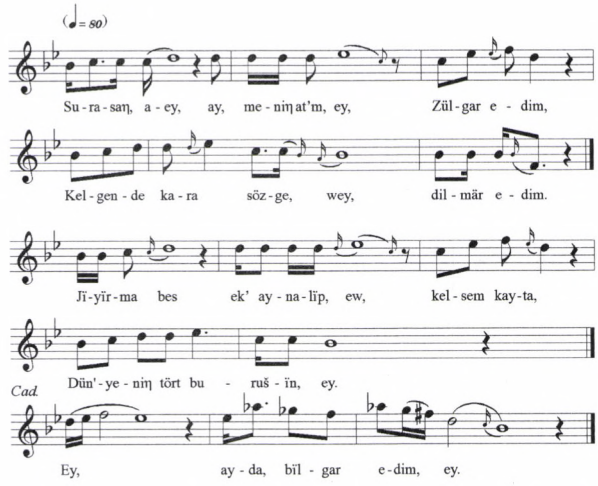
16. kotta
Kisebb ambitusú dallam domború első sorral

Más, nagyobb ambitusú dallamok első sora határozottabb domb alakot formázva középen a 7. vagy a 8. fokig emelkedik fel. Az olvasónak feltűnhet, hogy a *17. kotta* dallama nem két-, hanem négysoros. Valóban így van, azonban, mint már a siratóknál is láttuk, és később is tapasztalni fogjuk, ezen a kazak területen nem ritka a szoros összefonódás a két-, négysoros, sőt nagyobb sorszámú dallamok között. A figyelmes szemlélő hamar észreveszi, hogy a *17. kotta (a 194. oldalon)* első két sora megegyezik a második két sorral, kivéve az első, illetve harmadik sor zárlatát. Nem alaptalan tehát itt egy kétsoros dallam négysorosra bővülésére gondolni, és így már érthető, hogy miért vizsgáljuk a kétsorosok közt.



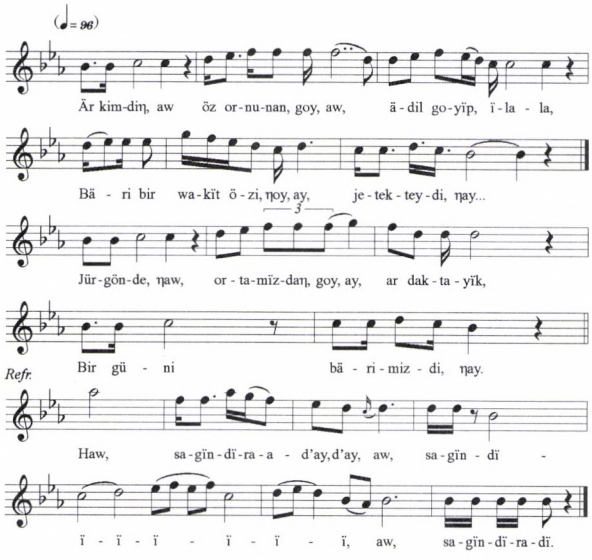
17. kotta
Nagyobb ambitusú dallam domború első sorral

Mangislak területén a kisterces skálát használó dallamok dominálnak, és a *do*-n végződő dallamok között a *do*-ra záró terméken kívül mindössze egyetlen egységes dallamosztály van. Ebben az osztályban a tizenegyszótagos, kétsoros dallamok sorai szintén domborúk, és az első sor a már sokszor látott ♭3–6/7/8–4/5 ívet írja le. A második sor eleje az első sor kezdetének magasságában mozog, sőt egy-egy hangja még az első sor elejének terjedelme fölé is ívelhet, de a második ütemtől kezdve a második sor az elsőnél néhány hanggal lejjebb, azzal párhuzamosan halad. Ezek a dallamok erős hasonlóságot mutatnak a fenti kisterces skálájú dallamokkal, sok esetben csak a záróütemben van eltérés. Alább két domború első sorú, *do*-végű dallamot mutatok be. A *18. kotta* első sorának az íve laposabb mint a *19. kottán (a szemközti oldalon)* szereplő dallamé.

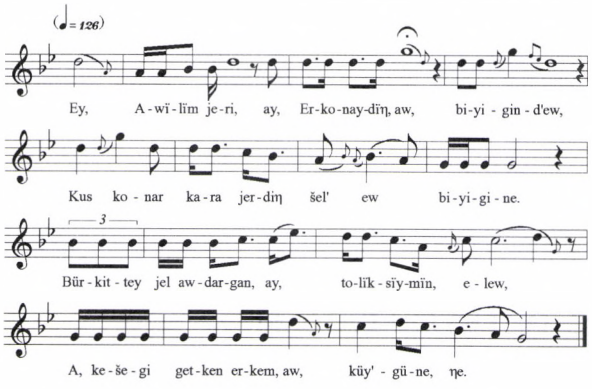


18. kotta
Kisebb ambitusú do*-dallam, domború első sorral*

Néhány tizenegyszótagos, négysoros dallam első két sora megegyezik a fenti kétmagvú dallamokkal, és második soruk az 1. fokon zár le. Ezután a harmadik–negyedik sorok vagy alacsonyan recitálva ereszkednek le az első fokra, vagy – mint a *20. kottán* láthatjuk – először fölkapaszkodnak a 4–5. fokra, és onnan ereszkednek le újra. Vitathatatlan a kapcsolat a fenti kétsoros dallamok és a jelen négysoros megoldás között.



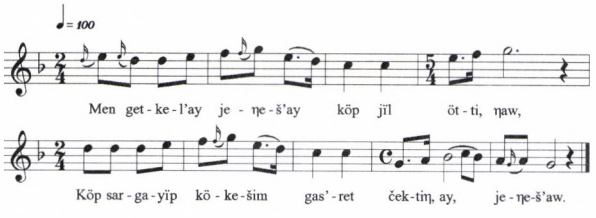
19. kotta
Közepes ambitusú do-*dallam, domború első sorral*



20. kotta
Négysoros dallamok létrejötte egyszerűbb formákból

Domb–völgy első sor

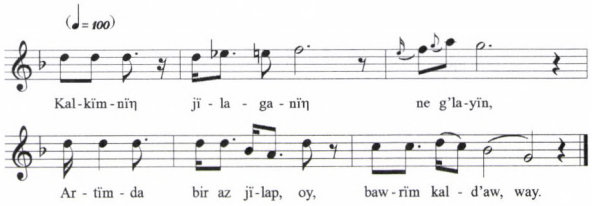
A későbbiekben látni fogjuk, hogy a domb–völgy vonalú első sor a mongóliai kazakok dallamvilágában központi helyet foglal el. Ha ritkán is, előfordulnak ilyen dallamok Mangislakban is, ezeknek formája gyakran A_k *A*-val írható le *(21. kotta).*



21. kotta
Domb–völgy első sorú dallam

Emelkedő sorok

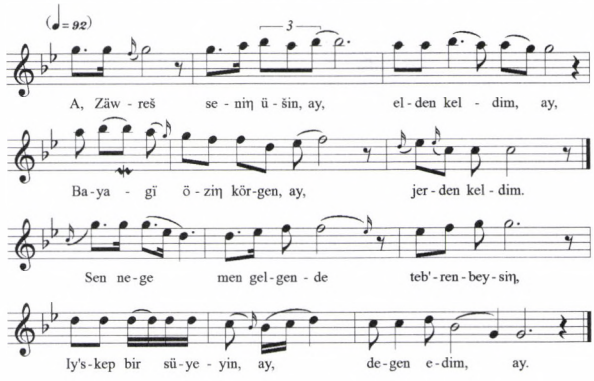
Egy kétsoros, nagyobb ambitusú dallamcsoportot a 8. fokon záró főkadenciára emelkedő első sor jellemez *(22. kotta)*.



22. kotta
Dallam emelkedő első sorral

Magas domb alakú első sor

Alacsonyabb domb alakú sorokat bőven láttunk a sirató dallamaiban. Az egyedi *23. kottá*nak az első sora szintén domb alakú, de ez a domb igen magasan helyezkedik el.



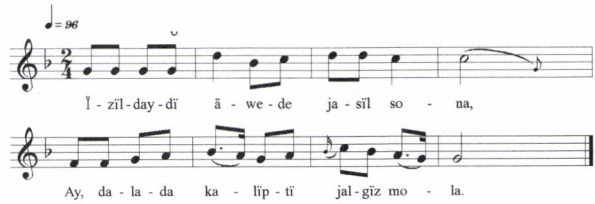
23. kotta
Dallam magas domb alakú első sorral

AUTENTIKUSNAK TŰNŐ, DE EGYEDI DALLAMOK

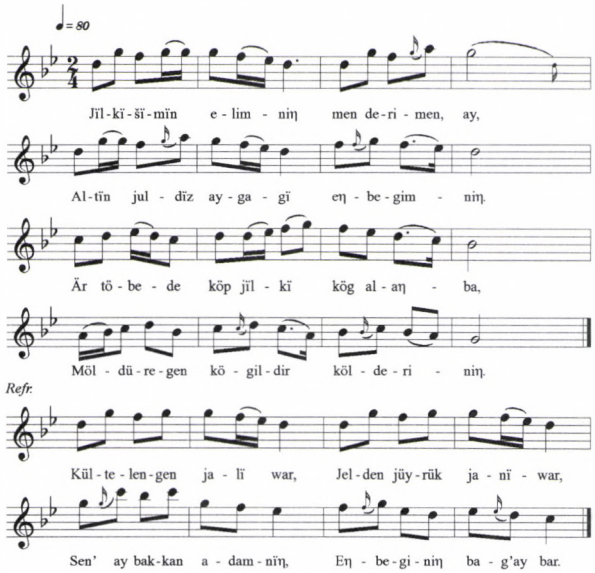
Vannak az anyagban egyedül álló, nehezen beosztható, mégis autentikusnak tűnő dallamok is. Az egyedi esetek vizsgálata mindig tanulságos, hiszen épp egyedi voltuk világítja meg élesen a többségi dallamok tipikus tulajdonságait. Nézzünk meg néhány ilyen dallamot: vajon mennyiben válnak el a mangislaki dallamok többségétől?

Egyedi kisterces dallamok

Amilyen gyakran látunk a mangislaki dallamok sorai között szekund párhuzamokat, olyan ritka a kvart- vagy kvintpárhuzam. Mindössze két kvintváltóhoz hasonló szerkezetű dallamot tudok mutatni, a *24. kotta* formája $A^{3-4}A$, a *25. kottáé* pedig $AB^{4-5}CB + Refrén$.



24. kotta
Kvart–tercváltós dallam

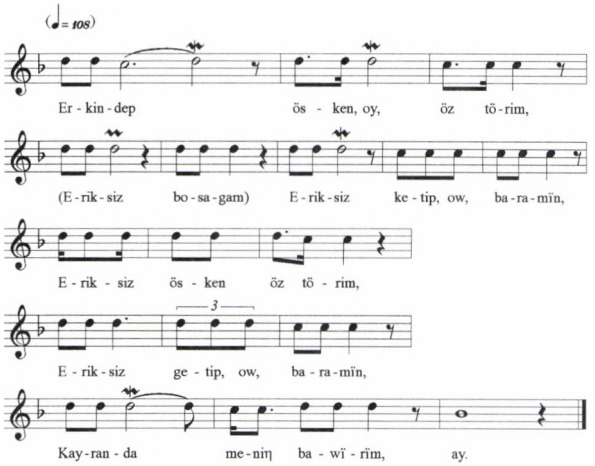


25. kotta
Részlegesen kvart–kvintváltós dallam

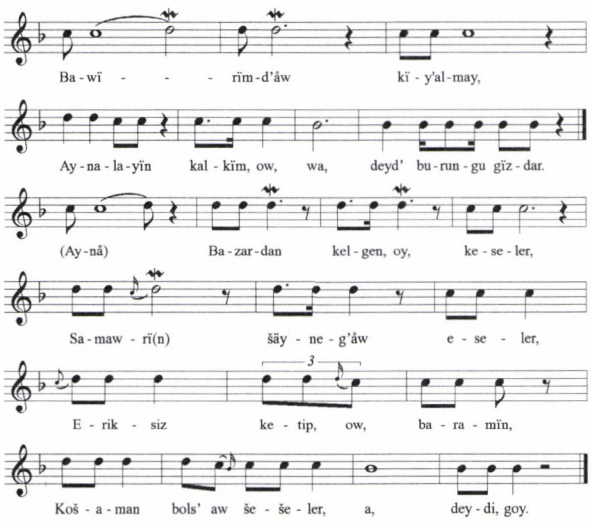
Egyedi *do-* és *so*-végű dallamok

Egy *do*-n végződő dallamosztályt már láttunk, most azokat a *do*-n végződő dallamokat vizsgáljuk, amelyek autentikusnak tűnnek ugyan, de valamilyen tulajdonságuk miatt az anyagban magukban állnak.

A legáltalánosabb siratóformán kívül vannak egyedi sirató és menyasszonybúcsúztató dallamok is. Egy megbízható adatközlőnek bizonyult kilencvenéves néni például olyan menyasszonybúcsúztatót énekelt, mely hasonlít az általam Anatóliában gyűjtött siratók, valamint a magyar siratók egyszerűbb formáihoz, amennyiben *re* és *do* kadenciákkal a *(so)-mi–re–do* magon ereszkedve mozgott. Mivel azonban ez volt az egyetlen ilyen jellegű délnyugat-kazak siratódallam, ebből a hasonlóságból nem vonhatunk le messzemenő következtetéseket *(26. kotta)*.

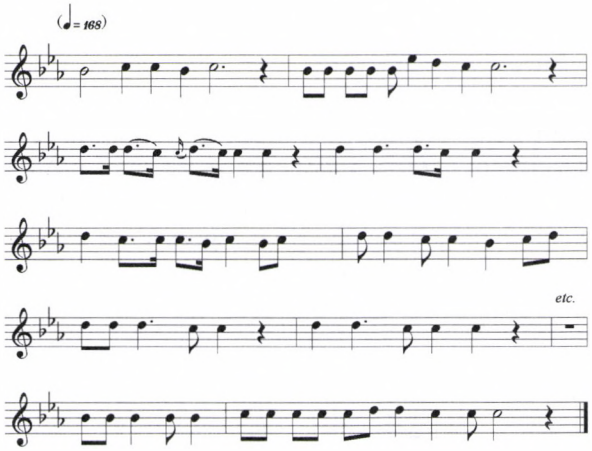


26. kotta
Mi–re–do *központú kazak sirató dallam*
(folytatása a 198. oldalon)



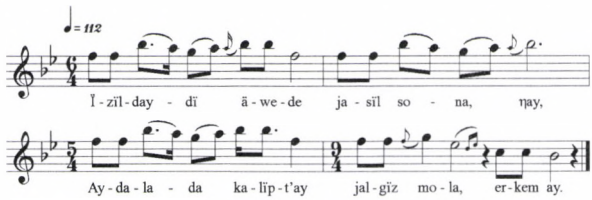
26. kotta
Mi–re–do *központú*
kazak sirató dallam
(folytatás a 197. oldalról)

Figyelemre méltó, hogy az iszlám szokásrendbe beépült adomány-megköszönő ima szintén a *mi–re–do* trichordon mozog, egységeit többnyire *re*-n zárva *(27. kotta).*



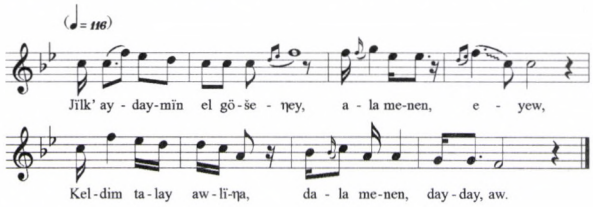
27. kotta
Mi-re-do *központú*
adomány-köszönő ima

A többi egyedi *do* végű dallam közül most csak egy nagy ambitusú, (aa^{k}/ab) motívumokból felépülő dallamot mutatok be *(28. kotta).*



28. kotta
Egyedi, nagy ambitusú
mozgalmas dallam

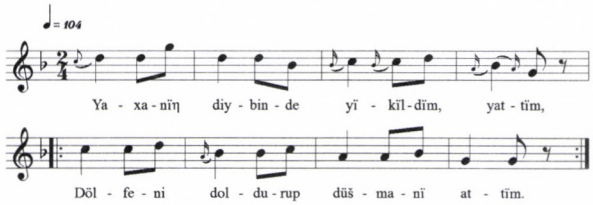
Az általunk gyűjtött mixolid dallamok jelentős része műdal volt, mindössze három olyan *so*-végű dallam akadt, amelyet a dallammozgás és -felépítés alapján autentikusnak tarthatunk. Ezek közül most egy csikósdalt mutatok be, melynek az első sorában völgy–domb dallamvonal látható *(29. kotta)*.



29. kotta
Egyedi, so-végű csikósdal

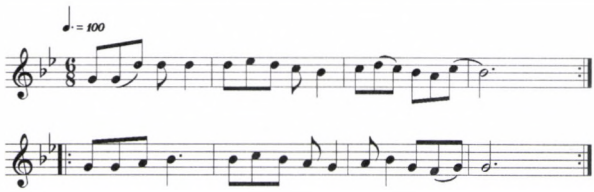
MÁS NEMZETEK DALAI

A területen élnek *türkmén* családok is. Néhányukat meglátogattuk, és számos dallamot sikerült felvenni tőlük. A *30. kottán* egy olyan dallamot látunk, melyhez hasonlót Anatólia területén is gyűjtöttem ottani türkménektől.



30. kotta
Türkmén dallam

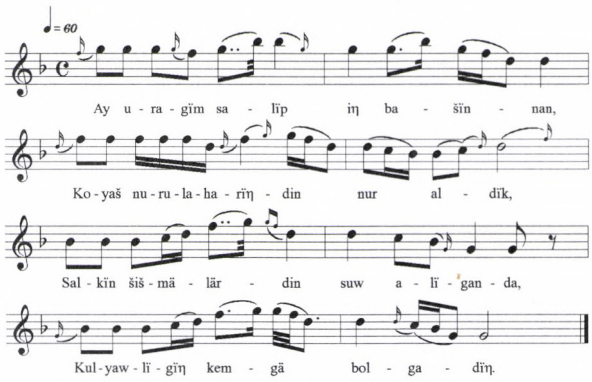
Egy *azeri* dallamot kazak kísérőnk, Amandik énekelt, aki gyermekkorában tanulta Türkmenisztánban. A dallam 6/8-os lüktetése, valamint dallamvonala hasonló a kötetekben közölt azeri népdalokhoz *(31. kotta)*.[5]



31. kotta
Azeri dallam

Tatár dallamot az egyik meglátogatott türkmén család háziasszonyától hallottunk. Az ő anyja tatár volt, akit a század elején egy türkmén férfi Asztrahánban vásárolt birkákért. Énekesünk a dalt anyjától tanulta. Ez a nagy ambitusú, ereszkedő pentaton dallam élesen elüt a mangislaki dallamoktól, és tanulságosan mutat rá arra is, hogy milyen eltérő lehet egyes török népek zenéje *(32. kotta, a 200. oldalon)*.

[5] Például *Azerbaidjanskie narodnie liričeskie pesni*. Moszkva: 1965.



32. kotta
Tatár dallam

A délnyugat-kazak népzenével való megismerkedés után térjünk vissza az alapkérdéshez: vajon mennyiben hasonló a mangislaki népzene az ugyanezt a nyelvet beszélő, de innen 3000 kilométer távolságra vagy még nagyobb messzeségben élő mongóliai kazakok népzenéjéhez? Hogy erre a kérdésre választ tudjunk adni, először meg kell ismerkednünk a mongóliai kazakok népzenéjével. Erre a következő cikkben találhatunk módot.

(folytatjuk)

ABSTRACT

János Sipos

KAZAKH FOLKSONGS FROM THE TWO EDGES OF THE STEPPE, 2

These four articles are to serve as a comprehensive study on the folk music of two Kazakh ethnic groups, one living on the eastern shore of the Caspian See and the other living some 3000 km apart to the East, in Bayan Ölgiz, West Mongolia.

In the first article I wrote about the antecedents of my expeditions, described the collecting trip to South-West Kazakhstan and began to characterize the Kazakh musical styles.

In the second article we continue to make acquaintances with the remaining south-western Kazakh folk music styles and types, and with their connections to the folk music of other Turkic peoples and the Hungarian.

It is worth mentioning that an English book based on these articles was published by the Academian Publishing House under the title János Sipos, Kazakh Folksongs from the Two Edges of the Steppe with a CD supplement (www.akkrt.hu).

Zoltai Dénes

A »WAGNER-ÜGY« ÉS AZ ANTIROMANTIKUS FORDULAT

1. Amikor tudatos életének utolsó hónapjaiban, a szellemi–mentális összeomlás küszöbén Nietzsche mérleget készít életéről és életművéről, első helyen és kiemelten szól zenei szenvedélyéről: „Mindent egybevetve, ifjúságomat nem tudtam volna elviselni Wagner zenéje nélkül." *(Ecce homo*, 1888). Ugyanerről az egzisztenciálisan meghatározó jellegű élményről ad számot a *Richard Wagner Bayreuthban* egyik 1875-ben íródott előtanulmánya: „Nem tudom, milyen úton juthattam volna a *létező legtisztább*, verőfényes boldogság birtokába valaha is, ha nem Wagner zenéjének jóvoltából, még akkor is, ha ez a zene nem a boldogságról beszél, hanem az egész emberi zsibvásár [Menschentreiben] félelmetes és kísérteties földalatti erőiről, a minden boldogsággal együttjáró szenvedésről és az emberi boldogság végességéről; így az a boldogság, amely belőle árad, a zene beszédmódjában rejlik."

Nietzsche „romantikus" periódusának nagy művei, *A tragédia születése* (1872) és a *Richard Wagner Bayreuthban* (1876) mintha valóságos esztétikai paradigmává mélyítenék ezt az alapélményt. A Trisztán így lesz „minden létező művészet voltaképpeni *opus metaphysicuma*", a Ring a ciklus egészét egyedülálló módon átszövő motivikus vonatkozások mikrokozmosza, „roppant gondolatrendszer, a gondolkodás fogalmi formája nélkül", egyszersmind a „metafizikai vigasz" egyetlen letéteményese; Wagner maga így lesz valamiféle *Aiszkhülosz redivivus*, a modernség árjával szemben úszó „ditirambikus zeneköltő", akinek kolumbuszi tette „a világ első körülhajózása a művészet birodalmában, ami nemcsak egy új művészet felfedezéséhez vezet, hanem magának a művészetnek a felfedezéséhez." A fiatal Nietzsche a wagneri zenedrámában véli felfedezni a talmi időszerűség meghaladásának egyetlen kulcsát. A *Richard Wagner Bayreuthban* ezért is „korszerűtlen elmélkedés". Nietzsche a Wagner-hívő boldog kevesek, egy virtuális élgárda nevében szeretne szólni: „Számunkra Bayreuth a csata napján a reggeli áhítatot jelenti. Mélységesen igaztalan az a feltételezés, hogy minket kizárólag a művészet foglalkoztat, hogy mi a művészetet csak gyógyszernek és kábítószernek tekintjük, amely megszabadít állapotaink minden mizériájától. A bayreuthi tragikus műalkotás képéhez mi éppenséggel az egyedülállók harcát társítjuk, (...) a magányos egyének harcát a hatalommal, a törvénnyel, a szokásokkal, a szerződésekkel, a dolgok egész mostani rendjével."

2. Mindamellett e dicshimnuszban mintha itt-ott disszonáns hangok is hallhatók lennének, a belső szkepszis vagy az ellenkezés elemei. A Wagner-apológia szándéka eleinte még a kifejezés perifériájára tudja szorítani ezeket a hangokat és elemeket. *A tragédia születése* például a feltétlen hit intranzigenciájával akarja bizonyítani az alaptételt: az antik-görög zene szelleméből született antik-görög tragédia a Bachtól Beethovenig ívelő, Wagnerben kiteljesedő német zene szellemének köszönheti *újjászületését*. Ám ott, ahol Nietzsche rekapitulálja az operaforma wagneri kritikáját, tolla akarva-akaratlanul túlfut a téma keretein, s a filozófust magával ragadja kultúrkritikai szenvedélye, a modern kultúrát mint demokratikus–közönséges – a filiszterközönség elvárásait kielégítő –, *operakultúrát* ostorozó szenvedély: a „drámai zene" olyasféle eredeti bűn az önelvűségét kiharcoló zeneművészet ellen, amely alól a wagneri életmű nem menthető fel. Ilyen nézetek kiváltképp gyakran bukkannak fel kéziratos jegyzetekben. Így a szó és a zene viszonyát feszegető fejtegetések szerint a „drámai zene" a szerves fejlesztés immanens törvényszerűségeit alapul vevő „abszolút" zene ellenlábasa, valamiféle „emlékeztető" vagy „izgató zene" [Aufregungsmusik], „izgatószer az ernyedt vagy eltompult idegek serkentésére", amely illegitim módon a kifejezés eszközévé teszi azt, aminek sohasem szabadna eszközzé válnia.

Különösen szembeötlő az abszolút zene paradigmatikusságának elfojtása a *Richard Wagner Bayreuthban* végső, nyomtatott változatában. A tanulmányhoz írott legelső, 1874-ből származó jegyzetekből még nem nehéz rekonstruálni egy Wagner-apológiával összeegyeztethetetlen, eretnek gondolatsort. Eszerint a wagneri művészalkat bizonyos vonásai, így a féktelenség, a mértéktelenség, a későn érettséggel összefüggő hajlam a dilettantizmusra – megannyi veszély forrása; nem kedveznek a kompozíció magasabb rendű integritásának. Wagner született színész, aki csak a zenében tudta kiélni mimikai képességeit. „Színészként Wagner úgy akarta ábrázolni az embert, mint a legnagyobb mértékben tevékeny és valóságos lényt: affektusainak tetőfokán. Extrém természete minden más lelkiállapotban gyengeséget és valótlanságot látott. Az affektusok festése azonban rendkívüli veszélyekkel járhat a művész alkotó munkájában. A *mámorító*, az *elkábító*, a *hirtelen bekövetkező* – szörnyű tendenciák!" A színészalkat, úgy tűnik, hajlik a rétori stílusra, a nagystílű vagy annak képzelt *tömegművészetre*. „Ne feledjük: Wagner művészete *teátrális* nyelvet beszél; az ilyen nyelv nem való szobába, camerába. Ez népszónoki hang [Volksrede] (...); a távolban is hallható kell, hogy legyen; egésszé kell, hogy összetapassza a néptömeg káoszát." „Bachból és Beethovenből tisztább szellem világít felénk. Wagnernél az eksztatikus gyakran erőszakos, nem elég naiv." A színészalkat így beépül magába a zenei formafolyamatba, szétrobbantja az abszolút zene szerves fejlesztést követelő formakánonát: „A nagy ritmikus periódusok megszűnése (...) mindenesetre a végtelenség, a tenger benyomását keltik; ám ez csak művészi eszköz, nem pedig reguláris törvény, amivé Wagner szeretné nagyítani." Semmi kétség: ezekben a kéziratos jegyzetekben Nietzsche akarva-akaratlanul a maga szerves felépítettséget meg nem tagadó abszolút zene paradigmája mellett tesz hitet. A végleges szövegben viszont már nem esik szó a „drámai zenében", egyáltalán a színészalkatban rejlő ve-

szélyekről. A belső cenzúra elfojtja mindazt, ami az „összművészet" esztétikai alapelvével ellentétes.

3. Könyvtárnyi irodalom szól Nietzsche nagy pálfordulásáról, csalódásáról Wagnerben, a megvalósult Bayreuth-eszmében, a Parsifal „dekadenciájában" („Richard Wagner, látszólag a világraszóló győztes, valójában a megtört dekadens, hirtelen tehetetlenül lerogyott a keresztény kereszt előtt"). Kevesebb szó esik arról, hogy a filozófus 1876-ban vagy az azt követő hónapokban elsősorban saját filozófiai létértelmezésében csalódott, abban a „művész-metafizikában", amely a művészetben – a tragikus világlátáson alapuló nagy művészetben – véli felfedezni a világ, az emberi lét egyetlen lehetséges – esztétikai – igazolását. Nietzsche új filozófus-eszménye a szabadgondolkodó, az emberfölötti embert követelő Zarathustra. A látszólag pálfordulásszerű szembefordulás Wagnerrel ebben az összefüggésben csak epifenomén: látványos, de nem a lényeget érintő kísérőjelensége Nietzsche filozófiailag motivált antiromantikus fordulatának.

Carl Dahlhaus okkal figyelmeztet: Nietzsche Wagnerről szóló írásait *A tragédia születésé*től a Bayreuth-eszme elemzésén át a szellemi összeomlás előestéjén összeállított *Nietzsche contra Wagner*ig* nem elég pszichológiai szemmel, egy pszichológiai rejtély megfejtésének igényével olvasni, mint egy gyűlöletbe átcsapó barátság dokumentumait. Tanulságosabb ezeknek az írásoknak filozófiai olvasata, mint olyan dokumentumoké, amelyek a *zenéről* és a *zenében* való gondolkodás lehetőségeiről, válaszútjairól, a paradigmaképződés alternatíváiról szólnak. (C. Dahlhaus: „Nietzsche 1876." In: *Programhefte der Bayreuther Festspiele 1976.* hrsg. von W. Wagner. II. Die Walküre.)

4. Nietzsche utolsó Wagner-tanulmánya, az 1888 tavaszán sebtében megírt és kora őszén megjelentetett *Fall Wagner*, a „Wagner-ügy" (fordítható „Wagner bukásá"-nak is) voltaképpen egyetlen vádirat; benne a filozófus szeretné a nyilvánosság elé tárni tíz éven át tartó Wagner-ellenes polémiájának motívumait és végső következtetéseit. A vádló a pamfletírás, az olykor ízetlen élcelődés eszközeitől sem riad vissza, hogy kellő érzelmi nyomatékot adjon a *nagy árulás* leleplezésének. Központi gondolata kevéssé új: csak azt teszi nyilvánvalóvá, amit romantikus periódusa nagy műveiben 1872 és 1876 között tudat alá szorított. A wagneri nagy stílusban – hangzik a verdikt – hazugság rejlik, Wagner a modernség Cagliostrója, nagy csábító és pénzhamisító, mindenáron hatni akaró színész és dagályos népszónok; ám általa legbehízelgőbb, legintenzívebb nyelvén beszél a modern világ. *Wagner est une névrose*: Wagner, a par excellence modern művész, gyógyíthatatlanul beteg művészetet teremtett; benne „csábosan keveredik az, amire az egész világnak szüksége van – a kimerült emberek három nagy stimulánsa: a *brutális*, a *művi* és az (idiotikusan) *ártatlan*." Nietzsche mindennek összefoglaló jellemzésére francia olvasmányaiban, Paul Bourget-nél megtalálta a kulcsszót is, a *décadence* fogalmát. Dekadens

* Új fordítása a *Holmi* 2001. márciusi számában.

mármost az a zene, amely feloldja a Beethovenben tetőző klasszikus kompozíció integritását, s ami azt élteti: a nagy egészséget. „Mi jellemzi az *irodalmi* dekadencia valamennyi formáját? Az, hogy az élet már nem az egészben rejlik. A szó szuverénné válik, és kiugrik a mondatból, a mondat túlburjánzik, és homályossá teszi az oldal értelmét, az oldal az egész rovására kap életet – az egész többé már nem egész. Mindez azonban a dekadencia valamennyi stílusára jellemző dolog: mindenütt az atomok anarchiája, az akarat szétesése (...) Az egész már nem él, csak összeférCelt, kiszámított valami, artefaktum." Itt Nietzsche már nyíltan vállalja az abszolút zene mintaképszerűségét. Wagner páratlan feltaláló és újító: „határtalanná tette, megsokszorozta a zenei nyelv kifejező erejét – feltételezve, hogy a zenének bizonyos körülmények között *megengedjük*, hogy *ne zene* legyen, hanem nyelv, *eszköz,* ancilla dramaturgica. (...) Wagner zenéje, *ha nem veszi védelmébe* a színházi ízlés, ez az igazán toleráns ízlés, egyszerűen rossz zene..." Helye ezért nem is a zene történetében keresendő; pontosabban: Wagner a színész csillagának feljövetelét jelenti. Ebből következőleg a dekadencia elleni fellépés lényegében hadüzenet a tömegművészetnek: „A színház ne legyen úrrá a művészeteken. A színész ne váljon az igazak elcsábítójává. *A zene ne váljon a hazugság művészetévé.*"

A *Wagner-ügy* most új fordításban kerül a magyar olvasó kezébe.

DOKUMENTUM

Friedrich Nietzsche

A WAGNER-ÜGY

Egy muzsikus-probléma

ELŐSZÓ

Lazítok kissé. Nem merő gonoszkodás, ha írásomban Wagner rovására dicsérem Bizet-t. Habár élcelődöm, amit mondok, éppenséggel nem tréfadolog. A sors rendelte úgy, hogy hátat fordítsak Wagnernak; ilyen szakítás után újra szeretni bármit is – ez felér egy győzelemmel. Talán még senki sem nőtt össze a wagnerkedéssel oly végzetes módon, mint én; ahogyan még senki sem védekezett ellene dühödtebben, senki nem örült szabadulásának jobban, mint jómagam. Hosszú történet ez! Sűrítsem egyetlen szóba? – Ha moralista lennék, magam se tudnám, mit mondanék. Talán az *önlegyőzés* a pontos kifejezés. – Csakhogy a filozófus nem kedveli a moralistákat... és nem szereti a szép szavakat sem...

Mit követel önmagától első- és utolsósorban a filozófus? Azt, hogy úrrá legyen korán, hogy „kortalan" legyen. Mi számára a legkeményebb próbatétel? Az, hogy nagyon is kora gyermeke. Nos, miként Wagner, ennek a kornak vagyok a gyermeke én is, akarom mondani: én is *dekadens*[1] vagyok; csakhogy én megértettem helyzetemet, és védekeztem ellene. A filozófus védekezett bennem.

Ami engem a legkomolyabban foglalkoztatott, az a *dekadencia* problémája volt – nem oktalanul. „Jó és rossz": egyik változata ennek a problémának. Ha van szemünk a hanyatlás tüneteinek meglátására, akkor megértjük a morált is, megértjük, hogy mi rejtezik a morál legszentebb nevei és értékformulái mögött: *elszegényedett* élet, a vég akarása, a nagy kifáradás. A morál tagadja az életet... Egy ilyen feladat *önfegyelmet* követelt tőlem: határozott *elutasítását* mindannak, ami beteg bennem, ideszámítva Wagnert, ideszámítva Schopenhauert, ideszámítva az egész modern „emberiességet". – Teljes elidegenedésre, elhidegülésre volt szükségem, kijózanodásra mindenféle időhöz kötöttből, korszerűből, és – ez volt a leghőbb vágyam – *Zarathustra* szemére, olyan szemre, amely irdatlan távolságból képes átlátni – maga *alatt* látni – az embernek nevezett tényállást. Mit meg nem tenne az ember egy ilyen cél eléréséért? Milyen „önlegyőzést", „önmegtagadást" nem vállalna?

1 „Dekadens", „dekadencia": a kulturális hanyatlás jelölésére szolgáló szavakat Nietzsche következetesen francia alakjukban használja *(décadent, décadence).* [A fordító jegyzete.]

Legnagyobb élményem az volt, hogy *kigyógyultam*. Wagner csupán betegségeim egyike.

Nem mintha nem lennék hálás neki ezért a betegségért. Ha írásomban egyre hajtogatom, hogy Wagner – *káros*, nem kevésbé makacsul hajtogatom azt is, hogy van, akinek nélkülözhetetlen – a *filozófusnak*. Amúgy elboldogulunk Wagner nélkül is, a filozófus ellenben nem dönthet szabadon afelől, kitér-e Wagner elől. A filozófus kora rossz lelkiismerete kell, hogy legyen; amihez viszont kora legjobb ismereteivel kell rendelkezzék. De a modern lélek útvesztőiben való eligazodáshoz ugyan hol találna Wagnernél avatottabb vezetőt, a lélek beszédesebb hírnökét? Wagner révén *legintimebb* nyelvén beszél a modernség: sem a jót, sem a rosszat nem rejti véka alá. Már semmiféle szégyenérzete nincs. És megfordítva: ha tisztában vagyunk a jóval és a rosszal Wagnernél, akkor jószerivel számot vetettünk a modern világ *értékével* is. Teljesen megértem, ha ma egy muzsikus így beszél: „Gyűlölöm Wagnert, de nem tudok elviselni másféle zenét." Érteném viszont azt a filozófust is, aki kijelentené: „Wagner *összegezi* a modernséget. Nincs mit tenni: előbb wagneriánusnak kell lennünk..."

A WAGNER-ÜGY

Torinói levél 1888 májusából

ridendo dicere severum...[2]

1.

Tegnap – elhiszik-e nekem? – huszadszor hallgattam végig *Bizet* mesterművét. Most is végig kitartottam, szelíd áhítattal; most sem menekültem el. Meglep, hogy ilyenkor úrrá leszek türelmetlenségemen. Lám, egy mű, mely tökéletesebbé teszi hallgatóit! Közben „mesterművé" válunk magunk is. – És valóban, valahányszor a *Carment* hallgatom, az az érzés fog el, hogy vérbeli filozófus vagyok, jobb filozófus, mint különben: türelmes, boldog, indiai bölcs, amolyan *elüldögélő*... Öt órán át ülni: ez az életszentség első stációja! – Nem titkolom, hogy Bizet zenekarának hangzása szinte az egyetlen, amelyet még elviselek. Az a *másik*, mostanság divatos, a wagneri hangzás viszont brutális, mesterkélt, egyszersmind „ártatlan", s így egyszerre, egy időben szól a modern lélek három érzékéhez – ó, milyen ártalmas nekem a wagneri zenekar hangzását hallgatni! Sirokkónak hívom. Kiver tőle a hideg verejték. Számomra vége a jó időnek.

Bizet zenéjét tökéletesnek érzem. Könnyedén, behízelgően, udvariasan közeledik hozzánk. Szeretetre méltó, *nem izzadságszagú*. Esztétikám első tétele így hangzik: „Minden, ami jó, az könnyed; ami isteni, az lenge léptekkel fut tova". Bizet zenéje kegyetlen, rafinált, fatalista zene, eközben mégis populáris marad; – ez egy sajátos *rassznak*, nem pedig egy egyénnek a rafináltsága. Gazdag. Pontos. Építkezik,

2 *Ridendo dicere* severum: mosolyogva beszélni valami *komoly dologról* (Horatius nyomán). [A fordító jegyzete.]

szervez, és egyszerre csak *kész:* így ellentéte a „végtelen dallamnak", ennek a zenei polipnak. Ki hallott még színpadon ennél megrendítőbb tragikus hangsúlyokat? És hogyan éri el Bizet mindezt? Grimaszok nélkül! Pénzhamisítás nélkül! A nagy stílus *hazugsága* nélkül! – Végül pedig: ez a zene a hallgatót intelligens embernek tekinti, olyannak, aki maga is muzsikus; ez a zene ebben a tekintetben is ellenpontja Wagnernek – aki, bárhogyan is vélekedünk róla, a világ *legudvariatlanabb* zsenije volt (Wagner olyannak vesz bennünket, mintha...; annyiszor mond el, ismétel el egy dolgot, míg a hallgató kétségbe nem esik, míg el nem hiszi).

Ismétlem: jobb ember leszek, ha Bizet szól hozzám. Egyben jobb muzsikus leszek, jobb *hallgató*. Lehet zenét ennél elmélyültebben hallgatni? *Beletemetkezem* ebbe a zenébe, kihallom az okát. Úgy tűnik, mintha átélném keletkezését: remegek, látom a veszélyeket, amelyeket egy vakmerő tett előidéz, elragadtatással töltenek el a szerencsés fordulatok, amelyekkel Bizet nem marad adósunk. – És bármilyen furcsa, alapjában véve minderre nem is gondolok, vagy *nem tudom*, hogy de mennyire erre gondolok! Mert közben egészen más gondolatok járnak a fejemben... Észrevették már, hogy ez a zene *szabaddá teszi* a szellemet? Hogy gondolkodásunknak szárnyakat ad? Hogy hallgatása annál filozofikusabbá teszi az embert, minél inkább muzsikus lesz? – Mintha villámok cikáznának az absztrakciók szürke égboltján; ez a villámfény elég erős a dolgok finom részleteinek megvilágítására; a nagy problémák megfogható közelségbe kerülnek; mintha egy hegycsúcsról fognánk át tekintetünkkel a világot. – Ezzel éppenséggel a filozófiai pátosznak adtam meg a meghatározását. – És hirtelen *válaszok* hullanak az ölembe, *megoldott* problémák jégesője zuhog rám... Hol is vagyok? – Bizet megtermékenyít engem. Minden, ami jó, megtermékenyít. Ezzel mutatom ki hálámat iránta: nincs is más *bizonyítékom* arra, hogy valami jó. –

2.

Ez a mű is megvált; nem Wagner az egyetlen „megváltó". Ezzel a művel búcsút veszünk a *nyirkos* északtól, a wagneri eszmény ködeitől. Megvált már maga a cselekmény is. Mérimée jóvoltából logika jellemzi a szenvedélyek rajzát, a lehető legrövidebb vonal, *szigorú* szükségszerűség, főként pedig olyasmi, ami a forró égöv sajátja: száraz levegő, a levegő *áttetszősége*. Itt minden tekintetben más az éghajlat. Itt másféle érzékiség jut szóhoz, másféle szenzibilitás, másféle derű. Ez a zene derűs, nem francia vagy német módon az. Derűje afrikai eredetű; felette a végzet lebeg; boldogsága kurta, hirtelen, pardont nem ismerő. Irigylem Bizet-t; volt bátorsága ennek a délszaki, napszítta-barna szenzibilitásnak a színreviteléhez; a művelt Európa zenekultúrájában ehhez eddig nem állt megfelelő nyelv rendelkezésre, ehhez a délszakibb, kreolabb, napbarnítottabb érzékiséghez. Boldogságának sárgás fényű délutánjai – micsoda jótétemény! Közben a környező tájra téved a tekintetünk: volt-e *simább* a tenger valaha is? – És milyen megnyugtatóan hat ránk a mór tánc! Buján melankolikus; belőle még mi, telhetetlenek is megtanulhatjuk, mi a kielégülés. – És végül a szerelem, ez *a természetbe* visszafordított szerelem! *Nem* holmi „előkelő szűz" szerelme! Nem holmi Senta-szentimentalitás! Hanem szerelem mint fátum,

mint kikerülhetetlen *végzet*, mely cinikus, ártatlan, kegyetlen – és éppen ebben *természet!* Szerelem, mely eszközeit tekintve nem egyéb, mint a nemek között dúló háború, alapját tekintve a nemek *halálos gyűlölsége!* – Nem ismerek más esetet, ahol ennyire mélyen, ennyire rettenetes erővel sűrűsödnék egyetlen formulává a szerelem lényegét képező tragikus szellem, mint Don José utolsó feljajdulásában:

„Igen, *én* öltem meg őt, *én,*
imádott Carmenem!"

– Ritka a szerelem ilyen felfogása (az egyetlen filozófushoz méltó felfogás); ezer közül talán egyetlen műben találunk ilyet. Mert a legtöbb művész ugyanúgy tesz, mint az átlagember, sőt annál is hibásabban gondolkodik – *félreérti* a szerelmet. Wagner is félreértette. A legtöbben azt hiszik, hogy önzetlenek a szerelemben, mivel egy másik lény javát, boldogságát kívánják, gyakran akár saját boldogságuk árán. Ám ennek fejében *birtokolni* akarják a másikat... Itt nem kivétel Isten sem. Isten korántsem a „ha szeretlek, mi közöd hozzá?" jegyében gondolkodik; rettenetes tud lenni, ha nem szeretik viszont. „A szerelem – ez a mondás istenekre és emberekre nézve egyként igaz –, valamennyi érzelem közül a legönösebb, ennélfogva amikor sebet ejtenek rajta, a legkevésbé nagyvonalú." (B. Constant)

3.

Látják már, hogy mennyire *jót tesz* nekem ez a zene? – „Délszakivá kell tennünk a muzsikát": nem oktalanul találtam ki ezt a formulát *(Túl jón és rosszon,* 255.) Vissza a természethez, az egészséghez, a derűhöz, az ifjúsághoz, *az erényhez*! – Pedig én mégiscsak a legromlottabb wagneriánusok egyike voltam... Képes voltam komolyan venni Wagnert... Ó, a vén varázsló! Mi mindent el nem hitetett velünk! Az első, amit művészete nyújt, egy nagyítóüveg: az ember belenéz, és egyszerűen nem hisz a szemének – egyszerre minden megnő, *még Wagner is nagy lesz*... Micsoda ravasz csörgőkígyó! Egy életen át karattyolt „odaadásról", „hűségről", „tisztaságról", s a szűziességet dicsőítve kivonult a *romlott* világból. – És mi hittünk neki...

– Nem is hallja, mit mondok? Ön szerint Wagner *problémája* előbbre való, mint Bizet-é? Wagner problémáját én sem becsülöm le, megvan a maga varázsa. A megváltás problémája minden tiszteletet megérdemel. Wagner semmin sem törte annyit a fejét, mint a megváltáson: operája a megváltás operája. Nála valaki mindig megváltásra vágyik: hol egy ifjú, hol egy ifiasszony; legyen ez az *ő* dolga. És mily gazdagon variálja e vezérmotívumát! Mily ritka, mily mély értelmű kilengésekkel! Ki más világosított fel bennünket, ha nem Wagner, hogy az ártatlanság különös előszeretettel részesít megváltásban érdekes bűnösöket? (Tannhäuser esete.) Vagy hogy még az örök zsidó is megváltásra lel, *otthonülő* lesz, ha megnősül? (A bolygó hollandi esete.) Vagy hogy idős, romlott nőszemélyek kedvelik, ha ártatlan ifjak váltják meg őket? (Kundry esete.) Vagy hogy ifjú leányok jó néven veszik, ha olyan lovag váltja meg őket, aki wagneriánus? (A mesterdalnokok esete.) Vagy hogy férjes asszonyok szeretik, ha egy lovag az, akinek megváltásukat köszönhetik. (Izolda esete.) Vagy hogy „a régi istent", miután minden tekintetben kompromittálódott, éppen-

séggel egy szabad és immorális szellem váltja meg. (A Nibelung gyűrűjének esete.) Ugye, az utóbbi eset kiváltképp mély értelmű! Értik, ugye? Ami engem illet, én óvakodom attól, hogy megértsem... Azt, hogy az említett művekből másféle tanulságok is levonhatók lennének, én inkább megerősíteni tudom, semmint kétségbe vonni. Egy Wagner-balett a kétségbeesésbe taszíthat – *de* erényessé is tehet! (Megint csak Tannhäuser esete.) És a leggyászosabb következményekkel járhat, ha az ember nem bújik idejében ágyba. (Megint csak Lohengrin esete.) És sohasem tudjuk pontosan, hogy voltaképpen kivel is kötöttünk házasságot. (Harmadjára is Lohengrin esete.) – Trisztán és Izolda dicsérően szól a tökéletes férjről, aki egy bizonyos helyzetben csak azt kérdezi: „De hát miért nem szóltatok korábban? Mi sem egyszerűbb ennél!" Amire ez a felelet:

„Nem mondhatom azt el neked;
kérdésedre sohasem kaphatsz választ."

Lohengrin ünnepélyesen megtilt minden kérdezősködést. Wagner ezzel védelmébe veszi a „higgy, neked *hinned* kell" keresztény eszméjét. Tudományosnak lenni: halálos vétek a Legfőbb, a Legszentebb ellen... A bolygó hollandi azt a fennkölt tanítást hirdeti, hogy a nő révbe juttatja, wagneri nyelven: „megváltja" a legnyughatatlanabb férfit is. Szabadjon itt közbeszúrni egy megjegyzést. Feltéve ugyanis, hogy az valóban így van, kérdés, hogy kívánatos-e így? – Mi lesz az „örök zsidóból", akit egy nő imád és *magához láncol?* Nem lesz többé „örök", megnősül és érdektelenné válik számunkra. – A valóság nyelvére lefordítva: a nő a forrása a művészekre, a zsenikre – tehát az „örök zsidókra" – leselkedő veszélyeknek; az *őket imádó* nők okozzák vesztüket. Józserivel senki sem elég erős jellem ahhoz, hogy ne zülljön el és ne szoruljon „megváltásra", ha úgy érzi, hogy istenítik; gyorsan *lealacsonyodik* a nőhöz. – A férfi elgyávul minden örök-női láttán; a kis nőcskék jól tudják ezt. Sok esetben – és éppen a legismertebb esetekben – a nő szerelme kifinomult *parazitizmus*, befészkelődés egy idegen lélekbe, olykor egy idegen testbe is – ó, minden esetben a „házigazda" rovására!

Ismerjük Goethe sorsát a képmutató, vénkisasszonyos Németországban. A németek mindig viszolyogtatónak tartották, hogy Goethe csak zsidó nők között talált igazi csodálókra. Schillert, a „nemes" Schillert, aki nagy szavakat ízlelgetett a németekkel, *őt* szívükhöz közel állónak tartották. Mit vetettek Goethe szemére? A „Vénusz-hegyet" persze, s azt, hogy velencei epigrammákat írt. Őt már Klopstock is erkölcsprédikációban részesítette; róla szólva egy időben Herder is szerette a Priaposz nevet emlegetni. Még a *Wilhelm Meister*t is a hanyatlás tünetének, morális elposványosodásának tartották. „A kezes jószágok állatsereglete", a regényhős „semmirekellő volta" Niebuhrt például olyannyira bosszantotta, hogy végül olyan szavakban tört ki, amelyeket Biterolf is elénekelhetett volna: „Nincs fájdalmasabb, mint látni, hogy egy nagy szellem maga nyesi le szárnyait, és valami alantasban keresi virtuóz művészetének kifejeződését, *lemondva arról, ami magasabb rendű"*... Mindenekelőtt az „előkelő szűz" volt felháborodva; valamennyi kis fejedelmi udvar, valamennyi német Wartburg hányta magára a keresztet, valahányszor csak Goethével, a Goethében megbúvó „tisztátalan szellemmel" volt érkezése. – *Ezt* a történetet ültette át

Wagner zenébe. *Megváltja* Goethét, ez magától értetődő; de úgy teszi ezt, hogy közben nagy bölcsen az előkelő szűznek is pártját fogja. Goethe megmenekül: egy ima menti meg, s az előkelő szűz *magához vonja* őt...

Mit gondolt volna Goethe Wagnerről? – Goethe egyszer feltette a kérdést: miféle végzet lebeg valamennyi romantikus feje felett, mi is a romantikus végzet? Válasza: az, hogy „erkölcsi és vallási abszurditásokon kérődzve egyszerűen megfulladnak". Rövidebb formulával: *Parsifal*. – A filozófus ezt megtoldja egy epilógussal. *Szentség*: alkalmasint ez a végső pont, ami a nép és a nő szeme elé kerül a magasabb értékekből; ez nem más, mint az eszmény szemhatára a születésüktől fogva rövidlátók világában. Filozófusoknak viszont a szentség – csakúgy, mint minden szemhatár – puszta meg nem értettség csupán, egyfajta kapuzárás ott, ahol a *filozófus* világa – az *ő* veszélye, eszménye, kívánsága – *elkezdődik*... Udvariasabb megfogalmazásban: „a filozófia nem elég a csőcseléknek. Nekik a szentség kell." –

4.

– Elbeszélem még a Ring történetét. Itt a helye. Megváltástörténet ez is; csakhogy ez alkalommal Wagner az, aki megváltásban részesül. – Wagner egy fél életen át hitt a *forradalomban*, ahogyan csak egy francia hihet benne. A forradalmat kereste a mítosz rúna-jeleiben; azt hitte, hogy *Siegfried*ben megtalálta a tipikus forradalmárt. – „Honnan származik minden baj a világon?" tette fel magának a kérdést. „A régi szerződésekből", hangzott válasza, nem másként, mint ahogyan a forradalom bármely ideológusa válaszol. Német nyelvre fordítva: a szokásokból, a morálból, az intézményekből származik a baj, abból, amin a régi világ, a régi társadalom alapul. „Hogyan irtsuk ki a bajt a világból? Hogyan vessünk véget a régi társadalomnak?" Csakis úgy, hogy hadat üzenünk a „szerződéseknek" (a szokásoknak, a morálnak). *Ezt teszi Siegfried*. Korán kezdi, nagyon korán: már származása is hadüzenet a morálnak: Siegfried házasságtörésből, vérfertőzésből jön a világra... A történetnek ez a radikális eleme *nem* a mondából ered; ezt Wagner találta ki, ezen a ponton *megváltoztatva* a mondát... Siegfried ott folytatja, ahol elkezdte: követi az első impulzust, halomra dönt mindent, ami hagyományos, ami tiszteletet, *félelmet* kelt. Aki nem tetszik neki, azt leszúrja kardjával. Tiszteletet nem ismerve átgázol a régi isteneken. Legnagyobb vállalkozása viszont arra irányul, hogy *emancipálja a nőt* – hogy „megváltsa Brünhildát"... Siegfried és Brünhilda: ez a szabad szerelem szakramentuma, az aranykor hajnalhasadása, a régi világ isteneinek alkonya – *a baj ezzel ki van irtva a világból*... Wagner hajója hosszú ideig derűsen *ebben* az irányban haladt előre. Legfőbb célját, semmi kétség, Wagner ezen az úton kereste. – Egyszer csak mi történt? Szerencsétlenség történt. A hajó zátonyra futott; Wagner megfeneklett. A schopenhaueri filozófia volt e zátony, egy Wagner eddigi felfogásával *ellentétes* világnézet volt az, amin Wagner megfeneklett. Mit tett át zenébe? Optimizmust. Most elszégyellte magát: olyan optimizmust, amelyet Schopenhauer gyilkos jelzővel illetett: *elvetemült* optimizmust. Újra csak szégyenkeznie kellett. Hosszú időn át törte a fejét, de helyzete kétségbeejtőnek tűnt... Végül felderengett előtte a kiút. A zátonyt, amelyen megfeneklett, vajon nem lehetne úgy interpretálni, *mint célt*, mint végső szán-

dékot, mint az egész út voltaképpeni értelmét? *Itt* futni zátonyra – végtére ez is lehet cél. „Bene navigavi, cum naufragium feci..."[3] És schopenhaueri nyelvre fordította a Ringet. Minden rosszra fordul, minden aláhanyatlik; az új világ éppoly silány, mint a régi: a *Semmi*, egy indiai Kirké integet felénk... Az eredeti elgondolás szerint Brünhildának a szabad szerelmet dicsőítő himnusszal kellett volna búcsúznia, szocialista utópiával hitegetve a világot, azzal a jelszóval, hogy „minden jóra fordul". Most valami egészen mást kell tennie. Először is tanulmányoznia kell Schopenhauert, versbe kell szednie „A világ mint akarat és mint képzet" negyedik könyvét. *Wagnernek már osztályrészül jutott a megváltás*... Komolyan mondom, igazi megváltás volt ez. A jótétemény, amit Wagner Schopenhauernek köszönhet, mérhetetlenül nagy. Csak *a dekadencia filozófusa* adhatta vissza *önmagának* a dekadencia művészét.

5.

A dekadencia művésze: itt áll leírva a szó. És ezzel komolyra fordítom a dolgot. Mert távol áll tőlem, hogy közömbösen szemléljem, amikor ez a dekadens ember megrontja egészségünket – és hozzá még a zenénket is! Ember egyáltalán ez a Wagner? Nem inkább valamiféle betegség? Mindent beteggé tesz, amihez csak hozzáér – *a zenét már megbetegítette.*

Tipikus dekadens: érzi, hogy ízlése megromlott; magasabb rendű ízlésre tart igényt; romlottságát mint törvényt, mint haladást, mint beteljesedést tudja elfogadtatni.

Mi pedig nem védekezünk. Csábítóereje felmérhetetlenné nő, körülötte tömjénfüst gomolyog; félreértése „evangélium" rangjára emelkedik – és korántsem csak *lelki szegényeket* tudott megtéríteni!

Kedvem lenne kissé kinyitni az ablakot. Levegőt! Egy kis levegőt! –

Meg sem ütközöm azon, hogy Németországban az emberek eltűrik, hogy Wagner rászedje őket. A németek olyanra szabták Wagnert, hogy leborulhassanak előtte. Sohasem is voltak lélekbúvárok; hálásak, ha félreérthetnek valamit. Engem ennek az ellenkezője lepne meg. De hogy még Párizsban is vannak, akik Wagnerrel bolondítják magukat! Ott, ahol szinte mások sincsenek, mint pszichológusok! Meg Szentpétervárott, ahol még olyasmin is képesek átlátni, amin a párizsiak sem! Milyen mély rokonságban lehet Wagner az egész európai dekadenciával, ha őt nem érzik dekadensnek! Wagner a dekadenciához tartozik, annak protagonistája, legnagyobb neve... Az emberek önmagukat részesítik kultikus tiszteletben, amikor *Wagnert* az egekbe emelik. – Mert már az is a dekadencia jele, hogy nem védekeznek ellene. Legyengült az ösztön. Vonzó lett, amitől irtózni kellene. Szájunkra veszünk olyasmit, ami feltartóztathatatlanul romlásba visz. – Példát mondjak? Elég szemügyre vennünk a vérszegény, a köszvényes vagy a diabetikus betegek étrendjét. A vegetáriánus ember definíciója: olyan élőlény, akinek korroboráló diétára van szüksége. A károst károsnak érezni, *képesnek* lenni arra, hogy a károstól eltiltsuk magunkat – ez az ifjúság, az életerő jele. A legyengült embert *csábítja* az, ami káros: a vegetáriánust a

3 *Bene navigavi, cum naufragium feci:* jól hajóztam, amikor hajótörést szenvedtem. [A fordító jegyzete.]

zöldségféle. Maga a betegség is lehet az élet stimulánsa: csak legyünk elég egészségesek e stimuláns felhasználásához! – Wagner fokozza a kimerültséget: *ezért* vonzó a gyengék és a kimerültek számára. Ó jaj, a vén mester csörgőkígyóra valló boldogsága: látta, hogy mindig a „kisdedek" jönnek hozzá!

Első helyre állítom a következő szempontot: Wagner művészete beteg. Színre vitt problémái – csupa olyan nyavalya, amely a hisztériával függ össze, az effektusok görcsössége, túlérzékenység, mind csípősebb fűszerekre vágyó gusztus, labilitás, amely elvek álruhájába bújik; nem utolsósorban: a fiziológiai típusoknak tekintett hősök és hősnők megválasztása (micsoda példatára a kóros eseteknek!): mindez kétségbevonhatatlan kórkép. *Wagner est névrose.*[4] A mai tudomány talán semmit sem ismer alaposabban, pontosabban: semmit sem tanulmányozott behatóbban, mint a degeneráltságnak azt a próteuszi jellegét, amely itt művészetnek és művésznek álcázza magát. Orvosaink és fiziológusaink egy páratlanul érdekes – vagy legalábbis teljes – kóresetet fedezhetnek fel Wagnerben. Mivel az idegrendszer e megbetegedésénél és a túlérzékenységénél nincs modernebb tünet, Wagner a par excellence *modern művész,* a modernség Cagliostrója. Az ő művészetében csábosan keveredik az, amire ma az egész világnak szüksége van – a kimerült emberek három nagy stimulánsa: a *brutális*, a *művi* és az (idiotikusan) *ártatlan.*

Wagner a zene végromlása. Feltalálta azt az eszközt, amellyel a fáradt idegek izgalomba hozhatók; ezzel beteggé tette a zenét. Ez a találékonyság nem csekély tehetségre vall; segítségével új életre lehet galvanizálni a halálosan kimerülteket, a félholtakat. Wagner mesteri fokon ismeri a hipnotizálás fortélyait; földhöz vágja ő még a legerősebbeket is. *Sikere* – az idegek izgalomba hozásának terén és ennek következtében a nőknél – nagyra törő muzsikusok egész sorát tette titkos művészetének követőjévé. És nemcsak a nagyratörőket, hanem az *okosokat* is... Ma beteg zenével pénzt lehet keresni; nagy színházaink Wagnerből élnek.

6.

– Ismét engedélyezek magamnak némi derűt. Tételezzük fel, hogy Wagner *sikere* testileg is megfogható alakot ölt, és az emberbarát zenetudós ruhájába bújva fiatal művészek közé vegyül. Mit gondolnak, mit hirdetne ebben a körben? –

Barátaim, mondaná, beszéljünk őszintén! Rossz zenét írni könnyebb, mint jót. Hogyan? Hogy még előnyösebb is, kifizetődőbb? Hogy hatásosabb, meggyőzőbb, lelkesítőbb, biztonságosabb? *Wagneribb?* –... Pulchrum est paucorum hominum.[5] Elég baj ez! Tudunk latinul, talán még azt is tudjuk, hogy mi előnyös számunkra. A széppel van egy kis gond, tudjuk. Akkor minek ide szépség? Miért ne válasszuk inkább azt, ami nagy, fenséges, gigantikus, ami megindítja a *tömegeket?* – újra elmondom: gigantikusnak lenni könnyebb, mint szépnek; jól tudjuk...

Ismerjük a tömegeket, ismerjük a színházat. A legjobbak, akik ott ülnek, a német ifjak, a „felszarvazott férjek" és egyéb wagneriánusok a fenségesre vágynak, ar-

4 Wagner egyfajta idegbaj (francia). [A fordító jegyzete.]

5 *Pulchrum est paucorum hominum:* a szép a kevesek dolga (Horatius). [A fordító jegyzete.]

ra, ami mély és lenyűgöző. Ilyesmivel még szolgálhatunk. És egy másik réteg, amely szintén ott ül, a művelt kretének, a kis blazírtok, az örök nőiség mániákusai, a boldog nyugalomban emésztők, röviden szólva: *a nép* – szintúgy a fenségesre vágyik, arra, ami mély és lenyűgöző. Ezek is, azok is hasonló logika szerint gondolkodnak. „Aki levesz bennünket a lábunkról, aki földhöz vág, az erős; aki felemel, az isteni; aki sejtelmeket ébreszt, az mély." – Barátaim, muzsikus urak, akkor rajta, szánjuk el magunkat: hát vágjuk a földhöz, emeljük fel őket, ébresszünk bennük sejtelmeket. Ilyesmivel még szolgálhatunk.

Ami a sejtetést illeti: a mi „stílus"-fogalmainknak ez a kiindulópontja. Mindenekelőtt: csak semmiféle gondolatot! Semmi sem annyira kompromittáló, mint egy gondolat. Hanem: a gondolat *előtti* állapotot, a még meg nem született gondolatok gomolygását, az eljövendő gondolatok ígéretét, a világot, ahogyan az az isteni teremtés előtt létezett – a káosz felszakadását... A káosz sejtelmeket ébreszt...

Hogy a Mester nyelvén szóljunk: végtelenséget, de dallam nélkül.

Másodszor, ami a földre döntést illeti, ennek részletei a fiziológia területére tartoznak. Tanulmányoznunk kell mindenekelőtt a hangszereket. Egyes hangszerek csak a zsigerekhez szólnak (Händellel szólva: *megnyitják* a kapukat), mások már a gerincet bizseregtetik. Itt a hangszín a perdöntő; hogy mi hangzik fel, az már-már közömbös. *Ezen* a téren legyünk rafináltak! Mi másra pazarolnánk az erőnket? A hangzás terén legyünk karakteresek, akár a tébolyig! Javunkra írják majd, hogy hangzatainkkal rébuszok elé állítjuk a hallgatót! Csigázzuk csak a végletekig az idegeket, csapjunk oda az idegszálak közé, keltsük villámlás és mennydörgés érzetét – az majd földre dönti a hallgatót...

Elsősorban mégis a *szenvedély* az, ami leveszi lábáról az embert. – Értsünk szót: nincs olcsóbb dolog, mint a szenvedély. Az ellenpont erényei nélkül még egészen jól elvagyunk, nem kell semmit megtanulni; a szenvedély mindig rendelkezésünkre áll. A szépség túl bonyolult, óvakodjunk a szépségtől... úgyszintén a *dallam*tól! Barátaim, ha komolyan vesszük eszményeinket, akkor vessük el a dallamot! Nincs veszélyesebb dolog, mint egy szép *dallam!* Semmi nem rombolja jobban az ízlést! Elvesztünk, barátaim, ha az emberek újra megszeretik a szép dallamokat!

Alaptétel: a dallam amorális. *Bizonyíték:* Palestrina. *Gyakorlati alkalmazás:* Parsifal. A dallam hiánya önmagában szentté tesz.

És ez a szenvedély meghatározása. A szenvedély – avagy a rútság tornagyakorlata az enharmónia kötelén. – Barátaim, merjünk rútak lenni! Wagner mert! Fetrengjünk csak bátran a legvisszataszítóbb harmóniák iszapjában! Ne kíméljük kezünket a szennytől! Csak ezáltal leszünk *természetesek*...

Még egy utolsó jó tanács, talán az összes többi összegzéseként. – *Legyünk idealisták!* – Ez a legbölcsebb, ha nem is a legokosabb, amit tehetünk. Ahhoz, hogy az embereket felemeljük, magunknak is emelkedettnek kell lennünk. Szárnyaljunk a felhők között, ágáljunk ünnepi hangon a végtelenről, vegyük körül magunkat nagy jelképekkel! *Sursum bumbum!* – ennél nincs jobb tanács... „Emelkedett kebel" legyen a fő érvünk, „szép érzés" a közbenjárónk. Az erénynek az ellenponttal szemben egyelőre igaza van. Az emberiség mindig is így okoskodott: „Hogyne lenne jó

az, aki megjavít?" Jobbítsuk hát az emberiséget! (Ezzel mi is „klasszikusok" leszünk, ahogyan „klasszikus" lett Schiller is.) Az olaszokat enerválttá tette, hogy hajhászták az alantas érzéki ingereket, az úgynevezett szépséget; mi maradjunk németnek. Lényegében még Mozart is frivol viszonyban állt a zenével – ezt Wagner *a mi vigaszunkra* állapította meg... Soha se hagyjuk, hogy a zene „üdülésül szolgáljon", hogy „mulattasson", hogy „szórakoztasson". *Soha se akarjunk szórakoztatni!* Elvesztünk, ha az emberek újra hedonista módon kezdenek gondolkodni a zenéről... Ez a rossz tizennyolcadik század. Ez ellen, mellesleg szólva, nincs jobb tanács, mint – sit venia verbo[6] – némi *képmutatás*... Az méltóságot kölcsönöz. – És válasszuk ki azt az órát, amely a legkedvezőbb időpont a borongós tekintetre, a nyilvánosság előtti sóhajokra, a keresztény sóhajokra, a nagy keresztény részvét közszemlére tételére. „Az ember romlott; ki váltja meg? *Mi váltja meg?*" – Nem kell válaszolnunk. Legyünk nagyon óvatosak. Küzdjük le vallás alapítására irányuló becsvágyunkat. De senkinek se legyen kétsége afelől, hogy *mi* váltjuk meg, hogy egyedül a *mi* zenénk váltja meg az emberiséget... (Wagner tanulmánya: „Vallás és művészet.")

7.

Elég volt, elég! Félek, hogy derűs soraim túlságosan is felismerhetővé teszik a nyomorúságos valóságot: a művészet, egyben a művészek hanyatlásának képét. Az utóbbit, a művészi jellem hanyatlását a következő formulában lehetne összegezni: a muzsikus most színésszé válik, művészete egyre inkább a *hazugság* képessége lesz. Lesz még alkalmam részletesebben is kimutatni (főművem *A művészet fiziológiájához* című fejezetében), hogy a művészetnek ez a színészkedéssé züllése fiziológiai degenerálódást (pontosabban egyfajta hisztériát) fejez ki, csakúgy, mint a Wagner által meghonosított művészet rombolásának és belső törékenységének egyes jelenségei, például látószögének nyugtalansága, amely álláspontja szüntelen változtatására kényszeríti. Semmit sem ért Wagnerből, aki csak a természet játékát, az önkényt és a szeszélyt, a véletlenszerűt látja meg benne. Wagner nem volt „hézagos", nem volt „szerencsétlenül járt", nem volt „ellentmondásos" zseni, miként híresztelték róla. Wagner *tökéletes* volt, tipikus dekadens, akiből hiányzik bármiféle „szabad akarat", akinél szükségszerű minden vonás. Ha valami érdekes Wagnerban, akkor az a logikája, amellyel egy fiziológiai eltorzultság mint gyakorlat és mint eljárás, mint az elvek megújítása, mint az ízlés válsága ölt lépésről lépésre alakot.

Ezúttal csak a *stílus* kérdésével foglalkozom. – Mi jellemzi az *irodalmi* dekadencia valamennyi formáját? Az, hogy az élet már nem az egészben rejlik. A szó szuverénné válik, és kiugrik a mondatból, a mondat túlburjánzik, és homályossá teszi az oldal értelmét, az oldal az egész rovására kap életet – az egész többé már nem egész. Mindez azonban a dekadencia valamennyi stílusára jellemző dolog: mindenütt az atomok anarchiája, az akarat szétesése; a morál nyelvén szólva: „az egyén szabadsága"; a tételt a politikai elmélet területére kiterjesztve: „*egyenlő* jogokat mindenkinek". Az élet, az *egyenletes*, harmonikus elevenség, az élet lüktetése és burjánzása a

6 *sit venia verbo:* bocsánat a kifejezésért. [A fordító jegyzete.]

legkisebb alakzatokba szorul vissza; ami marad, az *életszegény*. Mindenütt bénultság, vesződség, dermedtség vagy ellenségeskedés és káosz; ez a kettősség annál szembeötlőbb, minél magasabb formájáig emelkedünk a szervezettségnek. Az egész már nem él, csak összefércelt, kiszámított valami, artefaktum. –

Wagner kiindulópontja a hallucináció: nem hangok, hanem gesztusok hallucinációja. Csak ezután, ezekhez a gesztusokhoz keresi meg a hangok szemiotikáját. Ha csodálni akarjuk, akkor itt munka közben kell szemügyre vennünk: ahogyan az egyes elemeket szétválasztja, ahogyan kisebb egységeket alkot, ahogyan ezeket láthatóvá teszi, megeleveníti, mozgásba hozza. Csakhogy közben elfogy az ereje; a maradék már mit sem ér. Milyen szegényes, milyen zavaros, mennyire laikusra valló az a mód, ahogyan zeneileg „fejleszt", ahogyan kísérletet tesz arra, hogy legalább valahogyan egyberagassza az egyes motívumokat, ha már arra nem képes, hogy szervesen egymásból növessze ki őket. Modora ilyenkor emlékeztet a Goncourt-fivérek stílusára, amelyet egyébként is érdemes összehasonlítani a Wagner-stílussal: az ember szánalmat érez ennyi vesződség láttán. Fogyatékosságát, hogy a mű szerves megformálására képtelen, Wagner egy elvvel igyekszik leplezni, mely szerint ő egy „drámai stílust" alkot; mi ugyan pusztán a stílusalkotás képtelenségét tudjuk csak megállapítani benne. Ez megfelel a Wagnert egy életen át elkísérő merész szokásnak: *elvet* konstruál ott, ahol valamilyen *képessége* hiányzik (ebben mellesleg különbözik az öreg Kanttól, aki *más* értelemben volt merész: ahol nem állt rendelkezésre valamilyen elv, ott valamilyen emberben meglévő „képességet" konstruált). Megismétlem: Wagner csak a legkisebb elem kitalálásában, csak a részletek megköltésében méltó a csodálatra; jogunk van arra, hogy kijelentsük: e téren elsőrangú mester, ő a legnagyobb *miniaturistánk*, aki végtelen értelmet és édességet tud belecsempészni még a legkisebb térbe is. Gazdagsága színekben, félárnyékokban, a kihunyó fények meghitt csillogásában oly káprázatos, hogy Wagner után hallgatva túlságosan is robusztusnak tűnik minden más muzsikus. – Ha hisznek nekem, akkor nem abból fogják eredeztetni Wagner művészetének magasabb rendű eszméjét, ami belőle ma tetszést kelt. Ez utóbbi csak kitalálás, és a tömegek megtévesztésére szolgál; az ilyesmitől mint valami gigantikus méretű freskótól a magunkfajta egyszerűen visszariad. A magunkfajtának ugyan mi köze lehet a Tannhäuser-nyitány idegeket borzoló erőszakosságához? Vagy a Walkürcirkuszhoz? Ami Wagner zenéjéből a színházi előadástól függetlenül is népszerű lett, az kétes ízlést bizonyít, és ízlésrontó. A Tannhäuser-induló közben én filiszterérzületre gyanakszom; A bolygó hollandi nyitánya üres lárma; a Lohengrin-előjáték pedig az első, nagyon is jól sikerült példája annak, hogy hogyan lehet zenével embereket hipnotizálni. (Ki nem állhatom az olyan zenét, amelynek egyetlen becsvágya, hogy idegeink felizgatásával hasson.) Ám a magnetizáló hatású és freskókat festő Wagner mellett van egy másik Wagner is, aki tarsolyában kis drágaköveket rejteget: ő a mi legnagyobb melankolikusunk; pillantások, gyengéd mozdulatok és vigasztaló szavak mestere, s ebben mindenkit felülmúl; a mélabús, az álombeli boldogság hangjainak mesteri ismerője... Wagner legintimebb szavainak tára öt és tizenöt ütem közötti terjedelmű apróságokat foglal magában, csupa olyan zenét, amelyet *senki sem ismer*. Wagnerben megvolt a dekadensek erénye, a részvét – –

8.

– „Nagyon jó! De ennek a dekadensnek a megítélésében *hogyan képes elveszíteni* jó ízlését az, aki történetesen nem muzsikus, aki történetesen nem dekadens? – Alakítsuk át a kérdést: *miért ne lenne képes?* Tegyünk egy próbát! – Ön nem tudja, kicsoda Wagner. Egészen nagy színész! Elképzelhető egyáltalán az övénél mélyebb, *nyomasztóbb* hatás a színházban? Vegye csak szemügyre ezeket a fiatalembereket, amint ott ülnek dermedten, sápadtan, lélegzetvisszafojtva! Wagneriánusok: semmit sem értenek a zenéből, ám Wagner mégis lenyűgözi őket... Wagner művészetében száz atmoszféra-nyomással hat a hallgatóra: hajoljon meg előtte, nem tehet mást... Wagner, a színész: igazi zsarnok, pátosza halomra dönt minden ízlést, minden ellenállást. – Ki más lenne birtokában a gesztika ilyen meggyőző erejének rajta kívül; ki látná maga előtt ilyen tisztán, ennyire első tekintetre a gesztusokat! A wagneri pátosznak ez a lélegzetelállító hatalma! Egy rendkívüli érzésnek ez a lebilincselő ereje! Az egyes lelkiállapotoknak ez a félelmetes *hosszadalmassága*, ahol már a pillanat is valósággal belénk fojtja a szót! –

Egyáltalán muzsikus volt Wagner? Minden bizonnyal más volt, *több* volt: ugyanis páratlan komédiás volt, a legnagyobb mimus, a németek legbámulatosabb színházi zsenije, a mi par excellence *szcenikusunk*. Nem a zene történetében, másutt a helye: ne tévesszük össze a zenetörténet igazi nagyjaival. Wagner *és* Beethoven – ez az *és* kegyeletsértés, és végső soron igazságtalanság még Wagnerrel szemben is... Wagner muzsikusként is csak az volt, ami egyébként: muzsikussá, költővé azért *vált*, mert a benne rejlő zsarnok, saját színész-zsenije arra kényszerítette. Semmit sem értünk Wagnerből, amíg nem értjük meg domináns ösztönét.

Wagner *nem volt* ösztönös muzsikus. Ezt a következővel bizonyítottam: nincs olyan törvényszerűség, konkrétabban szólva, olyan stílus a zenében, amelyet ne áldozott volna fel azért, hogy azzá tegye, amire neki szüksége volt: színházi retorikává, a kifejezés, a gesztikus fokozás, a szuggesztió, a pszichológiailag pittoreszk megjelenítés eszközévé. Wagnert mindebben elsőrangú feltalálónak és újítónak tekinthetjük – *határtalanná tette, megsokszorozta a zenei nyelv kifejezőerejét*. Ő a zenei nyelv Victor Hugója. Feltételezve persze, hogy a zenének bizonyos körülmények között *megengedjük*, hogy ne zene legyen, hanem nyelv, eszköz, ancilla dramaturgica. Wagner zenéje, ha *nem* veszi védelmébe a színházi ízlés, ez az igen toleráns ízlés, egyszerűen rossz zene, talán a lehető legrosszabb zene, amit valaha is komponáltak. Ha egy muzsikus már háromig sem tud számolni, akkor „drámai" „wagneriánus" zeneszerző lesz...

Wagner jószerével elsőként fedezte fel, hogy milyen mágikus hatást lehet elérni egy részeire bontott, mintegy *elementárissá* tett zenével. Az a mód, ahogyan ezt tudatosítja, éppoly félelmetes, mint ösztöne, amely azt sugalmazza, hogy magasabb törvényszerűségekre, *stílusra* neki nincs szüksége. Elég az, ami elementáris – a hang, a mozgás, a szín, röviden a zene érzékisége. Wagner sohasem muzsikusként, nem muzsikus lelkiismerettől vezérelve vet számot tennivalóival; ő hatni akar, egyebet sem akar, mint hatni. És jól ismeri a közeget, amelyre hatnia kell. – Gátlástalan ebben, mint ahogyan Schiller is az volt, s ahogyan egyetlen színházi ember sem ag-

gályoskodó; megveti a világot, amely a lába előtt hever... A színészt az teszi valóban színésszé, hogy egy dolgot jobban tud, mint a többi ember: tudja, hogy *aminek igaznak kell hatnia, az nem szabad, hogy igaz legyen.* Ebben a Talma által megfogalmazott tételben benne van a színész egész pszichológiája, benne van – nem kétséges – a színész morálja is. Wagner zenéje sohasem igaz.

De *annak tartják:* és így van rendjén. –

Amíg az ember gyerekes, és hozzá még wagneriánus is, dúsgazdagnak tartja Wagnert, a tékozló bőség netovábbjának, igazi nagybirtokosnak a hangzatok birodalmában. Azt csodálja benne, amit francia fiatalok Victor Hugóban: a „királyi bőkezűséget". Később Wagnert csakúgy, mint Victor Hugót, ellenkező okokból szokás csodálni: mindketten az ökonómia mesterei és mintaképei, az *okos* házigazdák. – Szerény ráfordítással fejedelmi lakomában részesíteni bennünket, ebben senki nem vetekszik velük. – A hívő azzal a koszttal is meg tudja tölteni a bendőjét, amelyet mestere elébe varázsol. Mi, a többiek, akik könyvben és zenében elsősorban valamilyen *szubsztanciát* kívánunk, s nem érjük be akármilyen elénk tálalt étellel, mi jóval nehezebb helyzetben vagyunk. Érthetőbben szólva: nekünk Wagner nem szolgál eléggé ízletes ennivalóval. Recitatívójában kevés a hús, sok a csont, és igen sok a lé; ezt én „alla genovese" névre kereszteltem, de nem a genovaiaknak akarván bókolni, hanem a *régi* recitatívónak, a recitativo seccónak. Ami a wagneri „vezérmotívumot" illeti, élvezetéhez belőlem hiányzik a kulináris érzék. Ha rákényszerítenek, egyfajta ideális *fogvájónak* még csak elfogadnám, amely arra szolgál, hogy fogaink közül eltávolítsuk az *ételmaradékot*. Maradnának még a wagneri „áriák". – – Itt aztán végleg elhallgatok.

9.

Elsősorban színész volt Wagner a cselekmény felvázolásában is. Ami elsőként eszébe jut, az valamilyen átütő hatású jelenet, igazi actio* a gesztusok domborművével, olyan jelenet, amely *földhöz vág*. – Ezt a jelenetet valahová a mélybe képzeli, a jellemeket ebből vezeti le. Minden egyéb ebből következik, egyfajta technikai gazdaságosság szerint, amelynek nincs oka arra, hogy szubtilis legyen. Wagner közönsége nem Corneille-é, nem olyan közönség, amelyet kímélni kell: ez merőben tizenkilencedik század. Az „egyetlen dolog az, ami szükséges" elvéről Wagner nagyjából úgy vélekedne, mint bármely más színész vélekedik manapság: erős jelenetek sorára van szükség; az egyik jelenet legyen erősebb, mint a másik; köztük szerepeljen sok *bölcs* ostobaság. Legelőbb igyekszik műve hatását biztosítani; a harmadik felvonással kezdi a munkát; művét végső hatásával igyekszik *hitelesíteni*. Akit ilyen színházi

* *Megjegyzés*. Az esztétika szerencsétlenségére a „dráma" szót mindig „cselekmény"-nek fordítják. Itt nemcsak Wagner van tévedésben, hanem mindenki, még a filológusok is, akiknek illenék ismerni a helyes megoldást. Az antik dráma nagy *patetikus jelenetekre* összpontosította a figyelmet – a cselekményt éppenséggel kirekesztette (a kezdet *elé* vagy a jelenet *mögé* helyezte). A „dráma" szó dór eredetű, s a dór nyelvben „eseményt", „történetet" jelent, mindkettőt a szó hieratikus értelmében. A legősibb dráma helyi legendákat jelenített meg, azt a „szent történetet", amelyre a kultuszt alapozták (tehát nem tevékenység, hanem esemény; a δράμ a dórban egyáltalán nem „cselekvést" jelent). [Nietzsche jegyzete.]

értelem vezérel, az elkerüli azt a veszélyt, hogy netán váratlanul drámát alkosson. A dráma *szigorú* logikát követel; de mit törődik Wagner a logikával? Ismétlem: *nem* Corneille közönsége az övé, amelyet kímélni kell, hanem németekből álló közönség. Tudjuk, hogy van egy technikai probléma, amelynek megoldásához a drámaíró minden erejét megfeszíti és gyakran vért izzad: *szükségszerűséget* kell kölcsönözni a bonyodalomnak és a megoldásnak is, hogy a kettő csak egyféleképpen legyen lehetséges, hogy a kettő a szabadság benyomását keltse (a legkisebb erőkifejtés elve). Nos, Wagner aztán aligha izzad vért; egészen bizonyos, hogy a bonyodalomhoz és a megoldáshoz szó szerint a legkisebb erőt fejti ki. Tegyük nagyító alá Wagner bármelyik „bonyodalmát" – kacagni fogunk, ígérem. Nincs a Trisztán-beli bonyodalomnál mulatságosabb, hacsak nem a mesterdalnokokbeli bonyodalom. Wagner *nem* drámaíró, ne ámítsuk magunkat. Szerette használni a „dráma" szót – ez minden; mindig is szerette a szép szavakat. Írásaiban mindazonáltal a „dráma" szó nem egyéb, mint puszta félreértés (*egyben* okosság is: az „opera" szóval szemben Wagner mindig adta az előkelőt); körülbelül úgy, ahogyan az újszövetségbeli „szellem" szó puszta félreértés. – A drámához eleve nem volt elég jó pszichológus; ösztönösen kitért a pszichológiai motiválás elől – és mivel? Azzal, hogy mindig az idioszinkráziát állította helyére... Ez szerfelett modern, nemde? *Nagyon párizsias!* Nagyon dekadens!... Mellesleg szólva: azok a bonyodalmak, amelyeket Wagner drámai leleményességgel valóban meg tud oldani, egészen más jellegűek. Mondok egy példát. Vegyük azt az esetet, hogy Wagnernak szüksége van egy női hangra. Egy teljes felvonás női hang nélkül – az képtelenség. Ám pillanatnyilag nem áll rendelkezésre szabad „hősnő". Mit tesz most Wagner? Emancipálja a világ legvénebb asszonyát, Erdát: „Ébredj nagyanyó! Énekelned kell!" És Erda énekel. Wagner elérte célját. És ekkor elzavarja az idős hölgyet. „Voltaképpen miért jöttél? Tűnj el! Csak aludj tovább!" – Végeredmény: egy mitologikus borzongással teli jelenet, amelynek során a wagneriánusban *sejtelmek* ébrednek...

– „De hát a wagneri szövegek *tartalma!* mitikus tartalma, örök tartalma!" – Kérdésem: hogyan ellenőrizzük ezt a tartalmat, ezt az örök tartalmat? – A vegyész így válaszol: úgy, hogy Wagnert átültetjük a reálisba, a modernbe – legyünk még kegyetlenebbek: a polgáriba! Mi marad ennek nyomán Wagnerből? – Köztünk maradjon, én megpróbáltam. Nincs, ami szórakoztatóbb lenne, nincs, amit melegebben ajánlhatnék séta közben, mint Wagnert *redukált* arányokban újramesélni: mondjuk Parsifalt mint teológus-hallgatót, gimnáziumi érettségivel (ez utóbbi ugyanis a *tiszta balgasághoz* elengedhetetlen). Micsoda meglepetésekben lesz részünk eközben? Hinnék-e, hogy a wagneri hősnők, egytől egyig, ha lehúzzák róluk a heroikus irhát, a megtévesztésig hasonlítanak Madame Bovaryra? – Ahogyan, megfordítva, érthető az is, hogy Flaubert-nek *jogában állt*, hogy hősnőjét skandináv vagy karthagói mezbe öltöztesse, és azután, most már mitologizált alakban, Wagnernek szövegkönyvül kínálja. Igen, némi túlzással, úgy látszik, hogy Wagnert ugyanazok a problémák érdekelték, mint amelyek ma a kis párizsi dekadenseket érdeklik. Mindig pár lépésnyire a kórháztól! Csupa egészen modern, csupa egészen *nagyvárosi* probléma – ebben ne kételkedjenek!... Megfigyelték már (a képzettársításokat továbbvíve), hogy a wagneri hősnőknek sosincs gyerekük? *Képtelenek* arra, hogy szüljenek... Wagner kétség-

beesve szembesült azzal a problémával, hogy Siegfriednek valahogyan mégiscsak meg kellett születnie, s ez elárulja, hogy ezen a ponton *mennyire* érezte magát modernnek. – Siegfried „emancipálja a nőt", ámde utódok reménye nélkül. – Végül zavarba hoz bennünket a következő tény: Parsifal Lohengrin apja. Hogy csinálta ezt? – Emlékeztessünk talán itt arra, hogy „a szüzesség *csodákat* tesz"? Wagnerus dixit princeps in castitate auctoritas.[7]

10.

Még egy szót Wagner írásairól: ezek, egyebek mellett, az *okosság* iskolapéldái. A Wagner által alkalmazott eljárások rendszere ezernyi más esetre alkalmazható – akinek füle van, hallgassa. Talán igényt tarthatok a nagyközönség hálájára, ha pontos leírást adok a három legbecsesebb procedúráról.

Mindaz, amit Wagner *nem* tud, az elvetendő.

Wagner még sok mindent tudna, de nem akar tudni – az elvi szigor okán.

Amit Wagner *tud*, azt senki sem fogja utána csinálni, azt előtte senki sem csinálta meg, azt senkinek *nem is kell* megcsinálni...

Wagner egyszerűen isteni...

Ez a három tétel a wagneri irodalom kvintesszenciája; ami ezen felül még marad, az – „irodalom".

– Nem minden zenének volt eddig szüksége irodalomra; nem árt, ha feltárjuk ennek igazi okát. Az lenne ez az ok, hogy Wagner zenéje nehezen érthető? Vagy éppen ellenkezőleg: Wagner talán attól félt, hogy túl könnyen, *nem eléggé nehezen* értik meg? – Valójában egyetlen tételt ismételgetett újra és újra egész életében: azt, hogy zenéje nem csupán zenét jelent! Hanem többet, végtelenül többet! „*Nem csupán* zene" – egy muzsikus nem beszél így. Újra elmondom: Wagner nem tudott egészet alkotni; nem tehetett mást, neki részeket kellett összeférCelnie, „motívumokat", gesztusokat, formulákat, megkettőzéseket és megsokszorozásokat; Wagner muzsikusként is rétor – alapvetően ezért *kellett* előtérbe állítania azt, hogy a zene nem csupán zenét „jelent". „A zene mindig eszköz csupán": ez volt az elmélete, főként pedig ez volt az egyetlen, számára egyáltalán lehetséges gyakorlat. Ám muzsikus így nem gondolkodik. – Wagnernek irodalomra volt szüksége, hogy mindenkit rávegyen zenéje komolyan vételére, a maga mélységében való elismerésére, mivelhogy ez a zene „a végtelent *jelenti*"; Wagner világéletében az „eszme" kommentátora volt. – Mit jelent Elza? Ugyan már, ez nem lehet kétséges: Elza *„a nép öntudatlan szelleme"* („ez a felismerés szükségképpen igazi forradalmárrá tett engem").

Emlékezzünk vissza, hogy Wagner akkor volt fiatal, amikor Hegel és Schelling bolondították el az embereket; mármost kitalálta, hogy neki kézzelfogható az, amit csak egy német vesz komolyan – „az eszme", akarom mondani az a valami, ami homályos, bizonytalan, sejtelmes; rájött, hogy a németek között kifogásolható dolog a világosság, a logika pedig ellentmondás. Schopenhauer, Hegel és Schelling korszakát

7 *Wagnerus dixit princeps in castitate auctoritas:* Wagner mondta, szűzesség dolgában a fő tekintély. [A fordító jegyzete.]

kemény hangon tisztességtelenséggel vádolta meg – kemény hangon, de igaztalanul: ő maga, a vén pesszimista pénzhamisító, semmivel sem „tisztességesebb", mint híres kortársai. Hagyjuk ki a játékból a morált: Hegel egyfajta *ízlés*... És nem kizárólag német, hanem európai ízlés! Olyan ízlés, amit Wagner jól megértett! Amihez, úgy érezte, hozzánőtt! Amit megörökített! Ezt az ízlést hasonlította a zenében – kitalált egy olyan stílust, amely „a végtelent jelenti" – *Hegel örököse* lett... A zene mint „eszme."

És mennyire megértették Wagnert! – Ugyanaz a fajta ember, aki egykor Hegelért rajongott, ma Wagnerért rajong; Wagner iskolájában éppenséggel hegeli nyelven kell írni. – Mindenekelőtt a német ifjú volt az, aki megértette Wagnert. Elég volt két bűvös szó: „végtelen" és „jelentés", és a német ifjú máris kimondhatatlanul jól érezte magát. Wagner *nem* zenével hódított, hanem „eszmével". Művészetének titokzatossága, ezernyi szimbólum közötti bujkálása, eszményének sokszínűsége az, ami Wagnerhez elvezeti, Wagnerhez csalogatja az ifjúságot. Zsenije, amellyel egymásra torlasztja a felhőket, az a mód, ahogyan a levegőbe markol, és az egekben szárnyal, ahogy mindenütt ott van, és sehol sincs ott – nos, ez semmiben sem különbözik attól, amivel a maga korában Hegel magamagához elvezette, magamagához csalogatta az ifjúságot. Wagner sokszínűségében, gazdagságában és önkényében az ifjak mintegy igazolva – „megváltva" – érzik magukat. Remegve hallgatják, amint *a nagy szimbólumoknak* a ködös messzeségből, kisebb mennydörgéssel megjön a hangjuk; nem ütközünk meg azon, ha olykor szürkeség, iszonyat, hidegség terjeng a színen. Mindamellett, Wagnerhez hasonlóan, ők egytől-egyig, mindnyájan *rokonai* a rossz időnek, a német időjárásnak. Wotan az istenük, Wotan pedig a rossz idő istene... Igazuk van ezeknek a mai német ifjaknak, ha olyanok, amilyenek; hogyan is hiányolhatnák azt, amit mi többiek, mi *alküonikusok* Wagnerből hiányolunk – a gaya scienzát, a vidám tudományt, a könnyedén lépő lábat, az elmésséget, a tüzet, a bájt; a nagy logikát; a csillagok körtáncát; a féktelenül vidám szellemiséget; a dél fénylő borzongását; a *sima* tengert – a tökéletességet...

11.

– Elmondtam, hol a helye Wagnernak – *nem* a zene történetében. Mit jelent ennek ellenére Wagner a zene történetében? *A színész csillagának feljövetelét*, egy elgondolkodtató, talán félelmet keltő kapitális eseményt. Képletben: „Wagner és Liszt". – Még sohasem tették ennél komolyabb próbára muzsikusok becsületességét, igaz voltát, „valódiságát". Kézzelfogható lett, hogy a nagy siker, a tömegsiker már nem az igazaknak jut osztályrészül; színész kell, hogy legyen, aki sikert arat. Victor Hugo és Richard Wagner – a két név ugyanazt jelenti: a hanyatló kultúrákban, mindenütt, ahol a tömegek kaparintották magukhoz a döntés jogát, feleslegessé, hátrányossá, terhes kölönccé válik a művészek igaz volta. *Nagy* lelkesedést már csak a színész képes kiváltani. – Ezzel beköszöntött a színész *aranykor*a – a színészé és azoké, akik rokonságban vannak vele. Wagner sípok és dobok zenéjére az előadó- és ábrázoló művészek, a virtuózok csapatának élén menetel; elsőnek a karmestereket, a színházi gépészeket és énekeseket nyerte meg magának. Ne feledkezzünk

meg a zenekari muzsikusokról sem: őket Wagner az unalomtól „váltotta meg"... Az általa létrehozott mozgalom még a megismerés területére is átterjed: lassan egész tudományágak bújnak elő az évszázados skolasztika televényéből. Szeretném itt kiemelni, hogy egy példát említsek, *Riemann* érdemeit a ritmika területén; ő volt az első, aki a zenében is érvényre juttatta az interpunkció fogalmát (habár azt csúnya szóval „frazírozásnak" nevezi). Mindez a legjobb, a legfigyelemreméltóbb abból, amit Wagner tisztelői létrehoztak, s ezt hálásan mondom – ők joggal tisztelik benne mesterüket. Ugyanaz a megérzés, ugyanaz az ösztön köti őket egymáshoz: Wagnerben saját legfőbb típusukat látják, s úgy érzik, hogy mióta Wagner tűzbe hozta őket, hatalommá, nagyhatalommá váltak. Ha valahol, akkor itt valóban *jótékony* volt Wagner hatása. Ebben a körben még sohasem gondolkoztak, akartak, dolgoztak ilyen sokat. Ezekbe a művészekbe Wagner új lelkiismeretet szuggerált: amit most maguktól megkövetelnek, amit most maguktól *megszerezznek*, azt Wagner előtt sohasem követelték meg – korábban igénytelenek voltak ezen a téren. Mióta Wagner szelleme uralkodik a színházban, más szellem uralkodik: a legmagasabb követelményekkel lépnek fel, keményen bírálnak, ritkán dicsérnek – a jót, a kiemelkedőt tekintik szabálynak. Ízlésre ugyan többé nincs szükség, amint énekhangra sem. Wagnert csak tönkretett hanggal lehet énekelni: az ugyanis „drámaian" hat. Még a tehetség is kizárható. A mindenáron való *espressivo*, ahogyan azt a wagneri eszmény, a dekadencia-esemény megkívánja, aligha fér össze a tehetséggel. Ehhez az eseményhez pusztán *erény* illik, akarom mondani dresszúra, automatizmus, „önmegtagadás". Ízlésre, hangra, tehetségre nincs szükség; a wagneri színpadnak csakis egyetlenegyre van szüksége – germánokra! A germán ember definíciója: engedelmesség és hosszú láb... Sokatmondó tény, hogy Wagner csillagának feljövetele időben egybeesik a „birodalom" csillagának feljövetelével: a kettő ugyanazt bizonyítja – az engedelmességet és a hosszú lábat. – Sohasem engedelmeskedtek különb módon, sohasem dirigáltak különb módon. Kiváltképp a wagneriánus karmesterek méltók ahhoz a korszakhoz, amelyet valamikor *a háborúk klasszikus korszakának* nevez majd az utókor, félénk tisztelettel. Wagner értett a vezényléshez; ebben is nagy tanító volt. Úgy vezényelt, mint maga a kérlelhetetlen akarat, mint a holtig tartó önfegyelem: Wagner az önmagán elkövetett erőszak talán legnagyobb példája a művészetek történetében (ebben még a vele legközelebbi rokonságban álló Alfierin is túltett. Egy torinói lakos megjegyzése.)

12.

Ha belátjuk, hogy színészeink tiszteletre méltóbbak, mint voltak valaha is, ez nem jelenti azt, hogy kevésbé veszélyesek... De ki kételkedik még abban, hogy mit is akarok, hogy mi az a három követelés, amelynek megfogalmazására haragom, aggodalmam, művészetszeretetem késztetett?

A színház ne legyen úrrá a művészeteken.

A színész ne váljon az igazak elcsábítójává.

A zene ne váljon a hazugság művészetévé.

UTÓIRAT

Az utóbbi szavak komolysága feljogosít arra, hogy itt néhány sort idézzek egy kiadatlan értekezésemből; ez nem hagy kételyt afelől, hogy komolyan veszem a dolgot. Az értekezés címe: *Mibe kerül nekünk Wagner?*

Felcsapni wagneriánusnak: ezért nagy árat kell fizetni. E téren még ma is bizonytalanság érezhető. Ezt Wagner sikerei, *győzelme* sem szüntették meg teljesen. Ám régebben – életének csaknem háromnegyed részében – Wagner erős, félelmetes, komor gyűlöletet keltett. Azt az ellenállást, amelyet nálunk, németek körében kiváltott, nem lehet eléggé nagyra becsülni. Úgy védekeztek ellene, mint valamilyen betegség ellen, *nem észokokkal* – egy betegséget nem lehet *megcáfolni* –, hanem gátlással, bizalmatlansággal, levertséggel, undorral, vészjósló komolysággal, mintha benne valamilyen nagy veszedelem settenkedne felénk. Az esztéta urak védtelenné tették magukat, amikor a német filozófia három iskolájából kiindulva a „ha–akkor" szellemében abszurd háborút indítottak Wagner *elvei* ellen; hiszen mit törődött Wagner elvekkel, akár a saját elveivel! – Maguknak a németeknek akkor még ösztönösen volt annyi eszük, hogy itt elvessenek bármilyen „ha–akkor"-t. Az ösztön legyengül, ha racionalizálódik; mert azzal, hogy *racionalizálódik*, eleve gyengül. Ha jele van annak, hogy a német lényegben – az európai dekadencia alapkaraktere ellenére – maradt valami egészséges, valamiféle szaglóösztön a káros és a veszélyes megszimatolására, akkor én lennék a legutolsó, aki alábecsüli ennek a Wagner iránti *tompult* ellenállásnak a jelentőségét. Ez becsületünkre válik, ez reményt keltő; Franciaország nem mozgósított volna ennyi egészséget. A németek, a történelem par excellence *halogatói*, ma Európa legelmaradottabb kultúrnépe; ennek előnye, hogy a német éppen ezáltal viszonylag a *legfiatalabb* kultúrnép is egyúttal.

Felcsapni wagneriánusnak: ezért nagy árat kell fizetni. A németek csak nemrég felejtették el, hogy félniök kell Wagnertől; azután az első adódó alkalommal örültek, hogy *megszabadulhatnak* tőle.** – Emlékszünk még arra a furcsa eseményre, amikor a legvégén és váratlanul ismét feltört az a bizonyos régi érzés? Wagner temetésén történt, hogy az első német Wagner-egylet, a müncheni, koszorút helyezett el a síron; a koszorú *felirata* gyorsan elhíresült. Így hangzott: „Megváltást a Megváltónak!" Mindenki csodálattal adózott annak a magasztos ihletnek, amely e feliratot diktálta, az ízlésnek, amelyre Wagner hódolóinak előjoguk van; viszont sokan (elég különös volt) egy kis korrekciót hajtottak végre a szövegen: „Megváltást a Megváltó*tól!*" – Fellélegezhettünk. –

** *Megjegyzés.* – Valóban német volt Wagner? Okkal tesszük fel a kérdést. Nehéz német vonást találni benne. Ő, a szorgalmas tanuló, megtanulta, hogyan kell német dolgokat utánozni – ez minden. Viszont egész lénye *ellentmondásban van* azzal, amit eddig németnek éreztünk; a német muzsikáról már nem is beszélve. – Apja egy Geyer nevű színész volt. Egy Geyer, értsd: egy keselyű pedig mármár sas... Ami eddig „Wagner élete" címen forgalomba került, az *fable convenue*, vagy még annál is rosszabb. Nem adok hitelt egyetlen olyan pontnak sem, amely pusztán Wagner személyes közlésén alapul. Hiányzott belőle a büszkeség, amellyel az ember tudomásul veszi a vele kapcsolatos igazságot; mint Victor Hugo, saját életrajzát illetően ő is hű maradt önmagához – színész maradt. [Nietzsche jegyzete.]

Felcsapni Wagner-hívőnek: ezért nagy árat kell fizetni. Mérjük le ezt a kultúrára tett hatásán! Kit is állított voltaképpen előtérbe Wagner mozgalma? Mit tenyésztett, mit nevelt ki? – Mindenekelőtt a laikus, a művészetben idióta illetéktelen követelőzését. Ez a laikus most egyleteket szervez, érvényre akarja juttatni a wagneri „ízlést", szeretné magát bíróvá feltolni *in rebus musicis et musicantibus*. Másodszor: mind nagyobb fokú közömbösséget alakított ki a művészet szolgálatában álló szigorú, előkelő, lelkiismeretes iskolázottság iránt; a felkészültséget most a zsenibe vetett hit váltja fel, érthetőbben fogalmazva: az arcátlan dilettantizmus (mintája megtalálható a Mesterdalnokokban). Harmadszor az ennél is rosszabbat: *teatrokráciát*, ama vakhit tébolyát fejleszti ki, hogy a színház *elsőbbséget* élvez, hogy a színháznak joga van *uralkodni* a művészek felett, a művészet felett... Ámde újra és újra a wagneriánusok szemébe kell mondanunk, ha kell százszor is, hogy mi a színház, hogy a színház mindenkor csak valamilyen művészet általi, *művészet alatti*, csak valami másodrendű, eldurvult dolog, olyasmi, amit a tömegek ízléséhez igazítanak, amit a tömegeknek hazudnak! Ezen Wagner sem változtatott a világon semmit: Bayreuth nagy opera – és korántsem jó opera... A színház a *demolatria* formája az ízlés dolgaiban, a színház – tömeglázadás, népszavazás a jó ízlés *ellenében*... Éppen ez az, amit a Wagner-ügy bizonyít: Wagner megnyerte magának a tömegeket, és megrontotta az ízlést, megrontotta ízlésünket az opera megítélésében! –

Felcsapni Wagner-hívőnek: ezért nagy árat kell fizetni. Mit tesz a szellemmel ez a hódolat? *Valóban felszabadítja a szellemet?* – Wagner nem idegenkedik semmiféle kétértelműségtől; neki minden megfelel, amivel a bizonytalankodókat meggyőzheti anélkül, hogy tudatosítaná, *miről* győzte meg őket. Ez nagystílű csábítóvá teszi. Művészete a szellem dolgaiban titkon védelmébe vesz mindent, ami fáradt, életunt, kiélt, életveszélyes, ami megrágalmazza az életet; az eszmény fénypalástját teríti a legsötétebb obskurantizmusra. Nincs az a nihilista (buddhista) ösztön, amelynek ne hízelegne, zenébe téve át; hajbókol mindenféle kereszténység előtt, a dekadencia valamennyi vallásos kifejezési formája előtt. Nyissuk csak ki a fülünket: mindaz, ami az *elszegényedett* élet talaján valaha is kisarjadt, a transzcendencia és a túlvilág egész pénzhamisítása, fennkölt szószólóra lel Wagner művészetében, mégpedig *nem* formulák révén, Wagner ennél sokkal okosabb, hanem az érzékiség szuggesztív erejénél fogva, ami aztán újra csak pusztítja, kifárasztja a szellemet. A zene mint Kirké... legutolsó műve ebben a tekintetben a legjobb műve, igazi mestermű. A Parsifal mint a csábítás *zseniális trükkje* mindörökre megőrzi rangját. Csodálom ezt a művet és irigykedem érte: magam szerettem volna megalkotni; jobb híján *megértem*... Wagner még sohasem alkotott forróbb ihlettel, mint itt, pályája végén. Szépség és betegség itt oly rafináltan forródik össze, hogy a Parsifal csaknem árnyékba borítja Wagner korábbi műveit – ezek nagyon is érthetőnek, túlságosan is egészségesnek tűnnek. Értitek ezt? Az egészség, a szentség itt *beárnyékol* valamit. Csaknem *kifogásolhatónak* bizonyul! Ide jutottunk mi, *tiszta balgák*... Sohasem volt még nagyobb mestere a tömjénfüst érzékeltetésének, sohasem volt még hasonló tudója annak, ami *szűkös* végtelen, ami remegéssel teli és túlhabzó; hasonló pontos ismerője minden feminin fordulatnak a boldogság idiotikonjában! – Igyatok, igyatok csak barátaim, a

művészetnek ebből a bájitalából! Nincs kellemesebb módja annak, hogy enerválttá tegyétek elméteket, hogy ottfelejtsétek férfiasságotokat a rózsalugasban... Ó, ez a vén varázsló! Ez a minden Klingsorok Klingsora! Aki *ellenünk* hadakozik, szabad szellemek ellen! Aki tündérmesébe illő hangokkal a modern lélek minden gyávaságát szóra bírja! – Ennyire *halálosan* még sohasem *gyűlölték* a megismerést. Cinikusnak kell lennünk, hogy képes legyünk ellenállni a csábításnak; tudnunk kell harapni, hogy ne vegyünk részt az imádásban. Hát legyen, vén csábító! A cinikus figyelmeztet: cave canem...

Felcsapni Wagner-hívőnek: ezért nagy árat kell fizetni. Figyelem az ifjakat, akik hosszú időn át védtelenek voltak a fertőzéssel szemben. A Wagner-hatás első, viszonylag ártatlan következménye az ízlésromlás. Wagner úgy hat, akár a folyamatos alkoholfogyasztás. Az elme eltompul, a gyomor hurutos lesz. Specifikus hatás nyilvánul meg a ritmusérzék elkorcsosulásában. A wagneriánus végül azt nevezi ritmikusnak, amit én egy görög mondás nyomán „a mocsár felkavarásának" nevezek. Ennél is veszélyesebb a fogalmak szétzilálása. Az ifjú hatókör lesz – „idealista". Túl van minden tudományon; ebben a tekintetben a Mester magaslatán áll. De játssza a filozófust; a Bayreuther Blätterben publikál; minden problémát megold az Atya, a Fiú és a Szent Mester nevében. A legijesztőbb következmény persze az idegek elsorvadása. Tegyünk egy éjjeli sétát bármely nagyobb városban. Mindenütt azt halljuk, hogy folyik a hangszerek dühödt megerőszakolása; a hangzavarba vad üvöltés keveredik. Mi ez a zenebona? – Az ifjak éppen imádják Wagnert... Bayreuth olyan műintézethez hasonlatos, amelyben hidegvizes gyógymódot alkalmaznak. – Jellegzetes távirat Bayreuthból: *már bánom* (bereits bereut). – Wagner rossz hatással van az ifjakra; de a nőkre való hatása egyenesen végzetes. Mi az, orvosi értelemben, hogy wagneriánus nő? Én úgy vélem, hogy fiatal nőknek egy orvos nem teheti fel eléggé komolyan a következő lelkiismereti kérdést: mármost az egyik avagy a másik? – Csakhogy ők már döntöttek. Nem szolgálhatunk két úrnak egyszerre, ha az egyiket Wagnernek hívják. Wagner megváltotta a nőt; viszonzásul a nő felépítette neki Bayreuthot. Teljes áldozathozatal, teljes odaadás: nincs, amit ne adnának meg neki. A nő a Mester szolgálatában elszegényedik; megható kép: meztelenül áll előtte. – A wagneriánus nő a legbájosabb kétértelműség, ami manapság létezik: *megtestesíti* Wagner ügyét – e jelben Wagner ügye *győzni fog*... Ó, ez a vén rabló! Elragadja az ifjakat, elrabolja asszonyainkat is, és barlangjába hurcolja őket... Ó, ez a vén Minótaurosz! Sokba került már nekünk! Évről évre a legszebb lányok és fiúk csapatát vezetik labirintusába, hogy aztán elnyelje őket; évről évre ettől hangos egész Európa: „Krétára, fel Krétára!"

MÁSODIK UTÓIRAT

– Levelem, úgy tűnik, némi félreértésre adhat okot. Néhány arcon a hála jeleit látom; olykor még derültségre valló hangokat is hallok. Jobban örülnék viszont, ha itt, és sok egyéb dologban, megértenének. – Azóta, hogy a német szellem szőlővidékein egy új állati kártevő jelent meg, a *birodalmi féreg*, a hírhedt *rhinoxera*, már egyetlen szavamat sem érteni. Úgy látom, bizonyítja ezt a keresztesek újságja, már nem is beszélve a központi irodalmi lapról. – Én adtam a németeknek legmélyebb köny-

veik egész sorát; ez éppen elég ok arra, hogy a németek egyetlen szót se értsenek meg belőlük... És ha *ebben* az írásomban Wagner ellen – valamint, mellesleg, egy bizonyos német „ízlés" ellen – hadakozom, ha a bayreuthi kreténség jellemzésére kemény szavakat használok, akkor ezzel egyáltalán nem egy *másik* muzsikus mellett szeretnék szavazni. Wagneren kívül *más* muzsikusok nem jönnek számításba. A dolgok kivétel nélkül mindenütt rosszul alakulnak. A romlás általános. Mélyen fekszik a betegség góca. Ha Wagner neve a *zene romjainak* jelölésére szolgál, miként Berninié a szobrászat romjainak a jelölésére, akkor mégsem mondhatjuk azt, hogy Wagner a romlás *oka*. Ő csak felgyorsította a romlás ütemét – persze úgy gyorsította fel, hogy szinte iszonyodva észleljük ezt a szinte váratlan esést, a feneketlen mélységbe zuhanást. Wagner a dekadencia naivitásával alkotott, innen fölénye másokhoz képest. Hitt a dekadenciában, nem állította meg a dekadencia logikája. A többiek *tétovának* – ez különbözteti meg őket Wagnertől. De semmi más! Felsorolom a közös vonásokat Wagner és a „többiek" között: a szervezőerő meggyöngülése; visszaélés a hagyományos eszközökkel, mégpedig ezek *igazolásának*, céltudatos alkalmazásának képessége nélkül; pénzhamisítás a nagy formák utánzásának terén, miután ilyen formák megteremtésére már senki sem elég erős, büszke, magabiztos, senki sem eléggé *egészséges;* túlzott elevenség a legkisebb részletekben; affektusok kifejezése mindenáron; az *elszegényedett* életet kifejező rafináltság; hús-vér alakok helyett idegek, egyre több ideg. – Egyetlen zeneszerzőt ismerek, aki egyetlen tömbből képes kifaragni egy nyitányt; és őt senki sem ismeri... Aki ezzel szemben manapság ismert, az Wagnerhez képest nem „jobb" zenét ír, hanem csak határozatlanabb, közömbösebb zenét – közömbösebbet, mert a félig készet elintézi azzal, hogy *kerek egész*. Wagner viszont valóban teljes volt, maga volt a teljes romlás; de Wagner bátorság, akarat, *meggyőződés* is volt a romlásban – hol van ettől Johannes Brahms! Az az érzés, hogy Brahms a boldogság, német félreértés volt: őt Wagner antagonistájának tekintették – *szükség volt* egy antagonistára! – Az ilyesmi nem hoz létre *szükségszerű* zenét, az ilyesmi elsősorban is túl sok zenét hoz létre. Ha valaki nem gazdag, akkor legalább legyen büszke a szegénységére! ... Sokáig rejtélyesnek tartottam a Brahms által itt-ott kiváltott, kétségbe nem vonható rokonszenvet, amely pártérdekektől, párt-félreértésektől függetlenül létezik, míg aztán csaknem véletlenül rájöttem, hogy zenéje egy bizonyos embertípusra van hatással. Benne az erőtlenség, a külső képtelenség hat; Brahms nem a bőségből alkot, csak *szomjúhozik* a bőségre. Ha félretesszük azt, amit utánoz, amit nagy régi vagy egzotikus–modern stílusformákból vesz kölcsön – mert mestere a másolásnak –, akkor nem marad egyéb, mint a *vágyakozás*... Ezt megérzik a vágyakozók, az ilyen-olyan okból kielégítetlenek. Brahms nem eléggé *személyiség*, nem eléggé *középpont*. Ezt érzik meg a „személytelenek", a perifériára szorultak – ezért szeretik őt. Brahms elsősorban a kielégítetlen nők egy bizonyos típusának zeneszerzője. Ötven lépéssel arrébb ott a wagneriánus nő – ahogyan Wagner is ötven lépéssel Brahms fölött található – egy jellegzetesebb, érdekesebb, főként pedig *bájosabb* típus. Brahms mindaddig megható, amíg szelíden rajong, amíg gyászolja önmagát – ebben „modern"; de nyomban hűvös lesz, érdektelen, amint a klasszikusok örököseként lép elénk. Szeretik Brahmsot Beethoven „örökösének"

mondani; nem ismerek ennél óvatosabb eufemizmust. Ami a mai zenében a „nagy stílus" rangjára tart igényt, az álságos: vagy minket csap be, vagy önmagát. Elgondolkodtató ez az alternatíva: ugyanis magában foglalja a kétféle eset értékének kazuisztikáját. „Becsap minket": ez ellen a legtöbb ember ösztönösen tiltakozik – nem akarjuk, hogy rászedjenek bennünket. Én ugyan ezt a típust még mindig különbnek tartom, mint a másikat (aki önmagát csapja be); már csak ilyen az én ízlésem. – Érthetőbben, „lelki szegények" számára is felfoghatóan: Brahms vagy Wagner... Brahms *nem* színészkedik. – A többi muzsikus jó része Brahms fogalma alá sorolható. – Nem szólok itt Wagner okos majmairól, például Goldmarkról; a *Sába királynő*jével mehetünk a menazsériába, mutogatni magunkat. – Amit ma jól, mesteri módon meg lehet csinálni, az *kisméretű*. Egyedül ebben létezhet még becsületesség. – Ami azonban a fő dolgot illeti: a zenét semmi sem képes kigyógyítani *abból*, ami a legfontosabb, abból a fatális tényből, hogy fiziológiai ellentmondás kifejezése, abból, hogy *modern*... A legjobb oktatás nyújtása, a lehető leglelkiismeretesebb iskola biztosítása, az elvi intimitás, sőt izoláció a nagy mesterek társaságában – minden csak tüneti kezelés, szigorúbban szólva: *illuzórikus valami*, mert az előfeltétel már hiányzik a szervezetünkből, legyen bár ez az előfeltétel egy Händel erős fajtája vagy egy Rossini túláradó életereje. – Nincs mindenkinek joga igazán jó tanárra, s ez egész korszakokra nézve is érvényes. – Önmagában nincs kizárva az a lehetőség, hogy valahol Európában még léteznek erősebb nemzedékek, tipikusan korszerűtlen emberek *maradványai;* innen nézve a zene terén is lehetne reménykedni egyfajta *megkésett* szépségben és tökéletességben. Amit így legjobb esetben átélhetnénk, az kivétel lenne. Ama *szabály* szorításából, hogy a romlás szelleme felettünk lebeg, hogy a romlás végzetszerű, egy isten sem menthet ki bennünket.

EPILÓGUS

– Végül, fellélegzésül, vonatkoztassunk el egy pillanatra attól a szűkebb világtól, amelyre a bizonyos *személyek* értékét firtató kérdések kárhoztatják a szellemet. Egy filozófusnak kézmosásra van szüksége, miután ily hosszasan foglalkozott a „Wagner-üggyel". – Most megadom a *modernségről* alkotott fogalmamat. – Erejének mértékében minden kornak megvan a maga mértéke ahhoz is, hogy eldöntse, mely erényeket tart a maga számára megengedettnek, melyeket tiltottnak. Az adott kor *vagy* az *emelkedő* élet erényeit vallja magáénak, s ekkor legmélyebb alakjaiból következően ellenszegül a hanyatló élet erényeinek, *vagy* maga a hanyatló élet, akkor a hanyatlás erényeire van szüksége, mert gyűlöl mindent, ami egyedül a bőséggel, ami az erő túláradó gazdagságával igazolható. Az esztétika eltéphetetlen kötelékekkel kapcsolódik ezekhez a biológiai előfeltételekhez: van *dekadencia*-esztétika, és van *klasszikus* esztétika – a „magánvaló szépség" üres agyszülemény, mint az egész idealizmus. – Az úgynevezett morális értékek szűkebb szférájában nincs nagyobb ellentét, mint az *úr-morál* és a *keresztény* értékfogalmak közötti ellentét; az utóbbiak teljességgel morbid talajból hajtanak ki (az evangéliumok pontosan ugyanazokat a fiziológiai típusokat sorakoztatják fel, amelyeket a Dosztojevszkij-regények ábrázolnak);

az úr-morál („római", „pogány", „klasszikus", „reneszánsz") viszont éppen megfordítva, a sikerességnek, az *emelkedő* életnek, a hatalom akarásának mint életelvnek a jelbeszéde. Az úr-morál *igent mond*, éppoly ösztönösen, mint ahogyan a keresztény morál *tagad* („Isten", „túlvilág", „altruizmus": megannyi negáció). Az előbbi a maga bőségéből ad át valamit a dolgoknak – megdicsőíti, megszépíti, *ésszerűvé teszi* a világot; az utóbbi elszegényíti, elhalványítja, elcsúfítja a dolgok értékeit, tagadja a világot. „Világ": igazi keresztény szitokszó ez. – Az értékek optikájában *mindkét* ellentétforma szükségszerű; olyan látásmódok ezek, amelyeknél megokolásokkal és cáfolatokkal nem sokra megyünk. A kereszténység nem cáfolható, egy szembetegség nem cáfolható. Hogy a pesszimizmus ellen úgy harcoltak, mint valami filozófia ellen, az a tudós idiotizmus tetőpontja volt. Az „igaz" és a „nem-igaz" fogalmának, úgy tűnik, az optikában nincs értelmük. – Ami ellen viszont védekeznünk kell, az a hamisság, az álság, az ösztönszerű kétszínűség, amely szándékosan *nem akarja* ezeket az ellentéteket mint ellentéteket érzékelni; ilyen volt például Wagner akarata – Wagner mesterien értett az ilyen hamisságokhoz. Az úr-morál, az *előkelő* morál felé kacsingatni (az izlandi monda ennek csaknem legfontosabb dokumentuma), közben pedig szüntelenül az ezzel ellentétes tanítást hirdetni, a „szegények és megalázottak evangéliumát", a megváltás *szükségletét* emlegetni! ... Mellesleg szólva, csodálom a Bayreuthba járó keresztények igénytelenségét. Én egy Wagner szájából nem fogadnék el bizonyos szavakat. Vannak olyan fogalmak, amelyek nem valók Bayreuthba ... Még hogy lenne egy olyan kereszténység, amelyet wagneriánus nők igényeihez adaptáltak, talán éppenséggel wagneriánus nők – merthogy öreg napjaiban Wagner teljesen feminini generis volt? Ismétlem: a mai keresztények az én szememben túl igénytelenek. Ha Wagner keresztény volt, hát akkor Lisztet akár egyházatyának mondhatjuk! – A *megváltás* szükségletének, minden keresztény szükséglet összefoglalásának semmi köze az ilyen bohócokhoz; ez a szükséglet a dekadencia legjámborabb kifejezési formája, a dekadencia legmeggyőződöttebb, legfájdalmasabb igenlése, fennkölt szimbólumok és praktikák keretében. A keresztény ember *el akar szakadni* magától. Az én mindenkor *gyűlöletes*. – És megfordítva: az előkelő morál, az úr-morál gyökere a diadalmas igent mondás, *önmagunk* igenlése, az élet önigenlése, öndicsőítése; s ennek is a fennkölt szimbólumokra és praktikákra van szüksége, de csak azért, mert „csordulásig teli a szív". Az egészen *szép* művészet, az egészen *nagy* művészet ide tartozik: ennek is a hála a lényege. Másrészt az előkelő moráltól elválaszthatatlan az ösztönös ellenérzés a dekadensekkel szemben, a gúny, az irtózás a dekadensek szimbolikájától: az ilyen ellenérzés csaknem bizonyítéka az előkelő morálnak. Az előkelő római *foeda superstitio*nak[8] érezte a kereszténységet; emlékeztetek arra, hogy az utolsó előkelő ízlésű német, Goethe, mit érzett a keresztfa láttán. Keresve sem találnánk értékesebb, *szükségszerűbb* ellentéteket... ***

8 *Foeda superstitio:* rút babona. [A fordító jegyzete.]

*** *Megjegyzés.* Az *„előkelő* morál" és a *„keresztény* morál" ellentétéről először az én könyvem, „A morál genealógiája" adott hírt; nincs is talán ennél perdöntőbb fordulat a vallásos és morális megismerés történetében. Ez a könyv, próbaköve annak, ami hozzám tartozik, szerencsére csak a legnemeseb-

– Ma viszont a bayreuthiakéhoz hasonló hamisság nem kivételes jelenség. Mindnyájan ismerjük a keresztény junker esztétikusnak nem mondható fogalmát. Ez az ellentétek között vergődő *ártatlanság*, ez a hazudozás közben érzett „jó lelkiismeret" par excellence modern; vele csaknem magát a modernséget definiáljuk. A modern ember biológiailag *az értékek ellentmondását* rejti magában; két szék között ül; egy szuszra mond igent és nemet. Csoda-e, ha korunkban a hamisság hús-vér alakot öltött, mi több, zsenivé vált? Csoda-e, hogy Wagner éppen „miközöttünk élt"? Nem ok nélkül neveztem Wagnert a modernség Cagliostrójának. Ámde tudásunk és akaratunk ellenére magunkban, testünkben mi is, mi mindnyájan olyan értékeket, szavakat, formákat, morális álláspontokat mondhatunk magunkénak, amelyek *egymással ellentétesek;* fiziológiai értelemben mindnyájan *hamisak* vagyunk... *A modern lélek diagnosztikája* – mivel is kellene ennek kezdődnie? Azzal, hogy eltökélten behatolunk az ösztönöknek ebbe a kavargásába, ebbe az ellentmondás-tömegbe, hogy kibogozzuk a modern lélek ellentétes értékeit, hogy élveboncolást hajtunk végre a *leginkább tanulságos* kóresetben. – Ez az eset, a Wagner-ügy a filozófus számára *szerencsés eset;* ezt az írást, hallhattuk, a hála inspirálta...

Fordította: Zoltai Dénes
A fordítást az eredetivel egybevetette: Balázs István

ben gondolkodó és legszigorúbb logikájú szellemek számára hozzáférhető; a többieknek nincs fülük hozzá. Az embernek olyasmihez kell magában kedvet éreznie, amihez manapság senki más nem érez... [Nietzsche jegyzete.]

RECENZIÓ

Gönczy László
MŰVELJÜK KERTJEINKET!

Ittzés Mihály: 22 zenei írás
Kecskemét: Kodály Intézet, 1999

Egy emberöltő munkájának eredményeibe enged betekintést a nemrég nyilvánosságra került kötet, szerzőjének 1970-től a kilencvenes évek végéig elhangzott előadásaiból, megjelent írásaiból válogatva. Ittzés előszavában világosan és pontosan meghatározza az összeállítás jellegét: összegző áttekintések, műelemzések, pedagógiai, zenetörténeti tárgyú írások sokféleségével számoljon, aki e könyvet kezébe veszi. „Ha egyes írások zenetudományi munkának számíthatók, akkor azokra leginkább az »alkalmazott zeneelmélet-tudomány« furcsa meghatározás lehet érvényes. Ne keressen tehát az olvasó eredeti teóriákat vagy elemző módszereket, hisz a »segédeszközök«, a terminológia minden esetben zeneelmélet-tudományunk jeleseinek, mindenekelőtt *Bárdos Lajos*nak és *Lendvai Ernő*nek a tanításaira vezethetők vissza." (7.)

E szellemi kötődésnél is meghatározóbb tény, hogy a szerző csaknem teljes munkássága a kecskeméti Kodály Intézethez kapcsolódik; annak vezető munkatársaként – hogy ne mondjam, hivatalból – Kodály zeneszerzői és pedagógiai életművének részleteit, összefüggéseit, az eszmei elődökhöz és a követőkhöz fűződő viszonyát vizsgálta, és e vizsgálódások eredményeit tárta a tanterem, konferenciaterem vagy éppen egy-egy folyóirat[1] nyilvánossága elé. Ennek megfelelően a huszonkettőből tizennégy írás különféle megközelítésekben Kodály eszmei hagyatékával foglalkozik: a *Százéves terv*ben foglaltak és a zenei köznevelés valós helyzete egybevetésétől, a zeneszerző közéleti megnyilvánulásainak csokorba gyűjtésétől a pedagógiai művek feldolgozásáig, az irodalmi és prozódiai vonatkozásokig, vagy akár egyetlen tétel[2] alapos és nagyigényű elemzéséig.

Kodály Petőfi-megzenésítéseinek áttekintésétől csak egy lépés a magyar zeneszerzők Petőfi-versekre készült kompozícióinak leltárba vétele a költő korától napjainkig. Zene és irodalom kapcsolatának éppen ellentétes oldalát villantja fel a Katona *Bánk bán*jában található közvetlen és közvetett zenei utalásokat tömören elemző dolgozat. A két Liszt-elemzés a *Koronázási mise* hangnemi rendjét, illetve a *Les Préludes* tematikus–harmóniai–szerkezeti felépítését boncolgatja. Ezután Bartók és

1 A forrásjegyzék tanúsága szerint az első közlések zöme a *Magyar Zene*, a *Forrás*, illetve *Az ének-zene tanítása* egyes számaiban történt.

2 A *Szonáta szóló csellóra*, Op. 8. I. tétele.

Kecskemét kapcsolatának – a zongoraművész fellépéseitől a tervezett és megvalósult bemutatókig – az adatok, dokumentumok gondos egybegyűjtéséből kirajzolódó képe következik. Bárdos Lajos zeneszerzőként, illetve pedagógus–karnagyként két írás főszereplője: egy, a kórusműveiben már-már névjegyként ismétlődő introdukció-típus előfordulásainak és jelentéskörének feltérképezése, illetve prozódiai tanításai és kompozícióii egybevetése révén. Befejezésképpen Petrovics Emil diplomamunkaként komponált *Első kantátá*jának stiláris kapcsolatairól, eszmei hovatartozásáról olvashatunk fejtegetést.

Ittzés tehát a magyar zeneélet egy jelentős hagyományrétegének ápolását tekinti elsődleges feladatának. Ez a hagyomány a magyar zenekultúra Kodály által megálmodott megteremtésének és kiteljesítésének, közelebbről a zenei eszközökkel megvalósítandó nemzet-nevelésnek a jegyében fog össze zeneszerzőket, előadóművészeket (főként karvezetőket), különféle szinteken és intézményekben tevékenykedő zenepedagógusokat, köztük olyanokat, akik a muzikológia tartományaiba tett kirándulásokkal is igyekeznek vitalizálni, hatékonyabbá tenni körük működését. E körbe tartozni ugyanis elkötelezettség: egyfajta mozgalmi attitűd vállalása, művészetfilozófiai, esztétikai és pedagógiai elvek elszánt képviselete, amely – ez mind nyilvánvalóbb – egyúttal a domináns nyugat-európai (vagy inkább amerikai) értékrend és kulturális magatartásformák oppozícióját is jelenti. A fogyasztói társadalom diktátumáát opponálni persze több oldalról is lehet, így az uralkodó trendet elutasító gondolkodók között is rendre viták alakulhatnak ki. Csupán a kilencvenes évek néhány figyelemre méltó állásfoglalását tekintetbe véve is kirajzolódik a Kodály alapvetését, koncepcióját a jelenkori társadalmak realitásainak tükrében méltatók szignifikáns véleménykülönbsége.[3] Ittzést e vélemények és viták – jelen könyvéből ítélve – kevéssé érintették meg. Huszonkét írása közül mindössze egyetlen – igaz, a kötet élén szereplő – foglalkozik a Kodály-koncepció társadalmi fogadtatásának és érvényesülésének problémakörével, *Kodály országa? (Egy magyar rapszódia avagy a magyar zenepedagógia örömei és keservei)* címmel. Itt sem érvel azonban Kodály igaza, elgondolásainak mai érvényessége és érvényesíthetősége mellett, inkább megfordítva: korunkat, az érintett szakmai közösséget méri a zeneszerző–pedagógus útmutatásaihoz, így kérdezve: „méltók vagyunk-e a »Kodály országa« epiteton ornansra?" (9.) De még e maga választotta kevésbé ingoványos úton is megtorpan a jól kiválasztott Kodály-idézetekkel megtűzdelt történeti–életrajzi alapozás után: a kritika, a zenepedagógus társadalom tagjaként vállalt önkritika az esetleges konfrontálódást messze elkerülő diplomatikus célzások és általánosságok szintjén fogalmazódik meg. Például: „...a félsikerekért, a kudarcokért nemcsak kifelé és visszafelé kell mutogatnunk a felelősöket keresve. Bizony a szakma belső megosztottsága is kedvezőtlenül befolyásolta a haladást és változtatta – némi borúlátással szólva – halódássá." (12.) Vagy: „Az a bizonyos közön-

3 Alapvető szellem- és neveléstörténeti szempontokat érvényesítve: Dobszay László: *Kodály után. Tűnődések a zenepedagógiáról.* Kecskemét: Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet, 1991 Ehhez fűzött kiegészítések és ellenvélemény: Dolinszky Miklós: „Legyen-e a zene mindenkié?" *Holmi,* 1992/3. Vö.: Dolinszky Miklós: „Iskola és középszer." *Muzsika* 1993/2. (benne közvetlenül Ittzéssel vitázó fejtegetésekkel).

ségnevelő funkció valahogy nem működik igazán eredményesen." (13.) „Közben nemcsak segítőkészségről tanúskodó, hanem rosszindulattól fűtött hangok szólalnak meg a viták során." (15.) Bármennyire is kézenfekvőnek tűnne, nem állítom, hogy egy, az ezredfordulón megjelent, Kodályt középpontba állító kötetben okvetlenül reagálni kellett volna az elmúlt egy-két évtized e tárgykörben új szempontokat tükröző eszmefuttatásaira. Mégis, a kötet potenciális olvasótáborában alighanem komoly érdeklődésre tartott volna számot Ittzés kiemelkedő történeti és pedagógiai ismeretanyagra alapozott, metodikai kételyekkel is számot vető, a jelen és jövő lehetséges társadalmi kihívásaival szembenéző helyzetelemzése. (Ha ez nem maradt volna el, most azt sem kellene találgatnunk, mely hangokat és milyen kritériumok alapján minősít a szerző rosszindulattól fűtötteknek.)

Ittzés – mint ama kör legbelsejében tevékenykedő muzsikus – nem érzi tisztének, hogy a körön kívül állókat meggyőzze nézetei megalapozottságáról; írásai arra az előfeltevésre épülnek, hogy az olvasó nem támaszt kételyeket sem az elemzett zene értékbeli hovatartozása, sem az elemzések során használt módszerek és terminológia hasznossága tárgyában. Ez bizonyos tekintetben talán túlzott jóhiszeműség. Csak egy példa: személyes pedagógiai tapasztalataim számtalanszor igazolták a szolmizációnak mint zenei viszonylatok érzékletes kifejezőjének hasznosságát a tonális zene jelentős részének analízisében, ugyanakkor tudom, hogy sokan ma – évtizedekkel Bárdos és Lendvai elemző praxisának kiteljesedése után – is értetlenül fogadják a szolmizáció bármilyen (nem csak tudományos!) kontextusban való alkalmazását. A kötet egyes karakterisztikumait illetően viszont még a vázolt hagyományt meghatározó értékrenddel teljes mértékig azonosulni tudó olvasó is kételyeket támaszthat. Számomra ilyen problematikus vonás a kifejezetten pedagógiai célokat szolgáló apró kompozíciók – kivált az énekgyakorlat-sorozatok – és az autonóm zeneművészet körébe tartozó alkotások nyelvileg–terminológiailag–módszertanilag differenciálatlannak tűnő kezelése. Meglehet, idegenkedésem Ittzésen kívül álló okokra vezethető vissza: ő csupán meg akarta mutatni Kodály pedagógiai sorozatainak stílusforrásait, zenetörténeti utalásait, strukturális jellemzőit. Csakhogy eközben akaratlanul is felidézte a kodályi hagyomány egyik riasztóan életerős vadhajtását: azt, amelyre Dobszay oly találóan *kés–villa gyakorlatok* kifejezéssel utal, s amelynek sokat bírált szimbóluma a Zeneakadémián fellelhető praxis – a stílusismeret Kodály stílusgyakorlatai alapján történő oktatása.

Ami a stílusismeret Ittzés által képviselt szintjét illeti, elemzései mindig alaposak, egy-egy téma- vagy intonáció-típus példáinak köre kellően tág, az analógiák bemutatása mindig kétségbe vonhatatlan muzikalitásról és lefegyverzően széles irodalomismeretről árulkodik. Az egész kötet legszebb emlékeket hagyó olvasmányai a komplex műelemzések, jelesül a *Molnár Anna* vegyeskari balladáról és a *Cselló-szólószonáta* nyitótételéről készült tanulmányok. Ezekben a szerzői eszközök feltárása elválaszthatatlan azok értelmezésétől, a kifejtés szervessége töretlen. Ugyancsak átlagon felül értékesek az adott témát a teljesség igényével megközelítő áttekintések, lett légyen e téma elméleti rendszerezés (a népdalfeldolgozások formavilágának feltérképezése) vagy történeti adatok precíz feltárása (a már említett Bartók-dolgozatban).

Egyebekben Ittzés kifejtésmódja híven tükrözi tevékenységének meghatározó kereteit. Írásai többségét zárójelbe tett kérdőjelekkel, idézőjelbe tett kifejezésekkel, dőlt betűs szedéssel kiemelt szavakkal tűzdelte meg: a definitív, határozott megfogalmazásoktól, egyértelmű tézisektől óvakodó, gondolatai meggyőző erejében nem eléggé bízó muzsikus munkájának jeleivel. Aki akár konferenciákról, akár szűkebb körű beszélgetésekből ismeri a szerző hangsúlyokkal, gesztusokkal is elevenített előadásmódját, e textus alapján bizonyára fel tudja idézni az ott megszokott lendületet és világosságot – mégis leírt szövegben olykor nehézkesnek, kissé pontatlannak érződnek megfogalmazásai, talán leginkább az eredetileg angol nyelvű konferenciaelőadások e kötet számára készített magyar verziói esetében, miként a következő példában is (138.): „Azt gondolhatná valaki, hogy ez [a variált strófikus feldolgozás] igen szűkös lehetőséget ad a komponista számára, mert a lényegében változatlanul hagyott dallamhoz a variálás eszközeként csak a hozzáadott, körülölelő zenei anyag vehető számításba. Valójában azonban Kodály feldolgozásainak ebben a típusában is az eszközök, a kompozíciós technikák sokfélesége, változatossága a jól ismert esztétikai elv érvényesülését segíti: varietas delectat, »a változatosság gyönyörködtet.« Természetesen ugyanakkor ezek a gondosan megválasztott feldolgozásmódok teljes mértékben a választott téma minél teljesebb költői–dramaturgiai értelmezését szolgálják.

Minden egyes szakasz új megvilágítást kap, kihasználva a képszerű elemeket éppúgy, mint a felszín alatt megbúvó, olykor még a szövegben is csak rejtetten kifejeződő költői–lélektani tartalom által kínált s kívánt lehetőségeket."

Az élő előadásokon edződött stílust meghatározó másik tényező: a tanári attitűd. Amikor Ittzés arra buzdít, hogy „énekeljük Händel témáját az utolsó négy hang oktávval magasabbra helyezésével is" (102.), gyakorlatilag a tudományosság szférájából a zeneoktatás közegébe lép át, ahogyan azt a kötet számtalan más helyén is megteszi: írásainak jelentős része a közoktatásban tevékenykedő ének-zenetanárok számára kínál mintákat a művek megszerettetésének, elfogadtatásának különféle lehetőségeit felvillantva, a stílustörténetileg tájékozott, sokoldalúan művelt zenepedagógus eszményképével animálva a valóságban oly gyakran fásult, röghöz kötött gondolkodású kollégákat. Bárha remélhetnénk, hogy munkája eljut azokhoz, akiknek igazán szükségük lenne útmutatására, ötleteire!

A kötet anyagára bizony ráfért volna a gondos szerkesztői, lektori, korrektori közreműködés. Hogy a 29. oldalon szereplő Kodály-idézetben *ainu* dallamokról olvasunk, majd hét oldallal arrább ugyanezen idézettel találkozva az *ajnu* írásmódot találjuk, azért éppúgy nem Ittzést kell kérdőre vonnunk, ahogyan a számos gépelési és vesszőhibáért, nyitva maradt zárójelért, rossz helyre került gondolatjelért, az idézetek főszövegbe vesző megjelenítéséért sem. A kötet anyaga igazán megérdemelte volna a gondos, igényes, pontos nyomdai kivitelezést – de még ebben a tökéletestől igen messze eső alakban is a Kodály-hagyaték ápolásának fontos és hasznos dokumentumaként tekinthetünk rá.

375,-

Magyar Zene

3·2001

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXIX. évfolyam, 3. szám *2001. augusztus*

Tartalom

MILLENNIUMI ESZTENDŐ

235 TARI LUJZA
Rajeczky Benjamin, a népzenetudós

261 SOMFAI LÁSZLÓ
Régi–új filológiai módszerek a Bartók-vázlatok kutatásában

275 BREUER JÁNOS
Az elnökkarnagy
Dohnányi Filharmonikusai és a kortárs zene

TANULMÁNY

287 KACZMARCZYK ADRIENNE
A parafrázistól az operáig és vissza
Liszt: *Sardanapale*

301 SIPOS JÁNOS
Népdalok a kazak sztyeppe két végéről – 3. rész

DOKUMENTUM

312 BÓNIS FERENC
Tanúságtétel Bartók és Kodály korából
Radnai Miklós zeneszerző naplójegyzetei

335 GOMBOS LÁSZLÓ
Az új magyar zene hajnalán
Pillanatfelvétel egy magyar zenész naplójából

BESZÁMOLÓ

345 DOMOKOS ZSUZSA–GRABÓCZ MÁRTA
A zenei jelentés hetedik nemzetközi kongresszusa Imatrában (Finnország), 2001. június 7–10.

MEGJELENIK A

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM
ÉS A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS
KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK ZENEI ALAPJA
TÁMOGATÁSÁVAL

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön a Batthyány Kultur-Press Kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon Előfizetési díj egy évre 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

MILLENNIUMI ESZTENDŐ

Tari Lujza

RAJECZKY BENJAMIN, A NÉPZENETUDÓS

Születésének 100. évfordulójára

Rajeczky Benjamin kutatásai elsősorban a gregorián és a népzene területét ölelik fel.[1] Megjelent könyvei, tanulmányai, a szerkesztésében napvilágot látott kiadványok és recenzióinak hosszú listája meggyőzően bizonyítja, hogy érdeklődési köre mindkét téman belül sokrétű volt. Népzenetudósként kiemelkedő szerepet játszott többek közt a sirató[2] és egyéb népszokásanyag (lakodalom,[3] betlehemes, húsvéti, halottas és egyéb egyházi népénekek, különösen a középkori kanciókból lett népénekek) kutatásában. A 16–17. századból és összességében a középkorból a népi emlékezet által fenntartott dallamok kutatása[4] az ő munkásságának köszönhetően nagyot lépett előre.[5] A hazai és nemzetközi népzenetudomány részéről megkülönböztető figyelem övezte a népzene és gregorián párhuzamait és kapcsolatait feltáró, a kettő stílusának azonos vonásaira irányuló vizsgálatait,[6] Kelet és Nyugat összefüggéseit nyomozó kutatásait, népzenei hanglemez-szerkesztéseit – hogy csak néhány témát említsünk a teljesség igénye nélkül.[7]

Tanulmányai – melyeknek jó része idegen nyelven is hozzáférhető[8] –, többet mondanak bármilyen alapos elemzésnél. A jelen tanulmányban ezért csak arra teszünk kísérletet, hogy átfogóan ismertessük népzenetudományi működésének főbb

1 Lásd például Rajeczky 1974. E helyen nem lehet célunk valamennyi munkájának felsorolása. A 70. születésnapja után készült írásai közül, amelyek a bibliográfiákban még nem szerepelhettek (lásd Rajeczky 1971a és 1976) csak a témánk szempontjából idetartozókat soroljuk fel.

2 Kiss–Rajeczky 1966.

3 A sok példa közül kiemeljük a líddel színezett dúr magyar lakodalmas dallamcsoportot (Segélj el Uram Isten, lásd *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (= A Magyar Népzene Tára = MNT) *III/A.* 23–26. és 32–43.), melyhez – a stílus elterjedtségét nyomozó kutatása eredményeként – 15. századi cseh énekpárhuzamot, svájci Jura-vidéki menyasszonyok által énekelt dallampárhuzamot mutat be (Z. Nejedly és A. Rossat alapján). Lásd Rajeczky 1957a.

4 Lásd például Rajeczky 1974b.

5 A népi emlékezetben megőrzött 16–17. századi dallamok 20. századi alakjait Szendrei Jankával és Dobszay Lászlóval közösen adta ki (lásd Rajeczky 1978, valamint 1958, 1985, 1988).

6 Kezdettől figyel a kettő kapcsolatára (lásd Rajeczky 1943). Egyik utolsó, kimagaslóan sokoldalú, időbeli mélységeit tekintve pedig igen sokrétű munkája: Rajeczky 1985; lásd továbbá: 1957b, 1962, 1969, 1974c.

7 A magyar kutatás kissé megfeledkezett viszont az új magyar népdalstílus és egyes középkori dalok kapcsolatát vizsgáló tanulmányáról (lásd Rajeczky 1962).

8 Rajeczky a külföld tájékoztatását is fontosnak tartotta. Írásainak jegyzékét lásd a *Studia Musicologica* című folyóirat 70. születésnapi ünnepi számában (1971a).

területeit. A népzenekutatás területén kifejtett munkásságának főbb állomásait csak címszavakban sorolhatjuk fel, e keretek között inkább csak érdeklődésének irányait jelezve. Munkáinak közös vonása, hogy az új eredmények közreadása mellett a kutatás újabb irányba történő folytatására is figyelmeztet bennük.

Tanulmányok, pályakezdés

Rajeczky 1901. november 11-én született Egerben. Tizenhat éves korában Zircre került a cisztercita rendbe, s novícius idejének letöltése után a rend tagja lett.[9] 1921-től Ausztriában, az innsbrucki egyetem teológia szakán folytatta tanulmányait. Európai népzenei szemléletét az innsbrucki egyetemen alapozta meg.[10] A zene gyakorlati és elméleti része iránt már zirci tanulóévei alatt komolyan érdeklődő fiatal Rajeczky Innsbruckban a teológiai mellett Rudolf von Ficker professzornál zenetörténeti, művészettörténeti tanulmányokat is folytatott. Énekelt a gregorián kórusban, majd másodéves korától már vezette azt, játszott a növendék-zenekarban, hegedűn, blockflötén, de ha kellett, más hangszeren (például harmóniumon) is. Ellátott mindennemű zenei feladatot, a gyengébbek és kisebbek korrepetálásáig bezárólag. Azért kérte magát ebbe a városba – emlékezett vissza később több nyilatkozatban, rádióriportban –, mert tudomása volt az ottani pezsgő zenei életről. Tanulmányai idején, az 1920-as években Németország és Ausztria vezető szerepet játszott az európai zenetudományban. A néhány évtizedes múltra visszatekintő új tudományág, az etnomuzikológia szemléletmódja a zenetörténet egészére is hatással volt. Rajeczky, de a Lipcsében, illetve Berlinben pár évvel később tanulmányokat folytatott Szabolcsi Bence és Bartha Dénes számára is meghatározó volt az a zenetörténeti iskola, amely a magasrendű írott zeneművészetet és az egyszerű néprétegek szájhagyományos zenekultúráját nem egymással szembeállítva, hanem egymás összefüggésében tárgyalja. Nem véletlen, hogy mindhárom zenetörténész kutatási módszerének szoros részét képezi a népzenei bázishoz való viszonyítás, bármely zenetörténeti korszakról legyen is szó. Ám az sem véletlen, hogy hármuk közül csak a magyar gregorián-kutatást megalapozó, annak iskolát teremtő Rajeczky (és tanítványi köre) jutott el messzire a korábban jóformán ismeretlen magyar középkori népzene feltárásában. Rajeczky több, ebbe a témába vágó tanulmánya mellett ékes bizonysága ennek a szakmai irányításával szerkesztett *Magyarország Zenetörténete. I. Középkor* című kötet.[11]

Az innsbrucki egyetemi tanulmányok befejezése és teológiai doktori diplomájának megszerzése után Rajeczky 1926-ban a budapesti Szent Imre Gimnáziumba került, ahol hamarosan legendás hírű ének-zenetanárrá vált. Népzenei ismeretei elmélyítésére – már diplomás tanárként – iratkozott be Kodály Zoltánhoz a budapesti Ze-

9 Szüleinek második gyermeke. Tőlük kapott keresztneve Ferenc, szerzetesi neve Benjamin.

10 Tari 1991, 95.

11 Rajeczky 1988. Ő maga a bevezetésen kívül a könyv következő fejezeteit, illetve részeit írta: *II. Középkori zeneéletünk és Európa*; több műfajt a *VII. Gregorián műfajok* fejezeten belül (például himnuszok, mise, sequentiák); *VIII. Többszólamúság; X. Középkori népzenénk* című fejezet több alfejezetét. Ilyen irányú munkásságának előzménye: Rajeczky 1948b.

neakadémiára. Ez a stúdium már korábban elkezdődött: Kodály már az 1920-as évek végétől nyitogatta szemét a „kíméletlen valóságszemléletre és a merész jövőbe nézésre."[12] Magyarországon ekkoriban a népzene még nem volt önálló tantárgy, népzenei ismereteinek bővítésére így Kodály zeneszerzés-óráin nyílt módja. Az innsbrucki évekhez hasonlóan az 1932–35 közötti többoldalú elméleti (és gyakorlati, hiszen a hallgatók rendszeresen énekelték például a Palestrina-műveket) alapozás is kitűnőnek bizonyult. Rajeczky a műzenei ismeretanyag elsajátítása mellett nagy jártasságot szerzett a népzenei stílusok, bonyolult zenei formák, hangsorok és hangrendszerek világában, megismerkedett a népzenegyűjtés módszerével. Hamarosan felismerte ennek a munkának szükségességét, s az egyik legkitűnőbb, de máig nem eléggé méltányolt népzene-lejegyzővé vált, akihez később még jó nevű külföldi szakemberek is kezdőként jártak népzenei lejegyzési stúdiumokra.

A tanítás és a különféle pedagógiai munkák írása mellett[13] hamarosan bekapcsolódott a zenetudományi munkákba is. Segítette ezt egy római tanulmányút is 1939–40-ben.

Népzenei gyűjtőtevékenysége

Rajeczky népzenekutatói életművén belül fontos helyet foglalt el népzenegyűjtő tevékenysége. Népzenetudományi munkásságának ezt a Magyarországon sem eléggé ismert részterületét – saját szűkebb szülőföldjén végzett aktív népzenegyűjtői munkásságát részletezve – korábban tanulmányban mutattuk be.[14]

Gyűjtései az északi népzenei dialektusterületre, az Alföldre és a Dunántúlra terjedtek ki. Minthogy azonban a Dunántúlon a moldvai csángó, illetve a bukovinai falvakból Magyarországra 1942-ben áttelepített magyarok körében is gyűjtött, népzenegyűjtései Erdély kivételével tágabban minden magyar földrajzi területre kiterjedtek, s lényegében az egész magyarságot érintették.

Gyűjtéseinek zömét a magyar nyelvterület északi részén végzett felmérések teszik ki. Az északi népzenei dialektusterületen[15] három nagyobb tájegységen dolgozott: keleten elsősorban a Bodrogközben, valamint tágabban Borsod és Zemplén megyében, nyugaton a Zobor-hegy vidékén (ma Szlovákia), a dialektusterület középső részén pedig szülőföldjén, a palóc vidéknek főleg Heves és Nógrád megyei részén gyűjtött. Heves és Nógrád megyében végzett kutatásai az 1930-as évektől folyamato-

12 Rajeczky 1971b, 14.

13 Zenepedagógiai munkáinak egy részét és jegyzékét közli: Rajeczky 1976, V. fejezet, valamint a Bibliográfia. Részletesebb bibliográfia: Rajeczky 1971a, 178–181. A népzenei alapokon álló magyar énekoktatás bevezetése terén kifejtett tevékenysége is nagyrészt erre az időszakra esik. A ma is modern *Énekes ábécé* elemi iskolai énektankönyv első kiadása egyetlen hónap alatt elfogyott, s 1938–43 között tíz kiadást ért meg. Lásd Kerényi–Rajeczky előszók az 1943-as kiadáshoz. Jelentős zenepedagógiai munkát végzett az általános zenetörténet terén is, például: Rajeczky 1947, 1948a, valamint 1976, 349–350. Zenepedagógiai munkájának hatékonyságáról lásd Tari 1976, 31.

14 Tari 1995, 1995–1996.

15 A magyar népzenei dialektushatárok kijelölése Bartók nevéhez fűződik (Bartók 1924). Az északi zenei dialektus határait lásd Tari–Vikár 1986.

san gazdagították mind a teljes magyar népzenei gyűjteményt, mind pedig a palóc etnikai és a tágabb északi terület népzenei gyűjteményeinek sorát.

Gyűjtőfüzeteinek tanúsága szerint[16] Rajeczky zeneszerzés-tanulmányai befejezésének évében, 1935 nyarán gyűjtött először népzenét Északnyugat-Dunántúlon, s ugyanerre az időre esett első mátravidéki gyűjtése is: ekkor Taron gyűjtött.[17] A helyszín kiválasztását véletlennek is tarthatnánk, hiszen természetesnek vehetnénk, ha először azokat a falvakat kereste volna fel, amelyek Pásztó, ekkor már évek óta lakóhelye[18] közelében találhatók. (Tar 6 km-re fekszik Pásztótól.) Megjegyzendő azonban, hogy Kodály Zoltán 1922–23-ban nagyarányú népzenegyűjtésbe kezdett a Mátravidéken, amit 1926-ban és 1935-ben újabb gyűjtései követtek.[19] úgy véljük, Kodály örömmel ragadta meg az alkalmat, hogy munkájának folytatását Rajeczkyra bízza, aki a szakmai felkészültségen túl kellő tudományos ambícióval és megfelelő helyismerettel rendelkezett, sőt kellő alázat is volt benne a falvak népe iránt. Személye Kodály számára garancia volt arra, hogy a Mátravidék népzenéjének gyűjtését szakavatott kezek veszik át tőle, és maga saját energiáit más területekre koncentrálhatja.[20] A helyszínek nem véletlenszerű kiválasztásával kapcsolatos véleményünket megerősíti, hogy Rajeczky ettől kezdve több olyan faluban gyűjtött, ahol korábban Kodály (és még korábban Vikár Béla) már dolgozott előtte (ilyen például Mátramindszent, Dorogháza, Mátraverebély). A gyűjtőhelyek kiválasztása tehát egy összehangolt, közös programnak volt a része. A kutatásban fontos szerepet játszott az egyes falvak és az újabb generációk hagyományhoz való viszonya, a daltudás változásának figyelemmel kísérése. E munkában vett részt Rajeczky, akinek feladata a már megkezdett munka folytatásaként egyrészt a zenei feltárás elmélyítése volt, másrészt az új feltárások elindítása az addig még nem vizsgált falvakban. (Ilyen például Mátrakeresztes – korábban Ötházhuta Heves megyében –, ahol előtte nem járt gyűjtő.)

Rajeczky népzenegyűjtő tevékenységén belül legnagyobb súlyú a szülőföldjén, illetve a tágabb északi népzenei dialektusterületen végzett feltárás. Jelentős dallamkincset ismert meg még az Alföldön, melyből kiemelkedik a Szeged melletti, sajátos néprajzi arculatú Tápén, valamint a Jászságban gyűjtött népzenei anyag.[21] Rit-

16 Tari 1987, 26. Mivel Rajeczky családjában gyermekkorom óta szinte családtagként forogtam, esetenként személyes emlékeimre támaszkodva élek az *oral history* módszerével. Rajeczky a nekem átadott gyűjtőfüzeteivel segítette kezdő népzenekutatói munkámat, megnevezve azokat a pontokat, ahonnan a munkát folytatnom kell majd.

17 Gyűjtéséből egy lakodalmas dal közölve: *MNT* III/A 20.

18 A család ekkor már több éve Pásztón élt.

19 1922-ben többek közt Pásztót is felkereste. (Itt 1968-ban az egyik még életben lévő énekesnél Rajeczky végzett gyűjtést, többek közt Kodály emléke után kutatva.) Kodály, aki 1906-tól lényegében folyamatosan dolgozott Nógrád és Heves megyében, Taron 1923-ban járt először. Lásd Borsai 1982, 159.

20 Kodály kezdettől következetesen harcol a magyartalanná vált város magyar szelleművé tételéért a paraszti kultúra segítségével. Ennek a célnak megvalósításához még a 30-as években sem volt könnyű olyan szakembereket találnia, akik zeneileg is képzettek voltak, de az egyszerű parasztembert sem nézték le. Az aszimmetrikus ritmusokról szóló tanulmányában Rajeczky maga írja, hogy Kodály vele ellenőriztette a 30-as évek elején, hogy egy bizonyos dalt úgy énekelnek-e Pásztón, ahogy ő gyűjtötte 10 évvel korábban. (Rajeczky 1977, illetve 1978a, 153.)

21 Tápén 1952-ben és 1954-ben, a Jászságban 1968-ban gyűjtött.

kán volt alkalma fonográffal, illetve magnetofonnal dolgozni. Többnyire be kellett érnie a helyszíni kottás lejegyzések készítésével. Ez felelősségteljes, de a végeredményt tekintve kevésbé látványos munka, mert kizárólag kottás publikáláshoz ad alapanyagot, ami pedig a 20. századi magyar népzenekutatás szemléletmódja szerint már kezdettől fogva sem volt kielégítő. Bartók Béla és Kodály maga is nem egyszer volt kénytelen kizárólag helyszíni kottázással beérni, például az I. világháborút követő gazdasági hanyatlás következtében. Nem kínálkozott jobb helyzet a II. világháborút követően sem: a fonográf már ritka, a magnetofon pedig akkor még nagyon drága volt. Rajeczky kitűnő kottázó volt, mégis nagy veszteség, hogy gyűjtései nagyrészt csak kottás lejegyzésben maradtak fenn, s hangfelvételeinek száma viszonylag kicsi.

Intenzívebb gyűjtőtevékenység folytatására csak attól kezdve nyílt lehetősége, hogy a politikai rendszerváltással, 1945-ben elbocsátották tanári állásából. Közismert, hogy a második világháború befejezését, a kommunista hatalomátvételt követően Magyarországon – az első intézkedések között – feloszlatták az egyházi iskolákat, majd hamarosan a szerzetesrendeket is. Az államosítással Rajeczky tanári állása megszűnt.[22] Hiába vált belőle időközben neves pedagógus, külföldön is elismert zenetörténész, szerzetesi hivatása nehezen tette lehetővé, hogy a népzenetudományi kutatásokat hivatalosan, állami alkalmazásban folytassa. Egy 1958 őszén kelt, szűkszavú önéletrajzában így vallott erről az időszakról: *„1946-tól a VKM* [Vallás és Közoktatási Minisztérium] *felkérésére ... a Néprajzi Múzeum népzenei osztályán végeztem szolgálatot, 1949-től a Tudományos Akadémia díjazásával. 1950-től a Néprajzi Múzeum kinevezett tisztviselője vagyok."*[23] Ez alatt az időszak alatt *„egyéni törekvéseinek háttérbeszorításával szinte kizárólagosan népzenei közgyűjteményünk életben maradásáért, létéért"* küzdött.[24] Nagyon valószínű, hogy a szerény önéletrajzi megfogalmazás azt jelenti, hogy három éven át ingyen dolgozott, „szolgálatból", tehát saját létéért is küzdenie kellett.[25] Lajtha László a Néprajzi Múzeum munkatársaként már 1946 nyarától különböző helyekkel levelezett, hogy Rajeczkyt a Néprajzi Múzeum Népzenei Gyűjteményénél alkalmazzák. *„Dr. Rajeczky igen képzett muzsikus, kitűnő zenetörténész.... Rajeczky tanár urat a Magyar Nemzeti Múzeumban az egész magyar közművelődés szempontjából nagy jelentőségű munkakör várja... Ő nagy örömmel vállalja beosztását, melyet életcéljának tekintene."*[26] A háborút aránylag épségben átvészelt nép-

22 1943-tól rövid ideig tanított népzenét a Pázmány Péter Tudományegyetem Bölcsészettudományi Szakán (1944-ig, Magyarország belépéséig a II. világháborúba). Igen sajnálatos, hogy 1945 után, az 1980-as évekig egyetemi oktatói pályafutását sem folytathatta. Élete utolsó éveiben részt vett a zenetudós képzésben: a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi tanszékének emeritus-professzoraként tanított.

23 Berlász 1982, 10.

24 Uott: 10.

25 Megerősíti ezt Sárosi Bálint, aki a háborús évek alatt találkozott vele először: *„Közben a sors úgy hozta, hogy őt magát is láthattam kisebb beosztásban, mint ami képességei szerint megillette volna. De sorsa miatt elégedetlennek sohasem láttam. Vidám szerénységgel tette mindig, amit éppen tennie kellett és lehetett."* Sárosi 1987, 38.

26 Lajtha 1946. június 14-én a vallás- és közoktatási miniszterhez írt levelét közli Berlász 1982, 11–12.

zenei gyűjtemény szempontjából (fonográfhengerek, lakklemezek, népzenei lejegyzések, melyek a népzenekutatás hőskorától, Vikár Béla, Bartók, Kodály, Lajtha és mások nem kis munkája nyomán gyűltek össze) Lajthának nem volt mindegy, ki kerül az osztályra. Lajtha komoly munkaerő- és főleg szakemberhiánnyal küszködött már a háború előtt, a háború után azonban teljesen egyedül maradt. Lajtha ekkor persze még nem sejthette, hogy néhány év múlva politikai okból neki is távoznia kell majd a múzeumból. Akkoriban azonban éppen külföldre készült, hogy háború előtti zeneszerzői megbízatásainak eleget tegyen. 1947 őszén egy évre Londonba utazott.[27] Ezért is fontos volt neki, hogy Rajeczkyt alkalmazzák, aki őt minden tekintetben helyettesíthette. Bár Rajeczky kinevezését illetően nem történt változás, az egyéves távollét idejére Lajtha rábízta a múzeumi zenei gyűjteményt. Rajeczky ezt a feladatát is kiválóan látta el. A múzeum vezetőségéhez ez idő alatt intézett különböző beadványaiból a szakma minden részletkérdésében tájékozott, és a technikai felszereltség iránt is felelősséget érző tudós képe bontakozik ki. 1948. április 5-én kelt beadványában hangsúlyozta, hogy nincsenek meg a zenei felvételek készítéséhez és a felvett zenék lejátszásához szükséges eszközök, és ha ezek pótlásáról nem gondoskodnak, félő, hogy minden anyag hasznavehetetlenné válik.[28]

Ekkor is megmutatkozott érdeklődése a hangfelvételek eszközei iránt. Fontosnak tartotta egyrészt a felvételek készítésénél, az élő hangzás minél tökéletesebb megközelítése és a fölösleges zajok kiküszöbölése érdekében a modern technikai eszközök alkalmazását, másrészt a zene legfinomabb árnyalatainak meghallásához lejátszáskor a lehető legtökéletesebb eszközök alkalmazását. Mindezeken túl érdekelte a különböző hangrögzítő és hangvisszaadó találmányok története nemzetközi összefüggésben és speciálisan a tudományágra vonatkoztatva.[29]

Lajtha hazatérése után egy 1949. január 15-én írt beadványában újból hangsúlyozta: *„Rajeczky európai szakember és legszélesebb látókörű kutatóink egyike. A legnehezebb időkben, hűséggel, kitartással, bevált szakértelemmel látta el feladatát. Önfeláldozására jellemző, hogy vidékről járt be hivatalába s így segített a Népzenei Osztályon."*[30] Kinevezése még mindig nem történt meg, ám egyszeriben a nyugati kapcsolatokkal rendelkező és nyugatról éppen hazatért, ezért nem kívánatos Lajtha helyett ő lett az osztály megbízott vezetője.[31] Időközben, 1949-ben Lajthával, illetve Domokos Pál Péterrel megkezdték a később részben publikált népzenei gyűjtéseket az áttelepített moldvai csángók körében. 1950-ben végre megtörtént kinevezése, így 1960-ig

27 Berlász 1984, 60–62.

28 Közli Berlász 1982, 13.

29 A hazai hangfelvételek történetét széleskörű nemzetközi összefoglalással ő írja meg: Rajeczky 1972d. Emellett kezdettől lelkesen támogatja az 1936-ban elindított Pátria hanglemezsorozatot, melyben később tevőlegesen is dolgozik.

30 Közzéteszi Berlász 1982, 12. A „vidék" a fentebb említett Heves (ma Nógrád) megyei Pásztót jelenti, ahová a család azért költözött Egerből, mert édesapjának, Rajeczky Gábornak ott jobb munkalehetősége kínálkozott. Rajeczky élete végéig Pásztóról járt dolgozni Budapestre, ami az adott közlekedési viszonyok mellett nem kevés időt jelentett.

31 Berlász 1982, 13.

a Néprajzi Múzeum munkatársa lett. Onnan egy az MTA-n 1959 decemberében tartott zenetudományi ülés határozata alapján a Kodály által vezetett Népzenekutató Csoportba hívták át osztályvezetőnek s egyben igazgatóhelyettesnek.[32] Közben azonban a múzeumban, még 1950-ben egy tudományos felmérésnek álcázott politikai vizsgálatnak vetették alá. Rajeczky komolyan vette feladatát, s a burkolt politikai kérdésekre valódi tudományos jelentést készített *„Pro Memoria a Népzenei Osztály helyzetéről"* címmel. Mindennapjairól és egyben gondjairól szinte csak ebből az iratból értesülünk: *„A jelen helyzetben a Népzenei Osztálynak egyetlen munkaereje van, akinek a közönség kiszolgálása, a költségvetések és jelentések elkészítése mellett a felvételek lebonyolítására, a helyszíni gyűjtésre, főleg pedig a sok időt igénylő lejegyzésre (a támlapok elkészítéséről nem is beszélve) alig marad ideje."*[33] Politikailag ugyancsak nem jó időben, *A Magyar Népzene Tára* sorozatot ért támadások keresztttüzében vállalja azt is, hogy *Új népzenekutató munka* címmel összefoglalót írjon a tudományág elvégzett és jövőbeli feladatairól.[34]

1948 februárjában helyszíni gyűjtésben rögzítette a népzenei–néprajzi irodalomban nagy elismeréssel emlegetett pásztói betlehemest[35]. A nehéz időszakban is végezte, illetve folytatta a gyűjtéseket a magyar nyelvterület több pontján (Alföld, Dunántúl, Északkelet-Magyarország), majd egyre több faluban Heves megyében is. 1952-ben és 1954-ben nagyobb gyűjtést végzett Heves és Nógrád megyében.[36]

Ebben az időben – a legszorosabban vett palóc környezetű gyűjtéseit (részben Pásztó földrajzi környezetét, részben annál szélesebb területet) leszámítva – gyakran gyűjtőtársakkal dolgozott. Nem ritkán ő volt a zenei munkatárs valamely falu néprajzi feltárásakor. Így terepmunkán együttműködött Fél Edit és Hofer Tamás (Átány falu[37] 1954), Balassa Iván (Bodrogköz 1952, 1955, 1958 – a két utóbbi évben egyedül is) valamint Bakó Ferenc (Felsőtárkány 1954)[38] néprajzkutatókkal. Érvényes ez népzenekutatókkal közös munkákra is: a csángó és bukovinai gyűjtések egy részét Domokos Pál Péterrel végezte (1948–1952), míg a Zoborvidéken Dobszay Lászlóval és Szendrei Jankával járt (1979). Zemplén megyében az északi népzenei dialektusterület keleti határai felé, az Alföldön a déli határok felé szélesítette a kört. A Moldvából

32 Lásd. Péteri Lóránt: „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)." *Magyar Zene* XXXVIII/ 2. Budapest: 2000, 180.

33 Közli Berlász 1982, 17.

34 Rajeczky 1952.

35 *MNT II.*, 368. sz.

36 1954-ben kerül sor az átányi és a bodonyi gyűjtésre is. 1955. december 8-án egy újabb bodonyi gyűjtés következik.

37 Fél Edit és Hofer Tamás 1951-ben kezdte meg a falumonográfia alapját képező nagyszabású felmérést. Az 1961-ben megjelent kötetben jelzik hogy *„Az átányi monográfia zenei anyagát Rajeczky gyűjti össze és dolgozza fel."* (Fél–Hofer 1961, 88.) Hofer Tamás szíves szóbeli közlése szerint a monográfia nem különálló munka lett volna, hanem az 1961-ben megjelent kötethez hasonlóan mindig a megfelelő témakörhöz illeszkedtek volna a zenei részek.

38 A felsőtárkányi gyűjtőfüzet recto oldalának közepén a „Bakonak" (sic) megjegyzés Bakó Ferencre vonatkozik – alá egy gyermekjáték típust jegyez. A vonal alatt szintén gyerekjátékra vonatkozó megjegyzés: *„Summásságban »játszottak halottat« meg »halált«. Rendesen sirattak az előbbiben..."*

és Bukovinából Magyarországra telepített népcsoportok hagyományos zenéjének feltárásával a szélesebb körű történeti összehasonlításhoz szükséges alapanyag válhatott a korábbiaknál sokkal bővebbé.

Gyűjtéseinek azonban nem a mennyisége és földrajzi kiterjedtsége a legfőbb értéke, hanem a minősége. Gyűjtői szemléletmódját a magyar népzene fogalomkörébe tartozó mindennemű szájhagyományos zenei örökség iránti érdeklődés jellemezte. Az anyag összegyűjtésének módja a mai gyűjtők számára is követendő mintaként szolgálhat. Gyűjtés-módszertani szempontból minden gyűjtése – de különösen a hangfelvételekkel igazolható anyag – szép példája annak, miként jut el a kutató rövid idő alatt az őt leginkább érdeklő kérdésig. Jó példa erre a közismerten nehezen gyűjthető sirató, mely Rajeczkyt hosszú időn át a leginkább foglalkoztatta. Noha a hangfelvételen takarékosságból nem rögzítettek mindent, a felvételekről is szinte érezni lehet, hogyan nyílnak ki előtte az énekesek három–négy dal eléneklése után, s nyilatkoznak meg még a legintimebb sirató műfajban is.[39]

Ki kell emelnünk téma-centrikus, határozott célú gyűjtéseit. Ilyenek például a Tápén, Jászapátiban és a Zoboralján gyűjtött egyházi énekek *(1. fakszimile a szemközti oldalon)*,[40] a párosító, a palóc lakodalmas és más egyéb jeles napokhoz kapcsolódó népszokás anyag (közte a betlehemes, az újévköszöntő, farsangi, pünkösdi stb. szokásdalok)[41] nagy tömege, valamint a gyűjtéséből korábban jószerével teljesen ismeretlen gyermekjátékanyag. Az utóbbi annál figyelemreméltóbb, mert *A Magyar Népzene Tára I.* gyermekjátékokat tartalmazó kötete 1951-ben megjelent, tudta tehát, hogy gyűjtése már nem kerülhet be egy majdani közös kiadványba. Annál fontosabb jele tudósi meggyőződésének, hogy 1951 után évekkel később is gyűjtött gyerekjátékdalokat (például a palóc területen Terpesen, Pásztón, Felsőtárkányban). Azt mutatja ez, hogy számára a kötet kiadása nem jelentette az anyagfeltárás, és különösen nem jelentette az összegyűlt anyag vizsgálatának befejezettségét.[42] Nem is jelenthette, hiszen Rajeczky volt, aki a legnagyobb figyelmet szentelte a strofikus formánál korábbi stádiumban lévő egy-két soros zenei formák vizsgálatának. Számos példával bizonyította, hogy ezek a strófa előtti formák éppúgy megtalálhatók a siratók egyes formuláiban, mint a szokásdalok és gyermekdalok között. Kimutatta, melyek az azonos stílusvonások, amelyek a különböző funkció és erős improvizáltság ellenére közösek e három különböző csoportban.[43] A strofikus formák előtti népzenék (kiáltások és általában a hanglejtéssel deklamált szövegek) iránti érdeklődése

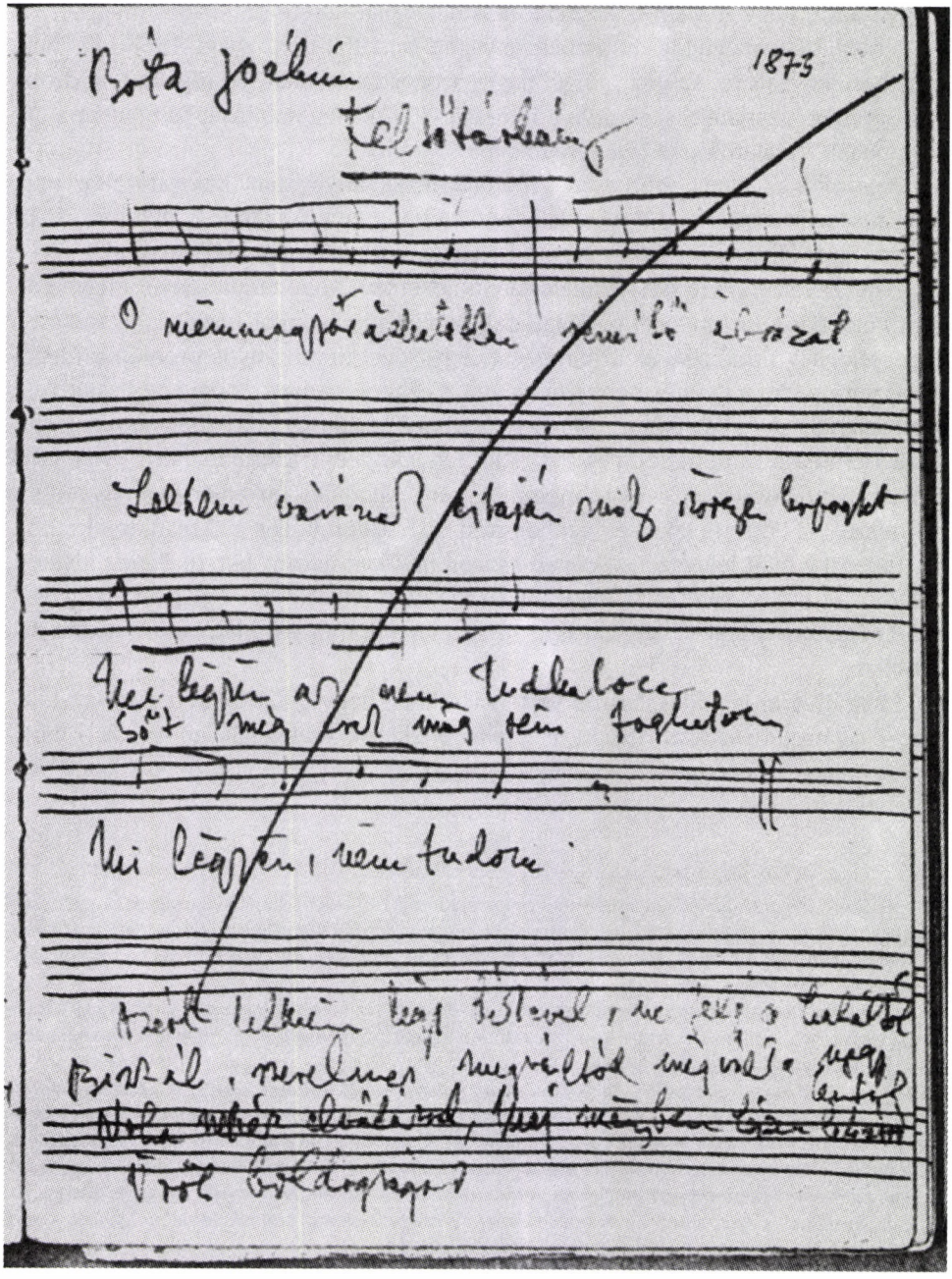
39 Tari 1995–1996, 350.

40 Helyszíni lejegyzés tápéi gyűjtőfüzetében. Az áthúzott kotta azt jelenti, hogy a dallamot a szokásos támlap formátumra átmásolta, és a Néprajzi Múzeum zenei közgyűjteményébe beadta.

41 Ezekből néhány közölve: Tari 1995–1996, 5–9. kotta

42 Ezekután nem meglepő, hogy a *Magyarország zenetörténete* első kötetében ő írja a gyermekjátékdalokról szóló összefoglalót. Nemcsak erősen támaszkodva a *MNT* I. kötetére, hanem történeti–nemzetközi összefüggések alapján. Lásd Rajeczky 1988, 537–539. Ő írja meg a felnőttek játékairól szóló részt is, uott 539–542. A népzenei hangrögzítéssel kapcsolatban pedig a feladatokat sorolva teszi szóvá: *„És még egy nagy terület: nincs »játszott« gyermekjáték-felvétel."* 1972d, 373.

43 Rajeczky 1969b.



1. fakszimile

magyarázza, hogy *A Magyar Népzene Tára* népszokáskötete (II., 1952) megjelenése után még bőven gyűjtött népszokásanyagot is. 1952-ben, majd 1954-ben nagy számban jegyzett fel és vett hangszalagra szokásdallamokat, és rögzítette a szokások egyes mozzanatait, szélesítve a földrajzi elterjedtség kutatását és bővítve a dallamtípusok,[44] valamint az egyes változatok számát.

Rajeczky az általa szerkesztett hanglemezek anyagának válogatásakor nagy súlyt helyezett arra, hogy a felvétel lehetőleg hangtechnikailag is a legtökéletesebb legyen. Saját felvételeit viszont sosem helyezte előtérbe a másokéi rovására.

Rajeczky szerény tudósi magatartására jellemző, hogy tanulmányai mellékleteként közreadott ugyan saját gyűjtésű dallamokat, de ilyenkor közlésének valamely zenei jelenség tisztázása és értelmezése, egyszóval tudományos probléma megoldása, nem pedig a gyűjtés bemutatása volt a célja. Érvényes ez egyetlen saját gyűjtésén alapuló publikációjára, a Bodony faluban[45] általa gyűjtött menyasszony-siratókat bemutató tanulmányra is.[46] Önálló kiadványként azonban nem jelent meg népzenei gyűjteménye, sem monográfia, sem válogatás formájában.[47] Egyedül a Domokos Pál Péterrel közösen szerkesztett és részben közös gyűjtésüket tartalmazó, Rajeczky által lejegyzett *Moldvai csángó népzene* három kötete képez kivételt, melyből az utolsó kötet már Rajeczky halála után jelent meg.[48] Népzenegyűjtéseiből *A Magyar Népzene Tára* sorozat és több más tudományos kiadvány is közölt dallamokat.

Sokirányú érdeklődését ismerve természetes, hogy gyűjtéseiben gyakran található – cigányzenész által játszott, illetve az énekesek által vokálisan imitált – hangszeres dallam, a hangszeres zeneéletre vonatkozó feljegyzés,[49] árus kiáltása,[50] koldusének.

---

44 A *Fonjunk, fonjunk* kezdetű párosító, mint típus, újdonság 1954-es bodonyi gyűjtésében. A gyűjtésnél öt évvel később megjelent *MNT IV.* kötetében az ott gyűjtött mindkét változat mint addig nem ismert, rendkívüli formájú párosító szerepel. Lásd Kerényi 1959, 477–478. sz., valamint lásd a típusok jegyzékét 48. 467–479. sz.

45 Bodonyban menyasszonysiratót gyűjtése a fő célja, de az egyes korosztályok sirató-ismerete és a múltba visszanyúló emlékezete alapján a sirató minden fajtájáról áttekintést ad a munkát követő írásos beszámolójában (lásd Rajeczky 1955a).

46 Mint gyűjtési tapasztalatairól írja, a gyűjtés alapján *„a menyasszonysiratást bízvást valaha általános szokásnak könyvelhetjük el"... „a siratás tere is olyan tágnak bizonyult, amilyenre eddigi gyűjtéseink során egy községen belül még nem akadt példa."* (Rajeczky 1955a, 167.) Ugyanebben az évben egy másik tanulmánya is megjelenik *A gyöngyösi pásztormisék (1767)* címmel. Ebben Rajeczky jelzi az egyházzenei, a történeti–népzenei összefüggések iránti érdeklődését. Kimutatja: a misék népzenei elemekben is bővelkednek s ezért a népzenekutatás számára is megszívlelendő tanulságokkal szolgálnak, a néphagyomány faggatására figyelmeztetnek (Rajeczky 1955b).

47 1952-es szuhahutai (Heves megye) gyűjtését eredetileg monográfiának szánta, mely – mint később mesélte – még sok helyszíni kutatást igényelt volna, amire később már nem volt ideje, s a monográfiával nem ért rá foglalkozni.

48 Domokos–Rajeczky 1956, 1961, 1991. A III. kötet megjelenését igen várta Rajeczky, a kiadás azonban hosszan elhúzódott.

49 Az átányi falumonográfiában közölt egyetlen dallam egy kanásztülök-imitáció (szöveges kihajtó), amely Rajeczky helyszíni lejegyzése. (Fél–Hofer 1961, 174.)

50 Áruskiáltás közölve: Tari 1995, 2. kotta.

Népzenei lejegyzői tevékenysége

Nevéhez fűződik számos népzenei kiadvány teljes anyagának vagy kényesebb részeinek lejegyzése.

A Magyar Népzene Tára III/A. Lakodalom kötete számára 1938-as fonográffelvételekről jegyezte le a lakodalmas dalokban egykor igen gazdag Zobor vidék (volt Nyitra megye, ma Szlovákia) szokásdalait. Ez a gyűjtés azért jelent különös értéket, mert a Kodály által 1906-ban megkezdett és az első világháborúig folytatott gyűjtéseket a trianoni határok megvonása után csak 1938-ban sikerült újból folytatni. A Pátria sorozat számára ekkor vették hanglemezre a terület lakodalmas dalanyagát az etnográfus Manga János előgyűjtései alapján. A dallamok előadásmódja régiesebb volt azokénál, amelyeket a második világháborút követően, az 1950-es évek elején a magyar népzenekutatók gyűjtöttek. Fontos volt tehát, hogy az anyag bekerüljön a kötetbe, és hogy a lejegyzést szakavatott kezek végezzék. E fonográfhengerek gazdagon díszített, régies énektechnikájú dallamait jegyezte le Rajeczky a rá jellemző aprólékos, gondos munkával.[51] Ugyancsak ő kottázta le a kötet számára a Bakó Ferenc néprajzkutató által felvett ipolyvarbói (Észak-Magyarország, palóc etnikum) menyasszonybúcsúzót.[52]

Lajtha László kőrispataki hangszeres zenei kötetének lejegyzői munkáit ugyancsak ő végezte el, de már korábban, a széki (és valószínűleg a szépkenyerűszentmártoni) kötetnél is részt vett a lejegyzésben.[53] Nevét a kiadványban fel sem tüntették, munkáját meg sem említették. Közreműködésének tényét a Néprajzi Múzeum Zenei Osztályára az 1950-es évek elején kezdőként bejáró fiatal kutatók, akik megfigyelték, min dolgoznak az idősebbek, egyhangúlag megerősítik. Közülük Sárosi Bálint erről írásban is említést tett: *„Ugyancsak tőle láttam először hangszeres népzenét mesterien lejegyezni – amikor a Néprajzi Múzeumban Lajtha László híres erdélyi gyűjteseinek ún. nyers lejegyzését készítette."*[54] Ma már nem lehet tudni, támadt-e valami konfliktus Lajtha és Rajeczky között. Rajeczky sosem tett megjegyzést Lajthára, viszont finoman jelezte szerepét a hangszeres kötetek elkészítésében. Mint magyar kutatástörténeti összefoglalásában írta: *„Lajtha és Rajeczky 7 évig tartó széki és kőrispataki lejegyzési munkája a hangszeres zene kérdését is újra felvetette."*[55] Ebből egyúttal a lejegyzés időtartamáról is információt kapunk.

A lejegyző-tanárról Sárosi a Rajeczky 85. születésnapjára rendezett tudományos ülésszakon elhangzott előadásában emlékezett meg: *„Volt, hogy külföldi kollégával, annak néhány hetes tanulmányútján, sikerült megértetnie a népzenei lejegyzés bonyo-*

51 Manga 1938-as gyűjtéséből Rajeczky lejegyzésében a következő dallamok találhatók meg az *MNT III/A* kötetben: 7., 11., 17., 18., 34., 36., 59., 152., 153., 154., 167., 176., 177., 192., 218., 222., 262., 274. kotta

52 *MNT III/A*. 276. kotta. Ugyanott saját moldvai csángó, valamint bodonyi gyűjtéséből következnek menyasszonyi búcsúzók: 277, 278. valamint 289, 290. kotta.

53 Rajeczky e sorok írójának sokszor emlegette, mennyire megszenvedett annak idején a zenekari anyag lejegyzésével. Különösen a kőrispataki kötet anyagát emlegette mint fő munkáját. Lajtha 1955, Szék: 1954, Szépkenyerűszentmárton 1954.

54 Sárosi 1987, 38.

55 Rajeczky 1965, 127.

lult mesterségét. A szemfüles tanítvány tudta, mit kell tennie: frissen szerzett ismeretei köré terjedelmes tanulmányt ködösített. Ez által a lejegyzést a tudomány tisztelve-nemértett dolgai közé emelte. Aki pedig ezután is a mesterséggel akarna ismerkedni, annak Rajeczky, a tapasztalat szerint, továbbra is önzetlenül áll rendelkezésére – legalább négy idegen nyelven."[56]

Rajeczky lejegyzései lényegre törőek és sokrétűek. A hangzó zene hangmagasság- és időérték-viszonyainak legpontosabb visszaadására törekedett úgy, hogy a kottakép a zenei stílusnak az egyes dialektusterületeken jellemző előadási jegyeit és azon belül az egyéni előadói vonásait is – az olvashatóság határán belül – a lehető legpontosabban kifejezze. Ideálisan egyesítette magában Kodály úgynevezett deskriptív és Bartók preskriptív lejegyzési technikáját, mindkettejüknek a tudomány műveléséhez nélkülözhetetlen alaposságát s nem utolsósorban a kutatás tárgya – a népzene és annak előadói – iránti tiszteletét, sőt alázatát. Ilyen irányú tevékenységét az említett *A Magyar Népzene Tára*-kötetekben számos dallam igazolja.

Igyekezett a lejegyzés kérdéseit elméletileg is tisztázni.[57] Jellemző, hogy a kérdések körbejárása más téma bemutatása kapcsán történt meg. Például a gregorián kötött ritmusát tárgyaló tanulmányban Bartók lejegyzésmódját elemezve mutatta be, milyen erős az egyén hajlama az előadás rubatóvá alakítására.[58] Bartók lejegyzési módszere, úgy látszik, erősen foglalkoztatta. Lejegyzéseivel és a támlapokon található megjegyzéseivel kapcsolatban kérdéseket sorolt fel, és kereste rájuk a választ.[59]

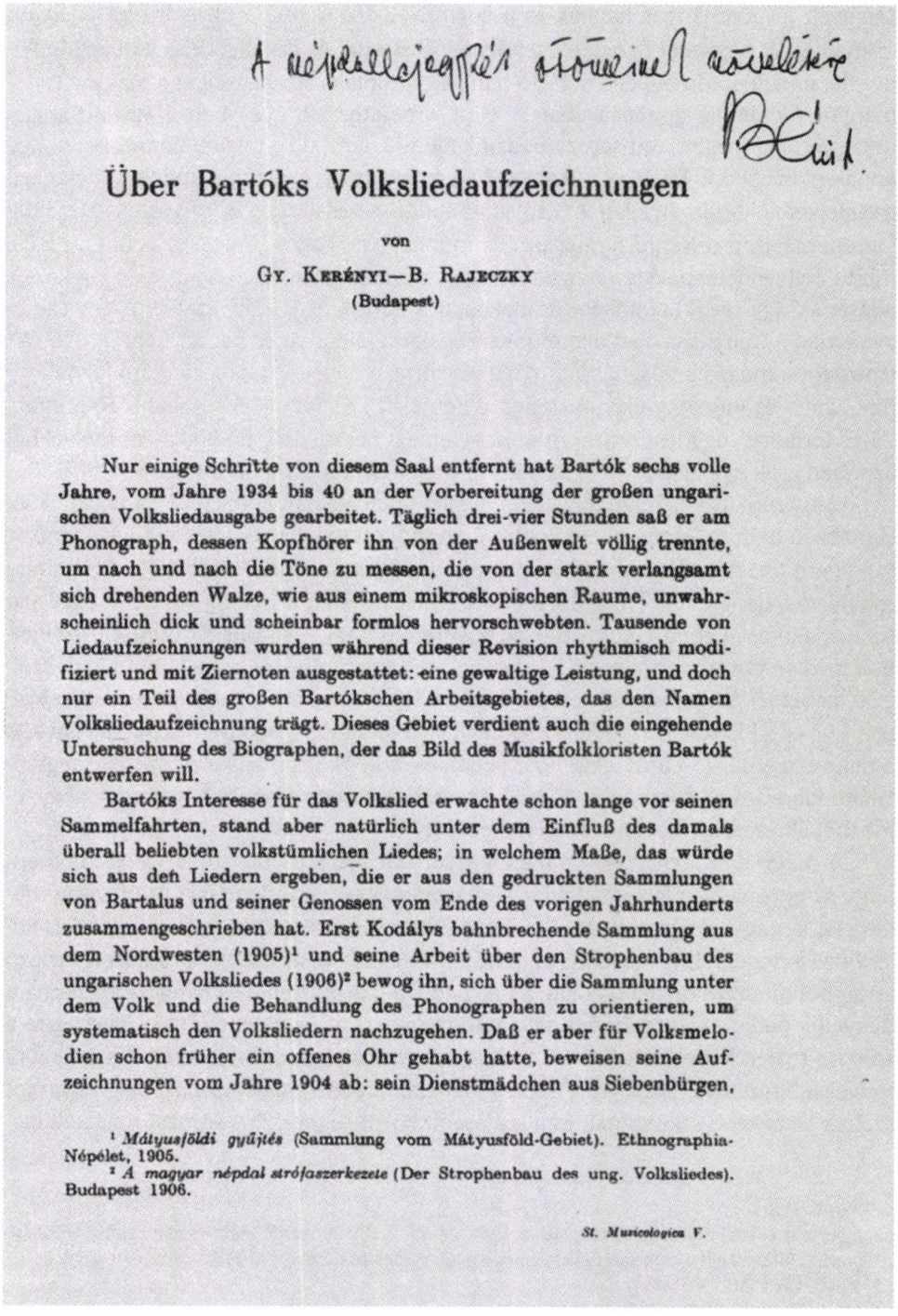
Rajeczky cifrázatokkal sűrűn teleírt kottaképei sohasem az öncélú, virtuóz lejegyzési technika szolgálatában álltak – mint példaképei esetében sem. Valamennyi lejegyzését az adott stílust, adott zenei jelenséget és előadásmódot a legjobban kifejező írásmód jellemzi. Ennek egyik példája egy népdal helyszíni lejegyzése 1958-as Zemplén megyei gyűjtéséből, illetve egy bukovinai székely népdal lejegyzése Manga gyűjtéséből *(3. fakszimile a 259. oldalon).*

A lejegyzési kérdésekkel és vele összefüggésben az előadásmóddal kapcsolatos megfigyelései, nézetei nem váltak elég ismertté. Bizonyos, hogy ő maga a népdallejegyzést nem tekintette fáradságos munkának. Ezt illusztrálja az a dedikálás, melyet a Kerényi Györggyel együtt kiadott, Bartók-lejegyzésekről szóló tanulmányába[60] írt e sorok szerzőjének: *„A népdallejegyzés örömeinek növelésére Béni b.*[ácsi]" *(2. fakszimile).*

A népzenei hanglemezek szerkesztője

A magyar népzenetudomány korlátozott anyagi lehetőségei ellenére már legkorábban is vezető szerepet játszott az élő zenei hangzás rögzítésében és tudományos publikálásában. Bartók és Kodály már kezdetben célul tűzte ki, hogy a legjobb technikai eszközökkel rögzített autentikus népzenei felvételeket minél nagyobb számban köz-

56 Sárosi 1987, 38–39.
57 Első ízben: Rajeczky 1948c.
58 Rajeczky 1967a, 1976, 85–87.
59 Rajeczky 1948c.
60 Kerényi–Rajeczky 1963.



Über Bartóks Volksliedaufzeichnungen

von

Gy. Kerényi—B. Rajeczky
(Budapest)

Nur einige Schritte von diesem Saal entfernt hat Bartók sechs volle Jahre, vom Jahre 1934 bis 40 an der Vorbereitung der großen ungarischen Volksliedausgabe gearbeitet. Täglich drei-vier Stunden saß er am Phonograph, dessen Kopfhörer ihn von der Außenwelt völlig trennte, um nach und nach die Töne zu messen, die von der stark verlangsamt sich drehenden Walze, wie aus einem mikroskopischen Raume, unwahrscheinlich dick und scheinbar formlos hervorschwebten. Tausende von Liedaufzeichnungen wurden während dieser Revision rhythmisch modifiziert und mit Ziernoten ausgestattet: eine gewaltige Leistung, und doch nur ein Teil des großen Bartókschen Arbeitsgebietes, das den Namen Volksliedaufzeichnung trägt. Dieses Gebiet verdient auch die eingehende Untersuchung des Biographen, der das Bild des Musikfolkloristen Bartók entwerfen will.

Bartóks Interesse für das Volkslied erwachte schon lange vor seinen Sammelfahrten, stand aber natürlich unter dem Einfluß des damals überall beliebten volkstümlichen Liedes; in welchem Maße, das würde sich aus den Liedern ergeben, die er aus den gedruckten Sammlungen von Bartalus und seiner Genossen vom Ende des vorigen Jahrhunderts zusammengeschrieben hat. Erst Kodálys bahnbrechende Sammlung aus dem Nordwesten (1905)[1] und seine Arbeit über den Strophenbau des ungarischen Volksliedes (1906)[2] bewog ihn, sich über die Sammlung unter dem Volk und die Behandlung des Phonographen zu orientieren, um systematisch den Volksliedern nachzugehen. Daß er aber für Volksmelodien schon früher ein offenes Ohr gehabt hatte, beweisen seine Aufzeichnungen vom Jahre 1904 ab: sein Dienstmädchen aus Siebenbürgen,

[1] *Mátyusföldi gyűjtés* (Sammlung vom Mátyusföld-Gebiet). Ethnographia-Népélet, 1905.
[2] *A magyar népdal strófaszerkezete* (Der Strophenbau des ung. Volksliedes). Budapest 1906.

2. fakszimile

zétegyék a tudományos kutatás és a közművelődés számára egyaránt használható formában. A népzenei hanglemezek kiadását Bartók és Kodály 1933-ban kezdeményezte, ennek eredményeként 1936-ban négy mintalemez készült el a Magyar Tudományos Akadémia gondozásában.[61] Mint ismeretes, az 1937-ben a Pátria hanglemezgyár által megindított sorozatot az Akadémia nem tudta tovább finanszírozni, így annak publikálását 1938-tól a Magyar Rádió vállalta át; ez az intézmény a megfelelő hangfelvételi körülményeket is biztosítani tudta. A vállalkozás lebonyolításában aktív szerepet játszott a Néprajzi Múzeum és munkatársa, Lajtha. Rajeczky is hamar felismerte, milyen jelentősége van az autentikus forrásból származó hangzó anyag közreadásának. Így fiatal kutatóként csatlakozott a Bartók és Kodály szellemi – és Lajtha gyakorlati – irányítása alatt álló munkához. Bár a jól indult és hamar népszerűvé vált sorozatot a második világháború megakasztotta, a felvételek háború utáni folytatásában Lajtha és Rajeczky elévülhetetlen érdemeket szerzett. 1952-ig újabb 100 darab, 78-as fordulatú úgynevezett normál hanglemezt készítettek elő kiadásra, melyekből azonban csak egy kisebb válogatás jelent meg a Lajtha-centenáriumra.[62]

Az autentikus népzenei felvételek megjelentetését hanglemezeken a második világháború után Rajeczky olyan korszakban indította el, illetve indította újra, amikor még nem létezett a népzenei mozgalom, viszont már rendelkezésre állt az új, mikrobarázdás hanglemez. Vezetésével és szerkesztésében a Kodály vezetése alatt álló Népzenekutató Csoport munkatársai az International Folk Music Council 1964-ben Budapesten tartott nemzetközi konferenciájára készítették el az első mintaként szolgáló lemezt.[63] Ez, a magyar népzenekutatók körében „konferencia-lemeznek" nevezett 1964-es kiadvány az akkori technikai színvonalhoz igazodva készült, s első volt a mikrobarázdás (33 fordulatú) hosszanjátszó, autentikus magyar népzenét megszólaltató kiadványok sorában, s Rajeczky szerkesztésében további háromszor négy lemezből álló sorozat követte *(Magyar Népzene)*.[64]

A *Magyar Népzene* című hanglemezsorozat újszerű volt abban a tekintetben, hogy az egyenként négy lemezből álló három egység egyetlen tagja is átfogóan mutatta be a magyar népzene minden lényeges területét. Az első lemez a régi stílus különböző rétegeiből, a második az európai rétegbe, valamint az új stílusba tartozó anyagból mutatott be népdalokat, a harmadik a hangszereket és hangszeres zenét, a negyedik pedig a népszokások dallamait tartalmazta. Ez az elrendezés jellemezte a sorozat másik két egységét is. A lemezek zenei anyaga sokak számára vált valódi művészi élménnyé, lényegre törően megfogalmazott magyarázatai pedig egyaránt szóltak a szűkebb szakmának és a szélesebb közönségnek.[65] A sorozat második tag-

61 Bartók 1981.

62 A sorozatról lásd Rajeczky 1972a, illetve 1981, IV. 33. A 100 lemezből jelent meg a Lajtha centenáriumra (1992) a Lajtha zenekari felvételeiből készült válogatás (lásd Tari, 1992).

63 1964. (Lásd Tari 1991, 97.)

64 *Magyar Népzene I-III.*, I. 1969, II. 1972, III. 1974.

65 A kiadás eredménye mindazonáltal nem az lett, amit Rajeczky leginkább remélt, hogy tudniillik minden iskolába eljut majd, és fontos szerepet játszik az ifjúság zenei nevelésében. A lemez főleg az iskolán kívül hatott, s ma is állandóan keresett cikk.

ja Párizsban, a nemzetközi hanglemezversenyen kitüntető Grand Prix-t kapott.[66] A külföld számára (kísérő füzete angol, német, francia és orosz nyelven is olvasható) mint lemezkiadvány-típus jelentett mintát.[67]

Rajeczky 1974 után nem szerkesztett népzenei hanglemezkiadványt,[68] de az autentikus felvételek megjelentetését továbbra is közös feladatnak tekintette. Tanácsaival mindig szívesen segítette az ilyen munkát, melynek eredményét, a kész hanglemezt örömmel várta.[69] Rajeczky a népzenei hanglemezek kiadását egyben a tudományos vizsgálódás egyik alapjának tekintette. Mindezt többek közt az aszimmetrikus ritmusokról szóló tanulmányában fogalmazta meg. Ebben azt hangsúlyozta, hogy sok hanglemezt kell még tanulmányozni (vagyis legalábbis a hanglemezen megörökített „élő" zenét kell megvizsgálni) a további kérdések megválaszolásához.[70]

A népzenetudomány polihisztora

Rajeczky etnomuzikológiai tanulmányaiban gyakran fölmerülnek terminológiai kérdések.[71] Tanulságos e tekintetben *Regélni* című dolgozata. A nyelvészek által sokat kutatott szó és a néprajzkutatók által sokat vizsgált karácsonyi népszokás, a regölés kapcsán kimutatta, hogy a szokás már csak a Dunántúl és Erdély területén van meg, de maga a szó még más területen is létezik. Három palóc példát sorolt fel, kettőt a lakodalombéli, egyet a farsangi időszakon belüli használatára. Sürgette a szó gyűjtését minden magyar tájegységen, amíg az ki nem hal, mert az elvezethet a szokás nyomára.[72] (Sürgetésének sajnos nem volt foganatja.)

Nem eléggé ismert Rajeczky szerepe a népzenei előadásmód vizsgálatában sem. Ennek egyrészt az az oka, hogy ez a kérdés nem megfelelően kutatott, másrészt az, hogy ilyen irányú vizsgálati eredményeit nem önállóan, hanem más témák részered-

66 Amikor idehaza Rajeczkyt egy riportban arról kérdezték, mit szól ehhez a díjhoz, akkor azt válaszolta, hogy zenepedagógusként annak fog igazán örülni, ha a lemezek eljutnak az ifjúsághoz, megtalálhatók lesznek az iskolákban, s használják majd az alapképzésben is. Ez az óhaja sajnos nem valósult meg.

67 A közlésmódnak egyetlen hiányossága van, ami a korabeli politikai viszonyokból ered. Az előadók nevét a szerkesztő nem tüntette fel, csupán a földrajzi területre utalt. Ennek az egységességre való törekvés volt az oka, hiszen a határokon túli magyar előadók nevének kiírása komoly következményekkel járt volna. Romániában és Szlovákiában, különösen az 1960-as évektől nem egyszer komoly büntetésben részesült az, aki a Magyarországról érkezett magyarokkal szóba állt. (Az Ukrajna területén élő magyarokhoz magyarországi népzenegyűjtő az 1980-as évek végéig el sem jutott.) Magyarországi gyűjtő számára a gyűjtés sem volt veszélytelen, még ha a gyűjtő turistaútnak álcázta is munkáját. Előfordult, hogy a hatóságok – az országukban élő magyar kisebbség létének tagadásaként – a gyűjtés teljes hang- és filmanyagát elkobozták, azokat pedig, akik a falvakban szállást adtak a gyűjtőnek, börtön- vagy pénzbüntetésre ítélték. Ilyen körülmények között a tudományos hitelességet mindaddig fel kellett áldozni, amíg a politikai helyzet nem változott meg (1989).

68 1972-től megindult a Magyar Gregoriánum hanglemezsorozat is, melynek kísérőszövegét ő írta.

69 Az MTA Zenetudományi Intézetében – mely 1974-től a Népzenekutató Csoport jogutóda – hivatalosan is tagja volt a 30 lemezre tervezett Magyar Népzenei Antológia szerkesztőbizottságának.

70 Rajeczky 1978a, 153. (Lásd még 1978b).

71 Rajeczky 1959b, 1975–1976, 30–31., 1978b. Terminológiai kérdésekkel egyébként a gregorián kapcsán is foglalkozik: lásd például Rajeczky 1977.

72 Rajeczky 1959b.

ményeként közölte.[73] Vizsgálta a régi és új énekmódot, a cifrázat, illetve a ritmus és előadás viszonyát.[74] A részletekből is kirajzolódik az a nézete, hogy az előadásnak nemcsak egy-egy, hanem valamennyi elemét nagyító alá kell venni ahhoz, hogy a népi hangvétel kérdéséről nyilatkozhassunk.[75] E témakörbe is illő munkái közül két tanulmánya mintapéldája a rá jellemző frappáns, rövid összefoglalásnak. Az egyik a korábban érdemben nem kutatott magyar aszimmetrikus ritmusokról írt tanulmány, melyben a történelmi mélység irányában végzett kutatásai eredményét mutatja be, nemzetközi példák alátámasztásával.[76] A másik a gyimesvölgyi hegyi pásztorok szignál funkciójú hanglejtéses kiáltásairól írott tanulmánya, melyben a pásztorkultúra sajátos technikájú zenei kommunikációjáról eurázsiai háttér alapján ad képet.[77]

A politikai nyomással nem törődött. Ha témája megkívánta, a legkritikusabb időkben is bátran vállalta, hogy az egész magyarság népzenéjét kutatja, s megjelölte munkája címében is, mely földrajzi területről, melyik etnikumról kíván szólni. *Felvidéki lakodalmas*ról és *A székely betlehemes*ről írt abban az időben,[78] amikor a Magyarországtól elszakított területeken élő magyarságról, így a szlovákiai és romániai magyarokról szólni sem volt szabad.[79]

A hazai és a külföldi kutatás számára egyaránt feladatokat – és általában közös összefogással megoldandó feladatokat – nevezett meg.[80] (Tanulságos lenne sorra venni, mi nem valósult meg ezekből.)[81]

A népzene és a gregorián párhuzamait és kapcsolatait feltáró, a kettő stílusának egyező vonásait vizsgáló munkáit a hazai és nemzetközi népzenekutatók részéről megkülönböztető figyelem kísérte.[82] Kelet és Nyugat kapcsolatait történeti és nemzetközi összehasonlítás alapján nyomozta.[83] Számos eredményt ért el a középkori források feltárásában, valamint a történeti források és a népzene összefüggéseinek kutatásában. Jogosan övezte nemzetközi fórumokon is elismerés az európai népzene és történelem összefüggéseit vizsgáló munkásságáért.[84]

---

73 Rajeczky 1956, 1960.

74 Rajeczky 1956, 1960, 1967a.

75 Rajeczky 1974b.

76 Rajeczky 1978a–b. A magyar és az idegen nyelvű verzió kissé eltér egymástól.

77 Rajeczky 1980.

78 Rajeczky 1957a, 1959a.

79 A székely betlehemes recitatívók stílusát elemezve kimutatja az összefüggést a székely, a palóc (és tágabb észak-magyarországi) menyasszony-búcsúztató szerkezete és befejező formulái között. A régebbi, *„hosszú, csak a végén lezárt recitáló sorozat"* bizonyítékaként az iskolás hagyományban fennmaradt formulák csoportjából különböző diktálásokat (memorizálást) idéz (Rajeczky 1959a, lásd 1976, 233).

80 Például Rajeczky 1965b. A népzenei hanglemezekkel kapcsolatban feladatokat sorol, s megállapítja, mivel késztünk el, mivel nem, hol kell sürgősen folytatni a munkát. (1972d, 373.)

81 Csak egyetlen példa: az egyébként gyümölcsöző osztrák–magyar közös kutatások közül is kevés elképzelése valósult meg, osztrák–magyar határmenti népdalgyűjtésre pedig egyáltalán nem került sor.

82 Például Rajeczky 1943, 1953, 1956, 1974a.

83 Rajeczky 1948b, 1957, 1958, 1964, 1967.

84 Az IFMC (ma ICTM) Study Group on Historical Sources 1970-es brnói konferenciájának megnyitóján tartotta meg előadását *Europäische Volksmusik und Musik des Mittelalters* címmel. Lásd Rajeczky 1973 és Braun 1994, 16., továbbá: 1955b, 1956, 1959, 1962, 1974a, 1974b.

Kevesebb figyelmet kapott az az egyedülállóan széles látókörű népzenetudományi, kutatástörténeti és általános etnomuzikológiai munkássága, amelyet főleg hazai és külföldi lexikonok hasábjain fejtett ki.[85] Rendkívül gazdag szakirodalmi ismerete lehetővé tette számára számos, napjainkban is érvényes adatot felsorakoztató európai és Európán kívüli népzenei témájú lexikoncikk megírását. Mindezt olyan időben is végezte, amikor az adott témáról vagy országról idegen nyelven jóformán nem is lehetett hozzájutni megfelelő szakirodalomhoz.[86] A lexikonszerkesztők az általános etnomuzikológiai fogalmak meghatározását, kutatástörténeti összefoglalók megírását is rábízták (a hazai lexikonok közül például a *Magyar Néprajzi Lexikon* és a *Brockhaus–Riemann Lexikon*).[87]

Bármely témával foglalkozott is, mindig a szakirodalom legmagasabb fokú ismeretéről tett tanúbizonyságot. Közismert volt tájékozottsága más népek zenéjében, ezek megismerésében viszont sokoldalú nyelvismerete (görög, latin, német, angol, francia, olasz, spanyol, passzívan: lengyel, cseh) segítette. Rajeczky mindennapi feladatának tartotta az állandó tájékozódást, a legfrissebb eredmények nyomon követését. Erre fiatalabb kollégáit is mindig biztatta.[88]

Kritikáival, könyv- és hanglemez-ismertetéseivel egyaránt szolgálta a hazai és a külföldi kutatást. A politikailag legnehezebb, az 1950-es években, amikor a Néprajzi Múzeum Zenei Osztályán dolgozott és később is, norvég, olasz, német, angol népzenei, illetve német, angol középkori zenei munkákat ismertetett és bírált: csupa „nyugati" terméket tehát.[89] Ismertetései sosem formálisak. Mint tanulmányai, recenziói is egyaránt szólnak Keletnek–Nyugatnak, a hazai és külföldi olvasónak.[90] Sokoldalú jártasságának köszönhetően gyakran kérték fel bevezető fejezetek írására mások tudományos munkáihoz.[91]

---

85 Külföldön az *MGG*, a *New Grove*, Magyarországon a Bartha–Tóth *Zenei Lexikon*, a *Brockhaus–Riemann Lexikon*, valamint a *Magyar Néprajzi Lexikon* számára írt szócikkeken kívül lásd Rajeczky 1986.

86 Érdemes belepillantani a Bartha–Tóth *Zenei Lexikon* I. kötetébe (1965), melyben ilyen az *Ausztrália és óceánia népzenéje* szócikk (107.), *Bali* (142.), *Dél-amerikai népzene* (462–463.), az *Egyesült Államok népzenéje* (535.), *Eszkimó népzene* (584.), *Flores–Indonéziai sziget népzenéje* (639.), a *Francia népzene* (656– 657.), a katalán zenekarról, a cobláról írt szócikke (390.), az afrikai és indiai dobjelzésekről írott cikke (492.), *Kuba népzenéjéről*, továbbá számos hangszerről írt cikke.

87 A *Magyar Néprajzi Lexikon* 4. kötete (1981) számára a következő címszavakat írta: *Népzene* (27–30.), *Népzenegyűjtés* (30–33.), *Népzenei dialektusok* (33.), *Népzenei hanglemezek* (33.), *Népzenei hangrendszerek* (33–34.) és *Népzenekutatás* (34–36.). A Brockhaus–Riemann *Zenei Lexikon* 2. kötete (1984) számára írta a *Népének* (616–617.), *Népzenetudomány* és *Népzenekutatás* címszókat (621–622.). Itt nem soroljuk fel az *MGG* számára írt címszavakat.

88 A hétnek egy napját rendszeresen könyvtári munkára, az új kiadványok megismerésére, tájékozódásra, olvasásra, jegyzetelésre szánta. (Hosszú időn át a szerda volt ez a nap.)

89 A külföldi szakirodalom bemutatása sokszor kötelezően is rá hárult (lásd Vikár 1999, 245). Legfontosabb recenzióinak listáját lásd Rajeczky 1971a, 180–181. Azóta megjelent recenziója: Dobszay 1984; lásd Rajeczky 1986.

90 Például *Polska Piesni Muzyka Ludova I.* (Kraków: 1975), melyben a volta-ritmusú lengyel dalok magyar összehasonlítását végzi el (Rajeczky 977, 460), valamint Vikár–Bereczky: *Cheremis Folksongs*. Budapest: 1971, Rajeczky 1971a.

91 Jelentős munka a Szegő Júlia gyűjteményéhez írt előszó, melyben összefoglalja a moldvai csángó népzene kutatásának történetét, s amelyben többek közt az erdélyi Jagamas János máig kiadatlan trunki gyűjtését méltatja. (Szegő 1988.)

Elsődlegesen a középkor és a népzene kutatója volt, de érdeklődéssel és nagy szakértelemmel fordult a hangszerek, a hangszeres témák felé is. Kiváló hangszeres magyar népzenei kutatástörténet írt Sárosi Bálint népi hangszerekről szóló magyar nyelvű könyve elé,[92] hanglemez-kiadványaiban pedig a magyar hangszerek és hangszeres zene jellemvonásainak tömör, közérthető és számos részletében újszerű összefoglalását adta.[93] (Idekívánkozik az is, hogy furulyaiskoláján generációk nőttek fel.[94] Ő volt az, aki komolyan foglalkozott az instrumentális zene iskolai tanításával, s aki többek közt ifjúsági rezesbandák létrejöttét szorgalmazta.)[95]

Sokirányú tudása és tapasztalata magyarázza, hogy rábízták a magyar népzenekutatás történetének összefoglalását.[96]

Tiszteletét mások – és nemcsak a nagyok – iránt gyakran kifejezte. Köszöntései, megemlékezései a sokak által tisztelt neves kutatókon kívül[97] sokszor a háttérben, szinte névtelenül és gyakran ténylegesen elmaradott vidékek feltárásán dolgozó személyeknek is szóltak.[98]

Tudományos ismeretterjesztő munkáiban – például rádió- és televízió-előadásaiban – a nemzetet nevelő tanár nyilatkozott meg.[99] Ilyen műsorait – amelyeknek alapja tudományos munkássága volt – széles körű ismereteken alapuló, elfogulatlan látásmódja és igen kifinomult ízlése hatotta át.[100]

Tudományszervezési munkája

Az MTA 1959. december 14-i ülésén a Népzenekutató Csoportban Rajeczky Benjamint javasolták osztályvezetőnek Kerényi György helyett, akit felmentettek volna. A tanácskozás végeredménye azonban az lett, hogy Kerényi megmaradt osztályvezetőnek, Rajeczky pedig az osztályvezetőségi tisztség mellett igazgatóhelyettesi tisztet is kapott.[101] Kodály halála (1967) után[102] így magától értetődően ő lett az MTA Népzenekutató Csoport megbízott igazgatója (1968–70).[103] Kinevezésére azonban nem

92 Sárosi 1973.
93 Rajeczky 1969, 1972, 1974.
94 Rajeczky 1939; lásd még Rajeczky 1937.
95 Rajeczky 1933, 1934, 1938.
96 Két részletben: Rajeczky 1961, és uő: 1965a.
97 Lásd például a 75 éves Jan Racek brnói zenetörténész köszöntését (Rajeczky 1975b) és a jeles magyar népzenekutató Kiss Lajos búcsúztatását (Rajeczky 1983b).
98 Az Erdély legkeletibb magyar területein népzenét gyűjtő Forrai Gregoria nővért ő búcsúztatja (Rajeczky 1983c).
99 Kodálynak egy másfél évtizeddel korábbi, azonos című írásából kiindulva a népdal és a Rádió viszonyában végbement változást vizsgálja 1970-ben (lásd Rajeczky 1976, 331).
100 1974-ben a Magyar Rádió számára szerkesztette *Az európai népzenegyűjtés nagyjai* című sorozatot, melynek bevezető előadását is ő tartotta. A sorozat elé a Rádióújság számára írta: *Az európai népdalgyűjtés útja*. (lásd 1976, 351.) A Magyar Televízió 1982-ben tíz részből álló sorozatot indított vele *Élő népdal* címmel.
101 Péteri 2000, 180.
102 Megemlékezése Kodályról, a munkacsoport vezetőjéről: Rajeczky 1967.
103 *Kodály Zoltán nyomában* címmel 1967-ben megfogalmazott gondolatait lásd Rajeczky 1976, 341–342.

kerülhetett sor, mert a Magyar Tudományos Akadémia vezetőségét időközben figyelmeztették, hogy a kommunista vezetés alatt álló Magyarországon nem lehet igazgató egy szerzetes pap.[104]

1971-ben az International Folk Music Council magyarországi (sárospataki) konferenciáját szervezte. A konferenciáról szóló beszámolójában a Történeti munkacsoport megalakulásának előzményeire visszatekintve leírta, hogy az 1964-es budapesti IFMC konferenciára ő javasolt témát Kodálynak, *„aki rögtön beleegyezett abba, hogy népzene és zenetörténet viszonya legyen"* a konferencia tárgya.[105] Ez volt az a fordulópont – írta –, amikor a népzene tudományos vizsgálata elvben is bekerült az IFMC tevékenységébe.

A külföld részéről az 1970-es években és az 1980-as évek elején nagyobb megbecsülést kapott, mint idehaza. Az 1980-as évek elejétől azonban ez a helyzet némileg megváltozott. Nyolcvanadik és nyolcvanötödik születésnapját a zenei szakma zenetudományi ülésszakokkal méltóképpen megünnepelte, a Zeneakadémia emeritus professzora lett, halála után pedig posztumusz Kossuth-díjban részesült. A nemzetközi népzene-, valamint a gregorián-kutatás kezdettől fogva elismerte és igen nagyra értékelte munkáját.[106] Az International Folk Music Council, illetve az ICTM Study Group on Historical Sources munkacsoportjának elnökeként,[107] valamint az egész szervezet vezetőségi tagjaként éveken át aktívan kivette részét a nemzetközi kutatások összehangolásában. Figyelmeztetett azonban arra is, hogy a külföldi részvétel nagy lekötöttséget jelent, és energiatöbbletet kíván, s *„hazai témáink a más irányú kötelezettségeknek nem vallhatják kárát."*[108]

Idehaza tagja volt különböző szakbizottságoknak és szerkesztőbizottságoknak: annak megalakulásától, 1951 májusától[109] kezdve haláláig dolgozott az MTA Zenetudományi Bizottságában, a *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* folyóirat szerkesztőbizottságában (1963–89). Vargyas Lajossal szerkesztette a *Studia Memoriae Bélae Bartók Sacra* című tanulmánykötetet.[110] Tagja, majd Szabolcsi halála után irányítója volt a *Magyarország Zenetörténete* című sorozat előkészítő-bizottságának (egyben az I. kötet szerkesztője).[111]

Fiatalabb munkatársait önzetlenül segítette, nemcsak szakmai tanácsaival, hanem szakszövegeik idegen nyelvre fordításával, nyelvórák adásával is. Az 1950-es években a Néprajzi Múzeumban, majd az 1970-es évek elején a Népzenekutató Cso-

104 A hivatalos indok éveinek száma volt, így egyidejűleg nyugdíjba is küldték. Ettől kezdve is haláláig rendszeresen dolgozott az Intézetben, ahová továbbra is vidékről járt.

105 Rajeczky 1972a, 332. Az ICTM és a magyar kutatás viszonyáról részletesen is lásd Rajeczky 1961.

106 Braun 1994.

107 Az 1. ülésre 1967-ben Freiburg i.Br.-ban került sor. Az elnöki funkciót 1988-ig Wolfgang Suppannal együtt látta el. Lásd Rajeczky 1971a, 178. és Braun 1994, 21.

108 Rajeczky 1967c (lásd 1976, 342).

109 A Zenetudományi Bizottság 1951. május 4-i alakuló üléséről – amelyiken Rajeczky is résztvett – lásd: Péteri Lóránt: „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)." *Magyar Zene* XXXVIII/2, (2000) 167.

110 1956, 1957, 1959 (lásd 1976, 349).

111 Rajeczky 1988.

portban a hivatalos munkaidő leteltével rendszeres nyelvi, paleográfiai és népzenetudományi továbbképzéseket tartott.[112]

Az általa folytatott illetve megkezdett kutatások bizonyára hosszú időre szóló feladatokat adnak még a jövő zenetörténészeinek, népzenekutatóinak. Az európai zenetörténész–népzenetudós Rajeczky Benjamin alakját felidéző, szerepét és jelentőségét méltató írás talán igazolta, hogy Rajeczky szakmai érdeklődése a népzenekutatás területén is nagyon sokirányú volt. Tehetsége, melyhez önfegyelem, szorgalom, következetesség és a lényeglátás képessége társult, idős korában is képessé tette a különböző témák iránti fogékonyságra. Szeretett kutatási témáit, a népzenét, a gregoriánt és az általános zenetörténet körébe tartozó egyéb műzenét a művész érzékenységével és empátiájával, de a tudós empirikus és analitikus elméleti látásmódjával közelítette meg. Tudományos látásmódját a kettő ötvözete irányította. Néha egyetlen mondatban összefoglalt tömör végső következtetéseit mindenkor hatalmas anyag ismerete alapján hozta meg. Következtetéseit az orális tradícióból összegyűjtött és a könyvtárakból feltárt írott anyag összehasonlító vizsgálata alapján vonta le és tette közzé mindannyiunk okulására.

112 E heti egyszeri továbbképzéseknek már mint kezdő kutató magam is részese lehettem. A gregorián – és más régi zene – műveléséhez szükséges zenei paleográfiai képzést viszont majdnem illegális formában végezhette.

IRODALOM

(A tanulmányban és jegyzeteinek szövegében az irodalmi adatokra a szerző vezetéknevével és a megjelenés évszámával hivatkozunk.)

Bartók Béla **1924** – *A magyar népdal.* Budapest: 1924.

Bartók Béla – *Magyar népzenei hanglemezek Bartók Béla lejegyzéseivel.* Szerkesztette: Somfai László. Budapest: Hungaroton, 1981 – LPX 18058–60

Berlász Melinda **1982** – „Da Capo al Fine – Ismétlődő segélykiáltások a népzenekutatás létéért (1946–1950)." *Magyar Zene* XXIII/1. Budapest: 1982, 10–17.

Berlász Melinda **1984** – *Lajtha László. A múlt magyar tudósai.* Budapest: Akadémiai Kiadó

Borsai Ilona **1982** – „A »Mátrai képek« dalai." *Zenetudományi Dolgozatok*, Budapest: MTA ZTI, 159–182.

Braun, Hartmut – „Zur Geschichte der Studiengruppe zur Erforschung historischer Volksmusikquellen. Historische Volksmusikforschung." In: *Orbis Musicarum* 10. Herausgegeben von Doris Stockmann und Annette Erler. Göttingen: Editor Re, 1994, 15–23.

Breuer János – *Kodály-kalauz.* Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

Brockhaus–Riemann – *Zenei Lexikon 2. kötet.* A magyar kiadás szerkesztője Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.

Corpus Musicae Popularis Hungaricae = A Magyar Népzene Tára = MNT

Fél Edit–**Hofer** Tamás **1961** – „Az átányi gazdálkodás ágai." *Néprajzi Közlemények* VI. 2. Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum–Néprajzi Múzeum

Fél Edit–**Hofer** Tamás **1967** – „Arányok és mértékek az átányi gazdálkodásban és háztartásban." *Néprajzi Közlemények* XII. 3–4. Budapest: Néprajzi Múzeum–MTA Néprajzi Kutatócsoport

Lajtha László **1954a** – *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés. Népzenei Monográfiák I.* Szerkesztette Lajtha László. Budapest: Zeneműkiadó

Lajtha László **1954b** – *Széki gyűjtés. Népzenei Monográfiák II.* Szerkesztette Lajtha László. Budapest: Zeneműkiadó

Lajtha László **1955** – *Kőrispataki gyűjtés. Népzenei Monográfiák III.* Szerkesztette Lajtha László. Budapest: Zeneműkiadó

Magyar Néprajzi Lexikon 4 – Budapest: Akadémiai Kiadó, 1981.

Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok – Szerkesztette Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó

Magyar Népzene Tára II. Jeles napok – Szerkesztette Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953.

Magyar Népzene Tára III/A–B. Lakodalom – Szerkesztette Kiss Lajos. Budapest: Akadémiai Kiadó, A: 1955, B: 1956.

Magyar Népzene Tára IV. Párosítók – Szerkesztette Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959.

Péteri Lóránt: „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)." *Magyar Zene* XXXVIII/ 2. Budapest: 2000, 180.

Rajeczky Benjamin népzenei írásainak bibliográfiája – (lásd a 256–260. oldalig)
Sárosi Bálint: „Így láttam..." [A 85 éves Rajeczky köszöntése]. *Magyar Zene* XXVIII/1. Budapest: 1987, 38–39.
Somfai László – lásd Bartók 1981
Szegő Júlia – *Ismeretlen moldvai nótafák.* Válogatta és sztkesztette Tari Lujza, a bevezető tanulmányt írta Rajeczky Benjamin. Budapest: Szépirodalomi Könyvkiadó, 1988.
Tari Lujza **1976** – „Rajeczky 75 éves." *Muzsika* 1976/XI. 31–32.
Tari Lujza **1982** – „Két népszokás-dallamunk és európai kapcsolataik" [A 80 éves Rajeczky köszöntése]. *Magyar Zene* XXIII/2. Budapest: 1982, 146–161.
Tari Lujza **1987** – „Palóc menyasszonykísérő – bukovinai menyasszonykikérő." [A 85 éves Rajeczky köszöntése]. *Magyar Zene* XXVIII/1, Budapest: 1987, 26–33.
Tari Lujza **1991** – „Rajeczky Benjamin európai kapcsolatai." *Néprajzi Hírek.* Szerk. Hála József– Balázs Géza, 4, 95–99.
Tari Lujza **1992** – *Lajtha László népzenegyűjtéséből: balassagyarmati és soproni zenekar.* Szerkesztette Tari Lujza. Budapest: Hungaroton, 1992 – MK 18 206
Tari Lujza **1995** – „Rajeczky Benjamin mátravidéki népzenegyűjtései." *Mátrai Tanulmányok,* Mátra Múzeum Tanulmánykötete. Gyöngyös: 1995, 255–289.
Tari Lujza **1995–1996** – „Rajeczky Benjamin Heves megyei népzenegyűjtései. I. Átány és Bodony." *Agria XXXI–XXXII.* Az egri Dobó István vármúzeum évkönyve 1995–1996. Szerkesztette Petercsák Tivadar és Szabó J. József. Eger: 333–370.
Tari–Vikár 1986 – *Magyar Népzenei Antológia II. Észak.* Szerkesztette Tari Lujza és Vikár László. Budapest: Hungaroton, 1986 – LPX 18124–28

RAJECZKY BENJAMIN NÉPZENEI ÍRÁSAINAK BIBLIOGRÁFIÁJA

Rajeczky 1933 – „Instrumentális zene a középiskolákban." *Énekszó*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 349., 1971a, 181.
Rajeczky 1934 – „A középiskolai instrumentális zene munkaanyaga." *Énekszó*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 319–321, 1971a, 181.
Rajeczky 1937 – „Furulyás tapasztalatok." *Énekszó*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 324–327.
Rajeczky 1938 – *Rezesbanda*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 322–323.
Rajeczky 1939 – *Furulyaiskola* Budapest
Rajeczky 1943 – „Népdaltörténet és gregoriánkutatás." (eredetileg: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára.* 308-312.)
In: *Rajeczky írásai* 1976, 29–32.
Rajeczky 1947 – „Zenetörténeti jegyzetek I–IV." *Énekszó,* Budapest
Rajeczky 1948a – *Kis zenetörténet I. 1600-ig.* Budapest: Magyar Kórus,
Rajeczky 1948b – *Két dallamtörténeti adalék*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 124–126.

Rajeczky 1948c – „Bartók Béla glosszái a népzenei lejegyzésekhez." *Ethnographia* LIX., 28–31.

Rajeczky 1952 – „Új népzenekutató munka." *Ethnographia* LXIII. 3–4. 483-484. *Néprajzi Hírek*

Rajeczky 1953 – *Adatok a magyar gregoriánumhoz.*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 33–39.

Rajeczky 1955 – *A gyöngyösi pásztormisék (1767)*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 221–224.

Rajeczky 1956 – *Késõgregorián cifrázatok párhuzamai a magyar népdalban*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 90–99.
= „Paralellen spätgregorianischer Verzierungen im ungarichen Volkslied." *Studia Memoriae Bélae Bartók Sacra.* Akadémiai Kiadó, Budapest: 1956, 337–348.

Rajeczky 1957a – *Adalék felvidéki lakodalmasaink dallamstílusához.*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 225–227.

Rajeczky 1957b – *Ereszkedő gregorián dallamok és leszálló periódusaink.*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 65–75.
= „Descendenzmelodik im Choral und unsere absteigenden Perioden." *Acta Ethnographica.* Budapest: 1958.

Rajeczky 1958 – *„»Kaszás e földön a halál.«"*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 228–231.

Rajeczky 1959a – *A székely betlehemes recitatívók stílusához.*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 232–235.

Rajeczky 1959b – „Regélni."
In: *Rajeczky írásai* 1976, 236–237.

Rajeczky 1960 – *Régi és új énekstílus a magyar népdalban.*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 241–245.
= „Old and New Singing Styles in Hungarian Folk Song." *Journal of the IFMC.* Cambridge: 1960.

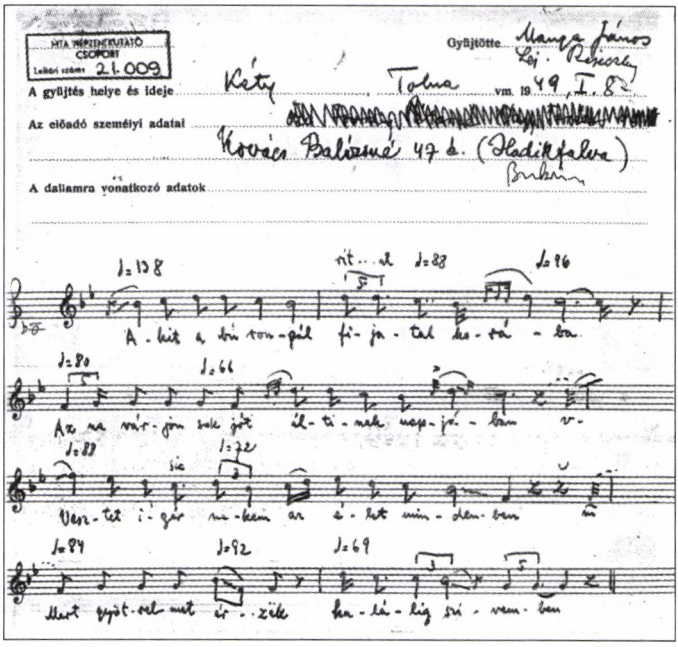
Rajeczky 1961 – „Musikforschung in Ungarn 1936–1960." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.* Budapest: 3–4, 225–249.

Rajeczky 1962 – *Középkori magyar zenei emlékek és az új stílusú népdal.*
= „Mittelalterliche ungarische Musikdenkmäler und das neue Volkslied." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungarica.* Budapest: 1962, 1–4., 263–269.

Rajeczky 1962 – *A magyar siratók egy különleges csoportja*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 203–209.
= „Über eine Sondergruppe der ungarischen Klagelieder." *Zbornik za narodni ivot i obiaje Zagreb.*

Rajeczky 1964 – *A siratók hangterjedelmének kérdéséhez.*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 210–215.
= „Zur Ambitusfrage der Klagelieder." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.* Budapest: 1964, 3–4., 374–380.

Rajeczky 1965a – „Népzenekutatásunk útja 1945–1965." *Magyar Zene* 2, 125–129.
Rajeczky 1965b – *Az osztrák és magyar népzenekutatás közös feladatai.*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 238–240.
Rajeczky 1967a – *Kötött ritmusú-e a gregorián?*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 83–89.
Rajeczky 1967b – „Kodály Zoltán búcsúztatása." *Muzsika* X. 5., 9–10.
Rajeczky 1967c – *Kodály Zoltán nyomában*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 341.
Rajeczky 1967d – *Kelet és nyugat a magyar siratókban.*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 216–220.
= „Ost und West in den ungarischen Klageliedern." In: *Festschrift f. W. Wiora.* Kassel: 1967.
Rajeczky 1969a – *Gregorián, népének, népdal.*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 40–58.
Rajeczky 1969b – „Vorstophische Formen in Ungarn. Analyse und Klassifikation von Volksmelodien." *Bericht über die 3. Arbeitstagung der Study Group of Folk Music Systematization beim International Folk Music Council vom 24. bis 28. Oktober 1967 in Radziejowice.* Hrsg. von Doris Stockmann und Jan Stêszewski. Varsó: PWM Edition, 93–99.
Rajeczky 1971a – „Benjamin Rajeczky Septuagenario Sacrum." [Rajeczky műveinek jegyzéke 70. születésnapja alkalmából.] *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae.* 1971 (13), Budapest: 177–181.
Rajeczky 1971b – „Zeneoktatásunk módszeréről." *Muzsika* XIV./12, 14–15.
Rajeczky 1972a – „Népzenetörténeti konferencia Sárospatakon." *Muzsika* XV./11 (1972.) 20–21.
In: *Rajeczky írásai* 1976, 332–333.
Rajeczky 1972b – „Kodály visszaemlékezés." *Muzsika* XV./12, 28–29.
Rajeczky 1972c – „Bence Szabolcsi 1899–1973."
Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. (14) Budapest: (megjelent: 1974), 3–4.
Rajeczky 1972d – „A magyar népzenei hanglemezek." *Ethographia* 2–3, 330–373.
Rajeczky 1972e – „Kodály és a magyar népzenetudomány." *Vigilia* 1972/2. – lásd: Breuer 1982 250-258.
Rajeczky 1973 – „Europäische Volksmusik und Musik des Mittelalters." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* (15), 201–204.
Rajeczky 1974a – *Európai népzene és gregorián ének*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 7–17.
Rajeczky 1974b – *Gregoriánkutatás és középkori népzene?*
In: *Rajeczky írásai* 1976, 18–27.
Rajeczky 1975a – „Gregorianik und Volksgesang." *Handbuch des Volksliedes Bd II. Historisches und Systematisches – Interethnische Beziehungen – Musikethnologie.* Hrg. von Rolf Wilhelm Brednich, Lutz Röhrich, Wolfgang Suppan Wilhelm München: Fink Verlag, 391–405.



3. fakszimile

Rajeczky 1975–76 – „Zum Problem der musikalischen renaissance in Ungarn." *Orbis Musicae. Studies in Musicology 5*. Tel Aviv: Tel Aviv University, 19–33.

Rajeczky 1975b – „Jan Racek." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* (17), 425.

Rajeczky 1976 – *Rajeczky írásai*. Szerkesztette: Fereczi Ilona. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

Rajeczky 1977 – „Zur Frage der asymmetrischen Rhythmen." *Festschrift Felix Hoerburger zum 60. Geburtstag*. Hrsg. von Peter Baumann, Rudolf Maria Brandl und Kurt Reinhard in: *Neue ethnomusikologische Forschungen*. Laaber: Laaber Verlag, 85–95. (= 1978a)

Rajeczky 1978a – „Népzenei aszimmetrikus ritmusaink kérdéséhez." *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA ZTI, 149–158.

Rajeczky 1978b – „Arbeiten über die ungarische Volksmusik des Mittelalters – Die Totenklage." *Musikethnologische Sammelbände 2. Historische Volkmusikforschung*. Graz: Akademische Druck- und Verlaganstalt, 137–146.

Rajeczky 1980 – „Hüdintés." *Ethnographia* XCI. 3–4, 393–396.

Rajeczky 1983a – „Kodály Zoltán és a Magyar Néprajzi Társaság." *Ethnographia* XCIV, 4, 530–533.

Rajeczky 1983b – „Búcsú Kiss Lajostól." *Ethnographia* XCIV, 1. 149–152.

Rajeczky 1983c – „Forrai Magdolna Gregoria." *Ethnographia* XCIV, 4. 617.

Rajeczky 1985 – „Gregorianische Gesänge in der ungarischen Volkstradition." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* (27) Budapest: 5–22.

Rajeczky 1986a – „A népzenekutatás története." *Népzenei Füzetek.* Budapest: OKK Módszertani Intézet.

Rajeczky 1986b – „Dobszay László: Magyar zenetörténet. Editio Musica 1984." *The New Hungarian Quarterly.* Vol. XXVII. No. 102. (Recenzió) Budapest: 1–10.

Rajeczky 1988 – *Magyarország zenetörténete I. Középkor.* Szerkesztette: Rajeczky Benjamin. Budapest: Akadémiai Kiadó

Domokos Pál Péter–Rajeczky Benjamin – *Csángó népzene I–III.* Budapest: Zeneműkiadó, I. 1956, II. 1961, III. 1991.

Kerényi György–Rajeczky Benjamin – *Énekes ábécé.* Budapest: Magyar Kórus, 1938, 10. kiadás, 1943.

Kerényi György–Rajeczky Benjamin – „Über Bartóks Volksliedaufzeichnungen." *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* (5) 1963, 441–448.

Szendrei Janka–Dobszay László–Rajeczky Benjamin – *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben I–II.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.

HANGLEMEZSZERKESZTÉS:

Magyar népzene I. Szerk. Rajeczky Benjamin, Qualiton, 1969. 10 095–098.
Magyar népzene II. Szerk. Rajeczky Benjamin, Hungaroton, 1972. LPX 18 001–004.
Magyar népzene III. Szerk. Rajeczky Benjamin, Hungaroton, 1974. LPX 18 050–53.

ABSTRACT

LUJZA TARI

BENJAMIN RAJECZKY (11 NOVEMBER 1901- 1 JULY 1989) THE ETHNOMUSICOLOGIST

Researches of Benjamin Rajeczky prominent personality of the Hungarian musicology cover Gregorian chant and folk music. The long list of his books and studies, the publications he edited and the reviews he wrote provide conclusive evidence of the wide range of his interests in both spheres.

The present study attempts to give a comprehensive picture of Rajeczky's ethnomusicological activity on the occasion of 100th anniversary of his birth.

The author – who had the fortune to be almost like a member in the Rajeczky family since her childhood – in this framework describes the main phases of his activities namely such as his studies, the beginning of his career, folk music fieldworks, folk music transcriptions. On the basis of facts the main lines of the ethnomusicological life-work she presents the editor of folk music recordings and source editions, the polymath of ethnomusicology, and research organizer of Hungarian and international studies. The study contains a full catalogue of ethnomusicological literature of this extremely versatile, morally impeccable Master, the Cistercian monk and musicologist.

Somfai László

RÉGI–ÚJ FILOLÓGIAI MÓDSZEREK A BARTÓK-VÁZLATOK KUTATÁSÁBAN[1]

A tintaszínek és az írás-duktus vizsgálata, fizikailag létező evidenciák és életrajzi adatok óvatos összevetése: csupa olyan filológiai aprómunka, ami ma még nem jellemző a Bartók-kutatásra. Pedig az ilyen kutatások célja nagyon is zenei. Egy-egy fontos Bartók-mű geneziséről és koncepciójáról kísérelünk meg minél többet megtudni a tervezés–vázlatírás igen kevés papíron fennmaradt írásos nyomának sok szempontú elemzésével.

A közeljövőben angol nyelvű tanulmánykötet jelenik meg a 20. századi zeneszerzők vázlatainak kutatásáról.[2] E kötet Bartók-fejezetének gazdájaként úgy gondoltam, hogy a Bartók-specialista azzal segíthet legtöbbet a fiatal szakembereknek, ha figyelmüket a műhelymunka olyan mesterségbeli részleteire irányítja, amelyek a Bartók-kutatásban is kidolgozásra–finomításra várnak még. A vázlatokkal kapcsolatban Bartók Béla esetében a legnagyobb kihívás valószínűleg a datálás.[3] Erről szól az elkészült fejezet, amelynek fonalát ez a jóval rövidebb dolgozat csak részben követi.

Hogy a vázlatok datálása Bartóknál valóban nagy kihívás, és szükségessé teszi mindenféle régi s új filológiai módszer segítségül hívását, annak okát a következőkben látom (csupán tézisszerűen utalok egy sor tényre és következtetésre, amelyek tavaly magyarul is megjelent könyvemben[4] fellapozhatók):

1 Bartók jóval kevesebb papírra került vázlattal dolgozott, mint jelentős kortársainak legtöbbje, ugyanis kompozíciós módszerében normális körülmények között meghatározó volt a zongora melletti anyagkereső improvizálás; ott jutott el a formálódó új mű a leírásra érdemes alakig.[5]

1 Előadás-változata elhangzott az MTA Zenetudományi Intézet 2001. március 24-i, Bartók Béla születésének 120. évfordulóján rendezett tudományos ülésszakán.

2 Patricia Hill (ed.): *21st-Century Perspectives on 20th-Century Sketches*. Cambridge University Press (előkészületben).

3 A Bartók-fejezet címe ez lesz: „*»Written between the desk and the piano«:* Dating Béla Bartók's Sketches".

4 Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000.

5 A Bartók-vázlatok, sőt egyes autográf fogalmazványok nagyjából 1918-ig dokumentálható megsemmisítése (Somfai: i.m., 36–38.) egy sor kompozíció esetében természetesen nehezíti a genezis írásos nyomainak vizsgálatát, de nem kérdőjelezi meg magát a tényt, hogy Bartóknál hangszer melletti improvizálás helyettesítette a vázlatírás javát.

2 Tulajdonképpeni vázlatait Bartók nem datálta. Ha mégis dátum került egy skiccre, az vagy nem valódi vázlat, vagy a vázlat utóbb levélként elküldött kottás üzenet.

3 Bartók nem készített olyan, kottát és szöveget egyaránt tartalmazó, egy hangszeres mű többtételes formáját tervező vázlatokat, amelyeket a Beethoven-kutatás szinopszis vázlatnak[6] vagy *tonal overview*-nak[7] nevez, s amihez hasonlókat például Anton Webern vázlatkönyveiből is ismerünk – dátumokkal, az ihlet helyének azonosításával, karakterek szöveges leírásával.[8] Az egyetlen esetleg ehhez hasonlítható ismert Bartók vázlatféleség[9] színpadi mű szövegkönyvének cselekményéhez, *A fából faragott királyfi* egy jelenetéhez tervez zenei tempókaraktereket.[10]

4 A vázlatok jellege szempontjából megkülönböztetett jelentőségű Bartók három zsebméretű vázlatfüzete. Ezeket akkor használta, amikor otthonától és zongorájától távol, a dupla ajtót magára húzó teljes izolálódás nyugalma nélkül volt kénytelen dolgozni – gyűjtőúton járt, nyaralt, utazott, Amerikában New Yorktól távol egészségét kúrálta; 1914–1918 között valószínűleg budapesti tanításaira ingázva is magánál tartotta a kottás *Fekete zsebkönyv*et.[11] Datálás a vázlatfüzetekben sincs. Ugyanakkor itt a kontextus, hogy egy-egy kottázási részlet hol, mi után vagy előtt található a zsebkönyvben, s hogy milyen írószerszámmal került papírra, sokat elárul a relatív időrendről és a munkafázisokról.

Mielőtt vizsgálódásunk fő témájára térnék, bemutatok kettőt a „datált vázlat"-nak tetsző kéziratok elenyészően kis csoportjából; mindkettő 1908-ból való, és a Geyer Stefi leitmotivval kapcsolatos. Az egyik Kodályné Emma asszony gyűjteményéből került a budapesti Bartók Archívumba.[12] A csonka kottalapon *(1. fakszimile, lásd a 263. oldalon)* a leitmotiv két ironikus feldolgozása található: az első ebben a formájában nem valósult meg; zongoraszerű letétjét az 1908 tavaszán befejezett, de elveszett „Prelúdium és fuga zongorára" fúgájában használta fel.[13] A másik, a lap alsó sorait kitöltő zongoradarab a 14. bagatell *(Ma mie qui danse)* kezdete. Dille vázlatnak nevezte. Margóján a dátum: *1908. márc. 20.* Csakhogy ez nem vázlat, hanem a már elkészült bagatell-fogalmazvány emlékezetből leírt formája, innen adódnak a jellegzetes kis eltérések;[14] a da-

6 Barry Cooper kifejezése (*Beethoven and the Creative Process.* Oxford: Clarendon Press, 1990, 106).

7 Robert Winter „tonal overview"-nak nevezi az op. 131 cisz-moll vonósnégyes öt ilyen kottás-szöveges tervvázlatát (*Compositional Origins of Beethoven's Opus 131.* Ann Arbor: UMI Research Press, 1982, 113).

8 Anton von Webern: *Sketches (1926–1945).* Commentary by Ernst Krenek with a foreword by Hans Moldenhauer (New York: Carl Fischer, 1968), lásd például az 1., 4–5., 12. stb. fakszimile oldalakat.

9 Az olyan, egyébként a fiatal Bartóknál is kivételszámba menő szövegskiccet, mint amit Denijs Dille kapcsolatba hoz a zenekarra és zongorára írt Scherzo op. 2 narratívjával („*Uj reménysugár*" stb., lásd Dille: *Het Werk van Bela Bartok.* Antwerpen: Metropolis, 1979, 41.), nem tekinthetjük a Beethoven szinopszis-vázlatok rokonának.

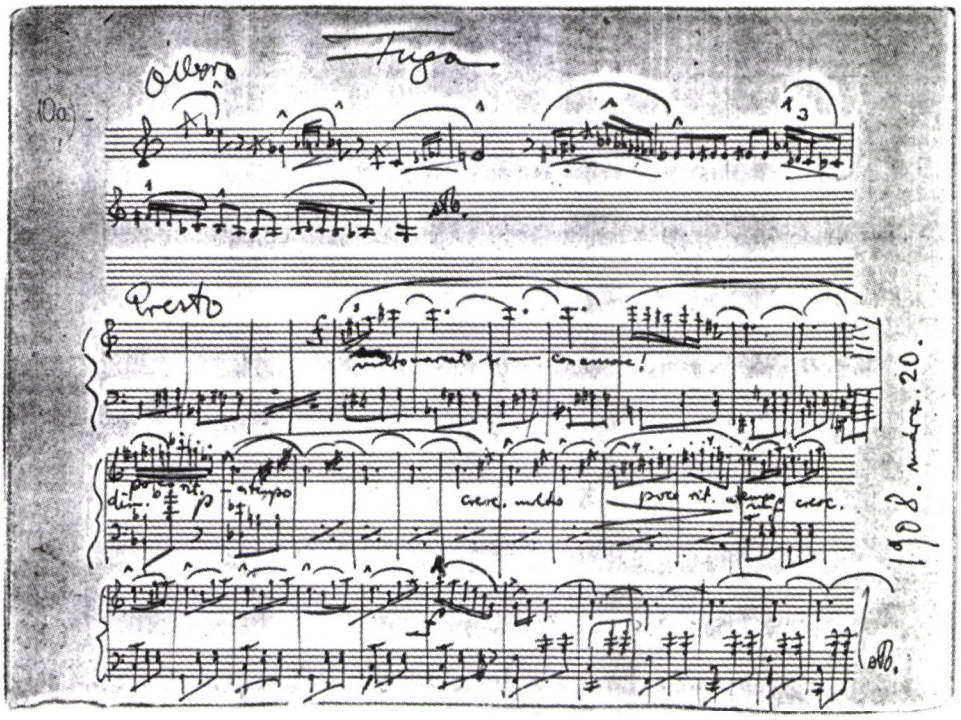
10 Egy kottalap fél oldalán, BBA 2016b.

11 Somfai László, közr., *Bartók Béla fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907–1922.* (Budapest: EMB, 1987).

12 Fakszimiléje a *Documenta Bartókiana* 2. füzetében (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965) jelent meg, 158.

13 A zongoraszerű fúgatéma vázlata a *Fekete zsebkönyv*ből ismert (fol. 9v–10r), a prelúdiumot az 1. vonósnégyes *Lento* I. tételének zongoraletétje alkotta.

14 Részletesebb lásd Somfai: „Desiderata Bartókiana: A Survey of Missing Links in Bartók Studies" (a 2000. márciusi, Austinban, Texas, tartott nemzetközi Bartók-konferencia anyagaként fog megjelenni).



1. fakszimile. „Ál-vázlat": két tételkezdet lejegyzése, 1908. márc. 20.

rab eleje, amennyi ráfért a lapra, *stb.*-vel a végén. Kottás válasz Emmának, aki Kodály Zoltán közvetítésével hangversenyre invitálta Bartókot.[15] Az üzenet: dehogy is van kedve koncertre menni a Stefivel való szakítás utáni lelkiállapotában.

A másik datált vázlatnak vélhető lap még nem publikus. Két éve a Geyer Stefi lányánál elfekvő anyagból aukcióra került néhány levél és kottalap. Ezekről nem tudott Paul Sacher, nem kerültek bele a Stefinek írt Bartók-levelek fakszimile kötetébe.[16] Itt bukkant fel egy kisalakú kottalap, amely ma angliai magántulajdonban van (hasonmását ezért nem közlöm).[17] Nem álvázlat, hanem valódi: az 1. vonósnégyes kezdetének felskiccelése tintával (1–7. ütem), amit Bartók ceruzaírással folytatott (7–17. ütem), többször újra kézbe véve a papírt. Legalább három elkülönülő ceruzaírás adag figyelhető meg. Tudjuk, honnan való: a *Fekete zsebkönyv* vázlatfüzetből nyírta ki Bartók ollóval ezt a lapot, a mai fol. 8^{v} és 9^{r} között látható és azonosítható

15 Henri Marteau és Dohnányi 1908. márc. 21-i budapesti Beethoven szonátaestjére szól a meghívás. A kottalap túloldalán (ezt Dille nem vette figyelembe) Kodály Zoltán írásával ez áll: *„Szombaton, 2 óra tájban személyesen adom át az estére szóló Dohn. jegyet annak aki kívánja, föltéve – ami alig valószínű* [–] *hogy magam használom" irja E*[mma]. Ez volt a csonka kottapapíron az eredeti üzenet, amit feltehetően a Zeneakadémián kapott kézhez Bartók, s a kottalap üres hátoldalán hangjegyekkel meg is válaszolta. Így került az ál-vázlat Emma tulajdonába.

16 Béla Bartók, *Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908.* (Basel: Privatdruck Paul Sacher Stiftung, 1979).

17 Leírását a készülő Bartók tematikus műjegyzékben részletezem.

a lenyírt lap papírcsonkja. Előtte (fol. 8^v) egy zongoramű-fragmentum és bagatell-vázlat található, utána (fol. 9^r) az 1. vonósnégyes nyitótételének későbbi szakaszaihoz és további Bagatellekhez készült vázlat. Miután Bartók kivágta, a papírlap felső sarkában ceruzával ráírta az *1908. jan. 16.* dátumot (jól láthatóan más a ceruza és az írás-duktus, mint a kottázásban), majd a lap túloldalán tintával hozzátette: *„a napló-följegyzések után ez következett".* A „napló" egyébként az a 19 levéloldalnyi szöveg, amelyet teljes lelki zaklatottságában 1908. január 7. és 14. között írt le Bartók, s küldött el Geyer Stefinek.[18] Vagyis volt egy vázlat, amelyet utóbb Bartók, dátummal ellátva, kottás üzenetként leveléhez csatolt. De felnőttkori vázlatait eredeti funkciójukban – saját magának szóló kompozíciós feljegyzésként – nem datálta.

Tulajdonképpeni vizsgálódásunk témájául a *Fekete zsebkönyv* hat oldalán (24^v–27^r) található 1. hegedű-zongoraszonáta vázlatait választottam. Ezeket a vázlatfüzetbeli skicceket korábban már megjelentettem diplomatikus átírásban, kommentárokkal.[19] Az ottani anyagközlés valószínűleg ma is megállja helyét, azonban a vázlatok értelmezésében finomabb filológiai módszerekkel ma messzebbre mennék: megkísérlem e vázlatok relatív időrendjének meghatározását, sőt talán az idea felbukkanásáról is többet mondhatunk, mint akkoriban.

Miért jelentős az 1. szonátához készült vázlatok lehető legalaposabb vizsgálata és datálása? Mert ismerjük ugyan a fogalmazvány tényleges írásának időpontját (a mű végén ott a dátum: *A. J.-nek, Budapest, 1921. X.–XII.*; az I. tétel október 26-án, a III. december 12-én készült el),[20] de

- nem tudjuk, mikorra datálható a független hegedű- és zongoratematikára épülő szonáta ideája, ami az 1. szonáta műfaji újdonsága;
- nem tudjuk, mikor és hogyan alakult ki a szonáta egyáltalán nem hagyományos háromtételes formai koncepciója (narratívja);
- és nem tudjuk, hogy a tervezés melyik fázisánál tartott Bartók, amikor 1921. szeptember 24. és október 4. között a Budapestre hazalátogató Arányi Jellyvel muzsikálva megismerte Szymanowski *Trois Mythes* és *Notturno e Tarantella* műveit, amelyeknek hatása, legalábbis hangszertechnikai vonatkozásban, az 1. szonátában talán valóban kimutatható.[21]

---

18 *Briefe an Stefi Geyer,* 23. levél.

19 Somfai: „Bartók vázlatok II. Témafeljegyzések az 1. hegedű–zongoraszonátához." *Zenetudományi Dolgozatok.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1985) 21–36.

20 Ezúttal tételeket is datált Bartók a fogalmazványban (PB 51VPS1), ami nála kivétel számba megy: *1921. okt. 26.* az I. tétel, *1921. dec. 12.* a finálé befejezésének napja.

21 Alistair Wightman dolgozatának („Szymanowski, Bartók and the Violin." *Musical Times,* 122, 1981, 159–163.) vonalát folytatva Malcolm Gillies tanulmánya („Stylistic Integrity and Influence in Bartók's Works: the Case of Szymanowski." *International Journal of Musicology,* 1, 1992, 139–160.) odáig ment, hogy kétségbe vonta az 1. szonáta stiláris önállóságát, sőt az opusz-szám elvetését és a viszonylag késői megjelenést Bartók bűntudatával („embarrassment and guilt towards Szymanowski") magyarázta. Ezt a minden komoly alapot nélkülöző negatív értékelést részletesen bírálja Vikárius László *(Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában.* Pécs: Jelenkor, 1999, 113–130).

Ami a tervezés és a vázlatok dátumát illeti, maga Bartók ellentmondásos információkat adott. Az egyik családi forrás; szerintem ez a megbízhatóbb. Felesége, Márta 1921. október 19-én megírta Bartók édesanyjának, hogy születésnapi ajándékként Béla megmutatta neki a hegedűszonátát, amin dolgozik:

> ... olyan hálás vagyok Arányi Jellynek, akinek a szép hegedülése kiugratta Bélából ezt a (mint meséli) régen szunnyadó tervet.[22]

A másik közlés Bartók Arányi Jellynek írt november 9-i levele (magyarul írta, csak töredékes angol fordítását ismerjük egy aukció katalógusából).[23] Eszerint utolsó együtt muzsikálásuk napján [október 4-én] határozta el: csak akkor ír szonátát erre a számára szokatlan összeállításra [NB túl diákkori hegedűszonátáin, 1903-ban már érett fejjel írt hegedű-zongoraszonátát], ha a két hangszernek végig saját tematikája van; másnap [október 5-én] sikerült is elkészülnie mindhárom tétel tervével és témáival; de a búcsú napján [október 6-án] mégsem mert a szonátáról beszélni Jellynek, hiszen két évnyi teljes írásképtelenség után [NB az *Improvizációk*at egy évvel korábban írta Bartók] maga sem volt biztos abban, tud-e még egyáltalán komponálni.[24] A levél romantikus túlzásokkal teli. A szonáta megírását talán valóban október 4-én döntötte csak el Bartók, de a vázlatok, „régen szunnyadó terv"-ként, már nyilvánvalóan papíron voltak a *Fekete zsebkönyv*ben, amelybe tudniillik csak akkor írt, ha otthonától–zongorájától távol komponált.

Lássuk a hat oldalnyi vázlatot *(2. és 4–8. fakszimile, lásd a 266.. és a 267–269. oldalakon).*

A Beethoven-kutató irigyelne bennünket, mert míg ott művenként sok tucat, nemegyszer több száz lapnyi, nehezen olvasható vázlat van különféle zsebfüzetekben, amelyeknek sorba rakása alkalmanként teljesen hipotetikus,[25] Bartóknál a mindössze hat oldalnyi skicc kiválóan olvasható, szinte pedáns kottázású, sőt az írásegységek elhelyezkedése az oldalakon, a lapok tartalmának topográfiája is segít elkülöníteni az alkotási folyamat lépéseit. Mi, Bartók-specialisták ugyanakkor irigyeljük például a Mozart-kutatót, aki a markánsan eltérő tintaszínek, lúdtollvonás-vastagságok, kottaméret-különbségek segítségével könnyedén és biztosan leolvassa az autográf írásának eseménysorrendjét. Bartók töltőtollal írta kompozíciói javát, sőt ugyanazt a tintamárkát használta hosszú időn át; vagyis a kézíráselemzés legklasszikusabb segédeszköze nála alkalmazhatatlan. Azért így is van két fizikai tényező,

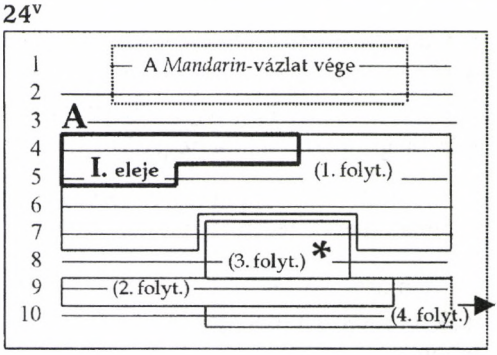
---

22 Ifj. Bartók Béla, Gomboczné Konkoly Adrienne (közr.): *Bartók Béla családi levelei.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 325.

23 Sotheby 1967. május 15–16-i aukciójának katalógusa, 112.

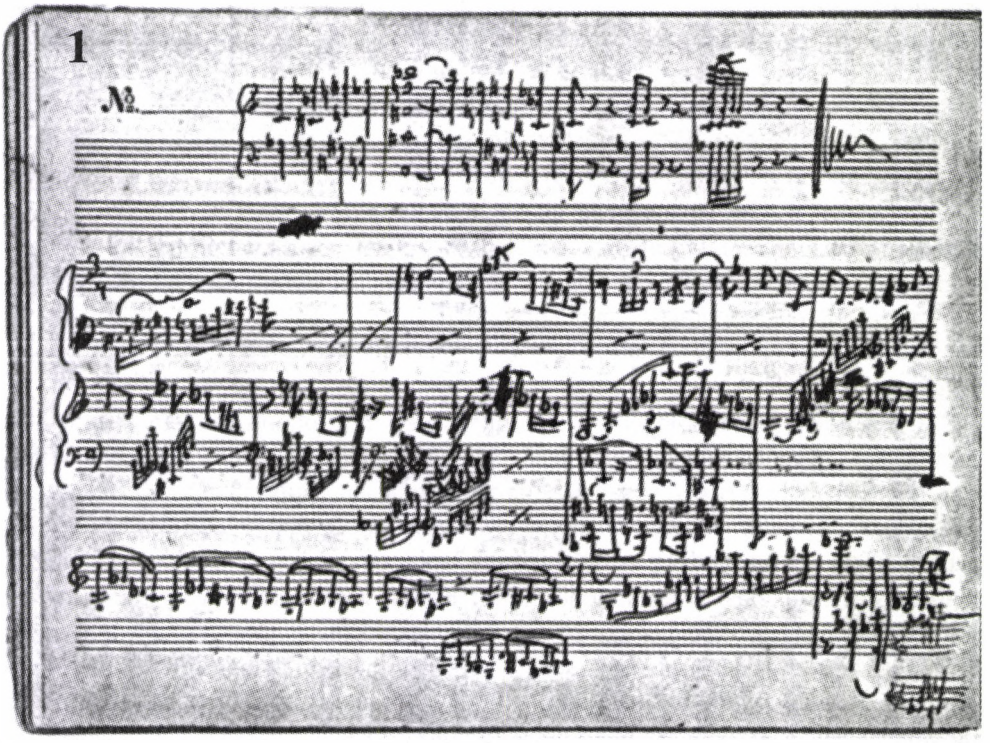
24 „... Your violin playing has indeed impressed me so much that I decided on that Tuesday [4 Oct] when we last played together: I will attempt this, for me, unusual combination only if both instruments always had separate themes—this notion has taken definite form so that already next day the plan & the main themes for all three movements were ready. When we said goodbye on Thursday [6 Oct] I could have mentioned it. I wanted very much to do so, but I did not dare, I did not know whether after such a long silence—2 years—which had been imposed on me I could still compose."

25 Douglas Johnson, Alan Tyson, Robert Winter: *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory.* Berkeley—Los Angeles: University of California Press, 1985.



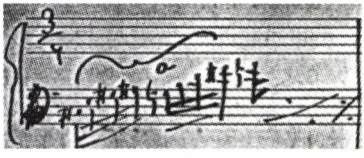
1. ábra. Bartók, 1. hegedű-zongoraszonáta, a Fekete zsebkönyv*beli két első vázlatoldal írásrétegeinek elemzése*

2. fakszimile. Bartók, 1. hegedű-zongoraszonáta, a Fekete zsebkönyv*beli vázlatok első oldala (az oldalszámozás utólagos)*

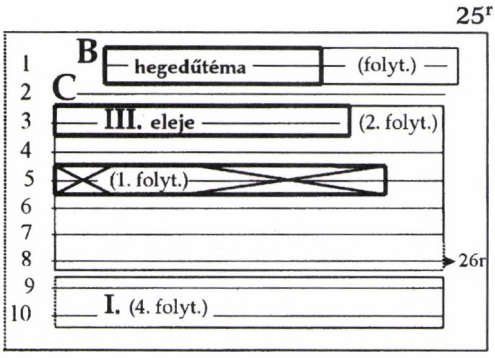


amit használhatunk – ha kellő óvatossággal olvassuk az autográfot. Természetesen magát az eredeti példányt, mi több, feltétlenül nappali világításnál.

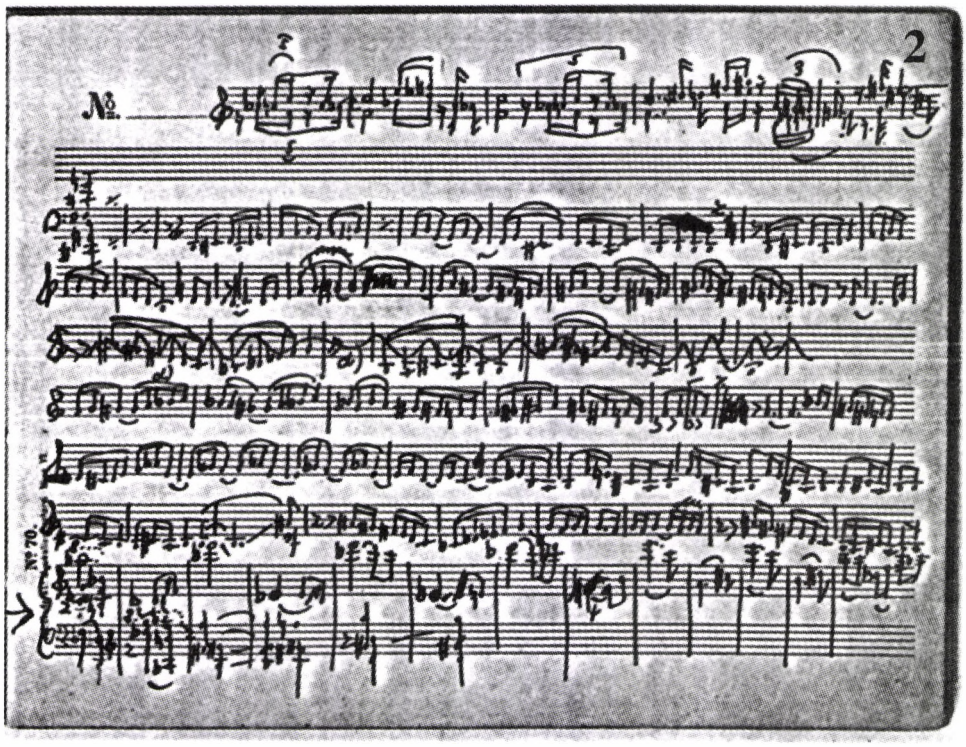
Az egyik a tollvonás. Ugyanaz a töltőtoll is másként fogott, vékonyabb-szálkásabb tollvonást produkált, ha a toll kupakját éppen lecsavarva a még száraz-beíratlan tollheggyel kezdett el kottázni Bartók; néhány hangjegy után azután már egyenletesen vastagabb és sötétebb színű az írás (*3. fakszimile*).



3. fakszimile. Bartók, 1. hegedű-zongoraszonáta, vázlat-részlet (az A-vázlat első üteme)

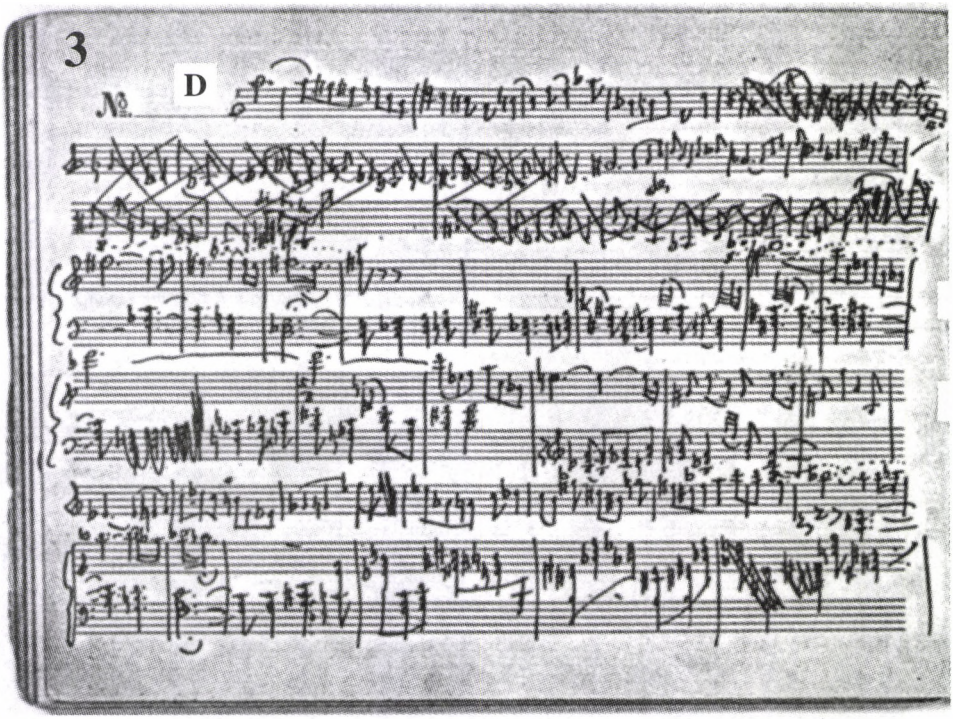


4. fakszimile. Bartók, 1. hegedű–zongoraszonáta, a Fekete zsebkönyv*beli vázlatok második oldala*

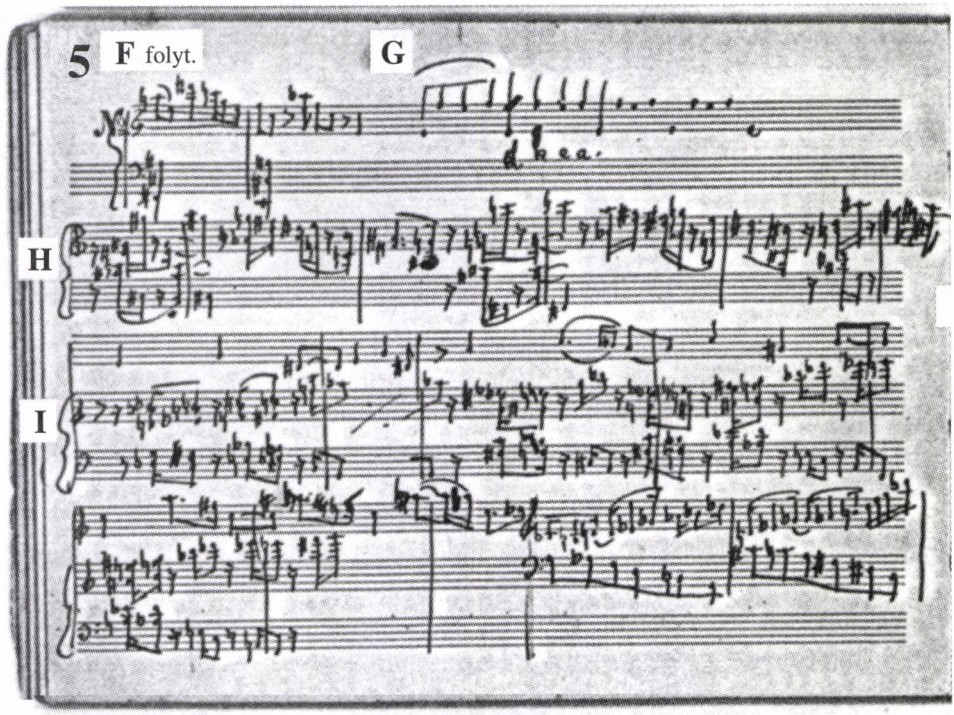


A „száraz" tollvonás azt jelenti: előtte nem írt. Talán fejben dolgozott, vagy mást csinált, vagy itt kezdődik egy új nap íráspenzuma. Az ellenkezője is informatív. Ha jól beírt tollal vetett papírra Bartók egy új anyagot, valaminek az elejét, azt írásaktus előzte meg. Persze nem szükségképpen komponálás; esetleg mást írt töltőtollával.

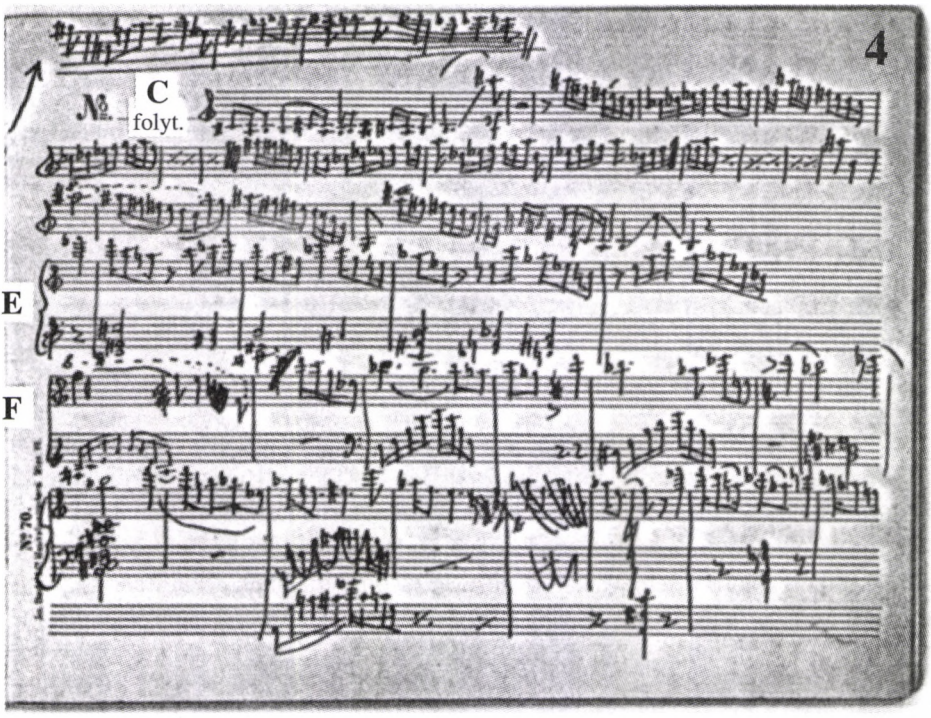
A másik, fizikailag létező tényező az írás dőlésszöge, valamint a kottaírás mérete – de ez már nem töltőtoll-specifikus, ezekre a jegyekre lúdtollal író komponisták írásvizsgálata során is figyelünk. Egy megszakításokkal, gondolkozással tagolt alkotófolyamatban – amilyen a zongorához szokott Bartóknál a zongora nélküli, vázlatfüzetbeli komponálás – szinte minden újabb írásblokknál másképpen kerülhet a keze



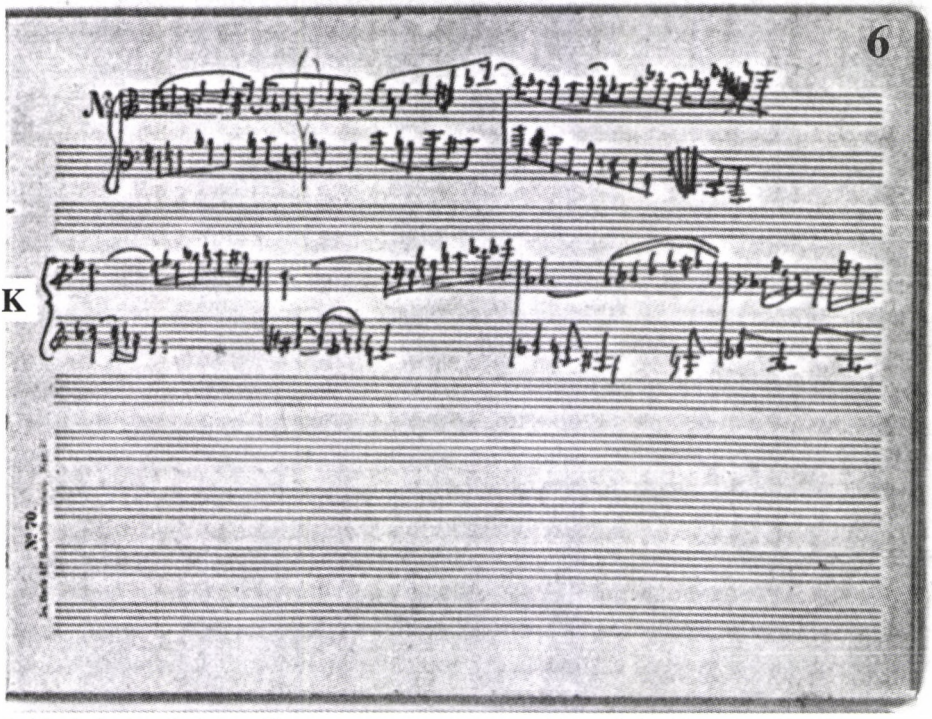
5. fakszimile. Bartók, 1. hegedű–zongoraszonáta, a Fekete zsebkönyv*beli vázlatok harmadik oldala*
(A nyomtatott betű szerkesztői betoldás)



7. fakszimile. Bartók, 1. hegedű–zongoraszonáta, a Fekete zsebkönyv*beli vázlatok ötödik oldala*

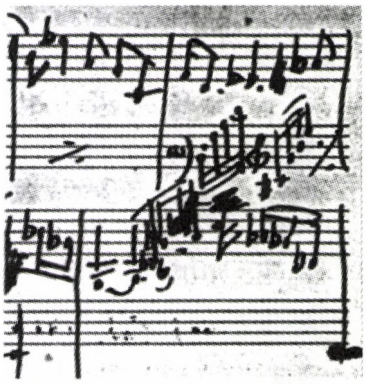


6. fakszimile. Bartók, 1. hegedű–zongoraszonáta, a Fekete zsebkönyv*beli vázlatok negyedik oldala*



8. fakszimile. Bartók, 1. hegedű–zongoraszonáta, a Fekete zsebkönyv*beli vázlatok hatodik oldala*

alá a papír: más a kottaszárak dőlésszöge: egyenes, vagy kicsit balra, kicsit jobbra dől *(9. fakszimile).*



9. fakszimile. Bartók, 1. hegedű–zongoraszonáta, vázlat-részlet (az A-vázlat folytatásából)

A nem egyszer feltűnően eltérő írásméret oka pedig rendszerint a megváltozott fényviszonyokban keresendő, a nappali és esti világításban. Kisebb méret: kottázás természetes fénynél; nagyobb kották: szürkületben, lámpafénynél.

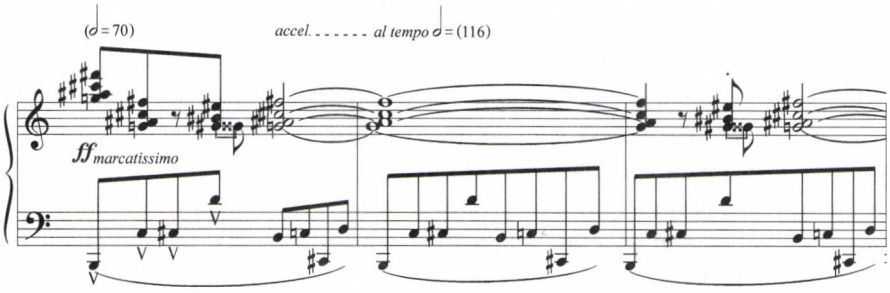
Mármost mindennek segítségével hogyan rekonstruálható az 1. hegedű–zongoraszonátához legelőször leírt vázlatanyag? (Az első és második oldal írásrétegeinek elemzését az *1. ábra* mutatja; a vastag keretezésű részek kerültek először papírra.)

Az első oldalon, közvetlenül *A csodálatos mandarin* záró taktusai után *(2. fakszimile)*, az I. tétel kezdetéből első lépésként, méghozzá száraz tollvonással, csupán pár taktus került papírra, a hegedű a^1-hangjáig (4–5. kottasor). Egyébként a végleges műalak hangnemében, ütemében, mozgásformájában. Ez az abszolút hallású Bartóknál majdnem mindig így van. A lap többi részét egyelőre üresen hagyta. A második oldal *(4. fakszimile)* tetejére felírt egy további témát, amely rokona az I. tétel egyik zongoratémájának, azonban itt nyilvánvalóan hegedűre, kettősfogásokkal kottázta le Bartók. Majd a 3. kottasorban – a hegedűtéma itt is száraz tollvonással indul – elkezdte a III. tételt és az ekkor még négy 16-od *h*-hangokig írta le. A finálé főtématerület két további motívuma az 5. sorban található. A harmadik kottaoldal *(5. fakszimile)* tetejére került azután a lassú II. tétel hegedűszóló témája. Ez az A–B–C–D betűvel is jelölhető négy első lépés hihető komponálási sorrend. Legfeljebb azon töprenghetünk, hogy kéttételes szonátára gondolt-e először Bartók, s a lassú középső tétel, amelyet a harmadik lapon kezdett felskiccelni, utólagos kibővítése-e az eredeti koncepciónak? A kérdés nem szónoki, hiszen az egy évvel későbbi 2. hegedű–zongoraszonáta valóban kéttételes.

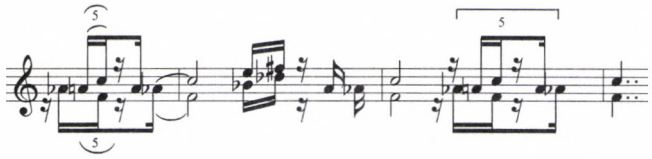
Ne folytassuk ezt a gondolatmenetet. A fizikai jegyek leolvasása nem sokat ér a zeneszerző munkamódszerének alapos ismerete nélkül. Az A-vázlat nem az első vázlat. Bartók berögzült szokása, hogy vázlatfüzeteiben egy új mű, egy új tétel skicce új (üres) oldal tetején indul. A *Mandarin* utáni első üres lap az a 25^r oldal, amit 2.-nak számoztam. Következésképp a hegedűszonátához leírt legelső vázlat a kettősfogásos hegedűtéma. Amit azonban nem száraz tollvonással, hanem jól beírt töltőtollal vetett papírra. Mármost mit írhatott Bartók, ha nem a tervezett hegedű–zongoraszonáta skicceit, amikor ez a téma eszébe jutott? Tudjuk-e legalább megközelítőleg datálni ezt a pillanatot?

Ezen a ponton a napról-napra adatolt életrajzot kell segítségül hívnunk. Demény János és ifj. Bartók Béla publikációin kívül elsősorban az Universal Editionnal folytatott kiadatlan levelezés segít. A Budapesttől távol töltött időszakokat vizsgáljuk, hiszen vázlatkönyvben dolgozott Bartók: nyaralásait, turnéit, a családi utazásokat 1919 júliusától kezdve (akkor fejezte be a *Mandarin* felvázolását) 1921 augusztusi ausztriai nyaralásáig (a szonáta végleges fogalmazványának írása előtt ez volt az utolsó szóba jövő „zsebkönyves" távollét). Azt is vizsgáljuk, melyik saját darabjai voltak még munkában ezekben a periódusokban (például korrektúrájukat olvasta; esetleg hangszerelte a particellában már kész művet, mint éppen a *Négy zenekari darab*ot), ugyanis Bartóknál számos új téma kimutatható inspirálója egy korábbi saját témája, ezt kéziratain jó néhány skicc tanúsítja.[26]

A körültekintő vizsgálódás részleteit nem sorolom fel. A konklúzió: a számításba jövő öt út közül – egy németországi turné, két pozsonyi látogatás, egy alföldi és egy ausztriai nyaralás[27] – az 1920. július 10.–szeptember 6. közötti Kertmeg pusztai családi nyaralás a hegedűszonáta-vázlatok megkezdésének legvalószínűbb időpontja. Egy tematikus kapcsolat is ezt látszik megerősíteni. 1920 augusztusában a Etűdök zongorára első korrektúralevonatát olvasta Bartók. Az *Allegro molto* első etűd *ff marcatissimo* kontraszttémája gesztusában–ritmusában éppen olyan anyag, ami a vázlatfüzetbeli kettősfogásos témaötletet inspirálhatta *(1–2. kotta).*



1. kotta. Bartók, Etűdök zongorára op. 18 (1918, meg. 1920), 1. szám, a 38. ütemtől



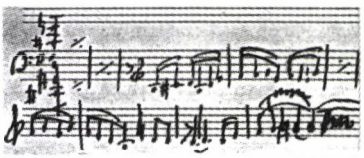
2. kotta. Bartók, 1. hegedű–zongoraszonáta, B-vázlat

26 Somfai: i. m. 55–61, stb.

27 1920. február 20.–április 1.: Németország (elsősorban Berlin; a *Tizenöt magyar parasztdal* korrektúráit olvassa, az *Ady dalok* német fordításán dolgozik); 1920. április 16.–20.: családi látogatás Pozsonyban (az Etűdök zongorára metszőpéldányát készíti elő, a *Tizenöt magyar parasztdal* újabb korrektúráját olvassa); 1920. július 10.–szeptember 6.: Kertmeg puszta (az Etűdök zongorára korrektúráját olvassa, az *Improvizációk*hoz ír darabokat); 1921. március 19.–április 4: családi látogatás Pozsonyban (a *Mandarin* kérdéséről ír levelet kiadójának); 1921. augusztus 1.–20.: egyedül nyaral Ausztriában (hangszereli a *Négy zenekari darab* 1–2. számát, a zenekari 2. szvit revideált kiadásának korrektúráját olvassa).

Ezt a hasonlóságot egyesek talán szubjektív véleménynek tartják. Az összes Bartók-vázlat ismeretében tanúsíthatom, nem ritka nála az effajta öninspiráció.

A kettősfogásos téma (B) tipikusan nem kezdőtéma egy nagyformátumú Bartók-műhöz. De ezen a ponton már elindulhatott a tulajdonképpeni tervező–vázlatíró munka. Valamikor később, száraz tollvonással kezdve – reflexszerűen az előző lapon, a *Mandarin* alatti üresen maradt sorokban, hiszen a 3/4-es ütemű kettősfogásos téma előtti tételkezdésről van szó – Bartók feljegyezte a főtémát Cisz-ben (A). Majd a vele szemben levő oldalon, ugyancsak Cisz-ben, felskiccelt egy másik témát (C). Itt a Cisz-akkord leírása után töprengett: a hegedűtéma ismét száraz tollvonással indul *(10. fakszimile).*



10. fakszimile. Bartók, 1. hegedű–zongoraszonáta, vázlat-részlet (a C-vázlat első ütemei)

A 2/4-es anyagot feltehetőleg nem a 3/4-es kezdés alternatívájának szánta, hanem finálébeli kontrasztjának. A 2. hegedű–zongoraszonáta vázlataiban ugyanígy, egymással szemben levő oldalakra írta fel Bartók a kontrasztáló tételek kezdőtémáit.[28]

Ez a két tematikus sarokpont, a két tételkezdet, szerintem nem beethoveni-típusú ötletfeljegyzés, hanem már a forma egész ívét–tervét maga előtt látó *elaboratio* szint. Hogy mi volt a terv? A kész műalakból egyértelműen kiviláglik, bár persze maguk a szavak nem Bartóktól származnak. A szonáta saroktételei az expresszív énköltészetet (I. tétel) és a multinacionális (erdélyi román, rutén, arab) „költött parasztzene"-félét (III. tétel) polarizálják, híd-szerepű középtétellel, amelyben az elvont, szublimált témaanyag a középrész után díszített magyar változatban tér vissza.

Itt kezdődhetne annak aprólékos filológiai felgöngyölítése és zenei értelmezése, hogy hogyan folytatta Bartók a vázlatírást az első és a második oldalon, párhuzamosan dolgozva a nyitótételen és a finálé hetvenegynéhány első ütemén, majd a harmadik lapon a II. tételen is, végül lényegében már csak az I. tétel további szakaszain; ezt az említett Cambridge-i megjelenésű tanulmány fogja részletezni.[29] Itt most három rövid megjegyzésre szorítkozom.

Az első az önálló hegedű-, illetve zongoratematika ideájának kikristályosodását érinti. A legelső vázlatlap harmadiknak mondott folytatási szakaszában (ezt az 1. ábra térképszerű vázlata csillaggal emeli ki) a hegedű *arpeggiando* alá Bartók leírt egy szinkópás–pontozott témát (a végleges műalakban a 11. ütem). Noha csak távoli rokona a kettősfogásos hegedű őstémának (B), kitapinthatóan ez az a pont, amikor el-

28 A két oldal hasonmását és tartalmának elemzését lásd Somfai: i. m. 72–73.

29 A legfontosabb lépések: (C: 2. folyt.) a finálé hegedűtémájának írása a 3. kottasor végétől a 8. sor ötödik üteméig (a „memo" vázlat átalakul folyamatvázlattá); – (A: 1. folyt.) a nyitótétel hegedűtémájának folytatása, majd a zongoraszólam kitöltése (a figura ismétlés-jelekkel, majd kapocsjellel és α-betűrövidítéssel való markírozása ekkor kerül papírra); – (A: 2. folyt.) a hegedűtéma továbbírása; – (A: 3. folyt.) a zongora szinkópált–pontozott figurájának megjelenése (bővebben lásd fent); – (A: 4. folyt.) a főtéma-terület valcer ritmusú átvezető anyagának írása (a kottázás a 25r oldal két alsó kottasorában folytatódik); – (C: folyt.) a 2. oldal nyolcadik sorának közepétől, folytatva a 4. oldal 1–3. kottasorában.

dőlt, hogy a két kéznek való akkordikus anyag és variánsköre a maga rángatott ritmusával a zongoráé, Bartók szólamáé lesz, és a B-témát nem fogja játszani a hegedű.

A második megjegyzés az angolszász Bartók-irodalomban túlbecsült Szymanowski-hatás kérdését érinti. A hat oldalnyi vázlatanyagban kétségkívül hiányoznak azok a direkt Szymanowski-átvételnek minősített állások, amelyek Malcolm Gillies-t odáig ragadtatták, hogy kétségbe vonja az 1. szonáta stiláris integritását, és Bartók bűntudatáról írjon.[30] De amint az 5. vázlatoldal (a *Fekete zsebkönyv*ben fol. 26^{v}) tetején levő *bariolage* figura feljegyzése mutatja, Bartóknak már az Arányi Jellyvel átjátszott Szymanowski darabok előtt is voltak remek hangszer-idiomatikus ötletei.

A harmadik megjegyzés a vázlatok 4–5–6. oldalára vonatkozik *(6–7–8. fakszimile)*, az E, F és további szakaszokra – valamennyi karakteres, témaértékű anyag, a munkának abból a szakaszából, amikor az I. tétel folytatását tervezte Bartók. A vázlatelemzés tipikus, egyébként szinte elkerülhetetlen hibája a „csőlátás": a kompozíciós ötleteket a mű végleges alakjához hasonlítjuk, mert a voltaképpeni alkotó folyamat a papírra került morzsákból csak töredékesen rekonstruálható. Ha így lokalizáljuk ezt a hat vázlatot *(2. ábra,* baloldali hasáb): alig megmagyarázhatóan csapongó Bartók képzelete. A főtéma-területhez, a rekapitulációhoz, a kidolgozási részhez oda-vissza ugrál. Mellesleg a főtéma visszatérését nem az elejétől, hanem annak 9. ütemétől („rossz" hangnemben) írja le. Ha azonban az anyag belső logikája szerint olvassuk az egymás utáni zenei ötleteket, a kép tisztul. Először a hegedű főtémából alkot variáns formákat. Majd, a *bariolage* ötlet után, az eredetileg kettősfogásokban feljegyzett, de a zongora kontraszt-témájává előrukkolt anyagot véglegesíti, és fűz hozzá zárótéma ötleteket. Bartókra vall, ahogyan a képzeletében kialakult anyagok konkrét hangmagasságokhoz, hangnemérzethez, hangszínekhez kötődnek. Utóbb nem transzponál, inkább más helyet keres az adott anyagnak a szonátaformájú szerkezetben.

A végleges műalakhoz viszonyítva:		**Az anyag belső logikája szerint:**
Expozíció: a főtéma terület záró motívuma	**E**	A nyitó hegedűtémából származó szinkópált motívum
Rekapituláció: a főtéma visszatérése (de csak a kilencedik ütemtől)	**F**	A nyitó hegedűtéma további variánsa (szubdominánsban)
Rekapituláció: a bariolage figura	**G**	Vázlat egy bariolage figurához
Rekapituláció: a második téma	**H**	A kettősfogásos B hegedűtémából zongora kontraszttéma (Cisz-ben)
Kidolgozási rész: a zárótéma variált visszatérése	**I**	Egy rokon pontozott ritmusú anyag (zárótéma?)
Rekapituláció: új anyag a zárótéma csoportban	**J**	További rokon anyag (egy másik zárótéma?)

2. ábra. Az I. tételhez készített E–J folyamatvázlatok kétféle értelmezése

30 Lásd a 21. jegyzetet.

A Bartók-kutatás egyik elodázhatatlan soron következő feladata a nem túl nagy mennyiségű vázlatanyag minden eddiginél alaposabb vizsgálata. Mostanra elég jól ismerjük Bartók kompozíciós módszerét ahhoz, hogy az ő skicceivel legalább olyan behatóan foglalkozzunk, mint a maga összehasonlíthatatlanul nagyobb anyagával a Beethoven vázlatkutatás teszi.

ABSTRACT

László Somfai

TRADITIONAL AND NEW RESEARCH TOOLS IN BARTÓK SKETCH STUDIES

With reference to a forthcoming longer essay („*»Written between the desk and the piano«:* Dating Béla Bartók's Sketches," to be published in *21st-Century Perspectives on 20th-Century Sketches,* edited by Patricia Hill, Cambridge University Press), this study gives a glimpse at the complex methods used in dating Béla Bartók's undated sketches. Bartók did not date his sketches. Fragmentary notations with a date are either not genuine but pseudo-sketches (cf. Facsimile 1: two incipits taken from already existing drafts, dated 20 March 1908 and sent as a „musical letter" to Emma Gruber), or an originally undated sketch, the beginning of String Quartet No. 1, was later cut out from Bartók's pocket sketchbook and, with the date fixing the birth of the idea, sent to Stefi Geyer as an appendix to his love letter (in January 1908).

The central example of the study is the six-page-long sketch complex of the First Sonata for Violin and Piano (drafted in October–December 1921), preserved on folios 24^{v}–27^{r} in the so-called *Black Pocket-book* (facsimile edition: Editio Musica Budapest, 1987). Since Bartók used the same fountain pen and for a longer time refilled it from the same bottle of ink, a close investigation of pen strokes is needed for defining the writing units and for unfolding the chronological layers of their notation. Here we focus on differentiating between thin vs. thick lines (produced by the still scratchy dry fountain pen's nib vs. the normal writing), smaller and larger sizes of the musical symbols (probably caused by the lighting conditions), and the inclination of vertical lines. The physical investigation is then combined with the musical interpretation of the firstly written thematic ideas, taking into account even the potential influence of Bartók's own music (e.g. that he was reading the proofs of his recent works at that time). Finally a close look at his travel itinerary follows, because Bartók only worked in a sketchbook when he was far from his fully isolated studio with the piano in Budapest. As a result, we suggest that the sketches for the First Sonata were written between 10 July and 6 Sept. 1920 during Bartók's summer holidays in Kertmeg puszta, a year before the actual composition.

Breuer János

AZ ELNÖKKARNAGY

*Dohnányi Filharmonikusai és a kortárs zene**

Sohasem hallottam vezényelni – sajnos zongorázni sem – Dohnányi Ernőt. Hallhattam volna pedig, hisz koncertközönség úgy 1940–41 táján lettem mint a Magyar Kórus kiadó – Bárdos Lajos köre – által késő délutáni órán rendezett Kis Filharmónia hangversenyeinek látogatója. Itt hallottam először zenekart, a mai Nemzeti Filharmonikusok elődjeként számon tartott Székesfővárosit, de nem Dohnányi nagy Filharmonikusait. Véletlenül láttam működés közben az Elnökkarnagyot 2000 tavaszán, az M1 közszolgálati tévé Századunk sorozatában. A hetente megjelent Filmhíradó rögzített úgy másfél percnyit a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának 1940. január 14-i, zeneakadémiai munkáshangversenyéből,[1] idézetet Bartók *Két kép* című kompozíciójának 2. tételéből *(A falu tánca)*. Látszik, mennyire tiszta, világos mozdulatokkal vezényel Dohnányi, látható Bartók is a tanári páholyban. Hanem a hangzásra igencsak ráillik az „archív" minősítés; az eleve gyengécske hangfelvételnek volt ideje tovább romlani hat évtizeden át a Magyar Filmintézet raktári polcán. (Vikárius László értő „utószava" világította meg e páratlan filmdokumentum jelentőségét.)

Dohnányi Ernő vezényelni nem tanult soha. Ha akart volna is, nem tehette, mert nem volt hol. Az első, mai fogalmaink szerint értékelhető karmesterképző tanszakot 1901-ben, a Lipcsei Konzervatóriumban alapította Nikisch Artúr, és időbe telt, míg e diszciplína módszeres tanítása elterjedt. (Még Dohnányi közvetlen utódai is két kerülő úton érkeztek a karmesteri pulpitusra:

1 zeneszerzés és zongora [billentyűs] stúdiumok, korrepetitori poszt operaegyüttesnél;

2 zenekari muzsikusként szerzett tapasztalatok megszerzése után/alapján megkezdett dirigensi pálya. Ferencsik orgonát tanult, hozzá zeneszerzést, kötelezően. Somogyi László, a Budapesti Hangversenyzenekar hegedűse Kodálynál diplomázott

* A Balatonföldváron, a *Földvári Napok* keretében megtartott, *A XX. század magyar zenéje* című tudományos konferencián, 2000. június 22-én elhangzott előadás átdolgozott változata. A szerző ezúton mond köszönetet a számára Dohnányi-témát ajánló Halász Péter zenetörténésznek.

1 E dolgozat külön jegyzetekben fel nem tüntetett forrása: *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából.* Írta s a történeti részt rendezte Csuka Béla. Budapest: A Filharmóniai Társaság Barátai Egyesülete támogatásával kiadja a Filharmóniai Társaság, 1943.

zeneszerző volt, egy kéthetes nyári kurzussal Hermann Scherchennél. Zeneakadémiánkon a századelőtől az akadémiai IV. évfolyamos növendékeknek kötelező tárgya volt a zenekari gyakorlat – vezénylés –, e tárgyat azonban Ferencsik kinevezéséig sohasem tanította karmesterként értékelhető muzsikus.)

Angolszász területen már szerzett némi tapasztalatot a karmester Dohnányi – annál kevesebbet itthon, amikor az 1918 decemberében elnökkarnagyi posztjáról leköszönt Kerner István[2] utódjaként neve a Filharmonikusoknál egyáltalán felmerült. Józserével csupán szerzői karmesterként találkoztak vele; 1903-ban Dohnányi vezényletével mutatták be *d-moll szimfóniáját* Budapesten, majd játszották reprízeit (1910, 1916). 1910 novemberében, egy estén a zeneszerző vezényelte *Pierette fátyola* című pantomimjét az Operaházban, majd 1916-ban a mű felújítását is. (Személyi összetételében az operazenekar a Filharmonikusokkal azonos volt.)

Első teljes – vegyes műsorú – Filharmonikus estjét 1918. március 4-én vezényelte. A műsor Haydn: *G-dúr szimfónia* (Hob. I:88), *A bolygó hollandi* áriája, Dukas: *A bűvészinas* (magyarországi bemutató), Beethoven: *VIII. szimfónia* volt, előtte Wolf, Grieg, Felix Weingartner egy-egy dala (Szemere Árpád, zongorakísérője Dohnányi). Ez a bemutatkozás valószínűleg nem valami fényesen sikerült. Reinitz Béla, aki 1917-ben már jó személyes kapcsolatban volt Dohnányival, s aki majd a Károlyi-kormány zenei ügyeinek irányítójaként a Zeneakadémia igazgatójának javasolja, meglehetősen kemény bírálatot írt a Világ című napilapba a koncert másnapján: „[...] *Aki olyan kiválót produkál zenei téren, mint Dohnányi nagyszerű zongoraművészetével, az hozzászoktatott bennünket, hogy működését rendkívüli mértékkel mérjük. E mértéket alkalmazva azonban a dirigens Dohnányi mélyen alatta marad a fölényes, elsőrangú zongoraművésznek. Az orchester vezénylése épp oly virtuóz művészetet követel, mint valamely hangszer tökéletes játszása és Dohnányinak sem reászületettsége, sem megfelelő gyakorlata nincs e téren. Csodálatos dolog, hogy ugyanaz a Dohnányi, aki a zongorán utolérhetetlen közvetlenséggel tud zenélni, olyan magától értetődő természetességgel és plauzibilitással a vezénylő pálcával a kezében csupa ingadozás, aki oly fölényes biztonsággal szinte beszél a hangszerén, a zenekarban egyetlen tempót sem talál el úgy, hogy az meggyőző legyen a hallgatóra, határozatlan a ritmusban és olyan tökéletlen a dinamikai kivitelben, mint a kezdő színész, akinek, mintha száz keze és lába volna, nem tud a kettővel mit kezdeni. Ezek bizonyára technikai dolgok, de technika nélkül éppúgy nem lehet művészileg dirigálni, mint ahogy nem lehet jól zongorázni sem.* [...] *A históriai igazság kedvéért szívesen számolunk be arról, hogy Dohnányit a közönség nagy szeretettel ünnepelte és tapsolta, de szerény véleményünk szerint a tapsok a nagy és népszerű művésznek szóltak és nem a mai produkciójának.*"[3]

Ennek a hangversenynek valódi tétje – a bemutatkozáson túl – nem volt. Annál nagyobb a Kerner István lemondását követő dirigálásának. Az 1867 óta egyesületi formában működő Filharmonikusok tagsága *választotta* elnökkarnagyát, tehát nem

2 A hírt 1918. december 12-én közölte a Magyar Színpad. Lásd: *Dokumentumok a Magyar Tanácsköztársaság zenei életéből.* Szerkesztette: Ujfalussy József. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1973, 455.

3 Flórián László–Vajda János: *Reinitz Béla.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1978, 281.

kinevezés útján töltötte be a posztot. Hanem választék nem volt. Reiner Frigyes, Szenkár Jenő, Széll György – bármelyikük lehetett volna Kerner utóda – 1919-ben már német nyelvterületen s jó posztokon működött. A Hubay hegedű-művészképzőjéből kikerült Ormándy Jenő bő tíz év múlva vesz majd pálcát a kezébe. Dohnányi muzsikus formátumát viszont ismerte a zenekar, s 1919. februárjában, két „próbadirigálás" után megválasztotta elnökkarnagyául.

Dohnányi valószínűleg készült a „székfoglalóra", hisz különleges mutatvánnyal szolgált 1919. január 23-iki koncertjére. Játszotta *és* vezényelte Mozart *G-dúr* (K. 453.) *zongoraversenyét*. Budapest közönsége először találkozott ilyen, kettős, előadóművészeti produkcióval. (A műsoron szerepeltek még Brahms *Haydn-variációi* és Mendelssohn *III., skót szimfóniája*). Reinitz, ki egy éve lényegében vezénylésre alkalmatlannak nyilvánította Dohnányit, most merőben más hangnemben írt: "[...] *Ez a produkció (a zongoraverseny) igen finom és stílusos volt úgy a zenekari rész, mint a zongoraszólam tekintetében. Nemes felfogással és igen jó kivitellel dirigálta Dohnányi Brahmsnak Haydn-variációit és a befejezésül előadott Mendelssohn-féle Skót szimfóniát is. Általában igen sikerült, meleg estéje volt a Filharmonikusoknak, akiket Dohnányival együtt igen nagy szeretettel ünnepelt a közönség.*" (Világ, 1919. január 24.)[4] – A hangverseny fogadtatására jellemző, hogy azt február 2-án megismételték, ami nem volt az idő tájt bevett gyakorlat.

A második „vizsgavezénylésről" (1919. február 10.) Kodály állított ki tanúsítványt: *„A VII. Filharmonikus hangverseny ismét Dohnányi Ernő vezetése alatt folyt le. A műsor minden száma nagy gonddal és stílustudással volt előkészítve."* (Pesti Napló, 1919. február 11.)[5]

Ezek után – meglehet, ezek alapján – választották meg elnökkarnagyuknak Dohnányi Ernőt a Filharmonikusok, s választották újjá közgyűléseiken negyedszázadon át. Dohnányi egy korszakot fémjelez, az meg az embert fémjelzi, hogy a német megszállást követően, 1944. május 11-én az elnök feloszlatta a zenekart működtető egyesületet s ezzel egyszersmind a Filharmonikusokat. Ez idő alatt a zenekar bel- és külföldön mintegy 620 hangversenyt vállalt, megközelítően 340-et Dohnányi vezényelt.[6]

Ebben a minőségében irányított első hangversenyén (1919. március 10.) a zeneszerző szólista közreműködésével műsorra tűzte Bartók op. 1. *Rapszódiáját* (Budapesten 1909 óta nem hangzott el), s mutatta be a nálunk jóformán ismeretlen Szkrjabin *Poème d'exsase*-át (Szkrjabintól Godowsky zongorázott két balkézre írt prelűdöt és négy etűdöt 1906-ban a Royal hangverseny- és báltermében).

Mielőtt még részletekbe bocsátkoznék – madártávlatból: Dohnányi negyedszázada alatt a Filharmonikusok 104 kortárs zeneszerző 302 alkotását 509 alkalommal játszották, jelentős részben elnökkarnagyuk vezényletével. Ha műsorelemzésre le-

4 Uott 290.

5 Kodály Zoltán: *Visszatekintés II.* Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1964, 351.

6 Csuka Béla repertóriuma (lásd 1. jegyzet) a teljesség igényével közli 1943 tavaszáig valamennyi filharmonikus hangverseny dátumát, helyszínét, műsorát, közreműködőit. Mivel az adattár valójában nem teljesen pontos, a belőle levolt következtetések – anélkül hogy az a lényeges folyamatokon módosítana – számszerű precizitással száz százalékosan nem támaszthatók alá.

hetséges lenne matematikai számításokat végezni, mondhatnám, századunk zenéje koncertjeik 85 százalékán volt jelen. Ez persze nem a teljes koncertekre értendő, hiszen Stravinsky szerzői estjén csak kortárs zene szólalt meg, a *Missa solemnis* előadásakor kizárólag Beethoven.

Elismerem, önkényesen járok el a kortárs repertoár adatsorának összeállításakor, azonban a fogalom megbízható precizitással aligha definiálható, mert az anyakönyvi adatok esztétikailag irrelevánsak. Mascagni művei például aligha tekinthetők új zenének, miként Hubay is a 19. század hangján komponált. Richard Strauss szimfonikus költeményei 1891-től éppoly szervesen épültek be a repertoárba, mint – korábban – Brahms művei. Felvettem viszont az adatsorba a Dohnányi-éra előtt meghalt Debussyt és Szkrjabint.

Dohnányi Ernőről tudjuk: nem volt kifejezetten „Beamter-típus". Bizonyos, hogy nem ült naphosszat a Filharmóniai Társaság Zenekarának irodájában. Szükség sem volt erre, hisz ügyvezető alelnök, titkár, pénztáros, vezetőség intézte a napi dolgokat. De éppoly bizonyos vagyok benne, hogy nemcsak a saját hangversenyeinek műsorait alakította személyesen, hanem döntő szava volt a teljes évad megtervezésében is.

A Filharmonikusok 20. századi repertoárja tehát feltétlenül tükrözi Dohnányi Ernő ízlését, intencióit, kompromisszumkészségét. Valószínűleg nem tagadhatta meg zenekara komponáló tagjaitól, szólóbrácsásától, Szerémi Gusztávtól, oboistájától, Turry Peregrintől – és még sok mástól sem –, hogy bemutassa, amit írtak.

Külföldi szaklapnak Budapest zenei életéről küldött első tudósításában (1920. február) Bartók Béla nem fukarkodik az elnökkarnagy művészi–előadói érdemeinek elismerésével, de kritikai elemet is megfogalmaz: *„Minden esetre zenei érzéke nem elég modern ahhoz, hogy Schönberg és Stravinsky művei iránt rokonszenvet tanúsítson és azokat előadja."*[7] Keményebben bírált Tóth Aladár: *„Míg Budapesten a német zene legnagyobb úttörőjét, Schönberget nem ismerik, addig vétkes időpazarlás minden perc, amit Filharmonikusaink az utóromantika elkésett másodrendű komponistáira fordítanak. Úgy látszik, a külföldi modern zene legkimagaslóbb alakja, Sztravinszki Igor sem élvezi Filharmonikusaink kegyét, el kell azonban ismernünk, hogy Rimsky-Korzakov banális, meggyőződéstelen »Orosz húsvét«-ját könnyebb betanulni, mint a Sacre du printemps partitúráját."* (Nyugat, 1923. március 1.)[8]

Meg kell említenem, hogy 1921-ben Dohnányi vezényelte Filharmonikusai élén a *Verklärte Nacht* vonószenekari változatának magyarországi bemutatóját; az égisze alatt 1923 májusában megrendezett I. Magyar Zeneünnepélyen előadatta Schoenberg *II. vonósnégyes*ét, *Hat kis zongoradarab*ját. Ő vezényelte a *Sacre* első hazai előadását is, 1929-ben. E késedelem, meglehet, zenekar- és közönségnevelő szándékból eredt, a Filharmonikusok 1920-tól egy sor Stravinskyt bemutattak, mielőtt a legnehezebb feladatra, a *Sacre*-ra vállalkoztak volna.

7 László Somfai: „Vierzehn Bartók-Schriften aus den Jahren 1920/21." *Documenta Bartókiana* Heft 5. Hrsg. von László Somfai. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, 35.

8 Tóth Aladár: „Jegyzetek a Filharmonikusok idei műsorához." In: *Zenei írások a Nyugatban*. Szerk.: Breuer János. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 198.

Tóth Aladár kijelenti idézett cikkében: *„A filharmonikus társaságnak megvan a maga biztos közönsége s ezért megköveteljük, hogy munkájával ne a »népszerű ízlést« szolgálja ki, hanem nevelje és irányítsa publikumát."* Bármennyire érthetőek is a 25 éves esztéta indulatai, egy 12 hónap alatt három rendszerváltozást, súlyos területveszteséget átélt, elnyomorodott, vágtató infláció sújtotta országban a törzsközönség nagyon is bizonytalan volt. Dohnányinak számításba kellett vennie közönsége igencsak korlátozott kortárs zenei fogadókészségét. És nem hagyhatta teljesen figyelmen kívül együttese roppant konzervatív, minden újat elutasító magatartását sem. (A Filharmonikusainknak mintául szolgáló Wiener Philharmoniker majd' fél évszázadon át nem vette tudomásul Schoenberg, Berg, Webern, Stravinsky vagy éppen Bartók úttörését.) Megjegyzem az 1923-ban egyes sorszámmal megjelölt Magyar Zeneünnepély nem volt folytatható. Az új zene megismertetésének számtalan kísérlete mondott csődöt a 20-as, 30-as és a korai 40-es években.

Ami mármost az új európai zenét illeti, Dohnányi honosította meg a nemzeti esteket (norvég, finn, svájci, lengyel, olasz bemutatók); ilyen hangversenyeket Filharmonikusaink nem rendeztek alapításuk – 1853 – óta. Szerzői estjén előadói minőségében is közreműködött Respighi, Stravinsky kétszer, Ravel és Prokofjev. Hindemith maga mutatta be *Brácsaversenyét*. (op. 36/IV), illetve hangversenye nyilvános főpróbáján – mert a zenekar a versenyművet még nem sajátította el – brácsa szólószonátáját (op. 25/I).

Feltűnő, hogy a német–osztrák ízlésűnek mondott Dohnányi mennyire mellőzte e nyelvterület új zenéjét. A német kortársak alkotásai közül bemutatta a Schoenberg által nagyra becsült Franz Schreker *Kamaraszimfóniáját*. Hindemithet már említettem. Furtwängler választása lehetett, de valószínűleg berlini presszióra, hogy 1939-ben bemutatta a náci-kedvenc Max Trapp *I. concertójának* nyitótételét (önként bizonyára a teljes művet prezentálja). Már-már provokációnak hathatott, hogy miközben a magyar zenekultúra gyakorlatilag nem vett tudomást a hitleri Németország zeneszerzéséről – hogy így történt, abban a kulcspozíciókat betöltő Dohnányinak bizonyosan volt szerepe –, az elnökkarnagy Ausztria bekebelezése, az Anschluss *után* tűzte ki Hindemith *Mathis der Maler szimfóniájának* Ansermet vezényelte bemutatóját. Mert ennek a műnek első berlini előadása (Furtwängler) vezetett Hindemith és a rezsim között kenyértörésre, miután dr. Goebbels személyesen ítélte el a zeneszerző által képviselt művészi morált, mindjárt több újságcikkben is.

Az osztrák zenét a *Verklärte Nacht* mellett Toch, Korngold, Reznicek egy-egy kompozíciója, s a Pozsonyban három évvel Dohnányi előtt született Franz Schmidt két alkotása reprezentálta.

Dominált a latin országok – kiváltképp Itália – új zenéje. A túlsúlyra jellemző, hogy a Filharmonikus hangversenyeken megszólaló 64 külföldi kortárs zeneszerző közül 15, a 115 új importkompozícióból 28, 194 előadásukból 49 olasz. Vagyis egynegyede a zenekar kortárs nemzetközi repertoárjának. Respighi messze a legtöbbet játszott zeneszerző – nyolc műve összesen 31-szer hangzott el. A névsorban szerepel Casella, Malipiero, Pizzetti – a fiatal Dallapiccola és Petrassi is. Sőt, két kompozícióval Vittorio de Sabata, a zseniális karmester, kit zeneszerzőként rég nem jegyeznek.

Nem tudom, vajon csakis Dohnányi személyes zenei ízlését tükrözi-e a hangsúlyos olasz jelenlét, vagy része volt ebben az orientációban a hivatalos magyar külpolitika sugallatának is. Tudniillik az I. világháború után nemzetközi karanténba zárt magyar állam Itáliában talált kitörési pontot, amit jól jelez az 1927-ben – nem minden előzmény nélkül – megkötött magyar–olasz barátsági szerződés, az első ilyen diplomáciai okmány a Monarchia felbomlása óta. Tudom, hogy a 30-as évek végétől fontos zenei közvetítő szerepet játszott a budapesti Olasz Kulturális Intézet. Néki köszönhető – a többi között – Dallapiccola, Petrassi meghívása is.

A spanyol zenét egymaga reprezentálta De Falla. A franciát sorozatos Debussyk, Ravelek határozták meg. Hozzá kell tennem, Dohnányi működése előtt az orchestrális Debussy kevéssé, Ravel pedig egyáltalán nem volt ismert Magyarországon. Missziónak tekinthető tehát zenekari műveik összesen 39 előadása. A Hatokat Honegger képviselte a Filharmóniai Társaságban *(Dávid király, Pacific 231, Rugby)*. A francia zenét továbbá Dukas, Koechlin, Ropartz, Roussel, Fl. Schmitt. E munka előkészületei közben fölöttébb meglepődtem, mert Csuka Béla általam rongyosra olvasott dokumentációjában most ötlött szemembe Filharmonikusaink Messiaen-bemutatója, 1938-ból! Roger Desormière vezényelte *Les offrandres oubliées* című kompozícióját. Magyarországon Lajtha Lászlón kívül aligha ismerték akkortájt a párizsi Ste Trinité orgonistájának nevét, valószínűleg másutt sem Franciaország határain túl.

A majdhogynem kötelező Elgarok mellett a brit zenét mindössze Holst *Planétákszimfóniája* képviselte, jóllehet a fiatal Dohnányinak szoros kapcsolata volt a szigetországgal. Jóval hangsúlyosabb az orosz zene, az aktuális országhatároktól függetlenül, akár fehérre, akár vörösre volt festve a zeneszerző. Tíz Stravinsky-opusz 19 előadást élt meg. A *Sacre du printemps* – a már említett tekintélyes késedelemmel – 1929-ben Dohnányi vezényletével jutott el hozzánk. Stravinsky megismertetésében minden esetre oroszlánrészt vállaltak Filharmonikusaink. Említem Rachmaninovot, az 1935-ben már visszaszovjetesedett Prokofjevet (ebben az évben vezényelte az együttest), a leningrádi Moszolov *A gyár* – nálunk *Vasöntöde. Gépzene* címmel bemutatott – nem éppen remekmívű, de az egész világot bejárt darabját.

A Filharmonikusok nemzetközi repertoárjáról azt kell hinnem, hogy Dohnányi egyfajta nemes szellemi újjáépítést szorgalmazott az I. világháború után. 1914-től a politika „újítása" volt, hogy a hadüzenet nyomán nemcsak a frontokon, violinkulcsban is vívták az ütközeteket, amennyiben az Entente országai és a központi hatalmak egymás zenéjét kölcsönösen betiltották, mégpedig a zenetörténeti múltra is érvényes hatállyal. Oroszországban Beethovent csupán az mentette meg, hogy nemesi előnevére hivatkozva hollandnak nyilvánították.[9] A hadifogságba esett Várkonyi Béla pianistánknak a roppant tekintélyű Glazunov, a Szentpétervári Konzervatórium igazgatója panaszolta, hogy *Rajmonda-balett*jéből kicenzúrázták a magyar táncokat[10] (Várkonyitól tudható, hogy Kálmán Imre *Csárdáskirálynő*je ezenközben betilthatatlannak bizonyult). Ravel nyílt levélben tiltakozott 1916-ban az ellen, hogy a Francia Zene Védelmére alakult Nemzeti Liga ellenségnek nyilvánította Schoenberget, Bartókot, Kodályt.[11] Bálint Aladár – Bálint Endre festőművész édesapja – zenéről is publikáló műkritikus a Nyugat 1915. február 1-jei számában tette szóvá a koncertprogra-

mok beszűkülését: *„E programinség egyik fő oka az, hogy az orosz, angol és francia komponistákat bojkottálják. Nem hiszem, hogy valaki is tudná bizonyítani, hogy Rimszky Korzakov vagy Csajkovszky bűnös abban, amit Izvolszki cselekedett ellenünk, és hogy Poincaré vétkeinek Debussy részese lenne. Igaz, hogy Párizsban sincs különben és az angolok is kiátkozták Wagnert, de miért kell nekünk az ellenségnek éppen az ostobaságairól példát venni?"*[12]

A magyar zeneszerzők közül természetesen a három „nagy" a listavezető:

	MŰVEK száma	ELŐADÁSOK száma
Bartók	17	71
Dohnányi	14	103
Kodály	10	51

Mielőtt Dohnányit – elhamarkodottan – önző programigazgatónak nyilvánítanám, hozzáteszem, a saját műveire fenntartott 103 produkcióból 37 külföldi turnékra jutott, míg Bartókot 14-szer, Kodályt még kisebb számban játszottak határainkon túl a Filharmonikusok. Mindazonáltal Bartók életében nem volt zenekar a világon, amely csak megközelítette volna a Filharmonikusoknak köszönhető játszottságát. Kodálynak pedig a *Nyári este* 1930-ban bemutatott átdolgozásáig nem volt par excellence zenekari kompozíciója.

Hét Bartók-mű ősbemutatója fűződik a Filharmonikusokhoz – mind Dohnányi vezényletével –, s a 71 előadásból 54-nek az elnökkarnagy volt a karmestere. (Hogy valójában mennyi Bartók-kompozíció szólalt meg a keze alatt, arról nincs teljes áttekintésem, ehhez ismernem kellene a Filharmonikusok tagságával azonos Operazenekar rendszeres rádióbeli hangversenyeinek műsorát. Ezek egyikén került sor – például – Dohnányival a *Magyar parasztdalok* hazai bemutatójára.)

Dohnányi érdeme, hogy Budapesten repertoárdarab lett egy sor zenekari Bartók-alkotás. Közöttük a *Tánc-szvit,* amely 1923-tól a Filharmonikusok hat estjén volt műsoron. (A Filharmonikusok élén vezényelte Doráti, első reprezentatív koncertjén – a Budapesti Hangversenyzenekarral –, Ferencsik, majd Somogyi). Ezenközben a

9 Hermann Scherchent 1914-ben szerződtették karmesternek a Rigai Szimfonikusok (a balti országok, Lengyelország harmadával egyetemben a cári Oroszország részét alkották), internált civil fogoly lett az I. világháború kitörése után. Az 1917. februári forradalmat követően szabadult, s jutott el Szentpétervárra. 1918-ban Németországba hazaérvén írta: *„1917–18-ban a közfigyelem ama német zenére irányult, amelytől Oroszországot a hivatalos sovinizmus három évig szinte teljesen elzárta (csupán 1916-ban próbálkoztak azzal, hogy Beethovent előadhatóvá tegyék, a holland »van« hangsúlyozása révén;…"* – Hermann Scherchen: „Musikleben im bolschewistischen Petersburg." *Signale für die Musikalische Welt.* 1918. szeptember 11. és 18. – Magyarul: *Magyar Zene* XVIII/3. (1997. szeptember), 232.

10 Várkonyi Béla (1878–?) zongoraművész, zeneszerző, 1907-től 1923-ig a Zeneakadémia tanára (zenetörténet, zongora melléktantárgy, poétika), az I. világháború idején a keleti fronton hadifogoly. 1924-ben kivándorolt Amerikába. – írása: „Emlékezéseim az orosz földre". *Zenei Szemle* II/4. (1918 május–június), 140–143.

11 Pándi Marianne: *Maurice Ravel.* Budapest: Gondolat, 1978, 94–95.

12 Bálint Aladár: „A kilencedik szimfónia és más egyebek." In: *Zenei írások a Nyugatban.* Szerk.: Breuer János. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 110–113. Lásd még: Alexander Jemnitz: „Der Krieg und die zeitgenössische Musik." *Die Musik* XIV/11. (1915. március) 222–223.

világ számtalan nagy zenekara vállalta a Bartók-művek egyszeri előadását, reprízét azonban jellemzően nem.

A hármas csillagkép kompozícióin kívül a Filharmonikusok eljátszották 129 alkalommal 37 magyar kortárs 67 alkotását. Többségüket Dohnányi vállalta. A nála valamivel fiatalabbak közül megkülönböztetett hely illette meg Siklós Albertet és Weiner Leót. Egykori tanítványát, Kósa Györgyöt nagyra értékelte Dohnányi, hat művének bemutatóját vezényelte személyesen. Az őt szüntelen támadó Jemnitz Sándor két kompozícióra korlátozódó teljes zenekari oeuvre-jét műsorra tűzte a 30-as években. Lajtha Lászlótól viszont semmit, igaz más koncertező zenekarunk sem, 1945-ig. Teljes névsorolvasás helyett: egy-két alkotással szerepelt a szegedi Király-König Péter, a kecskeméti Bodon Pál, Zádor Jenő, Kardos István. A nagy Kodály-osztályból Ádám Jenő, Frid Géza, Horusitzky Zoltán. Elhangzott Kókai Rezső, Rózsa Miklós, Takács Jenő, Vincze Ottó zenéje. Az 1945 után meghatározó szerepet játszó zeneszerzők közül viszont csupán Viski Jánosra figyelt fel Dohnányi.

Felróható az utókor botfülének, netán Dohnányi lektori lágyszívűségének, hogy bemutatói közül jóformán semmi sem vált a máig élő repertoár részévé. Azonban messzire vezetne annak elemzése, vajon jogerős zenetörténeti ítélettel vagy a hálátlan utódok nemtörődömségével állunk-e szemben.

A *„mit"* áttekintése után óhatatlanul felmerül a *„hogyan"* kérdése, az új művek előadásának minősége. Személyes tapasztalat és korabeli hangfelvételek hiányában természetesen csakis rekonstrukcióra van lehetőség. Megbízhatóan nem igazit el a Dohnányi-éráról írt kötetnyi zenekritika sem, mivel azok jellemzően a bemutatott műveket méltatták, az előadásra egy-két mondat, ha jutott. Elődeink némelyike (Jemnitz, Tóth) fontosnak tartott bemutatókra próbák hallgatásával, kottaolvasással készült, volt rá példa, hogy Bartók a hozzá közelálló kritikusoknak premier előtt, vagy közvetlenül a kompozíció befejezése után zongorán eljátszotta új alkotását. Hanem ezek az előkészületek is inkább a mű alaposabb megismerését, semmint az előadás értékelését szolgálták.

A működési feltételek elemzése a kritikák olvasásánál több tanulsággal kecsegtet. Az együttes teljes neve 1884-től: „A M. Kir. Operaház tagjaiból alakult Filharmóniai Társaság". (1853-ban, alapításakor, a Nemzeti Színház a bázisintézmény.) Ez a bécsi modell, míg a Berlini Filharmonikusok (1882–), a Prágaiak (1896–) önálló professzionális hangversenyzenekarként kezdték meg működésüket.

A Dohnányi-érában (is) azonos volt az operai zenekar és a Filharmonikusok tagságának névsora. 97 muzsikus, számuk a 30-as évek végén növekedett valamelyest. A pódium-együttesben működött 10–11 állandó kültag (ma bizonyára kisegítőnek neveznénk). A Operaház – Tallián Tibor kutatásaiból tudjuk[13] – kiemelkedő fizetéssel szerződtette a zenészeit, a háború előtti években évi 3.400–5.900 pengő volt a bérük; a csúcsgázsi nagyjából megegyezett az V. fizetési osztályba sorolt, „méltósá-

13 Szerk. Staud Géza: *A budapesti Operaház 100 éve.* Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 295.

gos úr" címére jogosult vezető miniszteriális tisztviselők fizetésével. Kontrasztként: a Budapesti Hangversenyzenekarban eltöltött éveire emlékező Tátrai Vilmos említi, hogy egy három próbával előkészített koncert gázsija a 30-as években 16 pengő volt.[14] Ha a BHZ teljes kapacitással működött volna teljes éven át – ami persze nem reális –, tagjai a felét kapják az Operazenekar kezdő fizetésének. És nincs három hónapi fizetett nyári szabadságuk, nincs semmiféle szociális ellátásuk (betegpénztár, nyugdíj), amit a színház tagja megkapott.

Csak a dalszínház adott–adhatott biztos és jó „állást" zenekari muzsikusnak. Ehhez képest válogathatott is jobbnál-jobb hangszeresek közül, akik mind automatikusan lettek a Filharmóniai Társaság tagjai. A „választék" azonban elsősorban a vonóskar minőségét garantálta. Lényegesen elmaradtak ettől a kortárs zenében kulcsszerepet játszó fúvósok, kiváltképp a teljes szólamok (még a kései 50-es években is garantálva volt a kürtgikszer az *Eroica* Scherzójának Triójában!). Ennek oka, hogy csak majd' húsz évvel a Zeneakadémia megnyitása után alakult meg az első fúvóstanszak (kürt 1894 ősze).[15] 1897–1898-ra vált az Akadémián a fúvósképzés teljessé. Valamennyi tanár az Opera, illetve a Filharmonikusok szólamvezetője volt, és mint „vendégmunkás", nem-magyar, jellemzően a Monarchia területéről. Nem volt magyar oboista vagy trombitás, akire tanszakot lehetett volna bízni.

Az Opera tehát busásan megfizette zenekarát, de ennek fejében meg is dolgoztatta a tagjait. Nyitás szeptember 20-a táján, évadzárás június első felében. Ez idő alatt kilenc-tíz – vagy több – bemutató és felújítás. Szűken mérve is tíz-tíz zenekari próba (a zenekar betanításától a díszletes–jelmezes főpróbákig). Érkezett további legalább három-négy külföldi vendégkarmester, nyilvánvaló próbaigénnyel. A létszám, papíron, másfél, operai működésre fogható együttes. De például az 1. hegedű tizenöt fős szólamának tagjai jóformán minden este játszottak, három hangversenymesterük szolgálatszáma a tuttistáénál kisebb kellett hogy legyen. A sűrűn előadott Richard Straussok, Wagnerek a kottapulthoz rendelték szinte a teljes fúvósgárdát. (Megjegyzem, annó a Mozart-operákat is 10–8–6–4–4 vonóssal adták elő.)

Ilyenformán a Filharmonikusok próbalehetőségei az operai szolgálat mellett rendelkezésre álló több-kevesebb – *de facto* inkább kevesebb – szabad időre korlátozódtak. Jellemző, hogy a zenekar 1930–1931-re szóló, 1930 tavaszán kiadott bérleti felhívásuk egyetlen hangverseny dátumát–műsorát–közreműködőinek nevét nem tünteti fel. Nyilván nem volt, nem is lehetett készen a színházi szezon teljesen részletes munkarendje.

De még ezen a maradék időn is osztoznia kellett a Filharmonikusoknak a 20-as években Komor Vilmosnak az Operaház zenekarából szervezett kamarazenekarával (mely valójában inkább kis szimfonikus zenekar volt). Évi öt-hat hangversenyük még egyeztethető lehetett (Komor brácsázott az Operaház zenekarában, titkára

14 *Zenekar.* Próbaszám 1994. május, 7.

15 Szerk. Gádor Ágnes–Szirányi Gábor: *Nagy tanárok, híres tanítványok. 125 éves a Zeneakadémia.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, é. n. [2000.] – A tanári kar névsorából kigyűjthető egy-egy tanszak megalakulásának dátuma.

volt a Filharmonikusoknak); az azonban már bizonyosan gondot okozott, hogy az évtized második felében, a magyar rádiózás hőskorában naponta–kétnaponta játszott a stúdióban Komor Vilmos Kamarazenekara. A 30-as években pedig rendszeresen adott stúdiókoncertet az Operaház Zenekara, vállalva ezzel a hiányzó Rádiózenekar „helyettesítését". A márkanév más, a személyi összetétel a Filharmonikusokéval azonos!

A Filharmóniai Társaság Zenekara igyekezett elkerülni az operaházi premierek időpontját, azok próbaperiódusát. Ez azonban nem mindig sikerült. Például: Szenkár Jenő 1925. november 22–23-án mutatta be Stravinsky *Pulcinella-szvit*jét, a Dalszínház 26-án Debussy *Pelléas és Mélisande*-ját. Elgondolható, mennyi és milyen intenzitású munkalehetősége maradt Szenkárnak az operaházi premier főpróbáinak napjaiban.

Ma már (vagy még?) a Filharmonikusok archívumának – ha fennmaradtak egyáltalán a próbarendek – áttekintése előtt többnyire nem tudni, mennyi időt fordíthatott a Filharmóniai Társaság hangversenyeinek előkészítésére. Közelebbről: a kortárs kompozíciókra. Ami fennmaradt, az zenekritikus eleink tömérdek bíráló megjegyzése. A mindig jól értesült Tóth Aladártól tudható, hogy Stravinsky első budapesti szerzői estjét (1926. március 15.) mindössze két próbával készítette elő Telmányi Emil, a koncert karmestere.[16] Pedig a műsoron szereplő kompozíciók – *Le chant du rossignol, Zongoraverseny, Petruska* – mind először hangzottak el. Megjegyzem: a teljes budapesti sajtó egyhangú elismeréssel méltatta az interpretációk színvonalát.[17] *A csodálatos mandarin-szvit* ősbemutatóját az elnökkarnagy vezényelte (1928. október 14–15.). Tallián Tibor adott közre néhány sort Bartók másnap kelt, eddig publikálatlan leveléből:[18] *„Tegnap ragyogó előadásban hangzott el a Mandarin-zene; hiába Filharmóniánk sokra képes, ha akarja s ha elég próbaidőt kap."* Pedig Bartók fölöttébb fukarul bánt zenekarnak és – implicite – karmesternek címzett írásbeli elismeréssel.

Dohnányi honosította meg a 20-as években, hogy az Operaházban a hétfői szünnapon rendezett filharmonikus hangversenyeket nyilvános főpróba gyanánt elvezényelte vasárnap délelőtt a Zeneakadémián. Mivel Radnai Miklós igazgató 1925 őszétől bevezette a vasárnap délutáni „matiné" előadásokat az Operában, a zenekarnak olykor három teljes értékű produkciót kellett – kellett volna – nyújtania. Például: 1930. január 26-án a Knappertsbusch vezényelte délelőtti főpróbát követően délután Hubay művében, a *Cremonai hegedűs*ben, este a *Tannhäuser*ben kellett a zenekarnak helytállnia. A példák szaporíthatók.

Arra kell következtetnem ebből, hogy nem feltétlenül a színházi elfoglaltságon múlott a Filharmonikusok által befektetett próbamennyiség. Közvetlenül a *Mandarin-szvit* bemutatója után, 1928. október 16-án került sor *A rajna kincse* felújítására,

16 Tóth Aladár: „Sztravinszki-est." *Pesti Napló*, 1925. március 16.

17 Breuer János: „Stravinsky első budapesti estjének kritikai fogadtatása." *Magyar Zene* XXIII/2. (1982. május), 199–217.

18 Szerk. Tallián Tibor: *Bartók Béla írásai. I.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 65.

gyakorlatilag a teljes Filharmonikus-állomány közreműködésével. Mégis sikerült kiérdemelni a zeneszerző teljes elismerését, az együttesnek pedig átvészelnie a főpróbák hetének megpróbáltatásait.

Talán két éve annak, hogy Szőllősy András elbeszélte, élete legszebb–legteljesebb *IX. szimfóniáját* köszöni Dohnányinak. Jelen szöveg első változatának balatonföldvári felolvasása után Ujfalussy József akadémikus figyelmeztetett arra – köszönet érte! – hogy a karmester Dohnányi Ernő kisugárzását nem érzékelheti, aki – mint e sorok írója – nem hallotta annak idején. Mindazonáltal hangzó dokumentumok híján is valószínű, hogy Dohnányi zeneisége, manuális készsége (ütéstechnikája) a *Tánc-szvit*tel s a rákövetkező Bartók-művekkel nem találkozott össze. Hemiolát, változó páros–páratlan ritmust használt ugyan a saját műveiben is, ám nem használta a heves lüktetésű változó bartóki metrumokat – kolinda-ritmusnak neveztem eredetük elemzésekor. Szóvá is tette a változó ritmusok megoldatlanságát Dohnányi második *Tánc-szvit* vezénylése (1930. november 10–11.) kapcsán Tóth Aladár.[19] Szinte bizonyos, hogy ez nem az elnökkarnagy felkészültségén múlott. Tóth említi meg Bartók (I.) *Zongoraversenyének* magyarországi bemutatójáról (1928. március 18–19.): *„Dohnányi félig kívülről dirigálta a kényes kompozíciót."*[20] Ez valószínűleg azt jelenti, hogy tekintete nem tapadt mindvégig a partitúrához. (E teljesítmény értékeléséhez kontrasztul szolgálhat, hogy Hermann Scherchen, az új zene karmesterpápája, aki tankönyvet is írt a vezénylésről, 1947-ben fülem hallatára verte szét a Böszörményi-Nagy Bélát kísérő Székesfővárosi Zenekart Bartók *II. zongoraversenyének* fináléjában, méghozzá oly „eredményesen", hogy a tételt elölről kellett kezdeni. Klemperer pedig, aki budapesti éveiben mindent kotta nélkül vezényelt, a magyarul énekelt operákat is – kivéve a Sztálin 70. születésnapjára „felajánlásul" bemutatott Muszorgszkij-művet, a mindössze három estén élt *Szorocsinci vásárt* –, illetve 50–70 oldalakat lapozott egyszerre *A nürnbergi mesterdalnokok* partitúrájában, egyetlen Bartók-produkciója, a *Hegedűverseny* közben szinte derékszögben hajolva temetkezett a hangjegyek közé. Szem- és fültanúja voltam 1949-ben.)

Az ütemenként változó metrumokkal egyebekben nemcsak Dohnányinak, karmester kortársainak is meggyűlt a baja. Maga Bartók figyelmeztette Hugo Balzert, aki Freiburg im Breisgauban készült a *Zongoraverseny* előadására, hogy a „használt", vagyis dirigens kezén átment nagypartitúrákban különféle változtatásokat talál. „[...] *feltételezem, hogy csak az ütemvonalakon változtattak és ezt is csupán néhány helyen. Ezzel így áll a dolog: egyes karmestereknek nehézségeket okozott a sok taktusváltozás. Ezek aztán bizonyos helyeken, ahol az én véleményem szerint is megengedhető, változtattak, pl. 5/8 + 3/8-ot 4/8 + 4/8-ra. Ilyen rész többek között az I. tétel* 47*-től* 49*-ig tartó része. Ott ugyanis a főszólam (zongoraszólam) főhangsúlyai után tettem ki a taktusvonalakat; mivel azonban itt a zenekar csupán egyenletes (végig hangsúlytalan) nyolcadokból álló egyfajta gépszerű kíséretet játszik, ezért itt a zenekar taktusbeosztása tetszés*

19 Demény János: „Bartók Béla pályája delelőjén." In (szerk.): Szabolcsi Bence és Bartha Dénes: *Zenetudományi tanulmányok. X.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962, 383.

20 Uott 271.

szerint változtatható. Tehát Ön tetszése szerint megtarthatja vagy megváltoztathatja a kinyomtatott taktusbeosztást."[21]

E levél próbaszámai az I. tétel zárótémáját határolják a visszatérésben, az alábbi ütembeosztás szerint:

2/4, 3/4, 2/4, 5/8, 2/4, 3/8, 2/4, 5/8, 5/8, 2/4, 5/8, 5/8, 6/8, 6/8, 5/8, 5/8.

Azt hiszem, Bartók kompromisszumkészségének határáig ment el, amikor elfogadhatónak tartotta a karmesterek könnyített verzióját, a zárótéma 2/4-ben való vezénylését. Hogy Dohnányi élt-e ezzel a lehetőséggel, azt persze nem tudhatjuk.

Azt viszont igen, hogy a Filharmóniai Társaság Zenekarának elnökkarnagyát nem minősíthetjük, kivált nem árnyalatlanul, konzervatívnak. Mást üzen sok százra rúgó hangversenyük műsora.

21 Szerk. Demény János: *Bartók Béla levelei.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 392.

ABSTRACT

János Breuer

DER PRÄSIDENT – DOHNÁNYI'S PHILHARMONIKER UND DIE ZEITGENÖSSISCHE MUSIK

Das Orchester der Budapester Philharmonischen Gesellschaft – nach Wiener Muster aus Mitglieder des Opernorchesters gegründet – wählte, als Verein seine Chefdirigenten, mit dem Titel Präsident bekleidet, selbst. Februar 1919 erwarb den Posten Ernst von Dohnányi (1877–1960), der hervorragender Pianist, Komponist und Pädagoge, der sein Amt im Frühjahr 1944, nach der Deutschen Besatzung Ungarns freiwillig ablegte, und sein Orchester auflöste.

Dohnányi wird von der Nachwelt als Musiker konservativer Einstellung bewertet. Die Programmgestaltung der Philharmoniker beweist diese Behauptung jedoch weitgehend nicht. Während der Dohnányi-Ära hielt das Orchester etwa 620 Konzerte, davon um 340 unter der Leitung des Präsidenten. Die Bilanz 302 Werke von 104 Zeitgenossen, insgesamt 509-mal aufgeführt. Authorenabende mit Respighi, Stravinsky (2mal), Ravel, Prokofjew, Gastspiel von Hindemith, ungarische Erstaufführung von Schoenberg's Verklärte Nacht, Werke von Honegger, sogar Messiaen.

Besonders viel tat er für Béla Bartók, mit sieben Uraufführungen, alle von Dohnányi dirigiert. Bartók's Kompositionen standen am Programm von 71 Konzerte der Philharmoniker. Zu Lebzeiten des Komponisten gab es kein zweites Orchester der Welt mit einer derart hoher Aufführungszahl des Ungarischen Meisters.

Die Untersuchung der Daten besagt, daß Ernst von Dohnányi, Chefdirigent des rangältesten Orchester Ungarns wurde zu Unrecht als Konservativer abgestempelt.

TANULMÁNY

Kaczmarczyk Adrienne

A PARAFRÁZISTÓL AZ OPERÁIG ÉS VISSZA – LISZT: SARDANAPALE*

1841-től kezdve egy bő évtizeden át Liszt kompozíciós tervei között újra és újra felbukkant az a műfaj, amelyhez addigi pályáján talán a legszorosabb szálak fűzték, de amelynek meghódítása végül mégsem adatott meg neki: az operáé. Bár számos levele tanúskodik operatervekről, ezek többsége aligha lehetett több futó ötletnél, mivel egyszeri említésnél többre már nem tartotta érdemesnek őket. E levelek olvastán könnyen támadhat olyan érzésünk, hogy nem is konkrét tervekről, egy-egy mű fogantatásáról adnak hírt, hanem sokkal inkább Lisztnek az opera műfaja iránti odaadó vonzalmáról vallanak. Kétségtelen, hogy Liszt egész élete során e műfaj bűvkörében maradt előadóművészként és zeneszerzőként egyaránt. Már gyermekként feltűnést keltett improvizációival és variációival, amelyeket gyakran operamelódiákra komponált; világjáró művészként az 1840-es évekre valamennyi riválisát felülmúlta egy-egy opera egyedi interpretációját, keresztmetszetét adó fantáziáival; udvari karmesterként Weimarban zeneileg kiemelkedő színvonalú előadásokon mutatta be Rossini, Meyerbeer, Wagner és Verdi műveit; ifjú- és érettkori dramaturgiai írásaiban bizonyította elméleti felkészültségét; legutolsó opera-reminiszcenciáját, Verdi *Simon Boccanegrá*jára, négy évvel halála előtt, utolsó alkotókorszaka hírhedten szikár stílusát ellenpontozva komponálta. Operakomponálás gondolatával azonban csak az 1840-es években foglalkozott komolyan, s ekkor is egyetlen sujet akadt csak, amely képes volt hosszan, 1845-től legalább 1851-ig lekötni figyelmét: a *Sardanapale*. Minthogy az éveken át tartó előkészítő, majd kompozíciós munka ellenére mindössze egyetlen jelenet fogalmazványa maradt ránk, érthető, hogy az operakomponálást az utókor az érett weimari stílus megszületése előtti kísérletező évek legkevésbé reményteljes zeneszerzői próbálkozásaként tartja számon. Bár a *Sardanapale*-ból fennmaradt fogalmazvány nem képes megcáfolni ezt a véleményt, képes „megeleveníteni" a szöveges források információit, megvilágítva ezáltal Lisztnek az operával kapcsolatos elképzeléseit és alkotói útjának a műfajhoz vezető, majd attól elkanyarodó szakaszát.

Ha visszatekintve illúziónak tűnik is Liszt operaszerzői ambíciója, az 1840-es években keletkezett művei alapján el kell ismernünk, hogy ez a szándék logikusan és magától értetődően merült fel benne. Ekkori szerzeményei közül ugyanis nem egy megfelelne egy leendő operakomponista előtanulmányainak is.

* Készült a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával.

Az operafantáziának abban az új válfajában, amelynek megteremtésén – például a *Hugenotta-reminiszcencia* végleges verziójának a kialakításakor[1] – már a korábbi években is dolgozott, és amelyet 1841 körül sikerült tökéletesítenie, különleges dramaturgiai érzékének adta bizonyítékát. Levelei elárulják, hogy nagyon is tisztában volt e fantáziák – „a *Norma,* az *Alvajáró,* a *Bűvös vadász,* a *Maometto,* a *Mózes* és a *Don Juan*" – jelentőségével: „Egy új ért fedeztem fel magamban, amit szeretnék kiaknázni. Ezek az utóbbi munkáim csakugyan összehasonlíthatatlanul jobbak a korábbi dolgaimnál"[2] – írta büszkén Marie d'Agoult-nak 1841. május 14-én. Az újdonság e fantáziák zenei–dramaturgiai felépítésében rejlett, amely révén Lisztnek sikerült minden addiginál összetettebb és szervesebb kompozíciót létrehoznia. Más téren is fontos lépéseket tett az opera felé vezető úton. 1840 táján az addig egyeduralkodó zongoraművek mellett megjelentek oeuvre-jében a vokális kompozíciók. A zongora- vagy zenekar-kíséretes dalok és kórusok, illetve a cappella kompozíciók közül különösen az olyanok sejtetnek színpadi orientációt, mint az Alexandre Dumas szövegére írott *Jeanne d'Arc au bûcher (J. d'Arc a máglyán,* 1. verzió, 1845) című drámai jelenet és a *Der entfesselte Prometheus (A megszabadított Prometheus,* 1. verzió, 1850) című Herder-drámához komponált nyitány és kórusok. A hangszerelésben való jártasság, valamint az elengedhetetlen színházi és zenekari gyakorlat megszerzésére weimari letelepedését követően nyílt módja.

Az operakomponálás gondolata kezdettől fogva összefonódott a virtuózpálya befejezésének és a zeneszerzői karrier megalapozásának a vágyával is. Már 1841 októberében, alig két évvel a Glanzzeit kezdete után ír ezzel kapcsolatban bizalmasának, Cristina Belgiojoso hercegnőnek: „A jövő őszi, Velencébe való visszatérésre késztető ok külsőleg *A kalóz*om lesz (...). Bár virtuóz-karrierem előrehaladt mióta elváltunk, és – bocsássa meg nekem ezt a nevetségesen büszke elbizakodottságot – ott tartok, hogy fajtám egyetlen képviselője vagyok, mégsem szeretnék e mesterségben megöregedni. Három éven belül bizonyosan lecsukom a zongorám fedelét. Bécsben és Pesten fogom befejezni a karrieremet, ott, ahol elkezdtem. Ez előtt, már '43 telén elő akarok adni egy operát (*A kalózt* Lord Byron nyomán), mégpedig Velencében."[3] Miután turnéival sikerült elérnie kitűzött célját; koncertbevételei révén a bonni Beethoven-Emlékbizottság számára előteremtette az ottani Beethoven-szobor elkészíttetéséhez és felállításához szükséges pénzösszeget (1845), már csak a letelepedésre alkalmas helyet kellett megkeresnie. Szembeötlő, hogy a zongoratanítás, ami nyilvánvalóan biztos megélhetést nyújtott volna számára, fel sem merült elképzelései közt. Olyan állást keresett, amely összhangban állt zeneszerzői ambícióival, és amely megfelelő hátteret biztosított neki „zenepolitikai" elképzelései megvalósításához. A korábbi századok alkotóihoz hasonlóan Liszt szintén a művészetpártoló, liberális szellemű és nem utolsósorban gazdag uralkodói udvart vélte a maga számára megfelelőnek. A fénykorában Goethének és Schillernek otthont adó weimari nagyhercegi udvar, ahol 1841-es bemutatkozó koncertjén Lisztet is szívélyes fogadtatásban részesítették, már legkorábbi tervei között szerepelt, és örömmel fogadta itt egy évvel később rendkívüli karmesteri kinevezését. Amikor 1846. október 6-i levelében kompozíciós terveiről tájékoztatta a fiatal herceget, Carl Alexandert, lényegében megismételte a Belgiojoso hercegnőnek fél évtizeddel korábban írottakat: „A cél, amely mindenek előtt és fölött érdekel e pillanatban, az,

hogy meghódítom a színházat szellemem számára, ahogy az utolsó hat évben meghódítottam [a pódiumot] művész-egyéniségem számára."[4] 1845/46-ban, még mielőtt végleg döntött volna Weimar mellett, latolgatta a bécsi udvari karmesteri állás elnyerésének esélyeit is.[5] Ahhoz, hogy ott Donizetti örökébe léphessen, nyilvánvalóan szüksége volt egy sikeres operaszerzői bemutatkozásra – „a drámai Rubicon átlépésére"[6] –, akár valahol Itáliában, ahogy Cristinának írta, akár a bécsi Kärtnerthortheaterben[7].

1 Az új fantáziatípus kialakulásáról lásd Batta András disszertációját: *Az improvizációtól a szimfonikus költeményig*. Kézirat. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1985–87.

2 „*Norma, la Sonnambula, 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." D. Ollivier: *Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult*. I–II. Paris: 1933–1934, II.135. Lásd még 1841. május 20-i levelét Simon Löwyhez: *Franz Liszts Briefe*. Hrsg. v. La Mara Bd.I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893; továbbá a Francesco Alberti grófnak címzettet 1841. augusztus 8-án: P. Pocknell: „Franz Liszt: Fifteen Autograph Letters (1841–1883) in the William Ready Division of Archives & Research Collections, Mills Memorial Library, McMaster University Canada" *JALS* 39 (Jan.–June 1996) 1–10.

3 „Causerons-nous jamais librement, abondamment? Laissez-moi espérer que ce sera l'automne prochain à Venise. (...) Le motif extérieurement déterminant pour ce retour sera mon *Corsaire* (je vous confie cela à vous seulement en vous priant de n'en parler à qui que ce soit). Quoique ma carrière de virtuose se soit agrandie depuis que nous nous sommes quittés, et, qu'à cette heure, passez-moi encore cette orgueilleuse fatuité, je sois sur le point d'être seul de ma race, je ne voudrais pourtant point vieillir à ce métier. Dans trois ans positivement je fermerai mon piano. Ce sera à Vienne et à Pesth, là où j'ai commencé ma carrière, que je la terminerai. Avant cela, dès l'hiver 43, je veux donner un opéra (*Le Corsaire* d'après Lord Byron) et c'est à Venise que je le donnerai." D. Ollivier: *Autour de Mme d'Agoult et de Liszt*. Paris: Ed. B. Grasset, 1941, 181.

4 „Le but qui m'importe avant et par-dessus tout à cette heure, c'est de conquérir le théâtre pour ma pensée, comme je l'ai conquis pendant ces six dernières années pour ma personnalité d'artiste." *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Sachsen*. Hrsg. v. La Mara. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1909, 9.

5 1846. október 22-én írja Liszt édesanyjának: „Ende März gedenke ich wieder in Wien einzutreffen, entweder um dort einige Zeit zu verbleiben (Sie haben wahrscheinlich gehört daß ich in Wien meine 1ste Oper zu geben gesonnen bin, und daß ich auch dort gute Chancen für eine sehr anständige Anstellung als K.K. Hof Kammer Kappellmeister, mit 4000 Gulden hohe Gehalt und bloß 6 Monathlicher Dienstleistung, im Jahre, mir gemacht habe) oder im Falle meine jetzigen Voraussetzungen und Probabilitäten sich vereiteln sollten, um von Wien aus nach Weimar auf ein paar Monat zu gehen ... und dann neue projecten auszuführen." [„Gondolom, március végén érkezem újra Bécsbe, vagy azért, hogy egy kis időt ott töltsek (valószínűleg hallotta elhatározásomat, hogy 1. operámat Bécsben mutatom be, és hogy ott is jó esélyeket teremtettem egy nagyon rendes állásra mint cs. és k. udvari kamarai karmester, évi 4000 gulden fizetéssel és csak 6 hónapos szolgálati kötelezettséggel), vagy pedig, abban az esetben, ha a mostani feltételezéseim és kilátásaim meghiúsulnának, azért, hogy Bécsből Weimarba menjek pár hónapra ... és aztán új tervekbe fogjak."] *Franz Liszts Briefwechsel mit seiner Mutter*. Hrsg. und kommentiert von Klára Hamburger. Eisenstadt: Amt der Burgenländischen Landesregierung, 2000, 197.

6 1845. március 3-án írja Liszt Gibraltarból Franz von Schobernek: „Meine Wiener Reise wird (...) das Ende meiner Virtuosen-Carrière marquieren. Hoffentlich gehe ich von da (in Monat August 1846) nach Constantinopel, um auf meiner Rückkehr in Italien meinen dramatischen Rubicon oder Fiasco zu passiren." [„Bécsi utazásom ki fogja emelni virtuóz-karrierem végét. Innen remélhetőleg Konstantinápolyba megyek (1846 augusztusában), hogy Itáliába való visszatérésemkor átkeljek drámai Rubiconomon vagy Fiascomon."] *Franz Liszts Briefe*. Hrsg. v. La Mara Bd.I. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, 51.

7 Többek között titkárának, Joachim Raffnak újságolja 1846. április 17-én: „Sardanapalus kommt an's Brett im Kärtner Thor Theater (italienische Saison) künftigen May (47)." [„Sardanapalus a Kärtnerthortheaterben kerül színpadra (az olasz szezonban) a jövő (47) májusban."] „Franz Liszt und Joachim Raff im Spiegel ihrer Briefe" Mitgeteilt v. H. Raff. *Die Musik* I,1. 43.

1846 körül úgy látszott, hogy a színpadi mű realizálásához már csak egy megfelelő librettót kell találni. Ötletekben mindenesetre nem volt hiány.[8] Az említett 1841-es Byron-témát, *A kalózt* talán már 1842-ben követte egy újabb sujet, a *Consuelo,* egy George Sand-regény adaptációja.[9] 1846/47-es levelek említik a *Richard Palesztinában*[10] című Walter Scott-témát és Carlo Guaita librettóját, a *Marguerite*-et,[11] amely talán Goethe *Faust*ján alapult. A tervek sora 1848-ban a *Spartacus*szal, Oscar Ludwig Bernhard Wolff, jenai professzor librettójával[12] folytatódott, 1850-ben pedig egy újabb *Faust*-feldolgozással,[13] valószínűleg Gérard de Nerval Goethe-fordítása vagy Alexandre Dumas szövege alapján. Akadt magyar téma is; Karl Beck verses regényéből Salomon Mosenthal készített librettót *Jankó, der ungarische Roßhirt (Jankó, a magyar csikós)* címmel 1858-ban.[14] A negyvenes évek folyamán mindvégig Liszt érdeklődése középpontjában állt Dante *Isteni színjáték*a, amelynek Pokol-részét operának vagy oratóriumnak dolgozta volna fel Joseph Autrannal, a *Les Quatre élémens*-kórusok (*A négy elem*, 1844/45) költőjével.[15] Bár e drámai jellegű alkotásnak eddig még a vázlatait sem sikerült fellelni, ha ugyan eljutott a megvalósítás e kezdeti stádiumáig is, valószínű, hogy a *Dante-szimfónia* és a *Dante-szonáta* őrzi a nyomait. Néhány további operatervre csak a weimari hagyatékban fennmaradt librettók[16] alapján következtethetünk, mivel ezekkel kapcso-

8 Az operaterveket tárgyaló szakirodalom meglehetősen szűkös: Peter Raabe: *Liszts Schaffen.* Felix Raabe kiegészítésével: „Verzeichnis aller Werke Liszts nach Gruppen geordnet." Tutzing: [2]Hans Schneider, 1968; Humphrey Searle: *The Music of Liszt.* [2]rev. ed. Dover, London: 1966, 88–91., László Szelényi: „Liszts Opernpläne. Ein wenig bekanntes Kapitel aus dem Schaffen des Komponisten." *Liszt-Studien 1.* Kongreß-Bericht Eisenstadt 1975. Im Auftrag des European Liszt Centre (ELC). Hrsg. v. Wolfgang Suppan. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1977, 215–224. A kompozíciós tervek felsorolását lásd még Eckhardt Mária és Rena Charnin-Mueller Liszt-műjegyzékében: *The New Grove Dictionary of Music and Musicans.* 2nd ed., Macmillan Publisher Limited 2001, vol. 14, 867–869.

9 A *Revue et gazette musicale de Paris* értesülésének (1842. október 29., illetve november 5.), miszerint Liszt George Sand *Consuelo*jából szándékozna operát komponálni, ellentmond Liszt Marie d'Agoult-nak írott 1842. október 22-i levele: „En route j'ai lu *Consuelo.* Le premier volume, sauf quelques détails, m'a paru ennuyeux. Le second absurde. Le troisième réunira probablement les deux qualités. C'est à mon sens, une décadence complète de son talent." [„Útközben a *Consuelót* olvastam. Az első kötet, néhány részletet kivéve, unalmas. A második abszurd. A harmadik valószínűleg egyesíti majd a két tulajdonságot. Érzésem szerint, zsenijének teljes hanyatlása."] D. Ollivier: *Correspondance...* i. m. II. 224.

10 Lásd Liszt 1846. őszén írott levelét Cristina Belgiojosónak (D. Ollivier: *Autour de Mme d'Agoult...* i. m. 201.) és a Marie d'Agoult-nak szólót 1847. január 3-án (D. Ollivier: *Correspondance...* i. m. II. 373).

11 Lásd Liszt 1846. április 14-i, Marie d'Agoult-nak írott levelét. D. Ollivier: *Correspondance...* i. m. II. 355.

12 Lásd Liszt 1848. augusztus 10-i, Marie d'Agoult-nak írott levelét. D. Ollivier: *Correspondance...* i. m. II. 398.

13 L. Szelényi: *Liszts Opernpläne...* i. m. 219.

14 Lásd Liszt 1856. november 21-i, Erkel Ferencnek szóló levelét (Prahács Margit: *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886.* Budapest: 1966. No. 92. és az 1858. március–április folyamán Carolyne-nak írottakat: (La Mara: *Franz Liszts Briefe IV. Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1899, 420. skk).

15 Liszt 1845. május 14-i, Autrannak írott levelét Émile Ripert közölte: „Le Cinquantenaire de J. Autran" *Revue des deux mondes* 97 (1927. ápr. 15.) 858–875. Magyarul lásd Eckhardt Mária fordításában: *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824–1861).* Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 91–92.

16 P. Cornelius: Byron *Manfred*jából az I. jelenet szabad átdolgozása, H. Riedel: *Sanct Hubert* (romantikus opera, 3 felvonás), K. Ritter: *Semele* (Schiller nyomán, 1 felvonás), O. Roquette: *Kahma – la Bohémienne* (3 felvonás), O. L. B. Wolff: jelenet Byron *Manfred*jából. Szerző említése nélkül: *Der Saalstrudel* (1 felvonás), *Die Braut* (romantikus opera, 1 felvonás), *Camoens* (4 felvonás), *Das Geburtsfest* (1 felvonás), *Die beiden jungen Gesellen* (2 felvonás).

latban semmilyen adat nem maradt ránk. Annyi mindenesetre kétségtelennek tűnik, hogy az 1850-es évek folyamán, a *Sardanapale* kudarca hatására Liszt lassanként lemondott a további operakísérletekről is.

Sardanapal élete és halála, Faustéhoz hasonlóan, nemcsak Liszt képzeletét ragadta meg a 19. században, hanem számos más alkotóét is. A mitikus asszír király történetét számos antik szerző feljegyezte Hérodotostól és Ktésiastól kezdve Diodóros Siculusig és Athénaiosig. Számukra Sardanapal a par excellence barbár uralkodó, akinek vesztét és birodalma bukását saját hedonista életmódja okozta. A görögök elbeszélését a mesés Kelet iránt vonzódó romantikusok fedezték fel újra, akik egyúttal megértőbbek voltak az érzéki örömök rabjaival szemben is. Byron Diodóros Siculus[17] elbeszélése nyomán 1820 körül írta meg öt felvonásos tragédiáját, Delacroix 1828-ban állította ki érzékiségével közbotrányt okozó *Sardanapale*-ját a Salonban, és 1830-ban készült el a téma első zenei feldolgozása, Berlioz azonos című kantátája. Berliozt, aki Jean-François Gail, műkedvelő költő szövegére, tenorszólóra, vegyeskarra és zenekarra komponálta művét, mint az közléseiből kivehető, elsősorban nem Sardanapal személye, hanem mindenekelőtt a vég, a tűzvész és az összeomlás zűrzavarának zenei kifejezési lehetőségei érdekelték. A kantáta második, 1830. december 5-i előadásáról így írt önéletrajzában: *„a tűzvész kitört; az összeomlás megtörtént; a siker igen nagy volt."*[18] Ezen a hangversenyen Liszt is részt vett, de a koncert főeseménye, egy másik Berlioz-műnek, a *Fantasztikus szimfónia*nak a bemutatója mellett, úgy tűnik, nem maradt figyelme a kantátára. Az ő Sardanapal-ábrázolását Byroné inspirálta.

Byron egyike volt Liszt legkedvesebb költőinek. Szimpátiával volt személye iránt, verseit még utazásaira is magával vitte, s úgy érezte, lelki rokonság fűzi az angol költőhöz.[19] Ismeretes, hogy két operatervén kívül több más művét, illetve kompozíciós tervét is Byron költeményei ihlették. A *Child Harold zarándokútja* inspirálta a *Zarándokévek* koncepcióját, valamint az első, svájci esztendő néhány darabját; Byron – és Victor Hugo – *Mazeppá*ja ihlette Liszt azonos című zongoraetűdjét és szimfonikus költeményét. Az 1840-es évek első felének leveleiben visszatérő téma a *Manfred* komponálása,[20] 1849-ben pedig felmerül a *Le ciel et la terre (Az ég és a föld)*[21]

17 A Kr. e. 1. században élt szicíliai származású Diodóros főműve a *Bibliothéké*, egy görög nyelvű világtörténet. Ebben olvasható Sardanapal(l)os története (2,23 skk.) is, akinek az alakjában legalább két történeti személy, két asszír király személyisége és sorsa olvadt egybe.

18 H. Berlioz: *Mémoires 1803–1865*. [2]Paris: 1878, – Wildner Ödön fordítása.

19 Liszt írja Marie d'Agoult-nak 1840. szeptember 10-én: „Ma sympathie, je dirai presque mon affinité avec Lord Byron reste la même. Après vous, c'est bien après, c'est le seul être vers lequel je me sente intimement entraîné." D. Ollivier: *Corresponcance*... II. 25. Liszt írja Wagnernek 1849. október 28-án. „En feuilletant dernièrement le volume de Lord Byron, qui m'a presque jamais quitté durant mes voyages, je suis tombé de nouveau sur le Mystère »le Ciel et la Terre«; en le relisant, je me suis persuadé, qu'on pourrait en tirer un bon parti (...)." E. Kloss: *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*. Leipzig: 1919. 1.

20 Többek közt lásd a Marie d'Agoult-nak szóló, 1842 őszén írott leveleiben. D. Ollivier: *Correspondance*... i. m. II. 219, 225–226.

21 Lásd a 19. jegyzetben idézett levélrészletet.

feldolgozása. Liszt ez utóbbit oratóriumnak szánta, amihez Wagnertől remélt szövegkönyvet.

Byron alaposan átformálta a hagyományos Sardanapal-képet. Bár az ő Sardanapaljának is fontosabb a szerelem a hatalomnál, szerelme hűséggel párosul: egyetlen kedvese a görög Myrrha, akit, noha rabnő, magával egyenrangú társnak tekint. „My life is love", vallja, nem pusztán gyönyört, hanem felebaráti szeretetet is értve ezen. Byron Sardanapalja a béke királya, aki határozottan elutasítja az asszír királyokhoz addig egyedül méltónak tartott ősi virtust, a katonai hódítást. Birodalma bukását is túlzott jóhiszeműsége okozza, az tudniillik, hogy nem hajlandó ellenséget feltételezni az udvarában élő méd Arbacesban és cinkostársában, Beleses káldeus jósban. Amikor Arbaces ostrom alá veszi a ninivei palotát, már késő. Az ostrom szünetében lepihenve Sardanapal álmot lát: lakomán vesz részt, de asztaltársai valamennyien halottak. Felismeri köztük őseit, apját, Semiramist és Nimródot. Megérti, és nyugodtan veszi tudomásul, hogy ő is élete végéhez ért. Miután feleségét és fiait elmenekíti, és utolsó híveit is elveszti, meggyújtja máglyába hordott kincseit, s Myrrhával együtt maga is a tűzbe ugrik.

Liszt *Sardanapale*-jának librettóját[22] egy 1846. december 9-én keltezett francia nyelvű prózavázlatból ismerjük.[23] Szerzője minden bizonnyal Jean-Pierre Félicien Mallefille, francia író (1813–1868), akivel Liszt még párizsi éveiben, George Sand környezetében kötött ismeretséget. A Scenariónak címzett írás tartalmát Felix Raabe közölte műjegyzékében (no. 670, *lásd a 293. oldalon).* Mallefille három felvonásba sűrítette, és az opera műfaji igényeit szem előtt tartva leegyszerűsítette a Byron-dráma cselekményét. Liszt tovább módosított még ezen a szövegkönyvön Cristina Belgiojoso hercegnő tanácsait is figyelembe véve, akinek a munka kezdetétől fogva kikérte véleményét. A hercegnő közvetített Liszt és Rotondi, egy közelebbről nem ismert olasz költő között is, aki végül versekbe szedte a szöveget. A végleges, Rotondiféle verses librettót nem ismerjük.

A Byron-dráma és az operalibrettó közötti leglényegesebb különbség az, ahogyan Mallefille és Liszt Sardanapale álmát adaptálták, amit a drámában a király ébredésekor Myrrhának mesél el. Az operalibrettóban a királyi ősök szellemei nem Sardanapale álmában jelennek csak meg, hanem mindenki által jól láthatóan a lakoma során, a II. felvonás 2. jelenetében. Belus, Nimród és Semiramis árnya az éji lakoma – Liszt és Belgiojoso szóhasználatával élve –, az orgia kellős közepén érkeznek, de nem pusztán halálhírnökökként, mint Byronnál. Átokkal sújtják Sardanapale-t, aki, szerintük, méltatlan hozzájuk: „átok rád, fényes nemzetség elfajzott fia!"[24] Sardanapale nem ijed meg átkozódásuktól és halálos fenyegetésüktől, hű marad addigi életelveihez. A holtakkal való találkozás funkciója az operában tehát az, hogy még inkább kiemelje Sardanapale személyének a már Byronnál is meglévő alap-

22 Az operalibrettó bonyolult keletkezéstörténetét részletesen tárgyalja Kenneth Hamilton az operával foglalkozó tanulmányában: „»Not with a Bang but with a Whimper«: the Death of Liszt's *Sardanapale.*" *Cambridge Opera Journal* 8/1 (March 1996) 45–58.

23 „Sardanapale, opéra seria en 3 actes. Scenario." D-WRgs GSA 59/156.

24 „Malheur à toi, fils dégénère d'une race illustre!" (prózavázlat, 25. oldal).

670 Sardanapal. Oper.

Text: Nach Byron (B. B. I, 180), wahrscheinlich von Rotondi, s. La Mara, Liszt und die Frauen 47 ff.; nicht aufzufinden. Das L.-M. besitzt den Prosaentwurf zu einem Operntext „Sardanapale". Er ist in französischer Sprache geschrieben. „9 Décembre 1846" datiert und hat folgenden Inhalt: Im 1. Akte wiegelt der Priester Bélésès das assyrische Volk gegen seinen König Sardanapal auf, der in den Armen der ionischen Sklavin Myrrha sein Reich, die Königin und seine Kinder vergißt. Die Empörer wollen den Satrapen Arbace(s) an Stelle Sardanapals zum König machen. Dieser liebt aber Myrrha auch. Er gesteht ihr seine Liebe, will sie für sich und für den Plan der Verschworenen gewinnen, wird aber von ihr zurückgewiesen. Sardanapal kommt dazu, er läßt Arbaces ergreifen, begnadigt ihn aber auf die Bitte Myrrhas, deren Edelmut das Volk zu begeisterten Huldigungen fortreißt. Mitten unter die Jubelnden tritt plötzlich die von Sardanapal betrogene Königin Zarina. Sie verlangt, daß er Myrrha verstoße, sonst wolle sie selbst das Reich verlassen. Der Akt endet mit einem Ensemble, in dem der Priester Bélésès verspricht, die verratene Königin zu rächen.

Die 1. Szene des 2. Aktes spielt in dem Gemach Zarinas. Bélésès und Arbaces bieten ihr ihre Hilfe an. Die Königin gibt ihnen einen Ring, dessen Vorzeigen ihnen den Palast öffnet. Sie schwören heuchlerisch, Myrrha zu töten, aber Sardanapal zu schonen. In Wahrheit kommt es Bélésès darauf an, Sardanapal zu stürzen, und Arbaces, Myrrha für sich zu gewinnen. Die 2. Szene des 2. Aktes zeigt Sardanapal und Myrrha in einem glänzend erleuchteten Saal bei einem üppigen Fest. Auf dem Höhepunkte der Schwelgerei verdunkeln sich plötzlich die Fackeln, die Hinterwand des Saales öffnet sich und die Schatten dreier früherer assyrischer Herrscher, der des Belus, des Nimrod und der der Semiramis erscheinen drohend vor Sardanapal und verkünden ihm seinen Untergang. Dieser beachtet die Warnung nicht und fordert, während die Geister verschwinden, seine Gäste auf, weiter zu singen und zu tanzen. Da wird das Fest zum zweitenmal unterbrochen: man hört den Tumult der Aufrührer, ein verwundeter Krieger bringt dem Könige die Nachricht, daß die Stadt gestürmt sei. Sardanapal legt Waffen an und zieht, begleitet von Myrrha und seinen Anhängern in den Kampf.

Der 3. Akt zeigt, daß Sardanapal in diesem Kampfe unterliegt. Noch hält er aber mit seinen Truppen den Palast. Er versöhnt sich mit Zarina und schickt sie, Myrrha und die Kinder auf einer Galere außer Landes und außer Gefahr. Er selbst harrt in dem belagerten Palast aus. Als er erfährt, daß auch der letzte der ihm noch treu gebliebenen Satrapen zu seinen Feinden übergegangen ist, beschließt er, zu sterben. Da stürzt plötzlich Myrrha in den Saal. Sie ist von der Galere geflohen, um in der höchsten Gefahr bei ihm zu sein. Gemeinsam besteigen sie einen mit Kostbarkeiten übersäten Scheiterhaufen, zünden ihn an und gehen so zusammen zugrunde.

A Sardanapale *tartalma Felix Raabe műjegyzékében*

vonását: rendkívüli állhatatosságát. Ez a jelenet félreérthetetlenné teszi a lelki rokonságot Mallefille és Liszt Sardanapale-ja, valamint egy másik operahős, Da Ponte és Mozart Don Giovannija között. Mint általában a romantikusokat, Lisztet szintén különösen ez a vonás, a meg nem alkuvás ragadta meg Don Giovanni alakjában és – tegyük hozzá – feltehetőleg Byron Sardanapale-jában is. Hedonista vonásaitól már Byron megtisztította hősét, de – mint az orgia-jelenet liszti elképzelése bizonyítja – a zeneszerző e téren még a költőnél is messzebbre ment. Egyik levelében Belgiojoso hercegnő tanácstalanul kérdezi Liszttől, hogy hogyan írja meg Rotondi az orgia-jelenetet olyan liszti elvárások mellett, hogy abban ne legyenek sem nők, sem bor, sem mulatozás. Belgiojoso ehelyett inkább „ál-orgiát" javasol, amely az időközben feleslegessé váló előkészületek után holdfényes sétával és filozófiai diskurzussal fejeződik be. Ez talán nem lenne méltatlan Sardanapale-hoz, véli.[25] Minthogy történetesen éppen az orgia jelenete az, amelynek a zenéje, ha vázlatosan is, de fennmaradt, tudjuk, hogy ez esetben Liszt kitartott saját elképzelése mellett. De Belgiojoso ötlete nem volt idegen sem Liszttől, sem a dráma és az opera szellemétől. Javaslatát talán ennek az érzékiségtől mentes, intellektuális Sardanapal-alaknak egy másik rokona, Byron *Don Juan*ja inspirálta. Ez a Don Juan vonzó külsejű, művelt és gazdag angol ifjú, aki minden nő szívét megdobogtatja, de akinek, Sardanapalhoz hasonlóan, csak egyetlen igazi, egyébként szintén rangon aluli szerelme volt. A lány, név szerint Haidé halála után Don Juan helyét nem lelve, céltalanul bolyongott a világban. Arra a kérdésre, hogy a többi operatervtől eltérően miért tudta Liszt érdeklődését éppen a *Sardanapale*-sujet fogva tartani, valószínűleg a főhősnek a Don Juan-alakkal való szoros szellemi–lelki kapcsolata adja meg a választ. Liszt egyik leveléből tudjuk, hogy számára a Don Juan-feldolgozások közül éppen Mozarté és Byroné emelkedett ki.[26] Az ő Sardanapale-ja valahol e két Don Juan között áll. Nem nehéz észrevenni bizonyos hasonlóságokat Don Juan, Sardanapal és Liszt személyisége között sem. Ha az 1840–1842 körül népszerűsége csúcsán álló Liszt alteregója a Pezsgőáriával befejeződő *Don Juan-reminiszcenciák* Don Juanja, ahogyan Charles Rosen véli,[27] akkor az 1844–1846 körüli, helyét az életben nem lelő Liszt a saját Sardanapale-jának és Byron Don Juanjának a lelki rokona.

---

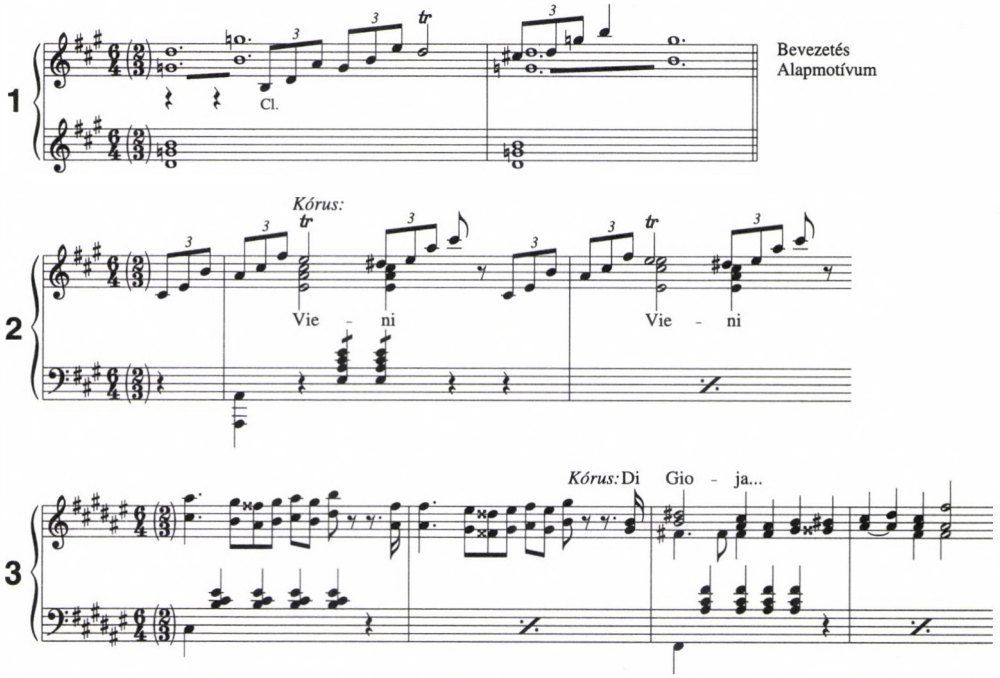
25 „I will write your poet, telling him to prepare the scene as you want it, but I don't know how he will manage an orgy in which there are no *wines*, no *games*, no *women*. Have you perhaps invented something new? In that case, be so kind as to reveal it to your poet [...]. As for myself, I would propose a rude-orgy, that is, great preparations for festivities that end in a moonlight walk and a philosophical dialogue. Sardanapalus might not have disdained such a thing." Részlet Belgiojoso egyik, valószínűleg 1846–1847-ben írott leveléből. Idézi Beth Archer Brombert: *Cristina. Portraits of a Princess.* New York: Alfred A. Knopf, 1977, 368.

26 Lásd Liszt 1880. június 10-i levelét Marie Lipsiushoz (La Marához): „Herzlichen Dank für Ihre beharrliche Gewogenheit. »Carmen« ist soeben gekommen, und ich bitte nun, eine andere Novelle von Mérimée, betitelt »Les âmes du Purgatoire« ausfindig zu machen und zu schicken. Dieselbe erzählt die Begebnisse des Don Juan de Marana, verunsterblicht durch Mozart und Lord Byron." [„Hálás köszönet a kitartó jóindulatért. »Carmen« épp most érkezett meg és én máris egy további Mérimée-novellát kérek kinyomozni és elküldeni, a címe: »A Purgatórium lelkei.« Ez Don Juan de Marana dolgait meséli el, akit Mozart és Byron tett halhatatlanná."] La Mara: *Franz Liszts Briefe.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893, II. 294.

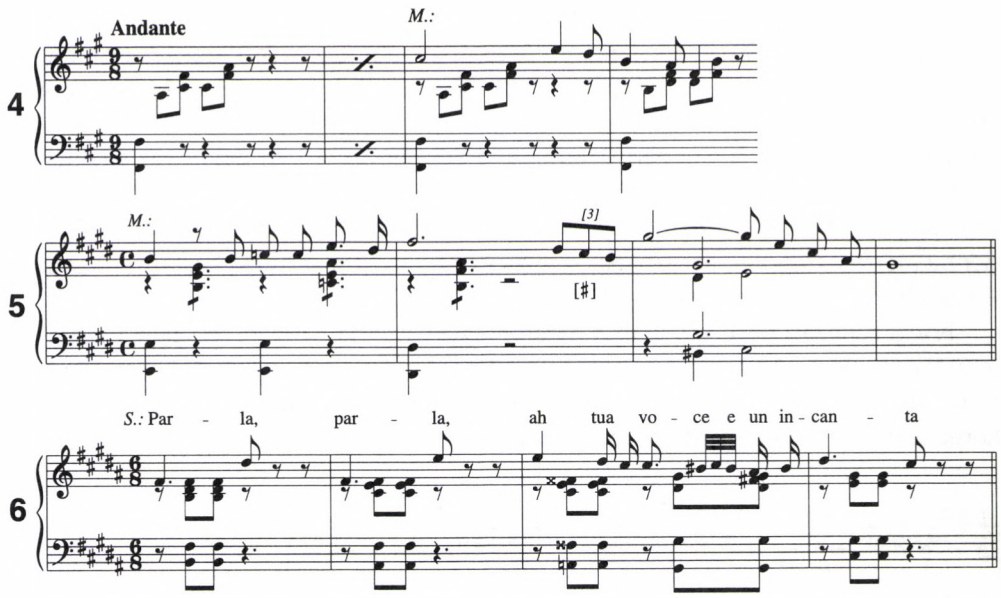
27 Ch. Rosen: „Liszt: On Creation as Performance." in: *The Romantic Generation* Cambridge: Harvard University Press, 1995, 472–541.

Az 1846/47 folyamán elkészült librettót Liszt feltehetően 1848 őszén kezdte el komponálni. Bár 1849 nyarán Hans von Bülow-nak már úgy nyilatkozott, hogy a mű „majdnem teljes",[28] bizonyos, hogy még 1851 végén is dolgozott rajta.[29] Az operából különös módon mégis csak egyetlen jelenet zenéje maradt ránk, az említett II. felvonásbeli lakomáé, egy, a weimari Goethe- und Schiller-Archivban őrzött vázlatkönyv lapjain (jelzete: GSA 60/ N 4). A 111 oldalnyi fogalmazvány valószínűleg zongorás improvizálás–komponálás eredménye, amelyen Liszt később nem dolgozott tovább. Benne Myrrha szoprán-, Sardanapale tenor- és egy további szereplő basszusszólama lényegében teljes, viszont a zongorapartitúrában lejegyzett kíséret hiányos.

Rövid zenekari bevezető után a háremhölgyek kórusa hangzik fel, akik a szerelemről énekelnek. A hangulat bensőséges, valóban nem orgiasztikus. A 6/4-es lüktetésű, terc- és szext-menetekben bővelkedő zene alaphangneme A-dúr *(1–3. kotta)*. A kórus után Myrrha fisz-moll cavatinája hangzik fel. Sardanapale érkezését fanfár jel-



zi, és Myrrha ujjongó áriája köszönti *(4–5. kotta – 296. oldal)*. Szerelmi kettősüket Sardanapale indítja. A duett csúcspontján szólal meg a himnikus C-dúr téma *(6. kotta – 296. oldal)*. A kettős Esz-dúr befejezése után néhány ütemnyi átvezetés jelenti be a volt asszír királyok árnyainak megjelenését. Csak egyikük szólal meg, akiben „B" monogramja és hangfaja alapján Belusra – vagy olaszosan, ahogy a szövegben is olvasható – Belóra ismerhetünk. Az ő nagy hangközugrásokból álló, folyton moduláló, izgatott deklamációját ostinato-figura kíséri a zenekarban. Belus hasztalan szidja Sardanapale-t, amiért az ahelyett, hogy az ellene lázadókkal számolna le, egy rabnővel tölti az idejét. Kettejük párbeszéde végül, Myrrha bekapcsolódásakor, trióvá bővül *(7–9. kotta – 297. oldal)*. Még szinte el sem tűntek a királyok árnyai, már halla-



ni a támadás kezdetét jelző fanfárok hangját. A fogalmazvány az itt megkezdett, Esz-dúr indulóval szakad meg *(10. kotta – 297. oldal)*.

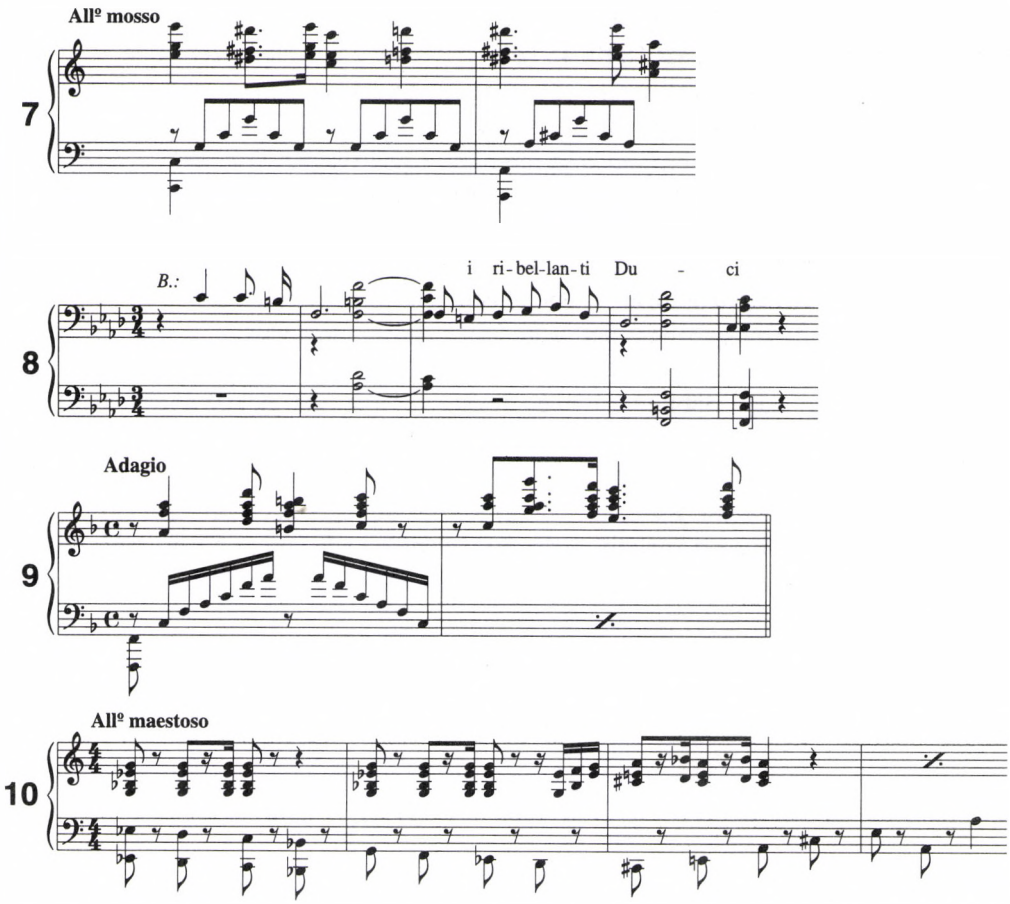
A *Sardanapale* műfaját Liszt olasz operaként határozta meg. Olasz zeneszerzőkortársai közül különösen Rossinit becsülte, és zenetörténeti jelentőségét egy helyütt Napóleonnak a társadalomtörténetben betöltött szerepéhez hasonlította.[30] Ugyanakkor, mivel kezdettől fogva jól látta az olasz opera dramaturgiai és zenei gyengéit, Rossinit is bírálta, amiért bár „az ő lráján valamennyi húr megvolt, csak a melodikus húrt zendítette meg."[31] Amikor Liszt olasz opera komponálásába fogott, célja

28 1849. június 21-én Bülow édesanyjának újságolja: „Wie mir Liszt mitgetheilt hat, so ist das Gerücht wirklich begründet, daß er größere Werke angefangen hat, daß mehrere Klavierconzerte mit Orchesterbegleitung in seinem Pulte fertig liegen, mit denen er bei Gelegenheit »einige seiner Rechnungen bezahlen will«, und eine italienische Oper »*Sardanapal*« nach Byron ziemlich vollendet ist." [„Amint Liszt közölte velem, úgy valóban megalapozott a hír, hogy nagyobb művekbe fogott, hogy több zenekarkíséretes zongoraverseny is készen hever a kottatartóján, amelyekkel alkalomadtán »néhány számláját akarja rendezni«, és egy olasz opera Byron nyomán, a »*Sardanapal*« majdnem teljes."] *Hans von Bülow. Briefe und Schriften*. Hrsg. v. Marie von Bülow. Bd.I. Leipzig: 1895, 180.

29 Liszt titkára és másolója, Joachim Raff írja 1851 decemberében: „In diesem Augenblick steht mir die Instrumentirung einiger symphonischer Werke und der Oper »*Sardanapale*« von Liszt bevor." [„E pillanatban Liszt néhány szimfonikus művének és »*Sardanapale*« című operájának a hangszerelése áll előttem."] *Die Musik* I,1. 1275.

30 „Rossini a nui et servi aux progrès de l'art comme Bonaparte a nui et servi aux progrès des sociétés." Egy 1838-ból származó bejegyzés Liszttől Marie d'Agoult-val közös naplójában. *Mémoires, souvenirs et jouneaux de la comtesse d'Agoult*. Présentations et notes de Charles F. Dupêchez. Paris: Mercure de France, 1990, II. 174.

31 „Rossini, le grand maître qui avait à sa lyre toutes les cordes, n'a guère touché pour eux [ti. az olasz közönségnek] que la corde mélodique; il les a traité en enfants gâtés, il les a amusés comme ils voulaint être amusés. Ce qu'il n'a pas tenté qui pourra le faire?" Liszt F.: *Lettres d'un bachelier ès musique*, lettre V. La Scala, Milan: 10 mars 1838. Ed. et présentée par Rémy Stricker. Le Castor Astral 1991, 76.



nyilvánvalóan az volt, hogy pótolja a műfaj hiányosságait. Amennyire a *Sardanapale* fennmaradt jelenete alapján megítélhető, ez csak részben sikerült neki. A jelenet stílusa leginkább az 1840-es években komponált olasz opera feldolgozásainak a stílusát idézi, azok stílus-ambivalenciájával együtt. A harmóniai gazdagság egyrészt messze felülmúlja a korabeli olasz operákét, és tökéletesen beleillik Liszt egyéni stílusába. Másrészt viszont a témák a *Sardanapale*-ban is idegen eredetűekként hatnak. Úgy tűnik tehát, hogy Lisztnek nem sikerült egyéni hangvételű és egységes olasz operastílust kialakítania, legalábbis egy bizonyos szinten felül nem. Ehhez járult Lisztnek még egy további, csak az írásaiból kikövetkeztethető problémája: színpadi érzék híján nem tudott cselekvéssorozathoz szorosan kötődő zenét írni. Ezekből az okokból fakadhatott, hogy végül, talán 1852-ben lemondott az opera megkomponálásáról.

Mivel komponista alkata a szimfonikus stílus felé vonzotta, az 1840-es évek vokális terveinek egy része a szimfonikus stílusideál jegyében alakult át: a *Faust-* és a *Dante-opera* helyett két szimfónia, a *Les quatre élémens*-kantáta helyett a *Les Préludes* című szimfonikus költemény jött létre. Más sujet-k esetében Liszt eleve számolt mind a vokális, mind az instrumentális feldolgozás lehetőségével. Így volt ez két

megvalósulatlan terv esetében is: a *Sardanapale* és a *Le Corsaire* opera- és nyitánytervként egyaránt szerepel Liszt 1840–45 közötti leveleiben és feljegyzéseiben.

Mindezek mellett két kortársának befolyása is közrejátszhatott az opera feladásában, akik mindketten a korábbinál jóval magasabbra helyezték a mércét az opera, jobbanmondva zenedráma komponálása terén. Az egyik Wagner volt, akinek a műveivel, mint ismeretes, Liszt 1850 körül intenzíven foglalkozott, a másik pedig Verdi. Liszt 1845 végén, amikor a *Sardanapale* megkomponálásának az ötlete felmerült, azt írta Cristina Belgiojosónak, hogy operájának a tervezett milánói ősbemutatóért legfeljebb egy művel, a *Nabuccó*val kellene felvennie a versenyt.[32] Liszt úgy vélte ekkor, hogy a rivális nem legyőzhetetlen. Véleménye később, talán 1852-ben változott meg. Ekkor, az *Ernani* őszi weimari bemutatójára készülve behatóan tanulmányozta Verdi stílusát. Talán ekkor döbbent rá, hogy az olasz operát nem neki, hanem Verdinek adatott meg tökéletesíteni. A *Sardanapale* esetleg kiállta volna a versenyt az 1820–30-as nemzedék operáival, de Verdiével már nem. S bár Verdi műveit még sokáig Wagner művei mögé helyezte, Liszt maga már az 50-es évek elején visszakozott vele szemben is: az opera dolgában visszatért a *Sardanapale* komponálása előtt elfoglalt állásaihoz, a feldolgozó zeneszerző attitűdjéhez.

32 „A Locate je vous apporterai le scénario des trois actes de Sardanapale; nous aurons tout le loisir d'en causer, et peut-être le donnerai-je (sauf les obstacles imprévus) dans la saison du carnaval 46–47 à Milan, ce qui me tenterait beaucoup: Nabucco que j'ai vu avant-hier ne m'a pas semblé un succès désespérant. C'est médiocrement chanté et plus médiocrement écouté." 1845. dec. 16. – D. Ollivier: *Autour de Mme d'Agoult*... i. m. 190–191.

ABSTRACT

Adrienne Kaczmarczyk

FROM THE PARAPHRASE TO THE OPERA AND BACK:
LISZT'S SARDANAPALE

Liszt's plan, „*Sardanapale*, an Italian opera in three acts" is investigated by means of its sources of inspiration and the documents of its genesis between c. 1845–1851. In addition, the draft of a scene from the second act is analyzed, i.e. its only musical source which survives in one of Liszt's sketchbooks (Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar). Liszt's attempt to write an opera is a characteristic momentum of his experimental phase in composition in the second half of the 1840s, which formed the style and genres of his so-called Weimar period. The examination sheds more light on the development of the Weimar style as well as on Liszt's problem with the dramatic genre.

Sipos János

NÉPDALOK A KAZAK SZTYEPPE KÉT VÉGÉRŐL
3. RÉSZ

A mongóliai kazakok dallamai

Az első és a második részben a kazak kutatás előzményeit és a délnyugat-kazak dallamtípusokat ismertük meg. A harmadik rész a mongóliai kazakok népzenéjével foglalkozik.

Kazakisztán hatalmas területének túlsó, keleti oldalán is túl, Mongóliában és Kínában is vannak kazakok, Kína Hszincsiang tartományának az Ile, Tarbagataj és Altaj kazak autonóm körzeteiben például egymilliónyian. Az 1870-es évekig némileg autonóm módon éltek, saját választott bíráik vezették a népet. Később a mandzsuk közvetlen közigazgatása alá kerültek, és a mandzsuk által kinevezett helytartók kormányozták őket. Mikor Külső-Mongólia Mongólia néven 1921-ben függetlenné vált Kínától, az itt élő kazakok elszakadtak dzsungáriai testvéreiktől.

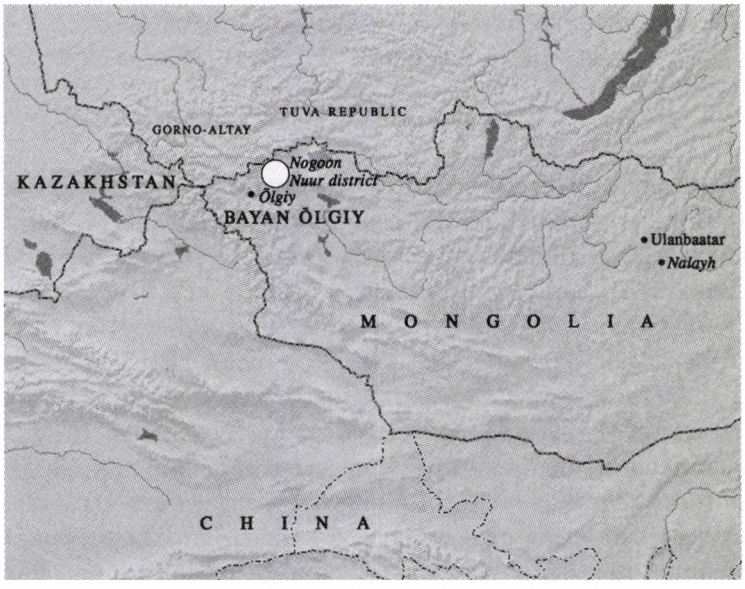
Mintegy százezer kazak él Mongólia legnyugatibb megyéjében, mely 1940 óta létezik Bajan-Ölgij néven, nem csoda hát, hogy ezt a területet *Hasag aimak*nak, vagyis a „kazakok megyéjének" is hívják. A mongóliai kazakok nyelvileg, kulturálisan és történelmükben is szorosan kapcsolódnak a kazakisztáni kazakokhoz, noha csak részben ismerik el magukat szunnita muszlimnak. A Bajan-Ölgij területén élő török népek, a kazakok és a tuvák őrzik hagyományos nomád csikós életmódjukat, és a mai napig jurtákban laknak, ami Mongóliában egyébként sem ritka jelenség.

A mongóliai kazakok zenéjéről az utóbbi években született egy kazak nyelvű jó népzenei könyv (*Mongolija Kazaktarïnï ŋ Halïk Änderi:* Bayan-Ölgiy: 1983), melynek tanúsága szerint a területen néhány egységes, viszonylag egyértelműen leírható és jellemezhető népzenei stílus dominál. 1996-ban itt gyűjtött Somfai Kara Dávid is, az általa gyűjtött dallamokat lejegyeztem, és ezen dallamok zenei elemzése is a fenti állítást támasztotta alá.

A Bajan-Ölgijben gyűjtött anyaghoz kiegészítésképpen szükségesnek tűnt még egy mongóliai kazak falu zenéjének vizsgálata, ezt Csáki Éva végezte el 1997-ben. A választás Nalajhra esett. Nalajh egy kazak–mongol vegyes lakosságú bányászváros, mely a mongol főváros közelében, attól délkeletre fekszik. A faluban élő kazakok az innen másfél ezer kilométerre nyugatra fekvő Bajan-Ölgij tartományból származnak. Az akkori szocialista eszméknek megfelelően az ötvenes években a helyi mongol lakosság mellé több száz kazak családot telepítettek ide. Állítólag kellett a szorgo-

sabb kéz. Bajan-Ölgijből főleg a kulákoknak kellett ide költözniük, de volt olyan is, aki önként jött.

Az 1997 augusztusi gyűjtőút tanúsága szerint az Ulan-Bator melletti kis kazak bányászfalu, Nalajh és a nyugat-mongóliai Bajan-Ölgij tartomány kazakjainak a népzenéjében hasonló zenei stílusok uralkodnak. Hogy következtetéseim biztosabbak legyenek, az általam lejegyzett mongóliai kazak dallamokon kívül áttanulmányoztam a helyi népzenekutatók által gyűjtött és közölt több száz bajan-ölgiji dallamot. Ezek az igen jó színvonalú, de zenei elemzéseket nem tartalmazó gyűjtemények biztos hátteret szolgáltattak gyűjtött anyagainkhoz, ugyanakkor voltak olyan igen fontos műfajok, például a siratók, melyekre csak a saját gyűjtésünkben van adat.



1. kép. A nyugat-mongóliai kazak gyűjtési helyek: Bayan-Ölgij és Nalajh

Az egyes zenei tulajdonságokra (skálák, ambitus, formák stb.) vonatkozó következtetéseket majd a 4. részben, a délnyugat-kazak és a mongóliai kazak terület zenei összehasonlításánál részletezem, ezekről most csak a legfontosabb megállapításokat foglalom össze.

A mongóliai kazakok dallamai alapvetően a félhang nélküli *la'–so–(fa)–mi–re–do* pentaton karakterű skálán vagy annak kivágatain mozognak, noha kevésbé hangsúlyos szerepben diatonikus hangok is belépnek. Leggyakoribbak a kétmagú formák *(AB, A_kA, A_vA)*, és a dallamsorokon belül nem ritkák az ütemismétlések. A négy egyenrangú részre tagolt dallamforma kivételesnek számít, de primitív négysorosság keletkezik az A_kA *refr. A* vagy *AB refr. B* szerkezetű dalokban. A ritmusok között a parlando, a rubato és a 2/4-es giusto dominál. A legjellemzőbb szótagszám a hetes (4 | 3), a nyolcas (3 | 2 | 3) és a tizenegyes (3 | 4 | 4 vagy 4 | 3 | 4). Az első sorokban leggyakrabban domború, homorú illetve domború–homorú dallamíveket látunk, ezenkívül előfordul még a fel-le mozgó dallamvonal.

A kevés *so*-pentaton dallam egy része kétsoros, és a *do*-pentaton esethez hasonlóan itt is előfordul a refrénnel való bővülés. E dallamok ambitusa többnyire VII–7/8, és a *do* pentaton dallamokkal ellentétben bennük nem tapasztalható a törekvés a magasabb regiszterekbe, ami összhangban van a területen általános oktáv, illetve ennél kisebb ambitussal. A *la* pentaton dallamok szerkezetére is illenek a fent leírtak. Ambitusuk szinte kizárólag 1–7/8, és felső díszítőhangként időnként beléphet a *ti'*, ilyenkor az ambitus 1–9-re bővül. A kevés típust alkotó *so-* és *la*-végű dallamokat a többségi *do* végű dallamokkal együtt tárgyalom. (Jelentős típusról olyankor beszélek, ha a típus az átvizsgált anyagnak legalább 5%-át képviseli, a kevésbé jelentős típusok pedig az anyag 2–3%-át reprezentálják).

Az első sorok dallamvonalai alapján az anyagban a következő fontosabb dallamcsoportokat találjuk:

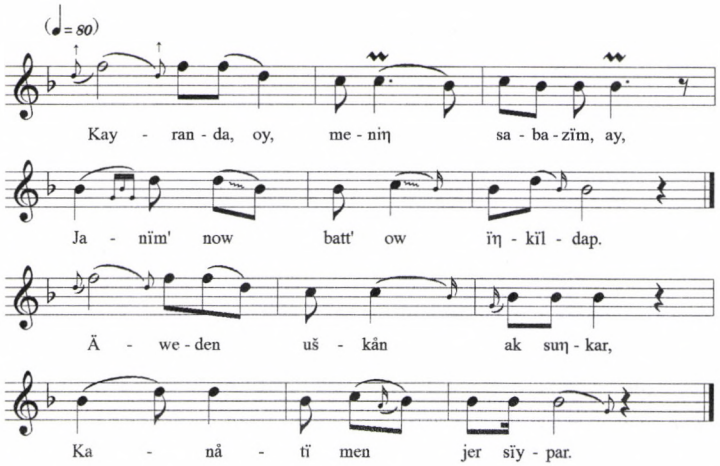
– *ereszkedő első sorok;*
– *„melodikus" első sorok* (ezen belül domb, domb–völgy és völgy);
– *trichordon vagy tetrachordon ugráló első sorok;*
– *egyéb.*

Vegyük szemügyre részletesebben az egyes dallamcsoportokat.

ERESZKEDŐ ELSŐ SOROK – A SIRATÓK

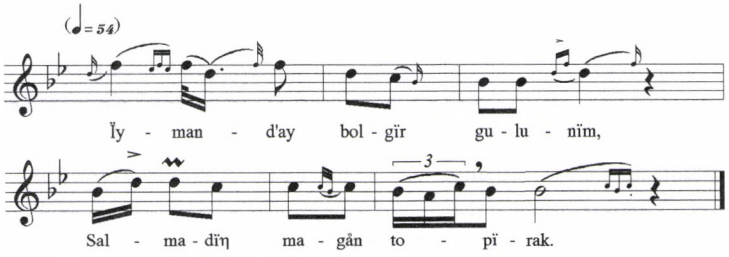
Első sorában ereszkedő dallamot igen keveset jegyeztek le a kazak kutatók, de – mint már említettük – az ő anyagukban nincs sirató. Márpedig éppen erre a mongóliai kazak műfajra jellemző az ereszkedő dallamvonal.

A magunk gyűjtötte dallamok között tizenöt sirató, illetve menyasszonybúcsúztató van, ezek mindegyike *so–mi–re–Do* hangsorú, és közülük tizenhárom ereszkedő karakterű. Az ereszkedő siratók közül alapformának tűnik a leggyakoribb egymagú és minden sorában *do*-ra ereszkedő dallam, melynek egy jellemző példáját az *1. kottán* látjuk.



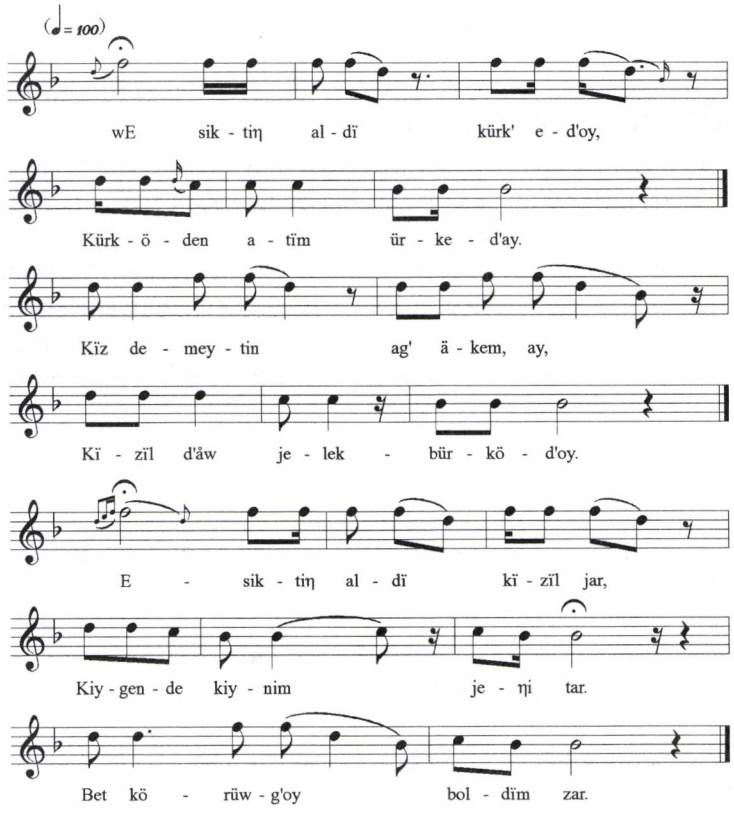
1. kotta. Az ereszkedő mongóliai kazak sirató alapformája

Gyakori, hogy két ereszkedő sor alkotja a siratót, ilyenkor a második sor az első alatt mozog. Ugyanennél a dallamtípusnál az első sor vége néha felugrik a 4–5. fokra, amint azt a *2. kottán* látjuk.



2. kotta. Mongóliai kazak siratő, felugró sorvéggel

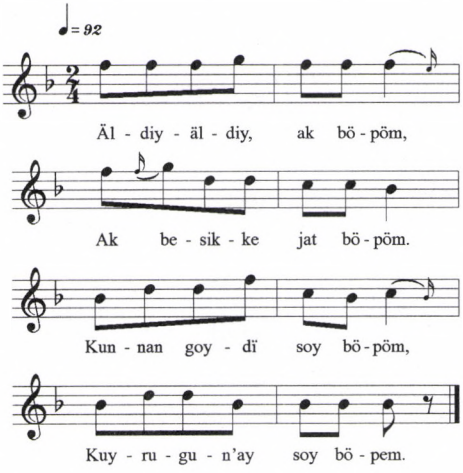
Egyes siratók a *so*-ról *do*-ra ereszkedést két lépésben valósítják meg. Első soruk *so–mi* között mozog, második soruk pedig *mi*-ről *do*-ra ereszkedik. A *3. kotta* egy ilyen menyasszonysiratő dallam élő, variatív előadásából mutat be egy részletet.



3. kotta. Kétsoros mongóliai kazak siratő

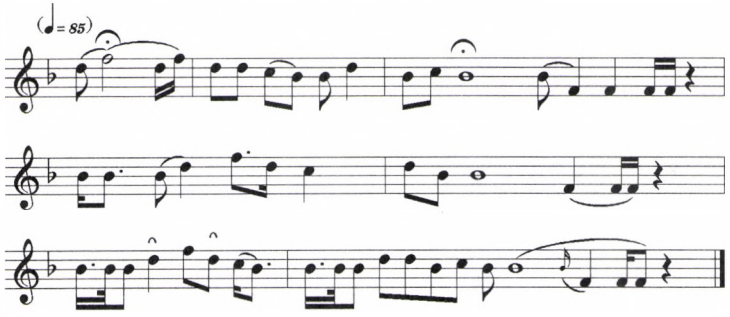
A első sorában mindvégig magasan mozgó dallamok közül figyelemre méltó néhány négysoros, *so*-ról ereszkedő melódia, melyekre a 7–♭3–4 sorzáró hangok jellemzőek. A *4. kotta* altató dallamát Nalajhban gyűjtöttük, de ugyanilyen zenei felépítésű

lakodalmi *betasar* és siratók előkerült Bajan-Ölgijből is. Míg az altató tempója giusto, a hasonló zenei felépítésű *betasar* dallam előadásmódja parlando–rubato. Ehhez hasonló szerkezetű dallamok találhatók a régi stílusú magyar, az anatóliai, illetve a mangislaki dallamok között is, azzal a különbséggel, hogy az utóbbiak *la*-ra zárnak.



4. kotta. Mongóliai kazak altató dallam 7-♭3–4 kadenciákkal

Ritkán ugyan, de előfordul, hogy a dallam végéhez szöveg nélküli ereszkedő toldalék kapcsolódik. Ilyet hallunk az egyik sirató végén, ahol a dallam után a sírás *so*-n vagy *la*-n hangzik fel. Ez a felvétel valódi siratás alatt történt, és szövegét sajnos utólag már nem lehetett megérteni és lejegyezni.



5. kotta. Sirató Nalajhból

„MELODIKUS" ELSŐ SOROK

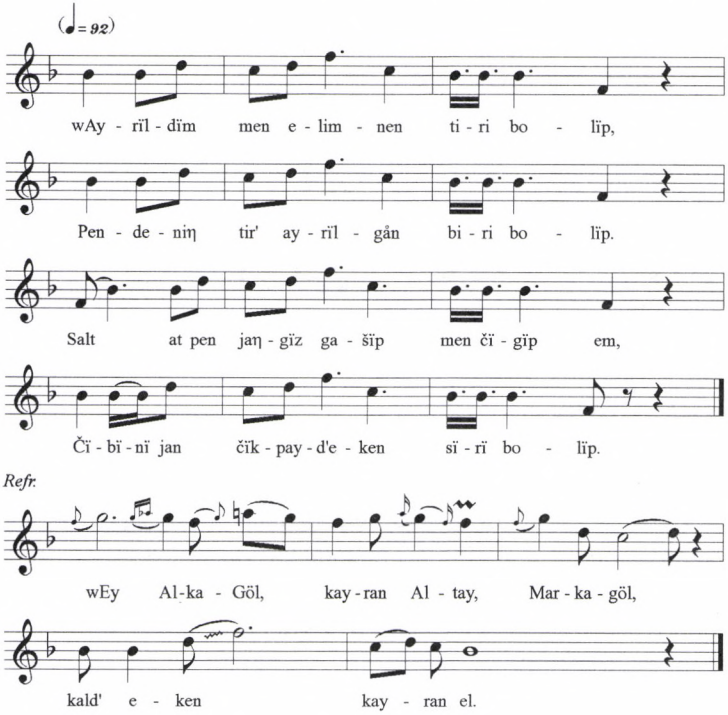
Az ereszkedő sorokból építkező siratók után térjünk át a mongóliai kazakok többi jellegzetes dallamformájára. Ezeknek a dallamoknak az első sora domb, hullám vagy völgy alakú, ugyanakkor a dallasorok, sőt gyakran egész dallamok is egy vagy két motívumból és azok variációiból épülnek fel. A „melodikus" dallamok többnyire a *kara ölen, az* „egyszerű dalok" közé tartoznak, és csak kivételesen akad közöttük egy-egy sirató vagy úgynevezett vigasztaló dal. Vegyük sorra az idetartozó fontosabb típusokat az első soruk formája szerint.



2. kép. A kazak asszonyok békésen teázgatnak

Domború első sor

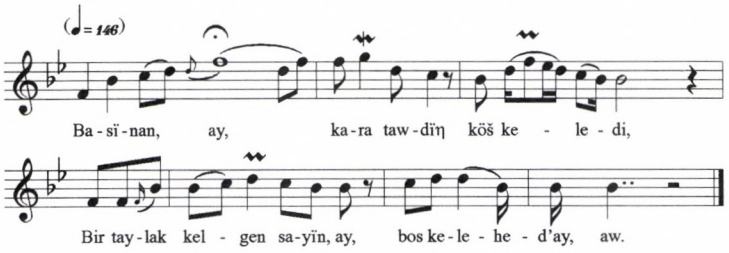
Az első fontos típus domb alakú első sora *so*-n ér véget: *(so)-do-mi-so'/re-do-so*. A *6. kottán* egy ilyen saját gyűjtésű pentaton dallamot mutatok be, a darab elnevezése „Marka-tó" azaz *Marka-göl*. Ezt a dallamot egy kétsoros refrén zárja.



6. kotta. Domb alakú első sor so-véggel

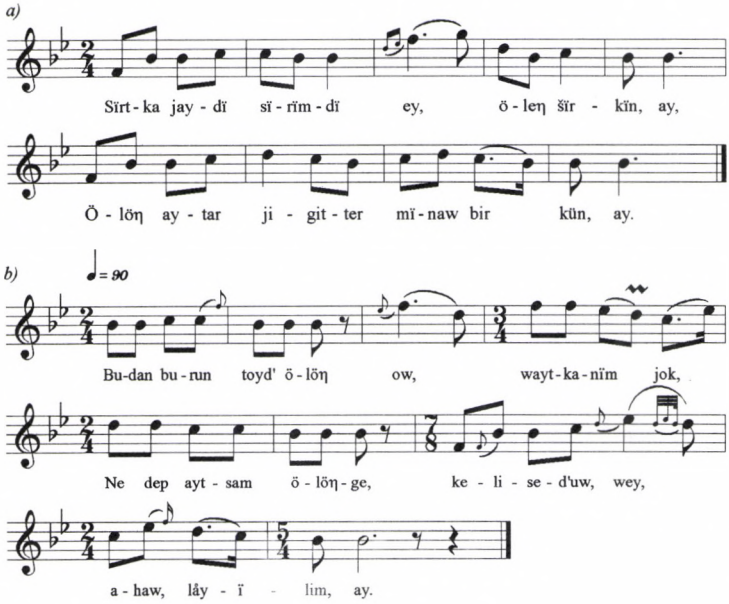
Egy másik típusnál az első sor mozgása *(so)-do-mi-so'/la'-mi-do*, melyet még egy kis záró domb követhet. A dallamok formája *A B*, és bár első soruk magasabban mozog mint az előző típusé, a domború dallamív miatt a két típus karaktere hasonló. A hasonlóságot fokozza, hogy a domb eleje és a vége „ugyanabban" a magasságban van. Ebben a pentaton stílusban ugyanis a *do*-t egyenértékűen helyettesítheti az alsó *so*, tehát az első és utolsó hang *do–so* eltérése valójában nem jelentős. A *7. kottában* olyan mongóliai kazak népdalt látunk, mely pontosan mutatja a fenti formát.

A saját gyűjtésű dallamok egy jelentős csoportja tartozik ide, melyek között van *so*-n és *do*-n kezdődő is. E dallamok többsége egyszerű népdal, ritkábban vigasztaló dal *(zsubatu)* vagy siratő. Mint látni fogjuk, ezek a dallamok sok tekintetben hasonlítanak hullámvonalat leíró társaikhoz, csak éppen első soruk nem kanyarodik fel a 7. fokra, hanem a ♭3-on marad. A hasonló felépítésű, de *so*-ra végződő dallamok is határozott típust alkotnak a mongóliai kazak népdalok között.



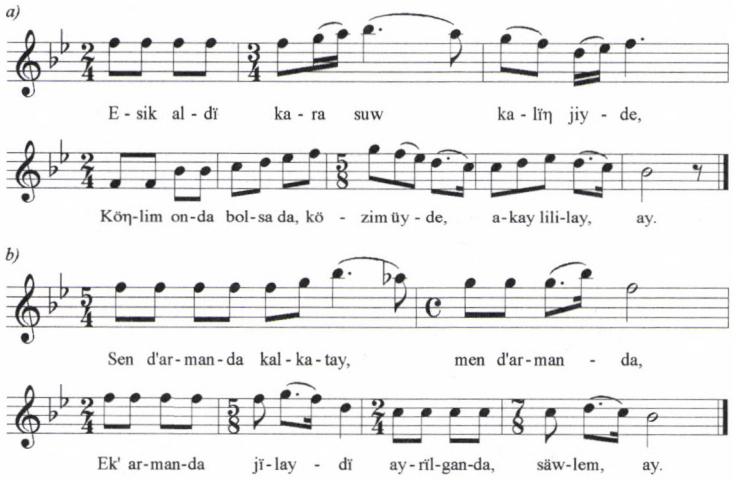
7. kotta. Domború első sor kis záró dombbal

A harmadik típus domború első sorának a mozgása *do–re–do–so'/mi–re/do*. E dallamok megkülönböztető jellegzetessége az alacsony kezdés után a sorközépi *do– so'* ugrás. Az első sor a ♭3. vagy a 4. fokon zár *(8a kotta)*. A *8b kotta* ugyanezt a dallamképzést testesíti meg a ritkább 4-es főkadenciával, a *do*-végű dallamok jellegzetes kadenciái ugyanis inkább 7 vagy ♭3.



8. kotta. Felugró sorközepű dalok

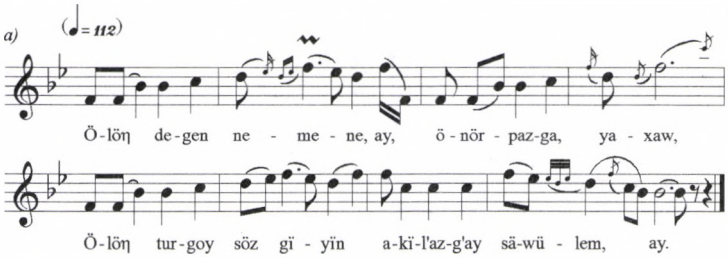
A negyedik és egyben utolsó típus *so'–la'–do'–la'–so'* domb alakú első sora magasabban helyezkedik el. A második sor vagy maga is dombszerű *(9a kotta)* vagy ereszkedik *(9b kotta)*. Egyszer-egyszer részleges, véletlenszerűnek tűnő kvart–kvint párhuzamokat fedezhetünk fel a dallam sorai között, mint például a *9b kottában*. Ennek a dallamnak első sora egyébként a hullámforma felé való átmenetet képviseli.

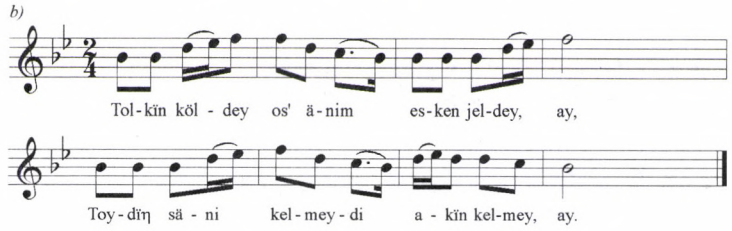


9. kotta. Magas domb első sorú dallamok

Domb–völgy alakú első sor

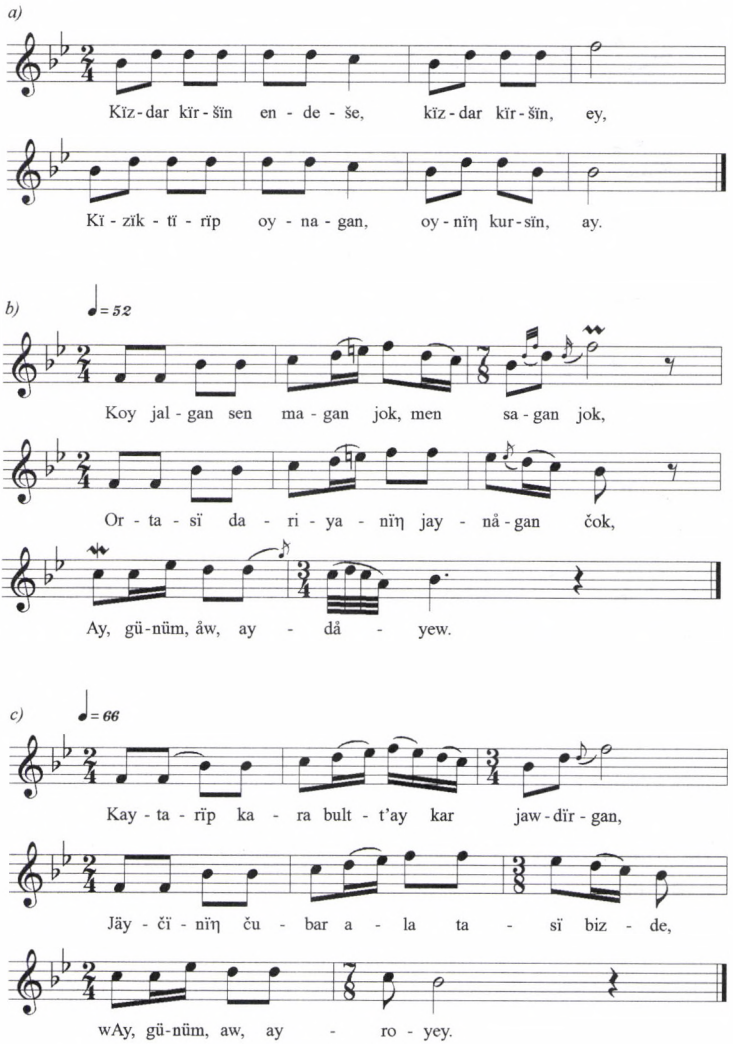
Az első ide tartozó típus domb–völgy alakú első sorának mozgása: *(so)–do–mi–so'–mi–re/so–do–mi–so'*. Ez a legnépesebb mongóliai kazak dallamcsoport, és így tűnik, hogy ez a forma a mongóliai kazakok dallamai között központi szerepet játszik. Az átvizsgált dallamok több mint egyötöde ilyen volt. Ha egyetlen dallamot kellene jellemzőként kiemelni a mongóliai kazak dallamok közül, biztosan ebből a típusból választanék. Ide sorolhatók egy kissé nagyobb – *do–mi–la'–mi–re/do–mi–la'* – hullámot leíró dallamok is, valamint azok is, melyek az alsó *so,*-ról indulva érkeznek el ehhez a hullámhoz. A dallamcsoportban gyakori az A^kA forma, de az AB is előfordul, ugyanakkor viszonylag ritka a refrénes bővülés. Központi, leggyakoribb formának a mélyen *so*-ról induló *(10a kotta* $-a_k a \mid a\ b$*)*, valamint a *do*-ról induló hullám *(10b kotta* $-a_k a \mid a\ b$*)* tűnik, számtalan variánssal.



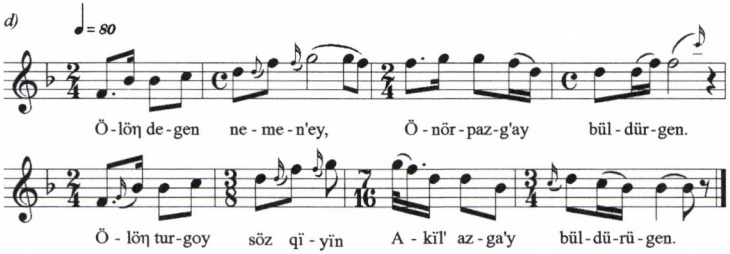


10. kotta. Domb-völgy első sorú dallamok Bajan-Ölgijből

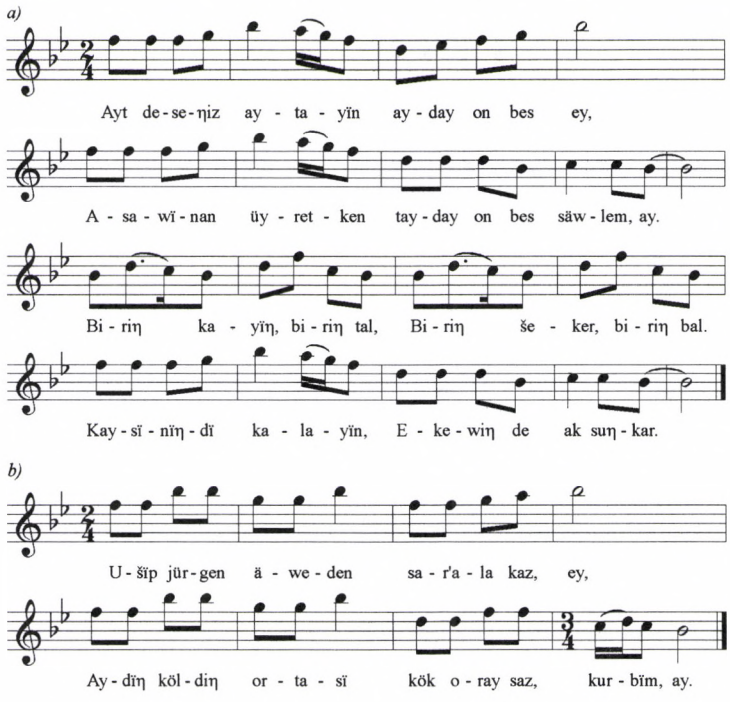
A fentieken kívül egyszerűbb, kis ambitusú hullámok is vannak *(11a kotta – $a_k a \mid a\, b$)*. Nem ritka a dallam végén kis refrénnel bővített forma *(11b kotta – $A^k A$ + refr.)*, az első sor végén kevésbé mély hullám *(11c kotta – $a\, b \mid a\, c$)*, vagy a *la'*-n végződő hullám *(11d kotta – $a_k a \mid a\, b \mid a_k a \parallel a\, b \mid$ refr. refr. $\mid a\, b$)*. Érdekes megfigyelni, hogy mennyire hasonló a Bajan-Ölgijben és a Nalayhban gyűjtött két dallam: *11b* és *11c kotta*. Látni fogjuk, hogy vannak hasonló, de *so*-n vagy *la*-n záródó dallamok is.



11a–c kotta. Különféle, első sorukban domb-völgy vonalú mongóliai kazak dallamok.
(A 11d kottát lásd a 310. oldalon.)

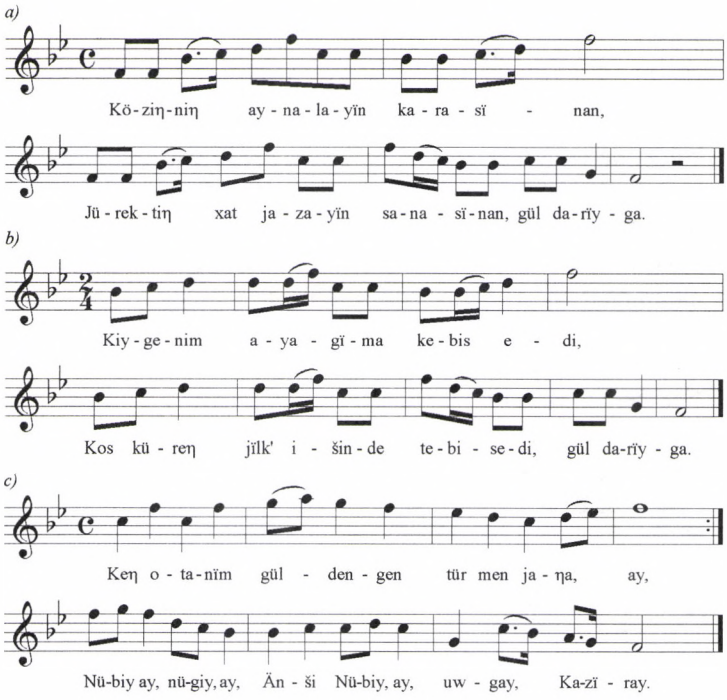


Noha első sora jóval magasabban mozog, a következő típus erős hasonlóságot mutat a kisebb ambitusú hullám dallamaival. Első sorának dallamíve *so'–la'–do'–so'–(mi)/so'–la'–do'*. Itt is gyakori az A_k *A refr. A (12a kotta – a a*^{k} *| a b | refr. refr.| a b)* és az A_k *A (12b kotta)* forma.



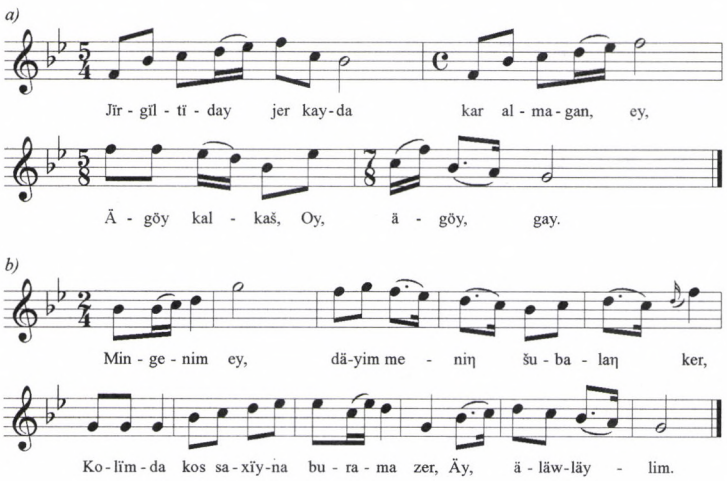
12. kotta. Magas hullámú mongóliai kazak dallamok

Szembetűnő a *13. kotta so*-végű dallamainak hasonlósága a *11. kotta la*-végű dallamaival. Ezekre később konkrét dallampárhuzamokat is fogunk látni. A domb–völgy forma alapvető fontosságát mutatja, hogy nem csak előfordul a *do-*, *so-* és *la*-végű dallamoknál is, de mindhárom esetben erősen képviselteti magát *(13a, b, c kották – A*^{k}*A* illetve *A B* formák).



13. kotta. Domb–völgy első sorú so-pentaton dallamok

A legnépesebb *la* dallamcsoportot ugyanaz a 7. fokra kanyarodó domb–völgy első sor jellemzi, amelyik a *do* és *so* pentaton esetben is olyan fontos volt. Ezen belül ritka a *so,*-ról felkanyarodó kezdés *(14a kotta – $a_k a \mid c d$),* inkább a *do* és *la'* között hullámzóból van több *(14b kotta).* Domb–völgy első sor 8. fokú főkadenciával csak egyetlen esetben fordult elő *(14c kotta).*

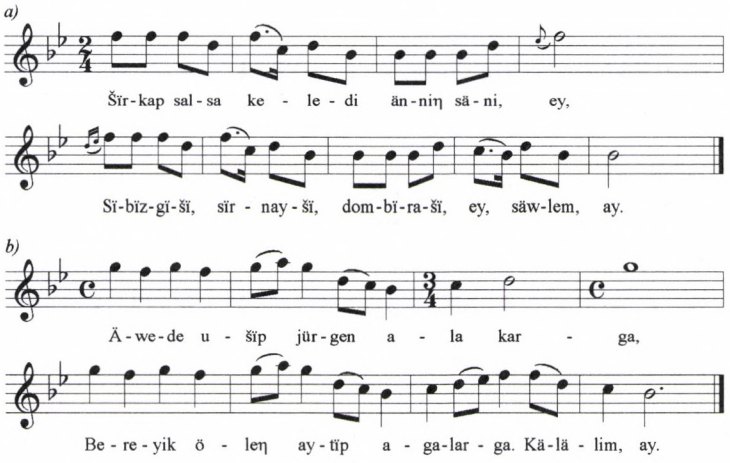


14. kotta. Domb–völgy első sorú la-pentaton dallamok
(A 14c kottát lásd a 312. oldalon.)

Völgy alakú első sor

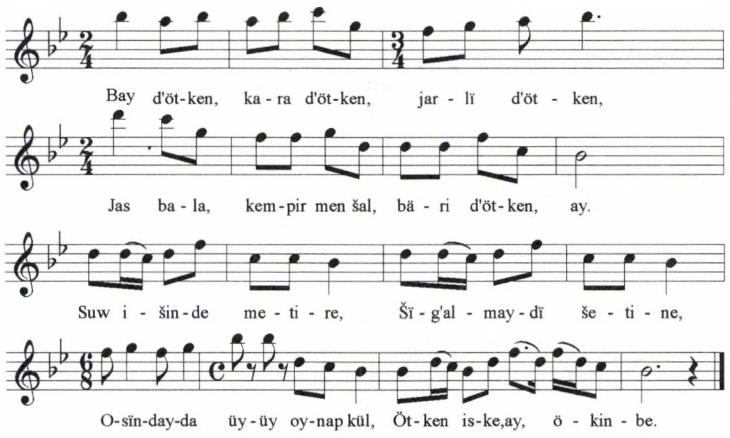
A völgy alakú első sorokkal kezdő dallamok a sorkezdetüktől eltekintve gyakran hasonlítanak a domb–völgy formájúakhoz, bár itt gyakoribb a 8-as főkadencia.

Az első völgy-típus első sorának dallamíve *so'–mi–re–do/mi–so'–la'*. Itt is jellemző az A^k *A* forma *(15a kotta),* de előfordul az A^k *A refr. A* is. A *15b* dallamíve is ilyen jellegű, bár ez a dallam a domb–völgy szélső esetének is tekinthető. Emlékezhetünk, hogy homorú karakterű volt egyes siratók első sora, de ezekben a homorú ív egy alapvetően ereszkedő rövid sor végén, az 5. fokra való kadenciális felugrás miatt keletkezett, ezért tárgyaltam őket ott, az ereszkedő siratóknál.



15. kotta. Völgy első sorú mongóliai kazak dallamok

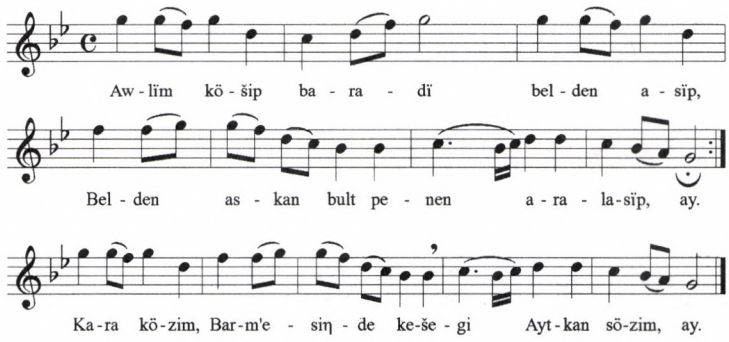
Csak kevés magas fekvésű völgyszerű első sor van. Ezek rendszerint a 11-12. fok magasságából ereszkednek le, és oda is emelkednek vissza. Példa erre az *A B refr. C* formájú *16. kotta.*



16. kotta. Mongóliai kazak dallam magas fekvésű, völgyszerű első sorral

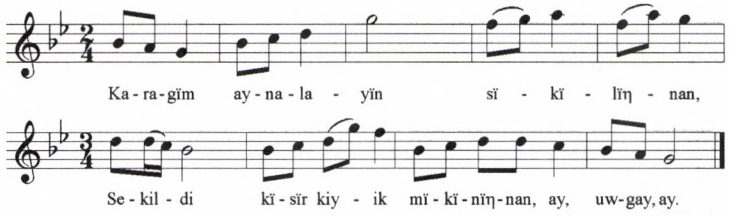
Völgy–domb alakú első sor

A melodikus dallamok közül utoljára maradtak azok, amelyeknek az első sorát a völgy–domb mozgás jellemzi. A következő példa *la* pentaton, és tudjuk, hogy ez a hangnem viszonylag ritka a mongóliai kazak dallamok között. Ez a *la'–mi/re–mi/la'/la'–mi* völgy–domb két dallammal képviselteti magát, ezek egyikét láthatjuk a következő példán *(17. kotta – a b a | a_k b)*.



17. kotta. Völgy–domb alakú első sor

Van egy másik *la* pentaton völgy–domb alakú dallamtípus, amelyiknek jellemzője, hogy első sora kis ereszkedés után meredeken emelkedik a 8. fokra *(18. kotta)*.



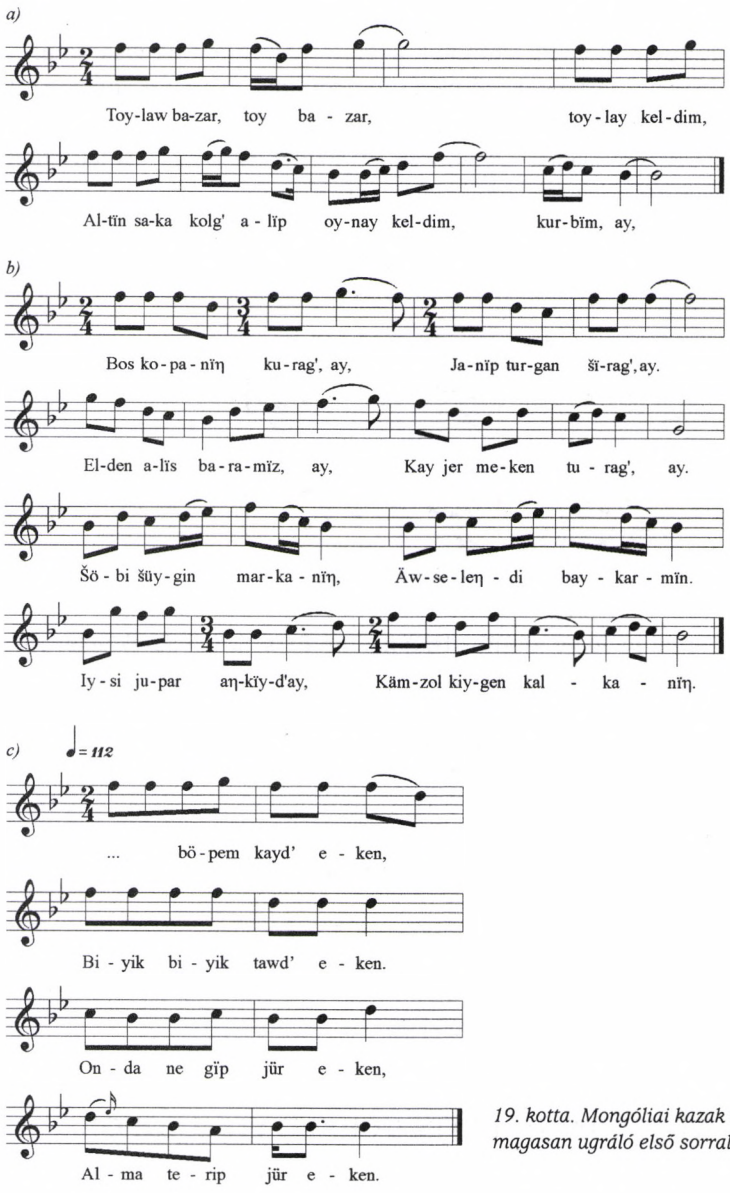
18. kotta. Völgy–domb alakú első sorok

A többi *la* pentatonos dallam nem osztható a fenti típusokba és dallamcsoportokba, és maguk sem alkotnak egységes típusokat.

TRICHORDON VAGY TETRACHORDON UGRÁLÓ ELSŐ SOROK

Az ereszkedő, majd a hullámos–dallamosabb formák után nézzük meg a fel-le mozgó, zaklatottabb dallamvonalú zenei megoldásokat. Az első sor itt is gyakran rejt ütempárt.

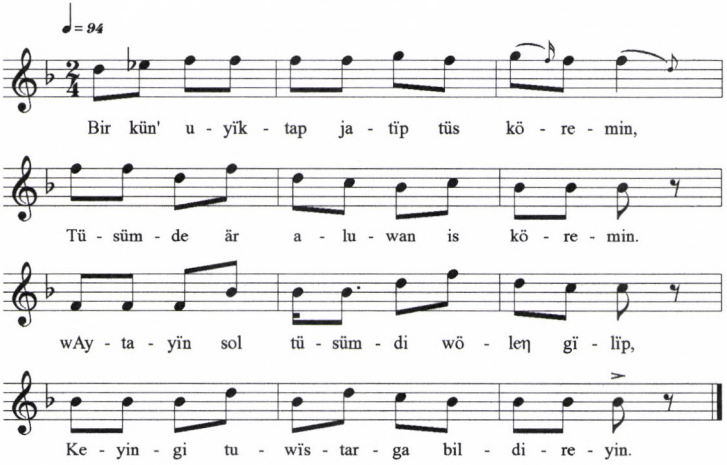
Az első típust a *re–mi–so'–la'* hangokon ugráló első sor jellemzi, *so* vagy *la* sorvéggel. Gyakran ismétlődnek motívumok a sorokon belül. Legegyszerűbb esetben az első sor csak két hangon oszcillál *(19a kotta – a^k a | a b)*, ez azonban ritka a mongóliai kazak népzenében. Gyakoribb a *19b kotta* első sorában látható trichordon vagy tetrachordon történő dallammozgás. Saját gyűjtésünkből a *19c kotta* rövidebb sorokból építkező bölcsődala is egyértelműen idetartozik, ráadásul ez a *do* végű dallam A^5 B^5 A^k B_k kvintváltó jelleget mutat *(a 19. kottákat lásd a 314. oldalon)*.



19. kotta. Mongóliai kazak dalok magasan ugráló első sorral

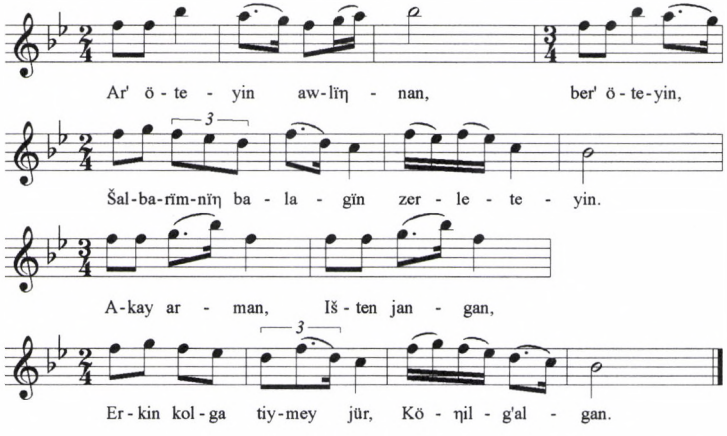
Figyelemre méltó egy dallamsorozat, melynek tagjait az első sor *mi–so'–la'–so'* mozgásán túl a tripódia, a négysoros jelleg és a 7–♭3–4 kadenciasor fogja össze. A négysoros dallamok közül ez a dallamformálás mennyiségileg és a variánsok számában is kiemelkedik. Közös e dalokban, hogy az első sor a 7. fok magasságában mozog, és ott is zár, a második sor pedig a 7. fokról a ♭3-ra ereszkedik. A harmadik sor – ahogy az a négysoros dallamoknál gyakori – viszonylag változatos, az utolsó sor pedig mindössze néhány szomszédos hangon mozogva ismét a ♭3. fokon, vagyis a

do hangon zár. Emlékezhetünk, hogy ugyanez a 7–♭3–4 kadenciasor és az *A B C B* forma jellemzett egyes rövid sorokból építkező, alapvetően ereszkedő jellegű sirató dallamokat is. A műfajok változatosak, a dallamok között van *kara ölen*, böjti *zsarapazan* vallási dal, tanácsadó dal, sirató, *betasar,* bölcsődal és leánybúcsúztató.



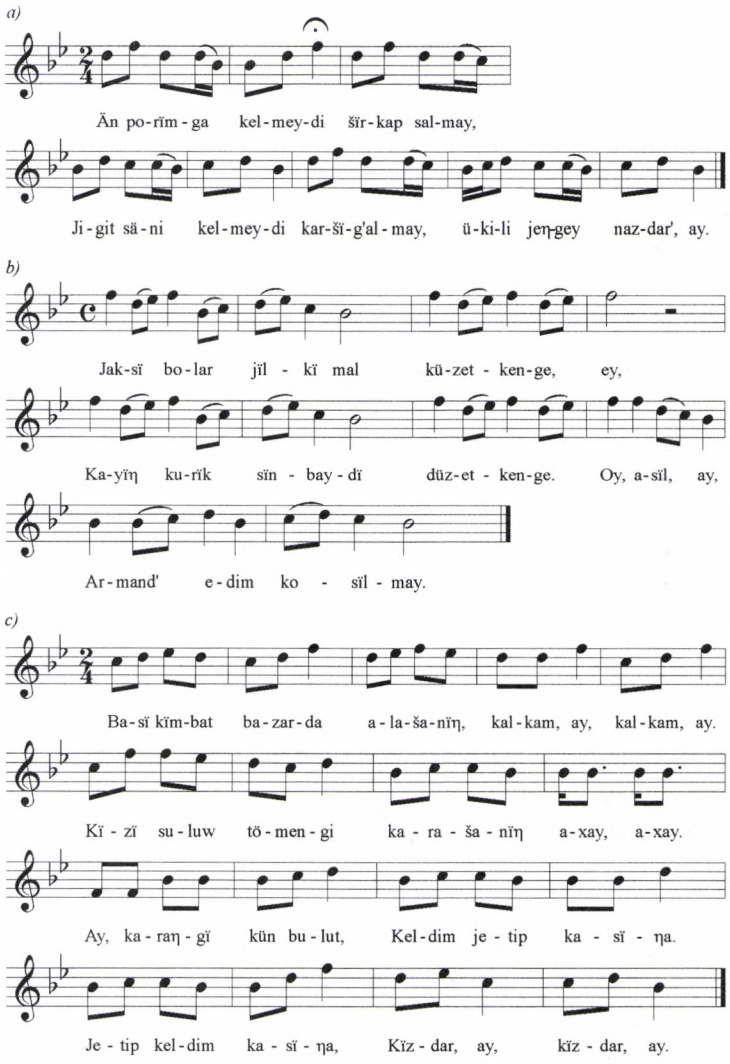
20. kotta. Négysoros dal 7–♭3–4 kadenciákkal és konjunkt mozgású első sorral

A második típus jellemzője a *do'–(ti')–la'–so'* hangokon ugráló első sor. Itt is gyakori a motívumismétlés, és az A_kA *refr. A* forma. Egyes esetekben az a_ka, vagy másképp felfogva *a b a* ismétléses motívumszerkezetű első sor a *ti* hangon ér véget.



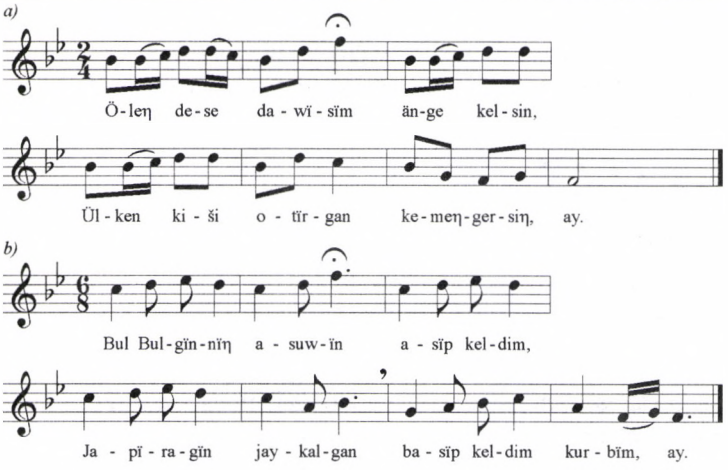
21. kotta. Do'–(ti')–la'–so' hangokon ugráló első sor

A harmadik típus jellemzője a *do–re–mi–(fa)–so'* hangokon fel-alá mozgó, nem minden esetben pentaton első sor. Ebben a dallamcsoportban az első sorban tétován mozgó dallamok mellett *a b a* és a_ka motívumszerkezetű sorok is vannak *(22a–b kotta).* Egy nagyobb, szintén nem pentaton csoport első sorai csak a *re–mi–fa–so'* hangokat használják *(22c kotta – a 22. kottákat lásd a 316. oldalon).*



22. kotta. Do–re–mi–(fa)–so' hangokon fel-alá mozgó, nem mindig pentaton első sor

Az első sorában trichordon vagy tetrachordon ugráló *so*-végű dallamok közül ki lehet emelni egy csoportot; ezeknek a dallamoknak ütempárokból építkező első sorát a *do–re–mi* illetve a *re–mi–fa* trichordokon való hullámzás után a *so'*-n való sor középi megpihenés, majd a sorkezdettel hasonló mozgásokkal a *mi*-n való zárás jellemzi *(23a–b kotta – $a^k a \mid ab$)*. Itt sem nehéz analógiákat találni a *22. kotta do* végű (!) dallamaival.

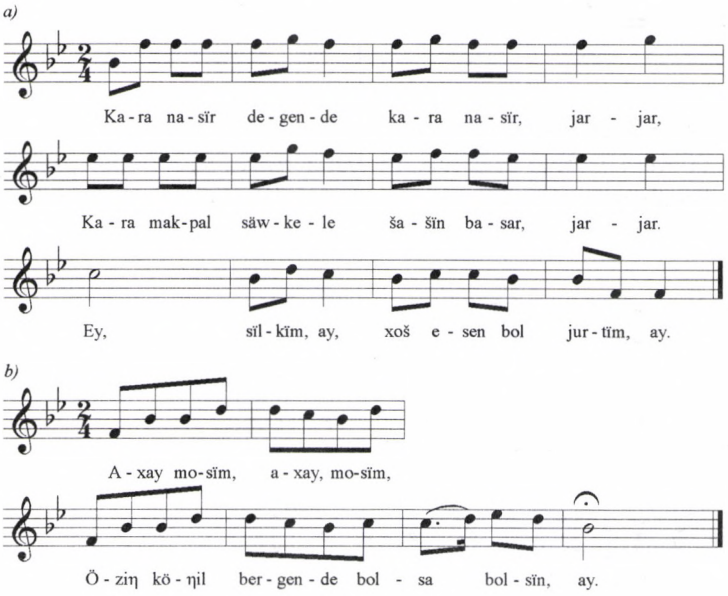


23. kotta.
Do–re–mi–so', illetve re–mi–fa–so' tetrachordokon hullámzó első sorok

EGYEDI DALLAMOK

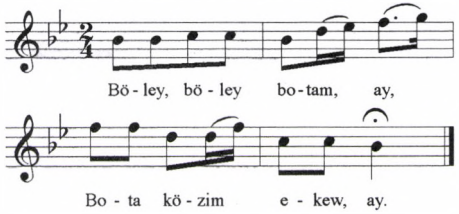
Végül azokat az egyedi mongóliai kazak dallamokat sorolom fel, melyek valamilyen egyéb szempontból figyelemre méltók.

Az egyébként mindig *do*-ra végződő és pentaton hangsorú *zsar-zsar* „kedves–kedves" elnevezésű lakodalmi dallamnak a *24a kottá*ban szereplő egyik variánsa egyedi a háromsoros felépítésével, ráadásul a második sor gerinchangja *fa*, ami meglehetősen szokatlan ebben az alapvetően pentaton zenekultúrában. A *24b kotta* pedig *a b* | *a b* + *c* ütempáros felépítése miatt tűnik egyedinek és mégis autentikusnak.



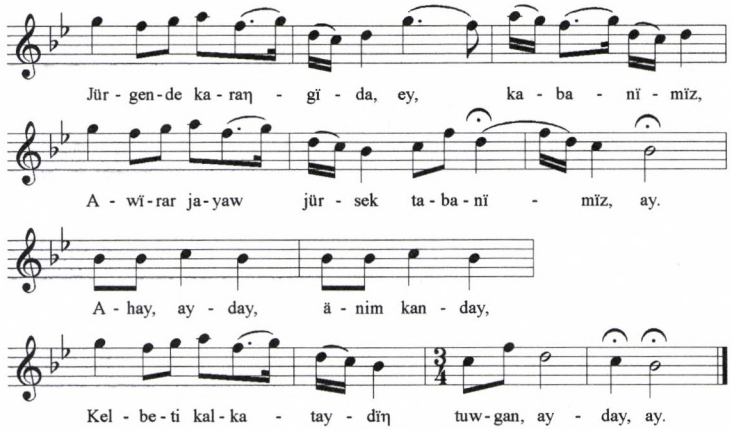
24. kotta.
Egyedi mongóliai kazak dallamok

Szintén autentikusnak tűnik, de az anyagban egyedül áll a rövid emelkedő első sorra rövid ereszkedéssel válaszoló dallam *(25. kotta)*. Ez a fajta dallamfelépítés mindössze két dallamnál fordult elő.



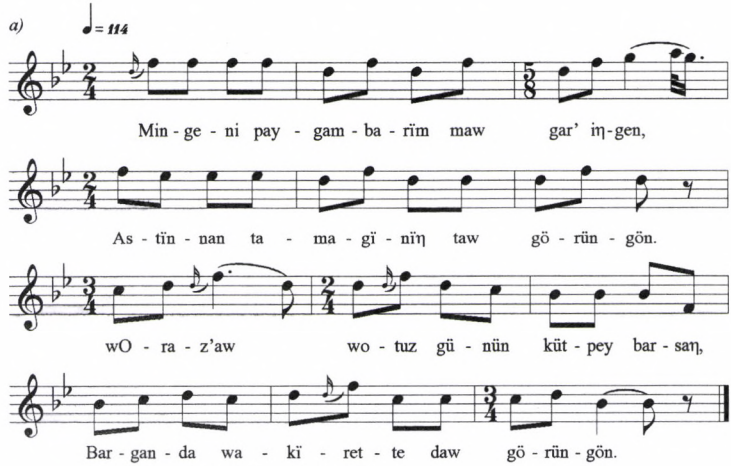
25. kotta. Egyedi emelkedő kezdés

Az első sorában a *ti'–la'–so'–mi* hangokon ugráló dallam is ritka *(26. kotta)*. Ugyanakkor ez az egyetlen olyan mongóliai kazak dallam, mely *do*-végződése ellenére 5–♭3–♭3 kadenciáival a magyar régi stílus bizonyos dallamaira emlékeztet.



26. kotta. Egyedi mongóliai kazak dallam

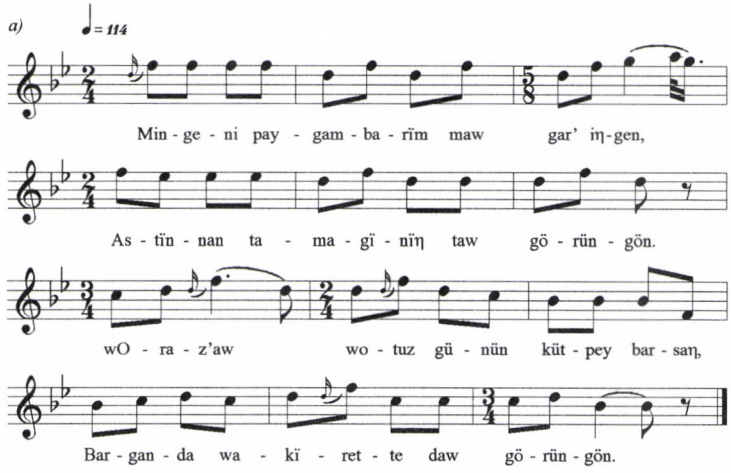
Ugyanígy egyedi a *27. kottán* látható *zsarapazan* vallási dallam. A hagyományos műfajokhoz tartoznak még az új évet köszöntő dallamok, melyet a tavaszi *nawriz* ünnepségek alatt énekelnek Közép-Ázsiában és a Közel-Keleten. Ezekből a dalokból nem gyűjtöttünk.



27. kotta. Egyedi zsarapazan dallam

KVART–KVINTVÁLTÁS

Mint láttuk, a mongóliai kazak dallamokra nem jellemző a határozott kvart-, illetve kvintváltó szerkezet. Egyes esetekben azonban mégis hallhatunk ilyen jellegű sorpárhuzamokat, de ezek ebben a népzenében nem alkotnak külön dallamcsoportot (*28. kotta).*



28. kotta.
Mongóliai kazak kvart–kvintváltás

A maradék mintegy 5%-nyi, többnyire nagy ambitusú *do* pentatonos dallamot nem lehet a fenti osztályokba besorolni. Ugyanígy a maradék *so*, *la* és az igen kis számú *re* végű dallam sem teszi lehetővé a tipizálást.

Ezzel végére értünk a fontosabb mongóliai kazak dallamtípusok átfogó bemutatásának. Cikksorozatunk következő és egyben befejező részében a délnyugat-kazak és a mongóliai kazak dallamosztályok összevetésével próbálkozunk meg, és felvillantjuk a más török népek, illetve a magyarok népzenéjével való kapcsolatokat is.

(a befejező rész következik)

ABSTRACT

JÁNOS SIPOS

KAZAKH FOLKSONGS FROM THE TWO EDGES OF THE STEPPE, 3

These four articles are to serve as a comprehensive study on the folk music of two Kazakh ethnic groups, one living on the eastern shore of the Caspian See and the other living some 3000 km apart to the East, in Bayan Ölgiy, West Mongolia. In the first article I wrote about the antecedents of my expeditions, described the collecting trip to South-West Kazakhstan and began to characterize the Kazakh musical styles. In the second article we made acquaintances with the remaining south-western Kazakh folk music styles and types, and with their connections to the folk music of other Turkic peoples and the Hungarian.

In the present third article one can read about the folk music of the Kazakh minory living in Mongolia. It is worth mentioning that an English book based on these articles was published by the Academian Publishing House under the title *János Sipos, Kazakh Folksongs from the Two Edges of the Steppe* with a CD supplement (www.akkrt.hu).

DOKUMENTUM

Bónis Ferenc

TANÚSÁGTÉTEL BARTÓK ÉS KODÁLY KORÁBÓL

*Radnai Miklós zeneszerző naplójegyzetei**

Nem hálás feladat olyan *zeneszerzőről* szólni, akinek *zenéjéből* egyetlen hangot sem ismer a nagyközönség. Három ok mégis arra késztet, hogy idézzük vissza e zeneszerző messze tűnt alakját a feledés homályából. Az első ok, hogy *Radnai Miklós* (1892–1935) tanári, zeneszerzői, kritikusi, legfőképpen azonban operaigazgatói működésével jelentősen hozzájárult a magyar zenekultúra 20. századi fejlődéséhez. A második ok „zene-geográfiai" természetű. A kiemelkedő csúcsok igazi nagyságát jószerével az alacsonyabb hegyekhez vagy éppenséggel a síkvidékhez viszonyítva érzékeljük igazán. A harmadik ok: a kutató-szerencse. A muzsikus unokaöccsének, Radnai Jenő okleveles mérnöknek megtisztelő bizalmából e sorok írójának kezébe került Radnai Miklós két kiadatlan napló-kötete, melybe 1911 tavaszától 1920 júniusáig írta be megfigyeléseit, örömeit, sikereit, kudarcait: önmagát és pályatársait illető megjegyzéseit.

A 20. század zenetudományának egyik alapvető mestere, *Otto Erich Deutsch*, a modern zenetörténeti dokumentáció második munkafázisának tekintette – a forráskutatás után, a lelet lényeges és kevésbé lényeges részének szétválasztása előtt – a forrás-értékelést. Mily mértékben hiteles egy-egy feltárt forrás, mennyiben bízhatunk a benne közöltek autentikus voltában? Radnai esetében leszögezhetjük: mindkét naplókötet a zeneszerző saját keze írása. A feljegyzések önmagának készültek, nem a nyilvánosság számára. Márpedig Radnait a vele kapcsolatos emlékezések a pontosság és korrektség megszállottjának írják le (így Ferencsik János is, lásd Bónis Ferenc kötetét: *Tizenhárom találkozás Ferencsik Jánossal,* Budapest: 1984). Ezért is, meg a napló rendeltetését tekintve is elképzelhetetlen, hogy írója ne a teljes igazságra törekedett volna. Hogy ezenközben szubjektív volt, hogy embereket az övele kapcsolatos magatartásuk szerint, műveket önnön művészi ízlése szerint ítélt meg: vitathatatlan tény.

Tény az is, hogy ítéleteinek egy részét – talán nem is kis részét – nem igazolta a leírásuk óta eltelt nyolcvan–kilencven esztendő. De e nagy tudású szakemberről bízvást elmondhatjuk: még tévedései is jellemzik korát. Ahol pedig *eseményeket* ír le,

* A 2001. március 24-én, az MTA Zenetudományi Intézetében Bartók Béla születésének 120. évfordulóján rendezett tudományos ülésszakon elhangzott előadás írásos változata. A tanulmány a Radnai-napló részleteit betűhíven (tehát nem az akadémiai helyesírás szerint) közli.

ott feltétlenül szavahihető szemtanú. Aki később, operaigazgatóként, magától értetődő természetességgel tolerálta az új zene legkülönbözőbb irányzatait: bizalmas naplófeljegyzések írójaként ugyan miért csapta volna be – önmagát?

Hadd jegyezzünk meg még valamit Radnai Miklós naplóiról: szekunder forrásai a Bartók- és Kodály-kutatásnak, de primer forrásai a Radnai-kutatásnak, a 20. századi kismesterek életét és munkásságát feltáró kutatásnak, melynek elvégzése tovább nem halogatható feladata a magyar zenetudománynak.

A naplók időhatárai – 1911 és 1920 között – századunk magyar zenetörténetének egyik izgalmas fejezetét foglalják magukban, az *Allegro barbaro* és *A kékszakállú herceg vára* keletkezésétől *A csodálatos mandarin* és az *Improvizációk* komponálásáig. Radnai, amikor naplóját írta, a felsoroltak közül csak *A kékszakállú herceg várát* ismerte – bár Bartóknak, Kodálynak, Dohnányinak és Weinernek több bemutatóján jelen volt. Ám ha az említett kompozíciók közül naplójában csak az opera kerül is szóba: érzékelhetjük keletkezésük korának hangulatát, eleven képet kaphatunk az időszak igazán fontos szereplőiről – méghozzá *oldalnézetben*. Mert Radnai se mestereik, se tanítványaik közé nem tartozott. Később született, mint a 20. század zenéjének újító mesterei, és bár önmagát *új dolgok szerelmesének* hitte: szellemi gyökereit régebbi korok talajába mélyítette. Vagyis: konzervatív volt a javából, kezdetben vajmi csekély toleranciával a távolabbi partok felé tartó zeneszerzők iránt. Becsületére legyen mondva: munkássága végső szakaszában, mint az Operaház igazgatója, felismerte a *stiláris többszólamúság* jelentőségét, és sokat tett Bartók és Kodály népszerűsítéséért.

Ezzel azonban jócskán előreszaladtunk az időben. Térjünk vissza a naplók keletkezésének korára, a tízes évekre. Feljegyzéseiben Radnai nem *szobor-portrét* mintázott kortársairól, hanem nagyon is eleven *pillanat-felvételeket* készített róluk. Melyek némelyike jellemző, másika inkább torzra sikerült – de mindegyik elárul valamit vagy a *fotómodellről*, vagy a *fotográfusról*.

A műfaj természetéből adódóan a legtöbbet *önmagáról* jegyezte fel Radnai. Ezek a naplóoldalak is megérdemlik, hogy idézzük őket. Mondjuk: történelmi igazságtételként. Mert a magyar zenetörténeti emlékezés igencsak szelektív. Nem egykönnyen fogadja el a *jelent*, annál könnyebben felejti önnön *múltját*.

Radnai tehetsége korán megmutatkozott, ennek köszönhető, hogy a tizennyolc éves felvételi korhatár ellenére már tizennégy esztendősen felvették a Zeneakadémiára. A napló egyik keltezetlen fejezete így vall erről:

Az 1906 év őszén vett fel Koessler János[1] *híres-neves zeneszerző-tanár az akadémiára, mikor is a felvételin egy g-dúr zongora-szonátámnak első tételét játszottam. Egy esztendei nála tanulás után, mert szegény Koesslernek, kit mindnyájan mint jóságos édesapánkat szerettünk és tiszteltünk, Mihalovics Ödönnel*[2] *való állítólagos összekoccanása miatt, távoznia kellett, lovag Herzfeld Viktor*[3] *nagyműveltségű, de tanári erényeiben jóval Koessler mögött maradó vezetése alá kerültem. Herzfelddel csak a második évben kezdtem jobban összebarátkozni, bár mindvégig ellenségeskedések voltak közöttünk az ő szigorúan régi felfogása és az én új és újért lelkesülő véleményem miatt. Mégis, tudom, hogy*

némely büszkeséggel volt rám, és reménykedő jó véleménnyel. Ezt megelőző gyermeki éveimben Horváth Attila[4] *vak zeneszerző-zongoraművész tanított idehaza, aki családunk régi jóismerőse.* [...] *Utolsó zeneakadémiai év*[em]*ben Antalffy-Zsiros Dezsőtől*[5] *orgonázni tanultam, úgy hogy valamit ehhez is értek, míg gyerekkoromban, a zongora mellett, mit Horváth Attilánál végeztem, hegedülni is tanultam vagy másfél évig Kozma Istókkal együtt, Kozma Andor fiával, Haják Károly nevű hegedűs akadémistától, kinek fivére, Ferenc operaházi kitűnő klarinétos lett és most a háborúban esett el egy szuronyroham alkalmával. Akkoriban, mikor az akadémián felvételit tettem, jóval a megszabott korhatár (18) alatt lévő ifjuságom ellenére, szó volt arról is, hogy zongorista legyek és vagy Szendy Árpád,*[6] *vagy Thomán István*[7] *vett volna magához. Ez elmaradt, részben idegenkedésem miatt, részben nagy és erős hajlandóságom miatt, mely az alkotó művészet felé húzott és vonzott. – Kora gyerekkorban zenéltem már egész magamtól, hol a zsámolyon verkliztem, kérdezvén, hogy vígat vagy szomorút akarnak-e hallani, majd nagyon gyorsan elsajátítottam a kottaolvasást is és akkor már a zongorán játszottam szerzeményeimet. A legelsők persze nincsenek meg, de a későbbiek már le vannak írva.* [...]

Korán megértek bennem a színpadhoz, a színpadi zenéhez fűző szálak. Legyen áldott a legnemesebb lelkű és szívű asszony azért, az édes jó anyám, amit értem tett és küzdött! Mint akadémista persze korán kezdtem tanítani is, jól emlékszem, két korona óradíjért! Aztán amint elvégeztem az akadémiát, Fodor Ernő[8] *markolt meg, kinél 1911 ősze óta tanítok. Természetesen itthon is, mivel ez sokkal többet jelent jövedelemben,*

---

1 *Koessler János, Hans Koessler* (1853–1926): bajor zeneszerző, a budapesti Zeneakadémia orgona-, karének- és zeneszerzés-tanára 1882–1908, illetve 1920–1925 között. A Brahms szellemében oktató mester osztályából került ki, többek között, Dohnányi, Bartók, Kodály, Weiner, Kálmán Imre, Jacoby Viktor és Szirmai Albert.

2 Mihalovics: *Mihalovich Ödön* (1842–1929) zeneszerző, a budapesti Zeneakadémia irányítójaként Liszt és Erkel hivatali utóda (1887–1919). Konzervatív muzsikus volt, Wagner stílusát igyekezett a magyar zene talajába plántálni. *Eliana* című, 1908-ban bemutatott operájának csekély közönségsikere Karinthy Frigyes életművében is tükröződik. Egyik humoros írásában az egyetlen hely, ahol hőse végre teljes *magányra* lelt, az *Eliana*-előadás operaházi *nézőtere* volt.

3 *Herzfeld Viktor* (1856–1919): zeneszerző, 1888-tól a Zeneakadémia zeneelmélet- majd (Koessler távozása után) zeneszerzés-tanára. Zenekritikusi munkásságot is kifejtett. Nekrológját Kodály írta (*Visszatekintés.* Összegyűjtött írások, beszédek nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest: 1964, II: 382–383.)

4 *Horváth Attila* (1862–1921): vak zeneszerző, zongoraművész és tanár, finom, hangulatos, romantikus zongoradarabok és kórusművek komponistája. A budapesti Filharmóniai Társaság zenekara 1905-ben bemutatta *Zrinyi Ilona* című nyitányát.

5 *Antalffy-Zsiross Dezső* (1885–1945): orgonaművész és zeneszerző. 1909–1921 között a budapesti Zeneakadémia tanára volt, 1921-től haláláig az Egyesült Államokban működött. Posztromantikus orgonadarabjai ma is élnek hazai orgonistáink műsorán.

6 *Szendy Árpád* (1863–1922): zongoraművész, pedagógus és zeneszerző. Liszt Ferenc és Hans Koessler tanítványa, 1890-től a Zeneakadémia tanára. 1911-től a zongoraművészképző vezetőjeként működött.

7 *Thomán István* (1862–1941): zongorapedagógus és zongoraművész, Liszt, Erkel és Volkmann tanítványa, 1888 és 1906 között a Zeneakadémia tanára. Osztályából került ki, többek között, Dohnányi Ernő, Bartók Béla, Keéri-Szántó Imre és Ferenczi György.

8 *Fodor Ernő* (1878–1944): zongoraművész, zenepedagógus, Budapest legjelentősebb, konzervatóriumjellegű magániskolájának alapítója és haláláig igazgatója. Az intézet 1903-tól 1952-ig működött. A Fodor Zeneiskola néhány híres tanára: Kovács Sándor, Senn Irén, Varró Margit, Kálmán György, Reiner Frigyes, Weiner Leó, Hammerschlag János, Kabos Ilonka, Kadosa Pál, Waldbauer Imre, Kerpely Jenő.

mint az iskolai fizetésem. Félig gymnasiumi, félig akadémiai életemben derülten emlékszem vissza két zenész tanáromra, mindketten matematikusok: Müller László és Bruck Ferenc, akik már akkor szerettek és becsültek. Sőt egyszer 20 korona pályadíjat is nyertem az iskolában egy gordonka szonátával. [...] *Az Akadémián Molnár Géza dr.*[9] *zenetörténeti és esztetikai előadásait élveztem nagyon. Járosy*[10] *rossz liturgikája és Kún László*[11] *hihetetlenül jól átmulatott karének órái feledhetetlen derűs órák. A szerencsétlen sorsú, többszörösen öngyilkos iszákos Szabó Xavér Ferenc*[12] *után nagy és tanulságos élvezet volt Siklós Albert*[13] *hangszerelési és partitúra olvasás órái. Néha-néha megjelentem Szabados Béla*[14] *zongoraóráin is, hol tudásom miatt kiváltságos volt a helyzetem.* [...] *Így érkeztem testben lélekben erősödve az otthon, az édesanyám művelt, szerető, nemes és délceg lelkétől edzve, bíztatva, okulva és tanulva a korig, az évig, amikor életem már a nyilvánosságé kezd lenni és avval mind több és több szállal kapcsolódik össze.*

1911-től 1919-ig Radnai a jó nevű budapesti magánkonzervatóriumban, a Fodor Zeneiskolában tanított zeneelméletet. 1913-ban elnyerte a Székesfőváros Ferenc József koronázási ösztöndíját, melynek segítségével, a „nagy béke" szinte utolsó pillanatában, nagyszabású tanulmányutat tehetett Németországban, Franciaországban, Belgiumban és Hollandiában.

1916 és 1917 között egy némajátékon – pantomimon – dolgozott, melynek librettóját, Oscar Wilde elbeszélése nyomán, ő maga írta. Ez lett főműveinek egyike: *Az infánsnő születésnapja*, melyet 1918. április 26-án mutatott be az Operaház. Következő naplóidézetünk a sikeres bemutató viszontagságos előkészületeinek epizódjait hozza közel a mai olvasóhoz:

[1917] *Szeptember 25dikén délután Bánffy grófnak,*[15] *Tangónak*[16] *és Kerner Istvánnak*[17] *bemutattam az Operaházban az Infánsnő születésnapja című némajátékomat. Nagy tetszéssel találkozott, baj van azonban a törpe személyesítőjével, ki egy Nádas*[18] *nevű táncos lenne; ez az ifjú pedig katona. Mentesítéséért lépéseket tesz Bánffy Miklós gróf.*

November 19-dikén Bánffy grófnál tett látogatásom alkalmával váratlan jóhírrel fogadott. A némajátékomhoz szükséges Nádas nevű táncost fölmentették és így sokáig türelmesen várakozott művem még az idei évadban színre kerül az Operában. Mindjárt meg is állapodtunk, hogy ő tervezi, díszletezi (mint mondta „nagy gusztussal"), Kerner István dirigálja és Bródy István főrendező rendezi a darabot.

Az ügyem miatt Kernert is felkerestem 21dikén délután, ki lekötelező kedvességgel, szívességgel vállalta a némajáték vezénylését. Sürgősen kellett szövegkönyveket írnom Bródynak, mit szombaton vittem be (24dikén) az Operába, valamint a szólamok kiírását is ez nap tárgyaltuk meg Herczeg könyvtárossal és Kejklicsek operaházi üstdobos-kottamásolóval.

Öt hónappal később:

Kerner István főzeneigazgató rendelt magához április 1-én (húsvét hétfőjén) az Operaházba, és átvettük a némajátékot a tempók miatt. Már próbálja a zenekarral. Végtelenül kedves volt, még készülő új vígoperámról is kérdezősködött. Különben igen „nehezelli" a némajátékot az öreg.

Április 7dikén ujra az Operában voltam Kernernél. A bemutatót 17dikére tervezik. Bródy István hirtelen távozása folytán Bánffy gróf maga fogja rendezni és irányítani művemet; holnap felkeresem őt.

8-dikán résztvettem a grófnál lefolyt rendezői, díszletező és rendelkező megbeszélésen (déli 12-től 1/2 3ig!), hol Bánffy grófon kívül Vidor Dezső titkár, Kéméndy szcenikai igazgató és Zöbisch Ottó[19] *balletmester voltak jelen. Bánffy néhány kitűnő és elsőrangú eszmét adott elő.*

Másnap, 9-dikétől kezdve serényen folynak a próbák; minden délelőtt zenekari és fönt a ballet-teremben a II. képből, délután 6-kor a mimikus részekből Nádasi Ferenc, Smeraldi Cézár és Zöbisch ballet mesterrel. Csütörtökön dél előtt vettem először részt zenekari próbán. (Első kép, másodikból a pávatáncig.) Délután pedig magam vettem a kezembe a mimikus próbák vezetését, hol igazán égető szükség van reám, hogy minden terveim és muzsikám szerint menjen. Azóta minden áldott nap ott vagyok és vezetem ezeket a próbákat,

---

9 *Molnár Géza* (1870–1933): zenekritikus, zenetörténész, zeneesztéta. 1900-tól tanított a Zeneakadémián. Magyar zenetörténeti munkái fölött jócskán eljárt az idő. (Molnár Antalnak csak névrokona.)

10 *Járosy Dezső* (1882–1932): temesvári székesegyházi karnagy, 1917-től alapító-főszerkesztője a Zenei Szemlének, mely a húszas évektől, Szabolcsi Bence szerkesztői és Tóth Aladár főmunkatársi közreműködésével, az újabb magyar zenei törekvéseknek európai kitekintésű orgánuma lett.

11 *Kun László* (1869–1939): cimbalomművész, karmester, zeneszerző. 1897-ben a Vígszínház karnagya és a Zeneakadémia tanára lett. Az általa alapított Országos Szimfóniai Zenekar élén több új magyar mű bemutatóját vezényelte. 1921-től Amerikában élt, ott is halt meg.

12 *Szabó Xavér Ferenc* (1846–1911): zeneszerző, 1888-tól a Zeneakadémia hangszerelés- és partitúraolvasás-tanára volt. Bartókot és Kodályt is tanította.

13 *Siklós Albert* (1878–1942): zeneszerző, pedagógus, 1905-től 1909-ig a Fodor Zeneiskola, 1909-től haláláig a Zeneakadémia tanára. 1918-tól az Akadémia egyik zeneszerzés-tanszakát vezette (a másik tanszak vezetője Kodály volt). A régi magyar zene emlékei közül többet „igazított" az újabb kor követelményeihez.

14 *Szabados Béla* (1867–1936): zeneszerző, 1893-tól 1932-ig a Zeneakadémia tanára, 1927-től a Nemzeti Zenede főigazgatója. Ő komponálta a *Magyar Hiszekegy*et. Számszerűen gazdag életművének legnagyobb része: operett. A Kodály ellen folytatott fegyelmi tárgyaláson – amikor is Kodályt a Tanácsköztársaság idején végzett aligazgatói munkájáért vonták felelősségre – Szabados meglehetősen dicstelen szerepet játszott.

15 *Bánffy Miklós gróf* (1874–1950): író, festő, politikus; az I. világháború idején az állami színházak intendánsa. Az ő díszleteivel mutatták be 1917-ben Bartók táncjátékát, *A fából faragott királyfi*t, és 1918-ban Radnai némajátékát, *Az infánsnő születésnapját*.

16 *Egisto Tango* (1873–1951): olasz karmester. 1912–1919 között a budapesti Operaházban működött. Ő mutatta be Bartók első két színpadi művét, *A kékszakállú herceg várát* (1918) és *A fából faragott királyfi*t (1917) – az utóbbit neki ajánlotta a zeneszerző. Az ő nevéhez fűződik Radnai *Orkán vitéz*ének bemutatása is (1919).

17 *Kerner István* (1867–1929): korszakos jelentőségű karmester, a hazai zenekultúrát építők sorában Erkel Ferenc és Erkel Sándor utóda, Dohnányi Ernő és Ferencsik János elődje. 1884 óta működött az Operaház kötelékében, melynek 1919/20-ban igazgatója volt, 1924-ben örökös tagja, 1927-ben főzeneigazgatója lett. 1900–1904 majd 1916–1919 között a Filharmóniai Társaság karnagya, 1904–1916 között elnök-karnagya, 1919-től haláláig díszelnöke.

18 *Nádasi Ferenc* (1893–1966): táncművész, 1937–1962 között az operaházi balett egyik irányítója, utolsó aktív éveiben az Operaház balettigazgatója.

19 *Zöbisch Ottó* (? –1935): operaházi balettmester. Mint koreográfust és balettmestert Balázs Béla így jellemezte: „egy svéd tornatanár". Nemcsak az *Infánsnő* koreográfiáját kellett 1918-ban a zeneszerzőnek és Bánffy grófnak „talpraállítani": erre kényszerült az előző esztendőben *A fából faragott királyfi* librettóírója, Balázs Béla is.

egyelőre az első képből. Szombaton (13dikán) az első összes próba volt a zenekarban (celesta: Fleischer Antal és xilophon: Pető Imre). 1/2 11-1-ig tartott; az egészen végigment Kerner. Elsőrangú dirigens az öreg! Itt rendben lesz minden, amint tudni fogja mindenki a dolgát. – 17dikén Kerner zenekari próbáján voltam. Úgyszólván zökkenés nélkül megy a muzsika. – 18dikán volt az első színpadi próbám zongorával. Minden nap különben jelen voltam és vagyok a próbákon, főleg este 6-tól kezdve. A mimikus részeket egészen magam tanítottam be a szereplőknek; kezd menni súgás nélkül is már. –

Szövegkönyvet, Magyar Színpad számára „szerző a darabjáról" és szövegismertetést fáradsággal bár, de már megírtam. – A rengeteg munka ellenére is április 24dikén tartott első díszletes és kosztümös főpróbán olyan csúnyán és rosszul ment a második kép, hogy rögtön a darab után fönn a színpadon, délután pedig 6-1/2 10-ig ujra rendeztük és változtattuk Bánffy gróffal Zöbisch munkáját. – Április 25-dikén volt a sajtó főpróba, rengeteg résztvevővel. Egészen más lett tegnap óta a darab. Kisebb feledékenységeket és elkéséseket leszámítva jól és szépen folyik a darab – óvatosságból holnap délelőtt 10-kor még egy próbát tartunk belőle. – Ez ismét gyöngén ment. –

26-dikán, pénteken volt a bemutató. Bajazzó volt vele Buriánnal,[20] *ki a részeg Lohengrin után most lépett fel először. Fényes közönség, táblás ház. Bánffy hívott meg, az ő páholyából néztem végig az előadást, a kis Vidor Gizivel, akit vigasztalásul hívott meg Bánffy, mert az első előadáson nem ő, hanem a Vécsey Elvira kis bárónő játsza az infánsnőt. Mindketten 12 évesek, Vécsey szebben mozog, de egyformán ügyesek, jó barátnők, de a művészi féltékenység már is nagyon gyötri őket. Külső siker volt igen nagy. Az előadás is jól ment. Nádasi remekelt. Sokszor ki kellett mennem a függöny elé, sok virágot, koszorút, ajándékot kaptam. És különös, hogy teljesen nyugodt voltam, mintha nem is az első színházi bemutatómon lennék jelen! Magam is kirukkoltam persze és Nádasinak egy zsebtárcát vettem (ezüstös, monogram és dátum 108 kor.), Keresztes Mariskának egy félkiló Gerbaudet (25 kor.), a kis Vécseynek egy dobozzal Gerbaudet (10 k.) a gyerekeknek pedig 100 darab süteményt rendeltem Weisz Bélától (44 kor.). Aztán fényképezés folyt fönn a házi színpadon, mi pedig előadás után a Dunapalotába (Ritz) mentünk szűk családi körben vacsorázni.* [...]

Szombaton reggel olvastam a lapok kritikáit, melyek mondhatom ostobábbak, mint valaha is. Egészen helytelen szempontokból fölényeskednek, akadékoskodnak, atyáskodnak és vállveregetnek. A sok közül van mi egészen jó, van jónak nevezhető is persze, de általában rosszak. Főleg Diósy Béla[21] *(Pester Journal) és Reinitz Béla*[22] *(Világ) írtak bután és komiszul.* [...]

Radnai naplója viszonylag terjedelmesen foglalkozik Bartók színpadi elsőszülöttének, *A kékszakállú herceg vára* című egyfelvonásos operának a bemutatásával, mely néhány héttel követte csak *Az infánsnő születésnapjá*nak premierjét. A Bartók-mű keletkezéstörténetéhez tudnunk kell, hogy pályázatra készült. Szerzője 1911-ben benyújtotta a Lipótvárosi Casino zeneszerzői versenyére, ahol azonban megbukott vele: a bírálóbizottság előadhatatlannak minősítette. A pályázatról ezt jegyezte naplójába Radnai:

[1911] *VI. 4. A „Lipótvárosi Casino" 1000 korona ösztöndíjat adott a kiírt egyfelvonásos operapályázatra beküldött „Az arany" operámért. Ketten pályáztunk csak, én meg Bartók Béla, Balázs Béla „Kékszakállú herceg várá"-val.*

Radnai operája, *Az arany*, mindmáig előadatlan maradt, a zsűri kedvező vélekedése ellenére. Bartók művét a bizottság még jutalomra se méltatta. Ez az ítélet, bár a *Kékszakállú* végső sorsára nem volt hatása, ősbemutatóját jócskán késleltette. Bartóknak hét esztendőt kellett várnia, míg operája színpadra került. A főpróbán jelen volt Radnai Miklós is:

[1918] *Május 23dikán volt Bartók Béla Kékszakállú herceg vára (Balázs Béla szövege) operájának főpróbája. Gyöngébb, mint a Fából faragott királyfi, amit tavaly ilyenkor mutatott be az Opera. Mindamellett rendkívül érdekes és egyéni muzsika. Csak a szív, a melegség, a líra az hiányzik belőle teljesen! Mihalovics is ott volt, kivel a főpróba után beszéltem és aki csak annyit mondott: „hát szomorú dolog ez!" A jelenvoltak különben általában vegyes érzelmekkel keltek fel helyeikről. – Kicsit hosszú különben, és mint színpadi munka, valóban elhibázott szövegű opera.*

Megdöbbentő az az érzéketlenség, mellyel a Bartóknál tizenegy esztendővel *fiatalabb* Radnai a *Kékszakállú* szívbemarkoló szépsége, lemondó lírája mellett elment – bár véleményével bizonyára nem állt egyedül. A kép teljessége kedvéért jegyezzük meg azonban, hogy az 1919 után hazai hallgatásra ítélt Bartók-operát, nem kis nehézségek leküzdésével, az operaigazgató Radnainak sikerült újra színpadra segítenie Budapesten. Magát az új premiert 1936-ban nem érte már meg.

1918 őszének polgári forradalma előrevetítette a személyi változások lehetőségét a zenei élet kulcspozícióiban is. Radnai, bár a társadalmi átalakulásokkal nem rokonszenvezett, elérkezettnek látta az időt, hogy azok szárnyán bejusson a Zeneakadémiára, magán-zeneiskolai tanári állását felcserélve az előkelőbb közalkalmazotti státussal. Ennek elérése érdekében minden követ megmozgatott, mai szemmel nézve nem mindig megnyerő módon. Sorra látogatta a Zeneakadémia még hivatalban lévő régi és lehetséges új vezetőit, naplójában részletesen beszámolva arról, hogy kihogyan fogadta. Ítéletei meglehetősen szubjektívek: aki szép szavakkal támogatásáról biztosítja, az feltétlenül jó ember, akiről nem érzi, hogy teljes szívvel mellette áll, az rossz ember. Molnár Antalt[23] például, akit korábban „barátom"-ként aposztrofált,

20 *Burián Károly* (1870–1924): cseh származású világhírű tenorista, a tízes években a budapesti Operaház állandó vendége, majd szerződtetett tagja. Csodálatos művészete híressé, iszákossága hírhedtté tette. Egy *Lohengrin*-előadáson, mámorosan – erre céloz Radnai – „lemaradt" a hattyúvontatta csónakról. Úgy mondják, ekkor hagyta el ajkát a szállóigévé vált, utóbb Leo Slezáknak tulajdonított kérdés: „Wann kommt der nächste Schwan?" („Mikor jön a következő hattyú?").

21 *Diósy Béla* (1863–1930): ókonzervatív zenekritikus, a *Neues Pester Journal* zenei referense.

22 *Reinitz Béla* (1878–1943): haladó szellemű zenekritikus, Ady barátja és verseinek első, nagyhatású megzenésítője. A Tanácsköztársaság idején a zenei direktórium vezetője, a restauráció első évtizedében emigráns. Bartók tüntetően az emigráns Reinitznek ajánlotta a maga Ady-dalait.

23 *Molnár Antal* (1890–1983): zeneszerző, kamaramuzsikus, népzenegyűjtő, a magyar nyelvű zeneesztétika alapvető mestere. Ő az első tudományos Bartók-elemzés, valamint az első Kodály-monográfia szerzője. Radnai róla írott sorait – „...minden erejével felkínálta nekik [Bartóknak és Kodálynak] magát, járt a nyomukba és körülhízelegte őket..." bízvást tekinthetjük rosszindulatú rágalomnak; Molnár, mint kamaramuzsikus és kritikus, 1909 óta elkötelezett híve volt a két géniusz művészetének – és egész életében az is maradt. Lásd Bónis Ferenc írását: "Molnár Antalról és keserű önéletrajzáról", továbbá Molnár Antal: "Önéletrajz, 1968" című posztumusz közleményét: *Forrás* XXII/7 (1990 július), Kecskemét: 62–64., illetve 65–72.

itt már, mint lehetséges vetélytársat, afféle nyüzsgő talpnyalóként jellemezte (holott a Radnainál két évvel idősebb, zeneszerzőként, kamaramuzsikusként, népdalgyűjtőként és esztétikusként ténykedő Molnár legalább annyi joggal pályázott a zeneakadémiai tanárságra, mint ő). Kodály sem kapott „jó osztályzatot" a naplót író Radnai Miklóstól. Kodály személyében akkor már sokan és joggal a Zeneakadémia leendő vezetőjét látták; udvariassági látogatásai során tehát őt sem kerülhette el Radnai. Mai szemmel olvasva a naplót nyilvánvaló, hogy a „meglátogatottak" között igazában Kodály volt az egyetlen, aki segítette Radnait. Kodály előtt már akkor, harminchat éves korában, a zeneoktatás nemzetépítő programja lebegett, ahhoz keresett segítőket a megújítandó tanári karban. Pontos képet akart tehát kapni fiatalabb kollégája sokoldalúságáról, ezért – későbbi műszóval – alaposan „lekáderezte". Radnai ezt megalázó vizsgáztatásnak, sértő zaklatásnak tekintette: jó pár évre ez határozta meg Kodály-képét. Nem volt igaza; a lényeg helyett beérte a látszattal. Mert a nehezen megközelíthető, a konvencionális udvariaskodást megvető Kodály, amint Dohnányival együtt átvette a Zeneakadémia vezetését, tüstént kineveztette Radnait az intézet tanárává. Rövid ideig tartó zenekritikusi működése során is jóindulatú méltánylással írt Radnai újonnan bemutatott művéről, az *Orkán vitéz*ről.[24]

És mégis: noha ítéleteinek igazságát nem igazolta az idő, érdemes megismernünk Radnai Miklós vélekedéseit. Bartók és Kodály korának egy küzdelmes időszakát mutatják meg, konzervatív nézőpontról szemlélve. A naplónak egy, 1918. november 10-ét követő hosszabb szakaszát idézzük fel:

[Waldbauer] *Imrével*[25] *folytatott hosszabb beszélgetésem, a forradalommal kapcsolatos zenei átalakulásokról, furcsa eredményekre vezetett. Szerinte, bár ő tudja, mert jól ismer, hogy becsületes gondolkodásból eredt, mégis hiba volt tőlem, hogy Bartók és Kodály táborába nem szegődtem, velük az érintkezést nem kerestem. Pedig, meg van róla győződve, a legjobb barátok lennénk és lehetnénk, mivelhogy ők is tiszta kezű és lelkű művészek, ha kölcsönösen megismernénk egymást. Most valószínűleg ők kerülnek a zenei élet vezetésének élére, ami, személyemet nem tekintve, feltétlenül nyereséget és előnyt jelent a magyar muzsika fejlődésének. Mind ez persze összefügg az akadémián leendő tanári változásokkal is, ahol könnyen kieshetek Molnár Antallal szemben a jelölésből, aki minden erejével és ügyességével felkínálta nekik magát, járt a nyomukba és körülhízelegte őket, már régtől fogva. Szinte kíváncsi vagyok, hogy a forradalomnak ez az engem személyesen is érdeklő és érintő része, vajjon megint csak a pajtáskodás, kijárás*

24 „A filharmonikus hangverseny ezúttal magyar újdonságot hozott: *Radnai* Miklós Orkán vitéz című, zenekarra és tenorhangra írt művét. Az öt részből álló munka annak mutatja Radnait, akinek már rég ismerjük: a fiatalabb magyar zeneszerzők közt igen számottevőnek. Jól ismeri a modern zenekar fegyverzetét, ha kissé gyakran is zörgeti. Egy hősnek szerelme, küzdelme és győzelme volna az összekötő gondolata a tételeknek, melyekben sok jó illusztráló, harmonikus és színbeli ötlet van elszórva. Csak magyarsága merít egy már mohosodó forrásból: a megúnt műnépdal állott vize érzik rajta. Nagy sikere volt. A tenorszólót szépen énekelte *dr. Székelyhidy*." Kodály Zoltán: *Visszatekintés II.* 348.

25 *Waldbauer Imre* (1892–1952): hegedűművész, az 1909-ben alakult Waldbauer–Kerpely vonósnégyes primáriusa. Ez az együttes mutatta be Bartók első két és Kodály mindkét vonósnégyesét (az első kvartettek bemutatása idején Molnár Antal volt a kvartett brácsistája).

és hízelgés alapján fog-e eldőlni vagy talán érdemekről és értékekről is esik-e majd szó benne? Én világosan megmagyaráztam Imrének, hogy az én távolmaradásom Bartók, Kodályéktól, semmi másnak nem tulajdonítható, mint az ő zárkózott, hideg és részvétlen viselkedésüknek. Elvégre ők az öregebbek, nekik kellene bíztatással és egy kis érdeklődéssel, jóakarattal az ember elé jönni, hogy baráti érintkezést köthessünk. Nekem soha se volt ellene kifogásom, de megalázkodni, azt nem tudok. És ha csak ilyen módon juthatok valakihez, akkor inkább nem jutok el hozzá; ennek nem teszem ki magam se most, se majdan. – Hát várok és figyelek!

November 16-dikán, hideg és borus, zimankós és havasháztetős téli napon, kikiáltották a magyar köztársaságot, melynek egyelőre gróf Károlyi Mihály a kormányzója. Elnök választás később lesz. Nincs társaság, ahol 10-15 percenként vissza ne térne a beszéd a politikára. A várható jó, és a veszedelmesen fenyegető rossz: a bolsevizmus minden lelket kétségek és remények között hány.

Az akadémiai tanárság ügye valóban felszínen van. Siklós biztatására a napokban elszánom magamat keserves utaimra és bejárom az ügyemben a fontosaknak vélt embereket. Keserves alázkodás, de meg kell lennie. Csak azután ne történjék hiába minden fáradozásom. – November 18-dikán délután három embert intéztem el. Elsőnek Mihalovich Ödönt, az akadémia öreg v. b. t. t. kegyelmes igazgatóját. Nagyon kedves volt, mint velem mindig is, megköszönte ajánlkozásomat, de, mint ahogy kifejezte magát, a költségvetéstől függ a dolog, aztán három fiatal emberük is van (Siklós, Weiner, Kodály) az elméletre, azonban hát: „kommt Zeit, kommt Rat!"[26] *Evvel kegyelemben elbocsátott. Második Oszwald János*[27] *volt, akit elővettem. Az öreg nagy szívélyességgel ígérte meg, hogy magától értetődően pártomon lesz, sőt még a Modulációról írott kis könyvemet is dicsérni kezdte, hogy ő használja is már az akadémián, és milyen jó szolgálatot tesz neki. Harmadiknak dr. Molnár Gézával beszéltem, aki igazán minden reményemen felül nyilatkozott rólam is, ügyemben is. Kijelentette, volt, marad és lesz is ez ügyben az oldalamon, minden súlyával és befolyásával, amit eddig én végeztem és adtam a színpadnak, a hangversenynek, az iskolámnak: már ezért is bőven kiérdemeltem ezt a tanári állást, amit, ha tőle függne, azonhelyben nekem adná. Művésznek tart, aki a művészetemnek élek és nem keveredem semmiféle „radikálisok" és „klikkezők" közé, mint azon „zenei stréber, a Molnár Antal". Neki már vitája is volt az akadémián miattam, de még az ellenségemet is meggyőzte (ez valószínűleg Kodály lehet), hogy én való vagyok oda, mert én nekem az iskolában nincs más célom, mint művészetet tanítani és hirdetni a dobogóról. Állítólag az ellenség annyira megpuhult, hogy azt mondotta, akkor hát ő kettőnket fog ajánlani, Molnárt és engem. Különben nagyon bíztatott Molnár Géza, hogy az ő tudtával elég hívem van az akadémián és így ő szinte biztosra veszi, hogy el is nyerem majd ezt az állást, ami igazság és méltányosság is egyben, és szerinte, mindenképpen engem illet meg. – 20-dikán Weiner Leót fogtam el, aki igen kedvesen mondogatta, hogy ő gondolt rám már előbb is és gondolt volna úgy is, ha nem is szólok neki. Sima és ügyes emberke a Leó, nem mernék azonban a szavára építeni még egy rongyos kis vályogkalyibát sem.*

---

26 „Idővel megjön a jótanács."

27 *Oswald János* (1858–1920): zeneíró, tanár. 1903-tól 1919-ig zeneelméletet tanított a Zeneakadémián.

Hízelegni azonban, úgy látszik, hízelgett neki, hogy külön felkerestem. – 22-dikén nehéz napom volt, ezt bátran mondhatom. Reggel 1/2 11-kor Moravcsik Géza akadémiai titkárt kerestem fel, aki régi jó, kedves emberem. Végtelenül kedvesen fogadott és biztosított róla, hogy ha bármilyen formában is lesz, vagy lehet változás, úgy én a legelsősorban kerülök szóba és ő rajta lesz, reméli is, hogy kedvezően fognak alakulni a dolgok. Ő is hangsúlyozta, hogy eddig elért sikereimmel és tevékenységemmel már is bebizonyítottam és kiérdemeltem, hogy főiskolai tanár legyek. Délután 4 órakor Dr. Kodály Zoltánt kerestem fel az akadémián. Már előre mondtam idehaza, hogy az egész keserves látogatási soron szívesen átvágom magam, de a Kodálylyal való félórától – undorodom! Na de meg is kaptam tőle, olyan fekete levest tálalt fel nekem, hogy igazán nyakig ültem és úsztam benne. Modortalan és elbizakodott viselkedése, beszédje, mindent és mindenkit mélyen maga alatt tartó lenézése, és az a hang, ahogy beszél, mintha már is ő lenne az akadémia igazgatója, (hiszen lehet, hogy a nemes köztársaság őt ülteti majd erre a polcra) és végül csak a nagyképű, ostoba kérdések és kívánságok, amikkel egy kegyetlen félórán át háborgatott, – hát ezek igazán megörökíteni való dolgok. Először is tudok-e kifogástalanul franciául? – Elképedve várok, nézek rá, minek ez vajjon? – Mert ők ki akarnak valakit Párisba, vagy Belgiumba küldeni a zenediktálás tanításának tanulmányozására. – Tudok-e Dalcroset? Jó volna, mert azt is be akarják vezetni az akadémiába. – Dirigáltame már? kár hogy nem, mert talán én inkább karmester lennék. – Vezettem-e már kart? Mert talán az akadémiai kórust lehetne rám bízni. – Jól zongorázom-e? Mert a zongoramelléktanszakot vállalhatnám. – Foglalkoztam-e színpadi zenével? Mert az akadémiai korrepetíciót vállalhatnám majd Szabados Béla helyett. – Mondhatom a kegyes kihallgatás végén, ő bármennyire is hangsúlyozta, hogy csak azért érdeklődik ilyen behatóan, hogy mentől több oldalú valaki, hát annál könnyebb elhelyezni, felhasználni, én azonban igazán nem tudtam, hogy mindezt azért kérdi-e, hogy vajjon hogyan szabaduljon meg attól, hogy én tanár legyek az akadémián, (azért küld olyan nagyon karmesternek) vagy valóban van valami értelme ennek a feneketlen kérdezősködésnek?! Szentül elhatározom, hogy abban az esetben, ha Kodály lesz az akadémián az elméleti atyaúristen, akkor én igazán másfelé próbálkozom állás és megélhetés után nézni, ha csak a viszonyok nem változnak meg. Utálatos, elbizakodott, nevetségesen nagyképű ember, akivel, azt hiszem sohasem fogok összebarátkozni ebben az életben, ha Imre még úgy is meg van erről győződve! – Este Herzfeld Viktort kerestem fel a lakásán. Egy végtelen kellemes (milyen óriási ellentét!) félórát töltöttem beteges, öreg volt tanáromnál, mindenről, művészetről, háborúról-békéről, róla és rólam beszélgettünk, amelynek folyamán készséges kedvességgel ígérte meg, hogy legelsősorban természetesen az én érdekemben fog lépéseket tenni, ha erre alkalom kínálkozni fog. [...] *November 26-dikán, szerencsés véletlen és hosszú, makacs és türelmes várakozás után Bartók Bélával és Dohnányi Ernővel beszéltem az akadémián. Mai művészetünknek ez a ragyogó két alakja egyformán szíves és kedves volt velem. Bartók hosszasabban érdeklődött, hogy tanítok-e még Fodornál és magától értetődőnek találta azt, hogy olyan állásra vágyom, mely a körülményekhez képest biztosabb és jelentősebb alapokon nyugszik a megélhetésemet illetőleg. Ha tőle függ és tehet valamit, minden bizonnyal számítsak rá. Dohnányi is igen előzékeny volt, mint mindig, máskor is velem és bár most még nagyon bizonytalan a zenei helyzet, ő maga sem tud-*

ja, milyen és miféle változásokra van és lehet kilátás, engem azonban nem fog kifelejteni, ha arra kerül majd a sor. Bartók is, Dohnányi is igen érdeklődtek mit dolgozom, (Dohnányi közben Nagy Géza akadémiai zongoratanárnak is bemutatott, aki vele volt, avval, hogy »egyik legkiválóbb zeneszerzőnk«) de Dohnányival együtt panaszoltuk, hogy nem tudunk ebben a forradalmár és zavaros és szomorúan elborult időben komponálni. – Evvel lezártam, istennek hála, az itt szükséges kilincselést!

A következő, immár 1919-es bejegyzésből kitűnik, hogy Kodályt, ha modora szokatlan volt is, kizárólag tervezett reformgondolatai, következésképpen az intézet érdeke motiválták. Dohnányival együtt első dolga volt Radnait, Waldbauer Imrével és Molnár Antallal (aki Radnai naplójában „magakellető hízelgő"-ből tüstént „Anti"-vá szelídült) kineveztetni a Zeneakadémia tanárává.

Február utolsó napján, 28-dikán Weiner Leó utján értesültem, hogy miután Dohnányi és Kodály átvették hivatalosan az Akadémia vezetését, már is intézkedtek az új kinevezésekről, melyek között én is ott vagyok. Társaim Waldbauer Imre és Molnár Antal. [...] *Én Weiner óráit veszem át és osztozom Antival az Oszwald óráin. Weiner zeneszerzést fog tanítani, Kodály csak három órát fog adni egy héten. Másnap, március 1-én voltam Kodálynál, hogy beszéljek vele. Találkoztam a régi emberekkel, kedvesen gratuláltak, mondván, hogy hiszen a régi rezsimnek is erős jelöltje voltam. Délután Dohnányival is beszéltem.*

Március 2dikán, délelőtt 1/2 12kor volt a Vigadóban majdnem teli termek előtt a multkori filharmónia ismétlése. [...] *A matinén Kodály és Reinitz Béla kormánybiztos is ott volt. Neki is megköszöntem kinevezésemet, – felhasználván az alkalmat.*

Másnap 3-dikán és a rákövetkező héten minden nap, az osztályok átvételével töltöttem délutánjaimat az akadémián. 9 órát Weiner Leótól és 7 órát veszek át Oszwald Jánostól, aki kedves és oktatós, ósdi és kissé nagyképű beszédek kíséretében búcsuzott a növendékeitől és ajánlotta be őket nekem, engem nekik. –

Radnai naplójában jó néhány ítélet olvasható hazai zeneszerző-kortársairól. Afféle zenekritikusi alapvetés ez: akkortájt kezdődött kritikusi munkássága, mely 1925-ig, az Operaház igazgatójává történt kinevezéséig tartott (1919 és 1923 között a *Szózat*, 1923 és 1925 között a *Nemzeti Újság* zenei referenseként működött). Ítéleteiben a megalapozott szakmai tudás sajátos, szubjektív szélsőséggel párosul; kétségtelen, hogy akkor még kevés méltánylás volt benne a magáétól eltérő zenei törekvések iránt. Íme, a napló sommás Dohnányi-képe:

Dohnányi Ernőnek legjobb művét az Operaház mutatta be, a „Pierette fátyola" némajátékot, úgy 1910-ben. Hallottam tőle azóta egy zenekari suitet (fis-moll), mely talán a némajáték után a legjobb alkotása. Tavaly (1918) egy gyerekdal felett írott variációkat (zongorára és zenekarra) mutatott be a filharmónia. Ismerem a hegedű és gordonkaszonátát, a koncertdarabot gordonkára zenekarral, néhány vonósnégyest, az igen kitűnő vonóstriót és az ifjúkori zengzetes zongoraötöst, melynek azóta egy második zongoraötös párja is van. Zongoradarabjai közül többet hallottam már. D-moll szimfóniája szürke és unalmas munka. –

Radnai Bartók-képe: elismerés, komoly fenntartásokkal. Íme:

Bartók Bélától elsőízben, több mint tíz esztendeje lehet, hogy (1907-ben az uj Zeneakadémia palotájának, ma 1919 óta Zeneművészeti Főiskola a nevünk, felavatásakor

rendezett ünnepélyeken) valamit hallottam. Az első zenekari suitje volt, mely a legragyogóbb ígéret volt a magyar simfonikus irodalom megteremtésére. Gyönyörű munka. Aztán úgy tíz évvel ezelőtt (1910 körül) szerzői estje volt a hajdani Royal szállóbeli hangversenyteremben (ma Apollo-mozgó!), hol az első quartettet és néhány zongoradarabot hallottam tőle. Aztán a nagy háború éveiben az Opera mutatja be (1916-ban) [helyesen 1917-ben] *a „Fából faragott királyfi" némajátékot, majd egy évre rá (1917-ben)* [helyesen 1918-ban] *a „Kékszakállu herceg vára" operát. Előbbi nagyon érdekes, utóbbit egyes részletektől eltekintve kevésbé szeretem és mint operát szerencsétlennek találom actiótlan szövege miatt. Mindkettőnek írója a kommunista Balázs Béla. Waldbauer-Kerpely vonósnégyes mutatja be második vonósnégyesét is, mely szintén olyan egészen sajátos és érdekes, mint az első (1918). Tavalyi szerzői estje néhány zongoradarabot és dalt (Ady szövegekre, Durigo Ilona énekelte) hozott ujdonságul, melyek nagyon is mesterkélt írások. Zenekari művei közül ismerem, többizben is hallottam már a második suitet, a rapszódiát zongorára zenekarral, a Két arcképet (ideális és torz) és a Két képet (Virágzás, Falu tánca). –*

A zeneszerző Kodálynak is jut néhány jó, de még több rossz szó:

Kodály Zoltántól úgyszólván csak kamaramuzsika került még csupán ki. Neki is volt szerzői estje Bartókkal együtt a Royalban, hol szépségekben bővelkedő első quartettjét mutatták be Imréék, és zongoradarabokat Bartók. Azóta egy ujabb, de gyöngébb második quartettje is van. 1918-ban szerző estjén egy szóló gordonkaszonátát (Kerpely) és egy duót hegedű-gordonkára (Waldbauer–Kerpely) mutatott be, rossz és hosszadalmas, gerinctelen kísérletezések. Dalok Csokonai-szövegekre [helyesen: a Megkésett melódiák, Berzsenyi, Kölcsey és Csokonai verseire] *szépek és érdekesek. Egy csellószonátát is ismerek töle, mely bár eredeti, de nem kielégítő tartalmu műve. –*

Azt gondolhatnánk: a konzervatív Weiner művészetét fenntartás nélkül elfogadta Radnai. Nem így volt; neki azt rótta fel, hogy – nem talál benne hibát:

Weiner Leónak híres kis szerenádja nagyon friss és eleven munka. A Csongor és Tündéhez írt muzsika is kitűnő. Vonósnégyese, vonóstriója, zongoradarabjai, két hegedűszonátája, Farsang című zenekari műve is egytől-egyig derék alkotások, de egy kicsit túlságosan is kicsiszolt, ésszel és tudással írott munkák, kevés megvesztegető tulajdonsággal. Formaérzéke rendkívül fejlett, ebben talán első a maiak között. Szépen, mondhatnám hiba nélkül dolgozik, ami, furcsán hangzik, de rovására irandó erény.

Különös vélemény, sajátságos dicséret. Dehát ez nem a tárgyilagosságra törekvő zenetörténész, hanem a szigorú és elfogult pályatárs véleménye. Nem feledhetjük azonban azt sem, hogy aki Weiner *Csongor és Tünde*-zenéjét balettként 1930-ban az Operaház színpadára segítette, nem más volt, mint Radnai Miklós operaigazgató.

A naplóíró első volt azok sorában, akik megpróbálták szembeállítani Kodályt Bartókkal, Bartók újabb műveit a fiatalkoriakkal. Érdemes felidézni ezeket a sorait is: motiválják Bartók ingerültségét, mely a Nyugatban közölt, *Kodály Zoltán* című 1921-es cikkében öltött formát („ők, a tehetségtelenek, a tétlenek, a senkik" – írta Kodály értetlen vagy ellenséges bírálóiról, napjainkig érvényesen Bartók). Ha ismeri Radnai alábbi véleményét, alkalmasint őt is az utóbb említettek közé sorolja.

Kodály Bartók Bélának árnyéka, nincs semmi benne, amit dicsérni lehetne, mert – Kodály. Tagadhatatlanul jó és kiváló muzsikus, de nem jár a maga útján. Bartók egyéni-

sége és eredetisége döbbenetes pályát futott meg. Egészen sajátos és egyedülálló jelenség a zeneművészetben és ha sajnálom is, hogy muzsikája újabban elhajlik a magyar iránytól [!!!], *melynek pedig halhatatlan mesteréül igérkezett, végtelen erő és nyers kincs sugárzik, süt ki műveiből. Ő ma a legnagyobb név közöttünk. Dohnányi előkelő művész, de szürke és fáradt tehetség, különösen mióta a Pierettet megírta, hanyatlik. Abban azonban kiválót nyujtott.*

Radnai később megértőbben közeledett Kodályhoz – amiben a *Psalmus Hungaricus* 1923-as diadalmas bemutatójának is része lehetett. Radnai két évvel később az Operaház igazgatója lett. Tíz évig töltötte be ezt a fontos posztot: munkássága az intézmény történetének egyik legragyogóbb korát alapozta meg. Felfrissítette a repertoárt, új előadó-tehetségeket fedezett fel, a művészi munkafegyelem dolgában pedig teljességgel megújította az Operaházat. Ő szerződtette Budapestre Sergio Failonit, a kiváló olasz karmestert, és ő vette fel korrepetitornak a húszesztendős Ferencsik Jánost. A műsort, többek között, Debussy, Stravinsky, Bartók, Malipiero, Milhaud, Hindemith, Weiner műveivel gazdagította. Miután Bartók 1924 végén befejezte a *Csodálatos mandarin* hangszerelését, Radnai tett először kísérletet az *elkészült* mű hazai bemutatására.[28] Érdemeit nem kisebbíti, hogy kísérlete, felsőbb jóváhagyás híján, nem sikerült; erre, 1945 őszéig utódai is hasztalan vállalkoztak.[29] Tény viszont, hogy Radnai igazgatósága idején került a Dalszínház repertoárjára Kodály két nagy daljátéka, a *Háry János* 1926-ban, a *Székely fonó* 1932-ben. Sokat ígérő és sokat adó igazgatói tevékenységének korai halála vetett véget 1935-ben. Élt negyvenhárom esztendőt.

28 Lásd Doráti Antal emlékezését az *Így láttuk Bartókot* című kötetben, szerkesztette Bónis Ferenc Budapest: ^{2}1995, 81–82.

29 Bónis Ferenc: „A Csodálatos mandarin – egy korszakos remekmű születése és kálváriája." Lásd a szerzőnek *Mozarttól Bartókig* című kötetében, Budapest: 2000, 381–384.

ABSTRACT

FERENC BÓNIS

EIN ZEUGNIS AUS DER EPOCHE BARTÓKS UND KODÁLYS: DIE TAGEBÜCHER VON MIKLÓS RADNAI

Miklós Radnai (1892–1936) war eine vielseitige Figur des ungarischen Musiklebens seiner Zeit. Er wirkte als konservativer Komponist, Pädagoge und Musikkritiker, im letzten Jahrzehnt seines kurzen Lebens allerdings als toleranter, für alle Stilrichtungen offener Direktor des königlichen Opernhauses in Budapest. In seinen ernst unlängst zum Vorschein gekommenen, 1911 bis 1919 geführten Tagebüchern notierte Radnai sorgfältig und aufrichtig die Ereignisse der eigenen kompositorischen und pädagogischen Laufbahn wie auch Eindrücke über die Protagonisten der damaligen ungarischen Musikszene. Radnais Meinungen von anderen Komponisten wie Bartók, Kodály, Dohnányi und Weiner, von verschiedenen Werken und Stilrichtungen der Zeit erwiesen sich nicht unbedingt als bleibend, spiegelten aber getreu die konservative öffentliche Meinung wider und trugen durch Detailkenntnissen zum besseren Verständnis dieser gärenden Epoche doch bei.

Gombos László

AZ ÚJ MAGYAR ZENE HAJNALÁN*

Pillanatfelvétel egy magyar zenész naplójából

Az újévhez, a Szilveszter éjszakát követő évszámváltáshoz és a hónapok, napok újrakezdődő sorszámozásához szinte magától értetődően kapcsolódik a *tabula rasa* illúziója, gyakran jár együtt számvetéssel, fogadalmakkal és nagy elhatározásokkal – majd pedig előbb vagy utóbb bekövetkezik a kijózanodás és a felismerés, hogy valójában semmi sem változott. Sokan kezdenek ilyenkor napló írásához, új füzetben, az első oldalon, de a nagy buzgalommal teleírt oldalak után gyakran az egyre ritkuló bejegyzések, majd az üresen tátongó lapok jelzik a kezdeti lelkesedés elmúlását és az elhatározás feladását.

Legyen a jelen tanulmány kiindulópontja egy ilyen napló, amely 1903. január elsejével kezdődik, és két hónapi rendszeres bejegyzés után váratlanul megszakad március másodikán a 44. oldalon. A kemény borítójú, vastag fekete füzetbe egy magyar zenész írta bele – amint az első oldal címfelirata mutatja – *„jegyzet"*-eit *„a napi eseményekről"*.[1] E szubjektív műfajban készült írásos dokumentum különös pillanatfelvétel a zenetörténet egy rövid szakaszáról, és egy sajátos nézőpontból annak a történelmi fordulatnak egy szeletét ábrázolja, amelyben a 20. századi új magyar zene születését ünnepelhetjük. Megjelennek benne a kor jellegzetes momentumai: a magyar műzene megteremtésének ügye, új alkotások születése és sorsa, zenészgenerációk találkozása és viszonya, a nyilvános és privát koncertek, valamint a Zeneakadémia, az Operaház és a kulturális szalonok eseményei.

A napló a korabeli jelenről beszámolva időben előre és visszafelé mutató jelenségeket ábrázol egyszerre, melyek két, egymással párhuzamos világban léteztek a relatív múlt és jövő szimbiózisában. A sorok írója a negyvenöt éves zeneszerző, tanár és előadóművész Hubay Jenő, aki több szempontból is az akkori múlt világához kap-

* Az Ujfalussy József 80. születésnapja tiszteletére rendezett zenetudományi konferencián (MTA Zenetudományi Intézete, 2000. április 29.) elhangzott előadás szerkesztett változata. A címben említett naplóból és az egyéb kéziratos forrásokból származó idézeteket betűhíven (tehát nem az akadémiai helyesírás szerint) közöljük.

1 A sor végén szereplő, 1893-ról 1903-ra javított évszám arról is árulkodik, hogy az eredeti címadást követően a füzet még tíz évig pihent csendes magányában a tényleges naplóírás megkezdéséig. A napló az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában, Fond 73 alatt található. A továbbiakban forrásmegjelölés nélkül közölt idézetek innen származnak.

csolódott, és ez éppen ez idő tájt válhatott számára tragikusan nyilvánvalóvá és végérvényessé, a generációja és társadalmi környezete által képviselt szemléletmód és értékek pedig megőrzésre és védelemre szoruló örökséggé. Hiszen ebben az időben ért felnőttkorba az az új nemzedék, amelyik a tagadás szellemével felvértezve szinte programként hirdette a tekintélyek lerázását, és puszta megjelenésével is nyílt konfrontáció okozójává vált.[2]

1903-ban történt, hogy Diósyné Brüll Adél a Párizsba is eljutott Nagyváradi Naplóban egy ifjú költő írásaira lett figyelmes, akit hamarosan magával vitt a „szép ámulások szent városába".[3] Ebben az időben találkoztak az egyetemen Négyesy László szemináriumán a majdani nyugatosok: Babits Mihály, Juhász Gyula és (1903 őszétől) Kosztolányi Dezső, és a bölcsészhallgató Balázs Béla (ekkor még Bauer Herbert) ugyancsak ez évben kezdett – Hubayval ellentétben évtizedekig kitartóan vezetett – naplója írásába.[4] Balázs akkori barátját és Eötvös-kollégiumi szobatársát, Kodályt még szinte teljesen lefoglalták zeneakadémiai és egyetemi tanulmányai, a külföldről nemrégen hazatért Dohnányi viszont azonnal a zenei élet egyik központi szereplőjévé vált. Az utolsó akadémiai évében járó Bartók is egyre nagyobb elismerést szerzett játékával, január végén sor került külföldi bemutatkozására a bécsi Tonkünstlervereinben, és a *Zarathustra*-élmény hatására zeneszerzői stagnálása is feloldódni látszott.

Hubay viszont éppen ez idő tájt zuhant vissza addigi polgári életmódjából egy előző kor jellegzetes társadalmi szituációjába: Cebrian Róza grófnővel kötött házassága révén közel került az arisztokráciához, de csak a századforduló után, az idős gróf, majd az örökös halálát követően jutott döntési pozícióba, lényegesen jobb anyagi helyzetbe azonban nem.[5] A kor egyik sajátos tüneteként a birtok jövedelmét az elkerülhetetlen modernizáció emésztette fel, erre utal a napló számos bejegyzése. A múlt részévé vált a következő évtől a híres Hubay–Popper vonósnégyes is, amely másfél évtizede még Brahmsszal muzsikált együtt, de Popper hosszabb betegségét követően a szalonok intim környezetébe vonult vissza. Ugyancsak az elmúlást idézi fel a napló megemlékezése Hubay zeneakadémiai kollégája, Passy-Cornet Adél nyugdíjazásáról: *„Este ... ünnepeltük őt valószínűleg utoljára. Moravcsik beszélt és méltatta Passyné érdemeit. Utána Popper, mondván mennyi öröme lett volna Passynénak ha a kitüntetést előbb kapja. Hiszen ilyen hajlott korban nem ujabb »kereszt« után áhítozik az*

2 A robbanásszerű változás közvetlenül a vizsgált időszak után, a 20. század első évtizedének közepén zajlott le. Ezt jelzi Kodály népzenei vonatkozású disszertációja, Kodály és Bartók népdalgyűjtésének kezdete és első közös publikációjuk, Ady Új versek című kötetének megjelenése, a radikális és konzervatív erők összecsapása a Társadalomtudományi Társaságban, az Impresszionisták és Naturalisták Körének megalakulása és 1907-ben a Nyolcak csoportjának kiválása, Zalai Béla első filozófiai tanulmányainak keletkezése, Lukács György fellépése és első nagy munkája stb.

3 A jellegzetes Ady-versek első kis csoportja már ekkor készen állt, és a szeptemberi *Még egyszer* kötet után két évvel az *Új versek*ben is helyet kapott.

4 Balázs Béla: *Napló*. Válogatta és szerkesztette: Fábri Anna. Budapest: 1982.

5 Gróf Cebrian László (1823–1900) mereven ellenezte a leánya számára mezalianszot jelentő házasságot, amire csak több mint három évi várakozás után, a menyasszony nagykorúságának első napján (1894. augusztus 6.) kerülhetett sor. A grófi cím és birtok örököse, Cebrian István mint *ultimus familiae* 1901-ben hunyt el.

ember! Különben van valami nagyon szomorú az efféle búcsuztató ünnepségeknél. Helyesen nevezte valaki »élve temetés«-nek."[6]

Passyné méltatói között ott volt az igazgató, Mihalovich Ödön is, akinek alakját Hubay naplója néhány nappal korábban hasonló hangulatban idézte fel: *„Szegény Mihalovich keserű és méltán keserű napokat élhetett ismét át. Mert ugy látszik vele is csak halála után lesznek az emberek igazságosak. Tavaly írt egy szimfoniát*[,] *egy érdekes és értékes művet, melynek 3ik tétele tiszta magyar stylben van tartva."*[7] Stiláris tekintetben az előző korszakhoz kötődött a fiatal Szerémi Gusztáv is, akinek vonósnégyesét a Hubay–Popper kvartett január 24-én mutatta be. Sikeresen találta meg a hangot a közönséggel, amelytől a jövő nemzedéke hamarosan egyre távolabb került. Zenéjének naplóbeli jellemzése jól tükrözi Hubaynak és nemzedékének ars poeticáját, a zenére vonatkozó pozitív elvárások mellett azonban a vállalt alapelvekből adódó veszélyekre is felhívja a figyelmet: *„Szerémi (Schmidt) Gusztáv E dur vonósnégyesét adtuk elő. Tetszett; a sajtó szépen írt róla. Tehetséges ember műve. Szereti a melodiát, a természetességet és a keresetlenséget, de ezen előnyeiből kifolyólag gyermekessé, unalmassá, és közönségessé válik. Mihalovich, a nagy gáncsoló, azt mondta róla: er juchhetzt im Stadtwalde und wirft seine Pantoffel in die Luft."* Hubay egy hat évvel korábban írott levelében a pályakezdő Dohnányi és Szerémi egy-egy művét összevetve szemléletesen fogalmazta meg alapvető esztétikai hozzáállását, amely a lehető legtávolabb áll a köznapiság és sablonosság gondolatától is irtózó következő nemzedék, Bartókék zenei világától. Hubay, bár felismerte az eredetiséget és az igazi tehetséget, ítéletében mégsem ezen szempontokat állította az első helyre: *„Dohnányi Szimfóniája igazán nagyon figyelemreméltó mű; kidolgozás és instrumentatio tekintetében kitűnő. De – de, a gondolatokat, a mély s szép dallamokat, – azt nélkülöztem. Ebben a tekintetben Schmidt* [Szerémi] *a hegedűs fölötte áll… Nem originális, nem is oly magas színvonalon álló mű, mint a Dohnányié, de közvetlenebb, melegebb, tetszetősebb s kifejezésteljesebb."*[8]

Az 1903-as naplóban gyakran olvashatunk Dohnányiról, és többször megjelenik benne a Bartók név is. Már az első oldalakról megtudjuk, hogy január 5-én Hubay Brahms *d-moll szonátá*ját játszotta Dohnányival a Zeneakadémián, és ugyanitt figyelhetünk fel a következő sorokra, amelyek egy január 2-i temetésről, és ezzel összefüggésben a *Thurán Anna* című Hubay-opera komponálásának elakadásáról tudósí-

6 Adel Passy-Cornet (1833–1915) német koloratúra-énekesnő, 1882-től volt a Zeneakadémia énektanára. Az említett búcsúztatás a napló szerint január 16-án zajlott le.

7 1903. január 8-i bejegyzés. Mihalovich *4., c-moll szimfóniá*jának két tételét a Filharmonikusok a következő hónapban, február 18-án mutatták be Kerner István vezényletével, és újra eljátszották az együttes május 4-én megtartott jubileumi koncertjén. A művet Bartók a következőképpen jellemezte édesanyjának írott levelében: *„Mihalovich szimfóniája komoly munka, de nem szép. Ma hallottam egy sem nem komoly, sem szép munkát; Farkas Ödönnek hangulatait; nahát az iszonyú volt. S ilyet előadnak a filharmonikások!"* (1903. március 11–12.) *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla. Budapest: 1981, 93.

8 Hubay levele feleségéhez, 1897. június 3. Budapest, OSZK Kézirattára Fond 73. Az aznap rendezett hangverseny a *„Zeneakadémia fiatal zeneszerzőgárgájának bemutató-estélye"* volt, az Erkel Gyula által vezényelt zenekarban az intézet tanárai, így Hubay és Popper is játszottak.

tanak: *„Így hát még máig is csak terv az egész; bár az első felvonásnak egy részét már meg is komponáltam. Szegény Bartók halála következtében valószínűleg végkép lemondok e tervemről. – Bartók szeretetreméltó egyéniség volt; elegáns európai ember, kivel élvezet volt társalogni..."* A Bartók név alatt itt természetesen még Hubay 90-es évekbeli alkotótársát, Bartók Lajos drámaírót kell értenünk, aki most – a készülő Hubay-operával együtt – végérvényesen a múlt részévé vált.

Hubay számára azonban a jövő Bartókja sem volt ismeretlen, hiszen már több alkalommal hallotta, és igen nagyra értékelte játékát. A következő héten Bartók írta édesanyjának: *„Arányi Adika mesélte, hogy engem oly roppantul dicsért Hubay az ő órájukban, mint még soha senkit. Valósággal rajong."*[9] A dicséret és rajongás nyilvánvalóan a *Heldenleben* előadójának szólt, akinek köszöntésére alig két héttel korábban Hubay mondott tósztot a Zeneakadémia tanári összejövetelén,[10] de előzményei a november 25-i Hubay–Popper hangversenyen kívül egy 1901. decemberi közös szereplésre is visszavezethetők, amikor Bartók Hubay *2. hegedűversenyé*nek bemutatásában működött közre.[11]

Hubay naplójában egy további együttműködésről is beszámolt 1903. február 24-én: *„Tegnap este volt a tanári összejövetel a zeneakadémiában. Kimerülten játsztam Kössler* [Koessler] *e moll hegedűszonátáját Szendyvel. Azonkívül eldeklamáltam Simon Judithot. Bartok kísért zongorán. Még az »Ugy-e Janit« játszottam. Rőzike énekelt, Bartok zongorázott."* Az elhangzott két Hubay-darab, a Kiss József költeményére komponált melodráma és a Hubayné által előadott hegedű- és zongorakíséretes dal várhatóan nem nyerte meg Bartók tetszését. Az édesanyjához intézett levelében használt „unalmas" jelzőben azonban a művek jellemzésén túl benne érezni az alkalom és szituáció iránti szokásos ellenszenvét, továbbá bosszankodását is amiatt, hogy szabadidejét túlzottan igénybe vették.[12] A napló bejegyzése szerint az említett melodráma január 16-án egy másik előadásban is megszólalt, a mű elsődleges környezetében és az ajánlás címzettjének nem mindennapi tolmácsolásában: *„Ma délután volt a »Műbarátok köre« első délutáni összejövetele s pedig a mi lakásunkban. Az aristocratia nagy része jelen volt. ... Jászai Mari deklamált ugy a hogy csak ő, egyedül ő tud! Simon Judithot ... Kiss Józseftől... az én Melodrámám kísérete mellett."*

Hubay az akkoriban szokott módon próbálta ifjú zenésztársai karrierjét előmozdítani, Bartókét ugyanúgy, ahogyan néhány évvel korábban Dohnányival tette: partne-

9 1903. január 9.; *Bartók Béla családi levelei:* i. m. 81.

10 Richard Strauss zenekari művét Bartók 1902. december 12-én játszotta el zongorán. Édesanyja visszaemlékezéseiből az eseményre vonatkozó szakaszt idézi Ujfalussy József: *Bartók Béla.* Budapest: [3]1976, 45.

11 1902. november 25-én Bartók Kunwald Elza énekét kísérte a Hubay–Popper kvartett hangversenyén, Hubay *E-dúr hegedűversenyé*nek (op. 90) zongorakíséretes ősbemutatója 1901. december 20-án zajlott le a Zeneakadémia tanári összejövetelén, a szerző és Bartók előadásában.

12 Bartók levele 1903. február 25.: *„Kedves mama, ha azt hiszed, hogy nekem most több szabad időm van, ugy csalódol... most vasárnap meg hétfőn nagyon sok volt a dolgom, mert már megint kellett egy tanári estvélyen játszanom, vagyis unalmas Hubay kompozíciókat kísérnem (egy melodrámát is!); ezért vasárnap Hubay-hoz kellett mennem ebédre, s ebéd után volt a próba." Bartók Béla családi levelei:* i. m. 90.

rének kérte fel, bevezette az „előkelő" társaságba, ajánlóleveleket írt a számára, illetve előadta egy-egy kompozícióját. Dohnányi 1895-ben az ő kísérőjeként tűnt fel az Otthon-kör estélyén, külföldi turnéra invitálta 1896 elején, és vállalkozott zongoraötöse majd vonósnégyese hazai bemutatására.[13] Bartók *Hegedű–zongoraszonátá*ja 1904. január 25-én, a Hubay–Popper vonósnégyes hangversenyén szólalt meg először a szerző és Hubay tolmácsolásában, közös fellépéseik később Bartók *Rapszódiá*jának bemutatásával és Liszt *Esz-dúr zongoraversenyé*nek előadásával folytatódtak.[14]

Egy pályakezdő zenész számára megtiszteltetésnek számító felkérések azonban Bartók számára inkább tehernek, elvesztegetett időnek tűntek, ami jelentős részben személyes alkatával, közismerten zárkózott természetével magyarázható. Még a polgári szalonok összejövetelein, Kunwaldéknál vagy Thománéknál is gyakran feszélyezve érezte magát.[15] 1903 januárjában írta édesanyjának: *„Kedden este Hatvany-Deutsch-éknál unatkozom este 10től 12ig. Holnap pedig kénytelen leszek ugyanezt cselekedni Ábrányiéknál este 1/2 9-től (meddig?)."*[16] Véletlenszerűen egybecseng ezzel Hubay másnapi naplóbejegyzése: *„...Berczik Árpádéknál volt kolosszális soirée. 50 ember volt ott. 3 eleven minister, egy pár államtitkár stb. 8 órakor érkezés, éjfélkor távozás.*

---

13 *„Az események sodra ellenállhatatlanul ragadta magával... Talán Hubay fellépésével kezdődött minden. Egy jól sikerült növendékhangverseny eredményeként a nagyhírű művész mint kísérőjét, magával viszi a fiatalembert az Otthon-kör estélyére."* – írta Vázsonyi Bálint az 1895-ös eseményekről (Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: 1971, 28. Hubay és Dohnányi első közös fellépését Haraszti Emil március végére datálta, lásd: *Hubay Jenő*. Budapest: 1913, 135.) Az 1896-ban tervezett turnéra Thomán és Mihalovich kérésére Hubay mást vitt magával, lásd: Vázsonyi: i. m. 30. A *c-moll zongoraötös*t (op. 1) 1896. március 14-én, az *A-dúr vonósnégyes*t 1901. november 25-én adta elő a Hubay–Popper kvartett. Előbbi jelentőségét Vázsonyi így kommentálta: *„...bekövetkezik a valószínűtlen esemény... Nagy megtiszteltetés ez az ifjú számára, még akkor is, ha Bécs példáját követi csak a magyar bemutató. A zongoraszólamot persze ismét Dohnányi játssza..."* (i. m. 30.)

14 Az op. 1-es *Rapszódia* ősbemutatóját Hubay vezényelte 1909. november 14-én és 15-én a Zeneakadémián, a zongoraszólamot a szerző játszotta (lásd Csáth Géza kritikáját, *A Polgár*, 1909. november 16.). Liszt zongoraversenyét Bartók 1911. március 26-án és 27-én adta elő a Zeneakadémia Zenekarának kíséretével, Hubay vezényletével. Bartók első *zenekari szvit*jének első teljes előadása is Hubay nevéhez fűződik (1909. március 1., lásd: Csáth Géza kritikáját, *Nyugat*, 1909. március 16.), aki a művet később is többször műsorára tűzte, így Ostendében (1910. június, 1913. augusztus 18.), Budapesten (1911. március 26–27.), Rómában (1911. december 3.) és a scherzo tételt Párizsban (Salle Pleyel, 1930. április 28.). 1928. november 23-án Hubay Varsóban a *Két portrét* vezényelte.

15 A *„modern gondolkozású familiák"* helyett – írta Bartók édesanyjának – *„az már az én pechem, hogy épen olyan spiszburger familiában érzem csak magam jól, mint amilyen a Fábián család... Kunwaldékhoz igen sok zenészember járkál (oda járnak pl. Koessler[,] Herzfeld, Popper, Thomán)[,] mig Fábiánékhoz semmiféle zenész, más ember is kevés." (Bartók Béla családi levelei:* i. m. 44.). Ide kívánkozik Tallián Tibor találó jellemzése is: *„Budapesten akkor a pénz világa kereste a művészvilág társaságát. S volt érintkezési felület, különösen a gazdag zsidó családok zenei tehetségei révén. Bartókot fel is fedezték a szalonok Thomán, Dohnányi ajánlására már 1901-ben. E környezetben úgy mozgott, mint a vad; fél szemmel azt leste, nyitva-e a menekülés útja. De nehezen tűrte az erdei magányt is."* (Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: 1981, 40.). Ennek fényében a fentebb idézett 1903. februári 25-i levélben egymás mellett kétszer is előforduló, negatív értelmű „kellett" kifejezés (tanári konferencián „kellett" játszania, előző nap Hubayhoz „kellett" mennie ebédre) eredete is magyarázatot nyer. Bartók nem elsősorban alacsony származása, hanem inkább egyéni alkata miatt fogadta tartózkodóan az idősebb pályatárs jó szándékú segítségét.

16 1903. január 24. *Bartók Béla családi levelei:* i. m. 82–83.

E rengeteg hosszú időt (már ha az ember unatkozik) majdnem folytonosan asztalnál töltöttük. Ittunk, ettünk, ittunk, és unatkoztunk..."

A napló azonban több olyan estélyről is tudósít, amely közelebb állt Hubay valódi környezetéhez. Ilyen volt a barátja, Feszty Árpád által rendezett februári soirée: „*Megígértem hogy hegedülök... Tarnay volt ott, tehát ez utóbbi kisérte a »Csak egy szép leányt« stb. Rémisztő elegáns közönség volt együtt: Fejérváry Géza,* Oetvös [Eötvös] *Károly, Hegedüs Sándor, Berzeviczy* [Albert], *Bánffy Dezső, Herczeg* [Ferenc], *Fadrusz* [János] *stb...*" A házigazdához fűződő viszonyáról sokat elárul Feszty Árpád levele, amelyet az estély előtt írt Hubayhoz: „*Kedves barátom! Őszinte nagy örömmel értesültünk hogy eljöttök hozzánk szerdán este – mert mi nemcsak hogy barátaid voltunk, vagyunk és leszünk mindég – de lekötelezettjei – hódoló hívei mind a két feleségednek ... Kérni nem merem, hogy a második feleségedet is hozd el – De ha el hoznád!! És ha bűvös szavát hallanánk – amint őt a nyirettyüddel simogatod! Nem kell mondanom hogy a hegedűdet értem – – milyen öröm lenne az...*"[17]

A Thomán Istvánnál január 29-én Godowski tiszteletére rendezett estélyen Bartók és Hubay egyaránt megjelentek, a következő napokban pedig külön-külön is találkoztak a lengyel művésszel. Levélben illetve naplójegyzet formájában mindketten beszámoltak a vele kapcsolatos élményekről. Különös, hogy játékáról szólva éppen ellenkező előjelű momentumot emeltek ki, mint amit első pillanatban elvárhattunk volna. Bartók „roppant mulatságos"-nak és „zeneileg is érdekesnek" találta Godowski átiratait,[18] Hubay azonban a következőket jegyezte fel naplójában: „*Godowski vacsora után játszta Chopin etüde-jeit*[:] *a balkézzel egy etüde-öt a jobbal egy másik etüdemotivumát. Nagyon ügyesen van ez csinálva. De egészben véve monotone, unalmas és igazán csak a közönség megvesztegetését célozza.*" Néhány nappal később azonban revideálta véleményét, miután lakásán együtt muzsikáltak. Ekkor már „szeretetreméltó ember" és „nagy művész"-ként jellemezte.[19]

Az 1903-as év egyik legjelentősebb magyar zenei eseménye Dohnányi *d-moll szimfóniájának* hazai bemutatója volt január 7-én. A napló természetesen erről is beszámolt: „*Egy óránál tovább tartó nagyszerű mű. Ő maga dirigálta. Hihetetlen hogy egy 23 éves ember (mert amikor elkészítette nem volt idősebb) a tudás e szédítő magaslatára tudott emelkedni. Igaz hogy még nem nyilatkozik e műben meg a genie uttörő erede-*

17 Feszty Árpád levele Hubay Jenőhöz, 1903. február (OSZK Kézirattára, Fond 73/184)

18 Bartók levele édesanyjának 1903. febr. 1.: „*Csütörtökön nagy estély volt Thománéknál; ott volt Godowsky, Popperék, Hubayék, Ábrányiék*[,] *Hatvany-Deutschék, Szécsiék, Lánciék, Herzfeld tanár úr, meg én is. Godowsky bemutatta átiratait, melyek roppant mulatságosak. Különben zeneileg is érdekesek, mert nagyon különösek a harmoniái. Iszonyú nehezek. Godowsky magához hívott engem péntek délelőttre, hogy eljátsszam neki a Heldenlebent. Tetszett neki. Azt mondta keressem fel jövő évben Berlinben (mert ő ott lakik), s ő majd be fog mutatni Straussnak, a ki esetleg segítségemre lehet...*" (Bartók Béla családi levelei: i. m. 83.)

19 „*Febr. 5. Csütörtök. Godowski egészen en famille nálunk vacsorált. ... Nagyon szeretetreméltó ember, és mégiscsak nagy művész. Vacsora után muzsikáltunk. Az én szonátámat akarta megismerni Godowski. Roppant bravurral és tökéllyel játszotta ő azt lapról! Utána még Brahms első hegedűszonátáját játszottuk. Ezt is gyönyörűen játszotta. Ő azt ígérte hogy az én Sonate romantique-omat Kreislerrel fogja nyilvánosan Londonban előadni.*"

tisége, itt is ott is fölcsillámlik egy-egy Wagner vagy Beethoven hangulat, vagy plane azokra direkt emlékeztető részlet, de Istenem minő kész mester műve ez! Soha fiatal ismeretlen ember műve ekkora benyomást reám nem tett mint e mű. Az egész közönség tapsolt, ünnepelte e nagyszabásu oriás tehetségü fiatal művészt. Utána D'Albert játszta Liszt es dur concertjét colosszális sikerrel."

A hangversenyt követő vacsorán Mihalovich köszöntötte az est közreműködőit, de a napló tanúsága szerint megfeledkezett valamiről, ami talán még az elmúlt világ egyik kelléke volt, és amit Hubay a következő nemzedék viselkedésében a leginkább hiányolhatott: *„Mihalovich meglehetős tapintatlanul Dohnányit D'albert-rel együtt éltette; mondván: ... asztalunknál 2 egyenlő nagy művész ül*[,] *Dalbert és Dohnányi; mindkettő a zongora nagy mestere*[,] *mindkettő maradandó becsü nagy műveket alkot. E két mester éljen. Rém tapintatlanság volt. Nem mintha Dohnányi nem volna akkora tehetség mind Dalbert, sőt. De az előbbi fiatal kezdő, holott a másik ünnepelt világszerte ismert és bámult művésze a nagy Némethonnak. Mindannyian éreztük Mihalovich tapintatlanságát, daczára annak hogy az est hőse Dohnányi volt."*

Talán leginkább éppen a tekintélytiszteletet hiánya volt az, ami elmélyítette a szakadékot a századforduló nemzedékei között, a sajtó dicséretei pedig csak olajat öntöttek a tűzre. Hubay másnapi reakciója és véleménye Dohnányi művéről, ha egészen más nézőpontból is, néhány ponton kísértetiesen egybecseng Bartók gyakran idézett mondataival:[20] *„A lapok mind hozsannával üdvözlik Dohnányi szimfoniáját. Végre megjött a »messiás« a magyar zene megteremtője. A szimfoniájának második tétele tényleg egy kissé magyaros – s milyen örömmel és hálával konstatálják ezek a jó zeneítészeink! Persze jó régi mód szerint, annak örömében hogy van egy uj tehetséges zseniális emberünk, rögtön rúgtak egy jó nagyot a többieken, a kik 30 év óta itt küzdenek és küszködnek ugyancsak a magyar zeneművészet fölvirágozása érdekében. Semmi sem volt eddig magyar, ... írja a jó Kern Aurél az Esti Ujságban. Csak sallang, modor, külsőség. ... Nyomorult gazemberek ti! Ha tőletek függne ugyancsak nem volna és nem lenne magyar zene soha. Dohnányit az Isten éltesse és tartsa meg. De mentse meg ezektől a jó barátoktól."*

A Dohnányi-szimfónia kihívást jelentett Hubaynak és Bartóknak egyaránt. Bartókot ez a rivalizálás új irányba terelte, és amint Vikárius László írta: *„azt próbálta megvalósítani, amit szerinte Dohnányi nem tudott. Eredeti kívánt lenni, újszerű és magyar."*[21] Az első lépés a néhány hónappal ezután komponált, majd megtagadott *Kossuth szimfonikus költemény* volt. Bartókkal egy időben és minden bizonnyal hasonló szándékkal és tematikával Hubay is zenekari mű *(2. szimfónia, op. 93)* írásába kezdett.[22]

---

20 Bartók levele édesanyjának, 1903. január 9.: *„A Dohnányi szimfónia nagyszerűen hangzik. Ő maga kiválóan dirigálta. Ünnepeltük is nagyban. A csütörtöki Esti Ujság-ban vezércikk jelent meg ezzel a cimmel: Dohnányi Ernő. Kern Aurél sugalmazásából. Abban azonban a jó úr nagyon téved, hogy Dohnányi teremti meg a magyar műzenét. Esze ágában sincs. Szimfóniájának is csak a II. tétele magyaros, az elsőre még rá lehet fogni ezt a 3 utolsóra éppen nem." (Bartók Béla családi levelei:* i. m. 81.)

21 Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában.* Pécs: Jelenkor, 1999, 84.

22 Hubay 1914-es datálású *2., c-moll szimfóniájával (op. 93)* kapcsolatban az első ismert utalás Kerner István 1903. július 19-én Hubayhoz címzett levelében található, amelyben a partitúrát kérte a szerzőtől (OSZK Kézirattára, Fond 73/325). A Musikliterarische Blaetter 1904. június 21-i számában közölt Hubay-műlista már tartalmazza a művet *„Op. 93. Sinfonie Nr. 2. pour grand Orchestre"* megnevezéssel.

Bartók egyik utolsó éve volt ez, amikor nemzeti zeneszerzőnek érezhette magát, Hubay viszont egy évtizeddel később, a világháború idején újabb kísérletet tett a közösség illúziójának zenei igazolására, amikor aktualizált programmal (*„Sinfonie 1914"* illetve *„Háborús szimfónia"* alcímmel) befejezte darabját. Amennyiben már a mű 1903-as koncepciójában szerepeltek a zárótétel „Gott erhalte"-, „Wacht am Rhein"- és magyar Himnusz-idézetei, úgy azok a közös német–magyar sorsvállalás helyett még a *Kossuth-szimfónia* mondanivalójával megegyező jelentést kellett hogy kapjanak. Hiszen a hazafias lelkesedés hulláma 1903-ban Hubayt is magával ragadta, feleségéhez címzett levelében szinte ugyanazokkal a szavakkal kommentálta a politikai eseményeket, mint amelyeket Bartók írt akkoriban édesanyjának.[23] A következő évben *Rákóczi* illetve *Lavotta szerelme* címmel nemzeti tematikájú operák írásához kezdett, 1903-ban azonban még az előző időszakban készült *Moharózsát* kellet megkésve színpadra vinnie.

Az 1897–1898-ban komponált *Moharózsa* ízig-vérig kozmopolita alkotás: egy francia származású írónő angol nyelven írt flandriai történetét magyar író németül versbe szedte, magyar zeneszerző francia muzsikával látta el, majd a bemutatón magyar fordításban szólalt meg egy cseh tenorista főszereplésével.[24] Az opera sorsa tipikus, paradigmája lehetne az átlagos magyar operák kálváriájának. A többszörösen elhalasztott premiert még az utolsó pillanatban is le kellett mondani a produkció készületlensége miatt, majd a takarékosság jegyében kiállított darab néhány előadás után örökre eltűnt a feledés homályában.

Hubay naplóját olvasva a zeneszerző szemével követhetjük végig a mű és alkotója megpróbáltatásait, egy magyar opera bemutatásához vezető keresztút fázisait. Január közepén konstatálta: *„Ugy látszik – mint mindig – most sem akarnak sokat magyar műre költeni. ... Az én művem sikerére nem gondolnak, nem is akarnak gondolni; s eszerint intézkednek."*[25] Február 11-én, néhány nappal az éppen esedékes bemutató-időpont (február 14-ről később 17-re, majd 21-re halasztották) előtt belehallgatott egy próbába és elszörnyedt: *„Borzasztó rosszul ment még minden. A zenekari tagok csak ímmel-ámmal játszanak, alig tudják még a játszani valót. Az énekesek markiroztak kivévén Soyert. A karok semmit sem tudnak... S bennem egy tenger háborgott... Kerner, ki tele van jó akarattal sok egészen rossz tempot vett. Istenem mennyit szenvedtem!"*

---

23 *„Budapesten óriási a fölháborodás és izgatottság a királyi, illetőleg császári hadiparancs miatt. Végre a liberális párt is fölszisszent. Az ember nem tudja, mi lesz a vége ennek. Borztó hülye, gaz és aljas politikát követnek Bécsben s végre mégis a Habsburgok bukásához fog vezetni. Minden szava a proklamáczió 2ik részének alkotmányellenes, törvénysértő és bontó, azonkívül hivatva van, hogy minden igaz magyar vérét az arczába kergesse."* Hubay levele feleségéhez, 1903. szeptember 18.

24 *Moharózsa* (Moosröschen) *op.85.* Zenei novella 4 képben, szövegét Ouida (Louise la Ramée írói álneve): „Egy pár kis faczipő" (Two little wooden schoes) című novellája alapján írta Rothauser Miksa (Ruttkay György írói álneve), fordította Cziglányi Béla. A mű halmozottan kozmopolita jellegére már a bemutató kritikusai felhívták a figyelmet (vö.: *Budapesti Hírlap,* 1903. február 22.)

25 A magyar darabok az Operaházban egy különös ördögi kör játéka folytán eleve kudarcra voltak predesztinálva, amint erre Tallián Tibor summázata is rávilágít: *„A bemutatók színvonala valószínűleg nem volt magas, hiszen a túlnyomórészt eleve sikertelenségre kárhoztatott művekbe az énekesek és a zenekar nem szívesen ölte energiáját." (A budapesti Operaház 100 éve.* Szerk. Staud Géza, Budapest: 1984, 132.)

A bizakodás rövid átmeneti állapota után – ismét a véglegesnek hitt premier előtti napokban – változatlanul folytatódtak a megpróbáltatások: a filharmóniai próbát követően *„...ismét megkezdődött a golgotai út. Minő keserves órák voltak azok! ... Rettenetes volt az az üres komisz muzsikálás. Teljesen silány értéktelen férczmű benyomását tette rám az én szívem vérével megírt Moharózsám! Kerner a proba után kérdést intézett hozzám, nincs-e megjegyzésem? Csak annyit mondhattam neki »sírhatnék«. Aztán együtt mentünk haza."* (Február 16.)

Február 19-én ismét a bizakodás fázisa következett az érzelmek hullámvasútján: *„Kerner lendülettel kezd dirigálni; ő biztosít hogy jól fog menni, s hogy akkor kezdenek a zenekari tagok »jól játszani« ha érzik a »puskapor szagát« ... Kerner tehetséges ember. Nyugodt, a milyennek egy jó vezérnek lenni kell; de nem magyaráz, nem lelkesít – csak dolgozik, akár csak bold. Erkel Sándor."*

A főpróbán csak a *„hiénák"*, azaz a kritikusok voltak jelen, kiknek jelszavait: *„lyrai", „lágy", „csupa melodia"* stb. szerzőnk egészen pontosan megjósolta, majd a február 21-i bemutatóról részletes beszámolót írt naplójába: *„Zajos külső siker, rengeteg koszorú, akárcsak egy temetéshez... a 2ik felvonás után 2 hiéna is gratulált; ezt határozottan rossz jelnek vettem. – A jó kis Merkler már a tegnap esti Magyarországban lerántott – tehát még az előadás – előtt. Csak keveset ír s azt mondja hogy a drámai részek »laposak«, a líraiak azonban olyanok mint a hegedűm hangja – édesek. No jó, ti együgyűek... Nem tudjátok mit tesztek, bocsáss meg nekik Istenem!... Magyarországon a hol semmi sincs még a modern opera terén, itt ebben az országban, melynek minden erőmet minden tehetségemet szentelem bánnak velem így! De hát voltak már nálamnál nagyobb tehetségek mint pl. a szegény Weber, kik nem jártak jobban... Csak adjon az Isten erőt egy uj mű megírásához. Majd csak megjön a teljes siker*[,] *meg kell hogy jöjjön!"*

E szenvedélyes, zeneszerzői önbecsülését is éreztető szavak egyedülállóak Hubay megnyilatkozásai között. Több ezer oldal terjedelmű levelezésében, még legbizalmasabb társához, feleségéhez intézett sorai között sem találunk önértékelést. Legfeljebb ifjúkorában vezetett naplóiban akadhattak ilyenek, de ezeket már régen megsemmisítette. Most, e megkésett műfajban írt vallomásának, 1903-as naplójának utolsó oldalain „szíve vérével" írott operája bemutatója hozta felszínre e szavakat, annak előérzete, hogy a premier nem volt más, mint a mű temetésének kezdete.[26] Bár korának illúziókból és vágyakból épített napfényes, harmonikus világát még négy évtizeden át próbálta őrizni, talán most megérzett valamit a múlt és jövő egyik jelentős fordulópontjáról, benne önmaga háttérbe vonulásáról. Felismerte és átélte egy letűnt kor társadalmi és zenei környezetének emlékké válását, itt, a 20. század elején, egy új magyar nemzedék fellépésének hajnalán.

26 A művet hamarosan utolérte a végzete: összesen nyolc, telt házzal lezajlott előadás után örökre lekerült a műsorról. A premiert követően Kerner külföldre utazott, a vezénylést próba nélkül Szikla Adolf vette át. Hubay így írt erről naplója utolsó előtti, március 1-i bejegyzésében: *„A Moharózsa 3ik előadása. Még én sem kaptam páholyt*[,] *minden jegy eladatott. Nagy öröm. Szikla már a 2ik előadást egészen tisztességesen dirigálta. Persze a zenekar pongyola játékáért, hanyagságáért, nem lehet őt felelőssé tenni. Azt mondta nekem Szikla: »die Oper ist nicht studirt.« Sajnos igaza van."*

ABSTRACT

LÁSZLÓ GOMBOS

DIE MORGENRÖTE DER NEUEN UNGARISCHEN MUSIK MOMENTAUFNAHME AUS DEM TAGEBUCH EINES UNGARISCHEN MUSIKERS

In der Mitte des erste Jahrzehntes des 20. Jahrhunderts fand eine der bedeutendsten Wenden der ungarischen Musik statt, die mit dem Auftreten der mit den Namen Bartók und Kodály gekennzeichneten Generation verbunden ist. Dabei aber sah die vorangehende Generation die Werte der Vergangenheit durch diese Wende gefährdet, und betrachtete das Bewahren der Traditionen als ihre (vornehmliche) Aufgabe. Zu dieser konservativen Generation gehörte auch der weltberühmte Geiger und Lehrer Jenő Hubay (1858–1937), dessen im Jahre 1903 einsetzendes Tagebuch als Leitfaden dieser Studie dient. Diese Aufzeichnungen zeigen das Bild der geschichtlichen Veränderungen aus einem eigenartigen Gesichtspunkt. Es erscheinen darin die Hauptfragen und Hauptereignisse der Zeit: Das Schaffen der ungarischen Kunstmusik, die Geburt von neuen Werken und ihr Schiksal, die Begegnung der Musikergenerationen und ihr Verhältnis zueinander, sowie die Ereignisse des Konzertlebens, des Lebens der Akademie für Musik, des Opernhauses. Der Traditionalist Hubay konnte die großen Talente der neuen Generation erkennen, und versuchte Bartók am Anang seiner Karriere genauso behilflich zu sein, wie er einige Jahre davor auch Dohnányi half. Feststellungen, Ansichten in seinem Tagebuch klingen oft mit jenen in den Briefen des jungen Bartóks gleich.

BESZÁMOLÓ

Domokos Zsuzsa – Grabócz Márta

A ZENEI JELENTÉS HETEDIK NEMZETKÖZI KONGRESSZUSA*

Imatra (Finnország), 2001. június 7–10

„Zene és a társművészetek" *(Music and the Arts)* címet viselte a zenei jelentést témájául választó hetedik nemzetközi kongresszus (ICMS7), amelyet ez alkalommal Finnországban, Imátrában tartottak 2001. június 7. és 10. között. A nagyszabású konferenciát a Helsinki Egyetem Zenetudományi Tanszaka és az imatrai Nemzetközi Szemiotikai Intézet (ISI) rendezte, a párizsi Egyetem (Université de Paris 1 – Panthéon–Sorbonne) és a francia Kutatási Minisztérium (Ministère Français de la Recherche) támogatásával. A kongresszus fő szervezője a zenei szemiotika kiemelkedő képviselője, Eero Tarasti professzor volt.

A négy nap alatt plenáris és párhuzamos ülésszakokon mintegy 150 előadás hangzott el. A kutatók Európa számos országát képviselték (Finnországot, Franciaországot, Angliát, Olaszországot, Oroszországot, Szerbiát, Spanyolországot, Romániát). Meglepően sokan jöttek Lengyelországból, több mint tíz zenetörténész vett rész a konferencián Izraelből, és az előadók mintegy egyötöde érkezett Észak- és Dél-Amerikából. Közülük emberileg különösen közvetlen csoportot alkottak a brazilok és a mexikóiak, de ugyanilyen kellemes élmény volt megismerni egy fiatal kínai származású előadót. A társaságban egyaránt részt vettek már nemzetközileg is elismert, komoly életművet magukénak tudható kutatók és fiatal doktoranduszok, akik készülő disszertációjuk egy részét mutatták be, és sokat tanulhattak a többiek előadásaiból. A színes nemzetközi fórumon négyen voltunk jelen magyar származásúak. A szemiotikai társaság alapító tagjai közé tartozik Grabócz Márta, aki a konferencia tiszteletbeli bizottságában is részt vett, és jelenleg Strasbourgban tanít a Bölcsészettudományi Egyetemen. Ketten Finnországban élnek: Honti Rita orgonaművész a budapesti Zeneakadémián végzett, jelenleg doktorandusz a Helsinki Egyetemen, Eero Tarastinál tanul szemiotikát; Király Zsuzsanna (PHL) szintén a budapesti Zeneakadémián végezte tanulmányait, és most a szolfézstanítás számítógépes lehetőségeivel foglalkozik Finnországban. A magyar zenetudományi iskolát a maga jellegzetes formájában ezen a konferencián e sorok írója képviselte, dolgozata Beethoven *Missa*

* 7th *International Congress on Musical Signification (ICMS).*

*Solemnis*éről, ezen belül a *Praeludium* tétel zenetörténetileg egyedülálló szerepéről szólt. Örömöt jelentett, hogy a „zenei jelentést" középpontba állító, vagyis egy olyan jellegű konferencián, amelynek tematikája az esztétika tantárgy keretében, de nem hangsúlyozottan szerepel a magyar zenei felsőoktatásban, kedvezően fogadták iskolánk szemléletét. Az, hogy Magyarországról egyedül voltam Imatrában, nagy részben annak is a függvénye, hogy számunkra nehéz megteremteni az anyagi lehetőségeket egy ilyen volumenű kongresszuson való részvételhez.[1]

Mint minden nagyszabású konferencián, itt is megnyílt a lehetőség arra, hogy a világ különböző tájáról érkezett, hasonló témakörben dolgozó kutatók kézbe kaphassák egymás legfrissebb munkáit, könyveit, és személyesen is tapasztalatot cserélhessenek.

A plenáris üléseken nagyrészt a zenei jelentéstan legjelentősebb képviselői és Charles Rosen adtak elő, illetve a kerekasztal-üléseken a zenei szemiotika legfrissebb kutatási eredményeit, a különböző kutatási ágakat és megközelítésmódokat vitatták meg. (Ennek értékelését egy nálam sokkal hivatottabb szakember, Grabócz Márta összefoglalásában ismerheti meg az Olvasó.) A szemiotika mellett külön szekciók foglalkoztak zeneesztétikával, zeneelmélettel, zenetörténettel, hermeneutikával, operaelemzéssel és előadói gyakorlattal. Az előadások témái gyakorlatilag felölelték a teljes zenetörténetet, beleértve a 20. század filmzenéjét és a számítógépre komponált művek elemzését is. Az előadások jelentős része a 20. századi művek értelmezésével foglalkozott. Ami a magyar zeneszerzőket illeti, két előadás hangzott el Liszt műveiről: a *Haláltánc* képzőművészeti ihletéséről (Laurence de Diagon-Jacquin, Strasbourg), illetve az *Obermann völgye* irodalmi hátteréről (Pierre Giraud, Aix-en-Provence). Király Zsuzsanna Kodály Zoltán örökségéről beszélt, Honti Rita *A Kékszakállú herceg várá*t elemezte, Grabócz Márta két előadása közül a második Bartók op. 12-es *Négy zenekari darab*jának első tételéről, a *Preludió*ról szólt. A magyar Bartók-kutatók elemzéseiből, különösen Ujfalussy József átfogó kutatásaiból kiindulva Grabócz Márta új értelmezésben mutatta be a mű szerkezeti felépítését. A mintegy tizennégy korai Bartók-toposz jellemzése és bemutatása után került sor az op. 12 */Preludio* dramaturgiai értelmezésére három–négy toposz segítségével. Bartók az op. 10 *Virágzás*-tételével kezdődően a magányos hős és a természet találkozásának más és más stratégiáját, azok más és más kifutását írta meg. Az op. 12 *Preludió*ban a természet éneke teljes pompájában és a szenvedélyes „magyar hanggal" kiegészítve szólal meg az A B A' forma végén, ahol is – a B részben – a fenyegetés-motívum és a hős gesztusainak konfrontációjából a hős éneke kerül ki győztesen, ily módon készítve elő az utat a természet diadalmas záró-melódiája számára.[2]

---

1 Ezúttal is szeretném köszönetemet kifejezni a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem vezetőségének, a Zeneakadémia Alapítványnak, a Nemzeti Kulturális Alapprogram Zenei Kollégiumának és Jelinkó Árpád úrnak, a Helsinkiben működő Collegium Hungaricum, a Magyar Kultúra és Tudomány Központ igazgatójának, hogy segítségükkel eljutottam erre a számomra új világot jelentő fórumra.

2 Az op. 10-ben ezzel teljesen ellentétes narratív stratégiát találunk, azaz a természet-téma „dekonstrukcióját".

Szintén nagyon érdekes és tanulságos volt számomra Teresa Malecka, a Krakkói Zeneakadémia tanárának előadása, aki Muszorgszkij *Egy kiállítás képei* című művéről, Victor Hartmann képeiről és a halál motívumáról beszélt Muszorgszkij életművében. Fontos elemként emelte ki a tritonus szerepét mint a halál kifejezőjét: bővített kvart hangköztávolságú akkordok ismétlésével szólal meg Borisz haldoklási jelenetében a halálharang, és ugyanezt a hangközt mutatta ki Teresa Malecka a *Promenád* és több kép egymás közti hangnemi távolságában. Ezt a zeneszerző tudatosan választott halálszimbólumaként értelmezte, hiszen Muszorgszkij zongoraciklusát barátjának, Hartmannak halálhírére komponálta. Emlékezetes maradt Judith Cohen (Tel Aviv) zenetörténeti előadása a *bergamasca* tánc fejlődéséről, műfaji alakulásáról és az önálló kompozíciók stílusjegyeiről a reneszánsz kortól a barokk értelmezéséig. A 17. századi Európa zenéjének és elméleti írásainak összevetésével foglalkozott Cecilia Campa (Róma), akinek a konferencia idején jelent meg e témában egy nagyszabású könyve.[3] Campa előadásában Greimas–Fontanille 1991-ben megjelent könyvének *(Sémiotique des Passions)* alapgondolataiból indult ki, amikor a szenvedélyek, affektusok kifejezésének modelljei, valamint a retorika és nyelvhasználat felől közelítette meg a témát. Hans Holbein fametszeteinek hármas felosztását: a halál–Isten és kettőjük kapcsolatát hozta párhuzamba Siglind Bruhn (Ann Arbor, USA) Arthur Honegger és Paul Claudel *Haláltánc* című oratóriumának felépítésével.

Természetesen e a néhány előadás kiválasztása esetleges – hiszen senki sem hallgathatta meg az összes jelenlevőt –, de talán ennyi is ad némi ízelítőt a konferencián elhangzott témák és felidézett korok változatosságáról.

Az előadásokhoz hangversenyek is kapcsolódtak: az első este Charles Rosen adta elő Beethoven op. 109-es, 110-es és 111-es szonátáját az Imatrai Művelődési Központban, másnap a Mikkeli Filharmonikusok játszottak Sibelius és kortárs finn zeneszerzők műveiből, az utolsó koncertet pedig – kedves ötletként – maguk a résztvevők adták, mivel az előadók közül sokan (mint például David Lidov, Costin Miereanu, Eila Tarasti, John Ellis, Eliane Chew) maguk is hangszeres művészek és zeneszerzők.

Az Imatrai Kongresszusi Központ ideális hely ilyen találkozók szervezésére. Az előadóknak minden rendelkezésére állott, hogy kényelmesen, könnyen elérjék a különböző szekciók helyszíneit, a kellemes közérzetet azonban elsősorban a helybeli szervezők odaadó munkája, valamint személyes kedvessége biztosította. A Tarasti-házaspár mellett különösen Maija Rossi segítőkészsége és figyelme érdemel külön köszönetet. A kongresszust 1986 óta kétévenként rendezik. Remélhetőleg a következőre, amelynek helyszíne Párizs vagy Krakkó lesz, több magyar kutató is eljut.

(A konferencia óta a budapesti Zeneakadémia Kutatókönyvtára már egy új Muszorgszkij-könyvvel gazdagodott: a krakkói Zeneakadémia professzora, Teresa Ma-

3 Cecilia Campa: *Il Musicista Filosofo e le Passioni*. Napoli: Liguori Editore, 2001.

lecka küldte el ajándékba könyvét a magyar Muszorgszkij-kutatóknak abban a reményben, hogy talán sikerül a jövőben intézményközi kapcsolatot is teremteni a Krakkói és a Budapesti Zeneakadémia között.)

Domokos Zsuzsanna

Formailag az alábbi, egymással váltakozó keretek tették lazábbá, artikuláltabbá a kongresszus négy napját:

1 plenáris előadások;
2 tematikus szekciók;
3 (plenáris) kerekasztalok;
4 egyéni előadások (négy párhuzamos szekcióban elosztva).

Beszámolómban a fenti első három csoport tartalmi tanulságait próbálom meg röviden összegezni.

Talán nem haszontalan bevezetésképp arra emlékeztetni, hogy az ICMS konferenciák kezdettől fogva[4] mintegy a zeneesztétika mai, korszerű változataként a *zenei jelentés* tematikájával foglalkoznak, amelyen belül a zenemagyarázat, a zene-értelmezés legkülönfélébb módszerei kapnak helyet (például szemiotika, narrativitás, zoo-, bio-muzikológia, zenepszichológia, hangszeres interpretáció-elmélet, *gender studies* (azaz a nemi különbségek tanulmányozása a zenében); a multimédia elemzése stb.

Tartalmilag pedig e látszólagos sokféleség csak azt jelzi, hogy a kutatók – a zene hagyományos technikai és szerkezeti leírásán túl – érdeklődnek a forma belső dinamikája, „energetikája" iránt, az érzékelt zenei dramaturgia, a kifejezésbeli tartalom („expressive content"), illetve a „tartalom formája" iránt (Hjelmslev kifejezése) is, hogy ezeket tudományos módszerek segítségével leírják. Innen a sokféleség, ugyanis ez az új közelítésmód a kifejezésbeli történés leírásához zenén kívüli, a társtudományoktól kölcsönzött modelleket használ (például az úgynevezett „irodalmi narratív szemiotika" vagy a nyelvészeti szemiotika módszereit; a pszichológia, a zeneterápia, az etológia, a társadalomtudományi „feminizmus" módszereit; a filmzene elemzési módszereit stb.).

Visszatérve ez utolsó konferencia által felvetett főbb tartalmi kérdésekhez, például a Robert Hatten (Bloomington, USA) által vezetett kerekasztal, amely a *Zeneszemiotika mai elméletei* címet viselte,[5] azt a kérdéskört feszegette, hogy miben látják ma a zeneszemiotika főbb művelői a legutóbbi publikációkban megjelenő aktuális tendenciákat?

Felmerült ismét – immár 1986–1988 óta többedszer – a *közös terminológia* megteremtésének igénye (R. Hatten, R. Monelle); az *„univerzáliák"*, azaz az európai

---

4 Imatra, 1986.
5 *Music Semiotic Theory Today*

zene kultúrtörténetileg meghatározott állandó, visszatérő elemeinek és szerveződési sémáinak, zenei magatartás-típusainak vizsgálata (G. Stefani, R. Monelle, E. Tarasti). Szóba került a *befogadás- és a hangszeres interpretáció-elmélet* utóbbi években észlelt előretörése, amelynek képviselői a zenei formák narratív és/vagy pszichológiai elemzését alapul véve úgynevezett interpretációs görbéket rajzolnak meg[6] (Grabócz M., F. Delalande); ezzel párhuzamosan megfigyelhető a zene *érzelmi, pszichológiai elemeinek* fokozottabb kutatása, amely az affektusok, a történeti–műfaji kifejezés-típusok (= toposzok, intonációk) feltérképezése és használata irányába mutat (F. Delalande, E. Tarasti, Grabócz M.)

Ismert jelenséget, a társművészetek egymásra hatását ruházta fel új névvel egy másik vállalkozás. Többrészes tematikus ülést szenteltek a *zenei ekphrasis* gondolatának és gyakorlatának; ezt Siglind Bruhn (Ann Arbor, USA) szervezte.[7] A kifejezés az irodalomból jön, ahol is *ekphrasis*nak nevezik azt a gyakorlatot, amellyel egy költészeti mű „felel" egy vizuális alkotás kihívására. A különböző művészeti ágak kapcsolatáról, egymás szerkezetének és/vagy tartalmának transzponálásáról van tehát szó. Adott esetben arról, hogy egy irodalmi vagy képzőművészeti mű hogyan kaphat zenei kifejezést, értelmezést. A már említett S. Bruhn-féle *Haláltánc*-elemzés mellett (P. Claudel–A. Honegger) igen izgalmas volt Ross Fellers (Milledgeville, USA) demonstrációja: a kortárs zeneszerző *Brian Ferneyhough* Gertrud Stein írásainak repetitív–ciklikus struktúráit transzponálta zenére *Trittico per G. Stein* (1989) című hangszeres művében.[8] Danuta Mirka (Krakkó) a litván *M. C. Ciurlionis Tenger* című szimfonikus költeményét elemezte, összehasonlítva a zenei motívumokat a zeneszerző (és képzőművész) természet-ábrázoló festményeivel.

A *Narrativitás, a toposzok és a hangszeres interpretáció* kérdéseinek szentelt kerekasztal-beszélgetésen (e sorok írójának szervezésében) az alábbi témákat érintettük. Raymond Monelle (Edinburgh), pár hónapja megjelent könyve[9] továbbgondolásaként, a regény-modellt tekinti fontosnak a 18–19. századi *hangszeres zene többidejűségének* (polychronicity) tanulmányozásakor.[10] (Példáit Beethoven- és Brahms-művekből vette.) David Lidov (York, Kanada) a 20. századi *figuratív és non-figuratív zene* (és festészet) kérdéseit firtatta E. Carter zenéje kapcsán. R. Hatten (Bloomington, USA) azt húzta alá, hogy bizonyos nagy művek elemzésekor (lásd: Beethoven Op. 132 vonósnégyes utolsó tétele) a korstílus toposzain túl a zeneszerző *egyéni intonációit* is meg kell találni ahhoz, hogy a zenében lejátszódó drámát (expressive drama) leírhassa a kutató. Anne Sivuoja-Gunaratnam (Turku, Finnország) *Freethinking Narrativity* című hozzászólásában Kaija Saariaho zenéjét idézve a női zeneszerzői stratégiák – a férfiakétól különbö-

6 Azaz a forma belső dinamikáját a tempók, a hangerő vagy a hangszín változásainak (stb.) görbéjével próbálják leírni (lásd például a John Rink által szerkesztett publikációkat).

7 S. Bruhn tavaly megjelent könyve is e témát taglalja: *Musical Ekphrasis. Composers responding to Poetry and Painting*. Hillsdale, N. Y.: Pendragon Press, 2000.

8 A fiatal kutató a Sacher-alapítványnál tanulmányozta a zeneszerzői vázlatokat, jegyzeteket.

9 Raymond Monelle: *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.

10 Hozzászólásának címe: *Narrative as a Polychronic synthesis*.

ző – sajátosságaira akarta felhívni a figyelmet. Elméleti hivatkozásaiban Luce Irigaray[11] és Susan McClary[12] ismert „feminista" könyveire hivatkozott. E sorok írója – egy, a kongresszuson közreadott, négyoldalas „kiáltvány"[13] mellett – a zenetörténeti stílusok (17–20. század) néhány tipikus toposz-szerveződési stratégiájáról szólt.[14]

A tematikus szekciók és a plenáris előadások közül meg kell említenünk a *zenei morfológiával*, azaz a funkcionális formaelemekkel és *aspektualitásaikkal*[15] foglalkozó fontos hozzászólásokat. François Delalande a Francia Rádió zenei stúdiójának (GRM) nagyszerű *„Acousmographe" szoftverjét*[16] mutatta be; Costin Miereanu (Párizs) a barokk és a kortárs zene nyitó- és záró-formuláit csoportosította kifejezés-típusok, tartalmi funkciók szerint; R. Hatten és Charles Pearson (Atlanta, USA) a mű-kezdési stratégiákról (aspektus) beszélt Brahms- és Berg-művek kapcsán.

Többen demonstrálták az új zenetudományi módszerek használatát úgynevezett *komplex zenei elemzéssel.*[17] M. Tomaszewski (Krakkó) *Chopin cisz-moll Scherzóját* (op. 39) elemezte a formai, kontextuális (intertextuális), érték- és funkció-központú, és a hangszeres interpretációkat is összehasonlító, „integrált" közelítésével. Előadása igen nagy sikert aratott. Eero Tarasti (Helsinki) *Sibelius V. szimfóniáját* és az utolsó tétel kétféle érvényes befejezését (1915-ös és 1919-es verziók) elemezte komplex módszerrel – új szempontként az észt tudós, Jacob von Uexküll „bioszemiotikai" elméletét is felhasználva az Ember és Kozmosz közti szakadás narratív illetve drámai zenei programjának leírásakor.[18] A zongorista John Ellis (Ann Arbor, USA) a hangszeres interpretáció és a narratív programok oldaláról elemezte *Schumann C-dúr Fantáziájának* I. tételét.

A kongresszus egyik legérdekesebb tartalmi konklúziója talán az volt, hogy a jel, a jelentés kutatásában egyértelmű *elmozdulás tapasztalható a strukturalizmustól* (lásd az 1986-tól körülbelül 1994-ig kétévente rendezett ICMS konferenciák főbb metodológiáját) *a hermeneutika, illetve a hermeneutikai többarcúság*[19] *irányába* – mint ezt Daniel Charles is megfigyelte a konferenciát záró beszédében. Ezt a hermeneutikai érdeklődést támasztják alá Leo Treitler (Lake Hill, USA),[20] Daniel Charles (Nizza),[21] Christian Hauer (Aix-en-Provence),[22] Bernard Vecchione (Aix-en-Provence),[23] R. Monelle (Edinburgh)[24] fontos plenáris előadásai.

---

11 *Ethics of the Sexual Difference.* 1984.
12 *Feminine Endings.* 1991.
13 Amely a zenei narrativitás mai probléma-felvetéseit elemezte.
14 *Different Strategies of Binary Oppositions in the Organization of Topics (17–20th Centuries).*
15 Azaz a mű kezdetének, közepének és befejezésének módozatai.
16 Ez – választható paraméterek szerint – grafikus partitúra segítségével ábrázol bármely digitálisan be- (azaz CD-ről) táplált zenét.
17 Ebben a formai és a tartalmi (kifejezésbeli) funkciók egyaránt leírást kapnak.
18 Új könyve logikus folytatásaként: *Existential Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press, 2000.
19 Lásd: a *mű* értelmének, az *alkotási aktus* magyarázatának, illetve a *befogadás* hermeneutikájának többpólusosságát.
20 Előadásának címe: *Hermeneutics, Exegetics or What?*
21 *Poétiques du Ryoanji.*
22 *Pourquoi l'herméneutique?*
23 *Dix leçons de silence. Ou: essai sur la manière-trope de lire le sens musical.*
24 *Semiotics threatens no one...*

Az utolsóként említett angol tudós egy igen izgalmas feladatra vállalkozott *A szemiotika senkit sem fenyeget* című előadásával: a zeneszemiotikai és zenei hermeneutikai elemzések *semlegességét* igazolta és húzta alá az amerikai *új zenetudomány* (new musicology) gyakran ideológiának, politikának, marxizmusnak és feminizmusnak elkötelezett zene-elemzéseivel szemben – felhíva ily módon a figyelmet ez utóbbiak veszélyeire és zenei tévedéseire.[25]

Áttekintésem csak a jól ismert, e körbe rendszeresen visszatérő kutatók munkáit említette. Mint Domokos Zsuzsanna is jelezte, a mintegy 150 előadás bemutatására már csak azért sem kerülhet sor, mivel nagy részüket – sajnálatos módon – nem hallhattuk a párhuzamosság illetve szinkronicitás parancsoló ténye miatt. De őszintén reméljük, hogy a következő, és a résztvevők számát tekintve egyre bővülő *zenei jelentés*-kongresszusokon egyre több magyar kutató és doktorandusz is részt vesz majd – személyes tapasztalatokkal is gazdagítva a magyar zenetudományt.

Grabócz Márta

25 A „new musicology"-ra vonatkozó hivatkozásra az alábbi cikk szolgáltatott alapot: Susan McClary: „The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year." In: R. Leppert–S. McClary (eds): *Music and Society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge University Press, 1987.

375,-

Magyar zene

4·2001

Magyar zene

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXIX. évfolyam, 4. szám *2001. november*

Tartalom

MILLENNIUMI ESZTENDŐ

355 DOMOKOS ZSUZSANNA
A Cappella Sistina tradíciójának hatása
Liszt egyházzenei műveire

375 KIRÁLY PÉTER
Esterházy László muzsikus kapcsolatai

TANULMÁNY

383 FRIEDEMANN SALLIS
Kurtág György Hommage à R. Sch. (op. 15d) című művének genealógiájáról

395 BORGÓ ANDRÁS
Középkori héber kéziratok zenei vonatkozású illusztrációi

417 KEULER JENŐ
Zenei gyakorlat, zeneelméleti gondolkodás, interdiszciplináris és interkulturális zenekutatás

425 SIPOS JÁNOS
Népdalok a kazak sztyeppe két végéről – 4. (befejező) rész

MAGYAR TUDOMÁNYOS ZENETUDOMÁNYI INTÉZET

100-509/XXXIX. 4
11-3287/4/2002

DOKUMENTUM

441 LÁSZLÓ FERENC
Három korabeli költemény Liszt Ferenchez

451 HUGH REGINALD HAWEIS
Részletek naplómból
[Az angol pap-szerző találkozása Liszt Ferenccel Rómában; Paul Merrick bevezetőjével]

RECENZIÓ

465 EŐSZE LÁSZLÓ
Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése

MEGJELENIK A

NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG MINISZTÉRIUMA

NEMZETI KULTURÁLIS ALAPPROGRAM,
A FŐVÁROSI KÖZGYŰLÉS
KULTURÁLIS BIZOTTSÁGÁNAK ZENEI ALAPJA,
A MAGYAR ZENEI TANÁCS ÉS A ZENETUDOMÁNYI
ÉS ZENEKRITIKAI TÁRSASÁG TÁMOGATÁSÁVAL

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Szerkeszti: Székely András • Levelezési cím: Magyar Zene – Magyar Zenei Tanács, 1364 Budapest Pf. 47., telefon: (+36 1) 318 42 43, telefax (+36 1) 317 82 67 • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Kiadja a Magyar Zenei Tanács • Felelős kiadó: Csengery Adrienne • Előfizetésben terjeszti belföldön a Jóbarát '92 Bt., telefon/telefax (+36 1) 201 84 48, külföldön a Batthyány Kultur-Press Kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon Előfizetési díj egy évre 1 500.- forint. Egyes szám ára 375.- forint • Megjelenik évente négyszer • Szedés: graphoman • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó Kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

MILLENNIUMI ESZTENDŐ

Domokos Zsuzsanna

A CAPPELLA SISTINA TRADÍCIÓJÁNAK HATÁSA LISZT EGYHÁZZENEI MŰVEIRE*

Ujfalussy tanár úr előadásainak, óráinak élménye és tanulsága meghatározóan alakította ki bennünk, tanítványaiban azt a képességet, miként érezzünk rá egy-egy zenei probléma felvetésére, hogy fogalmazzuk meg annak lényegét, és milyen módon próbáljuk meg megtalálni a feltett kérdésekre a választ. Mivel kortól függetlenül, általánosan fejlesztette esztétikai látásmódunkat, tanításának eredménye mindannyiunk munkájában tükröződik, függetlenül attól, hogy a zenetörténet mely területén dolgozunk. Az alábbi dolgozat a Liszt-kutatás eddig még ismeretlen területére vezet, de már maga a témaválasztás sem született volna meg a nélkül a zenei útravaló nélkül, amelyet többek között Ujfalussy tanár úrtól kaptam.

Palestrina zenéjének Lisztre kifejtett hatásáról a Liszt-kutatás elsősorban a német hagyomány felől közelítve hozott sok értékes és fontos összefüggést napvilágra.[1] Ezekben a munkákban általában a teljes Palestrina-életmű, illetve a 16. századi vokális polifónia stílusjegyeinek összessége szembesül Liszt zeneszerzői törekvéseivel.

Jelen munka a 19. századi Palestrina-képből egy szűkebben meghatározott területet emel ki: nevezetesen a Sixtus-kápolna Palestrina-értelmezését és előadói hagyományát veszi kiindulásul Liszt egyházzenei műveinek megközelítéséhez. Életrajzi adatok és levélutalások indokolják, hogy a Cappella Sistina repertoárja és előadói hagyománya megkülönböztetett figyelmet kapjon Liszt egyházzenei reformtörekvéseinek minél pontosabb megértéséhez. Bár ez a hagyomány csak egyik részét alkotta annak az összetett Palestrina-értelmezésnek, amelynek hatása a német és francia egyházzenei tradíció mellett Lisztet érte, életének egy időszakában ez volt rá döntő befolyással, és ez hatott ki későbbi egyházzenei stílusára is. Ezért fontos megismer-

* Az Ujfalussy József 80. születésnapja tiszteletére rendezett zenetudományi konferencián (MTA Zenetudományi Intézete, 2000. április 29.) elhangzott előadás kibővített változata.

1 Charles Willis White: *The Masses of Franz Liszt.* Diss. Bryn Mawr College, 1973; Anselm Hartmann: *Kunst und Kirche. Studien zum Messenschaffen von Franz Liszt.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1991; Paul Merrick: *Revolution and Religion in the Music of Liszt.* Cambridge: Cambridge University Press, 1987; Peter Ackermann: „Ästhetische und Kompositionstechnische Aspekte der Palestrina-Rezeption bei Franz Liszt." In: Winfried Kirsch (hrsg.): *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert.* Band I. Regensburg: 1989; Elmar Seidel: „Über die Wirkung der Musik Palestrinas auf das Werk Liszts und Wagners." In: Serge Gut (hrsg.): *Liszt Studien 3.* Munich und Salzburg: Emil Katzbichler, 1986.

nünk, hogy a Cappella Sistinában mit adtak elő Palestrinától, és miként értelmezték zenéjét Liszt római tartózkodása idején.

Liszt első alkalommal 1839-ben hallotta a Cappella Sistina énekét, amikor januártól június közepéig Rómában tartózkodott. Nagyon valószínű, hogy ekkor kezdett komolyabban foglalkozni Palestrinával. A Cappella Sistina hagyománya azonban legintenzívebben valószínűleg második római tartózkodása elején, körülbelül az 1861-től 1865-ig tartó időszakban érdekelte. 1862-ből több levél is tanúsítja, hogy a zeneszerzőre milyen mély benyomást tett a kórus előadása.

1862 május 3-án Liszt így ír a nagyheti szertartásokkal kapcsolatban Madame Jessie Laussot-nak:

> A Sixtus-kápolna és a Szent Péter-bazilika szertartásai, amelyek különösen felkeltették zenei érdeklődésemet, az elmúlt két hétben elfoglalták összes időmet.[2]

Az év elején Liszt hasonlóképpen számolt be a Sistinában hallott zenei élmények hatásáról Xavier Boisselot-nak:

> Ami Róma zenei életét illeti, a Sixtus-kápolna előadása köti le minden figyelmemet. Ott minden nagyszerű, emelkedett és fenséges, egészében véve és kisugárzásában is fennkölt. Minden vasárnap úgy hallgatom ezeket az énekeket, mint ahogyan az embernek a breviáriumát kell olvasnia.[3]

Az érdeklődés hátteréül szolgált az a körülmény is, hogy Liszt ekkor még reménykedett, hogy a Cappella vezetője lehet. Bár a zeneszerző ilyen szándékáról csak néhány közvetett bizonyíték árulkodik, ezek összetalálkozása sejteti Liszt ki nem mondott vágyát. Liszt 1864-ben személyesen is közeledett az énekesekhez, amint ezt a kórus évkönyve elárulja.[4] Liszt meghívta a Cappella tagjait egy jótékonysági hangversenyen való szereplésre a nagyhét hétfő délutánjára. A Maggiorduomo visszautasította a meghívást azzal az indokkal, hogy a kórust teljesen lekötik a nagyheti szertartások kötelezettségei. Az évkönyv feljegyzése szerint azonban a kórus mind hétfőn, mind kedden szabadnapot kapott. Ugyanezt a közeledést támasztja alá a *Missa choralis* keletkezéstörténete: a misét Liszt eredetileg „jubileumi misének" szánta, a Szentszék megalapításának 1800. évfordulójára, 1866-ra. A terv szerint a művet a Sixtus-kápolnában vagy a Szent Péter-bazilikában kellett volna előadni. A mű ajánlása IX. Piusnak szólt volna, az 1869-ben megjelent kotta azonban már nem tartalmaz semmilyen ajánlást, és Liszt sem tesz erről többet említést leveleiben. Utólag visszatekintve, 1874-ben Liszt önérzetesen így válaszol Carolyne Sayn-Wittgeinsteinnek:

> Sohasem reméltem Rómában semmilyen állást vagy címet és nem is vágytam ilyenre. Ha a Szentatya megbízott volna a Cappella Sistina vezetésével, jóságáért nagy tisztelettel fogadtam volna el és engedelmességgel – azzal a talán téves elképzeléssel, hogy némi

2 „Les offices et cérémonies de la Chapelle Sixtine et de St Pierre, auxquels je rattachais un intérêt spécial, ont absorbé tout mon temps durant de quinze jours." In: La Mara: *Franz Liszts Briefe*. Band I–VIII. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905 (a továbbiakban: Br.) II. 9.

3 „En fait de musique à Rome, c'est celle de la chapelle Sixtine qui captive tout mon entendement. Là tout est dans le grand, le majestueux, le permanent et dans son ensemble et dans son rayonnement sublime. Chaque Dimanche j'écoute ces chants comme on doit dire son brévaire." In: Br. VIII, 153.

4 Diario della Capp. Pontificio (a továbbiakban: Diario). Segretario D. Vincenzo Enzi, 1864. február 25.

szolgálatot tehetek az egyházi művészetnek, de minden illúziótól mentesen, ami egy ilyen feladattal együtt járó nehézségeket és bosszúságokat illeti. Ezeknek a hiánya nem ró rám semmilyen keresztet, ellenkezőleg, megkönnyíti azt, amelyet hordok.[5]

Liszt tudatában volt annak, hogy az intézmény jellege megkívánta tagjaitól a szorosabban vett egyházi kötődést, legalább az alsó papi rendek felvételét.[6] Az olasz nyelvű irodalom nem alaptalanul állítja, hogy 1865-ben a négy alsó papi rend felvétele egyben feltétele is volt annak, hogy Liszt a Cappella Sistina karnagyi állására gondolhasson.[7] A visszautasításban szereplő legnyomósabb okot szintén az olasz kutatók fedik fel: a tradíció megóvása érdekében a Cappella Sistina karnagyait és zeneszerzőit a tagok rendszerint maguk közül választották, idegent nem engedtek be zenei gyakorlatukba. Paul Merrick a *Missa choralis* keletkezéstörténetében zenei oldalról világít rá a zeneszerzőt ért hatások reakciójára: Liszt eredetileg arra gondolt, hogy a misét a cappella adják elő, ami a Sixtus-kápolna gyakorlatának felelt volna meg. A harmóniákat alátámasztó orgonaszólamot csak később írta az énekszólamok alá, feltehetőleg ekkor már feladta a reményt, hogy a mű a pápai kápolnában szólaljon meg.[8]

Nagy valószínűség szerint Liszt eleinte a pápa biztatására reménykedett abban, hogy reformtörekvéseihez intézményi hátteret is kap. Annyi mindenképpen bizonyos, hogy számára a Cappella Sistina zenei gyakorlatának ismerete egyúttal tudatos felkészülést is jelentett a tradíció továbbviteléhez, illetve ahhoz, hogy tájékozódjék az olasz kortárs művek jellege iránt. Ez indokolja, hogy a Cappella Sistina által közvetített hagyományt szembesítsük Liszt ez idő tájt született egyházi műveinek stílusával.

A Cappella Sistina zenei előadói gyakorlatában több kor zenei műfaja és éneklésmódja élt egymás mellett. A korabeli források szerint fontos szerepet kapott a gregorián ének, valamint ennek megharmonizált változata, az úgynevezett *falsobordone*, illetve a *cantus figuratus*. A 16. századbeli polifonikus miséket és motettákat elsősorban Palestrina művei képviselték, de elhangzottak Anerio és Victoria kompozíciói is. Az 1862-es évkönyv feljegyzése szerint ők voltak a zenei örökség legtekintélyesebb mesterei. A 18. és 19. századbeli zeneszerzők közül elsősorban azoknak a műveit adták elő, akik egykor maguk is a Cappella Sistina énekesei, karnagyai voltak. Bár az előadói gyakorlatban és az új kompozíciók stílusában is a követendő esztétikai cél a Palestrina-művek szellemének töretlen megtartása volt, a dokumentumokból úgy tű-

5 „Je n'ai jamais attendu ni désiré une position ou titre quelconque à Rome. Si le St Père m'avait chargé de la Chapelle Sixtine, j'aurais accepté avec vénération pour ses bontés et par obéissance – dans l'idée, erronée peut-être, de rendre qualque service à l'art religieux, mais sans nulle illusion sur les difficultés et ennuis d'une pareille tâche. Leur manque ne m'impose aucune croix – tout au contraire, il allège celle que je porte." 1874. június 14. in: Br. VII, 73.

6 Eduard Schelle: *Die päpstliche Sängerschule in Rome, genannt Die Sixtinische Capelle*. Wien: J. P. Gotthard, 1872, 210.

7 Alberto De-Angelis: „Domenico Mustafà e la Cappella Sistina." In: *Rivista Musicale Italiana*, vol. XXIX, fasc. 4, 1922, 598.

8 Merrick: i. m. 123.

nik, hogy a meghirdetett stílusideál egy kicsit eltávolodott a mindennapi gyakorlattól. Ez különösen az új kompozíciók jellegében mutatkozik meg. A 16. századi polifonikus eszmény inkább azokban a művekben valósult meg, amelyekben a szerzők a mesterségbeli tudást, illetve a felvállalt stílusban való otthonosságot kívánták hangsúlyozni, és amelyeket általában valamilyen nevezetes ünnep alkalmából írtak. A mindennapi előadói gyakorlat azonban már a 18. századtól kezdve egyszerűsítésre, a zenei előadásmód megkönnyítésére késztette a karnagyokat, a hangsúly kezdett eltolódni a polifóniáról a homofónia felé.

Giancarlo Rostirolla nagyszabású tanulmányában összefoglalja, hogy adott körülmények között a karnagy milyen változtatásokat eszközölhetett a hagyományos repertoárban.[9] Ezekre különösen olyan szertartások alkalmából került sor, amelyekben mozgás is volt, mint például körmeneteken: a kórus vezetője kiegészíthette a régi műveket vagy kicserélhette azokat újakkal, amelyek jobban megfeleltek az új kívánalmaknak. Volt olyan eset, amikor az új művet maga a karnagy írta, vagy a kóruson belül egy olyan zeneszerzőt kért fel annak komponálására, akit erre magánál alkalmasabbnak ítélt. Ilyen volt már 1737-ben Palestrina *Ave maris stella* himnusza, amelynek előadását a körmenet alatt túl nehéznek találták. Az akkori karnagy felkérte G. Biordi zeneszerzőt, hogy zenésítse meg a szöveget homofónabb és homoritmikusabb stílusban. Szintén a zenei gondolkodás változásáról árulkodó jelenség az is, hogy a Cappella Sistina zeneszerzői már a 17. század második felében sem érezték mindig magukénak a felvállalt tradíciót, a 16. századi polifonikus szerkesztést. Az igazságot elkendőzendő gyakran használtak fel eredeti 16. századi motettákat, amelyeket hozzáigazítottak az új megzenésítendő szöveghez.[10] A 17. századtól kezdődően Palestrina miséinek integritását megtörte az a gyakorlat, hogy egy-egy tételt – elsősorban a Credót – másik miséből kölcsönzött rövidebb, könnyebb tétellel helyettesítették. A kápolna gyakorlata Liszt *Koronázási miséjében*, a Credo tételnél ebből a szempontból is tovább élt.

A 19. században még szabadabban kezelték a Palestrina-misék tételenkénti felhasználását. Többször csak a Sanctus és az Agnus tételt énekelték Palestrinától, ezenkívül még egy motetta képviselte az Offertorium után a polifonikus stílust, a többi tételt vagy gregoriánként, vagy más megzenésítésében szólaltatták meg.[11] A kétrészes Palestrina-motetták előadásánál a 19. században általában elhagyták a motetta második felét. Érdekes az is, hogy a leggyakrabban előadott Palestrina-motetta, a *Fratres ego enim* nagyobbik része homofon letétű, az *Improperiák*, amely a repertoár törzsanyaga volt, szintén homofon. Természetesen a Kápolnában előadtak polifon motettákat és miséket is. Ugyanakkor Baini Palestrina-életrajzában többek között

9 Giancarlo Rostirolla: „Alcune note storico-istituzionali sulla Cappella Pontificia in relazione alla formazione e all'impiego dei repertori polifonici nel periodo post-palestriniano, fino a tutto il Settecento." In: (hrsg.) Bernhardt Janz: *Collectanea II. Studien zur Geschichte der Päpstlichen Kapelle. Tagungsbericht Heidelberg 1989*. Rome: Biblioteca Apostolica Vaticana, 1994, 649.

10 Rostirolla: i. m. 656.

11 D. Giuseppe Perfetti: *Elenco de'libri che si estraggono dalla Custodia si nelle Cappelle Papali come ancora nelle Cardinalizie fatto nell'Anno 1856 dallo scrittore – per cura del Custode D.* (MS: Capp. Sist. 631.)

a négyszólamú *Missa brevis*t emelte ki az életműből, és Liszt megjelölte magának ezt a szakaszt a budapesti könyvtárában található könyvben, Baini munkájának rövidített, németre fordított változatban.[12] Baini szerint Palestrina e műve nagyon könnyed szerkesztésű, és teli van változatos fordulatokkal, korábban ezt a stílust még nem ismerték. Az a véleménye, hogy a mise annyira új és életszerű, mintha csak az ő korában írták volna, ennek köszönhetően állandóan szerepel a kórus műsorán.

Palestrina zenéjének rendszerezésében Baini a *Missa brevis*t az ötödik stílushoz sorolja, amelyikre a rövidség, a kifejező karakter, a gördülékenység és a könnyű előadhatóság, valamint a szavak különösen jó érthetősége jellemző. A 20. század Palestrina-irodalma a *Missa brevis*t a *Missa Papae Marcelli*vel együtt, mely utóbbi szintén állandóan szerepelt a kápolna repertoárján, a paródia-miséktől megkülönböztetve az úgynevezett „szabad misék" közé helyezi.[13] Talán nem véletlen, hogy a 19. század ezt a típust érezte legközelebb magához.

A fenti jelenségek elég egyértelműen körvonalazzák a Cappella Sistinában az új művekkel szemben támasztott követelményeket a 19. században: ne legyenek túl hosszúak, túl nehezen előadhatók, inkább homofon, mint polifon letétben készüljenek. Liszt *Missa choralis*át és motettáit is ezzel az igénnyel kell szembesítenünk, hiszen a kápolnán belüli előadhatóságuk esélye is ettől függött.

Az általunk vizsgált időszakban, vagyis 1861–65 között a pápai kórus repertoárjában szereplő kortárs olasz zeneszerzők közül Giuseppe Baini és Domenico Mustafà alakja emelkedik ki. Bár Baini már 1844-ben elhunyt, művei mértékadókká váltak a következő generáció számára, *Miserere*je, *Benedictus*a, *Dies irae*je a rendszeresen előadott művek közé tartoztak. Az 1861-es év nagy újdonságát Domenico Mustafà *Dies irae*je képviselte. A kompozíció olyan átütő sikert aratott, hogy a vatikáni újság, a L'Osservatore Romano is szentelt neki egy cikket. A méltatás így szól:

> (Mustafà) tehetségének harmadik gyümölcse példamutatóan érzékeltette, milyen nagy haladást ért el kitűzött célja felé, vagyis hogy minél jobban igazodjon a halhatatlan Pierluigi da Palestrina stílusához. A mű fő tulajdonságai közé tartoznak a robusztus harmónia, a kifejezés erőssége, a választékos és emelkedett dallamok, amelyeket (a zeneszerző) szabályszerűen és pontosan vezet.[14]

---

12 Franz Kandler: *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 Zusatzen begleitet von –*. Nachgelassenes Werk, hrsg. mit einen Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von R. G. Kiesewetter. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1834, (jelzete: K 221 LH) 66. – „Diese Messe erscheint auch wirklich noch heutiges Tages so neu und lebendig, als wäre sie erst in unserer Zeit geschrieben worden, sie wird daher auch in der päpstlichen Kapelle fortwährend ausgeführt."

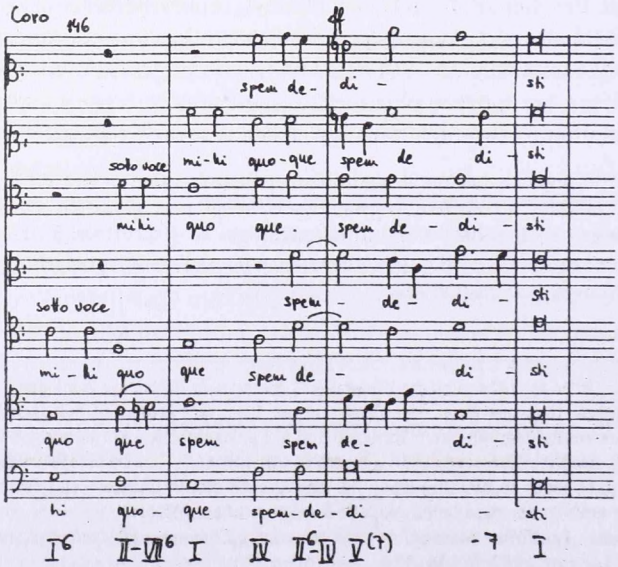
13 Lewis Lockwood: „Palestrina. Masses." In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by Stanley Sadie. London: 1980, Vol.14, 124.

14 L'Osservatore Romano. Giornale politico-morale. Anno I. Sabato, 14 Dicembre 1861. Notizie Interne pp. 566–567. „...in questa terza produzione del felice suo ingegno ha eminentemente dimostrato quanto sia innanzi nello scopo propostosi di sempre più modellarsi sullo stile dell'immortale Pier-Luigi da Palestrina. Robusta armonia, forza di espressione, melodie scelte e divota condotta regolare ed esatta ne sono il carattere."

A mű méltatója a folytatásban a pápa teljes megelégedéséről és elismeréséről szól. Ez a vélemény attól a IX. Piustól és környezetétől származik, akitől Liszt ez idő tájt még kinevezést remélt a Capella vezetésére. Kézenfekvő, hogy a mű fő zenei jellemzőit párhuzamba állítsuk a Liszt-mise kompozíciós módszereivel, még akkor is, ha az elemzésben az általános zeneszerzői stílus síkján kell maradnunk, mivel két különböző műfajt hasonlítunk össze: motettát misével. Az összevetésben a Mustafà-mű mellé természetszerűleg illeszkedik Baini *Dies irae*je, amely közvetlen modellként szolgált Mustafà számára.

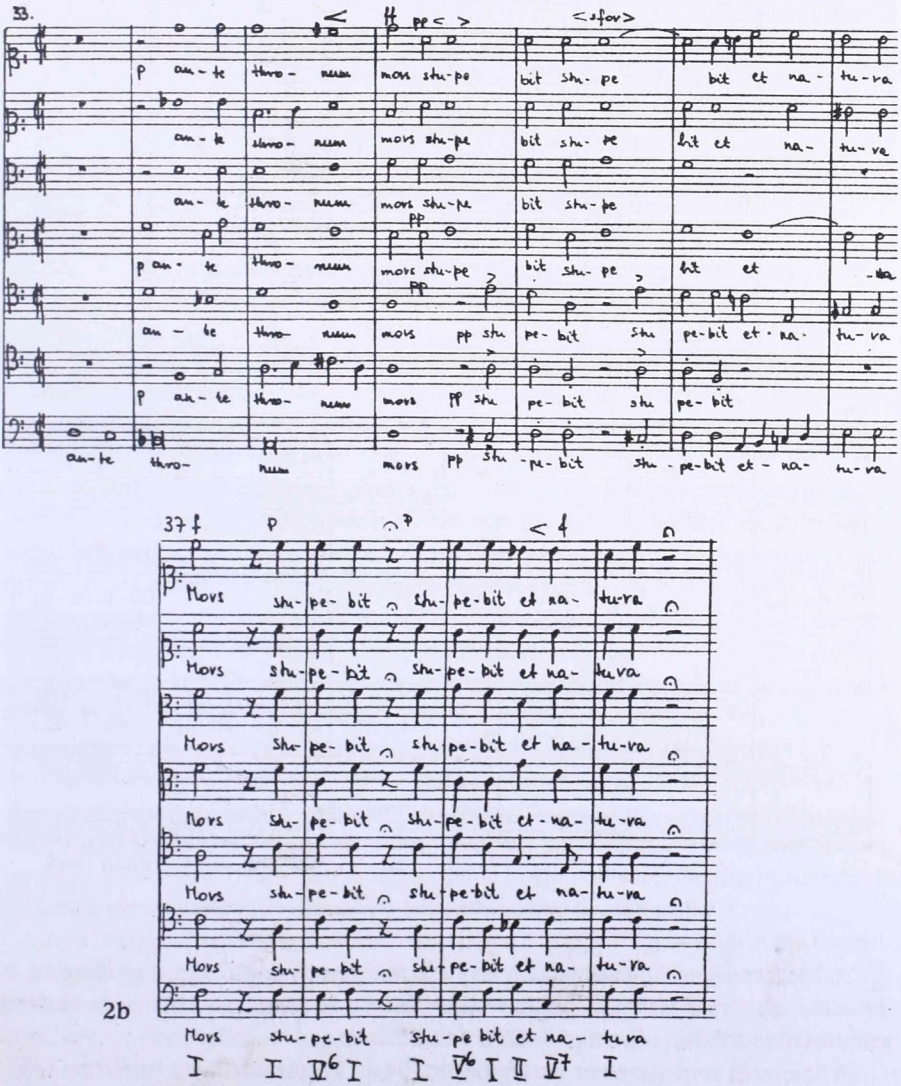
Figyelemre méltó, hogy a fenti méltatás, amely Mustafà *Dies irae*jét Palestrina zenéjének méltó örököseként ítéli meg, első helyen a harmóniahasználatot és a kifejezőerő átütő jellegét említi. Mustafà és Baini kompozíciója is alapvetően homofon szerkesztésű, a néhány ütemes imitációs szakaszoktól eltekintve, amelyek rövidesen homofon letétben oldódnak fel. Liszt *Missa choralis*ának Kyrie tételében a polifon indítás homofon folytatása tehát teljesen megfelel a szokásos zenei gyakorlatnak.

Ha Mustafà himnuszának harmóniahasználatát közelebbről elemezzük, újabb meglepő eredményre jutunk: a harmóniák nagyrészt a klasszikus funkciós összhangzattan szabályai szerint követik egymást, a 16. századi modalitás háttérbe szorul. Vegyük példaként a következő szakasz zárlatát: a harmóniák többsége autentikus viszonyban követi egymást, domináns zárlattal. *(1. kotta)*



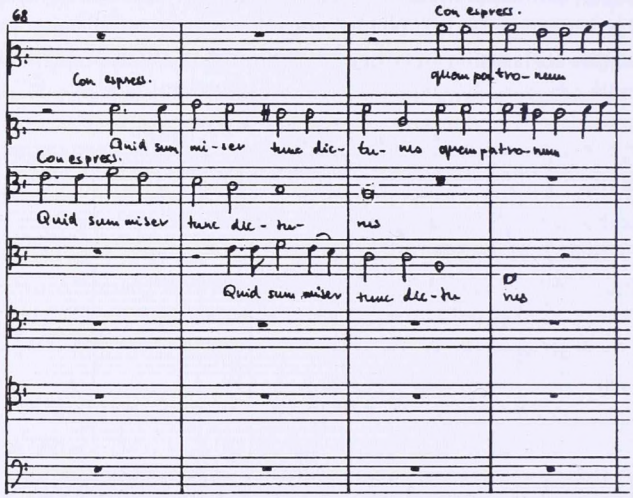
1. kotta. Domenico Mustafà: Dies irae *(Ms. Capp. Sist.)*

A következő részlet harmóniái d-moll szerint értelmezhetők, szintén kiemelt dominánsból tonika funkciós lépésekkel. A szakasz érdekessége a retorikai fordulat a „stupebit" szónál, szünetekkel tagolva, ismételve. Ezt a szakaszt ugyanígy zenésítette meg Baini is, aki még dinamikával is hangsúlyozta a hirtelen megtorpanást. Baini harmóniái szintén a klasszikus összhangzattan rendjébe illeszkednek. *(2. kotta)*

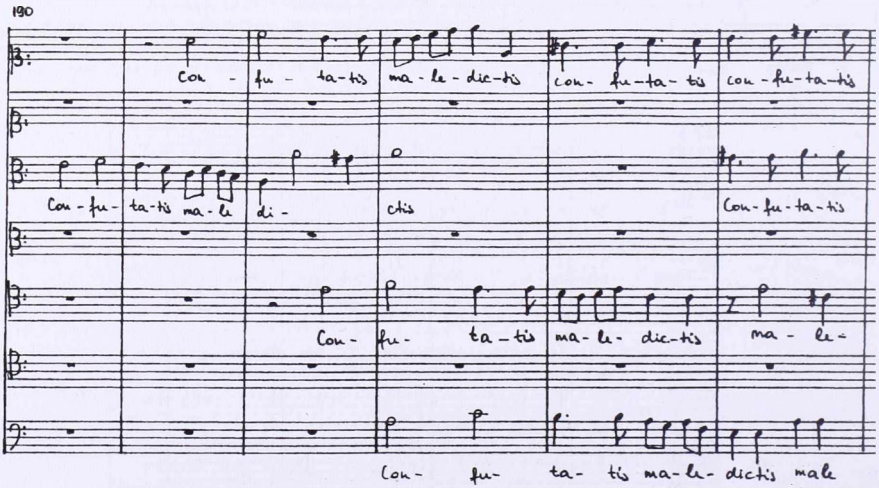


2. kotta. a) Domenico Mustafà: Dies irae *– b) Giuseppe Baini:* Dies irae *(Ms. Capp. Sist.)*

A rövid imitációs részeknél a szólamok tonális válaszai a barokk fúgák kezdetére emlékeztetnek. *(3. kotta)*



3a

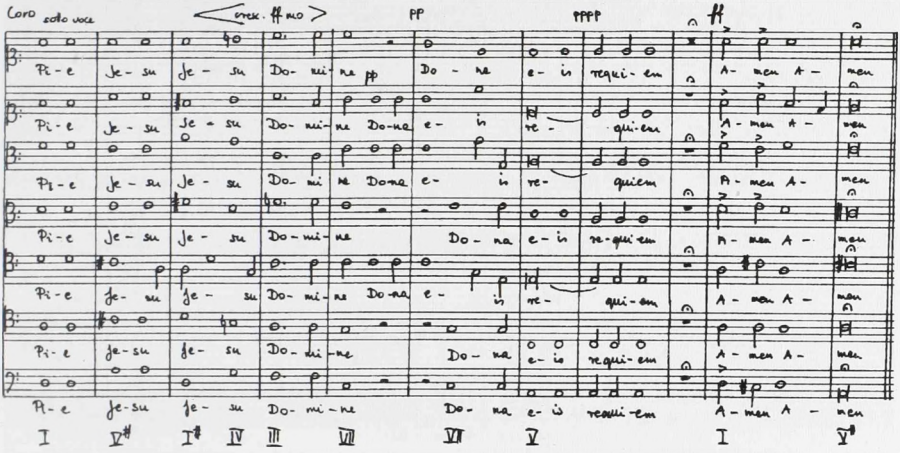


3b

3. kotta. a) Domenico Mustafà: Dies irae – *b) Giuseppe Baini:* Dies irae

A megzenésítésekben általában egy helyen kerül hangsúlyozottan előtérbe a modális harmóniahasználat: a darab végén, ahol a kicsengés archaikus, és ez éteri színezetet ad a befejezésnek *(4. kotta a 363. oldalon)*.

A befejezés éteri színezete eszünkbe juttatja a 19. században élő Palestrina-felfogás esztétikai hátterét is: zenéjét az égi harmóniák visszhangjaként értelmezték, művészetében az angyalok énekének földi mását érezték megvalósulni, amely a boldog paradicsom képét közvetíti.[15]



4. kotta. Domenico Mustafà: Dies irae

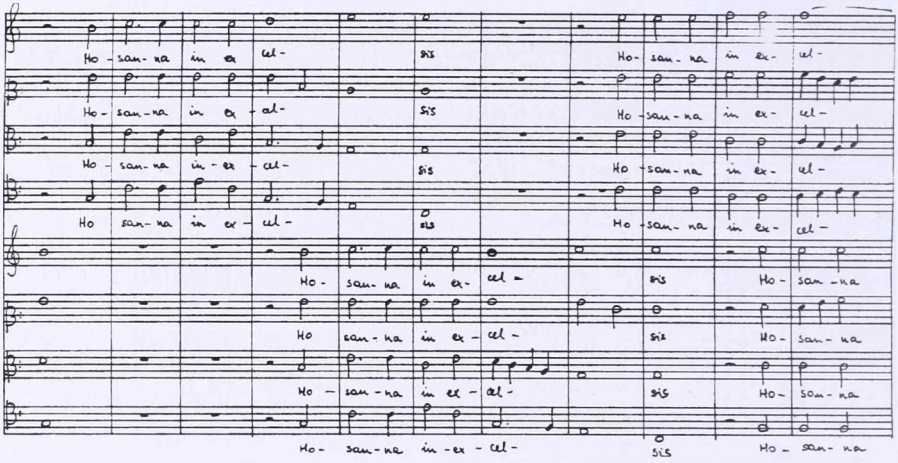
Ugyanez a jelenség figyelhető meg Liszt *Christus* oratóriumában, a *Stabat mater dolorosa* tétel végének *Paradisi gloria* szakaszában, ahol már Bárdos Lajos, majd több német Liszt-kutató is felhívta a figyelmet, hogy Liszt Palestrina *Stabat materé*nek kezdő harmóniáit vette át és fűzte tovább.[16]

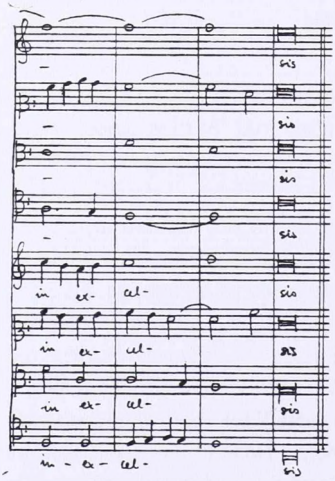
A Mustafà-himnusz kifejező hatása nagymértékben a mű két kórusra írott szerkezetén is alapszik. Talán ez, a két kórus válaszolgatására épülő szerkesztés a kápolnában előadott művek legjellemzőbb és legáltalánosabb zenei tulajdonsága. Lisztnél ebben a formában nem fordul elő, bár a *Requiem*ben a szóló szakaszok és a kórus zenei anyagának felosztása emlékeztet az olasz gyakorlatra. A zeneszerzői elvet azonban a szólamok vagy szólampárok rövid válaszaival Liszt is szívesen és gyakran alkalmazza egy kóruson belül. A *Missa choralis* Sanctus tételének *Pleni sunt coeli* szakaszában szólampárok veszik át egymástól a témafejet, a *Hosannáb*an, a *Kyrié*ben és a *Gloria* tételben pedig a Lisztre legjellemzőbb szólamfelosztás figyelhető meg: a basszusra válaszol a többi szólam. Az olasz mesterek stílusideáljával rokon vonás a tömbszerű hangzás, a rövid szakaszok visszhangszerű válasza. Giovanni Battista Fazzini miséjét a kápolna kórusa különösen gyakran adta elő az 1860-as évek elején, így Liszt azt biztosan hallhatta. Példaként álljon egymás mellett Fazzini *Hosannája* és a *Missa choralis* megfogalmazása *(5a-b kotta a 364–365. oldalon).*

Arra, hogy ebben a teltebb kórushangzásban valóban nagy mértékben a Cappella Sistina hagyománya és stíluseszménye tükröződik, meggyőző példa a *Férfikari mise* 1848-as és 1869-es megfogalmazásának összehasonlítása. A változtatásokban rejlő tendencia egyértelmű: az egyes szólamok hosszabb imitálandó témáit felváltják a

15 Bloch, E.: *Das Prinzip Hoffnung*. Bd. II. Frankfurt am Main: 975. Idézi, Ackermann: i. m. 252.

16 Bárdos, Lajos: „Modale Harmonien in den Werken von Franz Liszt." In: *Franz Liszt*, hrsg. Klára Hamburger, Budapest: Corvina, 1978, 147.





5a kotta. Giovanni Battista Fazzini:
Missa – Sanctus, Hosanna *(Ms. Capp. Sist.)*

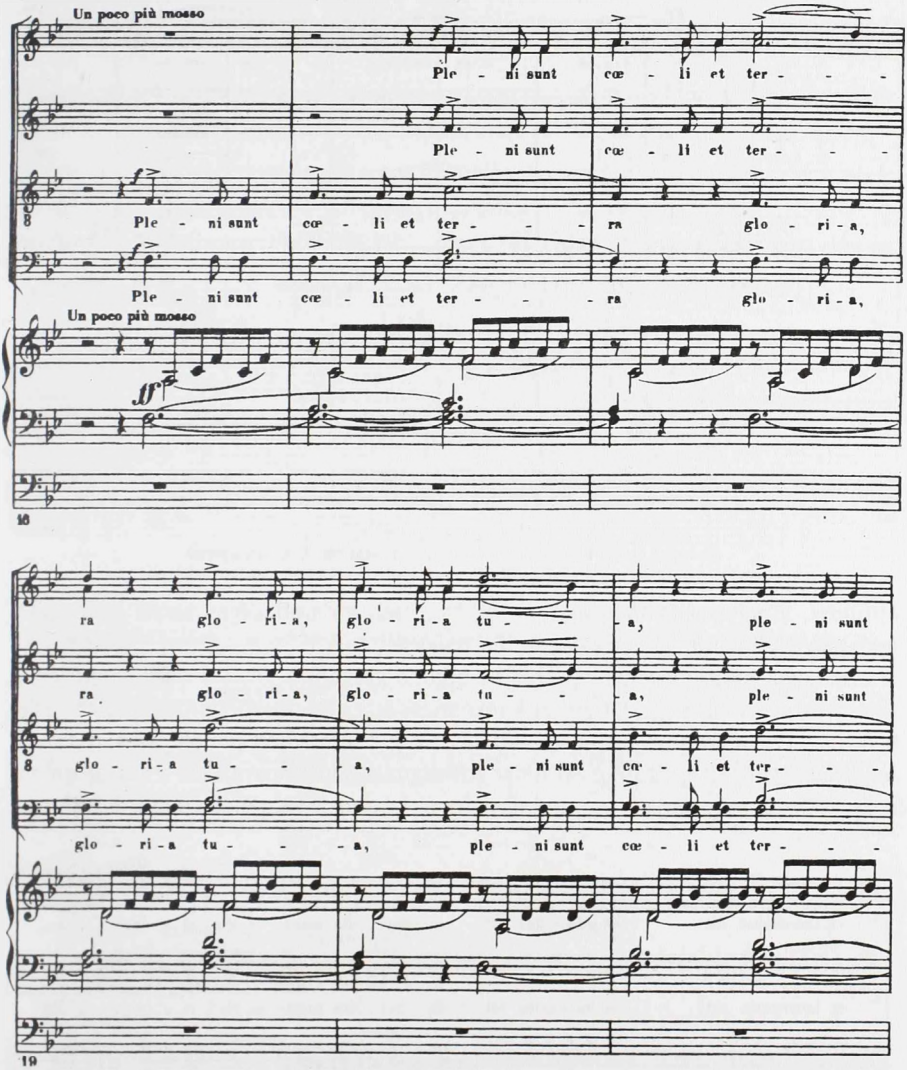
szűkebb menetek, a homogénebb hangzás, ami különösen a *Gloria* és *Credo* tételek egyes szakaszainak összevetésénél világlik ki *(6. kotta a 367–371. oldalon).*

A zárlatok hosszabb hangjegyértékűekké válnak, a dallamvezetés kiegyenlítettebb lesz. Liszt a *Credó*ban a *Crucifixus* szakasz imitációja mellé az előadás megkönnyítése céljából ossiaként a teljes kórus által énekelt unisonót tesz lehetővé. Általában kevesebb a késői változatban a fugato, és a zeneszerző ritkábban alkalmazza az önálló szólamok hosszabb imitációit.

A Cappella Sistina előadói gyakorlatában a két kórus válaszolgatásai mellett legalább ilyen sűrű volt a gregorián ének és a többszólamú kórus felelgetésére épülő előadásmód, sőt a liturgia keretében gyakran helyet kapott a cantus firmus, illetve a cantus figuratus párosítás is.

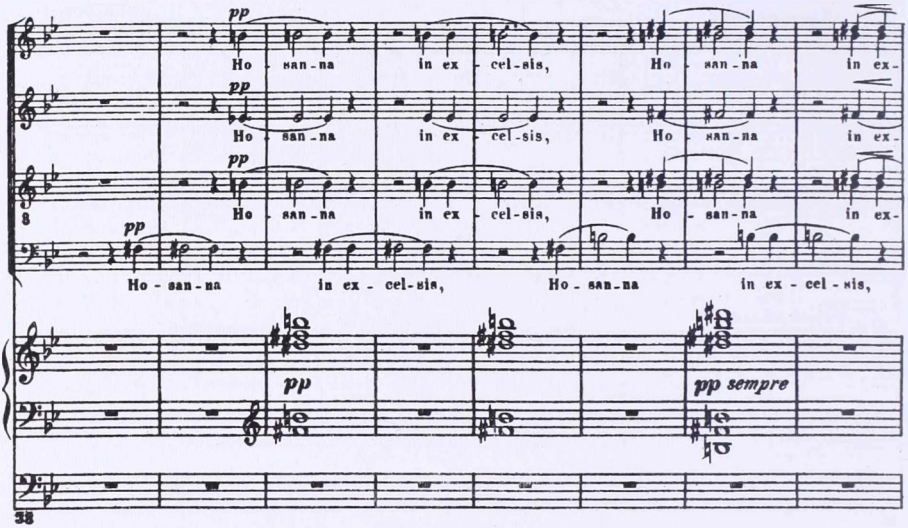
Liszt 1865-ben zenésítette meg *Crux* címmel Guichon de Grandpont tengerészhimnuszát, amelyet a pápai áldás szövege követ. A férfikari változatban Liszt a vers két szakaszát különbözőképpen komponálta meg: az első versszakot egyszólamú letétben, fríg dallammal, a második versszakot falso bordone technikával, dúrban. Ezt követi szintén falso bordonéban a pápai áldás. A kétféle letét egymás melletti használata a Cappella Sistina gyakorlatára vezethető vissza *(7. kotta a 372. oldalon).*

Az 1839-es évkönyv Baini két új motettájáról ad hírt, mindkettő az *Ave maris stella* himnuszt zenésíti meg. A motettákat az 1860-as években is gyakran előadták. Baini a műfaj hagyományához híven a vers első sorát a gregorián himnuszból köl-



5b kotta. Liszt Ferenc: Missa choralis – Sanctus. Pleni sunt *(EMB Budapest)*

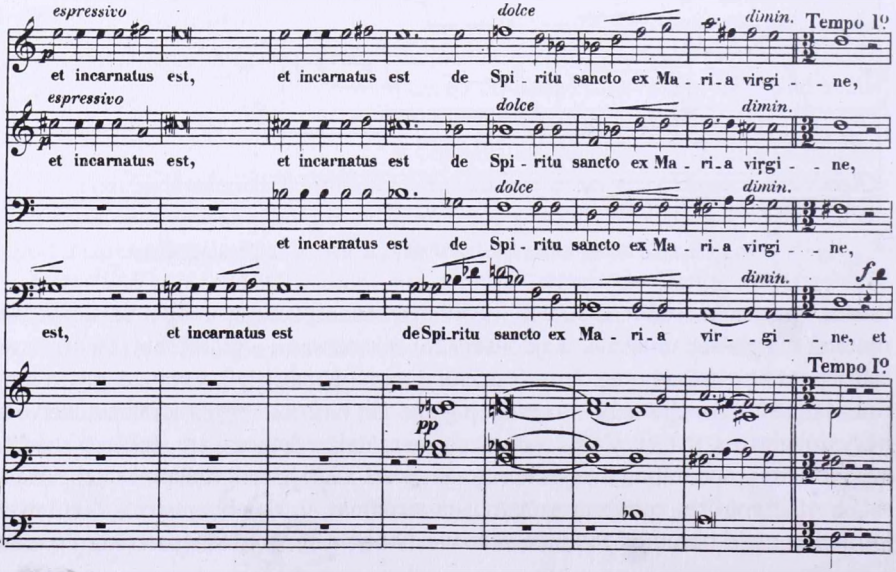
csönzi, majd a két műben teljesen különböző módon zenésíti meg a verset. A két motetta felépítésében közös tulajdonságként mindössze a legfontosabb elem, a válaszolgatás elve marad meg. A nyolcszólamú motetta – amelyik a kotta datálása szerint már 1807-ben elkészült – az eredeti gregorián himnusz egyes sorainak, illetve a négyszólamú és nyolcszólamú kórus szakaszainak váltakozására épül. A másik, négyszólamú motettában a teljes kórus váltakozik a két-három szólamú szerkesztéssel, a megzenésítés continuo szólamot is tartalmaz. A darab imitációs faktúrával kezdődik, majd homofon letétűvé változik. Ebben a megzenésítésben a gregorián

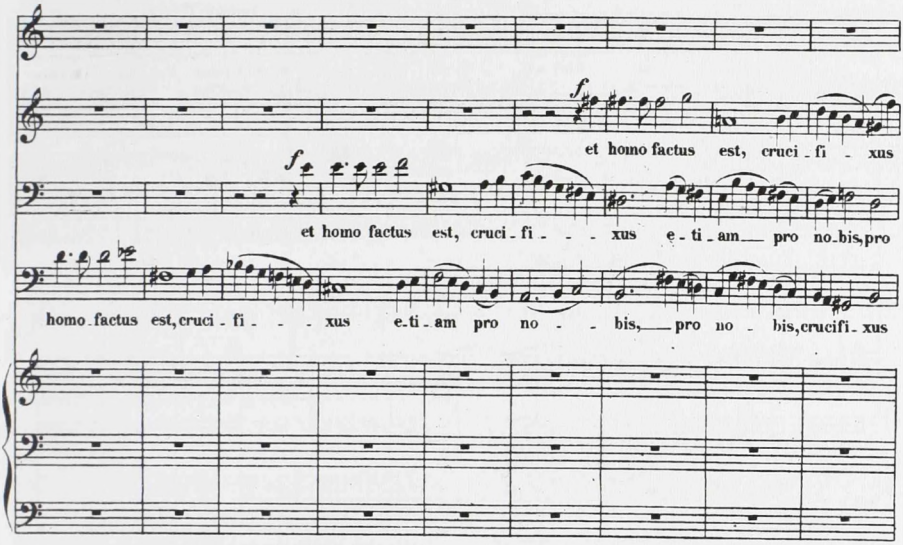


5c kotta. Liszt Ferenc: Missa choralis – Hosanna *(EMB Budapest)*

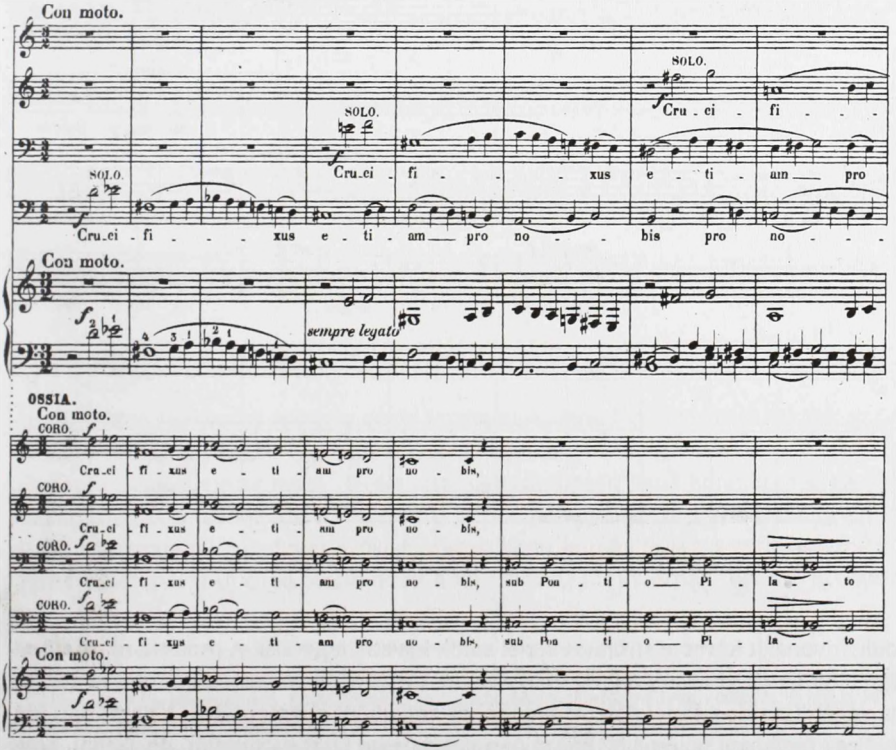
himnusz, amelyet általában a pápa intonál, csak a darab elején szólal meg, ezért nem szerepel a kottában *(8. kotta a 372. oldalon)*.

Az egyik megzenésítésben tehát az eredeti gregorián téma a mű felépítésének alkotórészévé válik, úgy, ahogy ezt a responzorikus gyakorlatból örökölték, a másikban független a darab zenei anyagától. Liszt vegyeskarra komponált *Ave maris stella* motettája (1865) a gregorián himnusz felhasználása szempontjából a két megoldás közé esik: a szoprán és az alt intonálja a himnusz kezdetét, majd a himnusz

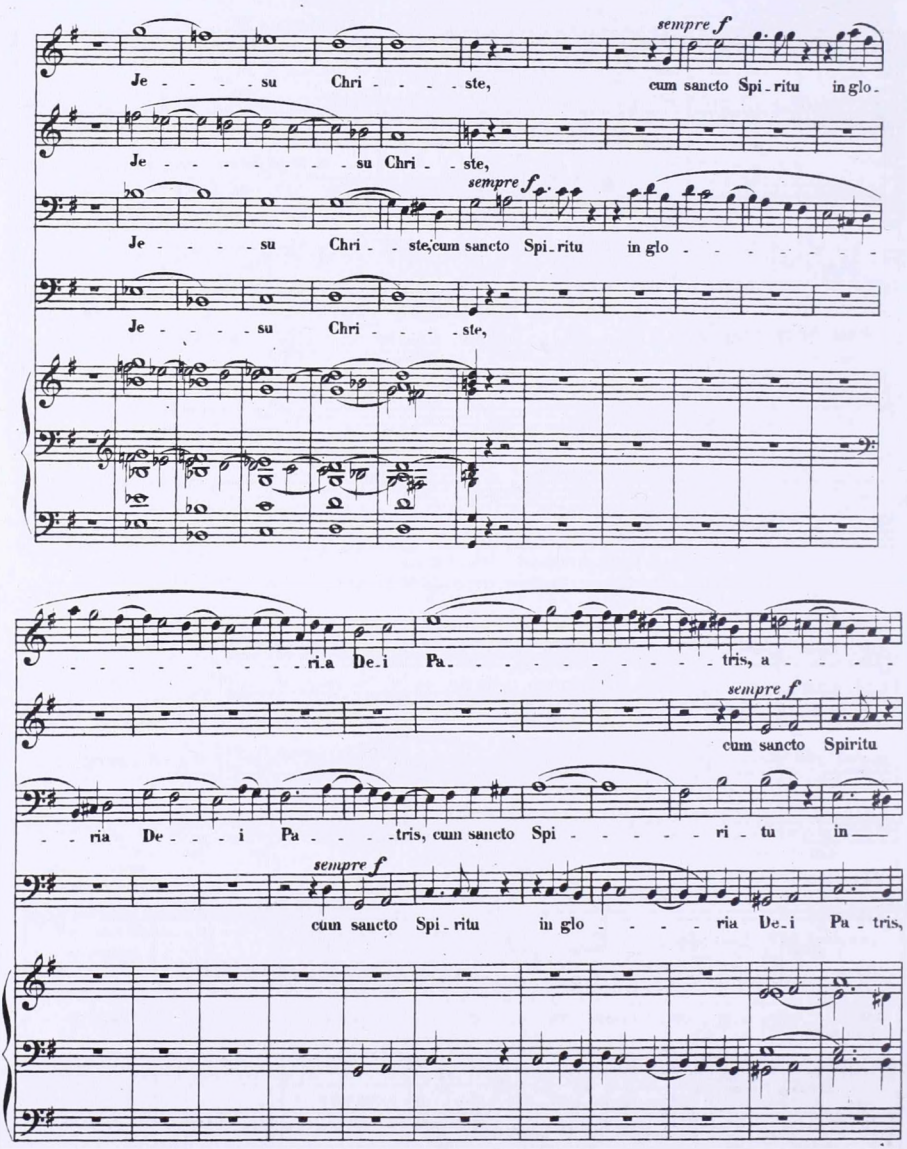




6a/1 kotta. Liszt Ferenc: Férfikari mise *(1848-as verzió)* – Credo, Crucifixus

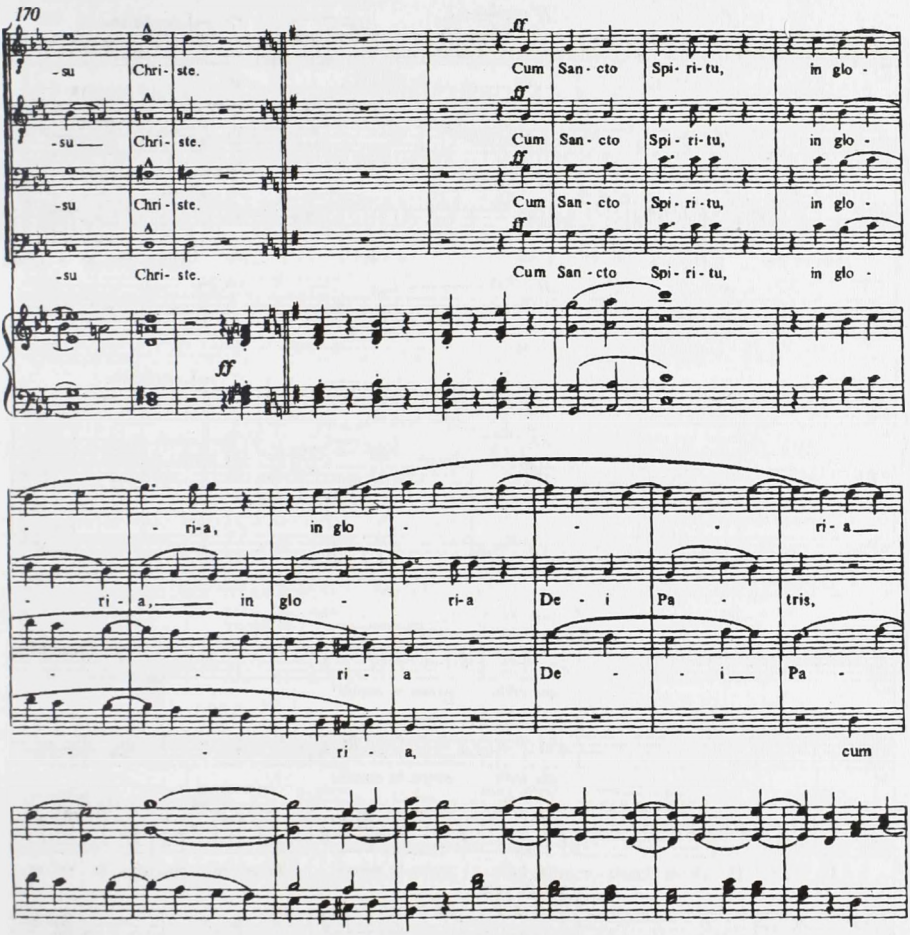


6a/2 kotta. Liszt Ferenc: Férfikari mise *(1869-es verzió)* – Credo, Crucifixus



6b/1 kotta. Liszt Ferenc: Férfikari mise *(1848-as változat)* – Gloria, Cum sancto Spiritu

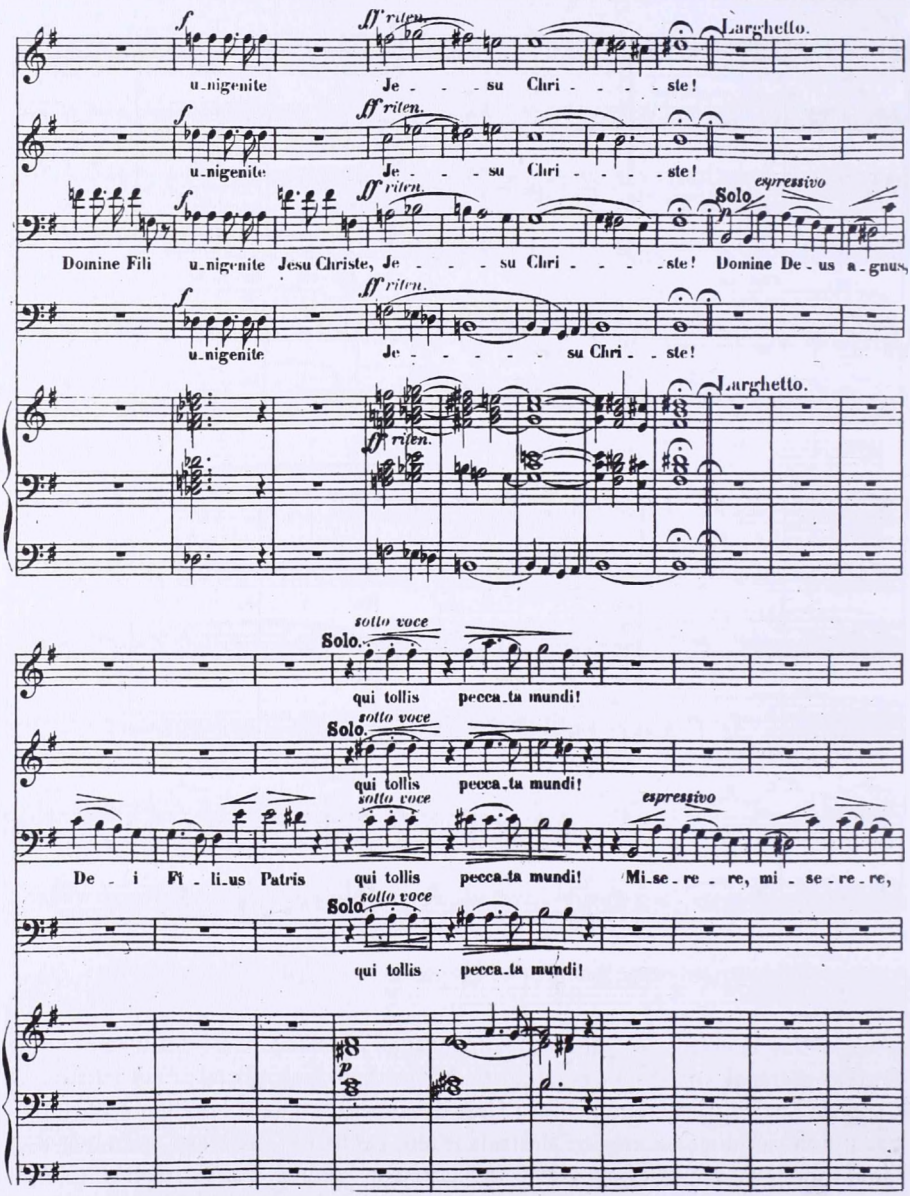
dallamvonalát követve strófikus zenei sorok követik egymást. A motetta második része előtt ismét visszatér a gregorián dallam, de az orgona kíséretben, majd a motetta végén („spiritui sancto") unisonóban, és zárlatként augmentálva. A gregorián idézet egy hídforma pilléreihez hasonlóan tartja össze Liszt motettáját, de azáltal, hogy a dallam nem a változatlan eredeti alakban tér vissza, mint Baininál, Lisztnél egy-



6b/2 kotta. Liszt Ferenc: Férfikari mise *(1869-es változat)* – Gloria, Cum sancto Spiritu

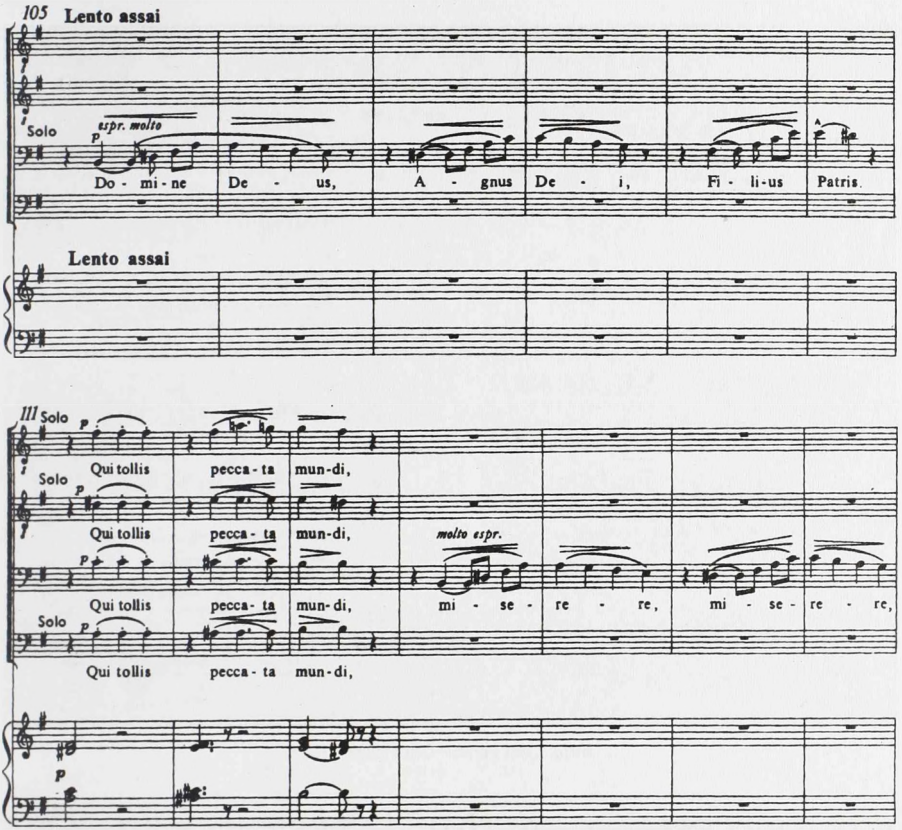
részt jobban beolvad a motetta zenei anyagának egészébe, másrészt inkább emlékeztető szerepet játszik. A gregorián ének ilyenfajta feldolgozása nem jellemző a Cappella Sistina mestereire.[17] Pedig Liszt ugyanazt teszi saját korában a gregorián dallammal, amit annak idején Palestrina is tett, például az *Ave maris stella* négyszólamú motettájában: az egyes szövegszakaszokban korának összes zeneszerzői eljárását felhasználva új és új profilt adott a kölcsönzött himnusznak. Kánont szerkesz-

17 A Capella Sistinában a gregorián ének reformja valószínűleg később kezdődött, mint Franciaországban, sőt az is elképzelhető, hogy Rómában a francia reformok eredményeit vették át. A kórus 1862-es évkönyve említi, hogy az akkori karnagy, Clemente Duca egy francia szerző könyvét mutatta be a kórusnak, amely a gregorián ének korai előadási gyakorlatával foglalkozott; lásd *Diario per l'anno 1862*, (MS) 89.



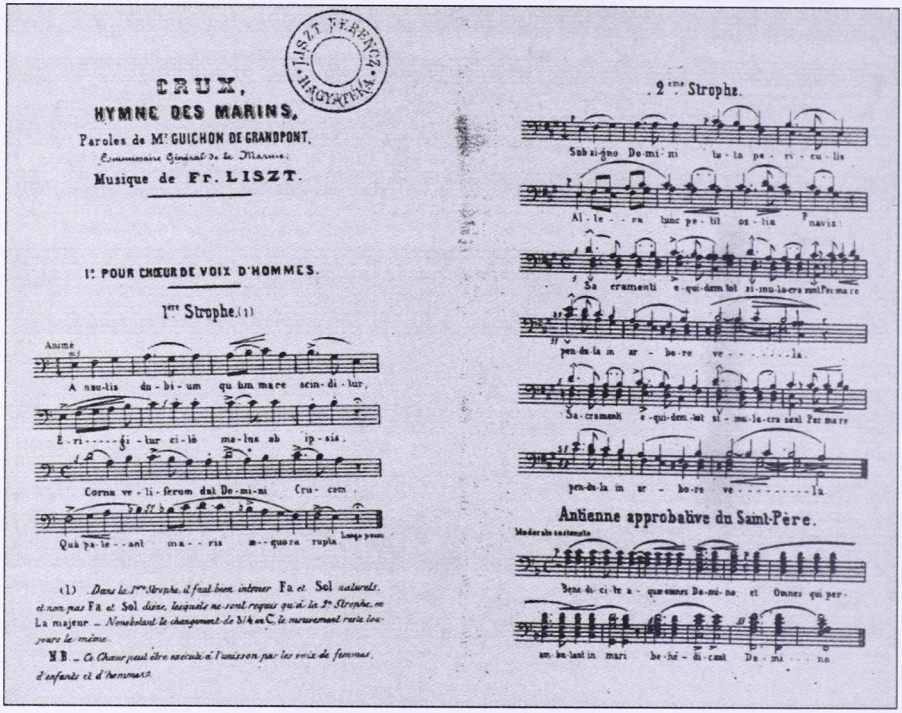
6c/1 kotta. Liszt Ferenc: Férfikari mise *(1848-as változat)* – Gloria, Domine Deus

tett belőle, megfordításához új ellenpontot fűzött, a motetta végén a kánont kiterjesztette öt szólamra. Liszt saját korában hasonlóan jár el a *Missa choralis Credo* tételében: a gregorián *Credo*-intonációnak tématranszformációk segítségével mindig új karaktert kölcsönöz, ami kompozíciós módszerének legjellemzőbb stílusjegye.

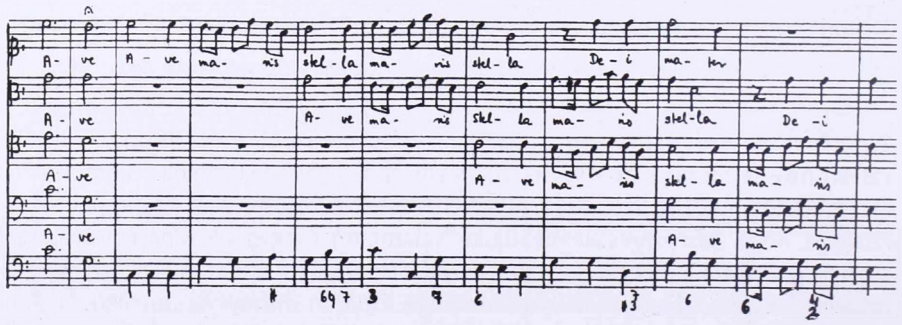


6c/2 kotta. Liszt Ferenc: Férfikari mise *(1869-es változat)* – Gloria, Domine Deus

Térjünk vissza a kezdetben feltett kérdésre: hathatott-e a Cappella Sistina tradíciója, Palestrina-értelmezése Liszt egyházzenei stílusára, illetve fellelhetők-e kompozíciós technikájukban közös találkozási pontok? A fenti elemzések arra engednek következtetni, hogy Liszt egyházzenei stílusa, valamint a Cappella Sistina kortárs zeneszerzői gyakorlata és zeneszerzői ideálja sok hasonlóságot mutat. A *Férfikari mise* tömörebb kórushangzás felé irányuló revíziója a döntő bizonyíték amellett, hogy a *Missa choralis*ra jellemző koncentrált, szólamválaszokra épülő kórusletét inspirációját a Sistinában előadott olasz kórusművekben is keressük. Két szempontból azonban gyökeresen eltér egymástól Liszt és az olasz mesterek stílusérzéke. Az egyik különbség a kápolna kórusa által szívesen használt improvizált díszítésekből adódik, amelyeket az énekesek a barokk és a klasszikus zene eszköztárából kölcsönöztek. Ezeket a díszítéseket már Mendelssohn és Spontini is kifogásolta az 1830-as években, az olasz zeneszerzők azonban szívesen alkalmazták őket kompozícióikban is: Mustafà *Dies irae*jében előkéket használ, Baini Doppelschlagot ír ki hangjegyekkel. Ezeknek a díszítéseknek használatát természetesen hiába is keresnénk Lisztnél.



7. kotta. Liszt Ferenc: Crux *(Brest, 1865)*



8. kotta. Giuseppe Baini: Ave maris stella *(Ms. Capp. Sist.)*

Másrészt Liszt zenei nyelve sokkal szélesebb stíluskörből tevődik össze, mint a Cappella tradíciójának szándékosan körülhatárolt zenei mozgástere. Az hatást növelő hangközhasználat – köztük a kifejezés szolgálatában álló tritonus is –, a merész harmóniaváltások, az unisono menetek, amelyeket Liszt szívesen alkalmaz, nem jellemzők a fent említett olasz művekre. Liszt még a *Missa choralis* Cappella Sistinabeli előadását latolgatva kétségét fejezi ki, hogy a kórus legyőzi-e a mű szokatlan harmóniaváltásaiban rejlő nehézségeket:

> Ami a Sixtus-kápolnát illeti, kétlem, hogy készek lennének venni a fáradságot megfelelő számú próbát tartani ahhoz, hogy ne tévesszenek el néhány modulációt – amelyeket nem tudnék elhagyni annak veszélyeztetése nélkül, hogy archaikus stílusba ne essek, amelyiknek következtében nem születne meg az az érzés, amit ki akarok váltani.[18]

A fenti elemzések tanulságait összefoglalva úgy tűnik, hogy a Cappella Sistina előadásmódja és az általa közvetített stílusideál szervesen beépült Liszt zenei gondolkodásmódjába anélkül, hogy azt korlátok közé szorította volna.[19]

18 „Quant à la Sixtine, je doute qu'elle veuille prendre la peine de faire des répétitions suffisantes pour ne pas fausser certaines modulations – dout je ne pouvais m'abstenir, sous peine de tomber dans un archaisme dénué du sentiment auquel j'aspire!" Levél Carolyne Sayn-Wittgeinsteinnek, 1865, Villa d'Este, in: Br. VI, 81.

19 Ez a tanulmány Az Országos Ösztöndíj Bizottságtól nyert római tanulmányút eredményeiből született. Ezúttal is köszönetemet fejezem ki Warren Kirkendale professzor úrnak, valamint a Római Magyar Akadémia, a Vatikáni Könyvtár, a Santa Cecilia Akadémia Könyvtára, a Pápai Zeneakadémia Könyvtára és a Római Német Intézet Könyvtára munkatársainak a kutatás során nyújtott segítségükért.

ABSTRACT

Zsuzsanna Domokos

THE MUSICAL TRADITIONS OF THE CAPPELLA SISTINA REFLECTED IN LISZT'S CHURCH MUSIC

This study deals with the influence of Palestrina's music on the repertory performed at the Cappella Sistina during the nineteenth century, and especially its relationship to individual Liszt compositions. Several of the letters Liszt wrote in the 1860s show how deeply he was impressed by performances at the Sistina most probably with the hope to become its director. According to Liszt's plan the Missa choralis ought to have been performed in the Cappella or in St. Peter Basilica, and have borne a dedication to the Pope. The compositions performed in Liszt's time at the Cappella were brief, more (rather than less) homophonic, more easily performed and more easily understood by listeners. Liszt's Missa choralis and his motets must have been composed with these criteria in mind. The study analyses and makes comparisons between the compositions of the Cappella's 19th century composers and that of Liszt in respect to the most characteristic features of the Cappella's compositional methods. The comparisons suggest that much of the church music Liszt wrote during the 1860s correspond in certain significant ways to the compositional ideals and practices of the Sistina's composers, without remaining subject to their control.

Király Péter

WOLFGANG EBNER ÉS WENDELIN HUEBER LEVELE ESTERHÁZY LÁSZLÓNAK

*Adalékok az Esterházy-zenetörténet egy kevésbé ismert időszakához**

Az 1670-ben I. Lipót által elfogatott, majd pedig a következő évben kivégeztetett Nádasdy (III.) Ferenc rezidenciális zenéjéről készülő tanulmányomhoz adatokat gyűjtve betekintettem sógorának, Esterházy Lászlónak irataiba. Mint kiderült ebben az anyagban fennmaradt a Habsburg udvari muzsikus, Wolfgang Ebner egy olyan missilise, amely a Magyar Zene 2001/1. számában közreadott tanulmányomban nem szerepel.[1] Az 1651. október 22-én Bécsben kelt és Kismartonba küldött rövid írásban Ebner zenésztársával, Wendelin Hueber bécsi orgonistával közösen válaszolt Esterházy László két nappal korábbi felkérésére, s közölték, hogy a megadott időpontban megjelennek zenei szolgálatra *(„aufwarten")*.[2]

Az Augsburgból származó, s 1634-től a bécsi St. Stephan dóm orgonistájaként, majd 1637 augusztusától élete végéig, 1665-ig császári *Hoff und Capellorganist*-ként alkalmazott, egyben zeneszerzőnként is jeleskedő Ebnerre vonatkozó ismereteinket fenti munkámban már felvázoltam. Kollégájának, a szintén komponáló Wendelin Huebernek (kb. 1615. Scheffenburg, Frankföld / Németország – 1679. április 10. Bécs) életútja és működése Ebnerénél kevésbé tisztázott,[3] habár az kétségtelen, hogy élete java részét Bécsben töltötte. Hueber 1638-ban és 1642-ben a Hofburg közelében lévő St. Michael templom orgonistájaként adatolt. Egy számadás tanúsága szerint 1641-ben a – St. Augustin templomban lévő – *Totenbrüderschaft*ban közre-

* E helyen szeretném megköszönni Künstlerné Virág Évának (Budapest), Pálffy Gézának (Budapest), Papp Ágnesnek (Budapest), Rennerné Várhidi Klárának (Budapest), Matthias Schneidernek, (Frankfurt a. M.), Steve Saundersnek (Waterville) és Herbert Seifertnek (Baden bei Wien) a tanulmányhoz nyújtott segítségét.

1 Király Péter: „Wolfgang Ebner levelei Batthyány Ádámnak (1643–1650)". In: *Magyar Zene*, 39 (2001) 1. sz. 85–99.

2 Budapest, Magyar Országos Levéltár, P 124, Az Esterházy család hercegi ágának levéltára, Esterházy László iratai (a továbbiakban: OL, P 124), 2. cs. 519.; A levél kézírása megegyezik a Batthyány Ádámhoz szóló Ebner-levelekével.

3 Hueber nem szerepel a közkeletű zenei lexikonokban. Az életútjára vonatkozó adatokat javarészt Herbert Seifert révén ismerem.

működő, halotti misét éneklő zenészek részére kapott fizetséget,[4] s az 1650-ben megjelent *Cantiones sacrae* című kiadványának címlapja szerint a *Totenbrüderschaft* karvezetője *(„regens chori")* volt. 1642-ben kisegített a császári udvarban egy Regensburgba utazott kollégája (Ebner?) helyett.[5] 1650-ben Bécsben megjelent három (vagy talán négy) kottakiadványa. Ezek közül a *Cantiones sacrae* (op. 2.) – amelynek előszava még az előző év október 20-áról kelteződik – a címlapon a belvárosi St. Dorothea orgonistájának nevezi,[6] miként a *Symphoniae sacrae* is. Ezzel szemben a *Litaniae* (op. 4.) már a Szt. István dóm orgonistájának titulálja.[7] Ebben a tisztében utóbb 1656–1668 között is adatolt. Hueber alighanem orgonált a bécsi *Bürgerspital*ban is. Muzsikustevékenységét idővel abba kellett hagynia, valamiféle – feltehetően arcrángatódzással járó – megbetegedés *(„blödes Gesicht")*, alighanem idegbetegség miatt. A St. Dorotheában temették el, vagyis lehetséges, hogy itteni tisztét 1650 után sem adta fel teljesen. Kottáit és klavichordját ottani orgonistakollégájára, Kaspar Jägerre hagyta.

Jelenleg a Hueber zeneszerzői aktivitásáról tanúskodó alábbi kompozíciók ismertek:[8] *Cantiones sacrae, unius, duarum et trium vocum, cum Basso ad Organum* ..., Wien 1650;[9] – *Symphoniae sacrae, una, duabus tribusque vocibus* ..., Wien 1650;[10] – *Litaniae laurentanae quatuor vocum* ..., Wien 1650.[11] A *Cantiones sacrae* és a *Litaniae* opusszámai (opus 2. illetve opus 4.) azt mutatják, hogy Huebernek létezhetett még egy további kiadványa is, amely alighanem 1650 előtt jelent meg. A kromeříži (Kremsier) kottatár a *Symphoniae sacrae*n és a *Litaniae*n kívül nyolc biztos és egy feltételezett alkotását őrizte meg kéziratban. Ezek szinte mind vegyes, vokális- és hangszeregyüttest kívánó egyházi művek.[12] Egyedüli kivétel a hét szonátából álló *„Sonatae à 6, 2 Violini 4 Violae"*, amelyben a címmel ellentétben helyenként harsonák is szerepet kapnak. A bécsi mester szerzeményei eljutottak Magyarországra is. A pozsonyi evangélikusoknak Capricornus idejében összeírt kottajegyzékei (1651, 1657) említik hat és nyolcszólamú miséit: *„Missae senis et octonis voci*[bus] *Wendelini Hueberi"*.[13]

4 Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Archiv des Obersthofmeisters Franz Christoff Graf Khevenhüller, fasc. 21. Ezt azt adatot Steve Saunders révén ismerem.

5 Herwig Knaus: „Die Musiker im Archivbestand des Kaiserlichen Oberhofmeisteramtes Bd. I." In: *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, Sitzungsberichte*, Bd. 254. Wien: 1967. 111.

6 Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt, Mus. W 90.; Johann Gottfried Walther: *Musikalisches Lexikon*, Leipzig: 1732. (Repr. Kassel: 1953.) *Hueber* címszó.

7 Jiří Sehnal – Jitřenka Pešková közr.: *Caroli de Liechtenstein-Castelcorno ... operum artis musicae collectio Cremsirii reservata*, Praha: 1998. Nr. 1176, Nr. 1175.

8 Mivel Hueber személye és munkássága eddig még csak kevés figyelmet kapott, ezért valószínű, hogy az itt közölt műjegyzék távolról sem teljes.

9 Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt, Mus. W 90.; RISM A /I. H 7765; Walther: i. m.

10 Sehnal – Pešková: i. m. Nr. 1176.

11 Uott: Nr. 1175.

12 Uott: Nr. 256–265.

13 *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*, Bratislava: 1995, 43., 59.

Ebner és Hueber levele közel egy évvel az utolsó ránk maradt Batthyány Ádámhoz írott Ebner-missilis után keletkezett. Ezek szerint a *„czasar organasch"* kapcsolata 1650 után sem szakadt meg a nyugatmagyarországi főnemességgel. Az Esterházyhoz szóló rövid válasz révén most még inkább körvonalazódik, hogy Ebner magyar arisztokraták kérésére rendszeresen végezhetett különböző természetű alkalmi zenei szolgálatokat. De nyilván nemcsak ő és Hueber, hanem más udvari muzsikusok, valamint bécsi városi zenészek is éltek az ilyenfajta lehetőségekkel. Valószínű, hogy az udvarba bejáratos magyar főrangúak közül szükség esetén nemcsak a jelenleg dokumentálhatók – Batthyány Ádám, Nádasdy III. Ferenc, Esterházy László, Esterházy Pál és Lippay György –, hanem mások is igénybe vették a császári székhely kínálta magas színvonalú zenei potenciált.

Az Ebner–Hueber levél címzettje, Esterházy László (1626–1652), Esterházy Miklós nádor Nyári Krisztinával kötött második házasságából származó fia, apja 1645. szeptember 11-én bekövetkezett halálával került a család élére. 1645-ben soproni főispán lett, 1647. január 1-jén királyi kamarás címet kapott, a következő évben pedig (1648. november elejétől) a Nyugat-Magyarország biztonsága szempontjából jelentős erősség, Pápa főkapitánya. Néhány évvel később, 1652. augusztus 26-án a törökkel Érsekújvár közelében vívott nagyvezekényi csatában elesett.[14]

Esterházy alighanem ezért fordult 1651 őszén – talán egy általunk nem ismert jelentősebb ünnepi alkalom kapcsán – az apósával jó kapcsolatban álló Ebnerhez, mert viszonylag kevés zenészt alkalmazott. Mai ismereteink alapján a következő muzsikusok adatoltak nála:

Az 1650 és 1652 közötti időszakból fentmaradt az udvariaknak naponta adott borról vezetett német nyelvű elszámolás több kisebb-nagyobb töredéke, amely folyamatosan, de név nélkül 1–6 muzsikus, leggyakrabban három zenész, boradagját említi („Vor graffl[ichen] Musicanten", „Hoff Musicanten deß Tages", „Vor die Hoff Musicanten deß Tages"). A számadásokból nem derül ki, hogy a másokkal együtt „Extra ordinarÿ"-ként elkönyvelt zenészek kik és mifélék voltak. Mindössze az 1652. április 14-iki bejegyzés konkrétabb annyiban, hogy ez egy hegedűsnek („Eine[n] geiger") adott italról szól.[15] Hárich János egy 1651-ből való – a jelek szerint magyar nyelvű – udvari számadás(könyv?) alapján „kétféle cantorok"-at valamint „choralis cantorok"-at említett Esterházy László zenésze-

14 Esterházy László és az Esterházy család három további tagjának egyidejű tragikus halála nagy visszhangot váltott ki a korban. Lásd: Héjjné Détári Angéla: „Augsburgi dísztál a vezekényi csata emlékére." In: *Az Iparművészeti Múzeum évkönyve*, XI. (1968) Budapest: 1969, 23–47; valamint Galavics Géza: *Kössünk kardot a pogány ellen*. Budapest: 1986, 80–83., 85–88. és passim; Esterházy sógora Nádasdy Ferenc kiadatta az ünnepélyes körülmények között lezajlott nagyszombati temetésen elhangzott halotti beszédet. Ez a kötet tartalmaz rézmetszeteket is, amelyek Nádasdy sárvári várának dísztermét a következő évben kifestő Hans Rudolf Miller rajzán alapulnak, és amelyek közül egyik a temetési menetet, a másik pedig az Esterházynak állított *Castrum dolorist* ábrázolja. Lásd: Galavics: i. m. 80., 82.

15 OL, P 124. 8. cs. 1716.

ként.[16] Nem tudjuk, hogy a „cantorok" a fenti muzsikusok közé értendők-e vagy sem. Egy 1651. január 5-én keletkezett fizetésfeljegyzésben („Der diener bezahlung den 5 Jenner A. 1651.") Dudás István, valamint egy „Czimbalimos" – keresztnév nélkül –, továbbá „Sipos Jurko" szerepel. Míg a dudás és a cimbalmos 8 fl. fizetésben részesült, addig a sípos 4 forintot kapott.[17] Ugyanőket említi Hárich az 1651-es udvari számadás alapján Esterházy-muzsikusként.[18] A sípos alighanem azonos azzal a „Sassini Giurko Sipos"-al, akinek fentmaradt egy keltezetlen beadványa Esterházy iratai között: egy paripát kért, hogy lóval szolgálhasson.[19]

Egy 1651 elején készült, Esterházy pápai útjának kiadásait tartalmazó kis számadásfüzetben ugyancsak felbukkannak zenészek: január 17-én Rohoncon – Esterházy apósának, Batthyány Ádámnak a birtokán – „Trombitas farkasnak egy puskaért" fizettek jelentősebb összeget. Pápára érve február 21-én „Trombitasoknak", március 18-án „Sipos giurkonak" valamint „cimbalimusnak", továbbá „Nemet Trombitas"-nak juttatott pénzeket könyvelt el a sáfár. Az utóbbi „Nemet Trombitas" később még egyszer szerepel az elszámolásban, de keltezés nélkül.[20]

A már hivatkozott 1650–1652 közötti borszámadásban szintén felbukkannak trombitások. Leggyakrabban csak egy személy szerepel: „Trombetter ferenz" vagy pedig „Trombetter Mickhlosch". Az utóbbi a jelek szerint legalább 1660 tájáig Esterházy-szolgálatban maradt, hiszen egy azonos keresztnevű trombitás adatolt Esterházy Pál idején, 1659–60-ban.[21] A borjegyzékben egy alkalommal, 1650. augusztus 11-én felbukkannak még további trombitások is: „Trombetter geórg", „Trombetter Margo" (= Markó, Márk) és „Trombetter Istockh".[22] Az udvarnép már hivatkozott 1651. januári fizetésjegyzékében hat trombitás található, akik javarészt azonosak a fentiekkel: Trombitás Mihály 60 forintot, Zsigmond 11 forintot, Miklós, István és Ferenc pedig 10 forintot kapott. Velük szemben Markónak 6 forint jutott.[23] Hárich ugyanőket nevezi meg az általa felhasznált 1651-es udvari számadások alapján.[24] Zsigmond alighanem

16 Hárich János: *Esterházy Zenetörténet*. Kézirat, 1946–1948. (Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár, Quart Hung. 2913) II. köt. 8.; Hárich János: „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt." In: *Haydn Jahrbuch*, IX., Wien: 1975, 7. – Hárich egyik munkában sem nem adta meg a forrását. A német tanulmányában (i. h.) (számadás)könyvekként („Bücher") titulált számadások a jelek szerint nem azonosak az Országos Levéltárban jelenleg található feljegyzésekkel. – Hárich adatait a Haydn Jahrbuch-beli kevésbé részletes, neveket már nem említő közlés alapján későbbi szerzők is átvették. Lásd például Ulrich Tank: *Studien zur Esterházyschen Hofmusik*. Regensburg: 1981, 21; Bárdos Kornél szerk.: *Magyarország zenetörténete*. II. (1541–1686) Budapest: 1990, 120.

17 Budapest, Magyar Országos Levéltár, P 125. Az Esterházy család hercegi ágának levéltára, Esterházy Pál iratai (a továbbiakban: OL, P 125) 46. cs. No. 10654 1–2 fol. Ezt a forrásadatot Künstlerné Virág Éva révén ismerem.

18 Hárich: *Esterházy Zenetörténet*... i. m. II. köt. 9. és III. köt. 38; Hárich: *Inventare*... i. m. 7; Tank: i. m. 21; *Magyarország zenetörténete*... i. m. 120.

19 OL, P 124. 5. cs. 1173.

20 OL, P 124. 8. cs. 1716.

21 Tank: i. m. 96.

22 OL, P 124. 8. cs. 1716.

23 OL, P 125. 46. cs. No. 10654 1–2 fol.

24 Hárich: *Esterházy Zenetörténet*... i. m. II. köt. 8. és III. köt. 38; Hárich: *Inventare*... i. m. 7; Tank: i. m. 21; *Magyarország zenetörténete*... i. m. 120.

azonos „Cheithey Trombitas Sigmond"-dal, aki egy fentmaradt, keltezetlen, latin nyelvű kérvényben elmaradt járandóságát kérte Esterházy Lászlótól.[25] Elképzelhető, hogy esetleg ő volt Esterházy apjának 1635-ben, majd pedig 1641-ben adatolt egyező keresztnevű trombitása.[26] Mihály viszont talán az 1661-ben Esterházy Pál szolgálatában dokumentált azonos nevű trombitásnak tartható.[27]

Esterházy László egy vagy több trombitása bizonyára részt vett uruk ünnepélyes külsőségek között 1652. november 26-án megtartott nagyszombati temetésén. A gyászfelvonulást ábrázoló korabeli rézmetszet jó néhány trombitást mutat, akik közül némelyek Esterházyé lehettek.[28] Számadás alapján azonban csak Trombitás Zsigmond részvétele igazolható, aki a temetési ruhára öt forintot kapott.[29]

Mint látjuk, a ma ismert források alapján Esterházy László rezidenciális együttese csak nagy vonalakban körvonalazódik. Az ugyan kétségtelen, hogy néhány évig tartó családfősége alatt apjához, illetve a családfőként őt követő, és utóbb nagy karriert befutó öccséhez, Pálhoz hasonlóan ő is foglalkoztatott zenészeket, de Esterházy László zenészegyüttese pontosan nem határozható meg. Jelenlegi ismereteink alapján az 1650–1652 közötti években 1–6 hangszeres, illetve vokális zenész adatolt nála (köztük hegedűs, cimbalmos, dudás, sípos és énekesek), valamint 5–6 trombitás (közülük legalább egy német). Bizonytalan, hogy az 1650–1652-es borjegyzékben név nélkül említett muzsikusok csakis azok voltak-e, akiket más iratok alapján Esterházy-szolgálatban dokumentálni tudunk, vagyis az említett hegedűs, cimbalmos, dudás, sípos és énekesek, vagy esetleg talán – Ebnerhez és Hueberhez hasonlóan – némelyikük alkalmi külső közreműködő volt-e.

Az 1651 januári fizetések – amelyeket a muzsikusok nyilván hosszabb időre, talán egy évre kaptak – olyanféle nagy különbségeket mutatnak a javadalmazásban, mint amelyeket más kortárs főúri udvartartásnál is megfigyelhetünk. Trombitás Mihály öt-hatszor annyit kapott mint a legtöbb trombitás, hét és félszer annyit, mint a dudás és a cimbalmos, sőt, a talán tanulónak (korabeli szóhasználat szerint: trombitásinasnak) tartható Markó járandóságának a tízszeresét, a siposénak pedig már a

25 OL, P 124. 6. cs. 1407.

26 Tank: i. m. 20; 1641. június 16-án Nádasdy Ferencnél volt Esterházy Miklós és vele trombitása. Budapest, Magyar Országos Levéltár, E 185. Archivum familiae Nádasdy, 10. t. A gazdasági ügyvitel iratai, Keresztúr: „Attam úr eo N[agysá]ga com[m]issiojara Palatinus Uram eo N[agysá]ga Trombitasanak Siganak".

27 Tank: i. m. 96.

28 Lásd például Galavics: i. m. 80–81; *Magyarország zenetörténete*... i. m. 11. kép. – Kérdés azonban, hogy a temetési menetet sematikusan, kígyóvonalban kanyargóan bemutató ábrázolás mennyiben tükrözheti a valóságot? A korabeli gyakorlat ismeretében a kétely nem alaptalan. Elképzelhető, hogy az Esterházy temetését bemutató rajz és metszet számos barokk reprezentációs képhez hasonlóan még az eseményt megelőzően készült. Erre pedig már csak azért is gondolhatunk, mert a kiadvány keltezése 1652, viszont a temetést az év végétől már csak egy bő hónap választotta el. Lehetséges, hogy a gyakran idézett metszett valójában még a november végi temetést előtt készült – az Esterházy halála és az ünnepélyes temetés közötti három hónap alatt –, és valójában a gyászmenet elvárható idealizált képét mutatja.

29 Budapest, Magyar Országos Levéltár, P. 113. Esterházy család hercegi ágának levéltára, vegyes iratok, 198 cs. fasc. 3. Nr. 5. Ezt a forrásadatot Künstlerné Virág Éva révén ismerem.

tizenötszörösét. A fizetségbeli eltéréseket nyilván rang- és tudásbeli különbségek indokolták.

Esterházy zenészei között a jelek szerint Trombitás Mihály kapta a legmagasabb fizetséget. A gróf öccsének, Pálnak udvarában a század végén hasonló látható. 1670-ben az egyik német trombitás 200 forintot kapott, míg a *regens chori*nak, Schmidtbaurnak 1678-ban ennek csak nagyjából a kétharmada, 130 forint járt.[30] Hogy így volt-e ez más 17. századi hazai udvarban is, vagyis általánosnak tekinthető-e a korban a trombitások kiemeltsége, még tisztázásra vár.

Esterházy László fentmaradt iratai között található még egy zenei szempontból érdekes számadás, amely a főúr 1645–1646 fordulóján tett felső-ausztriai útjával kapcsolatos. Ekkor – nyilván, hogy frissiben átvett családfői tisztjében bemutatkozzon – felkereste a Felső-Ausztriában tartózkodó uralkodót. Esterházyt a Linzbe vezető út állomásain a számadás tanúsága szerint helyi zenészek szórakoztatták. Ennsben „Musikasoknak", valamint a „Torniosoknak" adott 3, illetve 2 forintot a sáfárja, Linzben pedig egy „Vak Lantosnak" juttatott 4 ft. és 30 garast könyvelt el. Január 23-án Esterházy újévi ajándékkal kedveskedett „ő Felsege Tißtviseloinek", akik közül a Trombitások hat tallérban részesültek.[31] A rövid elszámolás jól mutatja azt – amiről egyébiránt más korabeli források is ismertek –, hogy a külföldi úton lévő magyarországi nemeseket az út stációin rendszeresen felkeresték helybéli muzsikusok, s ily módon a főurat éppúgy, mint kíséretét az idegenben különféle zenei benyomások érték.

30 Tank: i. m. 80–81.
31 OL, P 124. 8. cs. Nr. 1716.

FÜGGELÉK

(Címzés, kívül a levélen:) *Dem Hoch Vnnd Wohlgebohrnen Herrn Herr Ladislao Ezsterhasi [!] de Galantha [...] Eisenstatt*

Hoch unnd Wohlgebohrner
Gnädiger vnnd hochgebietendter
Herr Graff
Gnädiger Herr Herr etc.

Eur G[räflichen] G[naden] Schreiben vom 20 dito haben wir zue recht erhalten, darauß dero ho[c]hgräffl[iche] G[naden] g[nä]dige resolution vernomme[n], bedankhe[n] vnß demnach allerßeits hö[c]hli[c]h deß ertheilten endtli[c]he[n] Termins, vnnd ßollen wir auff bestimbten tag Eur Hochg[räflichen] G[naden] vnfälbar mit Gottes hilff schuldiger masse[n] auffwahrte[n]. Zue dero Vernere[n] Gnadt vnß ßammentli[c]h in vnderthenikheit Empfelhendt. Actu[m] Wienn den 22. octob[ris] A[nn]o 1651

Eur Hochgrafflich Gnaden
Vnderthenige dienner
Wolff Ebner
mppia
Wendelinus Hueber
mppia

ABSTRACT

PÉTER KIRÁLY

A LETTER BY WOLFGANG EBNER AND WENDELIN HUEBER TO LÁSZLÓ ESTERHÁZY

Some Data for a Lesser Known Period of the Music of the Esterházys

This study presents a letter written on 22. October 1651 by the Vienna court organist, W. Ebner, and W. Hueber, organist at St. Stephen's Cathedral, to the Hungarian aristocrat László Esterházy. In their short reply they promised Esterházy, who had summoned them, to appear at a given date, exactly as Esterházy requested. The author also outlines in the article the available data on László Esterházy's musicians during the years 1645–1652, while he was head of the Esterházy-family.

TANULMÁNY

Friedemann Sallis

KURTÁG GYÖRGY HOMMAGE À R. SCH. (OP. 15D) CÍMŰ MŰVÉNEK GENEALÓGIÁJÁRÓL[1]

Musique qui les chants forge
En la vieille et nouvelle forge.
(A zene kovácsolja a dalokat,
a régi és az új kohóban.)
Guillaume de Machaut

BEVEZETÉS

Az előadás címe Herbert Lindenberger aránylag friss megfigyelésén alapul.

> Aesthetic genealogies are the reverse of family genealogies. Whereas the latter move forward from a few common ancestors to the diverse progeny they have spawned, the former progress backward from a singular entity labelled a work of art to a multitude of earlier works that, however little their creators may have recognized their mutual affinities, come to resemble a family that the later member has retrospectively begotten, defined, legitimated.[2]
>
> *(A művészi genealógiák épp fordítottjai a családi genealógiáknak. Míg az utóbbiak néhány közös őstől haladnak sokféle, a tőlük származó utód felé, az előbbiek visszafelé mozognak: a műalkotásnak nevezett egyedi egységtől a korábbi művek sokasága felé, amelyek – szerzőik bármily kevéssé ismerték is fel kölcsönös vonzalmukat – olyan családdá állnak össze, amelyet a kései családtagok visszatekintve nemzenek, határoznak meg és legitimálnak.)*

E megjegyzést a szerző Schönberg *Mózes és Áron* című operájának és Kurt Weill *Mahagonny város tündöklése és bukása* című művének összehasonlításakor tette. Igazán meglepő azonban, hogy mennyire helytálló Kurtág György *Hommage à R. Sch.* op. 15d című, klarinétra (és basszus dobra), brácsára és zongorára írott művével kapcsolatban is. Akárcsak a két opera, ez a trió is kapcsolatok hálózatát alakítja ki, időben messze visszanyúl, költők és zeneszerzők műveit kapcsolja össze.

Kurtág kompozíciója hat tételből áll, az első ötöt rövid töredékek alkotják. Az utolsó tétel hosszabb, és élesen szemben áll a megelőzők illékony természetével. A mű keletkezése tizenöt évet fog át. A nyomtatott kotta szerint az 1. és a 6. tétel vázlata eredetileg 1975 és 1979 között született, a többi 1985 és 1990 között íródott. Az *Hommage à R. Sch.* bemutatójára 1990. október 8-án Budapesten került sor.

---

1 Balatonföldváron, a *Földvári Napok* keretében megtartott *Hommage à Kurtág* című tudományos konferencián, 2001. június 22-én angol nyelven elhangzott előadás részben átdolgozott változata.

2 Herbert Lindenberger: *Opera in History. From Monteverdi to Cage.* Stanford: Stanford University Press, 1998, 209.

A hat tétel címe a következő:

1. *(Merkwürdige Pirouetten des Kapellmeisters Johannes Kreisler)* (Johannes Kreisler karmester csodás piruettjei), *Vivo* (1975–77/1986/1990). A cím fölidézi egy E. T. A. Hoffmann-mű, a *Johannes Kreisler, des Kapellmeisters musikalische Leiden* (Johannes Kreisler karmester zenei szenvedései) főszereplőjét, valamint Wilhelm Wackenroder művének címét: *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berlinger* (Joseph Berlinger zeneköltő csodás zenei élete).

2. *(E.: der begrenzte Kreis...)* (E[usebius]: a körülzárt kör...), *Molto semplice, piano e legato* (1986/1990). A zene a *Kafka-Fragmente* op. 24 egyik tételén alapul. Az op. 15d-ben Kurtág zongoraszólammal egészítette ki az eredeti szoprán–hegedű duót. A szöveg: töredék Franz Kafka *Naplójának* egy bekezdéséből.[3]

3. *(...und wieder zuckt es schmerzlich F. um die Lippen...)* (...és F[lorestan] ajka újra fájdalmasan megremeg), *Feroce, agitato* (1989–90). A cím Schumann *Davidsbündlertänze* op.6. című sorozatának kilencedik darabjára utal: *„Hierauf schloß Florestan und es zuckte ihm schmerzlich um die Lippen"* („Ehhez csatlakozott Florestan, és fájdalmasan megremegett az ajka").

4. *(Felhő valék, már süt a nap...) (töredék-töredék), Calmo, scorrevole* (1985–86). E tétel hasonlít a másodikra, amennyiben egy korábbi darab átdolgozása: *„Felhő valék – már süt a nap..."*, szólózongorára, 1983-ból. Az eredeti zongoraváltozatot a Sacher Alapítvány Kurtág-gyűjteményében[4] őrzik, máig kiadatlan. A szöveg: töredék József Attila *Dal* című verséből (1928).

5. *In der Nacht* (Éjjel), *Presto* (1986/1990). Schumann zongorára írott *Fantasiestücke* op. 12. című sorozatának ötödik darabja ugyanezt a címet viseli.

6. *Abschied (Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut)* (Búcsú [Raro mester felfedezi Guillaume Machaut-t]), *Adagio, poco andante* (1978–79/1990). Történetesen *Abschied* a címe a *Waldscenen* op. 82. utolsó darabjának is.

Schumann zenei fantáziájának legendás szereplői mellett a kotta közvetlen utalásokat is tartalmaz zenéjére. Kurtág saját műveihez fűzött ritka kommentárjainak egyikében azt mondja, hogy az 5. tétel, az *In der Nacht*, teli van „mit Schumann'schen Zügen" *(schumannos vonásokkal)*, amelyeket a klarinétra és zongorára írt *Fantasiestücke* op. 73-ból vett.[5] A zene világosan idézi az azonos című op.12-es *Fantasiestücke* romantikus féktelenségét is. Ha így van, ha nem, az *Hommage à R. Sch.* sokkal több, mint „eine geniale Secondhand-Verwertung der *Kreisleriana*" (*a* Kreisleriana *zseniális újrahasznosítása*) – amint egy rövidlátó recenzens mondotta róla.

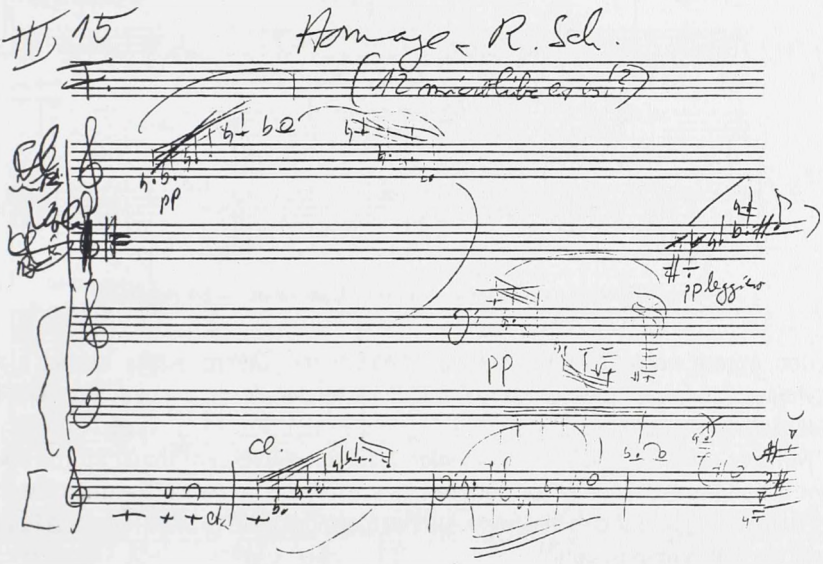
A Sacher Alapítványnál őrzött kéziratokat vizsgálva kiderül, hogy az *Hommage à R. Sch.* nemcsak más költők és zeneszerzők műveivel áll kapcsolatban, hanem Kur-

3 Franz Kafka: *Tagebücher 1910–1923.* Szerk.: Max Brod. Frankfurt/M: Fischer, 1967, 229.

4 György Kurtág Sammlung, Paul Sacher Stiftung, Basel. A továbbiakban Sacher Alapítványként utalunk rá. Kurtág György kéziratainak részleteit a szerző és a Sacher Alapítvány szíves engedélyével közöljük.

5 György Kurtág: „Hommage à R.Sch. op. 15d." U. Dibelius (szerk.): *Ligeti und Kurtág in Salzburg.* Zürich: Residenz Verlag, 1993, 85.

tág saját műveivel és mű-terveivel is. Így olyan jelentésrétegek keletkeznek, amelyek nem szükségképpen tárulnak fel egyedül a kotta tanulmányozása által. Például az első tétel a *Játékok* munkálataiból nőtt ki, és nyomot is hagyott a sorozat második kötetén. Abban a füzetben, amelyben azok a vázlatok és első lejegyzések sorakoznak, amelyekből a *Játékok* első négy kötetének darabjai születtek, található a *(Merkwürdige Pirouetten des Kapellmeisters Johannes Kreisler)* első ismert vázlata is; dátuma [1975.] március 15.



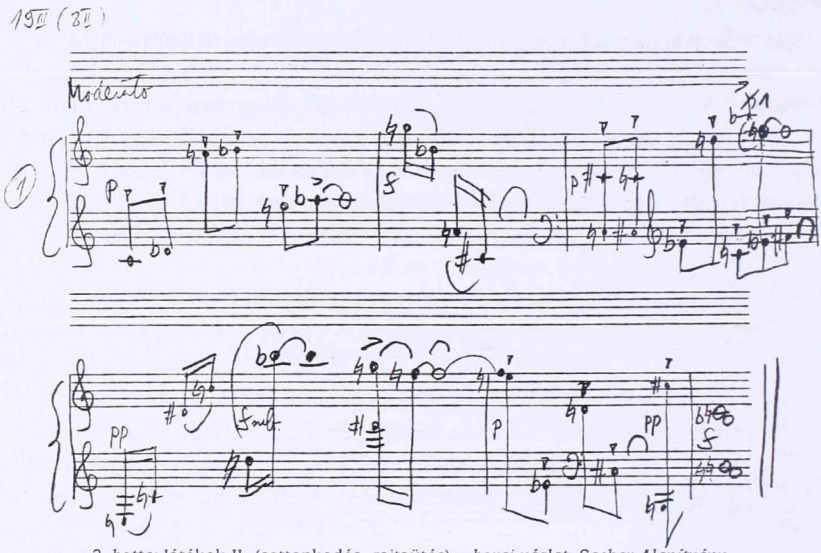
1. kotta. Hommage à R. Sch. (merkwürdige Pirouetten des Kapellmeisters Johannes Kreisler) *vázlat, Sacher Alapítvány*

A következő oldalon a *(settenkedés-rajtaütés)* egy korai vázlata látható, [1975.] március 19-éről; ennek egy átdolgozott változata később a *Játékok* II. kötetében jelent meg. Észrevehetjük, hogy a zongoradarab kezdetének dallami gesztusa hasonlít a *(merkwürdige Pirouetten des Kapellmeisters Johannes Kreisler)* vázlatának hangszerkezetére *(2. kotta a 386. oldalon).*

Annak érdekében, hogy ezt a kapcsolatrendszert mélyebben vizsgálhassuk, és hogy jelentőségét az egész műre kivetíthessük, figyelmünket az utolsó tételre fogjuk összpontosítani.

ABSCHIED (MEISTER RARO ENTDECKT GUILLAUME DE MACHAUT): PARAFRÁZIS, PASTICCIO, PARÓDIA...?

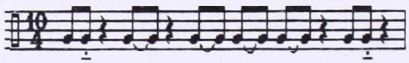
Mit kezdjünk ezzel a Machaut-ra vonatkozó nyílt utalással az *Hommage à R. Sch.* utolsó tételének címében? Azzal kezdeném, hogy a zeneszerzőt legalább az 1970-es évek közepe óta nem csökkenő érdeklődés fűzi a 14. századi francia mesterhez. Ennek első kézzelfogható nyoma Machaut *C'est force faire le weil* című virelaiának befe-



2. kotta: Játékok II, (settenkedés–rajtaütés) – *korai vázlat, Sacher Alapítvány*

jezetlen átirata énekszólamra, furulyára, harsonára, ütőkre. Azóta Kurtág kiadta négykezes átiratait a *Messe de Notre Dame Kyrie* tételének mind a négy részéből és a *Doulz viaire gracieus* rondóból.[6]

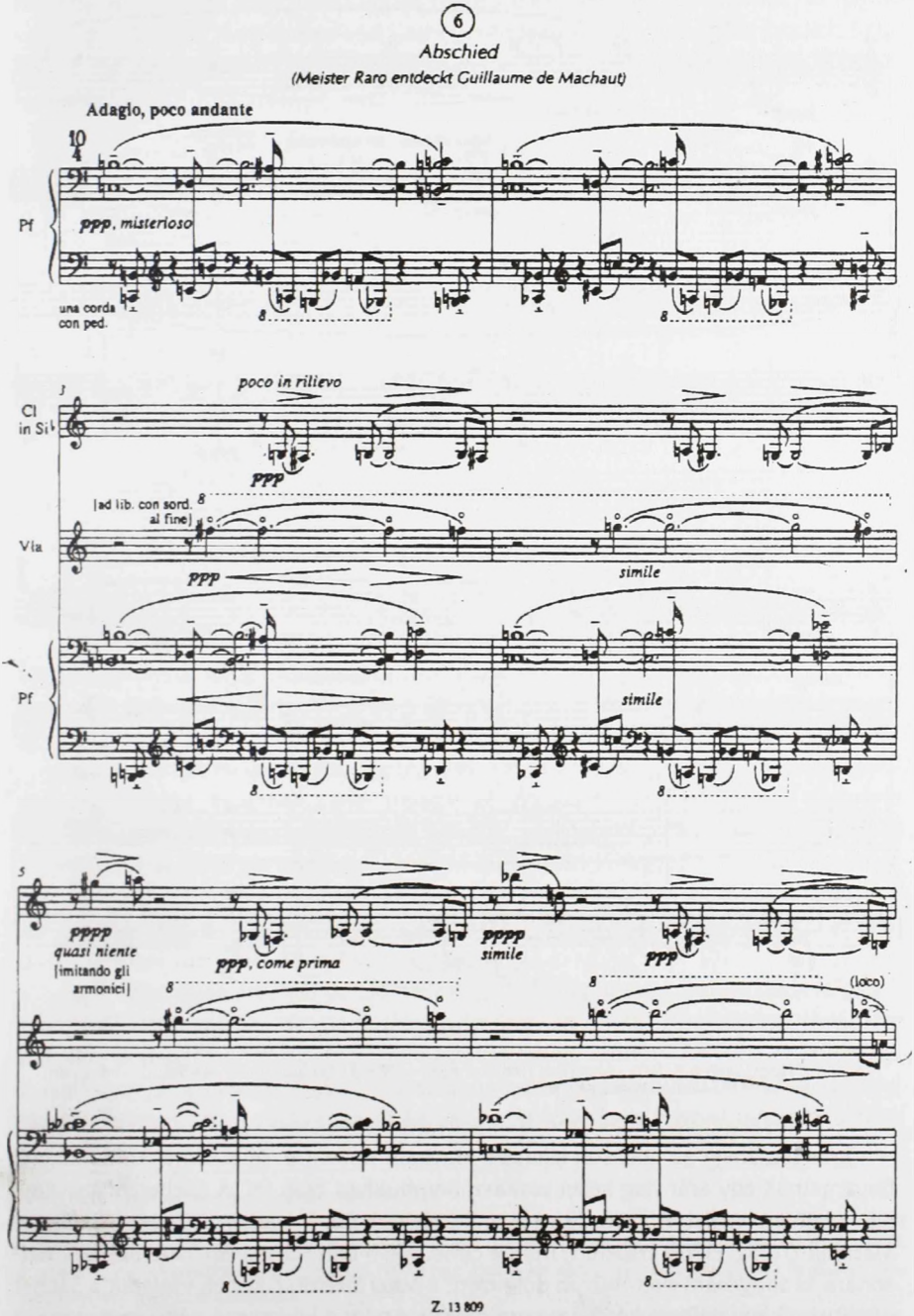
Noha az op. 15d utolsó tétele egyetlen Machaut-művel sem mutat szoros rokonságot, a hangmagasságok és az időtartamok szervezése mégis az izoritmikus technikára utal. A zongoraszólam első nyolc üteme, körülbelül a tétel első harmada, egy ismétlődő ritmusképletre épül.

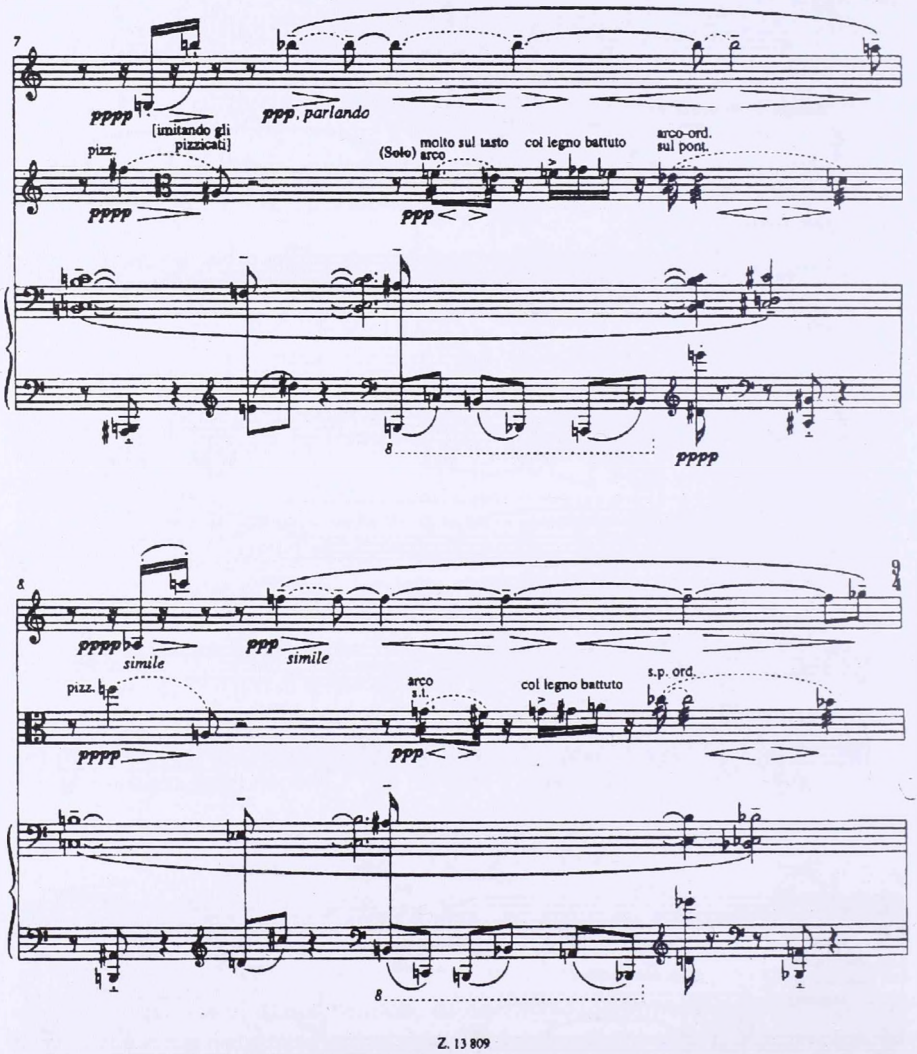


3. kotta: Abschied (Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut)
a zongoraszólam ritmusképlete az 1–8. ütemben

Míg a ritmus pontosan ismétlődik, az első nyolc ütem mindegyikében egyszer, addig a hangmagasság-tartalom folyamatosan változik. Ez a folyamatosságnak és változatosságnak olyan kapcsolatát idézi fel, ami a 14. századi izoritmikus szerkezetekben állandóság–változás, a *talea* és a *color* viszonyát jellemzi. Valóban, a pontos ritmikai ismétlődés és a hangmagasságok változó mintázata egyike a tétel alapvető zeneszerzői technikáinak. Figyeljük meg, hogy a klarinét és a brácsa szólama is kétütemes ritmikai figurák ismétlődése köré szerveződik, miközben a hangmagasságok folyamatosan változnak. *(A 4. kottát, az* Hommage à R. Sch., Abschied *tételét lásd a 387. és 388. oldalon.)*

6 Ezek az átiratok a következő kötetben jelentek meg: Kurtág György: *Átiratok Machaut-tól J. S. Bachig zongorára (négy és hat kézre) és két zongorára.* Budapest: Editio Musica, 1991, 4–13.

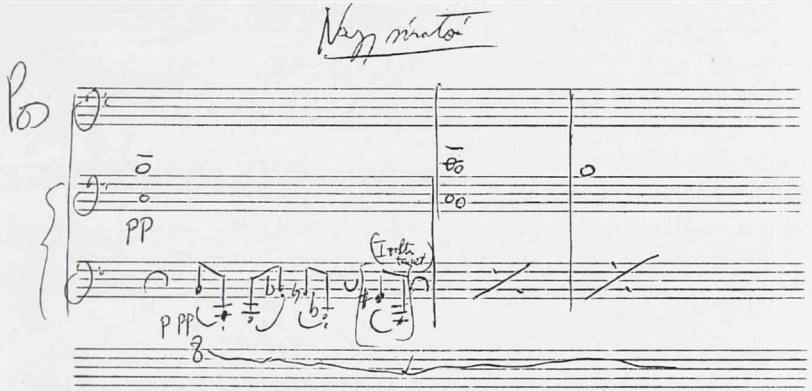

6
Abschied
(Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut)
Adagio, poco andante
Pf
ppp, misterioso
una corda
con ped.
poco in rilievo
Cl
in Si♭
ppp
[ad lib. con sord. al fine]
Vla
simile
Pf
simile
pppp
quasi niente
[imitando gli armonici]
ppp, come prima
pppp
simile
ppp
(loco)
Z. 13 809



4. kotta: Hommage à R. Sch., Abschied (Meister Raro entdeckt Guillaume de Machaut), *1–8. ütem*[7]

Érdekes, hogy az utalások ellenére Machaut neve a 6. tétel címében az alkotói folyamatnak egy aránylag kései szakaszában bukkan csak fel. A Sacher Alapítványnál található vázlatok tanúsága szerint a *Búcsú (Raro mester felfedezi Guillaume Machaut-t)* jóval előbb született, mint a címe. 1976-ban Kurtág egy befejezetlen, harsonára és zongorára írott művön dolgozott, a *Nagy Siratón*.[8] Ennek vázlatait a Sacher Alapítványban található két füzet tartalmazza. Amint a következő példa is mutatja, a *Nagy Sirató* vázlatai mély összhangban állnak a *Hommage à R. Sch.* utolsó tételével.

Bármily rövid is, az első, korai vázlat három olyan elemet is tartalmaz, amelyek ugyanígy jelennek meg az op. 15d hatodik tételében: a hatnyolcados ritmikai figurát, a figurát megelőző nagyszeptimet és a párhuzamos oktávokban vezetett kisszekundokat.



5. kotta: Nagy Sirató harsonára és zongorára – *vázlatok, Sacher Alapítvány*

A következő példa a *Nagy Sirató* egy kidolgozottabb változatát mutatja. A zongoraszólam most már azt a metrikai–ritmikai alakot ölti, amelyet meg fog őrizni az *Hommage à R. Sch.*-ben is. A harsona lassú, kromatikus mozgása is világosan előrevetíti az op. 15d-ben a klarinét és a brácsa hasonló mozgását *(6. kotta a 390. oldalon).*

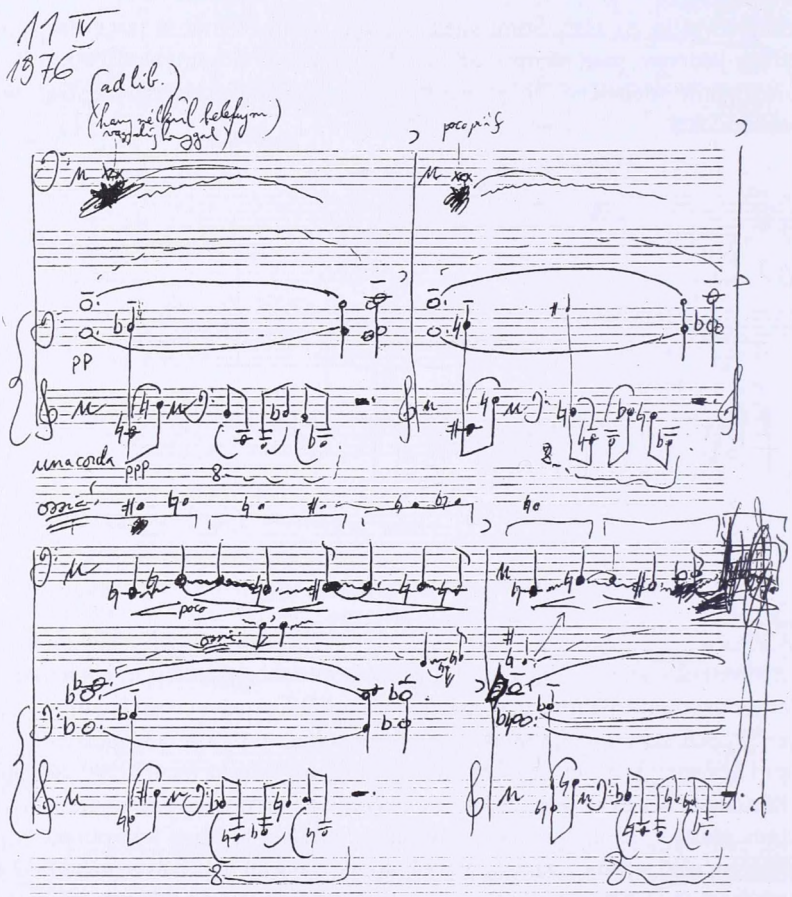
Körülbelül két évvel később Kurtág elővette az eredetileg harsonára és zongorára szánt vázlatot, és annak zenei anyagát az 1978–1979-ben komponált *Grabstein für Stephan* első, elvetett változatának hatodik, záró tételében használta fel.[9] Ennek a nyolcütemes tételnek a zongoraszólama különösen jól egyezik az *Hommage à R. Sch.* hatodik tételének zongoraszólamával, leszámítva egyetlen részletet: a *Grabstein für Stephan* (1978–1979) zongoraszólamának 7–8. üteme az *Hommage à R. Sch.* 3–4. ütemévé vált *(vesd össze a 4. és 7. kottát).*

Ez a változtatás érdekes betekintést enged Kurtág zenei gondolkodásába és zeneszerzői technikájába. Mind a *Grabstein für Stephan* (1978–79), mind az *Hommage à R. Sch.* utolsó tételét sűrűn szőtt, fokozatosan táguló kromatikus vonalak jellemzik. A *Grabstein für Stephan* (1978–79) esetében ezek a vonalak visszahúzódnak kiindulópontjukhoz, s így a zárás hatását keltik. Az *Abschied*ben viszont ugyanez a zene

7 Az Editio Musica Budapest szíves engedélyével.

8 A *Nagy Sirató* az 1970-es években harsonára és más hangszerekre írt nagyszámú kamarazenei kompozíció közé tartozik. A kiadatlan művek egyike (1975-ből) valóban a *Posaunos kamarazenék* címet viseli. E műcsoportból máig egyedül az 1978-ban írott *A kis csáva* pikkolóra, harsonára és gitárra, op. 15b jelent meg nyomtatásban.

9 Kurtág 1989-ben e mű teljesen új változatát fejezte be, ami a műjegyzékben *Grabstein für Stephan* gitárra és hangszercsoportokra, op. 15c címen szerepel.

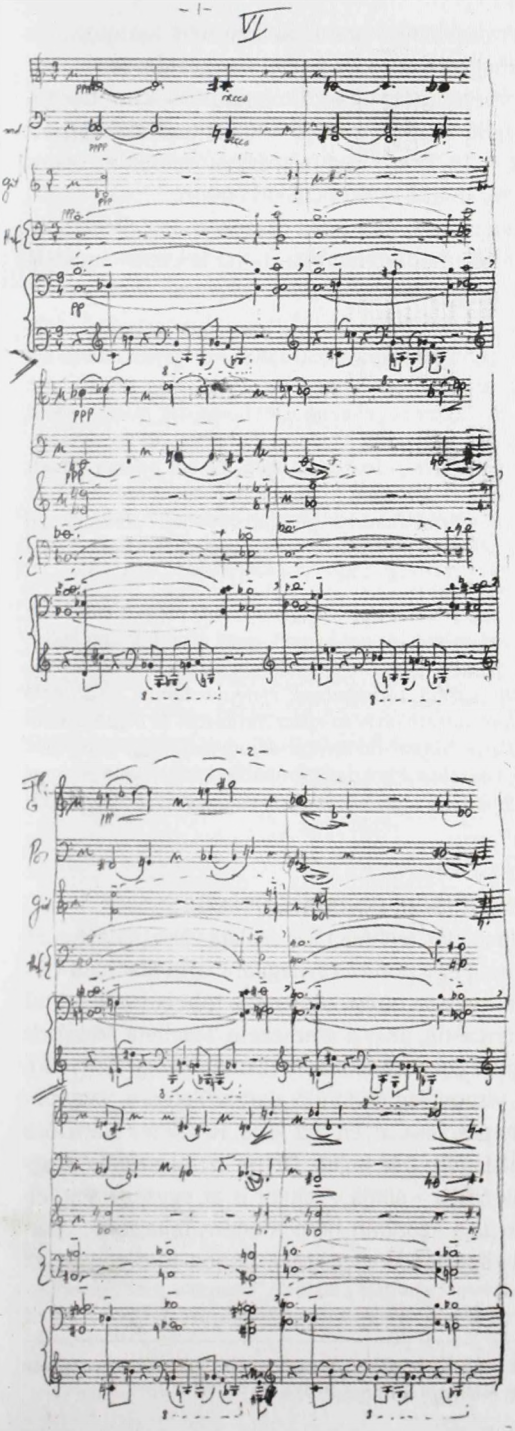


6. kotta: Nagy Sirató harsonára és zongorára – *vázlatok, Sacher Alapítvány*

egy bevezető A-részt alkot, amit egy kidolgozottabb B-rész követ majd. Amikor a *Grabstein für Stephan* (1978–79) 7–8. ütemét áthelyezi az *Abschied* 3–4. ütemébe, a zeneszerző láthatólag tudatosan elkerüli a zárás hatását, amit a korábbi darab befejezésekor megteremtett. Tehát ebben a bonyolultan kromatikus, nem tonális zenében Kurtág úgy kezeli a hangmagasságokat, hogy azok zárlatszerű gesztust alkossanak. Ez a megfigyelés viszont utat nyit afelé, hogy e korszakban használt zeneszer-

10 Hogy Ligeti György miképpen használja a múlt elemeit zenei gondolkodása megszerkesztésére, ehhez lásd Friedemann Sallis: „La transformation d'un heritage: *Bagatelle* op. 6 nº 2 de Béla Bartók et *Invenció* (1948) de György Ligeti." *Revue de musicology* 83/2 (1997), 281–293.

11 A magyar népzene siratóstílusáról szóló szakiraodalom igen gazdag. Lásd például: Kodály Zoltán: *Magyar népzene.* Budapest: 1937; Kiss Lajos és Rajeczky Benjamin (szerk.): *Siratók* = Corpus musicae popularis hungaricae, 5. Budapest: 1966.



zői technikáját a múlt zenéjéből örökölt gesztusokkal (például félés egészzárlatokkal) azonosítsuk, és azt vizsgáljuk, miként működnek azok egy ilyen szokatlan közegben.[10]

A *Nagy Siratá*ó zenéjének újrahasznosítása a *Grabstein für Stephan*ban (1978–79) bizonyosan aláhúzza az utóbbi kapcsolatát a halállal és a gyásszal. A népzenetudomány szakértőire hagyom annak az izgalmas kérdésnek a megválaszolását, hogy vajon milyen mértékben felel meg az *Hommage à R. Sch.* utolsó tétele a halottsiratás különféle típusainak.[11] Azt azért megjegyezném, hogy a lassú tempó, a mély regiszter (legalábbis a zongoraszólamban), a főként kromatikus hangmagasság-szervezés és a ritmikai szerkezetek makacsul ismétlődő természete mind megfelel annak, amit a siratóval általában összekapcsolunk. Továbbá ezek olyan jegyek, amelyek általános jellemzői Kurtág más *Siratá*ó című darabjainak (például a *Játékok* III., IV. és VIII. kötetében ilyen cím alatt szereplő egy vagy két zongorára írott különféle daraboknak és változatoknak).

Hogy egy Schumann emlékének szentelt műben a *Búcsú* című utolsó tétel a halált és a gyászt idézi fel, ez aligha meglepő. Ám továbbra is kérdezhetjük: mi a kapcsolat e zene és az op. 15d-ben kapott címe között? Még ha a tétel

7. kotta. Grabstein für Stephan, altfuvolára, harsonára, gitárra, hárfára és zongorára *(1978–79), 6. tétel – vázlat, Sacher Alapítvány*

időtartamainak és hangmagasságainak szervezése utal is az ars nova kompozíciós technikájára, a 2. kotta ritmusképlete mégsem *talea*, és a tétel szerkezetét sem lehet izoritmikusnak mondani. A 9–10. ütemben Kurtág elkezdi manipulálni a ritmusképletet, amennyiben egy ütéssel megrövidíti az elején, majd a következő szakaszban (11–14. ütem) átrendezi alkotóelemeit. A 14. ütem végi fermátát követően a zongora módosított visszatérést játszik, ami a zárlathoz vezet (15–21. ütem).

Így az a fajta kapcsolat, ami Machaut zenéjét és e tételt összeköti, legfeljebb közvetettnek mondható. Nem más, mint maga Robert Schumann írta le ezt a kapcsolatot, amikor Raro mester álarcában így írt egy Davidsbündler-cikkében:

> ...Ich bin übrigens kein Anbeter des allzu Antiken; im Gegenteil laß ich diese antediluvianischen Untersuchungen wohl als historische Liebhaberei gelten, halte sie aber für wenig einflußreich auf unsere Kunstbildung. Ihr wißt aber auch, wie nachdrücklich ich euch zum Studium der Alten angehalten. Denn wie der Malermeister seinen Schüler nach Herkulanum schickt, nicht daß er jeden einzelnen Torso zeichne, sondern daß er erstarke an der Haltung und Würde des Ganzen, es auf echten Boden anschaue, genieße, nachbilde, so leitete auch ich euch in dem Sinne, nicht daß ihr über jedes einzelne jedes einzelnen in ein gelehrtes Staunen geraten möchtet, sondern die nun erweiterten Kunstmittel auf ihre Prinzipien zurückführen und deren besonnene Anwendung auffinden lernt.[12]
>
> *(Nem vagyok rajongója az antikvitásnak; épp ellenkezőleg: úgy gondolok az özönvíz előtti dolgok kutatásra, mint valami történelmi kedvtelésre, de azt hiszem, hogy a mi művészi kultúránkra kevéssé van hatással. Tudjátok azonban, milyen nyomatékosan biztatlak benneteket a régiek tanulmányozására. Mert ahogyan a festő a tanítványát Herculaneumba küldi, nem azért, hogy minden egyes torzót lerajzoljon, hanem hogy az egész tartásából és méltóságából erőt merítsen, hogy mindezt eredeti talaján megnézze, élvezze és utánozza, úgy irányítlak benneteket én is, nem azért hogy az egyes darabok felett tudós ámulatba essetek, hanem hogy a mai, kitágított művészi eszköztárat alapelveire visszavezessétek, és megfontolt alkalmazását felismerni tanuljátok.)*

MACHAUT ZENÉJE ÉS AZ *HOMMAGE À R. SCH.* FORMAI EGYSÉGE

Ha tehát a *Búcsú* és a 14. századi kompozíciós technika kapcsolata csak utalásnyi és legfeljebb közvetett, mégis szeretnék még egy pontra rávilágítani, ami Machaut-t és az *Hommage à R. Sch.*-t illeti. Meglehet, hogy az utolsó tétel címe többet mond a mű egészéről, mint a zárótételnek akár a tartalma, akár a szerkezete. Machaut *Messe de Nostre Dame* című művéről szólva Daniel Leech-Wilkinson elismeri, hogy nem tudjuk, vajon a mise egységes egészként, viszonylag rövid idő alatt született-e, vagy önállóan komponált egyes tételek összekapcsolása révén jött létre. Részletes elemzése fényében Leech-Wilkinson az előbbi álláspont felé hajlik. De ha azt hisszük is, hogy a misét tételei elkészülte után állították össze – állítja –, akkor is az egységesség feltűnően magas fokát mutatja. Koherenciája azonban nem modern fajta, amelyben mesteri terv határoz meg valamennyi szerkezeti aspektust. Éppen fordítva, ez az

12 Robert Schumann: „Leipziger Musikleben. Zweiter Artikel." Martin Kreisig (szerk.): *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, II. Leipzig: Breitkopf & Härtel, ^{5}1914, 269–270.

egységesség „a hasonló dallamalakzatokból és folyamatokból fakad, melyek minden tétel alapvető frázisainak mélyén húzódnak. Technikai és legfőképpen stílusbeli egység ez."[13] Hiszem, hogy ez az a szint, ahol Machaut és Kurtág *Hommage à R. Sch.*-a a leggyümölcsözőbben találkozik. Frigyesi Judit nyomán azt mondom, Kurtág – ahogy korábban Bartók is – rendelkezik azzal a rejtélyes képességgel, hogy szélsőségesen egyéni módon kiválasztott elemek összekapcsolásával hozza létre személyes stílusát.[14]

Így a címekben szereplő, Schumannra és Machaut-ra vonatkozó utalások nem önkényesek. Végül is a kora 19. századi ifjú romantikája mutatott rá elsőként arra, hogy nemcsak a közelmúlt, de a távoli korok művészi örökségét is szükséges tanulmányozni. Eugenie Schumann idézi a következő kijelentést apja naplójából:

> For a long time I have had in mind, together with Clara, looking more at older music (before Bach's time). About old Italians and Netherlanders, even Germans, we know but little. And really it is so necessary that an artist be able to account for himself before the whole history of his art."[15]
>
> *(Hosszú ideje Clarával együtt az jár a fejünkben, hogy jobban figyeljünk a Bach ideje előtti régi zenére is. A régi olaszokról, németalföldiekről vagy akár németekről is csak igen keveset tudunk. Pedig ugyancsak szükséges, hogy egy művész előtt feltáruljon művészetének egész története.)*

Ugyanezek a korai romantikusok ismerték föl, hogy egy sorozat, amely sem funkcióban, sem szerkezetben nem összetartozó darabokból áll, stílárisan mégis egészet alkothat. Az időről időre fölmerülő kérdés az, hogy hogyan válik egésszé. Olyan mesterművek, mint az *Hommage R. Sch.* megint egyszer erre a megválaszolatlan kérdésre irányítják rá figyelmünket.

Fordította: Halász Péter
A fordítást az eredetivel egybevetette: Schiller Mariann

13 Daniel Leech-Wilkinson: *Machaut's Mass: An Introduction*. Oxford: Clarendon, 1990, 90.

14 Judit Frigyesi: *Béla Bartók and Turn-of-the-Century Budapest*. Berkeley: University of California Press, 1998, 119.

15 Schumannt idézi: Thomas Brown: *The Aesthetics of Robert Schumann*. New York: Philosophical Library, 1968, 77.

ABSTRACT

FRIEDEMANN SALLIS

THE GENEALOGY OF GYÖRGY KURTÁG'S HOMMAGE À R. SCH OP. 15D

The gestation period of György Kurtág's Hommage à R. Sch. op. 15d covers a period of approximately fifteen years (1975–1990). Using sketches and drafts conserved in the Kurtág Collection of the Paul Sacher Foundation, this paper seeks to examine how compositional style and technique change over time and how these changes effected the composer's work concept. Over the past thirty years, sketch studies have opened up new avenues of research, promising wider knowledge of compositional processes and providing insights into the genesis of specific works. Nonetheless, they also render problematic our ability to circumscribe work identity. Rather than focusing on the finite nature of the completed composition as it appears in the published score, the study of sketch material sets the work in a compositional process, revealing not only sources but also half-realised possibilities and unrealised potential. For all the problems it brings to the study of music, such an approach seems particularly apt for a better understanding of Hommage à R. Sch., which appears to emerge out of a network of both complementary and contradictory tendencies.

Borgó András

KÖZÉPKORI HÉBER KÉZIRATOK ZENEI VONATKOZÁSÚ ILLUSZTRÁCIÓI[1]

A késő középkor gazdag könyvművészetének csupán kis területét képezik a héber kéziratok, melyekben a zenével kapcsolatos képi díszítések szintén csak egy elemet jelentenek a sok közül. Ez a több diszciplínával is érintkező részterület eddig hiába várt szisztematikus feldolgozásra, pedig a zenei összefüggések szűkebb fókusza magában is a középkori zsidó élet sok jellemző jegyére világít rá.

A kor európai társadalmi életét tükrözi az a tény, hogy héber (nyelvű) kéziratokat keresztény festők is díszítettek (amint az is, hogy például zsidó könyvkötők keresztény kéziratokat is kötöttek bőrbe[2]). Ebből is adódik a héber és a latin nyelvű kéziratilluminációk közötti szoros stilisztikai kapcsolat, miáltal pontosabb osztályozásuk olykor csak apró részletek alapján sikerülhet.

Míg keresztény miniátorok ecsetvonásairól a zsidó vallási felfogással nem egyező illusztrációk árulkodnak, addig a zsidó könyvfestők munkájának egyértelmű bizonyítékát olyan belsőségesen zsidó témák ábrázolásában ismerhetjük fel, amelyek a keresztény irodalomba nem – vagy nem változatlan tartalommal – kerültek át. Ilyen lényegbeli elem például a Messiás eljövetelében való bizonyosság.

A szefárd[3] könyvművészetben ezt a témát egyéni képi kifejezés hordozza: a Salamoni (az első) Templom berendezési tárgyainak egy egész könyvoldalt kitöltő ábrázolása, melynek feltehető célja az, hogy a hívő ember számára mintegy megkönnyítse a Szentély újraépítésére való várakozást. A leltárszerűen egymás mellé helyezett tárgyak egyik legkorábbi képi megjelenítése egy 1299-ben Perpignanban készült Bibliában található[4] *(1. kép, az 396. oldalon)*. A kék színű külső keret körüli felirat vörös betűs szövege arra utal, hogy az illumináció a Templom[5] berendezési tárgyait ábrázolja, és kéri Isten segítségét a szent épület hamaros újrafelállításához.[6]

1 A tanulmány a Nemzetközi Zenetudományi Társaság "The Past in the Present" elnevezésű szimpóziumán, 2000 augusztusában Budapesten elhangzott előadás magyar nyelvű, átdolgozott változata.

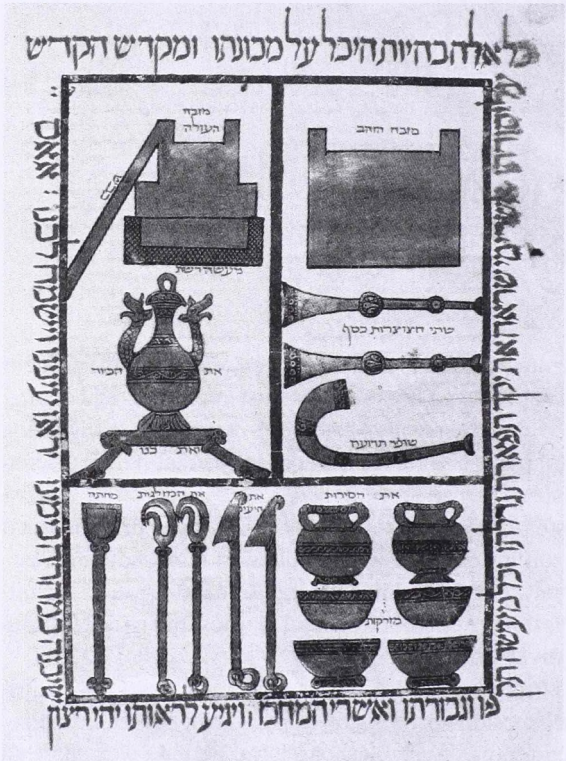
2 Vesd össze: Otto Mazal: Der jüdische Lederschnitteinband. In: *Schubert 1992*: 189–208.

3 A „szefárdokat" Európában elsősorban a latin nyelvek területén élő (portugáliai, spanyol, francia és olasz) zsidók alkotják.

4 *1. kép:* Párizs, Bibliothèque Nationale (BN), ms. hébr. 7, fol. 13^{r}. (A tanulmány illusztrációi nem méretarányosak, és nem adják vissza az eredetik teljes oldalait.)

5 *mikdas hakodes* (szentély)

6 Vesd össze: Schubert 1983: 81; Gutmann 1978: 51.



1. kép

A belső egy fejére állított T-formájú kék választókerettel felosztva három mezőt képez. Jobbra fent a füstáldozati oltár, alatta két egyenes és egy hajlított fúvós hangszer látható. Az alsó részt edények és a tűz ellátásához való eszközök foglalják el, míg a bal felső mezőt az állványon álló víztartály és a tűzáldozati oltár a rávezető rámpával tölti ki. A tárgyak legtöbbje arany színű, így a hajlított fúvós hangszer is; ezüsttel a két egyenes hangszeren kívül csak két kis edény van színezve. Minden templomi eszköz mellett ott áll a vörös betűkkel írott neve. A két vízszintesen egymás felett ábrázolt hangszer között ez olvasható: *stei chacocrot kheszef* (két ezüst hacocra), a hajlított hangszert jelölő felirat: *sofar t'rua* (harsogó sofár). Az így nevezett és kosszarvból előállított kürtöt minden ötvenedik, szent évben fújták meg. Az ezüsttrombiták *(chacocrot)* elkészítését az Úr a gyülekezet egybehívása céljából írja elő.[7]

Érdemes a templom és a hangszerek képi ábrázolásának legalább egy másfajta példáját is szemügyre venni. Ez az illusztráció az úgynevezett Farhi-Bibliából való, aragóniai eredetű, 1366–1382 között készült[8] *(2. kép a 397. oldalon)*. A Megváltó eljöveteléhez kapcsolódó építményt, az árkádosan kialakított templomot két oldaltoronnyal a miniatúra alján szemből látjuk. Közvetlenül fölötte a kép közepét egy zöld színű edény uralja: egy mannatartó, két, állatfejes füllel ellátott kancsó formájában. Balra egy sudár, gyér lombozatú fa Áron kizöldült botját jeleníti meg.[9] A képen látható további tíz tárgy mind zeneeszköz. A felső rész ornamentális háttere előtt vízszintesen fekvő két trombita fúvókája jobbra a cső minimális bővülésének visszaadásával alig észlelhető. A csövet három gyűrű fogja össze, közülük a

7 Num 10:2.
8 *2. kép:* Jeruzsálem, Sassoon ms. 368, p. 186.
9 Num 17:16–23.



2. kép

valamivel nagyobb harmadik a tölcsér kezdetét jelzi. A hangszerek között a nevük áll: *chacocrot*.[10] A kép legnagyobb részét borító arany mező felső részén két hajlított kürt (sofár) kevéssé kidolgozott fúvókájával egymás felé mutat; világos színük az állati szaru természetes anyagára utal. Hajlatukkal két másik hangszert vesznek közre: jobbra egy elliptikus formájú korpuszból és lekerekített körvonalú kulcspalettában végződő nyakból álló (húros) hangszert, valószínűleg egy fidulát, melyet díszített háta felől látunk, balra egy háromrozettás psalteriumot, melyet egy sertés fejéhez hasonlítható formája alapján (olasz nyelvterületen) *stromento di porcó*nak is neveztek.[11] A fidula alatt egy másik húros hangszer látható: az egy rozettás testtel egységet képező, felfelé hajlított nyak állatfejben végződik – ez valószínűleg a vonóval megszólaltatott rebec ábrázolása.[12] A miniatúra jobb felén egymás alatt elhelyezkedő további hangszerek közül könnyen azonosítható az architektonikus felépítésű, hordozható kis-orgona, a portatív, mely egy világosabb színezésű, közelebbről nem meghatározható, vélhetően húros hangszert takar el. A kép jobb alsó sarkát egy trapéz formájú, újabb psalterium tölti ki.

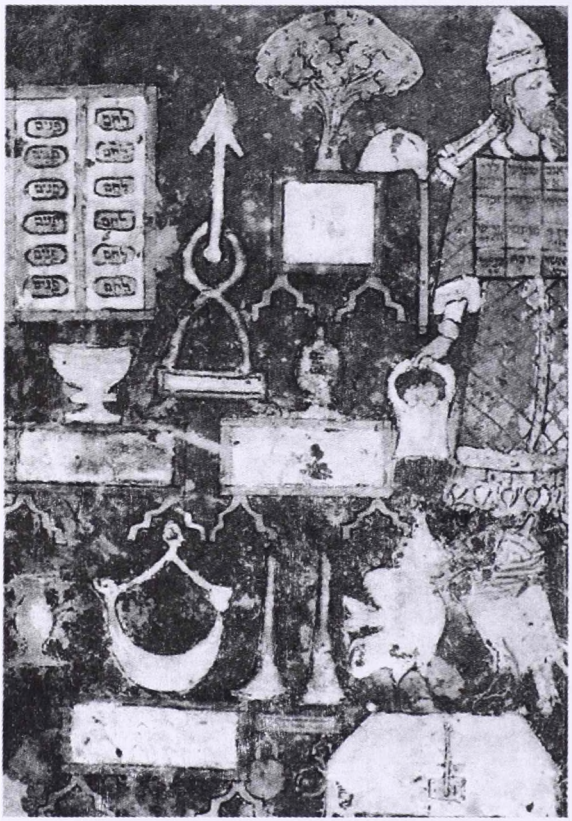
Az egy lapon ábrázolt hangszerek nagy száma az úgynevezett Dardanus-traktátus illusztrációira emlékeztet.[13] A Bibliában hat helyen találunk hosszabb hangszer-

10 A *chacocra* többesszámú formája.

11 Vesd össze: Galpin 1978: 44.

12 A mandolát, egy pengetős hangszert is felismerhetnénk itt (erre utal a hangrés formája), a pontosabb meghatározáshoz azonban a húroknak a rezonátor testhez való erősítését kellene szemügyre venni, ami ezen a képen nem lehetséges.

13 Középkori értekezés a hangszerekről (eredetileg talán a Biblia Dániel-könyvének 3. fejezete alapján), melyet állítólag Szent Jeromos írt egy bizonyos Dardanusnak. A ma ismert legkorábbi másolata a 9. századból való. Vesd össze: Hammerstein 1959: 117–134; Seebass 1973: 141–144.

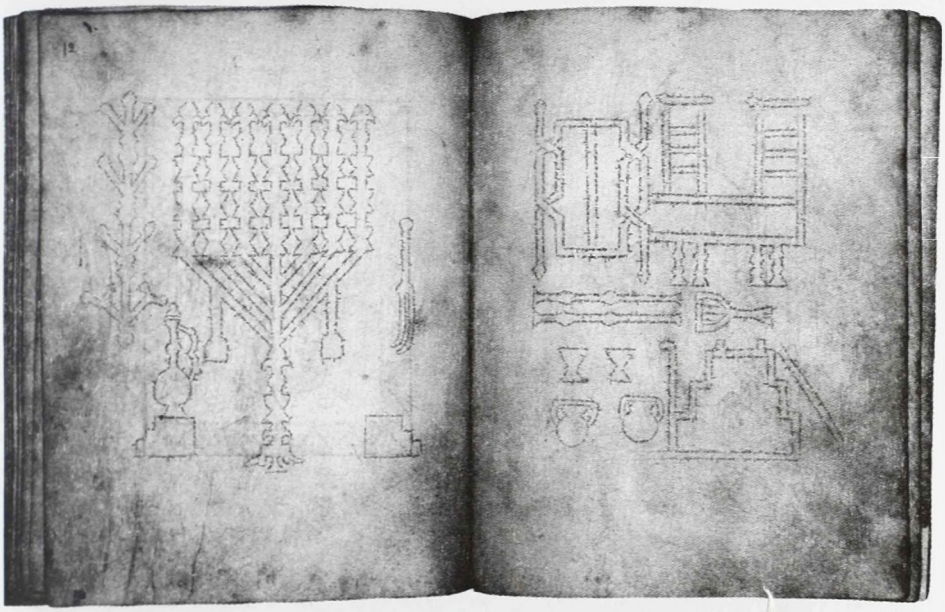


3. kép

felsorolást,[14] de ezek nem a Templom berendezési tárgyai. A hangszereknek ez a felsorakoztatása is aligha értelmezhető mint a kultikus eszközök ábrázolása, sokkal inkább mint a leviták által megszólaltatott hangszerszámok bemutatása.[15]

Az askenáz[16] kultúrkörben nem volt szokás a hitélet tárgyainak e módon való képi ábrázolása. Ha ilyen mégis létrejött, az a szefárd gyakorlat változata lett. Erre a stílusátvételre nyújt példát az 1300-as években készült, délnémet Regensburgi Pentateuch egyik illuminációja[17] *(3. kép)*. A szemlélőre gyakorolt első benyomás a *horror vacui:* a fol. 156^{r} tartalmazza többek között a kenyértartó asztalt[18] a tizenkét ovális szent kenyérrel (rajtuk a *lechem* illetve *panim* szavakkal[19]), az Olajfák hegyét (egy lombos fával jelezve), különböző kannákat és tartályokat, téglalap-alakzatokat (melyek az áldozati oltárokat vagy egyéb emelvényeket szimbolizálhatnak), jobbra alul egy, bizonyára a frigyládát jelző asztalszerű tárgyat – ezt a feltételezést támasztja alá az előírásoknak megfelelően fölötte elhelyezkedő két kerub is. (A frigyláda többek között a tízparancsolat két tábláját rejti.)[20] Feltűnő a kerubok fején a csúcsos zsidókalap.[21] Egy főpapi ornátusba öltözött szakállas férfialak átnyúl a jobboldali (az előző!) képbe – mindkét képkereten keresztül –, hogy ott a *menora* gyertyáit meggyújtsa (fol. 155^{v} nem szerepel képeink között). Áron figurájának beiktatása a szefárd képi kifejezéstár askenázi továbbfejlesztéseként fogható fel. A keruboktól balra két függőlegesen elhelyezett, alul szélesedő alakzat látható: kétségtelenül a berendezési tárgyak közé tartozó két hacocra, leegyszerűsített ábrázolásban. Sofár nem fedezhető fel a képen.

A vallás előírásainak megfelelően a szent szövegek kizárólag az eredetivel megegyező formában, mindenfajta változtatás nélkül másolhatók. A szükségesnek tartott kiegészítéseket, a megjegyzéseket és értelmezéseket ezért apró betűkkel melléjük ír-



4. kép

ták. A helyes kiejtésre is vonatkozó, *masszorá*nak nevezett jegyzetek néha képekké válnak: a mikrografikus betűk egymásutánja egy-egy tárgy körvonalát alkotja. Az ilyen, olykor egy egész könyvoldalt is kitöltő illusztrációkról alkalmasint csak a nagyítóüveg segítségével derül ki, hogy nem egyszerű vonalakból állnak. A következő, a 14. századból való szefárd kéziratban[22] *(4. kép)* a vallási eszközök képét formálja a mikrografikus szöveg: a bal oldalon (fol. 12[r]) a legnagyobb részt betöltő menora körül a hozzátartozó szerszámok, lépcsőfeljáratok és Áron botja láthatók, az előző,

14 1Sám, 2Sám, 1Krón, 2Krón, 150. zsolt, Dán.

15 Vö. Leveen 1939: 111.

16 Általában a német nyelvterület, illetve Közép- és Kelet-Európa jiddis köznyelvű zsidóságát nevezik „askenázi"-nak.

17 *3. kép:* Jeruzsálem, Israel Museum (IM), ms. 180/52, fol. 156[r].

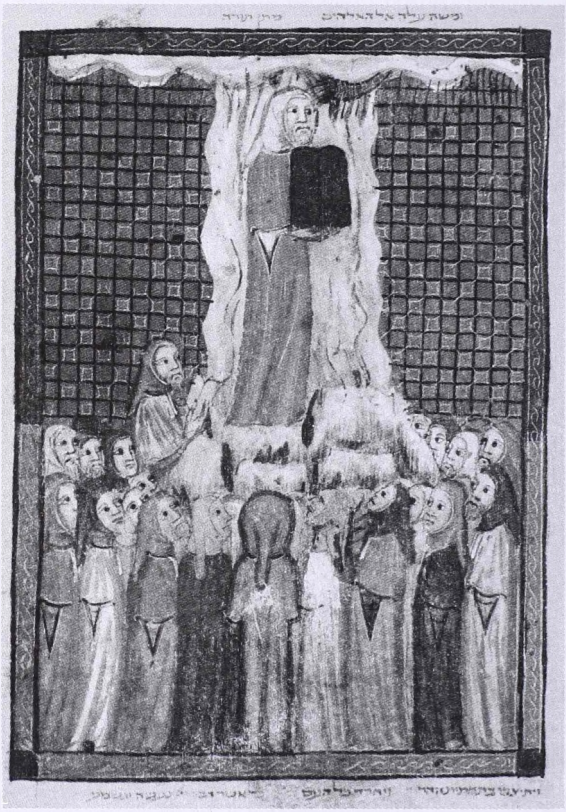
18 „Kitett kenyerek asztala." HaagL 1989.

19 A „kenyér" *(lechem)* mindegyikének – ha akarjuk – két „arca" *(panim)* van, mely két irányba tekint. A Biblia szövegének értelmezése szerint a kenyér mindenkor az Isten (arca) előtt kell legyen. Vesd össze: Ex 25:30.

20 A frigyládát némely (szefárd) ábrázoláson a dekalógus rövidített szövegének a két táblára elosztott felirata jelöli, így a Perpignan Biblia egyik illusztrációján: Párizs, BN, ms. hébr.7, fol. 12[v] (ebből a kéziratból való az *1. kép* is), valamint például az 1384-ben, Solsonában készült Bibliában: London, British Library (BL), King's 1, fol. 4[r].

21 A 4. Lateráni Zsinat (1215) előírása alapján a zsidó személyeknek megkülönböztető csúcsos kalapot kellett viselniük. A héber és keresztény kéziratok legtöbbje is ezzel a kalappal jellemezve ábrázolja őket.

22 *4. kép:* Mahzor-kézirat Katalóniából, Jeruzsálem, Jewish National and University Library, ms. 8º 6527, fols. 11[v]–12[r]. – Mahzornak az ünnepekre való imakönyvet nevezik.



5. kép

jobb könyvoldalon (fol. 11^{v}) a szent kenyerek asztala a két szélén feltornyozott kenyerekkel, mellette a frigyláda a tartórudakkal, továbbá az oltár, különböző szerszámok és tartályok, középen pedig a párhuzamosan fekvő két trombita.

Az egységes néppé való alakulás jelentős állomása az egyiptomi kivonulás, valamint a tízparancsolat átvétele és az olyan nagy ünnep, mint az újév. Az utóbbi két eseményhez kötődik a kosszarv (sofár) megfúvása.

A tízparancsolat – vagyis a Törvény – átvétele a frigy megpecsételését jelenti, egy olyan felbonthatatlan szövetségét, mely Isten és Ember között jött létre. A két kőtáblát Mózes vette át a Sínai hegyén. A villámlással-mennydörgéssel és a föld megmozdulásával kísért bibliai aktusba az elbeszélő szerint zenei hangok is vegyültek: „igen erős kürtzengés."[23]

A Szarajevó Haggadában a jelenet képi ábrázolása[24] *(5. kép)* piramidális felépítésű. Mózes egy magaslaton áll a táblákkal, körülötte füst és láng tör az ég felé; a mennyet a négyzethálós, okker háttértől egy hullámformában elválasztó világoskék szegmentum jelzi. Közvetlenül a próféta feje fölött egy szarukürt mered az égből.

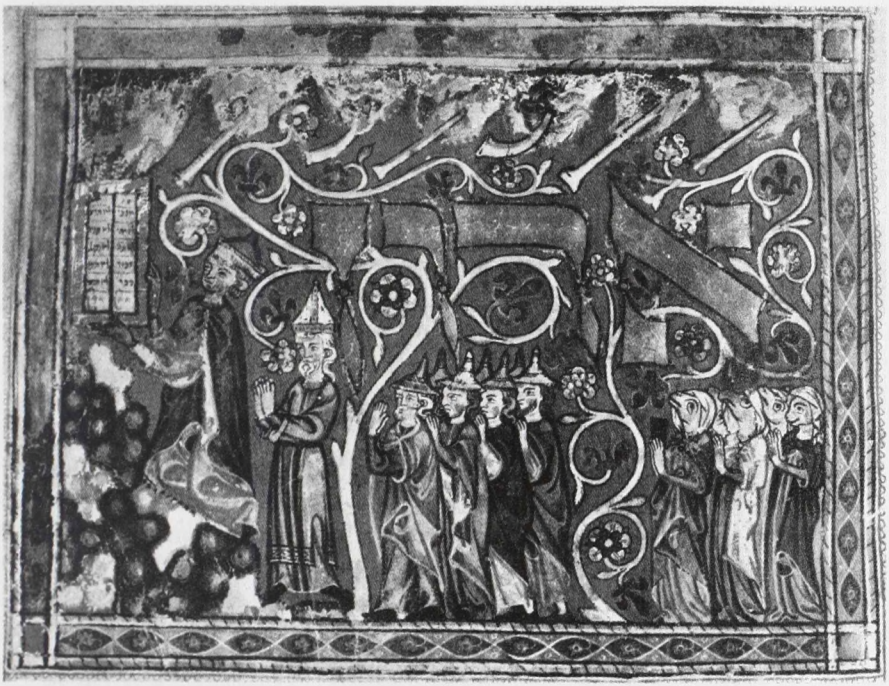
23 Ex 19:16: *kol sofar hazak m'od* (ezt és a következő magyar nyelvű biblia-idézeteket a Károli-fordítás alapján közöljük).

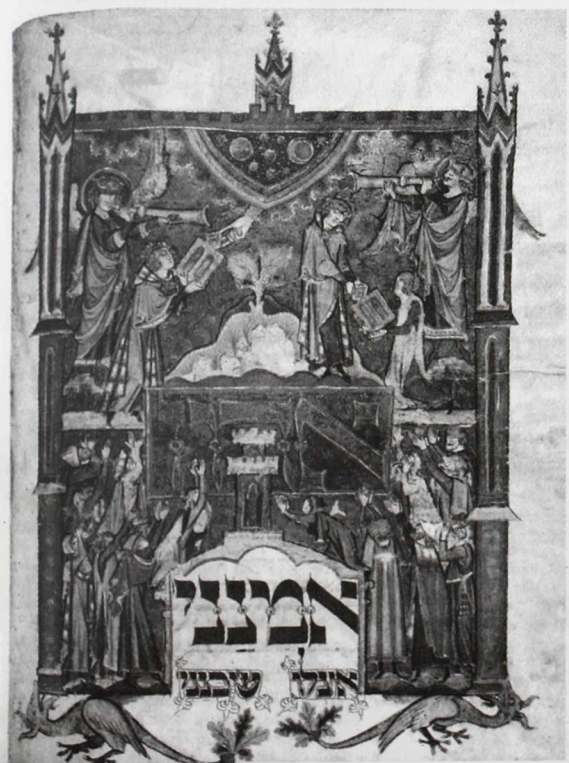
24 *5. kép:* Sarajevo Haggadah (Aragónia/Kasztilia, 1350 után), Szarajevó, Narodna i universitetska biblioteka Bosne i Hercegovine (NUB), fol. 30^{r}.

25 *6. kép:* Tripartite Mahzor, délnémet, 1320 körül, London, (BL), ms. Add. 22413, fol. 3^{r}.

26 *7. kép:* Zweiteiliger Machsor, délnémet (Esslingen?), 1293 előtt, Drezda, Sächsische Landesbibliothek, Ms. 46a, fol. 202^{v}.

27 A trombitáló angyalok glóriás megjelenítése keresztény miniátor munkájára enged következtetni. Ennek viszont ellentmond a képfestő arra utaló igyekezete, hogy arc nélkül ábrázolt vagy egyéb módszerrel (a fejen mélyen ülő koronával vagy virágkoszorúval) felismerhetetlenné tett figurákat hozzon létre, ami a korszak délnémet héber kézirat-illuminációinak jellemzője.





6. kép (fent), 7. kép (lent)

A sofár tölcséréből kiinduló vonalak a kürtszót jelzik.

A történést hasonló módon ábrázolják más kéziratok is, így például egy londoni mahzor[25] *(6. kép)*: itt négy egyenes trombita és két hajlított kürt látható a mennyekben, vagy egy drezdai, ami egy valamivel korábban létrejött, szintén askenázi mahzor-kézirat[26] *(7. kép)*, melynek megfelelő illusztrációja a trombitákat fúvó két szárnyas figurát is ábrázol.[27] A harsanó fúvós hangszerek képi visszaadása nemcsak a bibliai szövegnek felel meg, de alátámasztja a rendkívüli esemény jelentőségét is.



8. kép

A zsidó hitélet gyakorlatához tartozó újévi sofárfújás egyben jelképes cselekvés is, mely az Izsák helyett feláldozott állathoz kapcsolódik. A következő, 14. századi askenázi képen[28] *(8. kép)* aranykeretes, kék alapú, indadíszítéses mezőben az iniciálszó *melekh* („király") és az első, *mém* betű fölötti stilizált korona arany színnel van festve. A mező bal oldalán ábrázolt alak fején a jellegzetes zsidókalap. A piros palástot viselő, hullámos hajú, orr nélkül (tehát bizonyos mértékig dehumanizált módon) ábrázolt figura egy nagy, arany színű fúvós hangszert tart két kézzel a szájához. Alakja előtt még egy figurális díszítés: egy négylábú állat finom rajzolata. A jobb lapszélen egy kos látható, amely egyik szarvával egy fába akadt. A képi utalás a bibliai *ak'da*-jelenetre[29] vonatkozik. A rabbinikus hagyomány úgy tartja: a (feltámadást hirdető) sofár az Izsák helyett feláldozott kos szarvából készült.[30]

A hangszerek előfordulását illetően az eddig bemutatott képek alapján is megállapítható, hogy bizonyos szövegrészleteket a különböző kéziratok ismételten ugyanazokkal a zeneeszközökkel ábrázolják. Mi ennek az oka?

Az illusztráció megoldásainak állandóságát – általánosan tekintve is – részben a szöveg egyértelműsége biztosítja és részben az a gyakorlat is, amely az ábrázolások alapjául mintakönyveket használ. Mintaként szolgálhat korábbi kéziratok képanyaga is. A példa másolása egy idő után a képmegfogalmazásokat hagyományossá teszi. Ilyen értelemben felfogott hagyományos megoldásokkal találkozunk meghatározott (bibliai) személyeknek egy meghatározott hangszerrel való együttes ábrázolása esetében is.

28 *8. kép:* Machsor Lipsiae II., délnémet, 14. század eleje, Lipcse, Universitätsbibliothek, Ms. V 1102, fol. 26^{v}.

29 Izsák *megkötözése* az áldozati oltárra. „...egy kos akadt meg szarvánál fogva a szövevényben." Gen 22:13.

30 Vesd össze: Scheiber 1977: 65.

Izrael fiainak csodálatos megmenekülését az üldöző egyiptomiak elöl a (Vörös-, Sás-, Nádas-) tengeren – a bibliai elbeszélés szerint – Mózes Istent dicsőítő éneke követi. Ezután Mózes és Áron nővére, Mirjam próféta nő felszólítja az őt követő nőket a hálaénekre:

> Akkor Miriám... dobot vőn kezébe, és kimenének utána mind az asszonyok dobokkal és tánczolva...[31]



9. kép

A ritmushangszerek a tánc legfontosabb kellékei. Ezért Mirjam attribútuma az ütőhangszer, leggyakrabban a kézben tartott dob (egymembránós keretdob). Ez a jelenet gyakran témája az illusztrációknak. A 14. és 15. századi héber kéziratok ábrázolásai a görög oktateuchusok tradícióját követik.[32]

Az első példa egy askenázi kéziratból[33] *(9. kép)* három fiatal lányt mutat háromnegyed profilban. A baloldali lányalak hosszú ruhája egyszínű (piros), a másik kettőé *mi-parti* (piros–zöld illetve piros–okkerbarna). A két színből álló öltözet a kor udvari divatját tükrözi. Mindhárman hajadonok, erre utal fedetlen fejük. A jobboldali táncához a másik kettő szolgáltatja a ritmuskíséretet. A középső nőalakban – egy kerek, díszített tárggyal a kezében – Mirjam ismerhető fel a dobbal. A kép bal oldalán lévő piros ruhás kezeiben egy-egy hosszúkás eszközt, összeütéssel megszólaltatható csattogtatót látni. Miközben Mirjam jobb keze dobütésre lendül, bal kezének tartása a dobot rázó mozdulatként értelmezhető. Ez azt jelentené, hogy tamburint, csörgődobot látunk. A tamburin gyakran szerepel Mirjam hangszereként, világosan ábrázolt kerek fémlapocskákkal.[34] Bayer megjegyzi azonban, hogy a Bibliában szereplő események korából való keretdobokon fémlapocskák nem voltak.[35] A csörgődob a 14–15. századi itáliai festmények – ezek közé tartozik a tárgyalt kép is – egyik leg-

31 Ex 15:20.

32 Vesd össze: Sed-Rajna 1987: 149.

33 *9. kép:* Észak-itáliai haggada, 14. század vége. Jeruzsálem, Schocken ms. 24085, fol. 32^{r}.

34 Például: Golden Haggadah, Barcelona, 1320 k., London, BL, ms. Add.27210, fol. 15^{r}, a négy részre osztott oldal jobb felső képe; Sarajevo Haggadah, Szarajevó, NUB, fol. 28^{r}, alsó félkép.

35 Bayer 1982: 26.



10. kép

gyakrabban ábrázolt, korabeli hangszere.[36] A Mirjam-illusztrációk valamelyes változatossága, az, hogy az ütőhangszer mellett más zeneszerszámmal is ábrázolják a prófétanőt, éppen erre a tényre, tudniillik a bibliai jeleneteknek a képfestő saját korában elterjedt tárgyaival való magától értetődő képbeli felhasználására mutat jó példát.[37] A Kaufmann Haggada ábrázolásán[38] *(10. kép)* a négyszögletes dobot megszólaltató Mirjam mellett korabeli hangszereken: lanton és portatívon játszik két lány,[39] ugyanúgy lantszerű hangszerek szerepelnek a 15. század második feléből származó askenázi kéziratok, az úgynevezett Yahuda, illetve a 2. Nürnbergi Haggada megfelelő illusztrációin.[40] Az egy személy által játszott és csak a 13. századtól kezdődően elterjedt síp és dob hangszerpáros látható a 14. század első harmadából való Háromrészes Mahzor miniatúrájának felső harmadában, Mirjam kezében[41] *(11. kép a 405. oldalon).*

Éliás (Illés) próféta a legismertebb és legnépszerűbb bibliai alakok közé tartozik. A pészach ünnepének első estéjén, a családi széderestén egy külön borospohár vár

36 Ravizza 1970: 15.

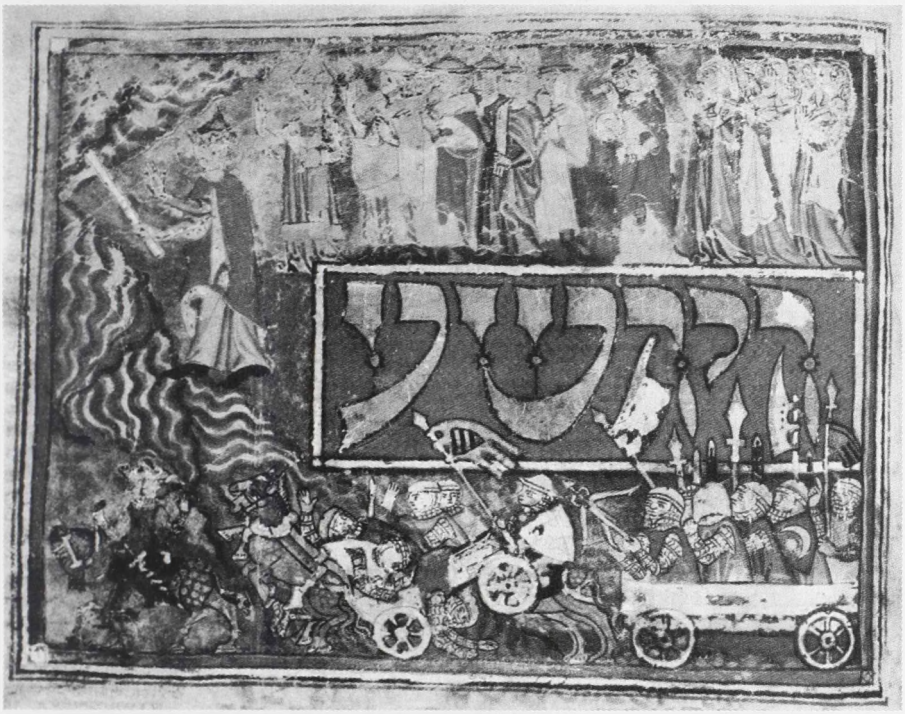
37 Erre az attitűdre utal az előző miniatúrán látható divatos öltözék is.

38 *10. kép*: Katalónia, 1360–70. Budapest, a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Keleti Gyűjtemény, (MTAK), A 422, fol. 3^{v}.

39 A keretdob ebben a felsorolásban ugyan bibliai hangszerként szerepel, ez azonban nem jelenti azt, hogy (ilyen négyszögletes formában is) ne lett volna a kézirat korának hangszere: az *adufe* máig használatos, régi népi hangszer Portugáliában. Vesd össze: Purcell 1995: 144–146, fig. 5.

40 Yahuda Haggadah, délnémet, 1450–1500, Jeruzsálem, IM, ms. 180/50, fol. 21^{r}; 2. Nürnberg Haggadah, délnémet, 1450–1500, Jeruzsálem, Schocken ms. 24087, fol. 22^{r}.

41 *11. kép:* Háromrészes Mahzor, 1320 k., Boden-tó környéke, Budapest, MTAK, A 384, fol. 197^{r}. Mirjam a képrészlet közepén látható. A kalapos férfiakat követő nőalakokat – Mirjamot is – zoomorf fejjel ábrázolja a miniátor. Sípon és dobon játszik egy 15. századi észak-itáliai kézirat egyik képén a szűk, sárga ruhába öltözött *joculator* is, egy purimi táncmulatságon (Maimonides Mishneh Torah, 15. század 3. negyede, Róma, Biblioteca Vaticana, Cod. Ross. 498, fol. 85^{v}).



11. kép

érkezésére, miközben kitárják számára a kaput is. Ez a haggada hagyományos elbeszélésének egy bizonyos pontján, a *s'foch chamatkha*[42] szövegrészénél történik. A kéziratok Éliás-illusztrációi is erre a helyre kerülnek, kiemelve a *s'foch*-kezdőszót. A próféta a Megváltó közeledésének a hírnöke, ezért hangszere a heroldok kürtje. A képi megoldásokban hol egyedül, szamárháton érkezve szerepel, hol pedig a lovagló Messiás előtt jár. A belovaglás szamárháton a városba a keresztény művészet témájával, Krisztus jeruzsálemi bevonulásával sok vonatkozásban rokon.[43]

A következő askenáz haggada-ábrázolásban[44] *(12. kép a 406. oldalon)* balról egy szakállas, kaftánt, zsidókalapot viselő lovas érkezik (itt egyértelműen lovon). Előtte, a képen tőle jobbra egy másik személy görbe, arany hangszert tart jobb kezével ajkához, miközben bal mutatóujját egy épület nyitott kapujára irányítja. Ez a nyitott kapu az a részlet a képen, amely – a pészachi ünnepi szokás képi megjelenítésével – a miniatúra héber eredetét jelzi.

42 „*Ontsd ki haragodat* a pogányokra, a kik nem ismernek téged." (Zsolt 79).

43 Az ilyen illusztrációknak a Zakariás jövendölésével (Zak 9:9) való kapcsolatára többek között Ameisenowa mutat rá (Ameisenowa 1935: 418).

44 *12. kép:* Askenázi kézirat, 15. század harmadik harmada, München, Bayerische Staatsbibliothek (BSB), Cod. hebr. 200, fol. 24^{v} (oldalrészlet).



12. kép

Mint látjuk, a Megváltó eljövetelének askenáz változatú képi megfogalmazása közvetlenebbül ábrázolja a történést, mint a szefárd könyvfestőknek a témára áttételesen utaló templomi leltára.

A harmadik bibliai (és történelmi) személyiség, Dávid király már a legkorábbi zsidó és keresztény ikonográfiai leletek témájául szolgál, és egyike a leggyakrabban ábrázolt alakoknak. Gyógyító hatású zenélése Saul előtt és költeményei máig éltetik a hárfás Dávid, a zsoltáros király figurájának legendás képét.

A lényegre összpontosított Dávid-ábrázolás a 12–13. században létrehozza az alakos „B" iniciálé[45] részeként a zenélő király típusát. A szinte megszámlálhatatlan latin nyelvű példa közül megemlítem árpádházi Szent Margit zsoltároskönyvének megfelelő ábrázolását.[46] Mint már tapasztaltuk, a héber kéziratokban a díszített kezdőbetű helyett egy hasonló módon kiemelt kezdőszó található. Ez az 1. zsoltárban: *asrej*,[47] amit a 13. századi délnémet, úgynevezett Kalonymos-Biblia[48] *(13. kép)* kép-

13. kép





14. kép

festője hálós keretben ad vissza. Az r *(rés)* betű hajlata alatt egy emelvényen piros palástban ábrázolva ül a koronás Dávid király. (Az arcon hiányzik az orr, a szem, a száj.) Keresztbe tett lába előtt egy ív- (vagy íj-) hárfa, melyet jobb keze – realisztikusan rajzolt – ujjai szólaltatnak meg. A kissé lefelé hajlítva tartott bal kéz a húrok utózengését lefogó mozdulat pillanatában látható.

Az ennél mintegy fél évszázaddal később Észak-Franciaországban készült Dávid-illusztráció a következő *(14.)* képen[49] nem egy iniciálé része, hanem autonóm kép.[50] Egy architektonikus keretben, hálókockás háttér előtt ül a koronás személy, mályvaszínű ruhája felett hermelinbélelésű vörös köpeny. Az egymásra helyezett lábak biztosan támasztják az ölben tartható hárfát. A hangszer a miniatúra készítésével egykorú úgynevezett „gótikus hárfa" típusába sorolható.[51] A kisformátumú könyvfestmény[52] művészi kivitelezése, a színek harmóniája és a rajzolási mód a

45 *Beatus vir* – az 1. zsoltár kezdete.

46 Magyarország, 13. század közepe. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Helmst. 52, fol. 15^{r}. Lásd: Csapodiné Gárdonyi 1981: 94. kép.

47 אשרי היש = *asrej ha-is* – „a férfi boldogsága" („Boldog ember az, a ki...")

48 *13. kép:* Ulm(?), 1238. Wroclaw, Biblioteka Uniwersytecka, ms. M.1106, fol. 305^{r}.

49 *14. kép:* London Miscellany, 1280–1300. London, BL, ms. Add. 11639, fol. 117^{v}.

50 Ez esetben nem egy szöveg képi megjelenítéséről van szó, ellenkezőleg, a Dávid-ábrázolást a keret alatt jobbra magyarázat egészíti ki: זה דוד המנגן בנבל = *ze david ham'nagen b'nevel* („ime a nebelen játszó Dávid").

51 Jóllehet a hangszer formai sajátosságai és a húrok megerősítése sem a nyaknál, sem pedig az ívelt oszlopnál(!) nem tükrözik a valóságot.

52 A pergament méretei: 157x122 mm, az ábrázolás hosszában alig több mint 10 centiméter. Vö. Gutmann 1978: 78.



15. kép

Szent Lajos Zsoltároskönyve[53] illusztrációival, illetve a korabeli francia (keresztény) miniatúrákkal mutat közeli rokonságot.

A három bemutatott bibliai személy képi megjelenítése a zeneeszközök három fajtájához kapcsolódik szorosan:

Mirjam – ütőhangszer,
Éliás – fúvóshangszer,
Dávid – húros hangszer.

Az ábrázolt hangszerek történelmi, illetve zenetörténeti valóságtartalmának részletekbe menő vizsgálatára ezen a helyen természetesen nem kerülhet sor. (Máig nincs például egyértelmű tudományos konszenzus Dávid állítólagos „hárfáját" tekintve; maga a Biblia vele összefüggésben *khinnor*t is, *nevel*t is említ.)[54]

A 13–15. századi illusztrációkat illetően annyit meg lehet állapítani: a szereplő hangszerek legnagyobb része olyan mértékben azonosítható, hogy a miniátor által például fúvós hangszerként ábrázolt hangképző eszköz – ha egzakt organológiai osztályozása nem is minden esetben lehetséges – valóban mint ilyen hat a szemlélőre. Másrészt a gyakran észlelhető helyettesítő funkció arra mutat, hogy a *szándékolt* és a *ténylegesen ábrázolt* között különbség áll fenn. Gyakran illusztrálnak például sofárt és hacocrát, a képen azonban a kürt- és a trombitacsalád közelebbről nem konkretizált képviselői szerepelnek. Egy mahzor-kéziratnak a Törvény átadását illusztráló lapján[55] *(15. kép a 408. oldalon)* Mózes mezítláb áll a hegycsúcson, és két táblát úgyszólván *kihúz* a mennybolt nyílásából; a táblákon a tízparancsolat kezdőszavai olvashatók. A kék égen egy angyal két kézre fogva fúj egy hosszú, felfelé hajló tölcsérű, díszített hangszert. Ez alatt egy másik, ugyanilyen vagy hasonló fúvóshangszer látszik. Minden valószínűség szerint itt fából készült instrumentumok, az „alpesi kürt"-ként ismert és máig használt hangszerek kerültek ábrázolásra. Az illusztrált szöveg a felső fölött olvasható:

És a kürt szava[56] mindinkább erősödik vala.[57]

Eddig azokat a képeket vizsgáltuk, melyek a szöveggel többé-kevésbé szolgai összefüggésben állnak, amelyeket tehát joggal nevezhetünk tisztán illusztrációnak.

A könyvfestés feladatainak másfajta felfogását mutatják a független díszítések. Ez az illuminációs munka maga is két osztályba sorolható, melyek egyik típusa valóban kizárólag a dekorációt célozza, és a szöveges oldalt mintegy sormintával keretezi.[58]

---

53 Psautier de Saint Louis. Párizs, 1250–1260. Párizs, BN, ms. lat. 10525.

54 Például 1Sám 16:23 (khinnor); Ám 6:5 (nevel).

55 *15. kép:* Rothschild Mahzor, Firenze, 1492. New York, Jewish Theological Seminary of America (JTSA), mic. 8892, fol. 139r.

56 *kol sofar*

57 Ex 19:19.

58 A szövegtől független, autonóm dekoráció nem feltétlenül csak ornamentális „sorminta" lehet, ide tartoznak a figurális ékítmények is (drôlerie, groteszk).



16. kép

A másik típus önállósága csak felszínes, a közelebbi elemzés fényt derít arra, hogy ennél a válfajnál a betűk által közvetített mondanivalónak parafrazeálásával, interpretálásával és kibővítésével van dolgunk. Az ilyen képi díszítéseket a szellemi élet tükröződéseként tekinthetjük.

Erre nyújt példát az úgynevezett Barcelona Haggada egyik komplex ábrázolása.[59] *(16. kép)* Egy oszlopokon nyugvó épület megközelítőleg négyzet alakú homlokzatát egy kettős kördíszítésen belül nyolc címerpajzs foglalja el. A részben Barcelona színeit viselő címerpajzsok újabb kettős kört vesznek körül. A tető két, különböző kiterjedésű oromfoga között ülő emberi alak két tárcsára emlékeztető tárgyat tart a kezében. A várépületet két oldalról szegélyező oszlopok bázisán és rombusz alakú csúcsán egy-egy ruhátlan alak hosszú, a központi korong irányába tartott fúvóshangszert emel szájához. A hangszerek enyhén szélesedő csőből állnak, és a fakéregből készített korabeli trombitákhoz hasonlíthatók. Képi jelenlétük azonban inkább formai, illetve szimbolikus, semmint zenei fogantatású.

Ennél sokkal egyértelműbben zeneeszközökként szerepelnek az árkádokba állított öt személy hangszerei (jobbról balra):

1. kis üstdobok (kettő vagy három[60]);
2. duda;
3. lant (körte formájú, a korpusszal egybeépült tört nyakkal);
4. vonós hangszer (rebec);
5. (egykezes) síp és dob hangszerpárosa.

Az oszlopívekbe állított zenész-figurák mind a könyvfestésnek,[61] mind az épületplasztikának (katedrálisok homlokzatdíszítése)[62] visszatérő képi fordulata. A hangszerek a kor mindennapjainak használati eszközei, s ezeket a század szokásának megfelelően öltözött zenészek szólaltatják meg.

Más a helyzet a sarkokon elhelyezett négy fúvóssal. Már ruhátlanságuk is azt sugallja, hogy nem közvetlen személyábrázolások. A váltakozóan piros és kék színű négy négyzeten nyugvó, kör alakú központi mező – több, világosan értelmezhető más illusztráció alapján – a világ(mindenség) megjelenítéseként fogható fel. Az ilyen irányú értelmezést erősíti a négy sarokfigura is, amennyiben azok a négy égtájat is jelző négy szél ábrázolásával rokoníthatók.[63] (*Ruach* – a *szél* héber kifejezése – egyben a *lélek* és a *szellem* fogalmát is jelöli.)[64]

Ha a várfokon ülő alakot és az oromfogakra írt két szót (*macca zo* – ez a pászka)[65] egymással kapcsolatba hozzuk, nyilvánvalóvá lesz, hogy a két kezében tartott

59 *16. kép:* Barcelona, 14. sz. közepe. London, BL, ms. Add. 14761, fol. 61^{r}.

60 Számuk a képen nem állapítható meg biztosan. Az arab származású *naqqara* az ábrázolásokban egyenként, párban és hármasban is szerepel. Vö. Pelrine 1984: 136.

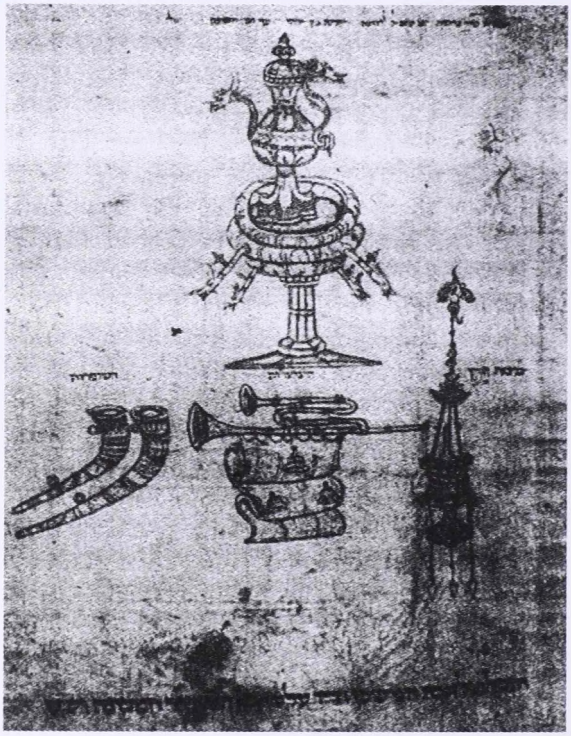
61 Például egy zsoltárillusztrációban (St. Bertin, 999), Boulogne-sur-mer, Bibliothèque Municipale, ms. 20; fol. 2: az árkádokban Dávid és négy kísérője, az alsó képfelen pedig az úgynevezett Dardanus-levél hangszerei láthatók. Zenészek árkádokban a Cantigas de Santa Maria (Ibériai félsziget, 1280–83) lapjain is szerepelnek. Madrid, Real Monasterio El Escorial, Prólogo de las cantigas: cód. T I 1 = E_2, fol. 5; Cantiga 1: cód. b I 2 = E_1, fol. 29^{r}.

62 Például Santa Maria kolostor (Ripoll, Katalónia) templomhomlokzata (12. század első fele): alulról a második fríz Dávidot és négy zenészét öt árkádban ábrázolja.

63 A korakeresztény művészetben a görög mitológia antropomorf szél-ábrázolása (kagyló-)kürtöt fúvó férfiak képi megjelenítésévé alakul.

64 Vö. Ez 37:9.

65 A pászka az általános magyarországi jiddis szóhasználatban *maceszként* ismert.



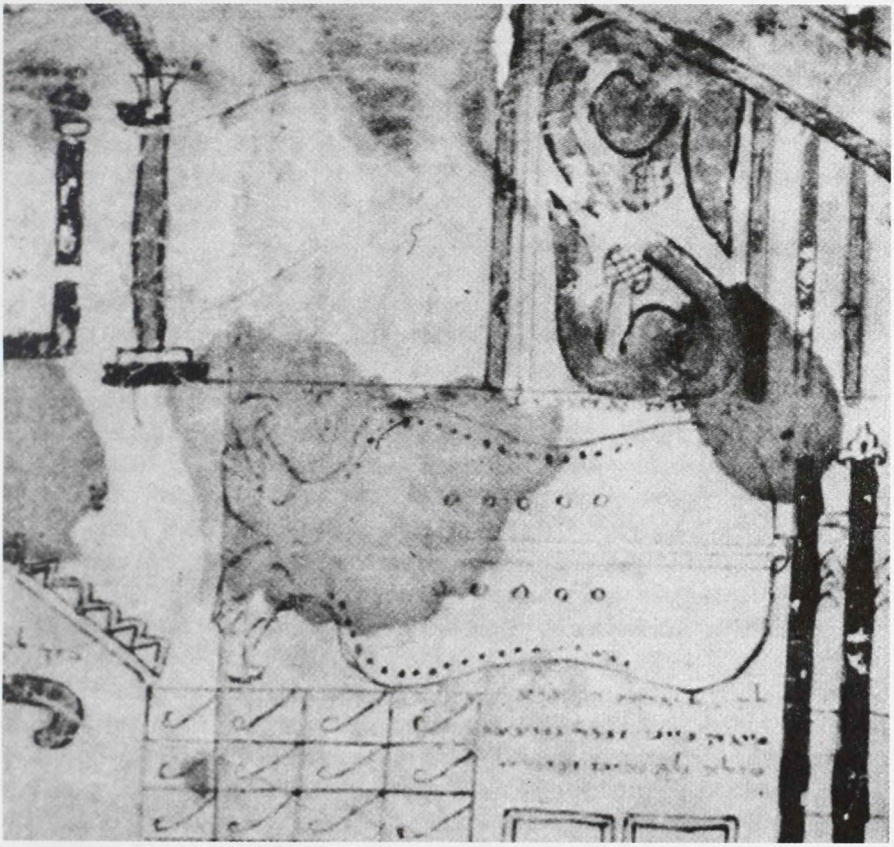
17. kép

körlemez ezt a lapos, kovász nélkül készített pészachi kenyeret ábrázolja. A pészachhaggadák képein látható tárcsa formát mutató alakzatok alapvetően *maceszként* értelmezendők, a tárgyalt illusztráció koncentrikus kör formázata is (az előbbi értelmezést nem semlegesítve) ekként fogható fel. Ezzel meg is lenne a hármas szám: a szédertálon elhelyezendő mindhárom pászka jelen van ezen az illusztráción. A pészach ünnepére minden zsidó számára előírt pászka, melyet az egyiptomi meneküléskor eleik fogyasztottak, az embereknek Isten előtti egyenértékűségét szimbolizálja.

Ha mindezek figyelembevételével a díszített oldalt így magyarázzuk: a világmindenség képi ábrázolásában a legfőbb bíró előtt különböző hangszerek játékosai állnak, akkor nem kizárható az illuminációnak a 12. század második fele óta irodalmi toposzként ismert *theatrum mundi* héber képi megfogalmazásaként való értelmezése.

Találkozunk olyan hangszerekkel is, melyek nehezen sorolhatók az ismertek bármiféle csoportjába, s ha emlékeztetnek is valamilyen hangképző eszközre (ami által hozzávetőleges osztályozásuk elvégezhető), a tény mégis az, hogy ezek nem létező zene-instrumentumok. Képi megjelenítésükben felfoghatók csupán esztétikai meggondolású fantáziatermékként, vagy pedig egy félreértett (félreérthető) leírás vizuális megformálására tett kísérletként.

A következő kép egy 15. századi askenáz kéziratból való.[66] *(17. kép)* Az 5. lap[67] rituális eszközöket ábrázol: egy folyadéktartó edényt hajlított fogantyúval és hasonlóan formált kiöntőcsővel, mindkettő végén sárkányfejjel. Közvetlenül alatta egy lábakon álló medence négy sárkányfejű vízköpővel látható. Jobbra lejjebb egy mannatartó, ami egy felfüggesztett lámpára emlékeztet. A bal oldalon két díszített sofár tartókarikákkal. A mannatartó és a sofárok között egy sajátságos kettőstrombita rajza, a hangszeren egy heraldikai jelekkel ellátott és hullámosan redőzött zászló lóg.



18. kép

A hosszú trombita csövéből egy hasonló, kis tölcsérben végződő kígyózik S-formában. A furcsa hangszer ebben a kettősségében aligha lehetett egy létező zeneeszköz. A fantáziaszülemény létrejöttének lehetséges magyarázatát a rajzoló abbéli – feltételezhető – igyekezete adhatja, hogy megfeleljen a bibliai szövegnek, melyben két trombita elkészítéséről van szó.[68]

66 *17. kép:* Hat egybetartozó, de különálló lap egyike. A hat lap (New York, JTSA, ms. 0822) valószínűleg az ismert könyvfestő, Joel ben Simeon (Feibusch Aschkenasi) munkája, aki a Rajna környékéről származik, kéziratai kolofonja szerint az 1449–1485 közötti években Bonn, Köln, később Modena és Cremona városokban dolgozott.

67 Landsberger számozása alapján (Landsberger 1944). Landsberger ebben a cikkben kilenc különböző művészeti alkotás képmellékletét számozza meg; az 5. és a 6. szám alatt a szóban forgó kézirat két lapját mutatja be. A kéziratra itt még a „JTSA Register, 1938/39, p. 70." jelölést használja (291.), a mai szignatúrát (lásd az előző lábjegyzetet) Beit-Arié közli: Beit-Arié 1993: 238.

68 Num 10:2.

A másik itt tárgyalt fantázia szülte hangszer egy szefárd kéziratban található[69] *(18. kép a 413. oldalon).* A Templom sematikus ábrázolásán egy gitárra emlékeztető formájú tárgy tűnik fel, melynek húrtartó gombjára három húr van erősítve. A feszülő húrok mentén 5-5 kör alakú (hang-)nyílás látszik. A széles nyak kétfelé ágazik, és egy-egy ragadozómadár-fejben végződik, s így a líra húrtartó karjával hasonlítható össze. A hangszer ábrázolása felett és alatt apróbetűs magyarázat olvasható:

> A szentélyben található volt egy *magrefa*, melyen tíz nyílás volt, ezek mindegyike tíz különböző hangot képzett, így az egész száz hangot adott magából.

Míg ez a Talmud-beli szöveg[70] egy nem létező, de alapvetően orgonával rokonítható hangszert ír le, a magrefát az értelmező irodalomban ütőhangszernek is képzelték. Az elnevezés etimológiailag az „eldobni" szóval hozható összefüggésbe, és Rasi[71] szerint egy fémből készült eszköz lehetett, amivel az oltárról a salakot és a hamut távolították el, majd – mint Bayer[72] feltételezi – hangosan a földre ejtették, ezzel a készülődésre szólító jelzést szolgáltatva az énekeseknek.

A héber könyvművészet az időszak európai alkotásainak megfelelve, illetve azok ismertetőjegyeivel megegyezve és azokat kiegészítve képezi az általános könyvművészet egy részét. Egyben sajátos jegyeket is hordoz, melyek nemcsak a környezettől (a keresztény könyvművészettől) különböztetik meg, hanem egy belső osztottságot is felmutatnak: a szefárd és az askenáz képművészet kettősségét. Végül megkülönböztethetők helyi jellegzetességek – karakterisztikus példaként említhető a délnémet illuminátorok törekvése az emberi arc képi visszaadásának elkerülésére –, valamint természetesen az egyes miniátorok személyes ismertetőjegyei.

Az ábrázolt hangszereket tekintve magától értetődik, hogy nincs alapvető különbség a nem-zsidó kéziratokban láthatókhoz képest: az Európában honossá vált hangszerek egyedi sajátosságai kizárólag a hangszer építőjéhez, de nem a hangszer használatba állítójához kapcsolódnak. A játékostól megszólaltatásának célja és alkalma függött.

Összefoglalva megállapítható, hogy a héber könyvművészet fentebb vázlatosan felmutatott egyéni jellege a sajátos jellemzőivel – a zenével kapcsolatos képi megfogalmazásaiban is – lényegét illetően nem külső megjelenésében, hanem az azt meghatározó szellemi hátterében mutatkozik. E háttér megvilágítása, elemzése és értelmezése lehet a feladata egy még nem kellően megalapozott tudományos irányzatnak, a héber zenei ikonológiának.

---

69 *18. kép:* Soria, 1306. Kennicott Bible, Oxford, Bodleian Library, Kenn. 2, fol. 1^{v}.

70 Arakhin 11a.

71 Rabbi Slomo bar Jicchák (1040–1105), jelentős biblia- és talmud-értelmező. (RASI a kor héber gyakorlata szerint a névből készített akrosztichon.)

72 Bayer 1971: 566.

IRODALOM

Ameisenowa 1935 – Zofja Ameisenowa: „Das messianische Gastmahl der Gerechten in einer hebräischen Bibel aus dem XIII. Jahrhundert." *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums,* 1935, 79. Jg., Neue Folge 43: 409–422.

Bayer 1971 – Bathya Bayer: „Biblical Period (Music – History)." *Encyclopaedia Judaica.* Jerusalem: 1971, vol. 12: 559–566.

Bayer 1982 – Bathya Bayer: „The Finds That Could Not Be. Archaeological finds reveal a rich musical life in ancient Israel." *Biblical Archaeology Review,* January/February 1982, vol. VIII, No.1: 20–33.

Beit-Arié 1993 – Malachi Beit-Arié: *The Makings of the Medieval Hebrew Book. Studies in Palaeography and Codicology.* Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University, 1993.

Csapodiné Gárdonyi 1981 – Csapodiné Gárdonyi Klára: *Európai kódexfestő művészet.* Budapest: Corvina Kiadó, 1981.

Galpin 1978 – Francis W. Galpin: *Old English Instruments of Music. Their History and Character.* London: Methuen & Co Ltd. Revised reprint, ^{4}1978.

Gutmann 1978 – Joseph Gutmann: *Buchmalerei in hebräischen Handschriften.* München: Prestel, 1978. (George Braziller, Inc., New York kiadásával egyidejűleg megjelent német változat.)

HaagL – Herbert Haag: *Bibliai Lexikon.* Németből fordította dr. Ruzsiczky Éva. Budapest: Szent István Társulat, 1989.

Hammerstein 1959 – Reinhold Hammerstein: „Instrumenta Hieronymi." *Archiv für Musikwissenschaft,* XVI/1959: 117–134.

Károli – *A Szent Biblia.* Károli Gáspár fordításának az eredeti szöveggel egybevetett és átdolgozott kiadása. Budapest: Brit és külföldi Biblia-Társulat, 1938.

Landsberger 1944 – Franz Landsberger: „New Studies in Early Jewish Artists." *Hebrew Union College Annual* (New York), 1944, vol. XVIII: 279–320.

Leveen 1939 – Jacob Leveen: *The Hebrew Bible in Art.* New York: Hermon Press, 1939. (Reprinted 1974.)

Pelrine 1984 – Joseph Pelren: „Die Naqqara – ein Beitrag zur Instrumentenkunde des Mittelalters." *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis,* VIII, 1984: 229–241.

Purcell 1995 – Joanne B. Purcell, Ronald C. Purcell: „Portugal (Lexikoncikk) § II,3: Folk music, dances and instruments." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980, reprinted 1995), Vol. 15: 144–146.

Ravizza 1970 – Victor Ravizza: *Das instrumentale Ensemble von 1400–1550 in Italien. Wandel eines Klangbildes.* Bern, Stuttgart: Verlag Paul Haupt, 1970.

Scheiber 1977 – Scheiber Sándor: *Folklór és tárgytörténet II.* Budapest: A Magyar Izraeliták Országos Képviseletének kiadása, ^{2}1977.

Schubert 1983 – Ursula és Kurt Schubert: *Jüdische Buchkunst. Erster Teil.* Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1983.

Schubert 1992 – Ursula Schubert: *Jüdische Buchkunst. Zweiter Teil.* Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1992.

Sed-Rajna 1987 – Gabrielle Sed-Rajna: *Die hebräische Bibel in Bilderhandschriften des Mittelalters.* Fribourg, Frankfurt/M, Berlin: Office du Livre, Verlag Ullstein, Propyläen Verlag, 1987.

Seebass 1973 – Tilman Seebass: *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter. Textband.* Bern: Francke Verlag, 1973.

A BIBLIA KÖNYVEINEK A SZÖVEGBEN HASZNÁLT RÖVIDÍTÉSE:

Ám – Ámós próféta könyve
Dán– Dániel próféta könyve
Ex – Exodus / A zsidóknak Égyiptomból kijövetelérõl (Mózes 2. könyve)
Ez – Ezékiel próféta könyve
Gen – Genezis / A Teremtésrõl (Mózes 1. könyve)
Krón – Krónika könyve
Num – Numeri / Az izraeliták megszámlálásáról (Mózes 4. könyve)
Sám – Sámuel könyve
Zak – Zakariás próféta könyve
zsolt – Zsoltárok könyve

ABSTRACT

ANDRÁS BORGÓ

MUSIKBEZÜGE DER ILLUSTRATIONEN MITTELALTERLICHER HEBRÄISCHER MANUSKRIPTE

Eine bedeutende Anzahl von Bildern in den Illustrationen mittelalterlicher hebräischer Handschriften hat musikalische Bezüge. Die abgebildeten Musikinstrumente sind teils die in der Bibel erwähnten, teils zeitgenössische, manchmal sind es auch reine Phantasiegeräte. Die Instrumente unterscheiden sich nicht von denen in christlichen Manuskripten, aber die Anlässe des Musizierens differieren. Grundthemen der Miniaturen sind Festtagsbräuche, biblisch-historische Ereignisse und Personen. Da nicht selten auch nichtjüdische Miniatoren an der Ausschmückung hebräischer Bücher beteiligt waren, ist die Unterscheidung der Herkunft mancher Illustrationen oft nur an der Darstellung kleiner Details, die von tatsächlicher Kenntnis jüdisch-religiösen Lebens zeugen, möglich. Die Abhandlung vermerkt die innerhalb der hebräischen Buchmalerei nachweisbaren Abweichungen, die auf die Eigenarten der sephardischen und der aschkenasischen Bildkunst zurückgehen.

Es wird auch die Frage nach dem Grund der übereinstimmung der Darstellungsweise häufig illustrierter Themen erörtert. Für die hebräischen Manuskripte fehlt – im Unterschied zu den christlichen Handschriften – bis jetzt eine umfassende Analyse der musikalischen Elemente.

Der Aufsatz ist die Zusammenfassung einer ersten diesbezüglichen wissenschaftlichen Arbeit.

Keuler Jenő

ZENEI GYAKORLAT, ZENEELMÉLETI GONDOLKODÁS, INTERDISZCIPLINÁRIS ÉS INTERKULTURÁLIS ZENEKUTATÁS*

Mint tudjuk, minden zenében fellelhető valamilyen rendezettség, és e rendezettségek közös vonásai alapján megfigyelhetők olyan szabályszerűségek, melyek a zenei gyakorlat valamely szűkebb vagy tágabb, történelmileg, társadalmilag és műfaj szerint meghatározott területén nagy valószínűséggel érvényesülnek. Általában az ilyen partikuláris érvényességű szabályosságokat fogalmazzák meg a különféle zeneelméleti tanítások. Nem ismerünk azonban olyan zeneelméleti tanítást, amelyik törvény-szintű igazságokat fogalmazna meg.

A zeneelmélet korlátjai könnyen megérthetők, ha figyelembe vesszük, hogy hagyományosan a hangok egymás közti kapcsolatait vizsgálja, vagyis olyan rendszereket, ahol az elemek vagy jelenségek kapcsolataiban nincsenek a szó szoros értelmében vett determinisztikus összefüggések.[1] A hangok csoportosulásaiban, egymásra következéseiben legfeljebb a determináltság látszata mutatkozhat – ami támpontul szolgálhat adott körülmények között érvényesnek tekinthető szabályrendszereknek –, de a látszat nem valóság.

Megjegyzendő ezenfelül, hogy a zenei gyakorlat valamely szűkebb területének nem okvetlen szükséglete, hogy a rá vonatkozó elmélet tudományos elmélet legyen. Az elmélet sikeresen funkcionálhat azáltal is, hogy a kérdéses gyakorlat tekintetében lényeges szempontokat praktikusan rendszerez. Minden sikeres elmélet tartalmaz igazságokat, de nem feltétele sikerességének a tudományos igazság totális feltárása, és explicit formában történő kifejtése. Filozófiai szempontból az elmélet a gyakorlat dialektikus ellenpólusa, s ebben a viszonylatában maga is a kutatás tárgyát kell, hogy képezze.

A zene, amikor ténylegesen funkcionál, a hangok és az ember kapcsolatában információ- és hatásátvitel alapján működő komplex rendszer, mely számos különböző ter-

---

* Elhangzott angol nyelven 2001. augusztus 19-én, Jyväskyläben (Finnország), a VII. Nemzetközi Szisztematikus Zenetudományi Szimpozium és III. Nemzetközi Kognitív Zenetudományi Konferencia alkalmából. (Keuler 2001)

1 A determinisztikus és nem determinisztikus összefüggések filozófiai kérdéseiről Bunge 1967, illetve Szvecsnyikov 1974 munkáiban olvashatni részletesebben magyarul.

mészetű rendszersíkot foglal magában.[2] A gyakorlat és elmélet egymást meghatározó kölcsönhatása maga is rendszersík e rendszeren belül. A hangok egymás közti kapcsolatainak alakulása szintén csak egyik rendszersíkja a funkcionáló zene komplex rendszerének. Ha léteznek a hangok zenévé szerveződésének objektív törvényei, azok csak e komplex rendszer egészének kutatása folyamán tárhatók fel. A zeneelmélet, amennyiben a hangok zenévé szerveződésének elmélete, úgy válhat igazán tudományos elméletté, ha kimunkálja azokat a technikákat, melyekkel a fentebb körvonalazott komplex rendszer különböző természetű síkjai és szintjei önmagukban és kapcsolataikban vizsgálhatók, sikeresen feltárja, hogy e rendszeren belül mely kapcsolatokban érvényesülhetnek determinisztikus hatásmechanizmusok, és megpróbálja megérteni, miért mutatkozhat bizonyos nem determinisztikus összefüggésekben a determináltság látszata.

E ponton ideje rátérni, hogy a hangok és az ember kapcsolatában zeneként funkcionáló rendszer különféle aspektusait nemcsak a zeneelmélet, hanem más, többé-kevésbé egzakt tudományok, úgymint biofizika, pszicho-akusztika, hallásfiziológia, újabban a szisztematikus, illetve a kognitív zenetudomány szintén kutathatják-kutatják, és már számos olyan részigazságot tártak fel, amely jól definiált feltételek mellett törvény szintű igazság. Kérdés viszont, hogy a társtudományok által felismert objektív igazságok mennyiben zenei igazságok? A biofizika, hallásfiziológia, sőt, még a pszicho-akusztika eredményei is még innen vannak a zenén, és eddigi tapasztalataink szerint nehezen integrálódnak a zeneelméletbe. A kognitív, valamint a szisztematikus zenetudomány erőfeszítései dicséretesek abban a törekvésükben, hogy a társtudományi kutatások eredményeiből következtetéseket vonnak le a zene funkcionálása közben végbemenő tudati (vagy tágabban: pszichikus) folyamatokra vonatkozólag, és dicséretesek azok a próbálkozások is, ahogy megkísérlik a különféle elképzeléseket számítógépen modellezni. A zeneelmélet sokat profitálhat e kutatások eredményeiből, csakhogy a tudományágak közti kölcsönkapcsolat nem lehet egyoldalú. A kognitív modellek készítői számos esetben maguk is kénytelenek támaszkodni a kérdésben aktuális zeneelméleti szabályokra. Egy-egy behatárolt zenei stílus keretein belül nagyszámú zenei kompozíció számítógépes statisztikai elemzése által talán még megkerülhető a zeneelmélet, csakhogy minél behatároltabb valamely modell alkalmazhatósága, annál inkább magán viseli a zeneelméleti tanításokra is jellemző korlátokat. Olyan modell alkotása, amely közelíteni tud az emberi elme és hallószerv alkalmazkodóképességéhez, a zene törvényeinek mélyebb megértését feltételezi. Mérlegelni kell továbbá azt is, hogy a kognitív zenetudomány nem szorítkozik csupán az ilyen korlátozott területen használható modellek alkalmazására. Sőt! Gyakran olyan programokkal dolgozik, melyek a zenei jelenségeknél tágabb körben érvényes problémákat modelleznek.[3] Az ilyen általánosabb érvényű modelleknél az a nagy kérdés, hogyan alkalmazható a modell zenei problémák kutatására. Milyen zenei adatok betáplálásától várhatók értelmes eredmények. Bármelyik esetet

2 Keuler 2000.

3 Hinton 1992, Jang 1992, Lee & Wessel 1992, 1993, Leman & Carreras 1997, McGee 1996, Petroni, & Tricarico 1997, Toiviainen 1996, Wessel 1991.

nézzük is, *a zeneelmélet azáltal válhatna méltó partnerévé a szisztematikus, illetve kognitív zenetudománynak, ha képes lenne a felszíni zeneelméleti szabályok mögött törvényszerű összefüggéseket felismerni.*

Az alábbi példa talán kielégítően megvilágítja mondandóm lényegét.

Tegyük fel, hogy tudományosan beigazolódik az a feltételezésünk, hogy a különböző hangközszerkezetű hangrendszerek, struktúrájuk alapján más-más feltételrendszert szabnak a hangzásbeli összefüggések észleleti megragadásának, illetve az észlelés közben ébredő elvárásoknak. Tegyük fel, hogy vannak megbízható ismereteink e feltételrendszer hatásmechanizmusára vonatkozólag is.[4] E tudás birtokában tanulmányozni tudjuk, hogy a különböző kultúrák zenei gyakorlata mihez viszonyul pozitívan, és mihez negatívan a hangrendszer struktúrájával ilyen vagy olyan tekintetben harmonizáló választási lehetőségekhez. Tanulmányozható például, hogy az európai zenében milyen strukturális tényezők hatása munkálkodott a dúr–moll dualizmus kikristályosodásában. Mely tényezőkhöz viszonyultak pozitívan a bécsi klasszikusok, és milyen formái termelődtek ki e strukturális tényezőkhöz való negatív viszonyulásnak azokban a megelőző zenetörténeti korokban, melyeknek hangrendszer-érzéke más szépségeszmény szerint kereste a hangok zenévé szerveződésének formáit. Hasonló alapon tanulmányozható, hogy a 20. században eluralkodott tizenkét fokú zenékben milyen strukturális tényezőkhöz való pozitív viszonyulás segítette a pán-tonalitás eszményének kimunkálódását, másfelől hogy a tizenkét fokú rendszerbeli strukturális egyensúly megbontásának milyen eszközei eredményezték a *tonális tizenkét fokú zene* különféle formáit.

A zeneelmélet sok, ma már jól ismert igazságot fogalmazott meg e tekintetben, megfogalmazásai azonban partikuláris érvényűek maradnak, ha nem keresi a szélesebb és szűkebb határok közt kimondható igazságok objektív kapcsolatait. Schönberg óta sokan elmondták már, hogy a tizenkét fokú rendszerben a tizenkét hang kölcsönösen egymásra vonatkozik. Érdekes módon sohasem esik szó arról, hogy bármely más hangrendszer esetében is ez történik, csakhogy a különböző struktúrájú hangrendszerekben más a hangközök eloszlása, kapcsolódása, és így másak a belőlük kiaknázható feszültségviszonyok is. A hangok (elemek) kölcsönös egymásra vonatkozásával ugyanis együtt jár a hangközök (struktúraelemek) kölcsönös egymásra vonatkozása is, és valójában ez a meghatározó a különböző hangrendszerekből kiaknázható tonális feszültségeket illetően. Ez szab feltételrendszert a tonális viszonyok alakulásának.

Ha tudományosan igazolni tudjuk, hogy a diatonikus hangrendszerben a dúr-tonalitás, a tizenkét fokú rendszerben pedig a pán-tonalitás harmonizál leginkább a strukturális sajátságokból fakadó feltételrendszerrel, akkor feltételezhető, hogy *ugyanaz a törvény munkálkodott két annyira különböző szabályrendszer kikristályosodásában, mint a klasszikus harmóniarend és a szeriális dodekafónia.*[5]

---

4 Ezzel kapcsolatos elképzeléseimről lásd Keuler 1997. (Hangrendszer-elmélet.)

5 Jyväskyläi előadásomon hipotetikus állításomat a hangrendszerek hangkészletét véletlenszerűen bejáró hangzó példákkal is alátámasztottam.

E sejthetően létező törvény tudományos feltárásában azonban megkerülhetetlen kérdés, hogy a zenei észlelés számára feltételrendszert állító hangrendszerstruktúrák milyen determinisztikus kapcsolatok révén tesznek szert ebbeli tulajdonságaikra, és e kérdések kutatásában már feltétlenül támaszkodni kell az egzaktabb eszközökkel dolgozó társtudományok közreműködésére is. A zeneelméleti kérdésfelvetések alapján például a hangközök tulajdonságai és különböző feltételek mellett tapasztalható viselkedései a pszicho-akusztikának és hallásfiziológiának is kutatási témája lehetne. Törvényszintű felismerések birtokában pedig a kognitív modellek készítői is könnyebben próbálkozhatnának stílustól független vagy esetleg többféle stílust is kezelni tudó modellek alkotásával, mert a modell működési szabályait nem csupán a jelenségek statisztikai elemzésére és néhány elfogadhatónak ítélt tantételre alapozhatnák, hanem a hangközök mint struktúraelemek tudományosan igazolt objektív tulajdonságaira.

Hadd vessek fel ezek után néhány további interdiszciplináris kutatásra váró zeneelméleti kérdést!

Vegyük szemügyre elsőként az enharmónia kérdését! Minden zenésznek vannak tapasztalatai, mennyire különbözően viselkednek a zenében az egymással enharmonikus hangközök. Mennyire más a bővített szekund, mint a kisterc! A szűkített kvart, mint a nagyterc! E különbségek nemcsak viselkedésbeli, hanem minőségbeli különbségek is. (Például a szűkített kvart hangzása más minőség, mint a nagytercé.) Az általános rendszerelmélet szemszögéből nézve az enharmónia jelensége nem más, mint a rendszer visszahatása az elemekre. A struktúra visszahatása a struktúra-elemekre.[6] A zeneelméleti magyarázat nem fekszik messze ettől a nézettől. A zeneelmélet a hangközöknek a hangrendszeren vagy még inkább a tonális rendszeren belüli elhelyezkedésével magyarázza a viselkedésbeli különbségeket.[7] (Az esetleges intonálási különbség nem meghatározó ebben a tekintetben, jelentősége legfeljebb a karakterbeli különbségeknek kihangsúlyozásában lehet.) Mindemellett is nyitva marad azonban a kérdés: mi a fiziológiai magyarázata e különbségeknek? Feltárhatók-e az enharmonikus átalakulásoknak olyan jellemzői, amelyek modellezhetők?

Itt kell megemlíteni, hogy léteznek az enharmóniának további, kevésbé emlegetett formái is, holott a zenei gyakorlat nap mint nap szembesül vele. Minden zenész tapasztalta már, hogy a pán-tonális tizenkét fokú zenében mennyivel nehezebb egy kvartot, tercet, szextet stb. felismerni, vagy pláne, intonálni, mint egyébként. Néhányan ezt a tonális viszonyító-pont hiányával magyarázzák, holott nemcsak erről van szó. A pán-tonális tizenkét fokú zenében a rendszer visszahatásaként ugyanis a jól ismert törzshangközök elveszítik eredeti karakterüket, és olyan karakterű hangközökké alakulnak át, melyek nem csupán a törzshangközöktől, hanem az ugyancsak

6 A rendszerek, elemek, funkciók, struktúrák, rendszersíkok és rendszerszintek kölcsönös összefüggéseit a Gerd Pawelzig (Pawelzig 1974) által adott általános megfogalmazást konkretizálva használom.

7 Még Hindemith is, aki tonális hierarchiára vonatkozó elméletét 12 törzshangban gondolkodva dolgozta ki, fontosnak látta szóvá tenni, hogy a notációban szokványos enharmonikus különbségtevés nem csupán konvenció kérdése, hanem hangzási különbséget is jelez. (Hindemith 1939–40, II. 25–26.)

enharmonikus bővített és szűkített hangközöktől is különböznek. Célszerű megnevezésük: 3/12 oktáv, 4/12 oktáv, 8/12 oktáv stb. Alkalmasint még a pán-tonalitásra legveszélyesebb kvint hangköz is 7/12 oktávvá szelídülhet.

Figyelmet érdemel, hogy a hangközök karakterváltozással járó enharmonikus átalakulása akár az európai fül számára idegenszerű hangrendszerekben is végbemehet. Megfelelőképp hangolható szintetizátoron például bárki kipróbálhatja, hogy az oktávot öt egyenlő részre osztó délkelet-ázsiai *slendro* hangkészletből[8] a hangközfelbontásként megszólaltatott 2/5 oktáv kissé hamis kvartnak, a 3/5 oktáv kissé hamis kvintnek hangzik. Ha azonban e hangközöket a teljes rendszerbe beágyazva szólaltatjuk meg, úgy a mi európai fülünk sem észlel bennük kvart vagy kvint minőséget, hanem valami különös, idegenszerű hangközt hallunk.[9]

E tapasztalatok alapján joggal feltételezhetjük, hogy a hangközök enharmonikus átalakulásaiban objektív törvényszerűségek kereshetők, amelyek az egzakt tudományok eszközeivel is kutathatók.

Nem szabad persze megfeledkezni arról, hogy a törvényszintű igazságok érvényessége sem korlátlan. Vannak általánosabb érvényű és szűkebb határok közt érvényes törvények. Ha, tegyük fel, sikerül a tudománynak törvény szintű igazságot megfogalmaznia a felhangspektrumú, úgynevezett „zenei hangok" rendszereinek hatásmechanizmusa tekintetében, egyáltalán nem biztos, hogy ez a tétel a felhangsortól eltérő spektrumú hangok rendszereiben is változatlan megfogalmazásban igaz. – Ha valaki megpróbálta már szintetizátoron ízlelgetni a jávaiak *pelog* vagy *slendro* hangsorát, tapasztalhatta, hogy e különös, ismeretlen hangsorok bizonyos hangszínekkel gyönyörűen harmonizálnak, más hangszínekkel megszólaltatva viszont szörnyűek. Óhatatlanul felveti ez a kérdést: nem rejlik-e valamilyen lényeges összefüggés e számunkra oly talányos hangrendszerek és a gamelánbeli hangszerek hangjainak spektrális sajátosságai között?[10]

Mint példáim mutatják, számos olyan kérdés fogalmazható meg a zeneelmélet oldaláról, amelyek programot adhatnak a társtudományi kutatásoknak. Különösen, ha figyelembe vesszük, hogy ahány kultúra, annyiféle zeneelmélet létezik. Én magam, európai muzsikus lévén, európai észjárással vetem fel kérdéseimet, még akkor is, ha más égtájak zenéje ürügyén kérdezek. Azt hiszem, ez nem is baj, ha ugyanez megtörténik más égtájak zenei gondolkodásából kiindulva is. Ha a zenei funkció teljesülése közben

8 Kárpáti 1981, 251.

9 Jyväskyläi előadásomon a kontextustól függő különféle enharmonikus változatok minőségbeli különbségeit hangzó példákkal alátámasztva is szemléltettem.

10 A kérdés felvetését az is indokolja, hogy egy másik kutatási területen, az oktávparadoxonok problémakörében a spektrumok és hangrendszerek harmóniájának vizsgálata érdekes eredményekre vezetett. (Keuler 1998–1999) ...A hangsor-szerkezetek és a hangzások spektrális sajátságai közti ösztönös harmónia-keresés lehetőségét nem zárja ki az a tapasztalat sem, hogy az indonéziai gamelánok hangolása korántsem olyan egységes, mint ahogyan nyugati kultúránkban ezt az első korai adatok birtokában feltételezték. Maróthy János *Vincent McDermott* helyszíni kutatásaira hivatkozva írja, hogy ahány gamelán, annyiféle hangolás létezik. Egy-egy új gamelán hangolásakor elsősorban a hangzások különbözőségeire figyelnek és nem arra, hogy valamiféle etalonhoz igazodjanak. (Maróthy 1998.)

végbemenő pszichikus és kognitív folyamatok lényegét keressük, ezt a lényeget egy rendkívül sokszínű, sokrétű jelenségkör figyelembevételével kell feltárni, és a különféle elméletek különféle keresési utak lehetőségét kínálják a lényeg megismerésében.

Bármilyen zeneelméleti kiindulás fonalán haladnak is a különféle kognitív zenetudományi kutatások, mindenképpen szükségesnek látszik a pszicho-akusztikai küszöbérték-kutatások tesztjeinek kibővítése. Az eddigi kutatások egyrészt a 30–50 ms tartományba, másrészt a 2–3 sec tartományba eső küszöbök jelentőségét tárták fel az érzékelés, illetőleg észlelés vonatkozásában.[11] Csakhogy a zenében sokkal többféle küszöbértékkel kell számolni, hiszen a különféle hangzásminőségek és hangzáskarakterek létrejövetelének más és más a *generatív ideje*.[12] Még a hangmagasságok beazonosíthatóságának sincs fix küszöbértéke, hiszen ha 1.5–2 rezgési periódus szükséges a becslésszerű, illetve 2–3 rezgési periódus a biztosabb beazonosításhoz, akkor nyilvánvaló, hogy ez a magasabb frekvenciák esetében kevesebb időt igényel, mint az alacsonyabbaknál. Nagyon különböző lehet a különböző hangszínek beazonosíthatóságának generatív ideje, hiszen itt ehhez a rá jellemző spektrális burkológörbe teljes lefutásának időminimumát kell megtalálni. Még hosszabb időküszöbökkel kell számolni a hang tapintási felületének megítélhetősége tekintetében, például sima, érdes, hullámos. Léteznek karakterminőségek, melyeknek generatív ideje hosszabb, mint maga a hangzás (lásd staccato). Feltáratlan kérdés a hangköz-észlelés generatív ideje, és, tekintve hogy a hangközök enharmonikus változatainak létrejövetele hangrendszerbe való beágyazódást is igényel, nyilvánvaló, hogy ezek generatív ideje is hosszabb, mint a vizsgálat tárgyát képező jelenség.

Ha a pszicho-akusztika rászánná magát a küszöbérték-vizsgálat ilyen irányú szisztematikus kiterjesztésére, úgy újabb szempontokat adhatna a kognitív folyamatok számítógépes modellezéséhez, konkrét kérdések megválaszolására sarkallhatná a hallás-fiziológusokat, és az eredmények talán a zeneelméleti gondolkodásba is könnyebben integrálódnának.

---

11 Hesse 1972, Moles 1973, Pöppel & Logthetis 1986, Pöppel & Wittmann 1999, Gratier 1999–2000, Wittmann & Pöppel 1999–2000.

12 A különböző hangzásminőségek kialakulási idejének kutatását a MTA Zenetudományi Intézetében 1983-ban tartott vitaindító előadásomon javasoltam először. (Keuler 1987)

IRODALOM

Bunge 1967 – Mario Bunge: *Az Okság*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1967.

Gratier 1999–2000 – Maya Gratier: „Expressions of Belonging: The Effect of Acculturation on the Rhythm and Harmony of the Mother-infant Vocal Interaction." *Musicae Scientiae* (szerk. Irène Deliège). *Numéro Spécial*. Liège, ESCOM. 1999–2000, 93–119.

Hesse 1972 – Horst-Peter Hesse: *Die Wahrnehmung von Tonhöhe und Klangfarbe als Problem der Hörteorie*. Köln: Arno Volk Verlag, 1972

Hindemith 1939–1940 – Paul Hindemith: *Unterweisung im Tonsatz I-II.* Mainz: B. Schott's Söhne, 1939–40.

Hinton 1992 – Geofrey E. Hinton: „How Neural Networks Learn from Experience." *Scientific American* September, 1992, 145–151.

Jang 1992 – J. Jang: „Self-Learning Fuzzy Controles Based on Temporal Back Propagation." *IEEF Transactions on Systems Man, and Cybernetics* 1992, 3(5) 714–723.

Kárpáti 1981 – Kárpáti János: *Kelet zenéje.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Keuler 1987 – Keuler Jenő: „Zeneszerzői gyakorlat és zeneelméleti kutatás." *Magyar Zene* XXVIII/4. (Budapest) 412–425.

Keuler 1997 – Keuler Jenő: *Hangrendszer-elmélet.* Debrecen: Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola, 1997.

Keuler 1998–99 – Keuler Jenő: „Paradoxonok az oktávazonosságban." *Magyar Zene* XXXVII/3. (Budapest) 275–283.

Keuler 2000 – Keuler Jenő: „Zenei rendszersíkok és rendszerszintek kutatása." *Magyar Zene* XXXVIII/1. (Budapest) 41–52.

Keuler 2001 – Jenő Keuler: „Musical Practice, Theory, World Concepts in Relation to the Intercultural Research in Musicology." (Szerk.: Henna Lappalainen) *Conference Program, Proceedings & List of Participants of the VII International Symposium on Systematic and Comparative Musicology & III International Conference on Cognitive Musicology.* Jyväskylä: University of Jyväskylä, 2001, 101–105.

Lee & Wessel 1992 – Michael A. Lee & David Wessel; Center for New Music and Audio Technologies. Berkely: University of California, 1992 – „Connectionist Models for Real-Time Control of Synthesis and Compositional Algorithms." *Proceedings of the 18th International Computer Music Conference.* International Computer Music Association.

Lee & Wessel 1993 – Michael A. Lee & David Wessel; Center for New Music and Audio Technologies (CNMAT). Berkely: University of California, 1993 – „Real Time Neuro-Fuzzy Systems for Adaptive Control of Musical Processes."

Leman & Carreras 1997 – Marc Leman & Francesco Carreras: „Schema and Gestalt: Testing the Hypothesis of Psychoneural Isomorphism by Computer Simulation." (Szerk.:) Marc Leman: *Music, Gestalt and Computing.* Berlin, Heidelberg, New York etc.: Springer 1997, 144–168.

Maróthy 1998 – János Maróthy: "Asystematic Music – Systematic Musicology?" (Szerk.:) Franz Födermayr, Ladislav Burlas: Ethnologische, Historische und Systematische Musikwissenschaft. Oskár Elschek zum 65. Geburtstag. Bratislava: 1998, ASCO art & science, 11–17.

McGee 1996 – Geron McGee: „Using Genetic Algorithm to Model Complex Musical Phenomena." (Szerk.:) Marc Leman: *Proceedings of JIC96-Brugge.* University of Gent. Institute of Psychoacoustics and Electronic Music, 1996, 171–177.

Moles 1973 – Abraham A. Moles: *Informácóelmélet és esztétikai élmény.* Budapest: Gondolat Kiadó, 1973; eredeti kiadás: *Théorie de l'information et perception esthétique.* Paris: Flammarion, 1958

Pawelzig 1974 – Gerd Pawelzig: *Az objektív rendszerek fejlődésének dialektikája.* Budapest: Gondolat Kiadó, 1974; eredeti kiadás: *Dialektik der Entwicklung objektiver Systeme.* Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1970

Petroni, Nicola Cufaro & Tricarico, Matteo: „Self-Organizing Neural Nets and the Perceptual Origin of the Circle of Fifths." (Szerk.:) Marc Leman: *Music, Gestalt and Computing.* Berlin, Heidelberg, New York etc.: Springer, 1997, 169–180.

Pöppel & Logothetis 1986 – Ernst Pöppel & N. Logthetis: „Neural Oscillations in the Brain. Discontinuous Initiations of Pursuit Eye Movements Indicate a 30-Hz Temporal Framework for Visual Information Processing." *Naturwissenschaften* 73. (1986) 267–268.

Pöppel & Wittmann 1999 – Ernst Pöppel & Marc Wittmann: „Time in the Mind." (Szerk.: R. Wilson & F. Keil). *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences.* Cambridge, MA.: The MIT Press, 1999, 836–837.

Szvecsnyikov 1974 – Gennagyij Alekszandrovics Szvecsnyikov: *Okság és állapot-összefüggés a fizikában.* Budapest: Gondolat Kiadó,1974; eredeti kiadás: Moszkva: 1971

Toiviainen 1996 – Petri H. Toiviainen: „Optimizing Self-Organizing Timbre Maps. Two Approaches." (Szerk.:) Marc Leman: *Proceedings of JIC96-Brugge.* University of Gent. Institute of Psychoacoustics and Electronic Music, 1996, 264–271.

Wessel 1991 – David Wessel: „Instruments that Learn, Refined Controllers and Source Model Loudspeakers." *Computer Music Journal,* Vol 15. No. 4. (1991), Winter, 82–86.

Wittmann & Pöppel 1999–2000 – Marc Wittmann & Ernst Pöppel: „Temporal Mechanisms of the Brain as Fundamentals of Communication – with Special Reference to Music Perception and Performance." *Musicae Scientiae* (szerk. Irène Deliège). *Numéro Spécial.* Liège, ESCOM. 1999–2000, 13–28.

ABSTRACT

KEULER JENŐ

MUSICAL PRACTICE AND THEORY IN RELATION TO THE INTERDISCIPLINARY AND INTERCULTURAL RESEARCH IN MUSICOLOGY

Music-theoretical rules are not objective laws. Some music-theoretical problems (e.g. effect of tone systems or enharmonic phenomena) may be based on deterministic connections. Diverse sound features require diverse generative time for springing into existence. Unrevealed deterministic connections should be investigated by means of exact sciences to give new viewpoints for the makers of cognitive models.

Sipos János

NÉPDALOK A KAZAK SZTYEPPE KÉT VÉGÉRŐL
4. (BEFEJEZŐ) RÉSZ

A két kazak terület zenéjének összehasonlítása

Miután az előző cikkekben megismerkedtünk a két kazak terület népzenéjével, a befejező tanulmányban összehasonlítjuk az egymástól oly távol fekvő délnyugat-kazakisztáni Mangislak terület, valamint a mongóliai kazakok lakta Bajan-Ölgij terület és Nalajh város népzenéjét.

A két kazak terület zenéjének összehasonlítását két lépcsőben végezzük el. Először az általános zenei tulajdonságokat: a hangsorokat, az ambitust, a formákat, a ritmust, a kadenciákat, a szótagszámokat és a dallamvonalakat vetjük össze. Ezután kerül sor a dallamtípusok összehasonlításának összetettebb vizsgálatára, melynek során esetenként utalunk a megfelelő anatóliai és magyar vonatkozásokra is.

ÁLTALÁNOS ZENEI TULAJDONSÁGOK

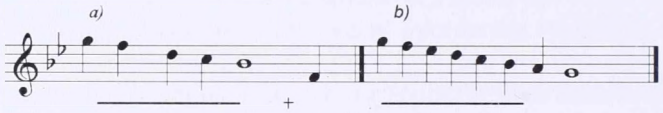
Hangsorok

Sok kazak dallam hangterjedelme nem nagyobb egy kis szextnél, ilyen például a ceremoniális dallamok többsége. Ugyanakkor fejlettebb strofikus szerkezetek esetén előfordulhat oktáv vagy nóna hangterjedelem is. Általánosságban kijelenthető, hogy az ezeken a területeken nagynak számító hangterjedelem sem lépi túl az oktávot.

A pentatónia legkoncentráltabban Kazakisztán óriási területének keleti vidékein bukkan elő, ahol nyilván nem lehet figyelmen kívül hagyni a szomszédos tatárok, baskírok és mongolok erősen pentaton zenei kultúráinak hatását.

Míg a mongóliai kazakok népzenéje többnyire a *(la')–so'–mi–re–do* félhang nélküli *do*-pentaton skálán mozog, addig Mangislakban a *la'–so'–(fa)–mi–re–do–ti–la* diatonikus kisterces skálák dominálnak. A nagyobb (1–7/8) ambitusú mangislaki dallamokban nemegyszer hiányzik, vagy csak hangsúlytalan helyen szerepel a 6. fok, és ez pentatonos jelleget kölcsönöz ezeknek a dallamoknak. Ezzel párhuzamos jelenségként Bajan-Ölgijben nem ritka, hogy kevésbé fontos szerepben, például díszítésekben vagy más, hangsúlytalan helyen belépnek *ti* és *fa* hangok is. Mindkét kazak területen igen ritka a mixolid hangsor, a *do*-végű hangsorok azonban fontos, de eltérő szerepet játszanak.

A két terület *do*-végű dallamainak ambitusa többnyire VII–7/8 illetve ♭3–7/8, de a két hangkészlet közötti különbséget most csak egy *so,–do* vagy egy *do–so,* rendszerint sor eleji vagy sor végi ugrás jelenti. A területek archaikus dallamainak legmagasabb hangja tehát a záróhangtól függetlenül többnyire nem magasabb a 7–8. foknál.[1] Ez egyben azt is jelenti, hogy a *do*-végű dallamok ambitusa – eltekintve egy *so,*-ra történő esetleges leugrástól – rendszerint kisebb, mint az oktáv- illetve szeptim ambitusú *la*- vagy a *so*-végűeké.



Bajan-Ölgij és Mangislak legjellegzetesebb skálái és ambitusai

Egyes dallamoknál megjelennek kromatikus hangkészletek is. A kisterces hangnemű dallamok végén nem ritka a leszállított második fok *(eol→frig),* és a hatodik fok is gyakran bizonytalan *(dór→eol).* Mindkét jelenség előfordul Anatóliában is.

Formák

Egyetlen sorból vagy három lényegesen különböző sorból álló dallam igen kevés van a kazak területeken, és az anatóliai dallamkinccsel ellentétben az A_kA vagy A_vA formák sem túlzottan gyakoriak. Mindkét kazak területen jelentős azonban a kétsoros, a négysoros, illetve az ezekre visszavezethető formák száma.

A kétsoros dallamok között leggyakoribb az *AB* alapforma, melyben a zenei sorok csak egyszer fordulnak elő. Ebből az AB formából a sorok változatlan vagy variált megismétlésével számtalan variáns jön létre, például *AAB, AAAB, ABB, ABBB* stb. Gyakori az is, hogy egy dallamfolyamatban az *A* és *B* magok eltérő csoportosításokban és variációkban hangzanak fel, például *AAB | AB, AB | ABB, AB | AB | AB_kB* stb. Mindez jellemző Anatóliában is, ám ritkább a magyar népzenében, melyre – legalábbis az utóbbi évszázadokban – jellemzőbbek a szabályosabb négysoros, illetve négyes osztatú szerkezetek.

A négy egyenrangú részre tagolt dallamforma előfordul a kazakoknál is. Leggyakoribb a négy eltérő sor *(ABCD),* de ezek a kis ambitusú és gyakran egymás alatt lépcsőzetesen elhelyezkedő „eltérő" sorok többnyire nem túlzottan karakteresek.[2] Ugyanakkor sok négysoros dallam tartalmaz sorismétlést, ilyenkor a formákat *AABC, ABAC, ABCC, ABBC* stb. képletekkel jellemezhetjük.

Az egész dallamon végigvonuló ütempáros megoldás ritka, de Bajan-Ölgijben a refrénekben, illetve a sorokon – különösen az első soron – belül gyakoriak az ütemismétlések. Ezek legtipikusabb eseteiben az első sor *aa*, a_ka vagy *aba* ütemképlettel jellemezhető.

1 Ne felejtsük el a közös transzponálást, vagyis *mi–re–do* = *d–c–b* (= ♭3– 2–1).

2 Ugyanilyen viszonyban vannak a ritka öt-, hat-, sőt nyolcsoros dallamok sorai is.

Ha az A_kA vagy A_vA sorszerkezetű dallamokban az első sor motívumai a második sorban újra előbukkannak, akkor a dallam lényegét tekintve egyetlen ütempárból épülhet fel. Példaképpen említem a *3. kottán* (433. oldal) szereplő A^kA sorszerkezetű dallamokat, melyek közül a *3a–b kotta* ütemszerkezete aa^k | *ab*–val, a *3d kottáé* pedig *aba* | *abc* képlettel jellemezhető.

Mi több: négysoros dallam is építkezhet lényegében egyetlen ütempárból. Ilyen például a 3e kotta, melynek sorszerkezete A^k *A Refrén A*, ütemszerkezete pedig a_ka | a_kb | *xx* | a_kb. Úgy tűnik, hogy az ehhez hasonló motivikus felépítés főképpen a pentaton zenékre jellemző. Nem meglepő hát, hogy míg egyes pentaton karakterű magyar stílusok bővelkednek az ilyenfajta dallamokban, addig Mangislakban és Anatóliában gyakorlatilag nem találkozunk velük.

Refrének

Míg a siratókhoz, bölcsődalokhoz és általában a legegyszerűbb kisambitusú dallamokhoz nem járul refrén, az újabb stílusú dallamokban gyakran találkozunk velük. A refrének egyik igen egyszerű formája az, amikor a záró sort az énekes kissé variálva megismétli. Gyakori az a rövid, egy-, kétütemes refrénforma is, amely a dallam zárósora után hangzik fel.

A refrének tekintélyes hosszat is elérhetnek, akár egy teljes strófányit is kitehetnek. Négysoros refrén járulhat például a „pszalmodikus" dalokhoz, a tulajdonképpeni népdalokhoz, a vallási *zsarapazan* dallamokhoz vagy a *termé*khez. Ez utóbbi dallamokat többnyire egy- vagy kétsoros, lassított tempójú leereszkedés zárja, mely *do* végződés esetén többnyire a *so'* környékén, *la* végződés esetén pedig *mi* környékén indul. A refrének többsége ugyanazon a hangon zárul, mint a dallam, amelyhez járulnak. Végül emlékeztetek arra, hogy sok dallamnak a szerkezete jellemezhető *A B Refrén B* vagy A^k *A Refrén A* formákkal, melyekben a *Refrén* sorok többnyire két egyforma ütemből vagy egy ütempárból állnak.

Egyes dallamokat bevezető motívumok előznek meg. A kazak daloknak ezeket a bevezető zenei felkiáltásait a *so'*, *mi* és/vagy a *do* hangok kitartott megszólaltatása jellemzi. Nem ritka, hogy e hangok egy rövidebb, felfelé tartó glisszandóval indulnak, vagy hogy őket egy lefelé glisszando követi. Könnyen lehet, hogy e bevezető hangok a dallam elején a hallgatóság figyelmének felkeltésére szolgálnak, ahogyan ez Anatóliában és sok más népnél is megfigyelhető.

Ritmus

Mindkét kazak területen a szótagszámtól függetlenül dominál a 2/4-es giusto ritmus, ez hallható a dallamok mintegy felében. Ritkábban bár, de előfordul 2/4-es és 3/4-es ütemekből vegyesen építkező dallam is. A többi dallam ritmusa beszédszerű *parlando*, vagy a szabadabb ritmuskezeléssel és az egyes hangok kiemelt meghosszabbításával jellemezhető *rubato*. Szinte csak vallási dalokban találkozunk – az Anatóliában talán az egykori görög hatást oly életerősen megőrző – aszimmetrikus ritmusokkal, amilyenek sporadikusan a magyar területeken is fellelhetők.

Kadenciák

A sorzáró hangok bizonyos esetekben igen informatívak, máskor azonban, például az igen mozgékony pentaton dallamok esetén, nem sokat mondanak. Mangislakban kiugróan sok a ♭3 fokadencia, ezt gyakoriságban az 1., 2. és az 5. fokú fokadenciák száma követi. A 4. és 8. fok ritkán, a többi fok pedig alig szerepel fokadenciaként. Bajan-Ölgijben a *do*-pentaton karakterű hangkészletű dallamok uralkodnak, így – mivel a dallamok záróhangja gyakran egyben a legmélyebb hang is – nem meglepő, hogy hiányoznak a mélyebb, 1., 2. illetve ♭2 fokú fokadenciák. A mongóliai kazakoknál a legfontosabb fokadenciák a ♭3., 5., 7., 4. és 8. fokok, tehát a másik területen alig szereplő 7. fokú fokadencia jelentős szerepet játszik. Jellemző, hogy az egyik legerőteljesebb mongóliai kazak dallamcsoport fokadenciája éppen a 7. fok.

Dallamvonalak

Bajan-Ölgij területén az ereszkedve induló siratódallamoktól eltekintve a dallamok első soraiban legtöbbször domború, homorú, illetve domború–homorú dallamíveket látunk. Ezenkívül előfordulnak még különböző, vegyes karakterű, fel–le mozgó, nyugtalanabb, például néhány szomszédos hangon recitáló, illetve több hangon ugráló dallamvonalak. Noha a mongóliai kazak dallamok második fele alapvetően mélyebben van, mint az első részük, csak kivételesen találunk a sorok között párhuzamos mozgásokat vagy éppen kvart-, illetve kvintpárhuzamokat.

Ezzel szemben Mangislakban a *la*-ra végződő dallamok első sorának vonala legtipikusabban domb alakú, melynek szelídebb formáját látjuk a siratóknál, a pszalmodizáló dallamokban és egyes kisebb ambitusú dallamokban is. A nagyobb ambitusú *la*-pentaton dallamok, sőt az egyetlen jelentősebb *do*-ra végződő dallamcsoport első sora is domb formájú. Úgy tűnik tehát, hogy a domb az a jellegzetes dallamvonal, mely a mangislaki dallamok oly egységes képét meghatározza. Kevés olyan dallam van itt, amelyiknek első sora határozottan ereszkedik, emelkedik, vagy éppen domb–völgy alakú, a többi „melodikus" forma pedig szinte teljesen hiányzik. Mindez tehát meglehetősen eltér a mongóliai kazak dallamok sokszínűségétől.

Összehasonlításképpen megemlítem, hogy Anatóliában az uralkodó dallammozgás a sorokon belül is az ereszkedés. Ugyanez tapasztalható egyes régi magyar stílusokban is, de a magyar népzene pentaton rétegeit a Bajan-Ölgij terület dallamvonalbeli gazdagsága jellemzi.

Az általános tulajdonságok áttekintése után kíséreljük meg a két kazak terület dallamtípusainak összehasonlítását a dallamvonalak, mégpedig főként az első sor dallamvonala alapján. Noha egy dallamsor alakjának egzakt leírása nem mindig lehetséges, úgy tűnik, hogy ezeknél az egyszerű, kétmagú, rendszerint oktáv vagy annál kisebb ambitusú dallamoknál az első sor dallamvonalának megfigyelése mégis hatékonyan segít a dallamok közötti összetartozás és rokonság feltárásában. Természetesen az összevetés során a dallamvonalak magasságát is figyelembe kell vennünk. Az egyes dallamcsoportok részletes elemzését már korábban elvégeztük, most mindössze a legalapvetőbb tulajdonságaikat idézzük fel.

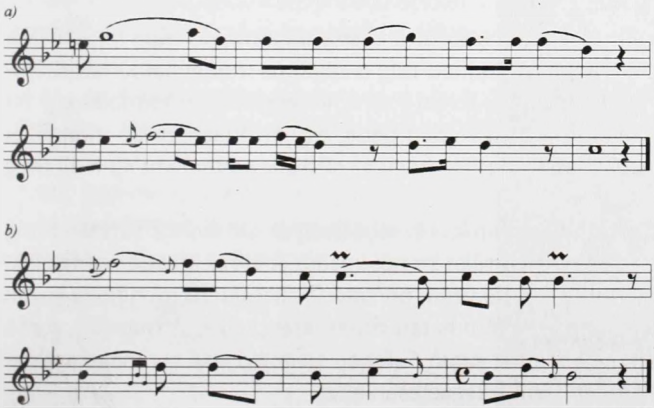
Kiemelt fontosságuk miatt elsőként a siratókkal foglalkozunk. Ezeket követik a melodikus dallammozgások, vagyis azok a dallamok, melyek első sora dombot, völgyet vagy hullámot ír le. Végül azok a dallamok zárják a sort, melyeknek az első sorát mozgalmasabb, ugráló dallammozgások jellemzik.

Sirató dallamok

Mindkét kazak területen ma is él a siratás szokása. A mongóliai kazak siratók ereszkedő vonala egyedülálló ezen a mozgalmasabb dallamvonalakat kedvelő területen, míg a mangislaki sirató kis dombokat formáló sorai belesimulnak a vidék dallamai közé. A két terület siratói eltérő és hasonló vonásokat is mutatnak.

A mangislaki siratók központi formájában egy *so'-la'-so'-fa'-mi* első sor után egy alacsonyabb *fa-so'-fa-mi-re* második sor következik *(1a kotta)*.[3] Ezzel szemben a Bajan-Ölgij terület siratóinak központi motívuma a *so'-mi-re-do* ereszkedés, melyet egy kisebb *mi-re-do* ereszkedés követ *(1b kotta)*. Ugyanakkor a két terület siratóinak közös szerkezeti vonása a 3 | 2 | 3 osztatú rövid, nyolcszótagos sorok használata, és az, hogy mindkét területen létezik egysoros siratóforma is, mely a kétsoros forma első sorával egyezik meg.

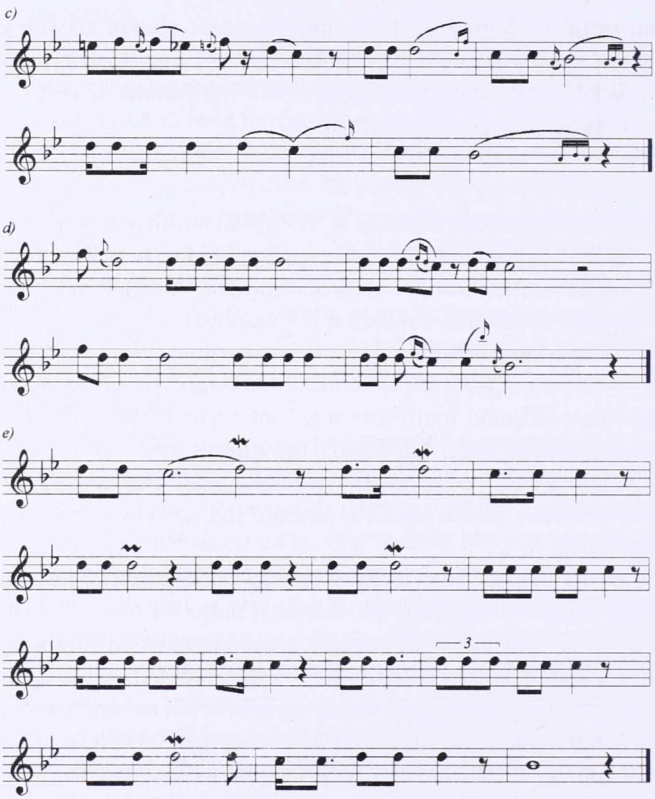
Van-e összefüggés a kazak siratók és az egymással nagy hasonlóságot mutató anatóliai és magyar siratók között? A legegyszerűbb anatóliai sirató – a mongóliai kazak siratókhoz hasonlóan – a *so'-(fa)-mi-re-do* hangokon ereszkedik *do*-ra *(1c kotta)*. Az anatóliai és a magyar siratók központi formája is leggyakrabban a *so'-(fa)-mi-re-do* hangokon ereszkedik le, de két eltérő sorral, melyek közül az egyik *re*-n a másik *do*-n végződik *(1d kotta)*. Ilyen jellegű kazak siratót csak egyet találtam, azt is Mangislakban, ahol pedig épp egy másik siratószerkezet dominál *(1e kotta)*.



1. kotta (= K. F. ex. 65)[4]
a) mi- és re-kadenciás mangislaki sirató;
b) do-kadenciás ereszkedő mongóliai kazak sirató

3 A délnyugat-kazak siratót az összehasonlítás miatt most egy kvarttal feljebb transzponáltam.

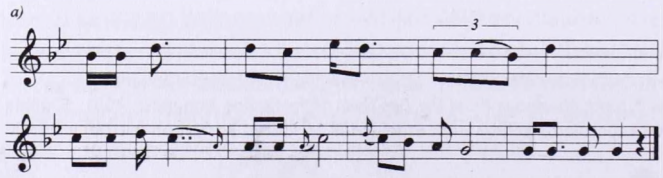
4 *K. F ex. 5* lásd: János Sipos: *Kazakh Folksongs From the Two Ends of the Steppe.* Budapest: 2001, 5. példa (example 5). A dallamokkal kapcsolatos adatok iránt érdeklődők az idézett könyvben további információkat találhatnak.



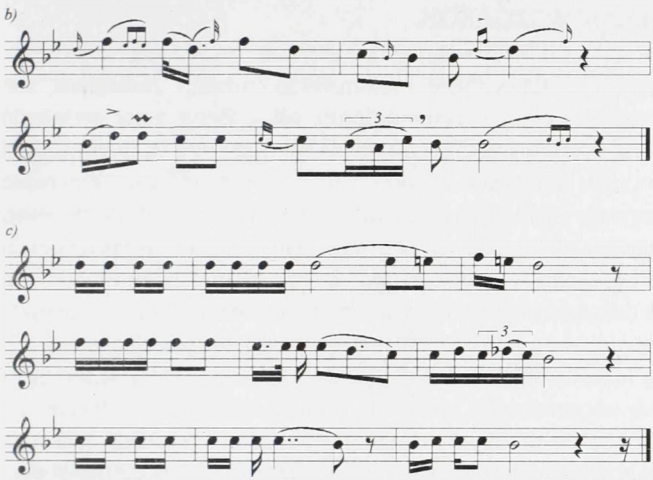
1c-e kotta (folytatás)
c) do-*kadenciás egysoros anatóliai siratő;*
d) re- *és* do-*kadenciás kétsoros anatóliai siratő;*
e) re- *és* do-*kadenciás mangislaki siratő*

Láttuk, hogy a mangislaki siratók első sora a leggyakoribb 2. fokon *(mi)* kívül a ♭3, 4. vagy 5. fokon *(la, so, fa)* is végződhet, míg a kétsoros mongóliai kazak siratónak az első sora a *do*-n kívül csak az 5. fokon *(mi)* érhet véget. A *2a kotta*ban egy *mi* főkadenciás mangislaki siratót, a *2b kotta*ban pedig egy *mi* főkadenciás mongóliai kazak siratő látható. Anatóliában sem ritka, hogy az első sor esetenként *mi*-n áll meg *(2c kotta)*.

A közös tulajdonságok: a kis ambitus, a kétsorosság és az azonos sorzáró hang ellenére erős az eltérés a két kazak terület siratói között. A *la*-n végződő mangislaki dallam domború sorával szemben a *do*-végű, pentatonos karakterű mongóliai kazak dallam első sora a záró felugrás ellenére határozottan ereszkedik. A második sorok eltérése még jelentősebb. Az anatóliai siratő 5. fokon stagnáló első sorának karaktere pedig mindkét zenei megoldástól jellegzetesen elüt.



2a kotta (= K. F. ex. 66) mangislaki siratő mi főkadenciával



2 kotta (folytatás):
b) mongóliai kazak siratómi főkadenciával;
c) mi főkadenciás anatóliai siratómi

Foglaljuk össze a tanulságokat. A mangislaki és az anatóliai (illetve magyar) siratók két közvetlenül egymás alatt haladó és egymás alatti hangokon záró sorukkal strukturális hasonlóságot mutatnak, hangkészletük és dallamszerkesztésük azonban eltérő. A mongóliai kazak siratóknak pedig a hangkészlete hasonló a magyar és az anatóliai siratóéhoz, de szerkezeti felépítésük különbözik.

Ezek a mongóliai kazak siratók végső fokon négy, egymás alatti ereszkedő, illetve lapos domb vonalú motívum kombinációira vezethetők vissza. Ezek a motívumok fölülről lefelé:

1) *(so')-la'-so'-fa-mi*
2) *(mi)-so'-(fa)-mi-re*
3) *so'/re-mi-re-do*
4) *(re)-mi-re-do-ti*

A motívumokból az egyes népek siratói a következőképpen építkeznek:

mangislaki kazak: 1) és 1) + 2)
mongóliai kazak: 3)
anatóliai török és magyar: 2), 3) és 2) + 3)

Tehát az anatóliai és a magyar dallamok vannak a legközelebb egymáshoz, hozzájuk közel esik a mongóliai kazak siratómi, és ezektől eltérő a mangislaki siratók világa.



Magyar kopjafára hasonlító kazak sírkő

„MELODIKUS" DALLAMMOZGÁSOK

Mindkét kazak területen számos dallam sorai mutatnak határozottan „melodikus" formát, vagyis első soruk dallama egy jól kivehető domb, völgy, illetve a sor ereszkedő vagy emelkedő vonalú. Az ilyen formák úgy alakulnak ki, hogy egy irányba kettőnél több lépés történik, ami után irányváltás következhet. Az ereszkedő vagy emelkedő irány megállapításánál egy-egy ellenirányú lépést figyelmen kívül hagyhatunk, egyetlen ellenirányú mozzanat ugyanis többnyire még nem változtatja meg a mozgás tendenciáját. Egy melodikus sor legfeljebb két egységet (domb, völgy, emelkedés, ereszkedés) tartalmazhat. Ezekben a dallamívekben gyakran fedezhető fel ismétlődő vagy variálódó motivikus ütemszerkezet, például a hullámvonalat gyakran *aba* ütemek alkotják.

Mielőtt rátérnénk a kazak területek dallamainak vizsgálatára, idézzük fel, hogy az anatóliai és a magyar népzenében e formák közül leginkább a domb fordul elő. Ugyanakkor, míg az anatóliai és a magyar anyagban jelentős az ereszkedő és a stagnáló sorok mennyisége is, a kazak területeken – a mongóliai kazakok siratóitól eltekintve – ilyeneket ritkán találunk.

Domb–völgy alakú első sor

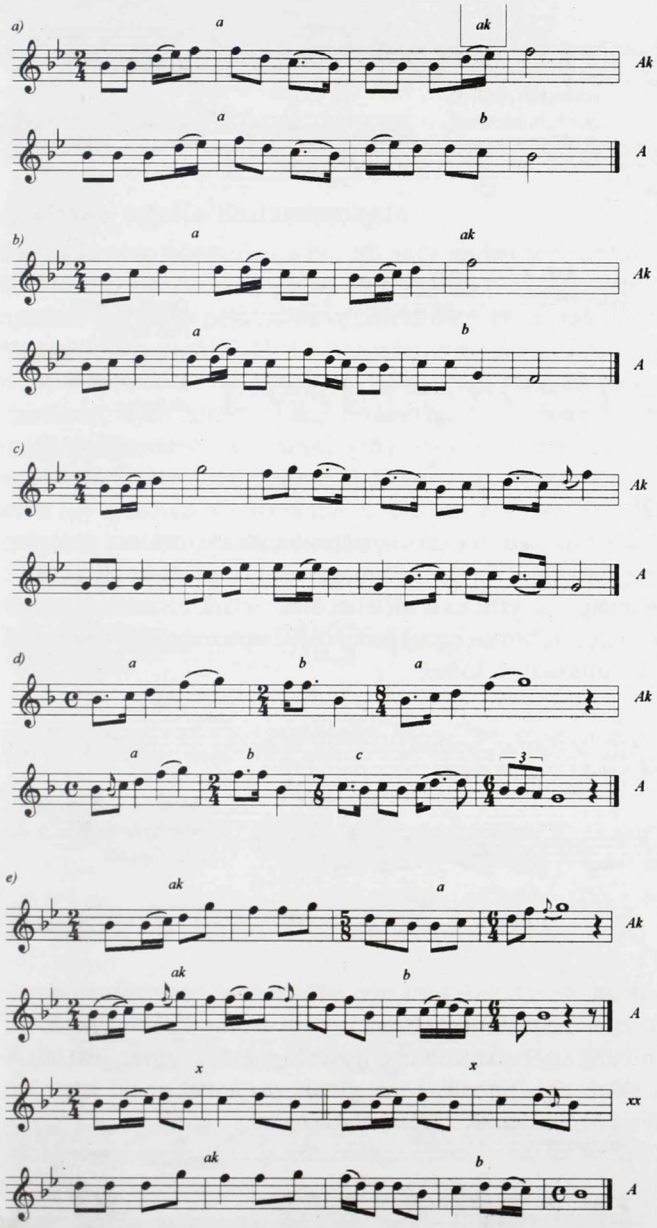
A mongóliai kazak népzenében gyakori a domb–völgy hullámforma alakú első sor. Ezt a vonalat nemcsak a dominálo *do*-pentaton dallamok között találjuk meg bőségesen, hanem az itt sokkal ritkább *la*-pentaton és a szórványos *so*-pentaton dallamok között is jelentékeny dallamcsoportot alkot. A domb–völgy forma ritkán bár, de előfordul a mangislaki területen is.

A következő példán különböző hangnemű és szerkezetű, első sorában domb–völgy alakú dallamokat mutatunk be. A *3a kotta* aa^k | *ab* szerkezetű *do*-pentaton mongóliai kazak dallama csak a záró részében tér el a *3b kotta so*-pentaton dallamától, illetve a *3c kotta la*-pentaton hullámot leíró mongóliai kazak dallamától. Ugyancsak *la*-pentaton hullámot ír le egy mangislaki dallam is *(3d kotta)*, melynek mongóliai kazak *do*-pentaton párját a *3e kottá*ban mutatjuk. Ez az utolsó dallam arra vonatkozólag is megvilágító erejű példa, hogy miként állhat össze egy $a_k a$ ütempárból és egy záró *b* ütemből egy teljes négysoros A^k *A Refrén A* sor, illetve $a_k a$ | $a_k b$ | *xx* | $a_k b$ ütemszerkezetű mongóliai kazak dallam *(3. kotta a szemközti oldalon).*

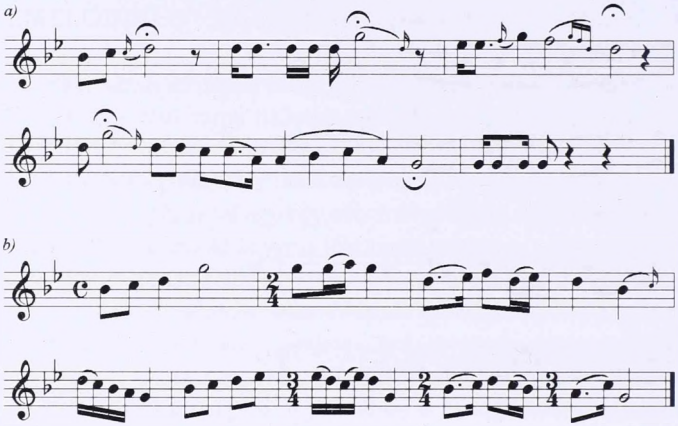
Domb alakú első sor

A domb alakú első sor erőteljesen képviselteti magát a délnyugat-kazak területen. Már az itteni siratók kis ambitusú sorai is dombokat formáznak, de domb jelenik meg a közepes vagy nagyobb ambitusú *la-* és *do*-pentatonos mangislaki dallamok első sorában is. Ezzel ellentétben a mongóliai kazakok dallamaiban a domb forma csak az ott igen ritka *la*-pentaton dallamok között fordul elő, és ott sem gyakran.

A *4a kottá*ban egy mangislaki, a *4b kottá*ban pedig egy mongóliai kazak dallamot látunk, mindkettőnek domb alakú első sora van. Jellemző, hogy a mongóliai kazak dal a második sorában meg is elégeli az első sor nyugodalmas domb alakját, és a második sorban heves hullámzásba kezd.



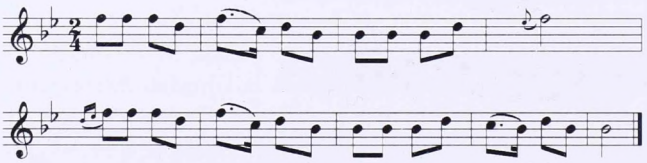
3. kotta (= K. F. ex. 67) a) mongóliai kazak do-*pentaton dallam* aa^{k} | ab *szerkezettel; b) mongóliai kazak* so-*pentaton dallam* aa^{k} | ab *szerkezettel; c) mongóliai kazak* la-*pentaton hullám; d) mangislaki* la-*pentaton hullám; e) mongóliai kazak dallam* A^{k} A Refrén A *sor-, illetve* $a_{k}a$ | $a_{k}b$ | xx | $a_{k}b$ *ütemszerkezettel*



4. kotta (= K. F. ex. 68)
Domb formájú első sorok:
a) mangislaki dallam;
b) mongóliai kazak dallam

Völgy alakú első sor

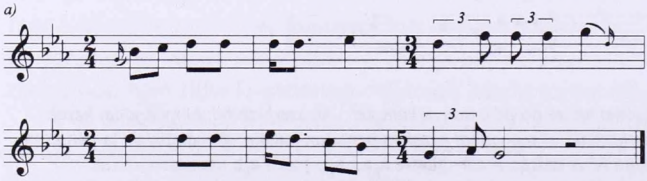
Völgy alakú első sorok csak a mongóliai kazakoknál fordulnak elő, ott sem gyakran, és csak ritkán tisztán megfigyelhető alakban. Nemegyszer inkább az itt oly gyakori domb–völgy alakzat elhomályosult változatának lehet őket tartani, hiszen az első néhány hangtól eltekintve ezek a dallamok szinte hangról–hangra megegyeznek egyes domb–völgy első sorú dallamokkal *(5. kotta)*.



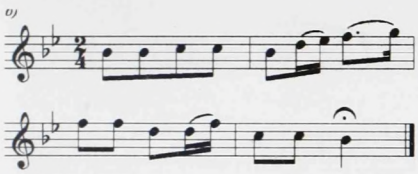
5. kotta (= K. F. ex. 69)
Egy völgyforma Bajan-Ölgijből

Emelkedő első sor

Bár nem túlságosan gyakran, de mindkét területen előfordulnak határozottan emelkedő első sorok is. Ez a zenei megoldás egyébként nem gyakori a törökség körében. Az emelkedő első sort mindig egy határozottan ereszkedő második követi. Ezt látjuk következő példánkban előbb egy tripodikus mangislaki *(6a kotta)*, majd egy rövidebb sorokból építkező mongóliai kazak dallamnál *(6b kotta)*.



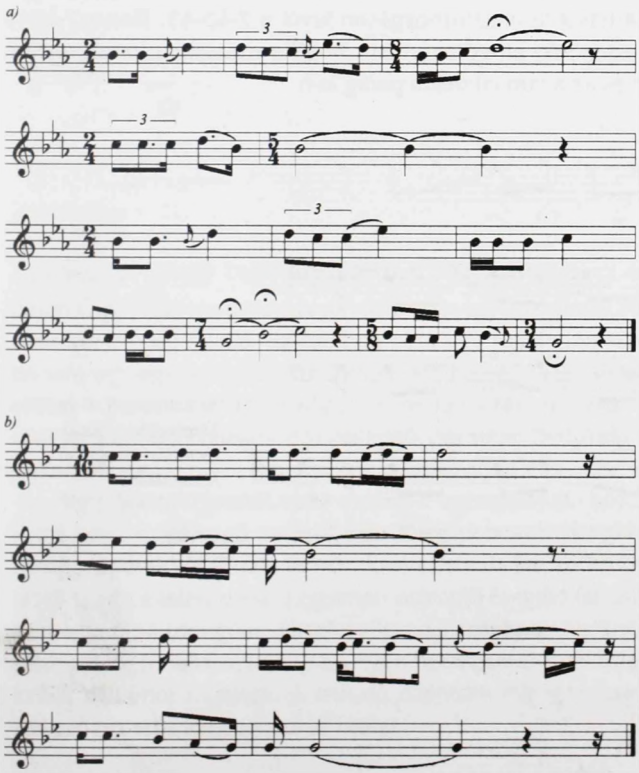
6a kotta (= K. F. ex.70)
Emelkedő első sor, mangislaki dallam



6b kotta (folytatás)
Emelkedő első sor,
mongóliai kazak dallam

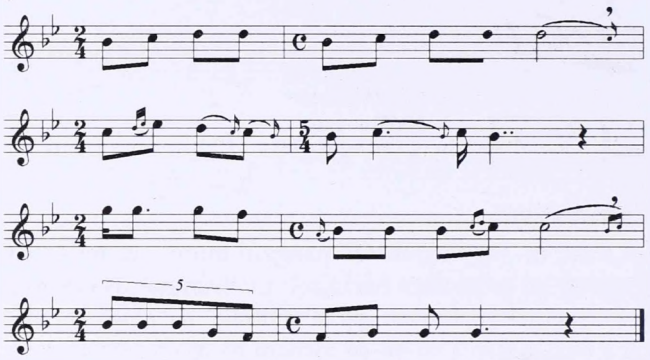
Recitáló, ugráló dallammozgás

Sok dallamsor jellemzően a bi-, tri- vagy tetrachord hangjain mozog. Ez történhet különösebb tervszerűség nélkül, de esetenként határozott motívumokat is eredményezhet. Ezt láttuk például Mangislak közkedvelt „pszalmodizáló" dallamaiban, melyeknek közös vonása volt a huzamosan a *mi–re–do* trichord hangjain recitáló, de a teljes dallam során tendenciájában ereszkedő mozgás, valamint az 5–♭3–4 kadenciasorozat. Ilyen karakterű dallamok nagy számban fordulnak elő az anatóliai és a magyar népzenében is. A következő kottában mind a három területről szerepel egy-egy példa ezekre a dallamokra. A *7a kotta* egy közkedvelt mangislaki dallam, a *7b kotta* egy anatóliai lakodalmi dal, a *7c kotta* pedig egy régi stílusú magyar dallam. A dallamok hasonlósága vitathatatlan.



7a-b kotta (= K. F. ex. 71)
Pszalmodizáló mozgások:
a) mangislaki dallam
b) anatóliai dallam

c)

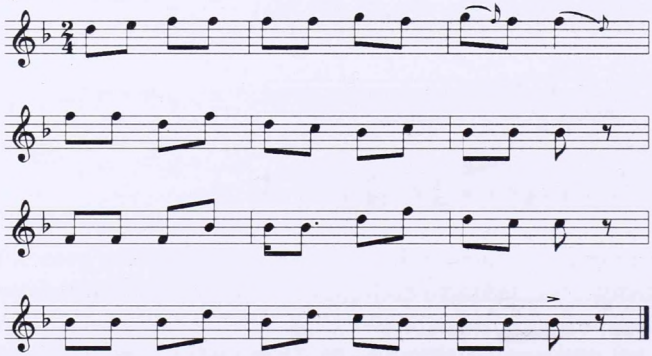


7c kotta (folytatás)
Pszalmodizáló mozgások, magyar dallam

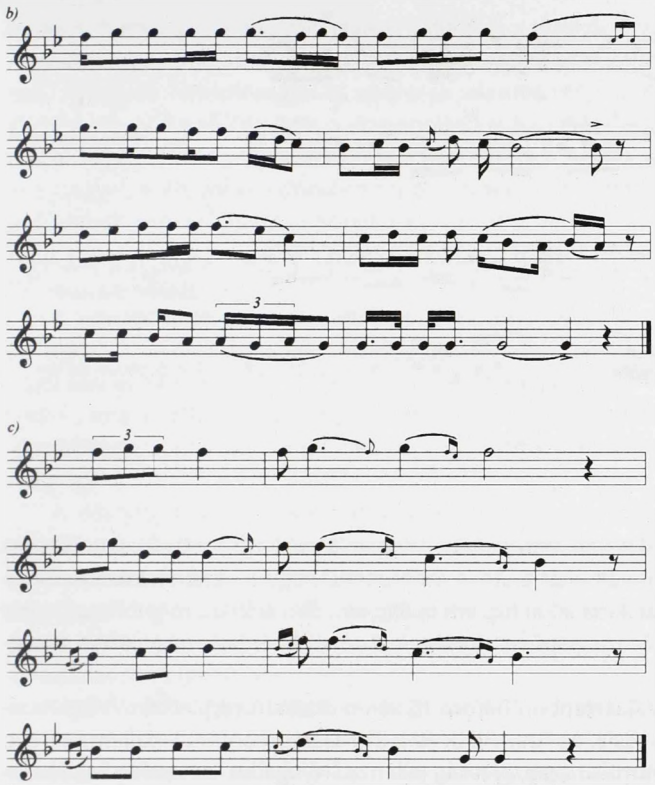
Recitáló számtalan olyan mangislaki *terme* dallam is, mely egy-két hangon mozgó sorokból építkezik. Egy részük a teljes zenei folyamat során megmarad a *mi–re–do* trichordon, vannak azonban köztük nagyobb ambitusúak is.

A mongóliai kazakoknál is előfordul, hogy a dallam első sora a magasabb régiókban mozog, és csak azután tér rá a recitálásra a *mi–re–do* trichordon. Egy ilyen mongóliai kazak dallam, valamint hasonló anatóliai és magyar dallamok szerepelnek a *8. kottá*ban. A dallamokat a hasonló dallammozgáson kívül a 7–♭3–♭3, illetve 7–♭3–4 kadencia-sorozatok is összekötik, eltérő azonban, hogy a mongóliai kazak dallam *do*-n végződik, a magyar és az anatóliai példa pedig *la*-n.

a)



8a kotta (= K. F. ex. 72)
Magasabban kezdő recitálás: mongóliai kazak dallam

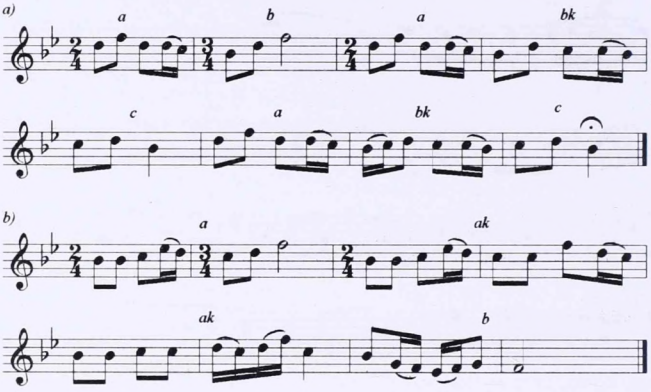


8b-c kotta (folytatás)
Magasabban kezdő recitálás:
b) anatóliai dallam
c) magyar dallam

Egyéb, tri- vagy tetrachordon mozgó sorok

Bajan-Ölgij számos dallamának első sora egy tri-, tetra- vagy legfeljebb egy pentachordon mozog fel-alá. Ez esetben nem egy repetíción alapuló recitálásról van szó, hanem egy-egy hangsávban, látható koncepció nélküli fel–le mozgásról. Az ugráló érzést a pentaton lépések okozzák, és fokozzák, érthető tehát, hogy míg ez egyes magyar pentaton rétegekre is jellemző, nemigen fordul elő anatóliai vagy mangislaki dallamokban.

Nem könnyű osztályozni ezeket a mozgásokat; közös jellemzőjük, hogy egy kvart-kvint szélességű sávon belül, főleg pentaton hangkészletet használva, fel-alá mozgó lépésekből állnak. Itt sem kivételes a dallamsoron belüli ütempár, sőt az sem, hogy szinte a teljes dallam egyetlen ütemből épüljön fel. Fontos észrevennünk, hogy nemegyszer a mongóliai kazak vallási dallamoknak, valamint a mangislaki újabb stílusúnak tűnő dallamoknak van ilyen szerkezete. A *9. kottá*ban két ilyen mongóliai kazak dallamot mutatok. A látható eltérések ellenére hasonló motívumaik miatt a két dallam erős kapcsolatokat mutat.



9. kotta (= K. F. ex. 73)
„Ugrálós" dallamok
Bajan-Ölgijből
a) do-pentaton dallam
b) so-pentaton dallam

ÖSSZEFOGLALÁS

Figyelembe véve Kazakisztán európányi területét és a kazak nép kialakulásának összetett voltát, könnyű volt akár előre is megsejteni, hogy a kazakok lakta területeken különféle zenei dialektusokkal fogunk találkozni. És valóban, míg a kazak nyelv a dialektusok ellenére is meglepően egységes, a zenei eltérések nagyoknak mutatkoztak.

Beliaev szerint Kazakisztánban három fő zenei dialektusterület van.[5] Dél-Kazakisztán, vagyis a Semirecsje, az Aral-vidék és a Szir-Darja menténék dallamait a formai egyszerűség és a ritmikai szabályosság jellemzi. Nyugaton, az Uralon túli területen és a Kaszpi-tenger partvidékén egyrészt a lírai megoldások uralkodnak nagy hangterjedelmű dallamokkal, másrészt a *terme* és a recitatív formák a jellemzők. Kazakisztán középső vidékein pedig speciális dallamgazdagság, fejlett dallamok és összetett versformák találhatók.

A mongóliai kazakok jellemzően *do-* és *so*-pentaton dallamai inkább a mongol–tatár pentaton dallamstílushoz állnak közel, míg a nyugat-kazakisztáni dallamok többsége az Anatóliában és a magyar területeken is oly kedvelt eolos diatonikus skálán mozog. Számos adat mutat arra, hogy a Kínában élő kazakok zenéje a mongóliai kazakokéhoz hasonlít. A most vizsgált két kazak területen érződik a „zártabb" etnogenezis, valószínűleg ennek a következménye a kevesebb és homogénebb zenei stílus. Mindez éles ellentétben áll a rendkívül sokszínű anatóliai vagy magyar népzenével.

A sirató dallamok esetén összetett kapcsolatokra bukkantunk. Mint láttuk, egyes szálak a mangislaki siratót kötik az anatóliaihoz, míg mások inkább a mongóliai kazakot. Ugyanakkor létezik – igaz csak egyetlen – mangislaki sirató, mely szinte teljes azonosságot mutat a török és a magyar sirató kisformájával. Fontos fel-

5 Beliaev, V. M.: *Central Asian Music*. Middletown, Connecticut: 1975, 78.

fedezés, hogy a *pszalmodizáló* jellegű dallamok a törökös zenekultúrákban nemcsak Anatóliában és Magyarországon, de Mangislakban is nagy kedveltségnek örvendenek. Az egyéb hasonlóságok és eltérések jelentős része azzal van szoros összefüggésben, hogy Bajan-Ölgijben a *do*-pentatonos hangkészlet uralkodik, míg Mangislakban egy diatonikus kisterces. A pentatónia itt is együtt jár a megfigyelt mozgékonysággal, mely azután döntően meghatározza a dallamok karakterét. A mongóliai kazakok zenéje ebben a vonatkozásban is a kínai–mongol–volga-vidéki, valamint egyes magyar pentaton zenei stílusokhoz hasonlít, míg Mangislak zenéje Anatóliához áll közelebb.

A fentiek, valamint a hozzáférhető azeri, türkmén és kirgiz zenék alapján úgy lehet sejteni, hogy itt egy nagy areális eltérésről lehet szó. A „felső" pentaton zóna Kínától Mongólián és Kazakisztánon át a Volga-vidékig nyúlik – és átcsap a magyarokhoz –, míg a déli területeken, Kirgizisztántól és Dél-Kazakisztántól a türkmének, azerik földjén Anatóliáig a pentatónia legfeljebb nyomokban figyelhető meg, vagy még úgy sem.

A délnyugat-kazak vidék népzenéjének nincs sok köze a nagyobb ambitusú, rendszerint pentaton hangkészletet használó csuvas, tatár, baskír vagy éppen mongol és kínai dallamokhoz. Itt éppen a szerény formák uralkodnak, és gyakoriak a viszonylag kötetlen, strófa-előtti megoldások. Szembetűnő az is, hogy igen kevés a giusto dallam, ami valószínűleg azzal a meglepő ténnyel van összefüggésben, hogy a kazakok nem táncolnak.

Ugyanakkor a pentaton zenei világon belül a mongóliai kazak népzene egy sajátos színt képvisel. A mongóliai, a tatár és a mongóliai kazak pentaton dallamok összevetése messze túlhaladná ennek a tanulmánynak a kereteit, mégis talán elég összehasonlítanunk a Magyar Zene 2001/2. szám 200. oldalán a 32. kottában közölt tatár dallamot a mongóliai kazak dallamokkal, hogy megsejtsük a különbségeket.

Mindez arra utal, hogy még várnunk kell a törökségi népek népzenéjéről szóló végleges összehasonlító megállapításokkal. Ha ugyanis valaki megkísérli egy átfogó kép megrajzolását, az újabb gyűjtések újra meg újra arra bírhatják, hogy véleményét módosítsa. Ismét fel kell hívni a figyelmet arra, hogy – amint erről a tanulmány elején már szó volt – a személyes gyűjtés fontossága ezen a területen nem becsülhető eléggé meg.

Mégis, az összkép egyre részletesebb, egyre világosabb lesz, és a két kazak terület népzenéjének összehasonlító elemzésével nemcsak a Volga–Káma-vidék és Anatólia közötti török nyelvű népek népzenéjének felderítésére történt egy újabb kísérlet, de a távoli mongóliai kazakok népzenéje is bekerült az etnomuzikológiai elemzésekbe.

ABSTRACT

JÁNOS SIPOS

KAZAKH FOLKSONGS FROM THE TWO EDGES OF THE STEPPE, 4

These four articles are to serve as a comprehensive study on the folk music of two Kazakh ethnic groups, one living on the eastern shore of the Caspian See and the other living some 3000 km apart to the east, in Bayan Ölgiy, West Mongolia. In the first article I wrote about the antecedents of my expeditions, described the collecting trip to south-west Kazakhstan and began to characterise the Kazakh musical styles. In the second article we made acquaintances with the remaining south-western Kazakh folk music styles and types, and with their connections to the folk music of other Turkic peoples and the Hungarian. In the third article one can read about the folk music of the Kazakh minority living in Mongolia.

In the last article I try to give a comparison between the music of the two Kazakh groups mentioned above. Whenever possible, analogies or contacts with the musical styles of other Turkic peoples living elsewhere and with the Hungarians are also pointed out.

An English book based on these articles was published by the Academia Publishing House in English under the title *János Sipos, Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe* with a CD supplement (www.akkrt.hu).

DOKUMENTUM

László Ferenc

HÁROM KORABELI KÖLTEMÉNY LISZT FERENCHEZ

Nemcsak Vörösmarty Mihály írt verset Liszt Ferenchez, hanem a kor számos kisebb költője s köztük névtelenek is.

Az 1930-as években Csekey István és Diósi Géza kísérelte meg a Lisztnek hódoló korabeli magyar versek összegyűjtését.[1] Kötetük főszövege Vörösmarty (1841), Garay János (1845), Szilágyi Károly (1846), Lisznyay Kálmán (1856), Vajda János (1856), Wohl Janka (1856), Hiador (alias Jámbor Pál, 1865), Zichy Géza (1879, 1886) és Ábrányi Emil (1886) költeményei mellett három névtelenül kiadott, alkalmi alkotást is tartalmaz. Egyiküket Pozsonyban, 1839. december 20-án terjesztették Liszt hangversenyén (utóbb kiderült, hogy Kunoss Endre, a *Hírnök* szerkesztője írta), a másik Pesten, Liszt 1840. január 11-én adott jótékony célú hangversenyének kapcsán jelent meg a *Honművész*ben, a harmadik Aradon, 1846. november 10-i fellépése alkalmából terjedt röpiratként. Bényei József 1996-os összeállítása[2] néggyel szaporította a Liszt életében, illetve halálhírére megjelent, őt megéneklő magyar versek számát, Szilágyi Károly (1846), Sárosy Gyula (1857 vagy 1858), Jókai Mór (1859) és Kozma Andor (1886) tollából. Ismeretes, hogy a Jókaié kivételesen nem dicsőíti Lisztet, hanem csupa keserű szemrehányás a cigányokról szóló könyvvel elkövetett „nemzetárulásért".

Amikor 1989-ben kötetnyi tanulmányt adtam ki Liszt 1846–47-es nagy hangversenyútjának bánsági, erdélyi, havasalföldi, moldvai és bukovinai eseményeiről, a korabeli dokumentumokra hivatkozva megemlítettem, hogy például Temesvárott a november 4-i hangversenyen „csak úgy röpködtek a teremben a virágcsokrok és az alkalmi versek",[3] november 11-én Aradon „a karzatról hívei két magyar és két német verset hullattak alá",[4] meg hogy november 29-én Kolozsvárt, a Farkas utcai kőszínházban adott „hangverseny alatt dicsőítő versek hullattak a karzatról",[5] a verseket azonban sajnos nem tudtam közölni. Természetesen megírtam, hogy a körút bukaresti állomá-

1 *„Hírhedett zenésze a világnak..." Egykorú versek Liszt Ferenchez.* Összegyűjtötte, bevezette és magyarázatokkal ellátta Dr. Csekey István egyetemi ny. r. tanár és Dr. Diósi Géza kegyesrendi gimnáziumi tanár. Szeged: Juhász István kiadása, 1936.

2 *Angyalok zenéje. Magyar költők Liszt Ferencről.* Készítette Bényei József. Debrecen: Ethnica, 1996.

3 László Ferenc: *Klavír és koboz. Tények, értelmezések és föltevések Liszt Ferenc 1846–47-es hangversenyútjával kapcsolatban.* Bukarest: Kriterion, 1989, 11.

4 I. m. 12.

5 I. m. 25.

sán Iancu Văcărescu alkalmi költeményét is terjesztették, amelyet Enric Winterhalder azon nyomban le is fordított németre,[6] s hogy Moldva fővárosában Gheorghe Asachi és Dimitrie Gusti hódolt Lisztnek alkalmi költeményekkel.[7] A román verseket azonban nem kellett fölfedeznem, mivel már 1931-ben újraközölte őket Octavian Beu.[8]

E szórványosan feltárt adalékok is elegendők ahhoz, hogy általánosítsunk: Liszt nagy hangversenyútját – a kor szellemében, a harmincöt éves „zongorakirály, sőt mint címezték, a »művész császár«"[9] személyét övező eszméletlen kultusz jellemzőjeként, tűzijátékok, diadalkapuk állítása, fáklyásmenetek és cigányzenés bankettek mellett – alkalmi versek keletkezése és terjesztése is kísérte.

Nemrég Alin Mihai Gherman irodalomtörténész, a Román Akadémia kolozsvári könyvtárának tudományos munkatársa négy röpirat jellegű verskiadványt tett elém, melyeket könyvtára még leltározásra váró, régi anyagában talált. A négy közül kettőnek a szövege és nyomása azonos, csak a papír nagyságában és színében különböznek, így a román tudós lekötelező gesztusának köszönhetően három – két magyar és egy német – vers közreadásával törleszthetek most végre valamennyit 1989-es adósságomból.

Alább betűhíven közlöm őket. Mivel a két magyar költemény minden szavát megértettem, az olvasónak sem magyarázom meg azokat a szavakat, amelyek ma archaizmusszámba mennek (vetély, régte stb.). Csak néhány történelmi helységnevet és fogalmat lábjegyzetelek.

I.

172x112 mm nagyságú fehér, illetve 210x130 mm nagyságú zöld papírra, négy párhuzamos vonalból álló keretbe nyomtatott szöveg. A szedés a két lapon azonos.

LISZT FERENCZNEK
A KOLOZSVÁRI HÁZI ZENE-EGYLET[10]
ÖRÖK HÓDOLATUL

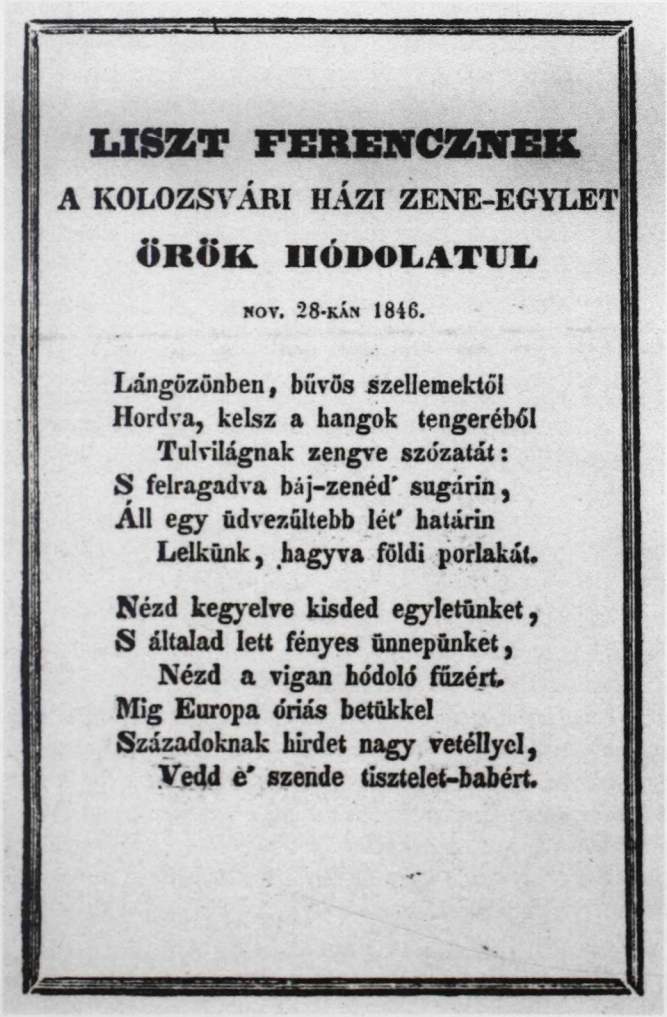
NOV. 28-KÁN 1846.

Lángözönben, bűvös szellemektől
Hordva, kelsz a hangok tengeréből
Tulvilágnak zengve szózatát:

6 I. m. 37.
7 I. m. 44–45.
8 Octavian Beu: *Franz Liszt în ţara noastră*. Sibiu: Krafft & Drotleff, s. a. 58–61.
9 László: i. m. 25.
10 Az 1819-ben alapított Zeneegylet küldöttsége csütörtökön, november 26-án kereste fel Lisztet szállóhelyén s kérte fel dísztagsági oklevél elfogadására és arra, hogy szerencséltesse az egyletet személyes látogatásával. Mindkét kérés kegyesen meghallgattatott. A látogatás harmadnap, szombaton történt meg, föltehető, hogy ekkorra nyomtatták ki ezt a verset s a következőt is; vasárnap adták át a vendégnek a dísztagságról szóló okiratot. Így e vers megírása és kinyomtatása csaknem napnyi pontossággal datálható: vélhető, hogy nem korábban, mint 26-án írták, és nem később, mint 28-án nyomtatták ki.

S felragadva báj-zenéd' sugárin,
áll egy üdvezültebb lét' határin
Lelkünk, hagyva földi porlakát.

Nézd kegyelve kisded egyletünket,
S általad lett fényes ünnepünket,
Nézd a vigan hódoló fűzért.
Mig Europa óriás betükkel
Századoknak hirdet nagy vetéllyel,
Vedd e' szende tisztelet-babért.



LISZT FERENCZNEK

A KOLOZSVÁRI HÁZI ZENE-EGYLET

ÖRÖK HÓDOLATUL

NOV. 28-KÁN 1846.

Lángözönben, bűvös szellemektől
Hordva, kelsz a hangok tengeréből
Tulvilágnak zengve szózatát:
S felragadva báj-zenéd' sugárin,
Áll egy üdvezültebb lét' határin
Lelkünk, hagyva földi porlakát.

Nézd kegyelve kisded egyletünket,
S általad lett fényes ünnepünket,
Nézd a vigan hódoló fűzért.
Mig Europa óriás betükkel
Századoknak hirdet nagy vetéllyel,
Vedd e' szende tisztelet-babért.

II.

265x196 mm nagyságú fehér papír. A szöveget egy vastagabb és egy vékonyabb vonalból álló keret veszi körül, tartalomsemleges sarokdíszekkel.

AN
FRANZ LISZT
VON DEM KLAUSENBURGER KAMMER-MUSIK-VEREINE.
Den 28-ten November 1846.

Freude, nach des Dichters Worten, ist der schöne Götterfunken'
Der umschlingend Millionen, M[i]llionen froh bewegt;
Lauter pochen Herz und Sinne, Staubenthoben, seeligtrunken,
Wenn sie mächtig, Leben spendend, an des Daseins Pulse schlägt.
Diese Freude, diese Wonne ist's, die unser Herz durchzückt,
Da uns DEINE hohe Mitte, grosser Künstler, hochbeglückt.

Wie ein Pflänzchen, das in Tiefe in den Thäler Gründe wächst,
Fast vergebens nach der Sonne seegenreichen Strahlen lechzt;
So sind wir in diesem Lande, dem des Ausland's grosze Blüthen
Spärlich fallen, und auch dann, meist als halbzerschollne Düten.
Nun als Sonne grószter Künstler, mit dem schönsten Götterstrahl,
Tauchst DU auf im Schwesterlande, strahlend auch in unser Thal.

Wie DEIN Ruhm in allen Welten, alle Künstler überstrahlt,
Wie das Bild in DEINEN Werken, DEINE Kunst für ewig malht [sic!];
So steht ewig fest und dauernd, mit des Geistes Flammenzügen,
Di[e] dem Wechsel fäll'ger Zeiten nie und nimmer unterliegen,
DIR als Denkmal DEINER Grösze, die die ganze Welt erhellt,
Tiefer Dank in unsern Herzen nie erlöschend aufgestellt.

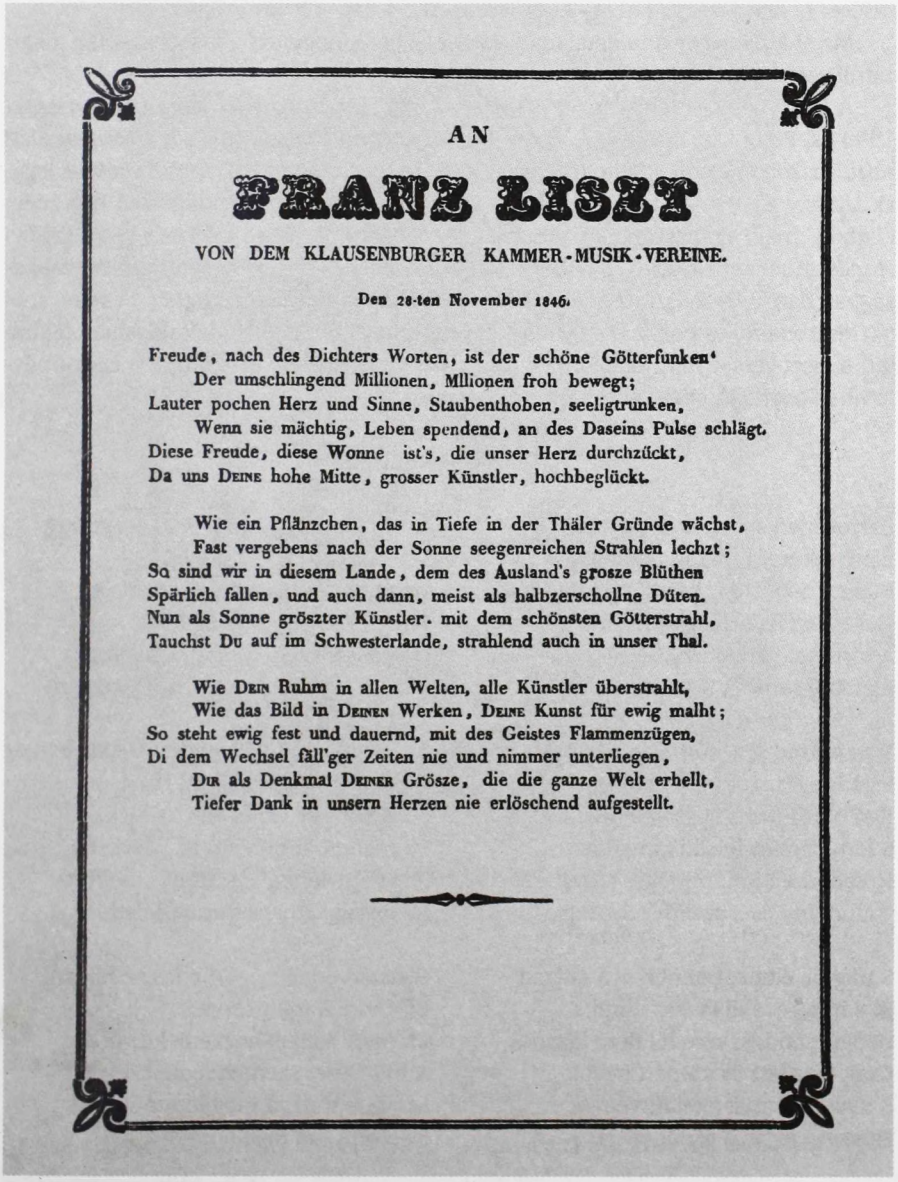
(Prózai fordításkísérlet németül nem tudók tájékoztatására:

A költő[11] *szavai szerint az öröm a szép isteni szikra, mely milliókat átölelvén milliókat tesz vígakká; hangosabban, portól szabadultan, örömittasan dobog a szív s az érzékek, amikor az öröm hatalmasan, életadóan veri a lét pulzusát. Ez az öröm, ez a gyönyör villan át szívünkön, Te nagy művész, mivel kebelünkben való magas jelenléteddel szerencséltetsz.*

Mint egy növényke, mely a völgyek mélyén nő és csaknem hiába epekedik a nap áldásos sugarai iránt, olyanok vagyunk mi ebben az országban, ahová gyéren hullanak a külföld nagy virágai, s ha igen, akkor is inkább csak töredezett tölcsérekként. Lám, mint a legnagyobb művészek napja, a legszebb isteni sugárzással, a mi völgyünket is beragyogva bukkansz fel a testvérországban.

11 Friedrich Schiller.

Amiképpen a Te híred minden világban minden művészt túlragyog, amiképpen műveidben művészeted képe mindörökre megrajzolódik, úgy áll örökké és szilárdan a szellem lángvonásaival – melyek örökkön örökké függetlenek a múló idő változásaitól – az egész világot megvilágító nagyságod emlékműveként szíveink soha ki nem hunyó, mélységes hálája.)



AN

FRANZ LISZT

VON DEM KLAUSENBURGER KAMMER-MUSIK-VEREINE.

Den 28-ten November 1846.

Freude, nach des Dichters Worten, ist der schöne Götterfunken'
Der umschlingend Millionen, Millionen froh bewegt;
Lauter pochen Herz und Sinne, Staubenthoben, seeligtrunken,
Wenn sie mächtig, Leben spendend, an des Daseins Pulse schlägt.
Diese Freude, diese Wonne ist's, die unser Herz durchzückt,
Da uns DEINE hohe Mitte, grosser Künstler, hochbeglückt.

Wie ein Pflänzchen, das in Tiefe in der Thäler Gründe wächst,
Fast vergebens nach der Sonne seegenreichen Strahlen lechzt;
So sind wir in diesem Lande, dem des Ausland's grosze Blüthen
Spärlich fallen, und auch dann, meist als halbzerschollne Düten.
Nun als Sonne grószter Künstler. mit dem schönsten Götterstrahl,
Tauchst DU auf im Schwesterlande, strahlend auch in unser Thal.

Wie DEIN Ruhm in allen Welten, alle Künstler überstrahlt,
Wie das Bild in DEINEN Werken, DEINE Kunst für ewig malht;
So steht ewig fest und dauernd, mit des Geistes Flammenzügen,
Di dem Wechsel fäll'ger Zeiten nie und nimmer unterliegen,
DIR als Denkmal DEINER Grösze, die die ganze Welt erhellt,
Tiefer Dank in unsern Herzen nie erlöschend aufgestellt.

III.

217x172 mm nagyságú, kétrét hajtott, krémszínű papír. A címet baloldalt virágokból, jobboldalt kalászokból font koszorú övezi; a két koszorúfél találkozásánál előbbiből fiú-, utóbbiból leányalak nyúl ki, melyek összeölelkeznek. A verset az első oldalon balról, jobbról és alulról, a másodikon, a harmadikon és a negyediken mind a négy oldalról ugyanaz a tartalomsemleges vonaldísz szegélyezi. A versszakok tördelése: 1. lap: 1–3., 2. lap: 4–7., 3. lap: 8–11., 4. lap: 12. (és aláírás).

Mivel a nyomtatvány datálatlan, föltételezhető, hogy ezt a verset szórták a karzatról vasárnap, 29-én.

A költő nem ismeretlen. Az 1931-es, Ványi-féle *Magyar Irodalmi Lexikon* és az 1994-es, Péter László főszerkesztette *Új Magyar Irodalmi Lexikon*, sőt a *Magyar Életrajzi Lexikon* második kötete (főszerkesztő Kenyeres Ágnes, Budapest: 1969) is jegyzi. Urházy György 1823-ban született Tokajon, és 1873-ban Budapesten halt meg. Zilahon, majd Kolozsvárt járt református kollégiumba, 1844-től 1848-ig az *Erdélyi Híradó* munkatársa volt, 1847-ben Marosvásárhelyt ügyvédi vizsgát tett. A szabadságharcban Bem huszártisztjeként vett részt. 1850-ben telepedett le Pesten, ahol tisztes irodalmi és politikai pályát futott be. Mindkét említett irodalmi lexikon feltünteti a Liszt-verset mint önálló, hely és év nélkül megjelent kiadványt, a Liszt-irodalomban azonban eddig nem tartották számon.

LISZT FERENCZHEZ.

Észrevétlen sok század folyása:
Életének nem marad nyoma.
Küzd a nép, s bár vércsöpp izzadása,
Hasztalan lesz döntő ostroma.
A történet, lángoló betűvel,
Életéből semmit sem jegyez fel.

Más század jő... férfiak születnek;
És a lángész földről égbe hat.
Égő napja indul szép keletnek –
S fényt áraszt a lelki támadat.
Hófehérben jön, mi régte késett,
Tudomány és a szelid művészet.

S mig ők élnek: bennök él a század;
Él a nép, – rá új tavasz derül;
Keble csöndes, vére föl nem lázad...
Csak dicsőért és szépért hevül.
S nyugalommal eltekintve rája:
Hosszan jegyz a történet muzsája.

És mi vittunk, mint a' vad oroszlány,
Vér boritá a' zöld téreket,
Hogy belőle támadjon szivárvány,
Büneinktől sáppadt ég felett.
Harczolánk jog- és szabadságért;
S díjul?... mégis alyjas szolgaság ért.

Győztünk!... Ott áll völgye Szentimrének,[12]
Cserhalomról[13] hősi dal regél;
Őseink hány véres tort ülének,
Mig csonthalmon sirt az őszi szél!
Majd egymásra sujtó kart emeltünk:
Mert nagy átok terhesült felettünk.

Gyászos emlék'... jobb lesz elfeledni,
Elfeledni a mult sérveit:
óh mert halljuk hozzánk közeledni
A művészet szentelt lépteit.
Látjuk – s arcza magasztos sugára
Koszorút fon hive homlokára.

A vers folytatása a 448. oldalon



LISZT FERENCZHEZ.

Észrevétlen sok század folyása:
Életének nem marad nyoma.
Küzd a nép, s bár vércsöpp izzadása,
Hasztalan lesz döntő ostroma.
A történet, lángoló betűvel,
Életéből semmit sem jegyez fel.

Más század jő... férfiak születnek;
És a lángész földről égbe hat.
Égő napja indul szép keletnek —
S fényt áraszt a lelki támadat.
Hófehérben jön, mi régte késett,
Tudomány és a szelid művészet.

S mig ők élnek: bennök él a század;
Él a nép, — rá uj tavasz derül;
Keble csöndes, vére föl nem lázad...
Csak dicsőért és szépért hevül.
S nyugalommal eltekintve rája:
Hosszan jegyz a történet muzsája.

A nyomtatvány első oldala

12 A szentimrei csatában (1442. március) Mezid bég legyőzte az erdélyiek Hunyadi János vezette csapatait. A gyászos emlékű hely „Győztünk!" alatti idézése tehát tévedés.

13 Híres magyar–kun csatározás (1070) színhelye. A csatában Szent László is részt vett. A cserhalmi ütközetet emlékét több középkori freskó őrzi, Vörösmarty eposzban örökítette meg.

Nagy zenész, az érzelemvilágból,
Bánatinkban hozzánk olly rokon!
Zongorádon, nekünk uj élet szól,
Uj remény zeng ott, a hurokon:
Hogy dicső lesz a magyar hazája,
A müvészet fényt hozván reája.

Zengj hevülten, hogy ki tompa, gyáva,
És ki most is félve csüggedez,
Jöjjön annak vissza bátorsága,
És keblébe uj szivet szerezz:
Mert ha gyengül hangos érverése:
Hont s szerelmet nincs, ki szivbe vésse.

Oh hozd vissza a tavasz virágát;
Ujra szóljon a bus csalogány;
S epedő szűz szive titkos vágyát,
Szerelemben, ki olly halovány.
Hogy lelkével a jövőbe' járván,
Andalodjék el, a hangok árján.

És az ifju férfinak mit adjál? –
A nyarat zengd, mennydörgésivel:
Hogy az ég illy haragos bosszút áll
Ki a hontól gyáván pártol el.
S hogy ha lesz a népnek árulója:
Kárhozattól isten meg nem óvja.

S vidd-el érte a gerlék panaszát,
És a sziklák vérsirámait,
A mosolygó rózsák hervadását –
És a hattyukeblek álmait.
Vidd szerelmünk Sztambul[14] ó falához,
mint hajó, melly drága kincset hordoz.

S ha majd zengesz: a büzanczi[15] váron,
A félhold is reszkessen belé;
S támadjon föl, a Pontusz-határon,[16]
A szabad, ki ott sirját lelé.
És a népnek – melly nyög rabbilincsen –
Mond: ne türjön – önmagán segitsen!

URHÁZY.

A 19 kötetes *Világirodalmi Lexikon* szócikke két típusba sorolja az alkalmi költészet gyűjtőfogalma alá sorolt alkotásokat. Az egyikbe azok tartoznak, amelyek jelentősége túlnő a puszta aktualitáson, ezek autonóm műalkotásoknak tekinthetők, a másikba azok, „amelyeknek nemcsak életrehívója, hanem érvénye is csak egyetlen alkalom", ezek az alkalmazott művészet körébe vágnak.[17] Nem kétséges, hogy ez a három vers – a Vörösmartyéval szemben – az utóbbi típust képviseli, megítélésem szerint igencsak jellegzetesen. Nemcsak a „lisztomániára" vallanak, hanem egy közhasznú irodalmi műfajra is, amelyet kevéssé ismerünk, holott ismerete híján hiányos az irodalmi műveltségünk. Helytörténeti műveltségünk is gazdagodik, ha beleépül az ismeret, hogy 1846-ban akadtak Kolozsvárt költők – (legalább) két magyar és egy német –, akik egyik napról a másikra az alkalom ünnepélyességének és a korízlésének megfelelő verset tudtak írni a városban időző lángelméhez.

14 Ma: Isztambul, történelmi nevén Konstantinápoly. A költő tehát tudhatta, hogy Liszt Törökországba is készül utazni, ami 1847 tavaszán meg is történt.

15 Bizánc: Isztambul másik történelmi elnevezése, abból az időből, amikor a Kelet-Római Birodalom fővárosa volt.

16 Pontus: Kisázsia északkeleti részének egy ókori tartománya, amely a Fekete-tengerig terjedt.

17 Csongor Barnabás–Hoványi János–Simon Róbert: „Alkalmi költészet". In: *Világirodalmi Lexikon*. I. Főszerkesztő Király István. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986.

ABSTRACT

FERENC LÁSZLÓ

DREI ZEITGENÖSSISCHE GEDICHTE AN FRANZ LISZT

Anläßlich der großen Konzertreise, welche Liszt durch das Banat, Siebenbürgen, die Walachei, Moldau und Bukowina bis Istambul und die Ukraine führte (1846–1847), wurden laut Presseberichten des öfteren Gelegenheitsgedichte lokaler Autoren dem Publikum verteilt, von welchen bis jetzt nur drei rumänische Beispiele veröffentlicht worden sind. Im Beitrag wird diese Begleiterscheinung der Tournee mit drei unbekannten Stücken illustriert. Zwei davon sind anonym und verewigen deutsch bzw. ungarisch Liszts Besuch vom 28.11.1846 im Musikverein von Klausenburg (Kolozsvár, Cluj), das dritte ist ein undatiertes Werk des vielseitigen ungarischen Klausenburger Diplomjuristen und Schriftstellers György Urházy (1823–1873). Die Gedichte sind bezeichnend sowohl für die allgemeine Verherrlichung des „Klavierköngis", als auch für das Niveau der literarischen Kultur der siebenbürgischen Stadt im Vormärz.

Hugh Reginald Haweis

RÉSZLETEK NAPLÓMBÓL

Liszt-életrajzának harmadik kötetében Alan Walker leírja egy angol pap, Hugh Haweis 1880 novemberében a Villa d'Estében lakó Lisztnél tett látogatását. Liszt zongorázott is vendégének – egy nem sokkal korábban írt Angelust *játszott el neki. Walker lábjegyzetben megjegyzi: „Bár Haweis nem nevezi meg a darabot, leírása alapján nagy valószínűséggel megállapítható, hogy Liszt az* Années de pèlerinage *harmadik részében szereplő* Angelust *adta elő." (Alan Walker:* Franz Liszt. The Final Years. *1861–1886. 394.)*

Hugh Reginald Haweis (1838–1901) 1866-tól haláláig a londoni Marylebone-negyedben álló Westmoreland streeti St. James's templom plébánosa volt. Hegedűn játszott, és már gyermekkorában megnyilvánult zenei tehetsége. 1859-ben a Cambridge-i egyetemen diplomázott. Népszerű prédikátor volt, aki a feltűnést sem kerülő módszerekkel igyekezett a híveket a templomba csábítani. „Vasárnap esti összejöveteleket" szervezett, és a viktoriánus Angliában elsőként szorgalmazta, hogy a múzeumok vasárnap is tartsanak nyitva. 1867-ben feleségül vette Mary Musgrave író- és festőnőt, akinek néhány képét a Royal Academy of Art is kiállította. Haweis sokat utazott, és több teológiai témájú könyve is megjelent, többek között a Thoughts for the Times *(1872) és az öt kötetes* Christ and Christianity *(1886–1887).*

Haweis zenei tárgyú előadásai is népszerűek voltak; 1885-ben Bostonban vendégprofesszor volt. Több könyvet is írt a zenéről, például a Music and Morals *(1871),* My Musical Life *(1886) és az* Old Violins *(1898) című. Haweis és Liszt találkozásairól a* My Musical Life*-ban olvashatunk. E könyv nagy része Wagner operáinak és a szerző bayreuthi látogatásainak ismertetésével foglalkozik, de az utolsó fejezet Lisztről szól. Részletes életrajzi ismertetővel kezdődik, és azoknak az alkalmaknak a leírásával végződik, amikor az író Rómában és Tivoliban találkozott a zeneszerzővel. A szöveg eleven portrét rajzol az idős művészről, főleg arról, hogy milyen volt „otthon", magánemberként, vagyis amikor nem kellett megfelelnie a társadalmi és a zenei közélet elvárásainak. Ízelítőt kapunk Liszt vendégszeretetéből, emberi melegségéből és humorérzékéből, megtudjuk, mi volt a véleménye Chopinről, Mendelssohnról és más nagy muzsikusokról, valamint átélhetünk egy ritka alkalmat, amikor Liszt meghitt kettesben zongorázott vendégének.*

Paul Merrick

Érkezésem a Villa d'Estébe – Amikor 1880 őszén végighajtottam a Tivoli lejtőit borító, éretlen olajbogyóktól fényes olajligeten, és áthaladtam a hercegi palotához, a Villa d'Estéhez vezető kapun, úgy éreztem magam, mint a kegyhelyhez közeledő zarándok. Az érkező két jókora, súlyos ajtón át juthat be a kolostorok kerengőjéhez hasonlító, fedett árkádhoz; a villa bejárata a kerengőről nyílik, éppen úgy, ahogyan a Cambridge-i Trinity College szobáiba is a kerengőről lehet belépni.

Liszt itt töltötte az elmúlt hat év őszét. Visszavonultságát néhány római kirándulással tette változatosabbá.

Felkísértek egy lépcsőn, mely egy elegáns teraszra vezetett, majd egy oldalszobába irányítottak. A svájci inas ezután távozott, hogy jelentse érkezésemet Liszt abbénak. Egy pillanattal később kinyílt egy oldalajtó, és már jött is felém Liszt, akinek tiszteletre méltó alakját már hosszú évekkel korábban mélyen a szívembe véstem.

Termete most is épp olyan nemes és méltóságteljes volt – nagy arcának finom vonásai, nyughatatlanul csillogó szeme, amelyben még mindig vad tűz lobogott; a homlokát takaró, sűrű, fehér haja, ez a zabolátlan hózuhatag, mely azonban hirtelen, egyenes vonalban végződött ott, ahol elérte a vállát – mindez mit sem változott az elmúlt idő alatt.

Arcán azzal a megnyerő, barátságos mosollyal, amely azonnal melegséget varázsol az ember szívébe, két kézzel magához húzott, és azonnal bevezetett egy kisebb, belső szobába, melynek ablakából a távoli Campagnára nyílt kilátás.

Közös ismerősökről – A szobában sötét volt, és minden bútort mélyvörös damaszt borított, ami hűvös és árnyas kontrasztban állt a perzselő olasz napsütéssel. Miután felidéztük utolsó találkozásunkat, melyre Wagner Bayreuth-i házában került sor, és amelyről eszünkbe jutott Walter Bache neve is, aki Angliában oly sokat tett Liszt zenéjéért, Liszt így szólt: – És most meséljen, hogy van Bache? Kivételes, igen, egészen kivételes tiszteletet érzek Bache iránt; néhány éve eltöltött itt nálam egy kis időt, és egészen fáradhatatlanul sokat tesz műveimért Angliában. És mi van Victor Hugóval? Hát Renannal találkozott mostanában? – Valósággal elárasztott érdeklődő kérdéseivel. Monsieur Hugóról nem sok jó hírrel szolgálhattam; sajnos sejtettem, hogy az egészsége hanyatlóban van. Lisztnek annyit mondtam, hogy utolsó párizsi estémet vele töltöttem. Hugo egészen éjfélig fogadta a vendégeket, és nagyon életvidámnak tűnt, bár újabban ennél sokkal korábban szokott nyugovóra térni. Monsieur Renanról természetesen már részletesebb beszámolóval szolgálhattam, hiszen nemrég hosszasan időzött nálam Angliában. – Amikor Párizsban jártam, Renan magával vitt Monsieur Hugóhoz, és nagyszerű estét töltöttünk együtt – jegyezte meg Liszt.

Miután érdeklődött még néhány további személyes jó barátja iránt is, így szólt: – Nagyon örülök, hogy itt van. Ezúttal egy kicsit jobban ráérek. Azért vonulok vissza ide, hogy pihenjek. Rómában valósággal ostromolnak mindenféle emberek, akikkel semmi kedvem társalogni – miért is lenne? mi közünk egymáshoz? – puszta kíváncsiságból jönnek, csak azért, hogy megbámulhassanak, nem másért; és még itt is rám törnek a számomra teljesen érdektelen látogatók. – Rómában valóban köztudott volt, hogy Liszt abbé Tivoliban senkit nem fogad, különösen hölgyeket nem.

Ezért is volt olyan jóleső érzés, amikor így szólt hozzám: – Ön házasember – miért nem hozta magával a feleségét? Vele is látogasson meg.

Így is tettem, és a következő látogatásom alkalmával Liszt mindkettőnkbe belekarolt. Sokkal magasabb volt nálunk, és miközben atyáskodóan nézett le ránk, így szólt: – Jöjjenek, gyermekeim, megmutatom a kertet. A Villa d'Estébe tett első vizitemkor azonban egyedül voltam.

A pazar kilátás – A pompás épület valósággal lenyűgözött. – Való igaz – mondta Liszt –, ez egy főúri rezidencia. Régi, igen jó barátom, Hohenlöhe bíboros bérli, aki van olyan kedves, és ősszel a rendelkezésemre bocsátja. Látja, ez a festmény itt éppen őt ábrázolja. A villa egyébként meglehetősen romos; Modena hercegéé, de ő már persze nem tudja fenntartani. A bíboros kétezer fontot költött arra, hogy lakhatóvá tegye. Mindjárt látni fogja, hogy a teraszok teljesen fel vannak repedezve. Jómagam csak ritkán járkálok az épületben, de most elkísérem Önt, és megmutatom a villa néhány olyan pontját, ahonnan szép a kilátás. Körülbelül egy órakor ebédelek, Ön pedig velem marad és kénytelen lesz beérni a *hospitalité de garçonnal.*[1]

Ezután az ablakhoz vezetett. A Villa d'Este kertje egy meredek hegyoldalon húzódott lefelé; a sétányokat és völgyteraszokat magas ciprusfák szegélyezték, az elszórt olajligetek fái között csillogó vízesések és alacsony virágágyak látszottak. A parkot, melynek alsó vége valahol a mélyben beleolvadt Campagna hullámzó dombjaiba, több fényes szobor és a környékbeli forrásokból táplált szökőkút díszítette.

Olyan volt, mint egy mesebeli táj; az álmélkodásból az abbé zökkentett ki azzal, hogy karon fogott, és több előszobán át kivezetett arra a magas teraszra, ahonnan Olaszország, vagy talán az egész világ legcsodálatosabb panorámája tárult a szemem elé.

– Tőlünk balra áll a Hadrianus Villa, és az Ön szeme talán elég éles ahhoz, hogy a horizonton ki tudja venni a Szent Péter-székesegyház kupoláját.

Mintegy harminc kilométerre tőlünk szürke köd lebegett a szabálytalan körvonalú római épületek fölött, melyeken azért itt-ott mégis megcsillant a napsugár. Túl a fákkal borított domboldalon, túl azoknak a villáknak a romjain, amelyekben Maecenas, Horatius és a két Antonius mulatozott, túl a vízesések és szökőkutak halk, álmosító csobogásán Campagna olyan volt, mint egy hatalmas tó, mely fölött egymást váltva vonulnak a felhők árnyai és a napsugarak fényfoltjai. Mindezen is túl pedig ott magasodott az Örök Város és a hatalmas kupola.

Úgy tűnt, mintha a levegőbe emelkedtünk vagy egy hatalmas meredély tágas peremén álltunk volna; a lécrácsos mellvédfalról száraz szőlőindák lógtak, a vadszőlő levelei pedig még csak most kezdtek pirosra váltani.

Séta a kertben – Liszt nem szólt. Amint nemes és kifejező vonásait néztem, melyek sohasem simultak ki teljesen, és markánsan látszottak rajtuk azok a mindent elsöprő érzelmek, amelyek a nagyzenekari prelűdjeiben öltöttek testet, és amelyeket fiatalabb

1 Egy agglegény vendégszeretetével *(fr.)*.

éveinek csodálatos, mennydörgő előadásain tárt Európa valamennyi fővárosának közönsége elé, egyszer csak önkéntelenül így szóltam: – Ha Ön itt sem leli meg a nyugalmát, akkor a világon sehol sem fogja. – Páratlanul meghitt és békés pillanat volt ez. Később kanyargó ösvényeken leereszkedtünk a parkba; az olajfák és az oly kedvelt magyal árnyékában futó, hosszú sétányon megálltunk ott, ahol ötven faragott oroszlánfejből ötven sugárban ömlik a víz egy mohával benőtt, réges-régi medencébe.

– Ez – szólt Liszt – nyári menedék. Itt naphosszat sétálgathat az ember anélkül, hogy leégne, hiszen mindent árnyék borít. De jöjjön csak lejjebb – tette hozzá, és már indult is, időnként megállva, hogy lenézzen egy útra, vagy hogy a fák között kikukucskáljon a háta mögött izzó látóhatárra.

Hamarosan egy kis térre értünk; négy magas ciprusligetből is idevezetett az út. A tér közepén egy kerek medencéből négy vízsugár lövellt a magasba. Itt megpihentünk, és az abbé elmondott egyet s mást az Este villáról vagy kastélyról, korábbi tulajdonosairól – csupa olyasmit, ami a legtöbb útikönyvben is olvasható.

Beszélgetés a harangokról – Útközben visszafelé a Villa d'Este részét képező kerengő fölé magasodó magas harangtorony, a Santa Croce harangja háromnegyed egyet ütött. Miként a legtöbb olasz harangnak, ennek is silány hangja volt, így természetesen nem állhattam meg, hogy megemlítsem: a belga harangoknak nincsen párjuk. Nagy meglepetésemre Liszt így válaszolt: – Igaza van, de az is számít, hogy miként szólaltatják meg őket. Emlékszem, mennyire meglepett az antwerpeni harangjáték. – Elmagyaráztam neki a clavençin- és tambour-harangjátékot és emlékeztettem rá, hogy az antwerpeni harangjáték igen hamisan szól. A Brugges-i sokkal jobb és persze súlyosabb is nála, de kidolgozásának minőségét és hangját tekintve a mecheleni viszi el a pálmát. Az egyik teraszon elidőztünk egy kicsit, és Liszt nagy érdeklődéssel hallgatta Monsieur Denyn, a híres harangjátékos egyik, Rubinstein fénykorát idéző mecheleni előadásáról szóló beszámolómat. Meglepődött, amikor megemlítettem Van den Gheyn harangokra írt, szabályos fúga- és orgonaszóló-formátumú műveit, melyek a maguk módján egyenértékűek Bach és Händel, a nagy belga orgonista és harangjátékos kortársainak kompozícióival.

– Azért – mondta – a hollandoknak is jó harangjaik vannak. Egy alkalommal a holland királynál laktam, és ha jól emlékszem, Utrechtben egészen csodálatos harangjátékot hallottam. – Én is hallottam már azt az utrechti harangjátékot, mely kétség kívül nagyszerű alkotás, és általában jól is játszanak rajta.

Liszt játszik nekem – Ismét feljutottunk a felső teraszra, ahol inasa ebédhez terített az abbénak. Ennél szebb helyen már nem is étkezhet az ember – az asztaltól a már említett panoráma tárult a szemünk elé –, de minthogy már jócskán benne jártunk az őszben, és friss szél fújt, Liszt visszavitette az asztalt a házba. Addig is belém karolt, és átvezetett a könyvtáron, onnan a hálószobájába, majd egy abból nyíló kisebb szalonba (ugyanabba, amelyből a campagnai kilátás nyílt). Itt állt hatalmas Erard zongorája.

– Ha már a harangokról beszéltünk – mondta –, megmutatnék Önnek egy „Angelus"-t, amelyet mostanában írtam – azzal felnyitotta a zongorát, és leült. Ez volt az a pillanat, amelyre oly régóta hiába vártam.

Amikor eljöttem Angliából, éppoly elképzelhetetlennek tűnt számomra, hogy valaha hallhatom Lisztet játszani, mint hogy találkozhatnék Mendelssohnnal, aki már harminchárom éve a sírjában nyugodott. A mostani generációból mily keveseknek adatott meg ez a lehetőség! Bayreuth-ban reménykedtem, de nem kínálkozott kedvező alkalom, és köztudott, hogy Lisztet aligha lehet rávenni arra, hogy idegenek jelenlétében leüljön a zongorához. Egyik kedvenc tanítványa, Polig, aki akkor szintén ott volt a Villa d'Estében, elmondta, hogy Liszt csak igen ritkán nyitja fel a zongorát, és hogy ő maga sem sokszor hallotta őt. – De – tette hozzá lelkesen – ha a Mester ujjai megérintik a billentyűket, az minden alkalommal ugyanolyan, senki játékához nem fogható élményt jelent; egyszerűen tökéletes.

– Tudja – szólt Liszt felém fordulva – Itáliában a híveket nemtörődöm módra kongatják angeluszra. A harangok össze-vissza himbálóznak, majd hirtelen elhallgatnak, ezért a kadenciák gyakran így szakadnak félbe: azzal eljátszott egy rövidke, himbálózó szoprán futamot, mintha a toronyban kongó harangok hangja szállt volna az estében, majd elhallgatott, de olyan lágyan, hogy szinte tapintani lehetett a fél ütemnyi szünetet, mely alatt a figyelő fül továbbra is hallani vélte a megtört ritmust. Mintha maga az abbé is elandalodott volna; ujjai ismét leheletkönnyen a billentyűkre ereszkedtek, és a harangok ismét megszólaltak, hogy egy frázis közepén ismét elhallgassanak. Ezután a basszus szólamból felszállt az angelusz dallama, vagyis inkább olyan volt, mint az a megfoghatatlan érzés, amely akkor keríti hatalmába az embert, amikor egy út menti kolostor romjai mellett elhaladva meghallja a rég halott szerzetesek szellemeinek álmosító dudorászását, miközben a nap egyre mélyebbre száll, és a narancsvörösen izzó nyugati látóhatár felől lilás árnyak kerítik hatalmukba az olasz tájat.

Csak ültünk moccanatlanul – a tanítvány az egyik oldalon, én a másikon. Liszt csaknem ugyanilyen mozdulatlan volt: ujjai mintha teljesen önállósították volna magukat, hogy lelke minden rezdülését híven tolmácsolhassák. Az álmot egy szünet törte meg, majd ismét megszólalt a toronyban kongó harangokat idéző, himbálózó futam, a fél ütemnyi szünet, a megtört ritmus... és az angeluszra hívó harangszó elhallgatott.

Az abbé és Il Reverendo – Az inas jelentette, hogy az ebéd tálalva, így felálltunk, és Liszt fiatal barátjához, Polighoz fordult, aki a villa egyik lakosztályában lakott, és zenei tanulmányait a nagy mester segítségével végezte: – Most menjen, drága barátom, és jöjjön vissza egy óra múlva... vagy inkább hamarabb, ha lehet.

Ezután leültünk a barátságosan berendezett kis szalonban, amely az abbé összes szobájához hasonlóan sötét volt – lakójuk nyilván nem szerette az olasz nap erős fényét.

Nekem még mindig melegem volt a meredek úton tett sétától, és Liszt nem engedte, hogy levegyem a kabátomat; még egy kis kerek papi selyemsapkát is elővett, és pajkosan megjegyezte: – Mivel Ön abbénak szólít engem, én *Il Reverendó*nak fogom szólítani Önt, és amikor hozzám jön, ez a sapka mindig ki lesz készítve.

A *hospitalité de garçon* minden volt, csak aszkétikus nem. Zöldségleves, paradicsomos makaróni, egy kifogástalan bifsztek avagy *bistecca* szárazon pirított gombával, egy különleges saláta, melyben póréhagymán, hagymán, fejes salátán és gyü-

mölcsökön kívül különböző zöld fűszerek is voltak, és amelyhez foghatót egészen addig nem remélhetek ismét megízlelni, amíg újból az abbéval nem ebédelek a Villa d'Estében.

Anekdoták – Kettesben maradtunk. Mondanom sem kell, hogy ilyen társaságban a boroknak mintha tökéletes illata és olyan, Szicíliát idéző íze lett volna, mely összehasonlíthatatlanul jobbnak tűnt, mint a sokkal súlyosabb spanyol boroké. Volt néhány dolog, amit már régóta meg szerettem volna kérdezni Mendelssohnnal és Chopinnel kapcsolatban, de a társalgás eleinte ennél általánosabb témákról folyt. Szóba került, hogy újabban az olaszok érdekes módon mennyire rajonganak Wagner zenéjéért, azután beszéltünk operáinak bolognai előadásairól és a *Rinzi* közelmúltbeli, római bemutatójáról.

– Igen – mondta –, az olaszok kezdenek egynél többféle dallamvilágot is megérteni; végre felfogják, hogy Wagner melódiája a partitúra minden részét átitatja. Ez a *la mélodie à plusieurs étages*". – Ez a gondolat a „több szintes" melódiáról igen találónak, sőt humorosnak tűnt nekem. Wagnerrel kapcsolatban elmeséltem egy kellemetlen esetet, amikor Lord H... megkért, próbáljam meg rávenni az éppen Angliában tartózkodó Wagnert, hogy egy este tartson velem a lord házába, ahol egy királyi hercegnő nagyon szeretett volna találkozni vele. Vonakodva vállaltam a megbízatást, de nem sikerült meggyőznöm a nagy Maestrót, hogy elkísérjen, így abba a kényelmetlen helyzetbe kerültem, hogy megérkezve még nekem kellett mentegetőznöm a távolléte miatt. Liszt felnevetett: – Hasonló eset történt velem is a minap: a királyi család tagjai megkértek Sienában, hogy bírjam rá Wagnert, találkozzon velük. Persze én tudtam, hogy ez lehetetlen, ezért ott helyben visszautasítottam a felkérést. Most, hogy Lord H...-t említette, eszembe jutott, hogy évekkel ezelőtt én is ismertem őt, sőt fiatalabb koromban egy ízben nála laktam, és velem is megesett egy sajnálatos dolog. A társaság hölgytagjai rávettek, hogy játsszam valamit. Ez nem is lett volna ellenemre, de nem tetszett az erőszakoskodásuk, így nemet mondtam. Azt hiszem, meglehetősen hirtelen távoztam is a lord házából. No igen, ez még akkor volt, amikor Európa különböző nagyvárosaiban koncerteztem, és a kelleténél jóval nagyobb hűhóval vettek körül az emberek. Ráadásul nagyon fiatal is voltam, és mondhatom, elég forrófejűen viselkedtem – azóta is szégyellem magam.

A páratlan, egyedül Paganiniéhez hasonlítható népszerűségről, amely karrierje csúcsán övezte őt, szinte sohasem beszélt. Arról viszont – amint korábban már említettem – büszkén mesélt, hogy egy alkalommal Beethoven megcsókolta őt. – Hajjaj – sóhajtott. – Akkoriban még nagyon fiatal voltam, de már nyilvános fellépéseim is voltak. Beethoven nem szívesen hallgatott meg friss tehetségeket, de apámnak sikerült rávennie Schindlert, hogy elcsábítsa őt az egyik előadásomra, Beethoven pedig ott, mindenki előtt megölelt engem. Hasonló eset történt Joachimmal is, akit még kisfiú korában Mendelssohn ölelt meg nagy közönség előtt, miután eljátszotta Bach egyik fúgáját.

Liszt Richterről, Meyerbeerről, Wagnerről és Mendelssohnról beszél – Liszt a lehető legnagyobb elismeréssel szólt Herr Richterről, ugyanakkor sajnálta, hogy a Royal Albert Hallban rendezett Wagner-fesztivál anyagilag nem volt sikeresebb. Mivel Amerikā-

ban és máshol is azzal vádolták, hogy hamis színben tünteti fel Wagner és Meyerbeer viszonyát, és mivel tudtam, hogy Wagner soha ki nem ejtené a száján Meyerbeer nevét, sőt a jelenlétében másnak sem volt szabad megemlítenie őt, megkérdeztem Liszttől, hogy valóban Meyerbeer mutatta-e be Wagnert Monsieur Jolynak Párizsban azért, hogy az megjelentesse a *Bolygó hollandit*, holott végig tudta, hogy Monsieur Joly a csőd szélén áll. – Hmm... – mondta Liszt – ez valószínűleg így esett. Senki sem hibáztatható, ha egy ismeretlen fiatalember nem azonnal jut be a párizsi Grand Operába. Több hónap és több ezer font kell ahhoz, hogy valakinek a művét bemutassák ott. Wagner librettóját csekély összegért vették meg, a zenét egyszerűen kidobták belőle, őt pedig gyakorlatilag a sorsára hagyták. Ezután közismerten abból kellett megélnie, hogy olasz operadalokat hangszerelt át zongorára és szárnykürtre. Lehet, hogy Meyerbeer eleinte némileg hasznára volt Wagnernek, de Wagner hallani sem akar róla. Mendelssohn ugyanilyen ellenszenvvel viseltetett iránta. – Itt megcsillant előttem egy újabb téma lehetősége: – Mendelssohn leveleit olvasva mindig azon gondolkodom, hogy miért olyan ritkán és kurtán említi Önt. Itt-ott szó van róla, hogy Ön is jelen volt a társaságban, az este jól sikerült, és hogy Ön vagy Chopin zongorázott. Mintha ennél több mondanivalója nem is lenne, pedig más nagy kortársairól gyakran kimerítő részletességgel beszél.

– No igen – felelte Liszt. – Mendelssohn leveleit bizonyos mértékig szerkesztve és rendszerezve tárták a nyilvánosság elé. Egyrészt sok minden volt bennük, amit nem lett volna tanácsos vagy szabad nyomtatásban megjelentetni, másrészt köztem és Mendelssohn között nem volt minden rendben. Nem tudom pontosan, hogy mi volt az, de egyszer csak mintha hűvösebbre fordult volna a viszonyunk. Ez nem is annyira kettőnk, mint inkább a híveink között volt érzékelhető. Mendelssohn nem jött ki a franciákkal, például Párizsban, de ennek meg is volt az oka. Berlinben és Lipcsében is gondjai voltak a zenei élet tekintélyesebb képviselőivel, akik közül néhányan tagadhatatlanul a barátaim voltak. Először Berlinben találkoztam Mendelssohnnal. Úgy dél körül érkezhettem hozzá; kedvesen, vidáman és nagy örömmel fogadott. Madame Mendelssohn unszolására ebédre is náluk maradtam, és bár ebéd után már valóban indulni készültem, addig beszéltem és játszottam, hogy hirtelen hat óra lett. Ekkor Mendelssohn így szólt: „Most már itt kell maradnia vacsorára is". Úgyhogy ott maradtam, és egy nagyszerű nap után nagyjából kilenc körül indultam haza. Amikor legközelebb találkoztunk, néhány szót váltottunk Meyerbeerről, akit Mendelssohn ki nem állhatott, és én meglehetős hévvel beszéltem róla. Ma már tudom, hogy nem volt igazam, de attól kezdve nyoma sem volt a korábbi szívélyességnek, és csak egészen ritkán találkoztunk. Viszont a kapcsolatunk nem szakadt meg, és soha nem is vitatkoztunk. A híveink gyakran összevesztek, de kettőnk között soha nem volt semmiféle személyes ellenségeskedés. Aztán a pályafutása vége felé, egy évvel a halála előtt Mendelssohn nagyon kedves dolgot tett velem. Elhozott nekem egy Beethoven-kéziratot, egy kórust, melyet Beethoven saját kezűleg másolt ki Mozart *Don Juan*jából. Tudta, hogy az ilyesmit nagyra értékelem, és megkért, hogy fogadjam el emlékül. Nos, akkoriban nagyon sokat utaztam, és több más holmival együtt átadtam anyámnak megőrzésre, aki valószínűleg többeknek eldicsekedett ve-

le, úgyhogy ellopták, vagy legalábbis eltűnt. Ettől függetlenül szívesen emlékszem erre a kéziratra, mert azt bizonyította, hogy az iskoláink és módszereink között a halála előtt felmerült komoly nézeteltérések ellenére ő maga az utolsó percig jóindulattal viseltetett a személyem iránt.

Ezután Heinéről beszélgettünk. – Hát persze, hogy ismertem Heinét. Egyike volt azoknak a senkihez sem fogható, eredeti különcöknek, akiket akkoriban *celebrité d'auberge*-nek[2] neveztek. Mellesleg egyik prózai művében rólam is írt néhány kedves szót. Sajnos elkövettem azt a hibát, hogy egyik dalát sem zenésítettem meg.

– Milyen kevés a megzenésítésre méltó jó vers! – jegyeztem meg.

– Bizony, és milyen kevés a jó zene!

Paganiniről, Bottesiniről és másokról – Paganiniről a következőket mondta: – Aki nem hallotta őt, annak a leghalványabb fogalma sem lehet a játékáról. Amit a g-húrral művelt, valamint az üveghangokkal eljátszott dallamok és a csak rá jellemző arpeggiók akkoriban a hegedűművészeknek és a közönségnek is újdonságnak számítottak, ezért tátott szájjal bámulták. Ma már mindenki el tudja játszani, amit ő írt, de ugyanolyan hatással soha, senki sem lehet többé a zenére.

Bottesiniről, a nagybőgő-szólistáról így nyilatkozott: – A kortársaim közül ő az egyetlen nagy egyéniség, akit sohasem hallottam játszani. Az útjaink valahogy sohasem keresztezték egymást, ő állandóan úton volt, bár most már ő is megállapodott.

Lisztet nagyon mulattatta a gerjesztett hírnév és a zenészek folytonos affektálása.

– Egy idő után, legalábbis Angliában, „tiszteletre méltóvá" kell válni. Az angolok egyenesen rajonganak azért, ha valakit „tiszteletre méltó professzor"-nak szólíthatnak – jegyezte meg, majd elkezdett pöffeszkedni, mint egy igazi Pecksniff; fennkölt és parancsolóan zord arckifejezést öltött, és mindkét kezét védekezően oldalra nyújtotta, mintha így akarná távol tartani magától a tolakodó földi halandókat.

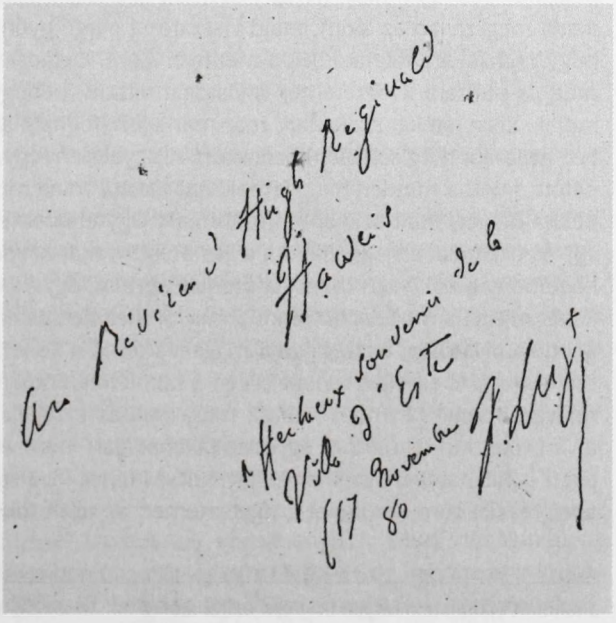
Bülow, Rubinstein és a középszerű művészek – Bülowról és Rubinsteinről Liszt így nyilatkozott: – Ez a két ember messze a többiek fölé magasodik, de a hangverseny-zongoristák ettől függetlenül rendkívül sokat fejlődtek az elmúlt húsz év során. Egyes művészek hírneve körül azonban meglehetősen sok a szemfényvesztés – azzal úgy tett, mintha óvatosan egy öntözőkannát venne a kezébe. – Egyesek hírnevét nagyon is tudatosan locsolgatják. Tudok olyanokról például, akiknek az a szerencse jutott osztályrészül, hogy olyasvalakivel kötöttek házasságot, aki pazarul locsolgatta a hírnevüket az újságokban. És tudja, ez bizony nem mindegy. Nem azt mondom, hogy tehetség nélkül is lehet hírnevet kreálni, de sokszor a szemfényvesztés mintha előbbre való lenne a tehetségnél, és önöket odaát Angliában csúful rászedik a külföldiek. Ez az önök hibája, de ahogy az egyre újabb és újabb középszerű külföldi tehetségeket – főleg gyatra énekeseket – Angliában protezsálják, az már egyenesen botrányos.

2 Kocsmai híresség*nek (fr.)*.

Liszt Chopinről beszél – Milyen izgalmas olvasmány lenne elolvasni Liszt emlékirata-it és műbírálatait az elmúlt ötven év művészeiről! Egyetlen élő személynek sincs ilyen gazdag zenei tapasztalata és élménytára – talán Ella professzort kivéve.

– Sokszor kívánom – mondtam –, hogy bárcsak több emlékét vetette volna papírra arról a rengeteg zenészről, művészről és költőről, akikkel kapcsolatban állt. – Megemlítettem elragadó, *Chopin élete* című művét.

– Ah! – vágott közbe hirtelen. – Chopinnek igazából nem is volt élete; rendkívüli, énközpontú személyiség volt. Befelé élt – csendes és tartózkodó volt, keveset beszélt, és a legtöbb ember félreismerte őt, ő pedig nem világosította fel őket a tévedésükről. Az emberek Chopin *stílusáról*, Chopin *hatásáról* és Chopin előadásmódjáról beszélnek. Amikor leült a zongora elé, bámulatosan jól játszott, főleg a saját szerzeményeit, de az a vélemény járta, hogy létrehozta a Chopin-követők iskoláját, és ennek tagjai lettek a „hagyomány" letéteményesei. Egyre-másra lehetett hallani, hogy egyedül Mr. X. vagy Madame Y. képes úgy játszani, mint Chopin. Az emberek körülrajongták őket, ők pedig úgy tettek, mintha Chopin valóban rájuk bízta volna a titkát. Ez bizony – tette hozzá Liszt – eléggé abszurd helyzet volt, Chopin pedig csak nézte, és nem tett ellene semmit. Nagyon diplomatikus volt, és sohasem vette a fáradságot, hogy megálljt parancsoljon ennek a kétszínűsködésnek. Így aztán ma is akadnak, akik „úgy" játszanak, mint Chopin, akik részesültek a szent „hagyomány" kegyében. „C'était comme cela du commencement, ce n'était pas *l'école,* c'était plutôt *»l'église* de Chopin«!" – Az utolsó szavakat lassan, ünnepélyesen ejtette ki, de tekintetében pajkos, megjátszott szigorúság csillogott. Felállt az asztaltól és így szólt: – Említette Chopinről írt vázlatomat; éppen most jelent meg egy új kiadása Lipcsében. – Azzal átment a könyvtárba, és a kezembe nyomott egy formás, negyedrét alakú, 312 oldalas könyvet, melyet francia nyelven, finom papírra nyomtattak. – Tessék – mondta. – Körülbelül negyven oldallal nagyobb a terjedelme, mint azé a kiadásé, amelyet olvasott. Kinyitottam a kötetet, és megláttam, hogy Liszt a következőket írta ferdén a címoldalra *(lásd a fakszimilét):*



Liszt Chopint játszik nekem – Amióta csak Chopin életével és műveivel foglalkozom, minden vágyam az volt, hogy egyszer hallhassam, amint Liszt az ő zenéjét játssza. Valószínű, hogy ma már igen kevesen élnek azok közül, akiknek ebben a kiváltságban részük lehetett. Összeszedtem a bátorságomat, és így szóltam: – Chopin mindig azt mondta, hogy a műveit Ön tudja a legtökéletesebben tolmácsolni. Nem tudom elmondani, milyen hálás lennék, ha akár egy röpke Chopin-futamot hallhatnék az Ön előadásában.

– A lehető legnagyobb örömmel – felelte a halhatatlan zongoraművész. Ekkor hát ismét leült a hangversenyzongora mellé, és miután eldúdoltam neki az op. 37. egy részletét, megkérdeztem, hogy lehetne-e talán azt.

– Először eljátszom azt, és utána egy másikat – mondta Liszt. (A másik az op. 48. volt.)[3]

Hiába is próbálnék szavakba foglalni egy olyan előadást, amelynek pedig minden parányi részlete kitörölhetetlenül, örökre az emlékezetembe és a szívembe vésődött.

A szobában, amelynek hosszú, világos ablakai a nyarat idéző tájra nyíltak, mi sötét árnyékban ültünk, tökéletesen elszigetelve a világtól. Egyetlen nesz sem hallatszott, csak a zongorából áradó varázslatos hangok szóltak, melyek eleinte mint lágyan hulló zápor, gyöngyszemekként vagy egy szökőkút cseppjeiként gurultak szerteszét, akár a szélfútta permet, melyen megcsillan a szivárvány minden színe, ahogy a harmónia kibontakozott, és a Mester pajkosan eljátszott azokkal a röpke dallamtöredékekkel, amelyekkel ez a remekbe szabott noktürn kezdődik, és amelyek később megnyugodva boldog álommá szelídülve, áldott békességet árasztva ringatják el a hallgatót. Kis idő múlva, néhány ütemen át a lassú, nyugtalan ébredéshez hasonlatosan megszakad az álom, majd visszatér a pergő gyöngyszemeket idéző közjáték, hogy nemsokára folytatódjék a mennyei álom. Óvatosan közelebb húztam a székemet, és szinte a lélegzetemet is visszatartottam, nehogy egyetlen hangról is lemaradjak. Liszt játékát szokatlan, már-már kézzelfogható anticipáció jellemezte, melyhez hasonlót még sohasem hallottam. A figyelmem egyetlen pillanatra sem lankadhatott; mintha minden hang látnokként jósolta volna meg a következőt, hogy átadja neki a helyét, mint sokkal fontosabbnak. Úgy éreztem, hogy a zongorista lelkében egy és oszthatatlan egészként a teljes noktürn már kezdettől fogva ott volt, akár egy költemény a költő szívében. Az ütemek sorban, egymás után következtek, de időnként megcsillant a felsőbb rendű intuíció, melyben az ember képes a szavak nélküli gondolatolvasásra, és úgy tudja magáévá tenni a zene lényegét, hogy ehhez nincs szüksége az ütemek, a billentyűk és a húrok közreműködésére; az alkotórészek homályba borultak és nem maradt más, csak az érzékelés. Látszólag megállt az idő; olyan volt, mintha mindez egyetlen pillanat alatt ment volna végbe, a Jelen – az örök Jelen – pillanatában, amikor nincs Múlt, és nincs Jövő sem. Ennek ellenére egyetlen apró részlet sem kerülte el a figyelmemet: az ujjak tökéletes, könnyed önállósága,

3 Mindkét opusz-szám két-két noktürnt jelöl *(a szerk.)*.

amint teljes alázattal tolmácsolták a mester gondolatait, valamint a zongorista teljes átélése. Játék közben a művész a szellemvilágban élt, és az őt körülvevő anyagi világot leheletvékony, valószerűtlen árnyakká degradálta. Megfigyelhettem a mester öntudatlan gesztusait, melyeket tanítványai historizáló modorossággal utánoztak – ilyen volt például Newman bíboros görnyedt járása, Garibaldi félig lehunyt szeme, vagy Victor Emmanuel türelmetlen fejmozdulata. Láttam, hogy egy-egy hangot a hüvelyk- és mutatóujját összevonva tett nyomatékosabbá, hogy ujjait egy-egy frázis közepén behajlítja, majd jellegzetes, lágy kézlegyintéssel felemeli – csupa olyasmi, amiben azok akarnak mindenáron olyanok lenni, mint a mester, akik semmi másban nem képesek hasonlítani rá. Vagy az a különös, visszaverődő rezonancia, amelyet Rubinstein azóta már-már tudománnyá alacsonyított, és az a gyengéd érintés, mely mintha már azelőtt elővarázsolta volna a hangszer lelkét, hogy az ujjak megmozdították volna a billentyűket. Amikor Liszt halkan áttért az op. 48-ra, elérkezett néhány olyan feszes, bravúros részhez, amelyekhez ismét szükség volt a rá oly jellemző régi, eleven lendületre. Ezt is tökéletesen oldotta meg – egyetlen hangot sem nagyolt el vagy hagyott ki; kinyújtott kezei alatt ismét feléledt a jól ismert mennydörgés, és a végtelen mélység szellemei ma is engedelmesen feleltek gazdájuk hívó szavára. Az utolsó akkordnál hirtelen felállt, és ezzel kiszakadtunk az álmok félhomályos varázsvilágából, hogy ismét a megszokott napvilágon találjuk magunkat. – Most viszont indulnia kell! – kiáltott fel, és igaza volt, mert alig maradt időm, hogy elérjem a Rómába induló szerelvényt. – De – tette hozzá – szeretném, ha elvinne valamit Bache-nek és Dannreuthernek. – Azzal elővett egy híres római művész által készített három bronzmedált. A harmadikat nekem szánta. Az egyik felük Lisztet ábrázolta profilból, a másikon egy csillagokkal megkoronázott, pálmaágat tartó Fáma látszott.

„Túl öreg vagyok" – Távozásom előtt megkérdeztem Liszttől, hogy beszámolhatnék-e nyomtatásban is a társaságában töltött kellemes napról, mert számos angliai barátja és csodálója is örülne a róla hallott híreknek.

– Egészen nyugodtan – válaszolta jóindulatúan. – Írjon bármit, amit jónak lát, és majd mutassa meg nekem is, ha megjelent.

Bár Liszt évente háromszor is költözik – Rómából Weimarba, Weimarból pedig Pestre, ahol általában azon fáradozik, hogy megjelentesse vagy elvezényelje valamelyik művét –, azt szilárdan eltökélte, hogy nem száll vízre többet. Utálja a tengert, sőt állítólag még a Firenzei függőhídon sem hajlandó átmenni. Óvatosan csak ennyit mondtam hát: – Odaát Angliában csak hírből ismerjük Lisztet, és mintha már most is csak mítosz lenne. Ahogy Monsieur Renan mondaná: „A legendája már alakulófélben van". Az emberek egyre gyakrabban kérdezik tőlem, hogy valóban létezett-e valaha ez a személy. Jöjjön el, és bizonyítsa be, hogy még mindig él. – De Liszt megrázta a fejét: – Túl öreg vagyok; már nem tudok elmenni Angliába.

Mindenszentek napja – 1881-ben Liszt ismét Rómában járt. Véletlenül éppen az enyém előtt haladó nyitott kocsiban ült, amikor egész Róma útra kelt, hogy mindenszentek napján elzarándokoljon a St. Lorenzo-temetőbe. Integettünk egymásnak, és

úgy láttam, hogy mintha megviseltebb lenne, mint egy évvel korábban volt, de sugárzó mosolya és őszinte kedvessége mit sem változott. A nyáron Weimarban elesett a lépcsőn és orvosai szigorú óvatosságra intették. Ebben az évben nem is költözik le a Villa D'Estébe. Az épület túl hideg, bár Hohenlöhe bíboros megígérte, hogy alaposan befűttet a kályhákba. Tavaly nagyjából ilyenkor, amikor a feleségemmel másodszor is meglátogattam, a forró novemberi nap olyan vadul perzselte az ebédlőasztalt, amelyet a Campagnára néző, széles teraszon állítottak fel, hogy be kellett vonulnunk az árnyékba, és a svájci inas egyfolytában körülöttünk járkált; számtalan legyet vett ki a borunkból. A reggelek és az esték azonban hűvösebbek voltak, mint Rómában, márpedig novemberben már Rómában is elég hideg van.

Liszt Rómában – – Ma este – közölte velem Greenough, a szobrász – meglátogatom Liszt abbét a Hotel Albertiben. – Magam is ott leszek – feleltem neki. Kilenc óra körül bevezettek minket egy kis szobába. Az abbé éppen az unokájával, de Bülow bárónővel és egy olasz úriemberrel kártyázott. A megszokott, vidám és természetes kedvességgel fogadott bennünket. Kértem, hogy fejezze be a partit.

– Hol szálltak meg, és mióta vannak itt?

– De hiszen néhány napja itt hagytam a névjegyemet a címemmel!

– No, akkor hagyjon itt még egyet, és arra is írja rá a címét.

– Hatot fogok itt hagyni, és minden nap benézek, csak hogy hírt halljak Ön felől – feleltem nevetve.

– Akkor viszont hatszor meg is hívom!

– A születésnapjára rendezett fesztiválra sem hívott meg...

– Ön külön meghívó nélkül is mindig a meghívottak közé tartozik.

– Ha Rómában lettem volna, mindenképpen besurrantam volna valahogy.

– Adok még egy fogadást, jöjjön el arra – mondta Liszt, azzal visszaült, hogy befejezze a kártyapartit. Mi addig beszélgettünk, és időnként az abbé is hátra fordult, hogy elejtsen egy-egy megjegyzést. Ezzel jelezte, hogy jelenlétünk nem közömbös számára. Elmondták nekem, hogy nagy nyugalomra van szüksége, főleg azért, mert még mindig rengeteget dolgozik. Ebből megértettem, hogy a látogatóknak nem illik soká maradniuk.

Liszt Rubinsteinről, Menterről és Wirtzről beszél – A parti rövidesen véget ért, így Liszt a kártyát félretolva hozzánk fordult, és válthattam vele néhány szót. A mögötte álló hangversenyzongora fedele nyitva volt, de aznap nem hallhattuk a játékát. Amikor beszámoltam Lisztnek az elmúlt szezonban Londonon végigsöprő zongoraest-mániáról, ezt mondta Rubinsteinről: – Ma a közönség szemében ő a zongoristák királya; bizonyára mindenkit sikerült magával ragadnia.

Liszt korábban kifejezetten megbízott azzal, hogy hallgassam meg Sophie Mentert. Most így beszélt a művésznőről: – Egyetlen női előadó sem érhet a nyomába. Minden stílusban kimagaslót nyújt. – Elmondta, hogy éppen egy zenekari művön dolgozik, és ezeket – vallotta meg bizalmasan – a közönség általában nem tartja túl sokra. Meséltem neki Wattsról, az angol festőről, aki újabban magának fest, és gyak-

ran mondogatja, hogy azok a kedvenc elgondolásai, amelyeket a közönség a legkevésbé ért. – Ah! – mondta erre Liszt. – De hiszen itt van közöttünk egy művész – azzal a társaság egyik, számomra ismeretlen tagjához fordult –, aki a közönségnek fest, és mégis nagyra tartják. – Mindig ezzel az elegáns módszerrel terelte el a beszélgetést a saját személyéről. Ezután egy különc belga festőről, Wirtzről kezdett beszélni, akit maga is jól ismert. Manapság a brüsszeli Wirtz-galéria meglehetős népszerűségnek örvend, de úgy tűnt, Liszt még mindig abban a hitben ringatja magát, hogy Wirtzről nem sokan tudnak. – A művei – mondta – furcsák és fantasztikusak voltak. A világ őrültnek bélyegezte, a kritikusok pedig kigúnyolták és kinevették. Emlékszem, hatalmas műterme volt, melynek az egyik végében afféle pulpitus állt. Erre felállva szokott mindenfélékről szónokolni és a kritikusok, valamint a társadalom ellen prédikálni. – Ezután Liszt elmesélt egy kedves anekdotát Wirtzről. – Éveken át küldözgette furánál furább képeit a Salonnak, de azokat rendre visszaküldték. A műítészeknek semmi mondanivalójuk sem volt a számára. Nos, úgy esett, hogy hozzájutott egy eredeti Rubens-festményhez, és az a gonosz ötlete támadt, hogy aláírja a saját nevét és elküldi a Salonnak. A műítészek ezt is amolyan Wirtz-féle selejtnek nézték és visszaküldték. Szegény Wirtz, sejthetik, hogy legközelebb bőven volt miről szónokolnia az emelvényéről!

Később megkérdeztem tőle: – Még mindig nem jön Angliába?

– Már annyit utaztam; belefáradtam a világjárásba. Évente háromszor így is lakhelyet változtatok; Pest, Weimar és Róma között ingázom, és ha még többet lennék úton, akkor soha nem végeznék a magam elé tűzött feladatokkal. Amikor először Angliában jártam, Esterházy gróf vitt magával... Tudja, ő IV. György barátja volt. Ez még 1824-ben történt.

– Tavaly Antwerpenben járt, és akkor mindannyian reménykedtünk, hogy talán átjön Angliába is.

– Már jártam ott – válaszolta –, de többé nem megyek oda.

Liszt és az amerikai hölgy – Egy itt időző amerikai hölgy a minap meglehetősen tapintatlanul így szólt Liszthez: – Ó, abbé, ha maga eljönne Amerikába, hatalmas vagyont kereshetne! – A hölgynek nyilván fogalma sem volt arról, hogy Liszt a maga idejében hatalmas vagyonokat keresett és költött, de még mindig bőven maradt mit a tejbe aprítania. – Hölgyem – felelte a nagy *virtuoso* azzal az udvarias, mégis szatirikus humorral, melynek szintén mestere volt –, ha *önnek* lenne szüksége arra a nagy vagyonra, higgye el, már indulnék is.

Wagnerről is beszélgettünk, és megjegyeztem, hogy Wagner még a vele szöges ellentétben álló iskolákat is megfertőzte, és még Verdi is mélyen magába szívta a tanait; lám, az Aidán határozott wagneri vonások fedezhetők fel.

– Igen, Wagner mostanság valóban ott van a levegőben; végre mindenkinek be kell lélegeznie.

– És a *Parsifal*? – kérdeztem. – Valóban megjelenik ez a drámai mű?

– Hogyne, jövőre Bayreuthban. A fél világ ott lesz a bemutatón.

– Vagyis az összes Wagner-rajongó – mondtam.

– Nem, nem! – tiltakozott Liszt. – Ma ez a divat; *tous les badauds s'en mélent!* – ami mai angolsággal körülbelül annyit tesz, hogy „Az összes városlakó odavan tőle". *Jó éjt* – Tudtam, hogy az abbé korán nyugodni tér, ezért indulni készültünk. Most is látom nemes alakját a hosszú, fekete papi ruhában, amint velünk együtt felállt, és gyertyával a kezében kikísért bennünket a folyosóra. A gyertyaláng fénye ott táncolt jól ismert, fenséges vonásain; sűrű, fehér haja mintha korona lett volna a fején, úgy hullott alá egyenes vonalban a két vállára. Úgy festett, akár egy Michelangelo faragta ókori híresség. Egyedülálló, tiszteletre méltó személyéből sugárzott a különböző jellemvonások meglepő, őszinte elegye, mellyel Európa-szerte mindenkit meghódított és ötven éven át a zenei világ egyik legnagyobb csodájának számítva állandóan, de tudat alatt színpadias, szoborszerű, ugyanakkor utolérhetetlenül emberi volt – ez a kép vésődött örökre az emlékezetembe Liszt Ferenc abbéról Rómában, 1881-ben.

Fordította: Káldos Zsolt

ABSTRACT

Hugh Reginald Haweis

A LEAF FROM MY DIARY

Hungarian translation of Hugh Reginald Haweis' (1838–1901) book: *My Musical Life* (London: 1886).

RECENZIÓ

Eősze László

KODÁLY ZOLTÁN NAGYSZALONTAI GYŰJTÉSE

Sajtó alá rendezte és szerkesztette Szalay Olga és Rudasné Bajcsay Márta
Balassi Kiadó–Magyar Néprajzi Társaság, Budapest: 2001

Népzenekutatásunk jelentős könyvújdonsága – nyolcvannégy évvel a gyűjtést követően és harmincnégy évvel a gyűjtő halála után – Kodály teljes nagyszalontai anyagának kritikai forráskiadása. A késedelemért kárpótol a közreadás igényessége. Elég felütni a testes kötetet, és már az arányok meggyőznek a szerkesztés alaposságáról: a dallamok és jegyzeteik 380 oldalt tesznek ki, a tudományos apparátus pedig 260 oldalt foglal el. A történeti és elemző tanulmányok, az összehasonlító táblázatok és egyeztető jegyzékek, valamint az idevágó levelek, iratok alapján feltárul az olvasó előtt, hogy Kodály ezzel a munkájával 1916–1917-ben voltaképp az első magyar zenei falu-monográfiát alkotta meg, amelyet Voigt Vilmos az utószóban joggal nevez a magyar folklorisztika klasszikus dokumentumának.

Szalay Olga és Rudasné Bajcsay Márta legfőbb érdeme, hogy az összes föllelhető Kodály-kézirat bevonásával és valamennyi lehetséges forrás figyelembevételével közlik a teljes anyagot. S miközben feltárják a gyűjtés előzményeit és hátterét, egyben a Magyar Népköltési Gyűjtemény (és gazdája, a Kisfaludy Társaság) objektív bírálatát is adják. A felkutatott száznegyven dokumentum pedig – köztük hat eddig lappangó Kodály-levél, illetve lap – fényt derít a szalontai kötet létrehozásán fáradozó három munkatárs, Sebestyén Gyula, Szendrey Zsigmond és Kodály együttműködésének nehézségeire, és megvilágítja az ország történelmének egyik válságos korszakát, az 1916–1924 közti éveket.

Sebestyén, mint a Néphagyományt Kutató Nemzetközi Tudományos Szövetség, a „Folklore Fellows" magyar osztályának elnöke, országos gyűjtést indított 1912-ben diákok és tanárok részvételével. Az ő felhívására csatlakozott ehhez a munkához Szendrey, a szalontai főgimnázium tanára, harminc növendékével. Kodályt is Sebestyén nyerte meg az ügynek, bizonyára azzal a tervvel, hogy Arany születésének centenáriumára kívánt megjelentetni egy reprezentatív kötetet. „Azt az irányitást kaptam – írja Kodály –, hogy lehetőleg azt válogassam össze, amit Arany János ismerhetett." Lelkiismeretesen felkészült az útra: áttanulmányozta Bartalus István *Magyar Népdalok* című sorozatát az Arany által lejegyzett dalokkal, valamint a szalontai diákgyűjtők huszonhét füzetét. Ezután fogott hozzá a munkához: 1916 októberében és 1917 januárjában, összesen tizenhat nap alatt mintegy ötven énekestől több mint négyszáz dallamot sikerült lejegyeznie, annak ellenére, hogy sorozatos csalódások

érték. Kiderült, hogy a diákok anyaga – kevés kivétellel – hasznavehetetlen, tapasztalnia kellett, hogy a nála három évvel idősebb Szendrey jószándékú, de botfülű irodalmár, aki nem tud segítségére lenni. Utóbb arra is rá kellett ébrednie, hogy Bartalus meghamisította Arany gyűjteményét: koriambusokkal „fűszerezte" a dalokat. Végső tanulságként pedig le kellett vonnia, hogy Arany maga sem „talált utat az alsóbb népréteg elzárt szellemi életéhez", sok népies műdalt is leírt. Ezért Kodály, az eredetileg korlátozott tervet feladva, mindent gyűjtött, s az értékesebbjét fonografálta is. Így válhatott az ő anyaga régiesebbé, mint Aranyé – mellyel csupán tízegynéhány dallam mutat rokonságot.

A hétéves késéssel, 1924-ben megjelent kiadvány mindössze ötvenhárom dallamot tartalmazott, méghozzá a szövegektől elszakítva, a függelékben. Kodály, aki nem szívesen fogott bele ebbe a gyűjtésbe, hiszen mint megjegyezte, „más rossz munkáját foltozni nem kenyerem", végül mégis egyik legnagyobb vállalkozását vitte véghez. A most megjelent kötet így erkölcsi példaként is szolgálhat: a mostoha körülmények közti helytállás, az elkötelezettség rendkívüli eredményre vezethet.

Kötetünk szerkesztőinek legfőbb gondját nyilván annak a mintegy háromszázötven dallamnak a sajtó alá rendezése jelentette, amelyik kimaradt az 1924-es kiadványból, hiszen azok nyomdai előkészítését Kodály nem végezte el. Csak helyeselhető, hogy nem „kézirathű", hanem Kodály szelleméhez hű megoldásra törekedtek. Kodálynak az *Erdélyi magyarság* kottaképében kikristályosodó, majd teljes egészében a támlapok *Kodály-rend*jében és a *Magyar Népzene Tára* köteteiben érvényesülő elveihez tartották magukat, s a szótárszerű rendezést követték.

Az „adatközlők" életkora a kilencévestől nyolcvannégy esztendősig terjed. Ennek megfelelően a dallamok skálája is igen széles: gyermekdaloktól a siratókig sokszínű világot tár elénk – amit Arany János is megismerhetett volna, hiszen halála után harmincöt évvel is élt még. Csak sajnálhatjuk, hogy az ő költészetére nem hatott ez az értékes anyag. Kodály művészetét viszont számos darabja gazdagította. Még 1917-ben átvett két dallamot zenekari *Magyar rondó*jába, többet a *Magyar Népzene* füzetek dalai közé iktatott, a gyermekdalok közül pedig egy a Háryban, néhány az egynemű karok közt született újjá, vagy az *Iskolai Énekgyűjtemény*ben jelent meg.

A két szalontai út azonban a folklórkutatás számára is szolgált felfedezésekkel. Itt talált rá Kodály a 16–17. századi Rákóczi-dallamcsaládhoz tartozó három dalra, valamint a siratóknak sehol másutt nem hallható strofikus alakjára. De lejegyzett több változatban ritkaságszámba menő balladákat, régi stílushoz tartozó dallamvariánsokat, duda- és kanásznótákat s több „tamburán" (azaz citerán) előadott darabot is. Joggal állapította meg Kereszty István, korának tekintélyes zenekritikusa, hogy Kodály „egész gyűjtésmódja [...] nagy nyeresége a magyar szellemi életnek."

A nagy körültekintéssel felkutatott és rendkívüli filológiai gonddal összeállított anyag a kötet szerkesztőinek felkészültségén kívül felelősségérzetükről is tanúskodik. Bár az egyes fejezetek láthatóan önálló koncepciója magában rejti az átfedés veszélyét, erre alig néhány rövid utalás figyelmeztet, a szövegismétlést sikerült elkerülni. Példamutató a gyűjtői és a szerkesztői jegyzetek szigorú különválasztása. Néhol azonban a magyarázatok túlságosan is részletezők, ezért a fogalmazás nehezen kö-

vethető. Itt-ott az egyébként stilárisan is gondos szövegben meglepi az olvasót egy szokatlan kifejezés („gépelmény" – „gépirat" helyett) vagy egy szükségtelenül hosszú meghatározás („az évszám a postabélyegzőről való" – a „postabélyegző kelte" helyett).

Szalay Olga részt vett már az 1984-es *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai* című kötet közreadásában is. Az akkor végzett munka ösztönözhette e témakörben további kutatásokra. Hogy milyen eredménnyel, azt egyetlen adat is jól mutatja: a korábbi kiadvány szerint a szalontai gyűjtés eredménye 320 dal volt... ez a kötet viszont már négyszáztizenhármat közöl.

Rudasné Bajcsay Márta nemcsak az 1924-es kiadvány, illetve az Arany-gyűjtemény és a teljes Kodály-gyűjtés összefüggéseit tette vizsgálat tárgyává, hanem a Szalontán fonografált 123 dal közül alapos válogatással negyvenhármat CD-re mentett. Így a kottaszöveget tizenhat énekes majd egyórányi műsora illusztrálja.

Páratlan értéke a kötetnek, hogy mélyebb betekintést nyújt a népzenekutató Kodály műhelymunkájába. A három fő forrás – a Kodály Archívum, a Zenetudományi Intézet és a Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattára – anyagainak egybevetése nyomán kitűnik, hogy a tudós Kodály vezérelve (a szöveg és dallam elválaszthatatlanságának ismételt hangoztatásán túl) a tipikus megragadása volt. Azt vallotta, hogy csak a többször lejegyzett és fonogramról meghallgatott változatok szintézise tekinthető hitelesnek.

A főszöveghez csatlakozó mutatók sora (énekesek, gyűjtők névmutatója, kadencia-, szótagszám-, dalszövegmutató) emeli a munka gyakorlati használhatóságát. A kötet a hazai és a nemzetközi folklorisztikának egyaránt értékes gyarapodása.

Magyar zene ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

A 2001. ÉVI XXXIX. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

MILLENIUMI ESZTENDŐ

BERECZKY JÁNOS: »...hogy keressük nemzetünk saját hangját« (Kodály első két gyűjtőútja és a Nyári este) 129
BREUER JÁNOS: Az elnökkarnagy Dohnányi Filharmonikusai és a kortárs zene 275
DOMOKOS ZSUZSANNA: A Cappella Sistina tradíciójának hatása Liszt egyházzenei műveire 355
KIRÁLY PÉTER: Esterházy László muzsikus kapcsolatai 375
SÁROSI BÁLINT: Népzenei tartalmú Bartók-témák 115
SOMFAI LÁSZLÓ: Régi–új filológiai módszerek a Bartók-vázlatok kutatásában 261
TARI LUJZA: Rajeczky Benjamin a népzenetudós 235

TANULMÁNY

BERLÁSZ MELINDA: Ujfalussy József, a zenetudományi intézet osztályvezetője 3
BORGÓ ANDRÁS: Középkori héber kéziratok zenei vonatkozású illusztrációi 395
GRABÓCZ MÁRTA: Narrativitás-elméletek és az elektroakusztikus zene 57
KABA MELINDA: Újabb adatok az „aquincumi orgona" (Kr. u. 228) működésének kérdéséhez 19
KACZMARCZYK ADRIENNE: A parafrázistól az operáig és vissza Liszt: *Sardanapale* 287
KEULER JENŐ: Zenei gyakorlat, zeneelméleti gondolkodás, interdiszciplináris és interkulturális zenekutatás 417
KISS GÁBOR: Egy kompozíciótörténeti paradigmaváltás előzményei – a liturgikus formulától az ordináriumciklusig 171
RICHTER PÁL: Bitematikus stratégiák szonátaformájú tételekben 151
SALLIS, FRIEDEMANN: Kurtág György Hommage à R. Sch. (op. 15d) című művének genealógiájáról 383

SIPOS JÁNOS: Népdalok a kazak sztyeppe két végéről
1. rész 27
2. rész 183
3. rész 301
4. rész 425
SOMFAI LÁSZLÓ: Donald F. Tovey elemzései és a „précis-writing" 11
ZOLTAI DÉNES: A „Wagner-ügy" és az antiromantikus fordulat 201

DOKUMENTUM
BÓNIS FERENC: Tanúságtétel Bartók és Kodály korából
Radnai Miklós zeneszerző napló-jegyzetei 312
FONTANA GÁT ESZTER: A Riedlek Sopronban:
hangszerépítők négy generációja 65
GOMBOS LÁSZLÓ: Az új magyar zene hajnalán
Pillanatfelvétel egy magyar zenész naplójából 335
HAWEIS, HUGH REGINALD: Részletek naplómból
(Paul Merrick bevezetőjével) 451
KIRÁLY PÉTER: Wolfgang Ebner levelei Batthyány Adámnak (1643–1650) 85
LÁSZLÓ FERENC: Három korabeli költemény Liszt Ferenchez 441
NIETZSCHE, FRIEDRICH: A Wagner-ügy
Egy muzsikus-probléma 205

BESZÁMOLÓ
DOMOKOS ZSUZSA–GRABÓCZ MÁRTA: A zenei jelentés hetedik
nemzetközi kongresszusa Imátrában (Finnország), 2001. június 7–10 345
MIKUSI BALÁZS: Zeneszemiotikai szeminárium Helsinkiben és Tallinnban 101

RECENZIÓ
EŐSZE LÁSZLÓ: Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése 465
GÖNCZY LÁSZLÓ: Műveljük kertjeinket!
Ittzés Mihály: 22 zenei írás 229
KACZMARCZYK ADRIENNE: Liszt 2000
Egy levélgyűjtemény és egy tanulmánykötet
Hamburger Klára szerkesztésében 103

Gábry György emlékére (1927. április 23.–1998. július 4.) 109