

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LIII. évfolyam, 2. szám · 2015. május

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László

Tanácsadó testület / Advisory Board:

Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Jeney Zoltán, Kárpáti János,
Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Rovátkay Lajos (Hannover), Sárosi Bálint,
Somfai László, Szegedy-Maszák Mihály, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info, archívumát lásd: http://mzzt.hu/index_HU.asp (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti 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 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 121 BIRÓ VIOLA
A nagy háború küszöbén
Bartók hunyadi gyűjtésének néhány tanulsága
- 145 On the Eve of the Great War
Some Lessons of Bartók's Hunyad Collection (Abstract)
- 146 KOVÁCS ILONA
„Egy évig csak Beethoven-, Brahms-, Bruckner-, Mahler-
szimfóniákat vezényelni, és utána meghalni!”
Adalékok Jemnitz Sándor fiatalkori portréjához
- 159 „To conduct Beethoven's, Brahms's, Bruckner's and Mahler's
Symphonies for a Year and Then Die!”
Contributions to a Youthful Portrait of Sándor Jemnitz (Abstract)
- 160 KERÉKFY MÁRTON
Ironikus önarcképek?
Ligeti György: Hungarian Rock, Passacaglia ungherese
- 172 Ironic Self-Portraits?
György Ligeti's Hungarian Rock and Passacaglia ungherese (Abstract)
- 174 DALOS ANNA
Sári József és a posztmodern zene születése Magyarországon
(1967–1990)
- 185 József Sári and the Birth of Postmodern Music in Hungary
(1967–1990) (Abstract)
- 185 BERECHKY JÁNOS
Ó és új az első világháborús katonanótákban
- 206 Old and New in First World War Soldiers' Songs (Abstract)

DOCUMENTA

- 207 HAMBURGER KLÁRA
Kiadatlan Liszt-levelek a weimari Goethe–Schiller Archívumból
- 235 Unpublished Liszt-Letters From The Weimar Archives

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

TANULMÁNY

Biró Viola

A NAGY HÁBORÚ KÜSZÖBÉN*

Bartók hunyadi gyűjtésének néhány tanulsága

Bartók utolsó előtti nagyszabású román népzenei gyűjtése volt az 1913–14 fordulóján végzett Hunyad megyei gyűjtés. Az 1909 nyarán megkezdett román népzene-gyűjtés során a zeneszerző szinte megszakítás nélkül, lázas tempóban térképezte fel a Magyarországhoz tartozó román nyelvterületek különböző részeinek népzenejét.¹ Közben pedig tudományos publikációkban igyekezett munkája eredményeiről tájékoztatni: 1913 végére már mögötte volt a bihari kötet zökkenőktől nem mentes tapasztalata, de előkészületben volt máramarosi gyűjtésének eredetileg háromszerzősre tervezett kötete, sőt bánági gyűjtésének nyomdakész kottanyaga is már a lipcsei Röder cégnél várta a kiadás pillanatát.² Közben újabb bihari utat is tervezett, ezúttal egy falumonográfia készítésének céljából, amire Havas-

* A 2014. november 27-én a Zenetudományi Intézet Bartók Termében „A zene és a nagy háború” címmel megrendezett konferencián elhangzott előadás átdolgozott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Bartók szervezett román népzene-gyűjtéseinek kronológiája a gyűjtött dallamok hozzávetőleges számával (kizárólag a publikált dallamok számát jelezzük, a fonográfhengerre rögzített vagy a helyszíni gyűjtőfüzetbe feljegyzett, nyomtatásban nem közölt dallamokat itt nem vesszük figyelembe): Bihar, 1909. július–augusztus (277 dallam); Mezőség, 1909. szeptember (60 dallam); Nagyszentmiklós, 1910. január (69 dallam); Bihar, 1910. február (125 dallam); Kalotaszeg, 1910. április (24 dallam); Szamosújvár, 1910. október (33 dallam); Mócvidék, 1910. december–1911. január (326 dallam); Bihar, 1911. december–1912. január (229 dallam); Ugocsa 1912. január (47 dallam); Bihar, 1912. január–február (90 dallam); Bánág, 1912. március (87 dallam); Mezőség, 1912. április (22 dallam); Ugocsa, 1912. április (47 dallam); Bánág, 1912. december (358 dallam); Bánág, 1913. február (99 dallam); Máramaros, 1913. március (357); Hunyad, 1913. december–1914. január (462 dallam); Bihar, 1914. február (149 dallam); Mezőség, 1914. április (382 dallam); Besztercebánya, 1916. április (2 dallam); Marosvásárhely, 1916. augusztus (32 dallam); Arad, 1917. július (123 dallam); Bihar, 1917. július (8 dallam).

2 Bartók Béla: *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria) / Chansons populaires roumaines du département Bihar (Hongrie)*. București: Librăria Socec & Comp. și C. Sfetea, 1913; uő: *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*. München: Drei Masken Verlag, 1923 (Sammelbände für Vergleichende Musikwissenschaft IV.). A máramarosi kötet eredeti háromszerzős tervéről lásd László Ferenc: „A máramarosi kötet sors történetéhez”. In: uő: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok*. Bukarest: Kriterion, 1980, 55–76. A bánági kötet tervéről lásd uő: „Bihar és Máramaros között. Bartók Béla bánági román gyűjtéséről”. In: uő: *A százegyedik év. Bartókról, Enescuról, Kodályról*. Bukarest: Kriterion, 1984, 164–182.

dombrót találta a legalkalmasabbnak.³ A világháború kitörése a legintenzívebb időszakban törte derékba Bartók román népzene gyűjtésének munkáját: a háború éveiben már csak esetlegesen, a katonadalgyűjtések alkalmával került sor néhány kisebb hozamú gyűjtésre, míg nem 1918-ban teljesen megszakadt.

Hunyad megye a román nyelvterület addig még feltáratlan területe volt; az ottani gyűjtés sok szempontból újat hozó népzenei anyag tanulmányozását tette lehetővé. Bár Bartók számára meglehetősen korán nyilvánvalóvá vált a román népzene területenkénti különbözősége, „vízszintes irányú” változatossága, a népzenei dialektusterületek pontos, később csak árnyalataiban módosított körvonalazására a hunyadi gyűjtés tapasztalatainak birtokában nyílt először lehetősége. E különösen gazdag termést eredményező gyűjtés ugyanakkor általánosabb értelemben is, Bartók tudományos és kompozíciós tevékenysége számára egyaránt, több szempontból alapvetően fontos román népzenei élményei közé tartozik. A vidék önálló zenedialektusként való kezelését meghatározó, alkalomhoz nem kötött dallamokban Bartók a román népzene sajátos, a bihari mellett legautentikusabbnak vélt részét fedezte fel.⁴ Ugyanakkor a gyűjtés művésziileg is inspiráló élménye volt a kiváló dudás Lazár Lăscuval való találkozás, akinek repertoárja a zeneszerző számára különösen értékes, motívumos népzeneinek bőséges tárháza, s így későbbi tudományos népzenei rendszerében a hangszeres zene legősibbnek vélt rétegének, a motívumos táncok kategóriájának legfőbb forrása volt.⁵ Szerencsés körülmények folytán Bartóknak a tapasztalatait alkalma nyílt közvetlenül a gyűjtés után szóban és írásban is megosztania a magyar közönséggel. A két alkalom azonban az anyag eltérő megközelítésű bemutatását eredményezte: előszóban a lenyűgöző hatású dudajátékra került a hangsúly, míg írásban az alkalomhoz nem kötött dallamok típusa került előtérbe.⁶ A továbbiakban e két esemény néhány tanulságosabb mozzanatát szeretném közelebbről megvizsgálni.

3 Vö. Bartók 1912. december 17-i, Bușițiahoz írt levelét: *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János, Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 196–198. A célnak megfelelő helység kiválasztásában Bușiția maga segített Bartóknak; vö. Bușiția 1914. január 25-én kelt levelét Bartókhoz: *Documenta Bartókiana* III. Hrsg. Denijs Dille. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968, 79.

4 Bartók Béla: *Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje*. Szerk. Molnár Antal. Budapest: Somló Béla, [1934] (Népszerű Zenefüzetek 3.); kötetben: *Bartók Béla írásai*, 3. Közr. Lampert Vera, szerk. Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1999 (a továbbiakban *BBI/3.*), 210–269., ide: 225.

5 Lásd Lampert Vera: „Motívumos néptáncok Grieg és Bartók műveiben”. *Magyar Zene* XLVIII/2. (2010. május), 187–202.

6 Az előadás írott illetve szóbeli változatát lásd Bartók Béla: „A hunyadi román nép zenedialektusa” (a továbbiakban: *Hunyadi zenedialektus*). *Ethnographia* XXV/2. (1914. március), 108–115.; Kötetben: *BBI/3.*, 76–86.; uő: „A hunyadi román nép tájzenéje (zenedialektusa)” (a továbbiakban: *Hunyadi tájzene*). *BBI/3.*, 393–405.

„... mert nincs mulatságosabb dolog a dudánál”: Bartók hunyadi előadása

Ezekkel a szavakkal invitálta Bartók barátját, Freund Etelkát az MTA felolvasótermében 1914. március 18-án tartott, a hunyadi románok zenedialektusáról szóló előadására.⁷ A Magyar Néprajzi Társaság által szervezett, a magyar népzene kutatás történetében az első gramofonfelvételeket eredményező nevezetes előadás dallamillusztrációit, mint tudjuk, a cserbeli dudás, Lazár Lăscuș játéka uralta.⁸ Bár Bartókot kétségtől mulattatta a duda – vagy ahogyan ő gyakran nevezte, csimpo-lya – groteszk hangzása, az előadó kivételes játéktechnikája és rendkívüli variálókészsége lehetett az, ami leginkább felkeltette az érdeklődését. Az előadás tervezésében és megvalósításában Lăscușnak minden bizonnyal meghatározó szerepe lehetett.

Mielőtt rátérnénk a felolvasás tárgyára, érdemes röviden áttekintenünk a közvetlenül ezt megelőző eseményeket. Bartók 1913. december 21. és január 4. között a korabeli Hunyad vármegye két középfekvésű járásában gyűjtött. Erdőhátság vidékének falvaiban, Cserbelen, majd Feresden kezdte a gyűjtést, de egy szocsed-i dudástól is felvett néhány dallamot, majd átmenve a Hátszegi járásba Várhely, Paucsinesd, Malomvíz, Nuksora, Ohábasibisél helységeken gyűjtött, végül gyalári és leleszi adatközlők dallamai zárták a sort.⁹ Korábbi tapasztalatainak fényében Bartókot megdöbbenette a vidék dallamgazdagsága, mint erről feleségének Várhelyről írt, 1913. december 28-án kelt levelei is tanúskodnak. Intenzív munkáját megszakítva, pontosan tájékoztat a munka előmeneteléről, franciával kevert magyar nyelven: „Je travaille comme un 'engine'. (gőzerő) Jusqu'à cette heure j'ai rempli 82 cylindres (pour 7 jours assez).”¹⁰ Másnap visszatér előző levele gondolatmenetéhez: „Folytatom egy hatalmas gyűjtés után. Most már a századik hengernél tartok [...] C'est incroyable quelle quantité des airs on trouve ici!”¹¹ Majd egy ugyanaznap postára adott második levelezőlapon további részleteket árul el az imént említett „hatalmas gyűjtésről”: „Hogy micsoda arányban megy a gyűjtés azt a következő számok mutatják: eddig 110 henger; tegnapelőtt 4-től tegnap 5-ig szakadatlanul gyűjtöttem a 12–8-ig tartó éjjeli pihenőt meg ebédidőt kivéve; ez alatt 30 henger fogyott el 100 dallamnak”.¹² Ennek a gyűjtésnek a termését Bartók később személyes rekordként említi a bihari kötetnek a moldvai *Șezătoarea* folyóiratban megjelent lesújtó bírálatára válaszoló Cáfolatában: „volt eset, hogy 24 óra le-

7 Bartók 1914. március 14-én kelt levele, *Bartók Béla levelei*, 219.

8 *Hunyadi tájzene*, 396–405.

9 A települések egy kivételével mind a mai Hunyad (Hunedoara) megyéhez tartoznak, hivatalos román nevük: Cerbăl, Feregî, Socet, Sarmisegetuza (Bartóknál: Grădiște), Păucinești, Râu de Mori, Nucșoara (Argeș megye), Ohaba Șibișel, Ghelari, Lelese.

10 Demény János fordításában: „Nagyon nehéz lenne hosszú levelet írni; meglehetősen sok témám lenne, de időm nincs. Gőzerővel dolgozom. Eddig (az óráig) 82 hengert használtam fel (7 napra elég).” *Bartók Béla levelei*, 225.

11 A franciául írt szöveg fordítása: „Hihetetlen, mennyi itt a népdal!” Uott, 225.

12 Uott.

forgása alatt gyűjtő 105 dallamot gyűjtött. Ez történt Paucineşd Hunyad m. faluban, hátszegi járás, ahol 1913. dec. 26. du. 5 órától 27. du. 5-ig 45 táncdallamot (furulyáról), 28 kolindadallamot (hosszú szövegekkel) és 32 egyéb énekelt dallamot sikerült gyűjteni (a 60 énekelt dallamot helyszíni gyűjtéssel). Tanú reá Boca Victor ottani román lelkész”.¹³

Hatalmas gyűjtésének tudományos feldolgozása szinte azonnal megkezdődött, mégpedig egy régebbi tervével szoros összefüggésben. Solymossy Sándornak írt 1912. novemberi 7-i levele szerint a Magyar Néprajzi Társaság egy népzenei előadás megtartására kérte fel Bartókot.¹⁴ A magyar népi hangszereket ismertető, „hontmegyei tülkös-dudás és szentesi tekerős” élő előadásaival illusztrált felolvasás számunkra ismeretlen okokból elmaradt. Demény János közlése szerint a következő évben egy „máramarosi fonó” zenei bemutatását célul kitűző előadás gondolata merült fel, amelyről Bartók máramarosi segítőjének, Ion Birleának beszélt.¹⁵ Végül 1914 elején látszik megvalósulni a népzenei előadás terve: a Hunyad megyei gyűjtést követően Bartók nemsokára már cserbeli adatközlők Budapestre hozatalának konkrét tervével fordul a Néprajzi Társaság főtítkárához.¹⁶ A hunyadi román nép zenedialektusának bemutatásához a térség elsőként megismert, ugyanakkor zeneileg a legtöbb különlegességgel szolgáló falujából válogatta Bartók azt a néhány énekest és hangszerjátékost, akik felolvasásához élőben szolgáltatják majd az illusztrációkat. Az előadás előkészületeiről és megvalósulásának néhány homályos pontjáról már többször szólt a szakirodalom;¹⁷ e helyen csak egyetlen szempontot szeretnénk kiemelni.

Hogy minél teljesebb képet nyújthasson a vidék zenéjéről, Bartók eredetileg három cserbeli előadó, egy dudás, egy furulyás és egy énekes asszony felhozatalát tervezte. Azonban mint a cserbeli körjegyzőtől értesül: „1. Az ottani községi hajdu (aki magyarul is, irni olvasni is tud) nélkül nem akarnak, nem mernek utra kelni az atyafiak. 2. Egy asszony egyedül nem jön, csak másodmagával. Szóval ez három ember helyett 5 volna, amit a t. Társaság bizonyára nem győz pénzzel.”¹⁸

13 Bartók Béla: „Observări despre muzica populară românească”. *Convorbiri Literare* XLVIII/7–8. (1914. július–augusztus), 703–709.; lásd „Megjegyzések a román népzeneiről. Cáfolat”. *BBI*/3., 339–344. Az egyes idézetek eltérő számadatait tovább bonyolítja, hogy Bartók kiadott román népzenei gyűjteményei szerint Paucinesden 52 hangszeres dallamot gyűjtött, így összesen 112 kiadott dallamról tudunk.

14 Bartók Béla levelei, 194.

15 Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának éve. Találkozás a népzenevel (1906–1914)”. In: *Zenetudományi tanulmányok*, III. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955, 286–459., ide: 431.

16 Bartók Solymossy Sándorhoz írt 1914. február 13-i levele, *Bartók Béla levelei*, 216–217.

17 Demény: i. m., 440–443.; László Ferenc: „Muzica Cerbălului în opera lui Bartók Béla [Cserbel zenéje Bartók munkásságában]”. In: uő: *Bartók Béla. Studii, comunicări, eseuri*. Bucureşti: Kriterion, 1985, 99–113.; Hunyadi zenedialektus, 85–86.; Pávai Réka: „Hunyad megyei adatközlők Budapesten. Bartók Béla 1914-es előadása”. *Magyar Zene* XL/3. (2002. augusztus), 313–326.

18 Bartók 1914. február 13-i levele, *Bartók Béla levelei*, 216. A cserbeli jegyző, Rimbás Péter 1914. február 23-i levele szerint továbbá „Leszkus Lázár (csimpolyás) szülei tekintettel arra[,] hogy fiuk rövidlátó[,] a hajdu nélkül nem engedik föl – mert ötet föltétlen vezetni kell [...]”. Kiadatlan levél a budapesti Bartók Archívumban, BH-N: 2154.

A szűkös anyagi körülményekre való tekintettel Bartók felvázolja a lehetőségeket: „Már most az a kérdés, hogy 3 embert vagy 4 embert akar-e felhozatni; ha hármat, akkor ez volna: dudás, furulyás és vezető; ha négyet, akkor: dudást, két asszonyt és vezetőt.” A költségek részletes számadása, az adatközlők ellátására és az előadás lebonyolítására vonatkozó kérdések után Bartók utóiratként felveti: „Van egy megoldás arra[,] hogy mind az öten feljöhessenek. Fizesse az 5. énekesért járó összeget a Néprajzi Osztály. Azt a 38 K.[-át] már csak elbirják, ha cserébe olyan tömördek sok grammofon felvételt készíthetnek saját maguk számára, amennyit majd ebből a 4 muzsikusból ki lehet hozni. Tessék erről Semayer igazgató urral telefonon tárgyalni!” Bartók valószínűleg maga vette fel a kapcsolatot a Nemzeti Múzeum igazgatójával, ugyanis másnap már így ír Solymosssynak: „Semayer ig. Úr értesített, hogy a hunyadmegyei dudás és furulyás (esetleg énekes) lehozatalát a Néprajzi Társaság vállalta el [...]”, és lemondóan szögezi le, hogy „lejön az előadásra legjobb esetben 3 ember, legrosszabb esetben 1 (a dudás)”.¹⁹ Végül a levelezés későbbi darabjai, valamint az előadás alkalmával készült hangfelvételek tanúsága szerint mind az öt hunyadi eljött.²⁰

Mint láthatjuk, Bartók számára az előadás megtartásához a dudás jelenléte minden körülmények között nélkülözhetetlen volt. A program előzetes meghirdetéséhez javasolt címben Bartók a dudát külön kiemelte: „A felolvasás címe ilyesmi lehetne: 1. A hunyadmegyei románok táj-zenéje (zenedialektusa), az ott még használatban levő duda bemutatásával [...]”.²¹ Jelenlegi ismereteink szerint, mint a későbbiekben látni fogjuk, az előadás illusztrációs anyagában valóban a dudapéldák domináltak. Ennek, valamint Bartók későbbi nyilatkozatainak fényében ugyanakkor akár azt a feltevést is megkockáztathatjuk, hogy egyenesen Lăscuș játéka volt az, ami Bartókot épp ennek a témának a kibontására vezette. A *Rumanian Folk Music* tárgyilagos hangú, a szerző népzenei analitikáját a legmagasabb szinten tükröző, statisztikai táblákkal alátámasztott, tudományos igényű előszavában Bartók meglepően személyes hangon nyilatkozik Lazăr Lăscuș játékaról:

Hihetetlen micsoda változatosság érhető el ilyen kevés eszközzel. Ennél is meglepőbb Lazăr Lăscuș, egy 18 éves ifjú repertoárbősége (vagy alkotói fantáziája?), a legjobb duda-játékosé, akivel valaha találkoztam. Összesen harmincegy táncdallamot játszott, amelyek 106 különböző motívumot tartalmaznak: ezek közül egy 5 különböző darabban, egy másik 4 darabban, négy 3 darabban, tizenhat 2 darabban és 84 csak egyetlenegyszer fordul elő. Rendkívüli könnyedséggel és majdnem kaleidoszkopikus gyorsasággal állította elő ezeket. Bár el kell ismernünk, hogy később ismételni kezdte önmagát.

Sajnálatos, hogy az I. világháború és az azt követő zűrzavarok megakadályozták tudásának, képességének és repertoárbőségének alaposabb vizsgálatát. Akkor talán meg lehetett volna állapítani, hogy vajon az általa használt motívumok mindegyike hagyományos-e, vagy egy részük csupán rögtönzésszerű, amelyek, miután egyszer egy darabban megje-

19 Bartók Béla levelei, 217.

20 Bartók 1914. március eleji levele szerint „az 5. személy: a furulyás lehozatalához szükséges 38 Koro-nát majd máshonnan próbálom előteremteni.” Uott, 218.

21 Uott, 217.

lennek, soha máshol többé nem fordulnak elő. Ő most 46 éves lenne, ha egyáltalán él még, tehát még pótolni lehetne a mulasztást – ha nem lenne a II. világháború!²²

A cserbeli dudás repertoárját azok a motívumos szerkezetű táncdallamok²³ uralják, amelyek a Bartók román gyűjtésének egészét magába foglaló, kései rendszerezésében önálló osztállyá emelt, határozott szerkezet nélküli dallamok csoportjába (*Class B*) tartoznak, és amelyeket az *RFM* hangszeres kötetének előszava szerint a szerző így határoz meg: „ez a stílus semmiféle határozott szerkezetet nem használ; helyette egy vagy több két vagy négy ütemes, általában pentachord terjedelmű motívum ismétlődik benne, mindenféle terv vagy rendszer nélkül”.²⁴ E dallamtípusnak Bartók gyűjteményében Lăscuș kiemelkedő képviselője. A motívumos táncok – műfaj, földrajzi helyzet, végül előadó szerint elrendezett – kategóriájának minden alcsoportját a Lăscuștól gyűjtött dallamok nyitják.²⁵ Továbbá az összesen 147 dallam analitikus számozással megjelölt, és a kötet függelékében önállóan rendszerezett összesen 323 motívuma között a – Bartók számításai szerint – 106 Lăscuștól származó példa aláhúzással ki van emelve.²⁶

Bartók már az 1913. decemberi helyszíni gyűjtéskor felfigyelhetett a cserbeli dudás sajátos repertoárjára, ugyanis a tőle gyűjtött 24 dallam kettő kivételével kizárólag motívumos táncdallam.²⁷ Ugyanakkor, mint hunyadi gyűjtésének további részében tapasztalhatta, ez a dallamtípus általánosan jellemző ennek a térségnek a hangszeres zenéjére: Szocsed, Feresd és Ohábasibiseli dudásai szinte kizárólag ilyen dallamokat játszottak Bartók fonográfjába, de néha a furulyásoktól is rögzített ilyen típusú dallamokat. Bár a gyűjtés során Bartók több kiváló és tapasztalt

22 „It is amazing indeed what a variety can be achieved with such scanty means. Still more surprising is the wealth of repertoire (or creative imagination?) of Lazăr Lăscuș, a boy eighteen years old, the best bagpipe player I have ever met. He played all in all thirty-one dance pieces which contain 106 different motifs, one of them occurring in five different pieces, one in four pieces, four in three pieces, sixteen in two pieces, and eighty-four used but once each in a single piece. He turned them out with an ease and an almost kaleidoscopic rapidity, really remarkable. We must concede, though, that he began to repeat himself later. // It is a pity that the outbreak of World War I and the disorders following it prevented a more thorough investigation of his skill, ability, and wealth of repertoire. It could have perhaps establish whether all his motifs were traditional, or one part of them purely improvised which, after their first appearance in a piece, would never again occur in other pieces. His age should be now forty-six, if he is still alive, so that the omission could be made up – were it not for World War II!” Béla Bartók: *Rumanian Folk Music*. Ed. Benjamin Suchoff. I. Instrumental Melodies. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967 (a továbbiakban: *RFM/1*), 50–51.

23 Lásd Somfai László: „Bartók népzenei forma-terminológiája”. In: uő: *Tízennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 2014, 291–295.

24 „...this style does not use any determined musical structure; instead, one or more two- or four-bar motifs, spanning generally a pentachord, are repeated without any plan and order” *RFM/1*, 50.

25 Lăscuș dallamai az *RFM* hangszeres kötet B osztályának egyes műfaj-kategóriái szerint: De doi (18 dallam), De danț (7 dallam), Ardeleana (1 dallam), Țigăneasca (1 dallam), Amikor a juhász megtalálja juhait (2 dallam), cím nélküli dallamok (3 dallam).

26 *RFM/1*, 13–14, 659–669.

27 Bartók az F. 913–919, 937, 944–949 (múzeumi számozásuk: M.F. 3315–3321, 3339, 3346–3351 számú hengerekre rögzítette Lăscuș dallamait; a dallamok adatait az V. számú gyűjtőfüzet (BH: I/104) 1–2., 6. és 8. oldalaira jegyezte fel.

hangszerjátékossal találkozott, mégis az elsőként hallott ifjú Lazár Lăscuș játéka ragadta meg leginkább. A gyűjtés során rögzített fonográffelvételek a tanúi a cserbeli dudás Bartók által is említett kivételes játéktechnikájának, majdhogynem alkotói fantáziát sejtető motívumgazdagságának és variálókészségének.

Érthető, hogy a budapesti előadás gondolatának felmerüléskor Bartók feltétel nélkül be akarta mutatni ezt a különös zenét játszó, kivételes képességű parasztmuzsikust a közönségnek. Hogy aztán az előadás során mely dallamok hangoztak el, azt megfelelő dokumentumok híján nem tudjuk pontosan megállapítani, csak sejtethetjük. Az előadás szövegének felolvasására szolgáló kézirat²⁸ nem tartalmaz dallampéldákat, sem azokra utaló bármilyen feljegyzést. Viszont egy különálló kottás lapon fennmaradt néhány szerzői jegyzet négy dudadallamról, amely a dallamok fonográfszámai mellett tartalmazza a hozzájuk fűzött szerzői kommentárt is.²⁹ E jegyzetek alapján az előadás szövegét közreadó *Bartók Béla írásai* 3. kötete azonosítja a dallamokat, és közli a Bartók Archívumban fennmaradt támlapjaik hasonmását.³⁰ Érdemes e támlapokat közelebbről is szemügyre vennünk, ugyanis ezek nem csupán magát a tervezett hangzó anyagot mutatják meg, hanem egyúttal Bartók korabeli népzeneelemző módszeréről is képet adhatnak.

A cserbeli gyűjtésből kiválasztott négy dudadallam, mint Bartók hozzáfűzött jegyzetei is mutatják, fokozatosan halad az egyszerű, egyetlen motívumból építkező típustól a bonyolultabbak felé: az egyetlen, kétütemes motívumot ismételtető, variáló dallam (*RFM/1, 545*) után szintén csak egyetlen, ezúttal négyütemes motívum folytonos ismétléséből álló dallam (*RFM/1, 588*) következik; a duda természetes skáláját módosító játéktechnika bemutatására egy alterált 3. illetve 4. fokú dallam (*RFM/1, 555*) szolgál, amelyben már két, „habár egymáshoz elég közel álló motívum váltakozik”; végül egy öt motívum váltakozásából álló dallam (*RFM/1, 559*) zárja a példasort.³¹ A megfelelő dallamok támlapjain Bartók piros ceruzával bejelölte az egyes motívumokat, a variánsokat is jelölő sorszámozással látva el őket.³² Továbbá a lap alján szürke ceruzával följegyezte a táblára írandó motívumok sorsszámát, két esetben ezek dallami kivonatát is.³³ E helyen csupán egyetlen példát emelünk ki. Az első példa meglehetősen gyors tempóban játszott dallamá-

28 Ziegler Márta kézírásában készült felolvasópéldány, melynek utólagos szerzői bejegyzései már a tanulmányváltozatot készítik elő (Bartók Archívum, BA-N: 3964b). Erről lásd még a *Hunyadi zenedialektus* szerkesztői megjegyzéseit.

29 Bartók Archívum, BA-N: 4092. A kézirat egy másik lapján a duda szerkezetének vázlatos rajza található.

30 *Hunyadi tájzene*, 399–404.

31 Uott.

32 A nagy román gyűjtés Bartók Archívumban őrzött támlapanyagának vizsgálata azt sejteti, hogy Bartók az előadásra készülve lejegyezte az első néhány Lăscuștól gyűjtött dallamot, majd felesége, Ziegler Márta készített róluk tintás másolatokat, amelyeken aztán Bartók módszeresen elkezdte kielemezni a motívumokat. Az F. 913–917 (M.F. 3315–3319) számú hengerekre felvett dallamok támlapjainak – egy kivételével – mindegyikén megtalálható ez a piros ceruzás motívumelemzés (Vö. a *RFM/1 545, 546, 555, 559, 588, 590* dallamok támlapjait).

33 Bartók Solymossyhoz írt leveleiből tudjuk, hogy előadásához zongorát és kottaszisztémás táblát igényelt, bár a zongora beszerzése 1914. március eleji, illetve március 10-i levele szerint még bizonytalan volt. *Bartók Béla levelei*, 216–219.

nak minden apró részletét pontosan rögzítő lejegyzésen Bartók két variánsmotívumot azonosított, melyeket *1a*-val, illetve *1b*-vel jelölt.³⁴ A két motívum a második ütem leugró, illetve lehajló dallamvonalában különbözik, bár a folytonos ismétlés során előfordulnak kisebb díszítésbeli különbségek, sőt az első ütem dallamvonala is módosul, de ezeket Bartók már nem tekintette önálló értékű variánsoknak. Bár előadásának szövegében Bartók nem tért ki a duda sajátos játéktechnikájából fakadó *staccato* hangzásra, a két motívum támlapra feljegyzett kivonata azt a fajta hallható alakot rögzíti, amilyent rendszerint idézni fog a dudáról szóló későbbi ismertetéseiben.³⁵ Ráadásul e feljegyzés szerint Bartók azt a variánst tartotta elsődlegesnek, amely majd az *RFM* motívumrendjében a 200. számot viselő – 16 különböző variánst felsorakoztató – motívumváz alapváltozatához áll közel.³⁶ (Lásd az *1. fakszimilét*.) Bár úgy tudjuk, a motívumos táncok teljes anyagának komplex elemzése és az említett motívumrendszerkezés gondolata Bartók népzene-tudományi munkájának kései produktuma,³⁷ e példák elemzése mégis azt mutatja, hogy már az anyaggal való találkozás első fázisában a dallam sokoldalú elemzési módjainak lehetőségein gondolkodott.

De vajon hogyan valósította meg Bartók magát a hangzó illusztrációt? Lejátszotta volna a helyszíni gyűjtésen rögzített felvételeket? Ha esetleg végig is mutatta az előre eltervezett rendben a hangfelvételeket, ez minden bizonnyal elhomályosult az előadás legfőbb látványossága, a falusiak élő produkciója, esetünkben Lazár Láscluș dudajátéka mellett. Elképzelhető, hogy Bartók esetleg épp az előkészített példasort kérte volna a dudástól élő előadásban. Azonban, mint a hangfelvételek bizonyítják, Láscluș soha nem játszott egy dallamot kétszer egyformán. A motívumos szerkezetű táncok nyitott, improvizatív formája Láscluș számára ideális terepnek bizonyult előadói képességeinek kibontakoztatására: nincs két olyan dallam, amely azonos motívumokból épülne fel, de egyazon motívum különböző darabokban való előfordulása is minden esetben jelentős variálódással járt.³⁸ Ha tehát Bartók elő is játszotta volna Lásclușnak a kívánt dallam egy-két motívumát – amelyet a közönség számára a táblára is fölírt –, a végeredmény minden bizonnyal egy teljesen új, a helyszínen gyűjtöttektől eltérő dallam lehetett.

Mint Bartók Solymossyhoz írt 1914. február 14-i leveléből tudjuk, az előadásnak fontos része volt a „bemutatása annak, miképen készülnek a Néprajzi Osztály számára fonográf- és grammofon-felvételek”.³⁹ Bár ez mintha az előadásnak egy

34 Erre a támlapra Bartók továbbá följegyezte a duda egyes sípjainak az alaphangját, illetve a dallamsíp skáláját, amelyre előadásának egy korábbi szakaszában utalt.

35 Lásd *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, XXVIII.; „Magyar népi hangszerek”. *Zenei Lexikon*. Szerk. Szabolcsi Bence és Tóth Aladár. Budapest: Győző Andor kiadása, 1931, II. kötet, 62.; *RFM*/1, 22–23.

36 Az *RFM*/1 függelékeként közölt motívumrend az alapváltozatnak tekintett dallamváz alatt felsorolja lehetőleg az összes olyan dallam, ezen belül a motívumvariánsok számát, ahol az illető motívum előfordul; a dallamok felsorolása az alapváltozathoz legközelebb álló variánsoktól halad a távolabbi variánsok felé. Lásd *RFM*/1, 659–669.

37 Somfai László szerint a motívumrend kidolgozása nem lehet korábbi 1939–40, esetleg 1941-nél. Lásd Somfai: *Népzenei forma-terminológia*, 295.

38 Lásd az *RFM*/1 motívumrendjének 119., 169., 200., 224., 226., 229., 264., 286. számú motívumait.



1. faksimile. Az RFM/1 545. dallamának támlapja Ziegler Márta kézírásával, Bartók piros és szürke ceruzás kiegészítéseivel (Bartók Archivum, BH: I/183)

- 39 Bartók Béla levelei, 217. Az 1914-es gramofonfelvételek a Bartók-kutatók számára sokáig ismeretlenek voltak (lásd a Hunyadi zenedialektus jegyzetanyagát, ahol Bartók dátumjelzései alapján vannak azonosítva a dallamok). A Bartók Béla írásai előkészületben lévő 4. kötetének (a BBI/4 Lampert Vera közreadásában, e cikk szerzőjének szerkesztésében az OTKA NK101742 számú pályázatának támogatásával) munkálatai közben előkerült, a gramofonfelvételek némelyikének lejegyzését tartalmazó vázlatlap – amely Bartók 1933. január 22-én Frankfurtban tartott előadásának kéziratanyagához tartozik – vezetett el az eredeti hangfelvételek „újrafelfedezéséhez”, az ehhez nyújtott segítségéért hálás köszönettel tartozom a Néprajzi Múzeum munkatársának, Pálóczy Krisztinának.

különálló részét képezné, elképzelhető, hogy a felvételeknek legalább egy része már a felolvasás közben elkészült, így magukat az illusztrációkat képviselik. A gramofonfelvételeken található énekes példák között megtaláljuk mindazokat a műfajokat (doinadallamok, menyasszonyi ének, siratók, kolindák), amelyekről Bartók felolvasásában említést tesz, igaz, a felvételek sorrendje nem mindig követi az előadás szövegében jelzett illusztrációk sorrendjét.⁴⁰ Mind a fonográf-, mind a gramofonfelvételek sorát azonban Lăscuș dudadallamai nyitják, habár a felolvasás során a hangszer bemutatása, így a rávonatkozó hangzó példák is az előadás legvégére kerültek. Ha mármost összevetjük ezeket az előbb említett tervezett példák sorával, láthatjuk, hogy nem a Bartók jegyzetei szerinti előre eltervezett rend szerint következnek, sokkal inkább egy reprezentatív válogatást nyújtanak a vidék tánczenéjéből. Lăscuș 7 gramofon- és 6 fonográffelvétele között képviselve van a vidék két jellegzetes tánc típusa, a *De danț* (Övtánc) illetve a *De doi* nevezetű páros tánc, továbbá a térségre kevésbé jellemző, szegényes dallamanyaggal rendelkező *Ardeleana*, és természetesen nem maradhatott ki a pásztorzene emblematikus párdarabja, az *Amikor a juhász elveszíti / megtalálja juhait* sem.⁴¹ Sőt, Bartók kérésére Lăscuș két jellegzetes doinadallam hangszeres változatát is felvételre játszotta.⁴²

Ugyanakkor mégsem vethetjük el annak a lehetőségét, hogy a táncdallamoknak legalább egy részét Bartók előre tervezett példái nyomán rögzítették. A támlapokon bejelölt és táblára írandóként kiemelt motívumok mindegyike visszatér a felvételre játszott dallamok valamelyikében – holott mint Bartók hangsúlyozta, Lăscuș meglehetősen ritkán ismételte önmagát. Az első tervezett példa egyetlen motívumának variánsai például rögtön az első fonográfra vett dallamban megjelennek (RFM/1 591. dallam 2a–b és 5a–b motívumai). A második példa négytaktusos motívuma a második fennmaradt gramofonlemezre (Gr. 3) vett, RFM/1 635. dallamnak 5a–c motívumaként tér vissza;⁴³ ennek záró fordulata egyébként kiváló példa a Bartók által „lili”-ként említett trillázásra.⁴⁴ A harmadik példa két egymás-

40 A gramofon- illetve fonográffelvételekről Pávai Réka közölt azonosító jegyzéket; ugyanő számolt be a felvételekkel kapcsolatos egyes tisztázatlan kérdésekről, hiányosságokról és következetlenségekről. Lásd Pávai: i. m., 318–320., 323–325.

41 Gr. 1 = RFM/1 592 (De danț); Gr. 3 = RFM/1 635; Gr. 10 = RFM/1 560 (De doi); Gr. 14a–b = RFM/1 185b, 630b (Amikor a juhász...); Gr. 15a = RFM/1 607 (Ardeleana); Gr. 16a = RFM/1 636; M.F. 3525 = RFM/1 591 (De danț); M.F. 3526a = RFM/1 557 (De doi); M.F. 3526b = RFM/1 547 (De doi); M.F. 3692 = RFM/1 634. Pávai tanulmányában felhívja a figyelmet a párhuzamos felvételek hiányára, holott a két hangrögzítő eszköz, a fonográf és a gramofon technikai különbözősége indokolta volna ezt. Feltételezésünk szerint a dudadallamok esetében nem kizárt, hogy az első fonográf-, illetve gramofonfelvétel ilyen párhuzamos előadás céljából készült, ugyanis több motívum közös bennük, és kései rendszerezésében Bartók egymás mellé sorolja őket (RFM/1, 591, 592).

42 M.F. 3527a = RFM/1 712 = RFM/2 193; M.F. 3527b = RFM/1 698c = RFM/2 79d–e.

43 További variánsa még ugyanezen dallam 5d motívuma, valamint a 10. gramofonlemezre rögzített RFM/1 560. dallam 9a–b motívumai.

44 Előadásában Bartók így írja le ezt a jelenséget: „A 6. hangképzővel épen szemben, a síp felső részén van egy alig 2 mm. átmérőjű nyílás; ennek megnyitásával a dudás bármely skálahangot, kivéve a legfelső es-t, kb. 1/2 hanggal feljebbíthati. Ezt a kis nyílást legnagyobbbrészt trillázásra használja a dudás; innen kapta hangfestő nevét: lili.” *Hunyadi tájzene*, 398. A tervezett második példa dallamának első lejegyzésénél Bartók be is jegyezte a motívum fölé, hogy „lili”; lásd BH: I/97, Bp. Fasc., fol. 92r.

hoz közel álló, bő szekundos skálájú motívuma szintén a 635. számú dallamban fordul elő.⁴⁵ A negyedik példában öt különböző motívum variánsai váltakoznak,⁴⁶ ezekből Bartók két olyan motívumkivonatot jegyzett fel a támlapra, amelyben öszszevonta a 2b–c és részben a 3d motívum egyes elemeit, és „eltolt ritmusú” motívumokká alakította őket; ez a szerző későbbi írásaiban a román hangszeres népzene egyik sajátosságaként kiemelt ritmikai jelenség leginkább a darab 4. és 5. négyütemes motívumaira jellemző. Az *1. táblázatban* (a 132. oldalon) ezért a támlapon szereplő motívumkivonat mellett a dallam 5a motívumát és ennek egy gramofonra rögzített változatát jelezzük⁴⁷.

Természetesen a Budapesten lemezre, illetve fonográfhengerre vett dudadallamok csak részben hozhatók összefüggésbe a Bartók előadásjegyzetei közt fennmaradt, előre tervezett illusztrációkkal. A budapesti felvételek alapvetően új, szélesebb körű lehetőségeket biztosítottak mind a gyűjtő mind az előadó számára: a rögzített dallamok tervszerűnek tűnő rendje azt mutatja, Bartók igyekezett a megadott kereteket gazdaságosan, ugyanakkor maximálisan kihasználni; Lăscuș pedig a három és fél perc hosszúságú gramofonlemez előtt állva már a legelső felvételnél 13 különböző motívumból és variánsaiból felépített terjedelmes táncfantáziát játszott. A hangfelvételek összességének részletes tárgyalása önálló tanulmányt igényelne, ezért itt erre nem térhetünk ki.

Hogy Lăscuș játéka milyen mély hatást gyakorolt Bartókra, azt egy közel húsz évvel későbbi eset is tanúsítja. A zeneszerző lényegében a cserbeli dudás példáját követte, amikor 1932-ben Frankfurtban „A népdalkutatás új eredményei Magyarországon” címmel előadást tartva hangzó illusztrációként Lăscuș egyik dallamát maga alkotta újra.⁴⁸ Élő dudajátékos hiányában a példákat a helyi zenekar tagjainak előadásában, klarinét-oboa-fagott hangszerelésben kívánta megszólaltatni. Az előadás kéziratai között fennmaradt szólamkották alapján rekonstruálni lehetett a példát⁴⁹ (2. fakszimile a 134., 1. kotta a 135. oldalon). Mint láthatjuk, Bartók itt az 1914-es előadás tervei között is szereplő RFM/1 588. dallamát vette alapul, annak is az 1b motívumával indítva a példát – akárcsak hunyadi előadásánál, ahol az 1a-t átugorva az 1b és 1c motívumokat emelte ki mint táblára írandókat. (Lásd a 2. fakszimilét.) A frankfurti előadás példája a továbbiakban hűen követi az eredeti dallamot, egészen a 7. nagyütemig, ahol – kihagyva néhány ismétlődő motívumot és egy terjedelmesebb, szögletes zárójelbe tett, későbbi lejegyzésekből elhagyott

45 Az *1. táblázatban* látható 6a–c motívum mellett távolabbi variánsa még ugyanezen dallam 6d, valamint a helyszíni gyűjtésbeli példa 1a motívuma.

46 A dallam különböző motívumait lásd a RFM/1 Appendix I. 47., 110., 166., 200., 228., 229. és 253. számai alatt.

47 Az RFM/1 592. dallam *1. táblázatban* látható 4a motívuma mellett további variánsok még ugyanezen dallam 4b, 13a–b és az egyik fonográfhengerre rögzített RFM/1 557. dallam 1a–e motívumai. A helyszíni gyűjtésbeli példa különböző motívumai előfordulnak továbbá a RFM/1 557., 591. és 635. dallamokban.

48 Az előadás további illusztrációs anyaga között 4 duda- és 5 hegedűdallam szerepel; lásd a tervezett BBI/4 32a számát.

49 Bartók Archivum, BA–N: 3965e.

Tervezett példa motívum-vázlata		Motívum RFM-beli alakja	
		a tervezett dallamban	az előadásakor rögzített dallamokban
1.	RFM/1, Appendix I, 200. 	RFM/1, 545. 	RFM/1, 591.
2.	RFM/1, Appendix I, 286. 	RFM/1, 588. 	RFM/1, 635.
3.	RFM/1, Appendix I, 169. 	RFM/1, 555. 	RFM/1, 635.
4.	 RFM/1, Appendix I, 229.	RFM/1, 559. 	RFM/1, 592.

1. táblázat. Lăscuș által játszott dallamok illusztrációként tervezett motívumai és ezek Budapesten rögzített változatai. A motívumvázlatokat alapvetően a táblapok alapján közöljük (az összehasonlítás megkönnyítéséért g-re transzponálva); ahol a táblapon csak a motívumok száma van feltüntetve, ott a későbbi RFM-beli rendszerezés motívumrendjének alapváltozatát jelezzük.

részt – az 1b motívum variált alakját idézi, majd kissé módosítva megismétli ezt, de ezúttal már egyéni módon. Ahogyan Lăscuș gramofonra vett terjedelmes dallamai az egyre több motívum kombinálása, variálása során egyre bonyolultabbakká válnak, úgy Bartók is egy újabb, ritmikailag az eddigieknél komplexebb, saját kitálalású motívummal zárja a példát, amelyhez még egy szabályszerű utójátékot is komponál. Így tehát, céljának megfelelően szervesen tömör formában, de Lăscuș szellemében alkotta újra a tőle kapott dallamot.⁵⁰

Lăscușról írott, korábban idézett méltatásában Bartók felveti, hogy pótolni kellene a lemaradást, amit az első világháború kitörése okozott, megakadályozva ezzel a gyűjtés folytatását és a dudás játékanak mélyrehatóbb tanulmányozását – csak hogy e szöveg írása közben már javában zajlott a második világháború. A népzene kutatók több ízben is felkeresték a Bartók által tanulmányozott hunyadi falvakat, így a bukaresti Folklórintézet 1951-es hunyadi gyűjtéséről fennmaradt, Szegő Júlia által közölt interjúból tudjuk, hogy már 1945-ben jártak Cserbelen („valami tanár egy társával, meg egy naccságával vagy kisasszonnyal”), de Lăscuș ekkor már nem élt.⁵¹

A hunyadi zenedialektusról tartott előadás szövege alapvetően megegyezik a még ugyanazon hónapban publikált tanulmányváltozat szövegével, ezért ennek főbb pontjairól, illetve a két változat egymáshoz való viszonyáról a következő fejezetben lesz szó. A tanulmány viszont nem tér ki a hangszeres zene tárgyalására, így ott nem kerül szóba sem a duda – sem a furulyazene, és az előadás is csupán futólag említi a furulyazenét,⁵² holott a hangfelvételek azt mutatják, a cserbeli furulyás, Miron Drăgota szintén fontos szereplője volt az előadásnak. A helyszíni gyűjtés tapasztalatai szerint a Cserbel környékétől délre húzódó hunyadi falvakban szinte kizárólag a furulyások szolgáltatták a tánchoz a zenét, ugyanakkor játékuik tulajdonképpen megdöbbenetette Bartókot. A 6 faluban 9 furulyástól gyűjtött dallamokról az *RFM/1* előszavában megállapítja, hogy zavaros szerkezetük miatt az anyag egy antiklimaxnak tekinthető.⁵³ A budapesti előadásra meghívott cserbeli furulyástól a helyszíni gyűjtéskor Bartók aránylag keveset rögzített.⁵⁴ Pótolta viszont a lemaradást a budapesti gramofon- és fonográffelvételek 19 dallamával, amelyek között a már említett jellegzetes hunyadi hangszeres dallamtípusok közül

50 Bartók leveleiből tudjuk, hogy a klasszikus muzsikások nehezen boldogultak a népi ritmusok, díszítések előadásával („A muzsikások is játszottak, egyelőre csúnyán, de elvitték a kottát és megtanulják.” *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla és Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest, Zeneműkiadó, 1981, 520.). A következő évben a román népzeneről tartott frankfurti előadására ezért Bartók már gramofonfelvételeket vitt magával – ezek nem mások voltak, mint az 1914-es hunyadi előadásának lemezei. Lásd a *BBI/4*, 12. számát.

51 Szegő Júlia: *Bartók Béla, a népdalkutató*. Bukarest: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, [1956], 324–327.

52 A tánczene furulyások játszott anyagának megítélésében az előadás megírásakor Bartók még bizonytalan, ezt mutatják a szöveg furulyazenére vonatkozó részében tett, tartalmilag olykor ellentmondásos javítások: „Állítólag néha furulyás is helyettesítheti a dudást, de az is ugyancsak motívumos zárt formánálkülső aki azonban másfajta dallamokat, mégpedig zárt formájú tánczenét játszik.” *Hunyadi tájzene*, 396.

53 *RFM/1*, 51–52.

54 Az F. 950–952. (M.F. 3352–3354) számú hengerek tartalmazzák Miron Drăgota 9 dallamát.

588.
M. F. 3316
F.: 914.a)
"de dant"
Cserbel (Hunyad)
Lásencs Lárén. 18a.
Molto allegro $\text{♩} = 168$

1) A kottához 6 úján költéselmotívum csatoltam, hogy addig hangolhasson a művészes jött legerővel.
2) A kotta: 18, 12,

2. faksimile. RFM/1, 588. dallamának támlapja (Bartók Archivum, BH: I/184); 1. kotta. A dallamnak az 1933. január 31-i frankfurti előadáson elhangzott áthangszerelt változata.

Presto ♩ = 168

[Clarinetto in B]
[Oboe]
[Fagotto]

da capo il 2., poi
attacca

nagy számban vannak a De danț és De doi tánc típusok.⁵⁵ Ennek fényében a *RFM/1* előszava Drăgotát már mint „az egyik legjobb parasztfurulyást” említi.⁵⁶

Az előadás nagy sikeréről és a hunyadiak Bartók kalauzolásával Budapesten töltött napjairól a szakirodalom többször beszámolt.⁵⁷ E helyen csupán egy rövid

⁵⁵ Lásd: Pávai: i. m., 323–325.

⁵⁶ *RFM/1*, 57.

⁵⁷ Demény: i. m., 441–443.; *Bartók Béla levelei*, 220.; Pávai: i. m., 320–321.

részletet idéznénk az előadás másnapján a *Világban* megjelent méltatásból, amelyet tíz év múltán is joggal elevenítenek fel Bartók 1924. október 15-i kolozsvári hangversenye alkalmából a helyi lapok:

A magyar néprajzi társaság ma felolvasódélután rendezett az Akadémiában, ahol talán évek óta nem volt annyi ember együtt és nem hangzott olyan lelkes taps, mint amilyen-nel a felolvasót, Bartók Bélát és szimpatikus öt fiatal románját ma fogadták. [...] Két fiatal szép fáta énekelt mutatóba néhány [dallamot]. Népi viseletük teljes himzésdiszében jelentek meg a pesti urak és hölgyek egyhangú eleganciájának közepében és nagyobb, melegebb sikert arattak sok neves hangversenyénekesnőnél. Furulya is szólt, csimpolya is szólt, táncoltak is, énekeltek is rá a románok és ha az ember elnézte, hogy milyen meleg, szinte meghatott érdeklődéssel figyelte őket a magyar publikum, akkor keserű gyanakvással kellett a „nemzetiségi kérdésre” gondolnia. [...] ⁵⁸

„A hunyadi román nép zenedialektusa”: tanulmány-változat

A hunyadi-előadás szövegét Bartók azonnal tanulmánnyá alakította, és már az *Ethnographia* márciusi számában közzé tette. A bihari kötet mérföldkönek számító, ám kezdőként még számos gyengeséget magán viselő népzene tudományi munkája után ez lett lényegében az első román népzene-ről írott tudományos igényű, elemző tanulmánya. Egyetlen vidék zenéjének bemutatását Bartók jó alkalomnak találta, hogy egyúttal átfogóan beszéljen a román népzene sajátosságairól: az itt megfogalmazott gondolatok későbbi írásainak rendszerint – többé-kevésbé azonos formában – visszatérő alapmotívumai.

Először is a román népzene egyik legfőbb, hagyományának ősiségét bizonyító sajátosságaként jellemzi röviden a románság öt fő dallamkategóriáját (kolindadallamok, lakodalmas énekek, halotti siratók, táncdallamok, doinaszerű dallamok); az előadás során mindezekből hangzó példát is mutatott. Továbbá itt írja le Bartók először részletesen a román népi szövegek verselésének szabályait, ⁵⁹ az előadás-változathoz képest a tanulmányban kiegészítve ezt többek között a szövegek dallamhoz való viszonyulásáról tett megállapításaival, illetve a ritmus lejegyzésének verseléshez igazodó helyes lejegyzési módjával, ütembeosztásával. Végül itt dolgozza ki első ízben a román népzene dialektusterületekre való felosztásának elméletét. ⁶⁰ E dialektusterületeket leginkább meghatározó dallamkategória, a doinaszerű dalla-

58 „Román muzsika az Akadémiában. Bartók Béla előadása”. *Világ* 1914. március 19. Idézi: Demény: i. m., 442–443.

59 Bartók már a bihari kötet előszavában beszélt a népi szövegek egyes sajátosságairól, de verselésének szabályait akkor még nem ismerte kellőképpen, mint ezt később maga is elismerte. Bartók: *Megjegyzések a román népzene-ről*, 344.; *Hunyadi zenedialektus*, 79., 1. jegyzet.

60 Bartók 1914-es megfogalmazása szerint egy északi, illetve egy déli dialektust lehet megkülönböztetni, amelyek „olyannyira különböznek egymástól, mint akár két egymással legkisebb rokonságban sem levő nép dallamai”. Az előbbinek „gócpontja Máramaros és Ugocsa”, a déli terület pedig „három aldialektusra oszlik, mégpedig a bánáti vagy refrénes dialektus, a bihari dialektus és végül az Alsó-Fehér, Hunyad és Szeben megyére terjedő dél-erdélyi dialektus, melyet fríg kadenciájú dialektusnak” nevez a szerző. Ezenkívül még a székelységgel határos „magyaros” területről is megemlékezik, azonban

mok – vagy ahogy később nevezi, alkalomhoz nem kötött *parlando* dalok csoportja – kerülnek a tanulmány középpontjába: előbb részletes jellemzést ad az egyes területek doinadallamainak zenei sajátosságairól (skálára, szerkezetre, ritmusra vonatkozóan), majd e dallamkategória néhány kiválasztott példája révén tér át tanulmányának tulajdonképpeni tárgyára, a hunyadi zenei dialektus bemutatására.⁶¹

A tanulmány második, az előadás-változathoz képest újonnan megfogalmazott részét tehát a doinaszerű dallamok kategóriájának jellemzése teszi ki. Bartók nyolc dallampélda bemutatásával illusztrálja a terület népdalanyagát, a legtipikusabb, a dialektusterületre jellemző sajátosságokat leginkább őrző példáktól a legkevésbé autentikusnak tekintett dallamokig.⁶² A példatár első dallama például mindazt a jellegzetességet őrzi, amelyre a dialektusterület zenei jellemzése során felhívta a figyelmet: a biharihoz hasonló, pentatonikus skálán mozgó, f–b–d főhangokkal rendelkező, háromsoros, VII. fokú főcezurájú, egyenletes nyolcadokból álló alaprítmusú dallam, amelynek cifrázása előadásenként változó, így a jellegzetes fríg zárlat is csupán *Nachschlag* formájában van jelen:



2. kotta. A hunyadi-tanulmány első példájának Ethnographiabeli változata

A dallamot a helyszíni gyűjtéskor a Budapestre felhozott énekes asszonyok egyike, Mária Costa énekelte helybéli lányok egy csoportjával együtt;⁶³ az előadásokról rögzített gramofonfelvételeken ugyanez a dallam nyitja a vokális dallamok sorát, Mária és nővére, Susana Costa előadásában. Bár a tanulmány szövegében Bartók nem tér ki e hangfelvételekre, a részben azonos előadótól több hónap eltéréssel készült pillanatképek összehasonlítása lehetőséget adott a kutatónak az azonossá-

ennek részletes feltérképezése 1914 áprilisára maradt. *Hunyadi zenedialektus*, 78. – Ugyanakkor Bartók már a bihari kötet kiadási munkálatai során felvetette az egyes vidékek jellegét, „zenei dialektusát” híven tükröző „zenefolklór monográfiák” közreadásának a gondolatát, vö. Bartók 1911. február 20-án kelt D. G. Kiriachoz írt levelét: *Bartók Béla levelei*, 172.

61 A zenedialektusok koncepciója alapvetően meghatározta Bartók román népzeneiről való gondolkodását, ugyanis e dialektusterületenként változó sajátosságú dallamok egyes zenei paraméterei határozták meg többek között a különböző időszakokban készült népdalközreadásainak mindig újraalkotott, „személyre szabott” rendjét.

62 A dallampéldákat Bartók vázlatos formában, szöveg nélkül közölte; végleges lejegyzésváltozatuk az *RFM* vokális kötetében: 1. 137b–c; 2. 79d–e; 3. 108a; 4. 215h; 5. 189b; 6. 193f; 7. 157a; 8. 325a.

63 *RFM*/2, 137c.

gok és különbségek vizsgálatára, hogy megállapíthassa, melyek a dallam állandó, melyek változó részei. Az *Ethnographia*-közlés tulajdonképpen ennek az összehasonlító vizsgálatnak a végeredményét mutatja.⁶⁴

Szintén nem említi Bartók a későbbi lejegyzésekből már valamelyest látható egészen egyedi díszítésmódot, tulajdonképpen egy sajátos vibratofajtát, amelyet a *RFM/2* előszavában részletesen tárgyal,⁶⁵ és amelyre már a helyszíni gyűjtéskor minden bizonnyal felfigyelt. Viszonylag sok felvétel készült annak a két cserbeli asszonynak az énekéről, akik ezt az éneklésmódot a leghívebben őrzik.⁶⁶ A felvételek egy része párhuzamos előadás, vagyis Bartók egyazon dallamot egymás után mindkét énekestől felvette. Ugyanakkor, mint Bartók hunyadi gyűjtése során tapasztalhatta, a *parlando* dallamok, akárcsak az alkalomhoz kötött dalok ezen a vidéken rendszerint kórusos formában szólnak meg. A két cserbeli asszony éneke, díszítésmódja viszont annyira sajátos volt, hogy ha Bartók esetleg meg is próbálta volna együtt énekelteni őket, ez valószínűleg teljes kudarccal végződött volna. Elképzelhető, hogy Bartók esetleg őket szerette volna megénekelteni a budapesti előadáson is, de valamilyen oknál fogva nem sikerült elhozatnia őket; helyettük jöhettek a Costa nővérek.⁶⁷ Ugyanakkor elképzelhető, hogy Bartók ebben az időben még nem tartotta ezt a díszítésmódot a dialektusterület meghatározó sajátosságának, hiszen a korabeli lejegyzésekben még semmi nyoma a trillaszerű díszítések részletes rögzítésének. Mindenesetre a gramofonfelvételen szereplő lányok tudták az egész repertoárt, amelyet az említett asszonyok énekeltek, így Bartók az előadás alkalmával rögzített gramofon- és fonográffelvételek készítésekor elsősorban ezeket kérte számon tőlük. A budapesti felvételek között a 9 *parlando* dallam közül 7 e jellegzetes vibratós dallamok közül való, kettőt pedig a Costa nővérek cserbeli anyagából választott Bartók.⁶⁸

64 Az összehasonlító felvételek rendkívüli tudományos jelentőségét Bartók a népzene gyűjtés módszeréről szóló 1930–40-es évekbeli értekezései rendszerint hangsúlyozzák; lásd „Miért és hogyan gyűjtünk népzene?” In: *BBI/3*, 288.; „Hogyan gyűjtünk népzene?” In: *BBI/4*, 42. száma; „A Parry-féle jugoszláv népzenei gyűjtemény”. In: *BBI/4*, 18. sz.

65 „The most striking features [of the *parlando* melodies of Hunedoara-Alba dialect], however, appear in the performance of the melodies. Ornament groups, tone emission, and singing technic are totally different from those observed in the Bihor area. Though detailed descriptions of the melismatic groups cannot be given here, the deliberate use of extremely peculiar *vibratos* or trills must be studied with special care. This means of expression can above all be observed in specimens from Cerbăl.” („[A Hunyad-Fehér megyei dialektus *parlando* dallamainak] legszembetűnőbb sajátosságai azonban a dallamok előadásmódjában láthatók. Díszítéscsoportjai, hangképzése, énektechnikája teljesen eltér a bihari térségben tapasztaltaktól. Habár itt nem adhatunk részletes leírást a melizmás képletekről, a rendkívül sajátos *vibratós* vagy trillák tudatos használatát érdemes különös gonddal megvizsgálni. Ez a kifejezési eszköz legfőképp a cserbeli dallamokon figyelhető meg.”) (*RFM/2*, 16–17.)

66 Az F. 924, 930–931, 938–943b, 959a (M.F. 3326, 3332–3333, 3340–3345b, 3361a) számú hengerek őrzik Mărie Nedela és Pătruța Chenderes dallamait.

67 Az idősebbik Costa nővér Bartók helyszíni feljegyzései szerint nem szerepelt a cserbeli gyűjtés adatközlői között; lásd Bartók hunyadi gyűjtésekor használt lejegyzőfüzetét: Bartók Archivum, BH: I/104, MS gyűjtőfüzet, V, fol. 1r–6v.

68 Vibratós dallamok: Gr. 5a = *RFM/2* 137b; Gr. 5b = *RFM/2* 230; Gr. 5c = *RFM/2* 130b; Gr. 7b = *RFM/2* 348b; Gr. 7a = *RFM/2* 325e; Gr. 9a [hibás lemezszám] = *RFM/2* 325f; M.F. 3532b = *RFM/2* 79d. Egyéb dallamok: Gr. 9a = *RFM/2* 427b; Gr. 9b = *RFM/2* 275o.

A tanulmány második dallama kiváló példa erre a vibratós énekmódra.⁶⁹ Az előzőhöz hasonlóan ez is háromsoros, de a 2. sor után két szótagnyi refrénes betoldással, amely már a négysorosság felé vinné a dallamot, de Bartók megállapítása szerint ebben a formájában még nem lényeges alkotórésze a dallamnak, így figyelmen kívül hagyható.⁷⁰ Néhány hang kivételével mindhárom dallamsorának fő hangjai, megegyeznek egymással, ugyanakkor dallamvonalukban már határozottabb melizmás képletek is kialakulnak. A *3a–c kottán* (a 140. oldalon) az *Ethnographiabeli* vázlatos közlés mellett látható a dallam cserbeli, illetve budapesti felvételének későbbi, a díszítések lehető legpontosabb leképezésére törekvő lejegyzése.

A tanulmány további dallampéldái egyre inkább a bánáti dialektusterület hatását mutatják, vagyis háromsorosság helyett négysorosságot, a refrén egyre gyakoribb, állandósuló, sőt, egyre kiterjedtebb jelenlétét, valamint a fríges skála azon változatát, ahol a 2. fok folyamatosan leszállítva szerepel, vagyis *a* helyett *asz* van – *asz–b*, vagy éppenséggel *asz–h* alakjában, ahol ez utóbbi változat különösen bánási sajátosságnak tekinthető. Utolsó példaként Bartók egy olyan dallamot idéz, amely elüt bármely dialektus típusától. A vidéken végzett későbbi népzenei kutatások a zeneszerző század eleji sejtését igazolják: az 1950-es évekre a hunyadi népzeneben nagymértékben eluralkodik a bánási népzene hatása.⁷¹

Utóhang: a hunyadi kolindák esete

Mind az előadás, mind a tanulmányváltozat röviden említést tesz a szokásdalok különböző kategóriáiról, így a menyasszonyi dalról és a halotti siratókról is. Különösen fontos viszont a szokásdalok között elsőként említett kolindák csoportja, amelyből a helyszíni munka során – téli ünnepkör lévén – Bartók különösen sokat gyűjtött. Bár részletes tárgyalására e helyen nem tér ki, jelentőségéről többek között a műfajnak szentelt önálló monográfia tanúskodik.⁷²

A kolindák közvetlenebb hatását mutatja viszont az 1915-ös év román népzene-feldolgozásai közül elsőként megírt *Román kolinda-dallamok* sorozata, amelyben a forrásdallamoknak majdnem fele Bartók hunyadi gyűjtéséből származik. E feldolgozásoknak talán legszembetűnőbb, a mű elemzői által leggyakrabban hangsúlyozott sajátága a Breuer János idevonatkozó tanulmánya óta kolinda-ritmikának nevezett gyakori ütemváltás jelensége.⁷³ A „nyugati”, művelt hallgató-muzsik

69 Ezt a dallamot Bartók a hunyadi-előadás alkalmával Láscluştól is fonográfra vette, lásd a *RFM/1* 698c dallamát.

70 *Hunyadi zenedialektus*, 81.

71 Emilia Comişel–Mariana Kahane: „Pe urmele lui Bartók în Hunedoara [Bartók nyomában Hunyadon]”. *Muzica* V/9. (1955. szeptember), 9–23.

72 Béla Bartók: *Melodien der Rumänischen Colinde (Weihnachtstlieder)*. Wien: Universal Edition, 1935; faksimile kiadása (az énekszövegek közreadásával együtt): Béla Bartók: *Ethnomusikologische Schriften*, IV. Hrsg. Denijs Dille. Budapest: Editio Musica, 1968 (továbbiakban: *Colinde*).

73 Breuer János: „Kolinda-ritmika Bartók zenéjében”. In: *Zeneelmélet, stílselemzés. A Bárdos Lajos 75. születésnapja alkalmából tartott zenetudományi konferencia anyaga*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 84–102.

Parlando Ugyanott, ugyanazok.

2. I. sor II. sor

Hoi, hoi (betoldás) III. sor

1) ugyanazoktól így is:

79d. $\text{♩} = 80$

1. Ba-dea căt - ră ne-o - Ba-dea căt - ră

2. Ba-dea căt - ră

3. Ba-dea căt - ră

4. Ba-dea căt - ră

5. Ba-dea căt - ră

6. Ba-dea căt - ră

7. Ba-dea căt - ră

8. Ba-dea căt - ră

9. Ba-dea căt - ră

10. Ba-dea căt - ră

11. Ba-dea căt - ră

12. Ba-dea căt - ră

13. Ba-dea căt - ră

14. Ba-dea căt - ră

15. Ba-dea căt - ră

16. Ba-dea căt - ră

17. Ba-dea căt - ră

18. Ba-dea căt - ră

19. Ba-dea căt - ră

20. Ba-dea căt - ră

21. Ba-dea căt - ră

22. Ba-dea căt - ră

23. Ba-dea căt - ră

24. Ba-dea căt - ră

25. Ba-dea căt - ră

26. Ba-dea căt - ră

27. Ba-dea căt - ră

28. Ba-dea căt - ră

29. Ba-dea căt - ră

30. Ba-dea căt - ră

31. Ba-dea căt - ră

32. Ba-dea căt - ră

33. Ba-dea căt - ră

34. Ba-dea căt - ră

35. Ba-dea căt - ră

36. Ba-dea căt - ră

37. Ba-dea căt - ră

38. Ba-dea căt - ră

39. Ba-dea căt - ră

40. Ba-dea căt - ră

41. Ba-dea căt - ră

42. Ba-dea căt - ră

43. Ba-dea căt - ră

44. Ba-dea căt - ră

45. Ba-dea căt - ră

46. Ba-dea căt - ră

47. Ba-dea căt - ră

48. Ba-dea căt - ră

49. Ba-dea căt - ră

50. Ba-dea căt - ră

51. Ba-dea căt - ră

52. Ba-dea căt - ră

53. Ba-dea căt - ră

54. Ba-dea căt - ră

55. Ba-dea căt - ră

56. Ba-dea căt - ră

57. Ba-dea căt - ră

58. Ba-dea căt - ră

59. Ba-dea căt - ră

60. Ba-dea căt - ră

61. Ba-dea căt - ră

62. Ba-dea căt - ră

63. Ba-dea căt - ră

64. Ba-dea căt - ră

65. Ba-dea căt - ră

66. Ba-dea căt - ră

67. Ba-dea căt - ră

68. Ba-dea căt - ră

69. Ba-dea căt - ră

70. Ba-dea căt - ră

71. Ba-dea căt - ră

72. Ba-dea căt - ră

73. Ba-dea căt - ră

74. Ba-dea căt - ră

75. Ba-dea căt - ră

76. Ba-dea căt - ră

77. Ba-dea căt - ră

78. Ba-dea căt - ră

79. Ba-dea căt - ră

80. Ba-dea căt - ră

81. Ba-dea căt - ră

82. Ba-dea căt - ră

83. Ba-dea căt - ră

84. Ba-dea căt - ră

85. Ba-dea căt - ră

86. Ba-dea căt - ră

87. Ba-dea căt - ră

88. Ba-dea căt - ră

89. Ba-dea căt - ră

90. Ba-dea căt - ră

91. Ba-dea căt - ră

92. Ba-dea căt - ră

93. Ba-dea căt - ră

94. Ba-dea căt - ră

95. Ba-dea căt - ră

96. Ba-dea căt - ră

97. Ba-dea căt - ră

98. Ba-dea căt - ră

99. Ba-dea căt - ră

100. Ba-dea căt - ră

M. F 3532 b) Corbă (Flunedoara), Mărie Costa (15), Lusana Costa (16), III. 1914.

3a-c kotta. A hunyadi-tanulmány második példájának az Ethnographiában, illetve az RFM/2-ben közzelt változatai

számára szokatlan ritmusalakzatok pedagógiai értéke kétségtelen.⁷⁴ Bár a feldolgozások komponálásának idejéből nemigen találunk erre vonatkozó Bartók-feljegyzést, a zeneszerzésben és tudományos analitikájában egyaránt erősen ritmus-

74 Bartók zongoraműveinek egyik újabb elemzőkötetében Barbara Nissman, Sándor György egykori tanítványa – megemlítve, hogy növendékként ezzel a Bartók-művel találkozott először – így fogalmaz: „These Christmas carols are an excellent introduction to Bartók’s piano music. Bartók’s unpredictable rhythms and uneven stanza lines prove liberating for the pianist, who will not be able to rely on any preconceptions about rhythm, melody, or harmony.” („Ezek a Kolindák kiváló bevezetésként szolgálnak a komponista zongorazenéjéhez. Bartók kiszámíthatatlan ritmusai és egyenlőtlen sorokból álló

79e.

♩ = 118

1. Drag mi-o fost a tră-i bi-ne, Drag mi-o fost a tră-i bi-ne
 ne, hei-tra--gă mi-o,
 ie, Drag mi-o fost a tră-i bi-ne
 2. Cu o--mul, ca-rie-î ca mi-ne, Cu o--mul, ca-rie-î ca mi-ne
 ne, hei-Cu o--,
 ie, Cu o--mul, ca-rie-î ca mi-ne,
 1.bis. Drag mi-o fost a tră-i bi-ne, Drag mi-o fost a tră-i
 bi-ne, Hai-lai re,
 Cu o--mul, ca-rie-î ca mi-ne.
 2.bis. Mi-o fost- drag la fă--gă--dă, mă, Mi-o fost drag la fă--gă-
 dă, mă, Hai-lai re,
 Cu voi-nie de por-tul mîeș, mă,

M.F.3326, Cerbăl (Hunedoara), 1.2. Mărie Nedela (17); 1 bis, 2 bis: Pătrîța Chondores (38)

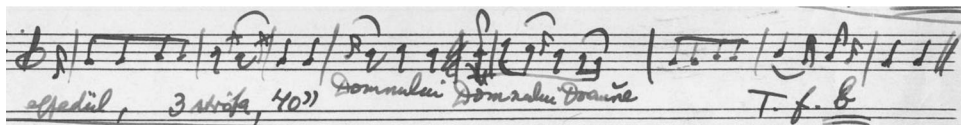
21.XI.1913.

strófái felszabadítóan hatnak az előadóra, aki ezúttal nem támaszkodhat semmilyen ritmussal, dallammal vagy harmóniával kapcsolatos tapasztalatára” Barbara Nissman: *Bartók and the Piano*. Lanham, Maryland & Oxford: Scarecrow Press, Inc., 2002, 106.

centrikus szerzőre nyilvánvalóan már első hallásra lelkesítően hathatott a kolindák változékony ritmusvilága. Ennek legközvetlenebb bizonyítéka, hogy a *Kolinda-dalok* nagyobbik részében Bartók ütemváltós dallamokat dolgozott fel: az 1. sorozat 10 kolindája közül 8-nak *giusto syllabique* a ritmusa, ezekből pedig 4 kolindaritmusú; a 2. sorozat esetében 4 *giusto syllabique* ritmusú dallam közül csak 1 kolindaritmusú.⁷⁵ Bartók később írásban is kifejti véleményét, többek között 1933-as *Román népzene* című tanulmányának első, Hunyadról származó dallamillusztrációjához fűzött magyarázatában:

Érdemes megfigyelní a folytonos ütemváltozást. Gondoljuk meg: ezeket és sok hasonlóan „bonyolult” dallamot írástudatlanok éneklik, egészen magától értetődően és a legnagyobb biztonsággal! Kitűnő bizonyítéka annak, mennyire téved némely teoretikus, aki azt hiszi, hogy a gyakori ütemváltozás mesterkélt.⁷⁶

A tanulmány szövegét részben átdolgozó, 1933. január 22-én Frankfurtban tartott rádióelőadásában a szóbeli magyarázat helyett gramofonlemezről játszott hangzó példákkal illusztrálta a kolindák ritmusváltozatosságát. Az ütemváltás különböző fajtáit módszeresen bemutató példák az 1914-es budapesti gramofonfelvételek kolindadallamai voltak.⁷⁷ Hogy a közönség könnyebben felismerje a szokatlan ritmusokat, Bartók előjátszotta a dallamokat zongorán, oly módon, hogy minden ütem elejét kihangsúlyozta egy basszushanggal. Tulajdonképpen még engedményt is tett a közönségnek a jobb befogadás érdekében a tudományos precizitás rovására, amikor az egyik dallam ütembeosztását a helyes, de bonyolultabb szerkezetről könnyebbre változtatta. Elmondása szerint a dallamban 2/4, 3/8 és 6/8 váltakozik, miközben a kézíraton világosan látszik, hogy a 6/8 + 2/4-es ref-rénsor két 5/8-os ütemből lett átalakítva:



3. fakszimile. A frankfurti előadás dallampéldáihoz készült szerzői jegyzetek részlete (Bartók Archivum, BA-N: 3949a)

75 A Brăiloiu tanulmánya révén a népzene-kutatásban meghonosodott *giusto syllabique* kifejezés tágabb értelemben foglalja magába a kolindák „szokatlan” ritmusalakzatait: míg a Breuer által használt terminus kizárólag azokra a ritmusokra vonatkozik, amelyek több váltakozó mérőegységű ütemből alakulnak (tehát az ütemmutatónak nemcsak a számlálója, de a nevezője is változik), addig Brăiloiu kifejezése csupán a két, egymáshoz 1:2 vagy 2:1 arányban viszonyuló ritmusegység szöveg-ritmushoz igazodó szabad váltakozását feltételezi, így ez utóbbiba beleférnek azok a Bartók által gyűjtött, illetve feldolgozott dallamok is, amelyek változatlanul ismétlődő aszimmetrikus ütemekből állnak. Lásd Constantin Brăiloiu: „Le giusto syllabique”. In: *Polyphonie, II.: Le Rythme musical*. Paris: Richard Masse, 1948, 26–57.; kétnyelvű gyűjteményes kiadása: *Opere*, I. Ed. Emilia Comişel, Bucureşti: Editura Muzicală, 1967, 173–234.

76 Bartók Béla összegyűjtött írásai I. Közr. Szöllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 479.; BBI/4, 11. sz.

77 BBI/4, 12. sz.

Ugyanakkor tudjuk, hogy ekkorra Bartók már szinte tévedhetetlen biztonsággal igazodott el a román népi verselés szabályrendszerében. A dallam későbbi tudományos közreadásában az 5/8-os változat szerepel,⁷⁸ sőt ennek *Kolindák*ban feldolgozott, egzotikusabb vonalú variánsa is a helyes ütemezést mutatja.⁷⁹

A gramofonlemezre rögzített négy hunyadi kolinda közül Bartók egyet dolgozott fel 1915-ös sorozatában, a legkülönlegesebb hangzásút, melyről frankfurti előadásában ezt mondja: „A [...] példa hangsora valójában harmonikus moll (bővített szekundlépéssel), de semleges szeptimmal.”⁸⁰ További 7 hunyadi dallam került be a sorozatba, amely így ennek a vidéknek a dallamait tartalmazza a legnagyobb arányban: a két kötet 20 dallama között a 8 hunyadi mellett 4 maros-tordai, 4 bánsági, 2 bihari, 1 máramarosi és 1 torda–aranyosi dallam szerepel.⁸¹ Tulajdonképpen a teljes sorozatot is három Hunyad vármegyéből származó dallam nyitja. E három darab forrásait közelebbről megvizsgálva pedig kiderül, hogy a műzenei összeállítás etnográfiai toposzán és tonális, esetleg melodikai összefüggésein túl a forrásdallamok élő környezetének közvetlen hatása is szerepet játszott a sorozat alakulásában.

A három nyitódallam közül az első az egykori Hunyad vármegye hátszegi járásának Várhely nevű településéről, a következő kettő pedig Malomvízről való. A második darabnál a feldolgozás fogalmazványának tanúsága szerint a szerző eredetileg a dallam egy olyan változatát használta volna fel, amely a kezdőhang négyszeres ismétlésével indul. A gyűjtőfüzetben a *Kolindák* első forrásdallama után közvetlenül a második forrásdallam e repetíciós változata következik,⁸² ezeket tehát gyűjtéskor Bartók ebben a sorrendben hallotta, így érthető, ha a két dallam összetartozása a feldolgozáskor visszaidéződött benne. Műzenei feldolgozásánál viszont egy olyan variáns mellett döntött, amely koherensebbé teszi a darabot, és az ütemváltásokat frappánsabban kiemeli. Ez a változat követi a gyűjtőfüzetben a *Kolindák* 3. forrásdallamát. A középső darab tehát egyfajta összekötőkapocsként teszi egyetlen összefüggő lánczá e három darabot (*4a–c fakszimile a 144. oldalon*).⁸³

Amikor 1914 márciusában Bartók megjelentette előadásának írott változatát, senki nem sejtette, hogy hosszú időre ez lesz utolsó tudományos közlése. Népzene-gyűjtési, tudományos kutatói terveit ereje teljében hiúsította meg a világháború kitörése. Pedig jelentős tervei voltak a román mellett mind a tót, mind a magyar népzene-gyűjtés terén; az év augusztusában Moldvába készült, de arab gyűjtésének párizsi kiadásáról is már javában folytak a tárgyalások. A világháború alatt román

78 *Colinde*, 62r dallam.

79 Vö. *Román kolinda-dallamok* I/4. száma, forrásdallama: *Colinde*, 62ii.

80 Vö. *Román kolinda-dallamok* II/3., forrásdallama: *Colinde*, 10a.

81 Lásd Lampert Vera: *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Budapest: Hagyományok Háza, 2005, 99–106.

82 A repetíciós dallam végleges forrásdallammal való rokonsága a *Kolinda*-kötet alapján nem válik világossá, mivel szótagszámaik eltérése miatt távol kerültek egymástól, lásd *Colinde*, 18., ill. 62h.

83 Hasonló jelenséggel találkozunk a *Román népi táncok* esetében is: a sorozat eredeti első két számának forrásdallamát Bartók azonos sorrendben, egyazon előadótól gyűjtötte és rögzítette hengerre, lásd Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000, 190.



4a–c fakszimile. A Román kolindadallamok I. kötete 2. darabjának autográfja (PB36PS1, fol. 1r), és a forrásdallamok gyűjtőfüzetbeli lejegyzése (BH: I/104, MS gyűjtőfüzet, V, fol. 9v és 15v)

nyelvterületen már csak két rövid, futólagos gyűjtése volt, és csak 1920-ban tért vissza a román népzene tudományos feldolgozásához, mégpedig hunyadi tanulmányának német kiadásával.⁸⁴ Ám ez balszillagzat alatt született; a kiadvány hazai fogadtatásának sajnálatos körülményei jól ismertek.

84 Béla Bartók: „Der Musikdialekt der Rumänen von Hunyad”. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* II/6. (1920. március), 352–360. Mint László Ferenc megállapítja, Bartók már 1914-ben, az *Ethographiabeli* közlést követően szerette volna tanulmányát román nyelven is megjelentetni. Ehhez Constantin Pavel, belényesi tanár segítségét vette igénybe, aki lefordította, és közbenjárta a tanulmány publikálása ügyében – azonban a háború kitörése ezt is megakadályozta. Lásd László Ferenc: „Egy elfelejtett Bartók-munkatárs: Constantin Pavel”. In: uő: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok*. Bukarest: Kriterion, 1980, 45–54.

ABSTRACT

VIOLA BIRÓ

ON THE EVE OF THE GREAT WAR

Some Lessons of Bartók's Hunyad Collection

In March 1914 Bartók gave a lecture on the folk music dialect of the Hunyad (Hunedoara) Rumanians, which was also published within a short period of time in a partly revised form in the scholarly journal *Ethnographia*. Both were based on his experiences gained from collecting folksongs in Hunyad County. The historical importance of this event – with regard to the gramophone records produced in connection with the lecture and the principles of ethnomusicological methodology that Bartók laid down in his essay – has often been discussed in the Bartók literature. My article aims at presenting some new aspects of this event, which raised great expectations but was thwarted by the outbreak of World War I.

The lecture was illustrated with live performances by peasants from Cserbel, the first and most exciting village that Bartók had visited during his field trip, and was dominated by the presence of the exceptionally talented bagpipe player, Lazăr Lăscuș. Revisiting the relevant correspondence and the lecture's manuscript sources used by Bartók, I examine the material for the illustrations planned by the author and the possible way they were put into practice. The dance music played by the young bagpipe player is of a highly improvisational character and has a motivic structure; it was recorded previously in the field on one hand and later in Budapest on the other and offers multiple possibilities of comparison with Bartók's proposed illustrations. In the essay-version the emphasis is on the doina-type melodies, the category that determines, in Bartók's view, the main areas of dialect. Examining the published music examples I focus on their relationship with the field collection and the Budapest records respectively. The Hunyad collection also had a direct influence on Bartók's compositional output: in this respect, finally, I discuss the case of the Hunyad colinde arranged in *Rumanian Christmas Songs* (1915).

Viola Biró (1985) studied musicology at the Gheorghe Dima Academy of Music in Cluj-Napoca (Kolozsvár), Romania (2004–2008), and at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest (2008–2010). Since 2010 she has attended doctoral studies in musicology at the same institution. She is writing her dissertation on Béla Bartók's research into Romanian folk music and its influence on his compositions. Since September 2013 she has been a junior research fellow at the Bartók Archives of the Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences.

Kovács Ilona

„EGY ÉVIG CSAK BEETHOVEN-, BRAHMS-, BRUCKNER-, MAHLER-SZIMFÓNIÁKAT VEZÉNYELNI, ÉS UTÁNA MEGHALNI!”*

Adalékok Jemnitz Sándor fiatalkori portréjához

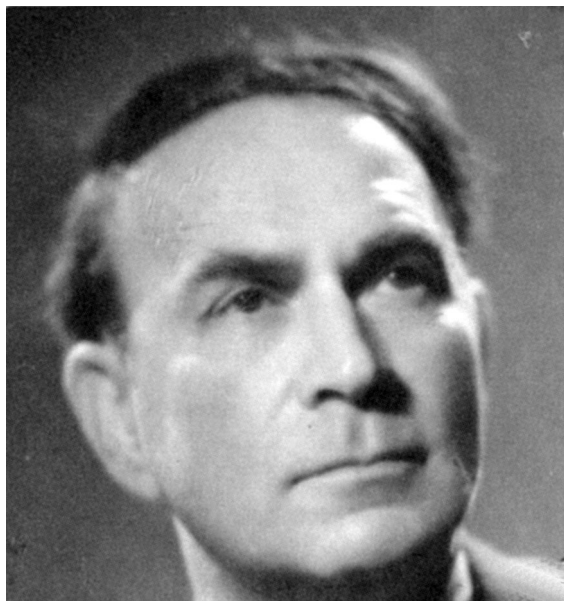
Jemnitz Sándornak egész életében lételeme volt az írás. Legszívesebben hangjegyeket írt, hiszen a komponálást tartotta életében a legfontosabbnak. Termékeny zeneszerző volt: műjegyzékében 74 opusa mellett jó néhány opusjelzés nélküli és megannyi kiadatlan műve sorakozik. Írt több száz kritikát és néhány tucat verset. Írásai legnagyobb részét – kiterjedt levelezése mellett – minden bizonnyal naplói teszik ki, melyeket szinte napi rendszerességgel vezetett.

Diákkorában talán csak a kor divatját követte, később már lelki szükséglet volt számára a naplóirás. Olykor – például 1944-es internálása során – legfőbb vigaszát, a túlélés egyik eszközét jelentette számára. Jemnitz habitusára jellemző, hogy bevonulásakor kofferjét és szép barna bőrneszesszerét – saját bevallása szerint – „csupa felesleges holmival” rakta meg: többek között egy Goethe-könyvvel és a naplónak szánt kis füzetrel. Ezzel szemben nem vitt sem kulacsot, sem csajkát.¹ Internálása során persze nem a megszokott környezetében rótt a sorokat. Elszakadt a családjától, a jelen félelmetes, a jövő bizonytalan volt. A régi életére emlékeztető egyetlen tevékenységet a napló vezetése jelentette a számára, ami ösztönös védekezése volt az embertelenséggel szemben.

Nemcsak krízishelyzetben írt naplót. Már fiatalkorától hozzátartozott minden napi rutinjához, hogy leírja a gondolatait. Joggal kérdezheti bárki, vajon miért volt számára oly fontos, hogy évtizedeken át rögzítse a vele történeteket. Szinte bizonyos ugyanis, hogy írásait nem a nyilvánosságnak szánta. E feltevést azok a naplórészletek támasztják alá, melyek zavarba ejtő részletességgel írják le nőügyeit, depresszióját és öngyilkossággal kapcsolatos gondolatait.

* A 2015. június 10-én az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében, „Évfordulók nyomában 2015” címmel megrendezett konferencián elhangzott előadás írott változata. A kottarészleteket az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára szíves engedélyével közöljük.

1 Jemnitz Sándor: „Az internált naplója (1944)” – 1944. április 24., közr. Jemnitz János, *Holmi*, 2014. december, <http://www.holmi.org/2014/12/jemnitz-sandor-az-internalt-naploja-1944>



1. kép. Jemnitz Sándor (1890–1963; a képet az MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma gyűjteményéből, a Jemnitz-örökösök engedélyével közöljük)

Naplóit olvasva nem kétséges, hogy Jemnitz végtelenül magányos ember volt. Bár különböző munkái révén gyakran megfordult társaságban, ám embertársaihoz csak ritkán fűzte lelki összhang. Élete jelentős részét a négy fal között – nagyrészt írással, olvasással és komponálással – töltötte. Magányában naplói jelentették az állandó társat, a legfőbb bizalmast, „akit” olykor megszemélyesített: egy-egy füzetet megkezdve üdvözölte az elkövetkezendő hónapok kísérőjét, a napló végére érve pedig elbúcsúzott a teleírt lapoktól. Bejegyzéseit tanulmányozván az az olvasó érzése, hogy Jemnitz számára terápiaként szolgált a naplóírás. Naplójának – mint egy legbensőbb barátjának – minden érzéséről őszintén beszámolhatott, annak veszélye nélkül, hogy az visszaél a közölt információval.

A 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum összesen 15 Jemnitz-naplót őriz (1. táblázat a 148. oldalon). Ezek legkorábbika 1910 őszétől kezdődik, ám a gyűjtemény bizonyosan nem teljes. Az első darab kezdő bejegyzéséből ugyanis minden kétséget kizáróan kiderül, hogy Jemnitz ezt megelőzően is írt már naplót. Az utolsó napló legutolsó bejegyzését 73 évesen, halála előtt néhány nappal írta le.² A rendelkezésünkre álló adatok szerint 1932-től a naplókkal párhuzamosan, olykor helyettük, zsebnaptárakat is használt. Ezek azonban nem tölthették be – már csak méretük miatt sem – a klasszikus értelemben vett napló szerepét.

2 Jemnitz naplója utolsó bejegyzését 1963. július 26-án írta; augusztus 8-án halt meg Balatonföldváron.

1. napló	1910. 10. 06. – 1912. 04. 17.
2. napló	1912. 04. 21. – 1914. 01. 11.
3. napló	1914. 01. 11. – 1914. 10. 14.
4. napló	1914. 10. 14. – 1915. 11. 06.
5. napló	1915. 11. 07. – 1917. 06. 10.
6. napló	1919. 04. 20. – 1920. 08. 21.
7. napló	1920. 08. 23. – 1922. 02. 28.
8. napló	1924. 02. 07. – 1930. 04. 05.
9. napló	1930. 04. 05. – 1932. 10. 26.
10. napló	1932. 11. 07. – 1938. 09. 06.
11. napló	1938. 09. 07. – 1945. 04. 01.
12. napló	1950. 01. 01. – 1951. 04. 26.
13. napló	1951. 05. 06. – 1952. 08. 23.
14. napló	1956. 05. 22. – 1961. 09. 30.
15. napló	1961. 10. 01. – 1963. 07. 26.

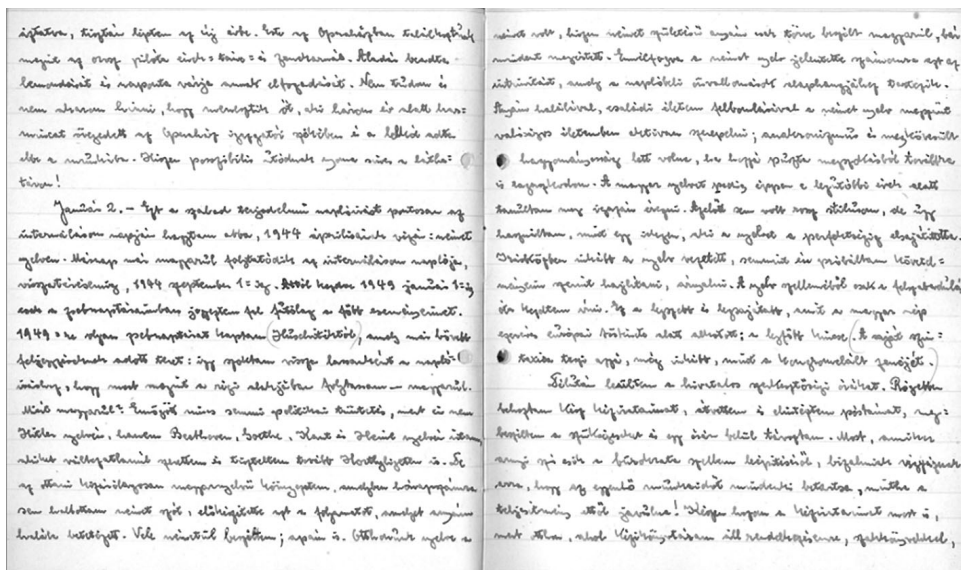
1. táblázat. Jemnitz Sándor 1910–1963 között írt naplóinak listája (MTA BTK Zenetudományi Intézet, 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Wutzel Eszter Emília összeállítása nyomán)

A naplófüzetek anyaga több száz, talán több ezer oldalt is kitesz. Ezek nagyobb részét németül írta, csak az 1950. január 1-je utáni, utolsó négy naplófüzet magyar nyelvű. A miértet részletesen indokolja az 1950. január 2-án kelt bejegyzés:

Ezt a szabad terjedelmű naplóírást pontosan az internálásom napján hagytam abba, 1944 áprilisának végén: német nyelven. Másnap már magyarul folytatódik az internálásom naplója, visszatérésemig, 1944. szeptember 1-jéig. Attól kezdve 1949. január 1-jéig csak a zsebnaptárimban jegyeztem fel futólag a főbb eseményeimet. 1949-re olyan zsebnaptárat kaptam [...], amely már bővebb feljegyzéseknek adott teret: így szoktam vissza lassanként a naplóíráshoz, hogy most megint a régi alakjában folytassam – magyarul. Miért magyarul? E mögött nincs semmi politikai tüntetés, mert én nem Hitler nyelvén, hanem Beethoven, Goethe, Kant és Heine nyelvén írtam, akiket változatlanul szerettem és tiszteltem tovább Hortyligetben³ is. De az ottani kizárólagosan magyar nyelvű környezetem, amelyben hónapszámra sem hallottam német szót, előkészítette azt a folyamatot, amelyet anyám halála tetetözött. Vele németül beszélgettem, apám is. Otthonunk nyelve a német volt, hiszen német születésű anyám csak törve beszélt magyarul, bár mindent megértett. Ennél fogva a német nyelv jelentette számomra azt az intimitást, amely a naplóbeli önvallomások szerephangjához tartozik. Anyám halálával, családi életem felbomlásával a német nyelv megszűnt valóságos életemben aktívan szerepelni; anakronizmus és megkövesült hagyományosság lett volna, ha hozzá pusztá megszokásból továbbra is ragaszkodom. A magyar nyelvet pedig éppen e legutóbbi évek alatt tanultam meg igazán érezni. [...] Ez a legszebb és legsajátabb, amit a magyar nép ezeréves európai története alatt alkotott: a legfőbb kincse.⁴

3 Ma Szigethalom.

4 1950. január 2.



1. fakszimile. Részlet Jemnitz 1950. január 2-án kelt naplóbemjegyzéséből

A naplók kínálta hatalmas anyag feldolgozása egyedülálló lehetőséget kínál többek között arra, hogy a Jemnitz-életrajz és a műjegyzék számos, máig homályos pontját tisztázzuk, illetve pontosítsuk.⁵ A naplókából (kizárólag az 1944 utániakból) eddig hat alkalommal jelent meg válogatás: Breuer János a *Históriában*,⁶ Jemnitz János a *Kritika*, a *Valóság* és három alkalommal a *Holmi* hasábjain publikált részleteket,⁷ illetve Lampert Vera is közöl néhány mondatot a Jemnitz Sándor válogatott zenekritikáit közreadó könyv bevezető tanulmányában.⁸ Mivel a legkorábbi időszakból nem jelent meg semmi, e dolgozat vállalta a feladatot – Jemnitz születésének 125. évfordulója előtt tisztelegve –, hogy az 1910–14 közötti időszak bejegyzéseiből adjon összefoglalást.

Tartalmukat tekintve az írások meglehetősen egyenetlen képet mutatnak. A mindennapok apró-cseprő ügyei mellett olvashatunk műelemzéseket, többek között Mo-

5 Néha Jemnitz is rosszul emlékszik bizonyos dátumokra: egyik visszaemlékezése szerint 1913 novemberétől 1915 júniusáig volt Arnold Schönberg tanítványa, lásd a Los Angeles-i Schoenberg Intézet születésnapjára Jemnitz-oldalát. Lásd Breuer János (közr.): „Jemnitz Sándor és Arnold Schoenberg kapcsolata”, *Magyar Zene*, 25/1. (1984. március), 3. Jemnitz – naplói tanúsága szerint – 1912. június 8. és 1914. május 17. között vett órákat Schönbergtől.

6 „Zenei élet, kultúrpolitika 1949. Jemnitz Sándor naplójából”. Közr. Breuer János, *História*, 1984/2., <http://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/historia/84-02/ch12.html>.

7 Jemnitz János édesapja naplójából közölt publikációinak részleges felsorolását lásd Jemnitz János: „Előszó Jemnitz Sándor naplójához”, *Holmi*, 2006. május, <http://www.holmi.org/2006/05/eloszo-jemnitz-sandor-naplojához>.

8 Lampert Vera (szerk.): *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 8–9.

zart Figarójáról,⁹ a Tannhäuserről,¹⁰ a Rózsalovagról¹¹ vagy éppen César Franck hegedű-zongora szonátájáról.¹² Jemnitz behatóan elemzi Reger¹³ és Puccini munkásságát,¹⁴ értekezik a kritikus feladatáról¹⁵ és a dal keletkezéséről.¹⁶ Hosszasan taglalja olvasmányélményeit, például Wagner¹⁷ és Schumann¹⁸ összegyűjtött írásait. (Ez utóbbinak vélhetően későbbi Schumann-könyvében is hasznát vette.)¹⁹ A napló tartalmaz néhány hosszabb koncertkritikát is. A pozitív kicsengésűekből (ezekből van kevesebb) érdemes megemlíteni például a Nikisch vezényelte *Mesterdalnokokat*,²⁰ Josef Lhévinne interpretációját Saint-Saëns 3. zongoraversenyében, és az 1. Bartók-vonós-négyes egy budapesti előadásának egészen elragadtatott hangú méltatását.²¹ Ezen időszak bejegyzéseinek nagy részét azonban Jemnitz lelkiállapotának leírása, kompozíciós tevékenységének dokumentálása, illetve ezek összekapcsolása teszi ki.

Ez utóbbiak a napló egy másik fontos funkciójára is rávilágítanak: eszközként szolgált az önértékeléshez. Jemnitz ugyanis folyton számot vetett önmagával, és ifjúkori eszményeivel szembesítette magát. Ebben az időszakban – talán kissé elhamarkodottan, hiszen még csak pályája elején tartott – gyakran jutott hasonló eredményre, mint Arany János az *Epilógusban* („Mily kevés, amit beválték”), vagy mint Kosztolányi a *Boldog, szomorú dalban* („nincs meg a kincs, mire vágytam”). A legközelebbi irodalmi hasonlat mégis Karinthy Frigyes *Találkozás egy fiatalemberrel* című novellája lehetne. Az író akár Jemnitzről is mintázhatta volna a főszereplőt. Az akkor 23 éves fiatalember naplójegyzeteiben gyakran számol be frusztrált és elkeseredett lelkiállapotról, mivel úgy látta, hogy semmit nem ért el azokból a célkitűzésekből, amelyeket egykor megfogalmazott. Nagy reményekre okot adó és sikeres tanulmányok után 1910-től kisvárosi színházakban – Brémában, Badenben, Schwenningenben, Iglauban,²² Chernowitzban²³ és Allentsteigben – karmesterkedett. Munkája azonban nem hozott számára sem örömet, sem szakmai kihívásokat. Iglaut például már a megérkezése utáni harmadik napon legszívesebben otthagyt a volna, „olyan gyorsan, ahogyan csak lábaim bírják”.²⁴ Szinte minden állomáshe-lyén panaszkodott a rossz munkakörülményekre,²⁵ arra, hogy alkalmanként úgy

9 1913. november 21.

10 1910. október 30.

11 1911. március 21.

12 1913. november 19.

13 1913. szeptember 14.

14 1913. december 1.

15 1911. március 8.

16 1913. augusztus 30.

17 1913. augusztus 6.

18 1911. november 7.

19 Jemnitz Sándor (szerk.): *Schumann levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1958.

20 1911. január 7.

21 1911. május 19.

22 A mai Jihlava (Cseh Köztársaság) monarchia korabeli német neve.

23 Ma Csernyivci (Ukrajna).

24 1911. szeptember 21.

25 Pl. 1911. április 29.

bánnak vele, mint egy kivert kutyával.²⁶ Bántotta a szakmai hozzá nem értés, amely miatt olykor feljebbvalójával is összetűzésbe került.²⁷ Számtalanszor ostromozta a színházak szegényes és színvonalatlan repertoárját is.²⁸ Mivel reménye sem volt, hogy helyzetén változtasson,²⁹ keserűen írta le elérhetetlennek tűnő vágyát: „Egy évig csak Beethoven-, Brahms-, Bruckner-, Mahler-szimfóniákat vezényelni, és utána meghalni!”³⁰ Kétségbeesésében egyszer azt is megvallotta naplójának, hogy elsírta magát kilátástalan helyzetén.³¹ Mégis az Iglauban abszolváló utolsó előadás után pozitív mérleget állíthatott: „Hat hónap alatt 30 operettet vittem színre, ebből 9 premier és egy ősbemutató. Roppantul sokat tanultam. Ugyan ittlétem keserű órái duplázódtak, de ez [a tanulás] háromszorosán kárpótol.”³² Néhány hónappal később, mikor egy ismerőse előmeneteléről kérdezte, Jemnitz úgy ítélte meg, hogy sokat tanult a hangszerekről és arról, hogyan kell úgy megírni egy szólamot, hogy az ne papírzene legyen.³³ Életcélja azonban nem az operettvezénylés volt. Két hónappal később, 1912 júniusában a következőket olvashatjuk:

Egyre világosabb számomra, hogy ez a módja a karmesterkedésnek nem vezethet célhoz. Csak komponálni akarok (tulajdonképpen egész életemben mást sem akartam) és a karmesterség elszívja egyrészt az egész időmet, másrészt kedvemem a muzsikálástól. Az elmúlt években csak a vonósnegyest [2. *faksimile a 152. oldalon*], a Bagatelleket és a [zongora]szonátát fejeztem be, melyeket már Lipcsében koncipiáltam. Új tervek nincsenek. E legalacsonyabb operettszférában való állandó mozgás olyan, mintha bordélyházban lakték. Minden jobb érzést megöl.³⁴

Egy év múlva azonban jelentős változásról számolhat be e téren:

Három hónapnyi derekas munka áll mögöttem, ez alatt keletkezett a Zongoradarabok „Aus meinem Skizzenbuch”, az Öt dal, a Szonáta orgonára és althangra (op. 16 [3. *faksimile a 153. oldalon*]), a Szonáta zongorára és mezzohangra (op. 17) és a Tizenegy gyermekdal. Ezen kívül írtam még vagy tíz új verset és a korábbiakból is válogatva összeállítottam egy új kötetet. Végül tisztázatba írtam a Willibald második felvonását.³⁵

A nyomasztó hónapok, sőt évek után érthető, hogy 1912-ben, május utolsó napjának legjelentősebb és legörömtelibb eseménye az volt, hogy Arnold Schönberg „a legszívélyesebben válaszolt” Jemnitz levelére. Az ifjú komponista meghívás kapott Berlinbe – zeneszerzésórákra. Végre előtérbe kerülhetett Jemnitz életé-

26 1910. december 16. (Bréma).

27 1912. február 3.

28 1910. október 16., 1913. május 4.

29 1912. március 13.

30 1912. február 27.

31 1911. december 9.

32 1911. március 31.

33 1912. április 17.

34 1912. június 25.

35 1913. augusztus 8.



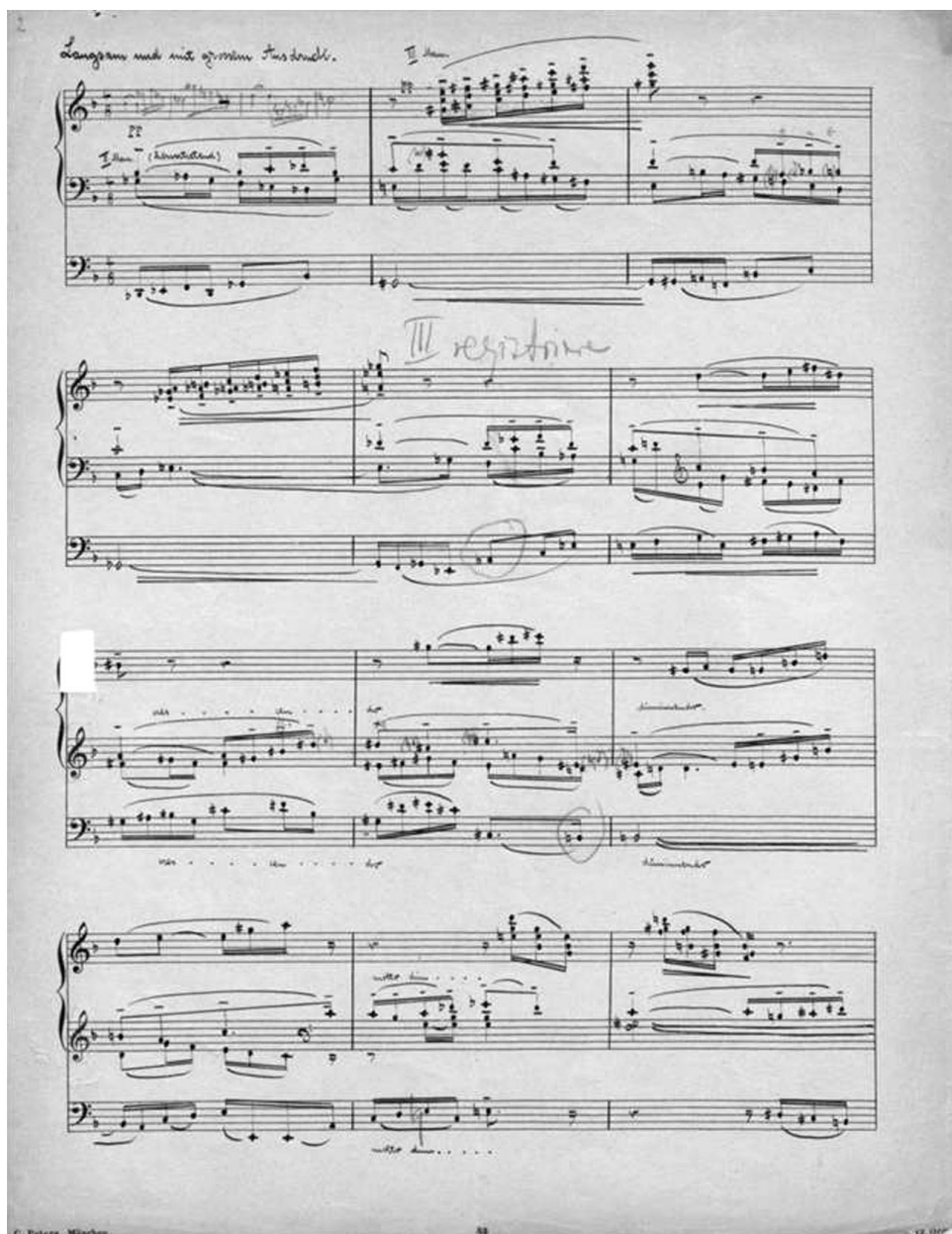
2. faksimile. 1. vonósnégyes, 1. tétel, 1–10. ü. (Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. 3827)

ben az alkotómunka, ráadásul a kor egyik legjelentősebb zenepedagógusával került kapcsolatba.

Naplójában ugyanerre a napra (1912. május 31.) bejegyzett egy másik eseményt is: az egyebek mellett kritikusi tevékenységet is folytató Freund Ernőnek játszotta elő frissiben befejezett Op. 8-as *Zongoraszonátáját*.³⁶ „Miután négy éve semmit nem hallott tőlem, nem tudta eltitkolni meglepetését és kárörvendő-savanyú-édes ábrázattal dicsérte a munkát. [...] Olyannyira irigy módon, hogy minden kényszerű dicséretet két kivetnivalóval egyenlített ki. A műről értékelhető észrevelt nem tett.”

A Schönberggel való kapcsolat alkalmat adott Jemnitznek, hogy számot vessen eddigi tanulmányaival. 1912. június 1-jének délutánján 9-10 éves korában írt szerzeményeit játszotta át, melyek táncdarabok voltak, Schubertre és Lannerre emlékeztető, egyszerű, népies stílusban. Ezeket még minden útmutatás nélkül komponálta, hiszen a zeneszerzést olyan titkos aktusnak tartotta, melyről senki nem tudhatott. Első komoly zenetanára Szirmai Albert (eredetileg Schönberger Albert), a későbbi híres operettszerző volt. Tőle először zongoraórákat vett, és

36 1912. április 21-én fejezte be a szonáta tisztázatának leírását.



3. fakszimile. Szonáta orgonára és althangra, 1. tétel, 1–12. ü. (Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. 3886)

kezdetben csak az együtt tanult zongoradarabokról kérdezgetve „lesett el elméleti titkokat”. Tizennégy évesen már elég bátorságot érzett ahhoz, hogy szerzeményeit megmutassa Szirmainak, akitől aztán két évig összhangzattan- és ellenpontórákat is vett. Innét vezetett útja Hans Koessler osztályába, akitől a gimnáziumi érettségiig tanult, majd Lipcsébe ment, Max Regerhez. Jemnitz a juvenáliák között la-

pozgatva megtalálta *Trilby* című (végül befejezetlen) operája 1. felvonásának kéziratát is (4. *faksimile*). Visszaemlékezését így folytatja: „Hirtelen átéreztem, milyen szerencsés és büszke voltam, mikor ezt komponáltam. Milyen tiszta és világos volt minden. Akkor még nem volt karmesteri állások után futkosás, előadások után vadászás, kiadók utáni keresgélés. Bár minden így menne tovább: komponálok és az asztal magától megterül délben...”

1912. június 8-án került sor a Schönberggel való első személyes találkozásra:

Ma végre teljesült egy régi kívánságom: megismerkedtem Arnold Schönberggel! Viharos esőben szálltam ki Zehlendorfban és zárandokoltam végig az egész Machnower Chaussee-n, a Villa Lepcke-hez, ami egészen a település végén fekszik, egy elmondhatatlanul fenséges erdő mellett. Bőrig ázva érkeztem meg. Schönberg szívélyesen és barátságosan fogadott. Első látásra az ember csalódást okozott. A kicsi, tömzsi test, a hatalmas, kopaszodó feje és a részben hiányzó, részben rossz első fogak nem tesznek kellemes benyomást. Az orr kereken görbült, az arc egészségesen piros, szemei gesztenyebarnák és nagyok; vonásai semmi esetre sem szokatlanok, mégis, mozgékony, kifejezésbeli arcjátéka érdekessé teszi. Villámgyorsan, átmenet nélkül tud váltani a heves haragból a jóindulatú nevetésbe. Épp ilyen gyorsak a gesztusai és a többi testmozgása.

Előjártam neki a szonátámat, amit ő olyan mértékben dicsért, amit soha nem merem remélni [5. *faksimile* a 156. oldalon]. Különösen a 4. tétel tetszett neki. [...] Aztán még sokáig beszélgettünk. Kiváltképp Regerről, akit teljesen elmarasztalt. Schönberg elkövette azt a hibát, hogy Regert a polifonikusokhoz sorolta, habár ő egyáltalán nem az.

Az ezzel kapcsolatos nézeteltérés annyira nem hagyta nyugodni Jemnitzet, hogy látogatása után öt nappal levelet írt Schönbergnek. Breuer János, aki a *Magyar Zenében* publikálta Schönberg és Jemnitz levelezését, jogosan érzékeli a szituáció bizarrságát: „Jemnitz 22 évének öntudatával részletesen elmagyarázza a nála 16 esztendővel idősebb Schönbergnek, méghozzá egyetlen személyes találkozástól indítva, hogy miképp értelmezendő a homofónia és a polifónia. [...] Jemnitz oly részlezető fejtegetésbe merül, mintha legalábbis Schönberg jelentkezett volna nála, hogy leckét vegyen zeneelméletből.”³⁷

A következő látogatásra szeptember 11-én került sor. Jemnitz a *Basszusdalokat* vitte el Schönbergnek, akinek a sorozatból a *Die Beiden* című dal nyerte el a tetszését legjobban, olyannyira, hogy többször is megismételtette. Majd karmesterekről beszélgettek. „Magától értőddően Mahlert értékelte a legmagasabbra, míg Nikischről és Weingartneréről ezzel szemben – jogosan – elutasítóan nyilatkozott.”

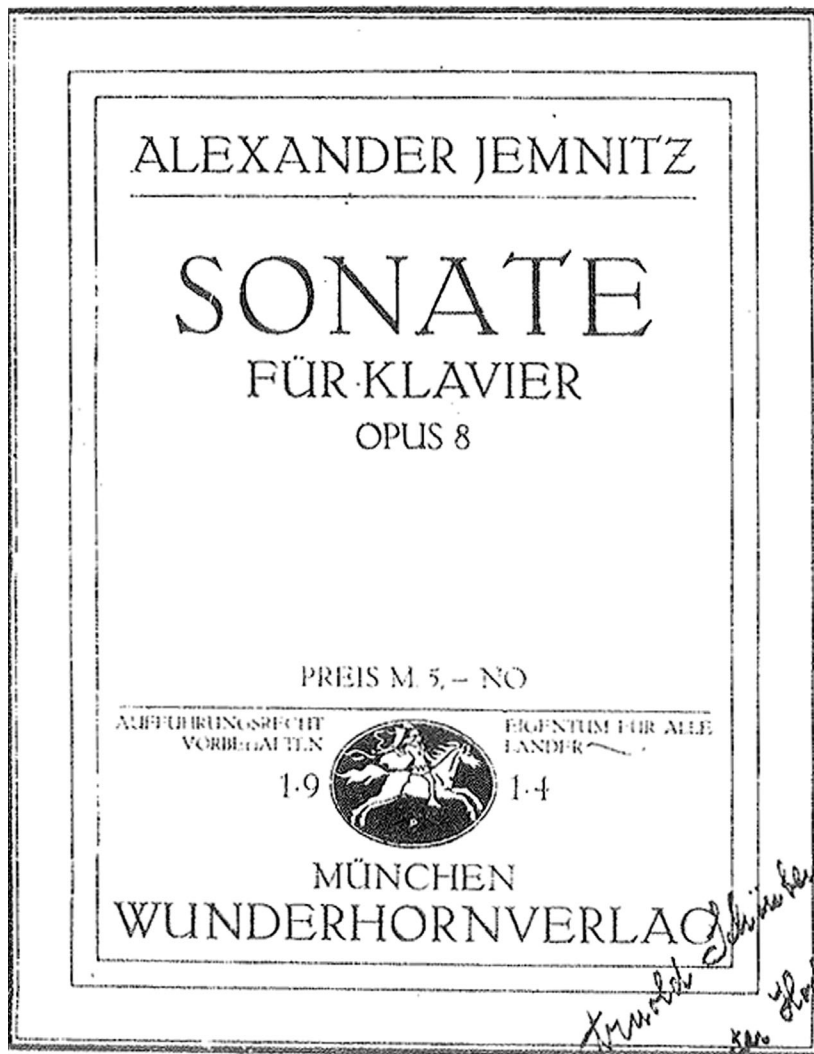
A napló tanúsága szerint e látogatás után több mint egy év telt el az újabb találkozóiig. Ennek vélhetően egyik oka lehetett, hogy Jemnitz magánéletében időközben nagy változás történt: 1913. július 26-án apa lett. A gyermek édesanyja Annikki Uimonen finn operaénekesnő, aki ebben az időben Jemnitz élettársa volt. A huszonhárom éves fiatalember azonban még nem volt kész az apaszerepre.

37 Breuer János: „Jemnitz Sándor és Arnold Schoenberg kapcsolatai”, *Magyar Zene* 25/1., (1984. március), 3–13., ide: 4. Lásd még uő: „Jemnitz Sándor levelei Arnold Schoenbergnek”, *Magyar Zene* XXX/4. (1993. december), 335–403.



4. faksimile. Trilby – az opera előjátékának kezdete (Országos Széchényi Könyvtár, Ms. Mus. 4034)

A születés után egy héttel arról értesülünk, hogy már hét napja nem alszik. Csak akkor tudott időt szakítani a zongoraszónáta munkálataira – néhány helyen változtatott, és előkészítette a mű kéziratát a másoló számára –, ha anya és gyermeke aludtak. Az ifjú apa sajnálattal állapította meg, hogy a gyermek rendkívül sokat és



5. faksimile. A Zongoraszonáta
(Op. 8) Schönbergnek ajánlott példánya

legtöbbször éjszaka „ordít”. Az éjszakai sírások szinte teljesen ellehetetlenítették az elmélyült alkotói munkát. Ha mégis adódtak nyugodtabb időszakok, Jemnitz gyermekdalokat komponált – augusztus 5-én például a *Mond und Sterne* címűt. Nem csoda, ha szeptember 28-án, a Bécsben tartott keresztelőre a szülők már külön érkeztek. A gyermek anyja után evangélikus lett, Alexander Erwin Uimonen névre keresztelték. A pár útja elvált, így Jemnitz rövid budapesti látogatás után ok-

tóber 15-én már egyedül érkezett Berlinbe, hogy tanulmányait folytassa. Október 21-én ismét látogatást tett Schönbergnél. Benyomásait ekképp rögzítette:

Tanítványa olyan értelemben, mint Webern vagy Jalowetz, soha nem leszek, ehhez túl sok mély, elvi különbség van köztünk. Tanításához mégis a legnagyobb reményeket fűzöm. Mit tud kínálni egy tanár egy olyan embernek, mint én? Egy tanár nem nemző, hanem csak szülést segítő. Jártassága és tapasztaltsága abban áll, hogy a szülési fájdalmakat megrövidítse, a fájásokat enyhítse és a gyermek sérthetetlenségéről gondoskodjon. Remélem, benne az első olyan tanáromat találom meg, akitől valamit közvetlen és nem – mint Regernél – indirekt, negatív úton fogok megtanulni. Megígérte, hogy teljes erejével támogatni fog és a legnagyobb egyetértésben váltunk el. Szoros lelki rokonságban érzem magam vele. Meglepően hasonló a gondolkodásmódunk. Ebből következik, hogy fél-szavakból, hevenyészett célzásokból azonnal és rögtön megértjük egymást.

Két nappal később³⁸ ismét elment Schönberghez. Bár együttlétüket továbbra is leírhatatlanul élvezetesnek tartotta, mégis bátran kritizálta mesterét. „Az az érzésem, hogy szorgos zenei filozofálgatásai közepette elveszítette kapcsolatát az élettel. Ha Regernek meglenne Schönberg intelligenciája, vagy Schönbergnek Reger gyakorlati tudása és tapasztalata, két egyedülálló muzsikusként lennének.” Egy másik alkalommal szintén bírál, mikor Schönberg d-moll vonósnégyesét hallgatja hangversenyen. „Az első rész csalódást okozott, és azt a benyomást tette rám, mintha Schönberg nem azonnal, hanem csak különféle változtatások és kisiklások után talált volna rá a kívánt pályára és a rá jellemző lebegő stílusra. A második rész persze annál szebb volt. [...] [Utána] a szokásos keveréke következett tapsnak és sziszegésnek.”³⁹

Jemnitz a következő Schönberg-óra⁴⁰ két újonnan komponált dalát vitte. Az *Auf der blauen Seele* című „nagyon tetszett neki, ezzel ellentétben azonban az 'Ilse'-nél pontosan ugyanazokkal a szavakkal kifogásolt, amit magam szavak nélkül, nem teljesen világosan éreztem. Ugyanezek az esetek gyakran ismétlődnek: sejtem valamiről, hogy nem jó, ő pedig tárgyiasítja az alapokat. Ezzel az állandó érzéssel tanulok: 'ezt már tudtam'. És azt hiszem, ez a tanulás egyetlen helyes módja.” Az *Ilse*t átdolgozva vitte néhány nap múlva. Ez a változat most már mind a mester, mind a tanítvány meglegedésére szolgált: „a téma most már mindenütt jelen van, anélkül, hogy ismétlődne”. Tanár és tanítvány közös koncertélménye volt a Magyar Vonósnégyes berlini hangversenye. Jemnitznek sem az előadás, sem a program nem nyerte el a tetszését:

Bár szép a hang, azonban nem nemes, a játék gyakran nem tiszta és nem elég ritmikus. A műsor sem volt kimagasló. César Franck kvartettje ugyanabban az egyhangúságban szenved, mint hegedűszonátája. Az ötletek mindegyike hasonló, amellettnél pregnánság nélküliek. A felrakás túl sűrű és esetlen. Az újdonság – Radnai Miklós műve – egészen jelentéktelen. Naiv elképzelés nélküliség, amit nem egyszer mentegetőző kecsesség enyhít.

38 1913. október 23.

39 1913. október 25.

40 1913. október 29.

Az 1913-as napló utolsó Schönberggel kapcsolatos bejegyzését a december 2-i bejegyzésben olvashatjuk.

Csendes, otthon töltött délután. Utolsó dalomat, az 'In der Sonnengasse'-t másoltam, amit Schönberg, amikor neki vittem, nagyon furcsán véleményezett: arra gyanakodott ugyanis, hogy őt és a stílusát akartam kigúnyolni. Egészen belebetegedett és ingerült volt. Ez a gyanúsítgatás számomra olyan felháborítónak tűnt, hogy elfelejtettem magamat megvédeni. Vagy nem volt bátorságom, vagy fölöslegesnek tűnt. [...] némán hallgattam a csípős szavakat, melyekkel Schönberg a szegény darabot sarokba szorította. Később belebonyolódunk egy – a humoros zenéről szóló – hosszú vitába.

1914. május 17-én értekeztek utoljára, ami után Jemnitz „az egyetlen gondolkodó muzsikus”-ként jellemezte Schönberget. Bár további konzultációkról nem tudunk, a két zeneszerző közötti kapcsolat a későbbiekben is aktív maradt, évekig leveleztek egymással. Tudjuk például, hogy Schönberg Jemnitzet bízta meg 1918-ban tervezett budapesti látogatásának megszervezésével.⁴¹ Egy későbbi, 1931-ben kelt levélben pedig Schönberg örömeinek ad hangot, mert Jemnitz előadta a *Verklärte Nacht*ot, sőt, áldását adja a *Pierrot lunaire* megszólaltatáshoz is, melyhez előadási tanácsokkal látja el egykori tanítványát.⁴²

A Schönberggel eltöltött rövid idő óriási hatással volt Jemnitz zeneszerzői munkásságára, hiszen – ahogy Lampert Vera rámutatott – műveiben a tízes évek expresszionista Schönberg-stílusának erős hatása mutatkozik.⁴³ Kompozíciói ezért is különlegesek a 20. század magyar zenetörténetében és megérdemelnék, hogy kutassuk, megismerjük és megismertessük őket.

41 Lampert Vera (szerk.): i. m., 11. Schönberg tervezett budapesti utazása végül elmaradt.

42 Arnold Schönberg levele Jemnitz Sándorhoz, Berlin, 1931. IV. 15. In: Erwin Stein (szerk.): *Arnold Schönberg levelei*. Ford. Tallián Tibor. Budapest, Zeneműkiadó, 1974, 206–207.

43 Lampert (szerk.): i. m., 7.

ABSTRACT

ILONA KOVÁCS

„TO CONDUCT BEETHOVEN’S, BRAHMS’S, BRUCKNER’S AND MAHLER’S SYMPHONIES FOR A YEAR AND THEN DIE!”

Contributions to a Youthful Portrait of Sándor Jemnitz

Sándor Jemnitz (1890–1963) was one of the most respected music critics in Hungary from the 1920s onwards. He was also a composer, a conductor and a poet. However, he considered composition as one of his most important activities. In addition to writing programme notes and reviews, the greatest part of his works – besides his extensive correspondence – is in his diaries. He wrote diary entries on a daily basis. As if he were writing to his best friend, he confessed his most intimate feelings without having to fear any breach of confidentiality.

In the 20th–21st Century Hungarian Music Archives in Budapest, there are fifteen diaries written between autumn 1910 and the composer’s death. This study gives a summary of the period between 1910–1914. After a promising period of composition studies with Hans Koessler (Budapest) and Max Reger (Leipzig), the 23-year-old Jemnitz began his career as a conductor in small town theatres in Brema, Baden, Scheweningen, Iglau, Chernowitz and Allentsteig. His work, however, brought him neither satisfaction nor professional challenges. He wrote bitterly about his desperate wish in his diary: “To conduct Beethoven’s, Brahms’s, Bruckner’s and Mahler’s symphonies for a year and then die!” After depressing months and even years, in 1912 the young composer received an invitation from Arnold Schoenberg to study composition in Berlin. The Jemnitz-diaries are accurate chronicles of his lessons with Schoenberg.

Ilona Kovács graduated as a musicologist from the Ferenc Liszt Academy of Music Budapest. She obtained her PhD from the same institution (2010). Her thesis – *Compositional Process in Ernst von Dohnányi’s Workshop. Studies of Sketches for Chamber Music* – was based on researching the primary sources in the British Library (London) and the National Széchényi Library (Budapest). She also holds a degree in piano teaching and music producing. She has written numerous studies about Dohnányi (including “A Hybrid Form: the Second Movement of Ernst von Dohnányi’s String Quartet in A Major (op. 7)” in *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* (2009), a monograph about Zoltán Pongrácz (Budapest, 2004) and numerous articles on Hungarian composers in the 20th century. Since 2010 she has been an associate professor at the Hungarian Academy of Dance.

Kerékfy Márton

IRONIKUS ÖNARCKÉPEK?

Ligeti György: Hungarian Rock, Passacaglia ungherese

Az 1978-ban készült két rövid csembalódarab, a *Hungarian Rock* és a *Passacaglia ungherese* periférikus helyet foglal el Ligeti György életművében. Ez egyrészt annak köszönhető, hogy a zeneszerző egy időben lényegében megtagadta őket, másrészt annak, hogy kritikai recepciójuk ennek következtében csaknem negyed századon át minimális maradt. 1993-ban Ulrich Dibeliusnak adott interjújában Ligeti azt állította, hogy a *Hungarian Rock*ot és a *Passacaglia ungherese*t csupán ironikus kommentároknak szánta a hamburgi zeneszerzés-növendékeivel folytatott vitákhoz, illetve válaszul „az egész neotonális és posztmodern mozgalomra”.¹ A zeneszerző e lekicsinylő hozzáállása azonban nem tántorította el Dibeliuszt attól, hogy monográfiájában foglalkozzék a darabokkal. Rámutatott, hogy azokban Ligeti – szokásához híven – a végletekig vitte maga választotta modelljeit, a *passacagliát*, a *chaconne-t* és a „rock feeling”-et. A két darab címében felbukkanó „magyar” jelzőt Dibelius a zeneszerző saját gyökereire való ironikus, sőt szarkasztikus visszatekintéseként értékelte, hangsúlyozva, hogy a két darab magyarsága csupán maszk, akárcsak a barokkból átvett *passacaglia-* és *chaconne-technika*, illetve *-forma*. Dibelius szerint a zeneszerző kárörvendve kigúnyolta saját magyar örökségét, ám ezt azért tehette meg, mert ez az örökség az ő „saját, elidegeníthetetlen lelki reziduuma”.²

Monográfiájában Richard Steinitz szintén Ligeti „magyar rehabilitációjához” kapcsolta a csembalódarabokat, ám arra is felfigyelt, hogy azok nemcsak vissza-, hanem előre felé is tekintenek. Rámutatott, hogy a *Hungarian Rock* aszimmetrikus bolgár ritmusú balkéz-ostinatója a későbbi *Kürttrió* II. tételének, egyszersmind a *Fanfares* című zongoraetűdnek a prototípusa, a *Passacaglia ungherese* pedig – a *divisions upon a ground* 17. századi műfaján kívül – Ligeti saját korábbi zenéjére is hivatkozik, például az *Omaggio a Girolamo Frescobaldi* című orgonadarabra (a *Musica ricercata* zárótételének eredeti változatára) és a *Grand Macabre* záró *passacagliájára*.³

1 Ulrich Dibelius: György Ligeti. *Eine Monographie in Essays*. Mainz: Schott, 1994, 263.

2 Uott, 45.

3 Richard Steinitz: György Ligeti. *Music of the Imagination*. London: Faber & Faber, 2003, ²2013, 249.

2009-es tanulmányában Frederik Knop már azt mutatta ki, hogy e két „zenei kommentár” valójában abszolút szerves részét alkotja Ligeti életművének. Olyan zeneszerzés-technikai és esztétikai jegyekre mutatott rá bennük, amelyek Ligeti kései stílusának lényegi vonásait előlegezik. Az egyik ilyen jegy, hogy a zeneszerző immár nyíltan hivatkozik zenetörténeti és etnikai modellekre; a *Grand Macabre*-t megelőzően ilyenek csak rejtetten, mintegy a kompozíció felszíni rétege alatt voltak jelen. A csembalódarabokban előlegezett további jellemzők a latens tonalitás, a diatonikus és kromatikus zenei anyagok egyidejű jelenléte, nem utolsósorban pedig a komplex poliritmikus szerkezetek iránti rendkívül erős érdeklődés.⁴

A csembalódarabok magyar népzenehez fűződő viszonyát Farkas Zoltán vizsgálta.⁵ A két darab egyes dallamait két „kvázi népdalra” vezette vissza, elemezvén, miként facsarja ki és hangolja el a zeneszerző az alapul vett dallamokat.⁶ Farkas ezt Bartók elhangolástechnikájával állította párhuzamba, és rámutatott a két komponista eljárása közti poétikai eltérésre: míg Bartók a népi anyag elhangolása révén a torzat, az ironikust vagy a személyeset fejezte ki, addig Ligetinél az etnikus dallamok kifacsarása és idegen kulturális kontextusok elemeivel való vegyítése – Farkas szerint – „gunyoros gesztus”.⁷

A következőkben a két darab magyarságára kíváncsi rákérdeznünk: mi tekinthető bennük magyar jellegzetességnek, hogyan viszonyulnak ezek más, kulturálisan távolabbi hivatkozásokhoz, és mi a szerepük az egyes kompozíciókban? Mielőtt e kérdésekre a végső műalakok elemzése révén próbálnék választ találni, érdemesnek tartom megvizsgálni a két darab keletkezéstörténetét és kompozíciós folyamatát, amely a *Hungarian Rock* esetében aránylag sok és informatív, a *Passacaglia ungherese* esetében viszonylag kevés primer forrás alapján rekonstruálható (1. és 2. táblázat a 162. és 163. oldalon).

A nyomtatott kottából tudható, hogy a *Hungarian Rock*ot Ligeti a kölni Nyugat-német Rádió (WDR) felkérésére írta, és Elisabeth Chojnacka csembaloművésznőnek ajánlotta. Ám Ligeti eredetileg nem ezt a darabot szánta Chojnackának és Kölnnek. A bázeli Paul-Sacher-Stiftung Ligeti György-gyűjteményében (PSS SGL) található egy rövid gépiratos, német nyelvű ismertetőszöveg (1. táblázat, A), mely szerint a zeneszerző egyfajta, a jazzt és a tangót megidéző szabad passacagliát tervezett írni, a spanyol „Tango pasacalle” címmel. Később ezt a szöveget áthúzta, és alatta kézzel valószínűleg egy, a WDR zenei osztályához címzett távirat fogalmazványát vetette papírra, melyben a korábbi ismertetést visszavonja, és bejelenti,

4 Frederik Knop: „György Ligeti's Hungarian Rock and Passacaglia ungherese (1978). Zum Stellenwert zweier 'musikalischer Kommentare'”. In: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 26, Frankfurt/M., etc.: Peter Lang, 2009, 179–188.

5 Farkas Zoltán: „Magyar népzenei hatások Ligeti György és Kurtág György zenéjében”. *Magyar Zene*, XLIV/4. (2006. november), 361–386.

6 Az elhangolás technikáját és kifejezésbeli szerepét Bartók életművében elsőként Kárpáti János vizsgálta átfogóan: „Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában”. *Magyar Zene*, XII/2. (1971. június), 120–131.

7 Farkas: i. m., 368.

A	A „Tango pasacalle” szerzői ismertetésének gépiratos fogalmazványa, 1 lap, kéziratoss javításokkal, egy 1978. jan. 4-én kelt, az Orden Pour le mérite für Wissenschaften und Künste Oberkanzlerértől kapott levél hátoldalán: TANGO PASACALLE für Cembalo, Kompositionsauftrag des Westdeutschen Rundfunks Köln, Elisabeth Chojnacka gewidmet. Das Stück ist dem rhythmischen Charakter nach ein Tango, hat jedoch die Form einer Passacaglia (spanisch: Pasacalle). Eine Sukzession von 24 kleinen und grossen Sexten bildet das harmonische Gerüst, und diese Sukzession wird unverändert wiederholt. Abweichend von der traditionellen Passacaglia befindet sich jedoch der Ostinato nicht im Bass: er wandert durch alle Stimmen hindurch. Auch ist der Ostinato nicht rhythmisch, sondern nur intervallisch: die gleichbleibende Sext-Sukzession wird mal beschleunigt, mal verlangsamt, sie schmiegt sich der harmonisch-rhythmischen Gesamtstruktur an. A fenti szöveg áthúзва, alatta kézírással a következő szöveg (talán távirat-fogalmazványa): Dr Becher [Becker?] Musikabteilung WDR Köln Expresskarte ungültig Neues Cembalostück geschrieben Titel Hungarian Rock in Klammern Untertitel Chaconne bitte bisherigen Titel streichen Expresskarte-Einführung nicht bringen und keine Einführung bringen herzlichst Ligeti. A lap alsó részén rövid formai vázlat – nem dönthető el, hogy ez már az új darabra, vagy még a „Tangó”-ra vonatkozik.
B	Ritmusvázlatok valószínűleg a „Tango pasacalle”-hoz, 1 lap.
C	Feljegyzések a Hungarian Rockhoz, 1 lap, ceruzával, valamint piros és zöld tollal. Címvariánsok (Amero-Hungarian Rock-Chaconne; Hungaro-American Rock-Chaconne; Les Foiles d’Hongrie? (Chaconne); HUNGARIAN ROCK (CHACONNE)), népzenei utalások (DUNÁNTULI ERESZKEDŐ CIFRÁZVA; Széki harmonizálás; vagy Inaktelke), valamint a darab lefolyására vonatkozó feljegyzések.
D	Vázlatok a Hungarian Rockhoz, 1 kottalap, ceruzairás. A felső sorban lévő vázlat felirata még Tango?, de az alatta lévőé már Ciaccona. Megtalálható a végleges akkordsor, de még nem a végleges ritmizálással. A tempó is bizonyosan lassabb a véglegesnél: <i>Allo moderato</i> tempóban a végleges változathoz képes augmentált ritmusértékek szerepelnek. Különböző címváltozatok mellett (Tango-Ciaccona (Hungaro-Bulgarian Rock mit Gassenhauer []); Rock-Ciaccona all’ungherese) már a Hungarian Rock is megjelenik, bekarikázva, mellette =új stílusú népdal + TANGO.
E	A „Tango pasacalle” befejezetlen fogalmazványa, 1978. ápr. 27-i kezdődátummal, 3 számozott 24 soros kottalap, 52 ütem. Vastagabb ceruzairással az ostinátót alkotó 24 akkord végig beszámozva, továbbá – kék ceruzairással – az egyes variációk is beszámozva 1-től 8-ig. A variációk hossza eltérő, az egymást követő variációk során a ritmusértékek egyre aprózódnak. A 8., homofon-akkordikus, forte variáció végén megszakad a fogalmazvány. Az 1. oldalon különböző címváltozatok előzik meg a lap tetejére piros ceruzával felírt TANGO PASACALLE címet és a ceruzás alcímet-ajánlást: <i>Passatango évoquant l’esprit de Bill Evans et d’Astor Piazzola, dédié à Mme. Elisabeth Chojnacka</i>. A fogalmazvány üresen hagyott soraiban, a 2. oldal tetején és a 3. oldal alsó részében, vékonyabb ceruzairással, CIACCONA címmel már a Hungarian Rock vázlatok láthatók, néhány, a darab lefolyására vonatkozó feljegyzéssel, pl. Dunántúli dallamok két és többször homofon és polyf.

A	Vázlatok , 1 kottalap, ceruzával. A felső sorban a középhangos temperatúrában „tisza” nagy tercek, majd vázlatok az ostinato terc-szextsorhoz
B	Fogalmazvány , 3 számozott 24 soros, fekvő Eberle No. 14 kottalapon, ceruzával. A cím eredetileg <i>Passacaglia all’ongherese</i> volt, melyet Ligeti javított. Svéd nyelvű ajánlás: <i>tillägnat Eva och Ove Nordwall</i> . A metrumot eredetileg 4/4-ként írta fel, de rögtön módosította 4/2-re. A fogalmazvány – kisebb hangjavításoktól eltekintve – lényegileg megegyezik a végleges változattal. A 12 ütemes egységek 1–6-ig beszámozva.
C	Autográf tisztázat , fekete tintaírás. A középhangos temperatúra ekkor még kötelező volt (<i>für mitteltönig gestimmtes Cembalo</i>), a tempójelzés pedig beszédesebb, mint a nyomtatott változatban: <i>Andante espressivo e poco rubato</i> . Ligeti mindkét megjegyzést kihúzta a tisztázatról készült két fénymásolatból.

2. táblázat. Autográf vázlatok és fogalmazványok a *Passacaglia* unghereséhez (PSS SGL)

hogy *Hungarian Rock* (*Chaconne*) címmel új csembalódarabot írt. A jelek szerint tehát Ligeti még javában dolgozott a „Tango pasacalle”-on – sőt, talán épp csak elkezdte a munkát –, mikor elküldte ismertetését. A szöveg teljességgel technikai jellegű leírás, mely szerint a „Tango pasacalle” egy 24 kis és nagy szextből álló hangközsorra épült volna. A PSS SGL-ben a „Tango pasacalle” befejezetlen fogalmazványa (E) is megtalálható, mely a következő alcímet, vagy inkább ajánlást viseli: *Passatango évoquant l’esprit de Bill Evans et d’Astor Piazzola, dédié à Mme. Elisabeth Chojnacka*. A fogalmazvány 52 ütem után megszakad, minden bizonnyal azért, mert Ligeti időközben megváltoztatta eredeti koncepcióját. A kézirat magának a koncepciónak a megváltozásába is bepillantást enged, hiszen a fogalmazvány üresen maradt soraiba a zeneszerző már egy „Ciaccona”-nak nevezett új darab vázlatait kezdte beírni, amely valójában nem más, mint a *Hungarian Rock* korai változata.

Egy másik vázlatlap (D) arról tanúskodik, hogy Ligeti először ötvözni akarta a „Ciacconát” a tangóval, de ugyanekkor már a magyar népzenei allúziók ötlete is felmerült benne. A lapon olvasható egyik címvariáns így hangzik: *Tango-Ciaccona* (*Hungaro-Bulgarian Rock mit Gassenhauer*), ám már a végleges *Hungarian Rock* cím is megjelenik az oldalon. A magyar vonások már a komponálás e korai stádiumában meglehetősen konkrétak lehettek a zeneszerző számára: a részben magyar nyelvű feljegyzései szerint dunántúli, cifrázott, új stílusú népdalok és a széki harmonizálás szolgáltak számára mintaként vagy inkább nyersanyagként.

A *Hungarian Rock* végleges változata sokféleképpen hivatkozik a magyar népzeneire. Már az öthangos basso ostinato is – az emblematisz pavadallam távoli rokona – egy nagyszekund- és tisztakvart-lépésekben haladó, ereszkedő pentaton hangkészletet ad ki, mintegy a magyar népzene régi stílusának kvintesszenciáját reprezentálja (1. kotta a 164. oldalon). Az együtemes ostinato négyszer ismétlődik különbözőképp harmonizálva, így egy négyütemes ostinato jön létre, amely összesen 44-szer hangzik el a darab folyamán. Az ostinatót a zeneszerző mindvégig kizárólag dúrakkordokkal harmonizálta meg, szándékosan mechanikus módon: az

első ütemben valamennyi hangzat alaphelyzetű, a másodikban kizárólag kvartszext, a harmadikban szextfordítású dúrakkordok szerepelnek, míg a negyedik ütemben csak dominánsszekund-akkordok fordulnak elő (az akkordok egy része hiányos). Habár a harmonizálás mechanikussága bizonyosan ironikus gesztus, a dúrakkordok kizárólagossága egyúttal zenetörténeti és népzenei mintákra is utal, nevezetesen a reneszánsz műzenére és a – Ligeti által már magyarországi éveit ismert és kedvelt – széki hangszeres muzsika harmonizálására.⁸

Vivacissimo molto ritmico (Ein ganzer Takt = MM. 50)

1. kotta. A Hungarian Rock kezdete (©1978 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

A jobb kéz az 5. ütemben egyetlen d^2 hanggal lép be. A következő ütemek során a hangkészlet tervszerűen bővül, a ritmus pedig sűrűbbé válik. A 17. ütemben jelenik meg először, s a 25. taktusig még hatszor ismétlődik a magyar népzene jellegzetes jambikus ritmusképlete (♩.), melyben a hangsúly – a nyolcad érték tenuto+staccato, illetve a negyed tenuto artikulációjának következtében – mindannyiszor az első, rövid értékre esik. A népzenei hivatkozást még félreérthetlenebbé teszi, hogy a 15–29. taktusok valamennyi együtemes dallamfrázisa egy-egy jellegzetes pentaton népdalfordulatot idéz. A 29. ütemtől kezdve a jobb kéz egyre

8 A széki harmonizálás szinte kizárólag (alaphelyzetű) dúrakkordokkal él, akkor is, ha maga a dallam moll hangnemű. Lajtha László: *Széki gyűjtés*. Szerk. Sebő Ferenc, Budapest: Hungaroton, 1985, LPX 18092–94, lásd különösen a 7., 8. és 15. számú darabokat. Hogy Ligeti mély benyomást tett a széki hangszeres muzsika, azt az is jelzi, hogy egy időskori interjúban is lelkesen mesélt a magyar nyelvterület „legérdekesebb népzenejének” tartott széki muzsikáról, lásd Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. Ford. Nádori Lidia, Budapest: Osiris, 2005, 113.

jobban „lemarad” a bal mögött, a két kéz frázisszerkezete elszakad egymástól. A 46. taktustól a jobb kéz frázisainak kezdete már nem esik egybe az ütemek elejével, az 52. ütemtől pedig az egyes frázisok hossza (12+12+13+35 nyolcad) már nem is egészszámú ütem. Ezek után meglepetésként hat, amikor a 60. taktusban a két kéz váratlanul unisonóban „találkozik össze”. Ehhez hasonló találkozási pontok a későbbiekben többször is felbukkannak majd mint formai tagoló pontok. A 61. ütemben új szakasz kezdődik (61–84. ütem), amelyben ismét nyilvánvaló magyar népzenei allúziókat találunk. A 61. ütem hathangos frázisa tipikus dunántúli fordulatot idéz, a következő ütemben pedig mindez egy kvinttel mélyebben megismétlődik, ami a magyar népdalok jelentős részére jellemző kvintváltás eszközeire utal⁹ (2. kotta). A következő ütemek ezt a frázist szövik tovább és hangolják el lassanként. Az ezt követő szakaszok során egyre szaporodnak a tizenhatod értékek, így nő a ritmussűrűség. Végül a 116–126. ütemben tizenhatod szinkópák is megjelennek, a jobb kéz egyidejűleg két-három szólamot játszik, és teljesen kromatizálódik.



2. kotta. Hungarian Rock, 61–62. ütem (©1978 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

Ezen a ponton aligha lehetne tovább fokozni a hangzás sűrűségét. Ekkor, a 117. ütemben szólal meg a jobb kézben az az „elhangolt” népdalutánc, amely majd lelassítva, rubato előadásban tér vissza a darab legvégén. A dallam „igazi” (vagyis nem elhangolt) formája egy új stílusú parlando-rubato magyar népdal lehetne: kupolás, visszatéréses szerkezetű, a negyedik sor variáltan ismétli az elsőt (3a–b kotta a 166. oldalon). Első elhangzásakor azonban – a groteszkül gyors tempó és a száguldó ostinato miatt – könnyen észrevétlen marad a dallam. Az elhangolásnak és az idegen zenei környezetnek köszönhetően nem igazán ismerhető fel „népdal” volta; a népi jelleg úgyszólván a hallásküszöb alatt marad.

Ugyanez mondható el az ezt követő népdalutáncokról is. A 136–146. ütem dallama mögött rejlő melódia bizonyos szempontból az előző népdalutáncat rokona: szintén új stílusú, ám giusto ritmusú, ABBA szerkezetű kvázinépdal (4a–b kotta a 166. oldalon). A 148–156. ütemek mögött rejtőző harmadik dallam ezzel szemben régi stílusú parlando-rubato népdalutánc, hatszótagos sorokkal és ereszkedő vonallal (5a–b kotta a 168. oldalon). A 157–169. ütemek két, a dudanó-

9 Vö. például a Bartók által gyűjtött és a *Tizenöt magyar parasztdalban* feldolgozott *Beteg asszony, fáradt leány* kezdetű népdallal: Lampert Vera: *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Budapest: Helikon stb., 2005, 121.

3a kotta. Hungarian Rock, az első „elhangolt” népdalutánczat (127–134. ütem; ©1978 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

3b kotta. A népdalutánczat rekonstruált, „igazi” formája

4a kotta. Hungarian Rock, a második „elhangolt” népdalutánczat (136–146. ütem; ©1978 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

4b kotta. A népdalutánczat rekonstruált, „igazi” formája

148

ad lib. poco sostenuto

154

accelerando

al Tempo I

158

162

166

5a kotta. Hungarian Rock, a harmadik, negyedik és ötödik „elhangolt” népdalutánczat (a 148., 157., illetve 162. ütemtől; ©1978 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

A

B

C

D

A⁵

A⁵var.

A

Avar.

postlude

A

Avar.

B

Avar.

5b kotta. A népdalutánczatok rekonstruált, „igazi” formái

tákra és kanásztáncokra emlékeztető dallamot rejtenek; a dudamuzsikára történő asszociációt a tizenhatod-figurációk is szuggerálják. Az előbbi annak a dudanótának rokona, amelyet Bartók a *Tizenöt magyar parasztdal* záró darabjaként dolgozott fel, míg az utóbbi a *Gyermekeknek* első füzetéből ismert „Kanásztánc” kifacsart idézeteként hat. Az ostinato utolsó két elhangzása során a zeneszerző az utóbbi dal záró motívumát fejleszti tovább, mígnem a jobb kéz eléri a csembalóklaviatúra felső határát. Ekkor az ostinato leáll, és az első népdalutánczat hangzik el sokszorosára lassítva, szándékolt és alighanem ironikus ünnepélyességgel.

A *Hungarian Rock* így tehát egyfajta népdalszvitbe torkollik, amely öt elhangolt népdalutánczatot ölel fel, és teljesen kitölti a mű második felét. Habár az alapul vett (nem elhangolt) dallamok némelyike csaknem idézetként hat, mégis az tűnik valószínűbbnek, hogy a zeneszerző célja nem valódi népdalok, hanem inkább a magyar népzene bizonyos típusainak és műfajainak megidézése volt. Ligeti következetesen elidegeníti dallamait azzal, hogy egyes hangjaikat és dallamfordulataikat feljebb vagy lejjebb transzponálja, s így felbontja tonális szerkezetüket, miközben megőrzi jellegzetes melodikus és ritmikai fordulataikat, valamint strófaszerkezetüket. Következésképp csupán a dallamok sziluettje ismerhető fel, mintha messziről hallanánk őket: a zene a népzene benyomását kelti ugyan, de a konkrét dallamok nem azonosíthatók.

A *Hungarian Rock* után hét hónappal komponált és a zeneszerző svéd barátainak, a csembalóművész Eva és a zenetudós Ove Nordwallnak dedikált *Passacaglia ungheresében* Ligeti ismét egy ostinatoalapú kötött barokk műfajt ötvöztet elhangolt népdalelemekkel. A *passacaglia groundja* (6a kotta, 1–4. ütem) 16 hangból áll és a temperált skála mind a 12 fokát érinti, azonban kettős ellenpontot alkot önmagával – a két fele egyszerre is megszólal –, így a darab végül is nyolc hangközre és azok megfordítására épül. Ligeti a *Passacaglia ungheresét* eredetileg középhangos temperálású csembalóra szánta, ezért a nyolc hangköz, amelyet a kompozíció alapjául választott, éppen az a nyolc nagy terc, illetve – megfordítva – kis szext, amely ebben a hangolásban tisztán szól (lásd a műhöz készített vázlatlapot, 2. táblázat, A). A választott zsánernek megfelelően a *Passacaglia ungherese* formaelve is a fokozatos ritmikai sűrűsödés, ám itt a ritmusértékek aprózása rigorózusabb és mechanikusabb, mint a *Hungarian Rockban* (lásd az átmeneteket a negyedelőből a nyolcadoló, illetve a nyolcadolóból a tizenhatodoló mozgásba a 49., illetve 61. ütemben).

A *Passacaglia ungherese* melodikus anyagát Farkas Zoltán „egy ’népi dallam’ so-raira” készült variációsorként értelmezte.¹⁰ Ugyan kétségtelenül a variáció a kompozíció fő vezérlőelve, ennél azonban többről van szó: nem csupán dallamsorok, hanem teljes strófák, mégpedig legalább három népdalutánczat strófái bújnak meg a darabban. A 6–16. ütem alapjául szolgáló első strófa egy régi stílusú parlando-népdal allúziója. Negyedik sorának jellegzetes fejmotívumát a 17–25. ütemben a zeneszerző egészen addig szövi tovább, amíg az át nem alakul a következő dallam (26–37. ütem) első sorává. A strófa, melynek első sorát Farkas a *Bán-*

10 Farkas: i. m., 366–367.

Andante $\text{♩} = 69$

sempre legato

6a kotta. A Passacaglia ungherese kezdete az első „elhangolt” népdalutánzzal (6–16. ütem; ©1979 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

A⁵ A⁵var.

B A

Var.

6b kotta. A népdalutánzat rekonstruált, „igazi” formája

kódás című Bartók-hegedűduóban felhasznált népdalhoz hasonlította („Pejparipám rézpatkója de fényes”), ereszkedő dallamvonalával és jellegzetes kvintváltó szerkezetével ismét egy régi stílusú népdal utánzataként hat (7a–b kotta a 170. oldalon). A 38. ütemtől ugyanez a dallam variáltan megismétlődik. Az 50–55. és az 56–60. ütemek mögött egy harmadik népdalutánzat és annak variált ismétlése rejteződik (8a–b kotta a 171. oldalon). Ez is kapcsolódik az első dallamhoz, ugyanis kezdőmotívuma amaz kezdetének a ritmikailag diminuált változata. Ez a visszatérő szerkezetű, kupolás vonalú giusto dallam ugyanakkor már a magyar népzene új stílusát reprezentálja.



7a kotta. Passacaglia ungherese, a második „elhangolt” népdalutánczat (26–36. ütem; ©1979 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)



7b kotta. A népdalutánczat rekonstruált, „igazi” formája

A 61. taktusban a tizenhatod értékek megjelenésével folytatódik a gyorsulás, pontosabban a ritmusaprózás folyamata, amely – mint erre Farkas is rámutatott – egybeesik a hangszeres magyar népzene jellegzetes díszítő eljárásával, az aprózás, illetve cifrázás technikájával, aminek következtében még bokázó motívumok is feltűnnek¹¹ (lásd például a 61. ütem elejét). Az „őrült száguldás” folyamán a zene egyre többször megtorpan, s végül széthullik, míg az ostinato utoljára gördül le a hangszer legmélyebb regiszterébe.

Szembeesülve a két műben felfedezhető ily sok magyar népzenei utalással, felmerülhet a kérdés: mi végre? Mit jelentenek a kicsavart és elhangolt népdalutánczatok? Válaszomban arra teszek kísérletet, hogy a *Hungarian Rockot* és a *Passacaglia ungherese*t a komponista két párhuzamos zenei önarcképeként értelmezem.

11 Farkas: i. m., 367.



8a kotta. Passacaglia ungherese, a harmadik „elhangolt” népdalutánczat (50–55. ütem; ©1979 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)



8b kotta. A népdalutánczat rekonstruált, „igazi” formája

Ismeretes, hogy 1976-ban, csupán két esztendővel a csembalódarabok előtt Ligeti komponált már egy „önarcképet”: a *Három darab két zongorára* „Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)” című, II. tételét. A kétzongorás darabban ironikus és egyben önironikus módon állított emléket a saját *meccanico* zenéje és az amerikai minimalisták muzsikája közti csak utólag felfedezett hasonlóságnak. Mint az ősbemutató programfüzetébe írott ismertetésében fogalmazott: „Amolyan Reich- és Riley-hommage gyanánt (melyben bizonyára a személyes szimpátia is szerepet játszott), egyszersem enyhén ironikus színezettel (s ugyanúgy öniróniával is – magamat is kifaragtam ezzel) elegyítettem a Riley-féle ismétlődő *patternek* és a reichi fáziseltolás technikáját az egymásra helyezett rácsok és a ’túltelített’ kánon saját eljárásaival.”¹²

Ligeti leírásának kulcsszavai az elegyítés (*Verschmelzung*), az irónia és az önirónia. Önarcképén nem egyedül ábrázolta magát, hanem más szerzőkkel – kortársakkal és egy elődjével – együtt, vagyis elsősorban nem önmagát vagy a saját zenéjét, hanem a más komponistákhoz fűződő zenei kapcsolatát mutatta meg.¹³ Mindhárom kulcsszó – az elegyítés, az irónia és az önirónia – pontosan ráillik arra a zeneszerzői módszerre is, amely a csembalódarabok mögött rejlik. A két mű extrava-

12 „Monument, Selbstportrait, Bewegung. Három darab két zongorára”. In: *Ligeti György válogatott írásai*. Ford. és közr. Kerékfy Márton, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010, 423–426., ide: 425.

gáns jellege jórészt a heterogén zenei stílusok és idiómák, illetve a távoli kulturális kontextusok elegyítéséből fakad. A *Passacaglia ungheresében* az álmagyar folklór egy jellegzetesen barokk műfajba és hangzásvilágba ágyazódik be, míg a *Hungarian Rockban* a népzenei allúziók a jazz és a rock elemeivel, balkáni és karibi ritmusokkal, valamint a 17. századi chaconne-tradícióval kombinálódnak. Azonban mindkét darab több csupán kollázs, a különféle elemek merő egymásra helyezésénél. Ligeti szellemesen kiaknázza az ezen elemek közti lehetséges átfedéseket, rátalálván – mint Farkas írja – mintegy a heterogén elemek „közös nevezőjére”.¹⁴ Ha a kétfonórás darabban Ligeti különböző stílusokat és kifejezőmódokat elegyítve rajzolt önarcképet, nem lehet-e, hogy ugyanezt tette magyar csembalódarabjaiban is? Ha elfogadjuk ezt, akkor a *Hungarian Rockot* és a *Passacaglia ungheresét* joggal értelmezhetjük Ligeti saját gyökereihez fűződő ambivalens viszonyának művészi kifejeződéseként, valamint önmagáról, a Nyugat-Európában élő magyar emigránsról alkotott önironikus metaforákként.

Ligeti Magyarországhoz fűződő ambivalens viszonyát, valamint az egykori szülőföldjétől való fizikai és lelki elválasztottságot világosan tükrözi a két darabban felhangzó népdalutánszatok kicsavart és elhangolt jellege. A két mű narratívája azonban igencsak különböző. A *Hungarian Rockban* a népzenei elemek fokozatosan bukkannak fel, majd átadják a helyüket teljes dallamoknak, amelyek azonban mintegy a felszín alatt maradnak. Bár a zene mindvégig szórakoztató és extravagáns, a népdalhamisítvány csak a codában lép előtérbe. Ezt az elhagyott szülőföld lassanként, ám feltartóztathatatlanul felbukkanó emlékképeinek metaforájaként értelmezhetjük. Az álnépdal codabeli visszatérése tipikus Ligeti-féle dupla fenekű mozzanat: egyfelől apoteózis, másfelől az apoteózis önironikus karikatúrája. Ezzel szemben a *Passacaglia ungheresében* az etnikus jelleg már a darab elejétől sokkal erőteljesebb, itt viszont a dallamok lassanként lebomlanak, s végül elenyésznek – az elhalványuló és semmibe foszló emlékképek metaforájaként. Ha különbözőképp is, de Ligeti mindkét csembalódarabban saját múltjának emlékeivel és utóhatásaival küzd.

Az írás a szerző A kelet-európai népzene hatása Ligeti György zenéjére című doktori értekezésének részlete (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014).

13 Ligeti „Selbstportrait”-ját ténylegesen önarcképként elemezte Joshua S. Walden: „Representation and musical portraiture in the twentieth century”. In: uő (szerk.): *Representation in Western Music*. New York: Cambridge University Press, 2013, 127–143., ide: 134–138.

14 Farkas: i. m., 367.

ABSTRACT

MÁRTON KERÉKFY

IRONIC SELF-PORTRAITS?

György Ligeti's Hungarian Rock and Passacaglia ungherese

In an interview given to Ulrich Dibelius in 1993, György Ligeti virtually excluded *Hungarian Rock* and *Passacaglia ungherese* from his oeuvre, stating that the two harpsichord pieces had been intended as ironic commentaries to discussions with his pupils at the Hamburg Hochschule, and as reactions to “the whole neo-tonal and postmodern movement.” From today’s perspective, however, it is hardly questionable that these two pastiches are integral to Ligeti’s oeuvre, inasmuch as they anticipated some typical features, both technical and aesthetic, of Ligeti’s late style, such as overt historical and ethnic references, latent tonality, the simultaneity of diatonic and chromatic materials, and a paramount interest in complex polyrhythmic structures.

This article focuses on the “Hungarianness” of the two pieces, a feature that is ostentatiously emphasized by their titles, analyzing which features can be regarded as Hungarian, how these are related to other, culturally more distant, references, and what role they are playing within the pieces. In both works, elements of Hungarian folk music are mixed with distant musical styles and idioms (the chaconne and passacaglia tradition, elements of jazz and rock, Balkan and Caribbean rhythms). As I point out, both pieces contain a number of “mis-tuned” Hungarian folk song imitations. But Ligeti’s melodies do not so much imitate specific folk songs as abstract melodic types. Moreover, they are alienated by the systematic transposition of some of their notes and phrases, while their characteristic melodic and rhythmic features, as well as their strophic structure are retained. I interpret the distorted and mistuned folk song imitations in the harpsichord pieces as metaphors of Ligeti’s ambivalent relationship with Hungary, as well as of his physical and mental detachment from his homelands, and the two works as ironic self-portraits of the Hungarian émigré composer living in the West.

Márton Kerékfy (1981) studied musicology and composition at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, and, after receiving his degree, he was a PhD student at the same institution. He completed his thesis (*The Influence of East European Folk Music on the Music of György Ligeti*) in 2014. He has been on the staff of the Budapest Bartók Archives since 2005 and has been editor-in-chief at Editio Musica Budapest since 2013.

Megjelenik 2015 decemberében
Forthcoming in December 2015

Új Liszt-Összkiadás

7. pótkötet

New Liszt Edition

Supplement 7

(Z. 14 502)

Közreadja • Edited by
Kaczmarczyk Adrienne, Sas Ágnes

Magyar dallok • Ungarische Nationalmelodien •
Mélodies hongroises

Pester Karneval (1. változat • 1st version)

Két magyar stílusú zongoradarab •
Two Piano Pieces in the Hungarian Style

Rêves et fantaisies



EDITIO MUSICA BUDAPEST

www.emb.hu

Zenetudományi konferencia

Tallián Tibor 70. születésnapja alkalmából

Az MTA BTK Zenetudományi Intézet,
a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem és a Magyar Zenetudományi
és Zenekritikai Társaság kétnapos konferenciát hirdet a hetvenéves
Tallián Tibor tiszteletére.

A tervezett konferencia – az ünnepelt kutatási területeihez,
zenei közírói és oktatói tevékenységéhez kapcsolódva –
felöleli a teljes zenetörténetet a régi korok zenéjétől a 20. századig.

Olyan előadásokat várunk, amelyek valamely módon,
témájuk alapján vagy módszertanilag reflektálnak
az ünnepelt kutatási témákra, zenekritikai munkásságára
és a tudós-utánpótlásban, illetve a zenetudomány intézményes
működtetésében játszott meghatározó szerepére.

A konferencia időpontja és helyszíne:

2016. október 14–15.

MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók Terme

Budapest I., Táncsics M. u. 7.

A konferencia előadásainak időtartama húsz perc.

A jelentkezéseket – amelyeknek egy csatolt fájlban tartalmazniuk
kell az előadás címét és egy maximum 250 szóból álló előzetes
tartalmi kivonatot – 2016. február 1-ig kérjük elküldeni a
tallian_konf@zti.hu e-mail címre.

A jelentkezéseket a konferencia szervezői 2016. április 1-ig elbírálják.

A konferencia szervezői:

Dalos Anna

Péteri Lóránt

Richter Pál

Vikárius László

Dalos Anna

SÁRI JÓZSEF ÉS A POSZTMODERN ZENE SZÜLETÉSE MAGYARORSZÁGON (1967–1990)*

1999-ben, *Láncolatok (Convergences)* című szerzői CD-jének kísérőfüzetében a neo-stílusok térnyerését diagnosztizálva Sári József így értelmezte a posztmodern fogalmát:

Emiatt tartom a „posztmodern” irányzat „már meglévőn” alapuló orientáltságát tévűtnak. Az ebben a szellemben született munkák legjobb esetben kiváló stílusgyakorlatok [...]. Szerencsére létezik a „posztmodern” fogalmának egy másik értelmezése is. Ez sokkal közelebb áll hozzám, ráadásul ebből végképp kiderül, hogy „eredetiség” alatt nem a még soha nem hallott-látott újdonság hajhászását értem, hanem hogy jelenleg nem tilalmak uralkodnak, bármilyen eszköz, hangzás fölhasználható, amit eddig a zenetörténet felszínre hozott, nincsenek tabuk többé, a kérdés csak az, hogy ebből a hatalmas arzenálból melyeket használom s főleg milyen módon.¹

Sári József nyilatkozata közvetlenül reflektál a kilencvenes évek hazai nagy posztmodern-vitáira,² s arra a zenei életet is akut módon foglalkoztató kérdésre: lehet-e egy az egyben, mindenféle áttétel nélkül elmúlt korok stílusában komponálni.³ Sári értelmezésében – mint arra fenti gondolatmenete rávilágít – a hiteles posztmodern zeneszerző abban különbözik az új keletű neomozgalom képviselőitől, hogy bár ő is bármilyen alapanyaggal élhet művében, de primer kompozíciós érdeklődése fókuszában nem a *mit*, hanem a *hogyan* áll. Az eredetiséget biztosító *knowhow* előtérbe helyezése egyértelművé teszi, hogy Sári számára a mesterségbeli tudás elsőse meghatározó, ez a mesterségbeli tudás azonban nem szabályszerűen összefoglalható tilalmak követéséből jön létre.

* Jelen tanulmány az MTA „Lendület” pályázatának támogatásával jött létre. A tanulmány első változata elhangzott az MTA BTK Zenetudományi Intézet „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum és Kutatócsoport *Évfordulók nyomában 2015* elnevezésű konferenciáján 2015. június 10-én. A kottapéldákat Sári József (*Öt hangmodell*), az Editio Musica Budapest (*Három dragonyos kockajáték* közben, *Pillanatképek*, *Praeludium*, *interludium*, *postludium*) és az Akkord kiadó (*Jelenetek*, *Elidegenített idézetek*) szíves engedélyével közöljük. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Sári József: „Önreflexiók. Lemezkiérőfüzet”. In: uő: *Convergences*. BMC CD 019. Budapest: BMC, 1999.

Az 1982-ben keletkezett *Elidegenített idézetek* rávilágít arra is, mit is kell értenünk azon, hogy *bármilyen* felhasználható: Sári két kromatikus tételt választ a *Wohltemperiertes Klavier* két sorozatából, az a-moll prelúdiumot a II., valamint az e-moll fúgát az I. kötetből, s e darabok alkotják az *Elidegenített idézetek* vázát. A zeneszerző – saját szándékainak megfelelően – válogat a Bach-művek hangjaiból; mint egy nyilatkozatában mondja, azon hangokat használja fel, amelyekre éppen szüksége van.⁴ A III. tétel közepén végül távolról megszólal eredeti alakjában az e-moll fúga. Ezen a ponton értjük meg, mi is a kompozíció kiindulópontja, mi történt eddig a darabban. Meghatározó pillanat ez, a hallgató ráismerésének pillanata: különös gesztusértéke van annak, hogy Sári megidézi a távolból a múltat, azaz a bachi előképet.

1. kotta. Sári József: *Elidegenített idézetek*, 3. tétel, az e-moll fúga megszólalásának pillanata (Akkord, © 2000)

Sári József zeneszerzői útja azonban nem egyenesen vezetett a megidézés posztmodern gesztusáig: pályája a Harmincasok generációjával párhuzamosan, ama nemzedék modernitás-központú művészi értékrendje szerint indult. Látványosan bizonyítják ezt a hatvanas évek végén született szóló- és kamaradarabjai – mint a *Stati* (1968), az *Episodi* (1968), a *Meditazione* (1968) vagy a *Contemplazione* (1970) –, amelyek a Harmincasok zenei köznyelvének professzionális használatát tanúsítják. A köznyelv és annak kritériumai magától értődd ismeretét érzékeltetik az olasz nyelvű műcímek, a kötött és improvizatív szakaszok, a nagy hangterjedelmű

2 Az elsősorban irodalomtudományi vita hevességéről lásd Prágai Tamás tanulmányát: „Komolyhon tartomány illesztékei”, *Kortárs* 44/6. (2000. június), 52–66., ide: 52. A vita végpontján jelent meg Pethő Bertalan posztmodern szöveggyűjteménye: Pethő Bertalan (szerk.): *Poszt-posztmodern*. Budapest: Platon, 1997.

3 Lásd ehhez: Varga Bálint András: „A Négyek (?). Beszélgetés Csemiczky Miklóssal, Orbán Györggyel, Selmeczi Györggyel és Vajda Jánossal”, *Muzsika* 33/11. (1990. november), 19–26.

4 Sári József: „Kísérőfüzet”. In: uő: *Szerzői lemez*. HCD 31715. Budapest: Hungaroton, 1997. Sári az egyes tételek elején megjeleníti a tétel alapjául szolgáló mű kottáját.

és nagy hangközugrásokra épülő, de beszédszerű dallamok, a jól felismerhető karakterek, az egymást váltó gyors és lassú formarészek, illetve a 12 fokú sor plakát-szerű indításai a szabad 12 fokúságot használó tételek kezdetén.

A művek egyértelműen vallanak Sári zeneszerzői modelljeiről is: Schoenberg zongorazenéje például tagadhatatlanul meghatározza a zeneszerző zongorastílusát, s igen feltűnő, milyen igyekezettel tartja magától távol a komponista a bartóki allúziókat – még későbbi műveiben is csupán a fürtakkordok használata, illetve a modellskálák iránti vonzalom utal Bartók aktív zeneszerzői recepciójára. Ugyanakkor a barokk zene emlékeinek jelenléte, elsősorban Bach példája szinte minden zenei megoldásban tetten érhető: mindez nemcsak a kontrapunktikára való hajlamban mutatkozik meg – különös tekintettel a Sári műveiben oly gyakran megjelenő ritmikai ellenpontra –, de például a barokk *Spielfigurek* gyakori alkalmazásában is. Mégis, ezekben a kompozíciókban még túlon túl is érzékelhető a Harmincasok köznyelvének dominanciája. Úgy tűnik, Sári József számára önmaga zeneszerzői énjének megtalálása lényegesen hosszabb ideig tartott, mint a modern zeneszerzői technika elsajátítása.

A kiütkeresés évei egybeestek a németországi letelepedéssel. Mintha 1970-től Sárinak – Haydn kései utódjaként – a magyarországi új zenei gyakorlattól távol, valamiféle hermetikusan zárt világban kellett volna eredetivé válnia. Ugyanakkor – mint arra a művek ajánlásai egyértelműen utalnak – ez egyáltalán nem volt zárt világ: nagyon meghatározó szerepet játszottak az útkeresésben az új zenei élmények,⁵ a helyi muzikuspartnerek és a közös, inspiráló zenélések.⁶ Bár a keresés irányai nagyon világosan kirajzolódnak ezen életfázis műveiben, nyilvánvaló, hogy Sári tudatosította magában: több lehetséges út is követhető a Harmincasok ideáljaitól való elszakadás és ezzel egyidejűleg a generációs körből való tudatos kilépés megvalósítása érdekében. Sári figyelemre méltó fokozatossággal fordult saját zeneszerzői énje megismerése felé, s vállalta a párhuzamos vagy éppen elágazó kompozíciós utak végigjárását.

A hetvenes évek első felében intenzív érdeklődést mutatott a modern effektusok iránt (*Acciaccature*, 1971), az aleatória különféle lehetőségeit vizsgálta (*Movimento cromatico dissimulato*, 1972), illetve a zöreizenére, a ritmikai és hangzásbeli zenei zűlöltságra, a repetíciók használatának módozataira fókuszált (*Capriccio disciplinato*, 1972). Az ezekben a kompozíciókban szerzett tapasztalatait összegezte végül a vonósenekarra írott *Fossilienben* (1974), illetve a *Vonósnégyesben* (1975). Mindkettőben megfigyelhető a Sári műveiben később is oly gyakran megjelenő irányított aleatória, a zajelemek, illetve a Ligeti művészetére reflektáló *meccanico* mozgástípus⁷ vagy éppen a morzejelek alkalmazása,⁸ továbbá megjelennek bennük a még

5 Farkas Zoltán: *Sári József*. Budapest: Mágus, 2000, 8.

6 Sári ajánlásainak címzettjei többek közt: Dieter Einbrodt, Terebesi György, Sonja Prunnbauer, John Mac Donald, Ingeborg Pfister.

7 Farkas: *Sári József*, 10.

8 Sári József: „Kísérőfüzet”. In: uő: *Kérdések Hillélhez*. Budapest: Hungaroton, 1999, HCD 31857, 11.

9 Sári: *Önreflexiók*.

a Harmincasok stílári környezetére jellemző siratódallamok, libero szakaszok, valamint a végtelenített befejezések is. Mindezek a jellegzetességek elsősorban a *Vonósnégyest* teszik összefoglaló jellegű művé.

A *Fossilien* esetében ugyanakkor, bár itt is ezek a technikai megoldások uralkodnak, már új vonásokra is felfigyelhetünk. Ilyen például az, hogy Sári elfordul az olasz nyelvű címadási gyakorlattól, ráadásul a cím immár nem fizikai mozgásra-állapokra hivatkozik (mint korábban a *Stati* vagy a *Movimento*), illetve nem valamiféle történetre (*Meditazioni*, *Episodi*) utal, hanem inkább képi-vizuális kiindulást sejtet. A *Fossziliák* cím egymásra rétegződő maradványok képét vetíti elénk, s e képzet-hez egyértelmű zenei megfelelések társulnak: Sári művében – és később több más darabjában is, mint amilyen például a *Mozaikok* (1980) vagy a *Xylographie* (1982) – a látott benyomás, a kép zenei alakzatokká transzformálódik, a zene szinte a képi jelenség domborzatának, szövetének leképezéseként jelenik meg.

A címadás Sári műveinek esetében egyébként sem mellékes szempont. Éppen ezért olyan sokatmondó a komponista azon nyilatkozata, amelyben határozottan kifejti, hogy a zenének általában véve nincs szavakban megragadható narratívája: „A zene nem fejez ki konkrét – szavakkal elmondható – történetet. A címnek többnyire csak megkülönböztető szerepe van, legfőljebb segíti a darab karakterének jobb megértését.”⁹ Mégis: kompozícióiban a kifejezés, azaz valaminek – egy történetnek, egy jelenségnek – az elmondása-megragadása alapvető eszközként jelenik meg: darabjainak mindegyike valamilyen jól ismert történethez, élethelyzethez, jelenséghez kötődik. A művekben elrejtett narratívára s egyben a zene beszédszerűségére utal például az *Echóhoz* című kompozíció (1990) előadói utasítása: *Lento, narrante*. Sári zenéjében ilyenformán egyértelműen megjelenik az elbeszélői attitűd, mintha művei az ember alapvető szimbólumaihoz kapcsolódó kimondatlan-kimondhatatlan narratívákat, ősi alaptörténeteket, mintázatokot fogalmaznának újra. S ezért válik e művek alapvető elemévé a zene gesztikus tartalma is. A zenei gesztusok ugyanis mindig jelentésekhez-utalásokhoz kapcsolódnak.

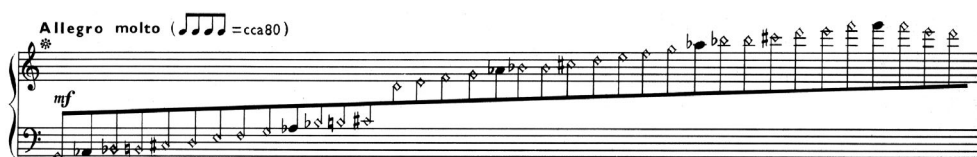
Sári a *Fossilien* és a *Vonósnégyes* komponálását követően ebbe az irányba indult tovább, schumanni értelemben vett, egyértelmű narratívákat követő karakterdarabokat komponált: elsőként két pedagógiai gitársorozatot.¹⁰ De ugyanezt az irányt követi a fiatalon elhunyt Sepsei Attilának emléket állító *Variazioni immaginarie* című zongoramű is (1977), amelyben a képzeletbeli, csak fejben létező témára komponált változatok szintén karakterdarabok sorát adják ki.¹¹ E schumanni karakterdarabok mintha a modernitás követelményével nyíltan fordulnának szembe, miközben a zenetörténeti hagyományra történő posztmodern reflexiónak folyamatosan teret is engednek. Ily módon ez a zenei típus a következő másfél évtizedben folyamatosan jelen lesz Sári életművében.

10 *Sechs Bagatellen* (1976), *Nyolc könnyű karakterdarab* (1978).

11 Termes Rita: *Sári József zongoraművei és zongorás kamarazenéje*. DLA disszertáció. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014, 34.

Ennek ellenére a zeneszerző pályájának váratlan fordulatát és stílári kibontakozását – amelyet kismonográfiájában Farkas Zoltán az 1978–1980 között keletkezett négy nagyformátumú műhöz köt (*Három dragonyos kockajáték közben; Szimbólumok; Praeludium, interludium, postludium és Mozaikok*)¹² – mégsem a karakterdarabok komponálása hozta meg.¹³ Farkas a zeneszerző Ligeti-recepciójához kapcsolja a nagy váltást, illetve a két komponista zenei érdeklődésének párhuzamosságára hívja fel a figyelmet.¹⁴ A Ligeti-recepciónál azonban meghatározóbbnak tűnik Sári új érdeklődése az experimentális zene iránt.

Kismonográfiájában Farkas Zoltán utal arra, hogy bár Sári József zeneszerzői alkata leginkább az Új Zenei Stúdió zeneszerzőihez áll közel, mégis e zenei közösségen kívül találta meg önálló útját.¹⁵ A Kocsis Zoltánnak ajánlott 1979-es keletkező zongoradarab, a *Praeludium, interludium, postludium* azonban ennél az alkati egybeesésnél többre enged következtetni, mi több, az experimentális zenei élmények feldolgozását dokumentálja az ezt követően komponált kézzongorás mű, a *Mozaikok* is, amelyet a zeneszerző Új Zenei Stúdió-tag testvérének, Sári Lászlónak ajánlott. Bár nyilatkozataiban maga a komponista erről nem ejt szót, az Új Zenei Stúdió kísérletei felszabadító erővel kellett hassanak rá. A *Praeludium, interludium, postludium* – különösen a két toccatajellegű szélső tétel, amelynek modellskáláiból a darabok elején nem hallunk semmit, egészen addig, ameddig a mű folyamán fokozatosan ki nem bontakoznak – zeneszerzői válasznak tűnik Vidovszky László 1975-ös művére, a *Schroeder halálára*. De míg Vidovszky lépésről lépésre kíméletlenül megfosztja a muzsikust – a zongorázó rajzfilmfigura Schroedert – a hangoktól, s ezáltal megsemmisülésre ítéli magát az előadó-művészetet, s vele együtt talán a nagybetűs Művészetet is, Sári, az élet és a művészet igenlése jegyében visszaadja az előadóművészeknek, azaz jelen esetben a *Schroedert* bemutató Kocsis Zoltánnak a tőle elvett hangokat. Úgy is fogalmazhatunk, Sári megtölti hangokkal a világot.



2. kotta. Sári József: *Praeludium, interludium postludium*, a 3. tétel eleje (Editio Musica Budapest, © 1987)

12 Farkas: Sári József, 10–11.

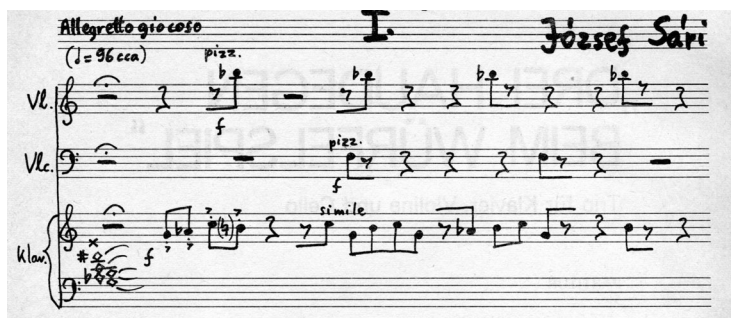
13 A kibontakozás itt nemcsak stílári értelemben mutatkozik meg, de a művek mennyisége terén is: 1978 és az 1984-es hallgatás között eltelt hat évben, azaz a második németországi periódusban összesen húsz kompozíció születik Sári József műhelyében.

14 Farkas: Sári József, 11. Lásd még: Uő: „Idézetek és áldézetek Sári József műveiben”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1997–1998*. Szerk. Gupcsó Ágnes. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998, 129–149., ide: 130.

15 Farkas: Sári József, 3.

Mélyen humánus gesztusról van itt szó, mégis meghatározó jelentőséggel bír, hogy mindhárom zongoradarab címében szerepel a „játék” szó. Ugyanez a szó megjelenik a *Három dragonyos kockajáték közben* című kamaraműben is,¹⁶ és játékos zenetörténeti kikacsintásra épül a *Mozaikokkal egyidős, I mulini di Signa* című gitáradarab is (1980), amely címével a Puccini *Gianni Schicchi*jében oly gyakran visszatérő fordulatra hivatkozik. A három említett mű legfőbb zenei jellegzetessége, hogy Sári a *minimal music* elemeit is bevonja zeneszerzői eszköztárába. Épp ez az a pont, amelyen a zeneszerző válaszképpen reflektál – ezúttal – Sály László zenéjére: az *I mulini di Signa*ban a malom folyamatos őrlése, míg a *Mozaikokban* az egy *e* hangból kiindul, ám a folyamatos-repetitív mozgás révén a 12 hangig eljutó textúra a zeneszerző testvér kompozíciós minimalista világát idézi meg.

Ám a *minimal music* repetitív világa Sári zeneszerzői gondolkodásában a káosz zenei leképezésével is összekapcsolódik. A leginkább komplex módon a *Három dragonyos kockajáték közben* veti fel a káosz és a kötöttség, aleatória és repetíció szembeállításának kérdését. Az aleatóriára utal már a cím is, hiszen a kocka (alea) főszereplője a kompozíciónak. S valóban, a kockadobások mintha sajátos akkordikus kombinációkat adnának ki a trióban: az első tételben például mindhárom hangszer saját akkordokkal rendelkezik, a 12 kromatikus hang egy-egy kivágatát használják (3. kotta). Közben a zene gesztusai is visszaadják a kockadobás mozgását. Azonban mire eljutunk a 4. tételhez, a káosz eluralkodik a zenén: a zenei folyamat a mű végére felrobban, mint Sári mondja, aknabecsapódások, tankok vetnek véget a társasjátéknak.¹⁷ Sári megrajzolja a világ megsemmisülését, átszakadnak a gátak – mint az előadásom elején idézett megfogalmazásában olvashatjuk, „nincsenek tabuk többé”.



3. kotta. Sári József: *Három dragonyos kockajáték közben*, a 4. tétel eleje (Editio Musica Budapest, © 1985)

A zenei káosz megvalósulását azonban Sári nem hagyja a véletlenre, hanem egészen tudatosan megkomponálja. Saját bevallása szerint ugyanis az organikus rend híve, mi több, e nyilatkozatában még a magból kibomló virág hagyományos

¹⁶ A címbeli utalás a kockajátékokra természetesen közvetlen kapcsolatban áll az aleatóriával is.

¹⁷ Termes Rita hivatkozik Hambalkó Editnek a *Pillanatképek*hez írott publikálatlan műismertetőjére. Termes: i. m., 41–42.

motívumára is utal.¹⁸ Az aleatória ilyen formán művészetében – Sári szavait használva – „kalkulált véletlen”.¹⁹ Megfogalmazása szerint a másik véglet, a zeneszerzői spekuláció iránti igény a modern zenében, viszont épp abból fakad, hogy megszűntek a korábbi zeneszerzői rendszerek (mint például a dúr-moll rendszer), azaz – Sári kifejezését használva – „sablonok”,²⁰ amelyek korábban meghatározták és egyben megkötötték a zenei gondolkodás alapjait. A 20. század zeneszerzőjének ezért van szüksége spekulációra.²¹ Sári József életművében a kötöttség és a rögtönzésszerűség párhuzamos jelenléte ugyanakkor a kezdetektől megfigyelhető, s a nyolcvanas évektől kezdve ez a párhuzamosság egészen szélsőséges formát is ölt: a kánonírás szigora és az aleatorikus megoldások akár egy darabban egyszerre is megjelenhetnek. Ilyen például az *Echóhoz* című mű, amelyben ugyanazt a dallamot a szabadon választott dallamhangszerek valóban kánonban szólaltatják meg, de a játékosok a saját megszólaltatásuk tempóját szabadon választhatják ki, ezzel különleges, visszhangos, földöntúli hangzást hozva létre.

A kalkulált véletlen olyan experimentális művekben jelenik meg, mint az *Öt hangmodell* (1981) vagy a *Sophie et ses amis* (1983). Ezek a zenei társasjátékok – ahogy Sári nevezi az *Öt hangmodell*t a kéziratához mellékelte tájékoztatóban²² – egyértelműen az Új Zenei Stúdió kísérleteinek fonalát veszik fel. Az *Öt hangmodell* esetében hangmodelllen skálamodelleket kell értenünk,²³ ám a zongorakíséret és a hozzá társuló négy dallamhangszer is különféle zenei alaptípusokat, megoldásokat mutat be, s ezek is modellként értelmezhetők. A 2. tétel például akkordokat állít szembe hoquetusjellegű dallamokkal, míg a 4.-ben ritmikai alapképletek ismétlődnek, miközben a négy dallamhangszer tartott hangokon ritmikai ellenpontban felelget egymásnak. Hasonlóképpen az irányított improvizáció elvét követi a *Sophie*-kompozíció, amelynek 1. tételében a g és a fisz hang – a Sophie szó zenei értelmezéseként: szó-fi – cantus firmusként vonul végig az egész darabon. Fölötte a többi hangszer hosszú tartott akkordokat játszik (4. kotta).

Sári művei egyértelművé teszik azt is, hogy a zeneszerző felismerte: a kötöttség-kötetlenség párhuzamossága nem csupán zeneszerzői, de előadói kérdés is. Sári megköti az előadó kezét, még akkor is, amikor *A kilenc törpe* című zongoraciklusában (1983) azt az utasítást adja, hogy a kottában pontosan rögzített kis darabok tetszés szerint ismételtethők és bárhol befejezhetők.²⁴ Sajátos módon a kötött zenei anyagokat – a kánonokat – viszont a kötetlenség jellegzetességeivel látja el. Az *Axióma* (1983), a *Búcsú Glenn Gouldtól* (1983), illetve az *Időmalom avagy a kánon művészete* (1983) miközben dallami, harmóniai és ritmikai ellenpontkísérletek do-

18 Sári: *Önreflexiók*.

19 Uott.

20 Uott.

21 Uott.

22 Sári József: *Öt hangmodell*. Kéziratos partitúra fénymásolata. Kézírtas melléklet.

23 Termes: i. m., 65–57.

24 Sári utasítása a kottában: „Az egyes darabok tetszés szerint ismételtethők és bárhol befejezhetők.” Sári József: *A kilenc törpe*. Budapest: Akkord, 2003, 2.

1. an Zsófi Terebesi **Sophie et ses amis** József Sári

(♩ = 66 cca)

Klav. *Sophie, Sophie, Sophie...*

*Ped. * Ped. * Ped. * Ped. * Ped. simile (das heißt bei akzentuierteren Akkorden Ped. lassen, sonst immer Ped.)*

4. kotta. Sári József: Sophie et ses amis, az 1. tétel eleje (szerzői kézirat)

kumentuma, arra is példa, miként lehetséges a személyesség légkörét, az expresszivitást bevonni egy szigorúan megkonstruált zenei szerkezetbe. Míg az *Axióma* – a címnek megfelelően – a rendet, a diszciplináltságot hivatott szimbolizálni, karakterre utaló előadási utasítása (Gioioso) ezzel épp ellentétes hangulati kontextust teremt. Hasonló kettősség mutatkozik meg a *Búcsú Glenn Gouldtól* 1. kánonjában, amelyet Sári a *Con affetto* utasítással lát el.

A karakterek és a kifejezés iránti érdeklődés azonban nem csupán a kánoníráshoz társul. A hetvenes évekbeli karakterdarabok útja ezen a ponton kapcsolódik be újra Sári zeneszerzői pályájába. Orientációjának modellje a karakterdarabok terén Schumann mellett talán Kurtág *Játékok*-ciklusa is lehetett. Erre utal legalábbis a *Kilenc miniatűr* című négykezes zongorasorozat (1981), amelyet Sári Kurtágnak ajánlott. E sorozatban egyértelműen karakterdarabok egymásutánjáról van szó, sőt egészen személyes utalásokkal is találkozunk. Ilyen például *A mozdony* című tétel, amely Sári gyermekkori élményeihez kapcsolódik.²⁵ Az egy évvel később keletkezett *Ghiribizzi* első két tétele – a mechanikusan zakatoló *Bartók zsebórája*, illetve az oroszos dallamokra épülő, bitonális *Amikor Sztravinszkij még gyermek volt* – játékosan reflektál a 20. század két nagy zeneszerzőjének periferikus életrajzi tényeire. Hasonló típusú zongorasorozat a *Pillanatképek* (1981) is. Akárcsak a *Játékok*-ban, Sári ciklusában is felfedezhetők az Új Zenei Stúdió experimentumainak lenyomatai: *A zongorahangoló* című tétel véletlenszerű hangmegszólalásai mintha egy, a véletlen eljárására épülő rendszer lenyomatai lennének,²⁶ a *Sakkozók* tétel ta-

25 Termes: i. m., VI.

26 Sári Hambalkó Editnek ajánlotta ezt a ciklust, akinek fia zongorahangolóként tevékenykedik – személyes utalásként kerülhetett tehát bele a sorozatba ez a tétel. Uott, 98–99.

lán egy sakkjátszmára,²⁷ míg az *Hommage à John Cage* a címével is az amerikai experimentális zeneszerzői körre utal – bár a zenében mintha egy tudatosan előszerkesztett véletlenszerű folyamatról lenne szó.

A ciklusok – Kurtág zongoradarabjaihoz hasonlóan – személyes emlékekből, zenetörténeti allúziókból és válaszokból, irodalmi és művészettörténeti asszociációkból épülnek fel. Ezekben a darabokban közvetlen módon nyílik lehetőség a hagyománnyal való hol ironikus, hol pedig komoly, posztmodern szembenézésre. Ugyanezt az utat járja a *Jelenetek* című ciklus is (1987), amelynek négy tétele operai scénákat, illetve fényképszerű pillanatfelvételeket sűrít magába a nagy zenetörténetre történő ironikus kikacsintással: Mozart Leporellójának, illetve Ligetinek és Bachnak megidézése mellett Wagner is helyet kap Sári panteonjában: a *Nem csak az Istenek alkonya* a *Tannhäuser* hevesen feltörekvő dallamait és hősies nagyzenekari hangzását idézi meg – irracionális vállalásként – két fuvolán. A két hangszer a tétel végére kétségbeesett aleatóriába fut bele, magától értődően maradnak alul az eleve reménytelennek tűnő küzdelemben (5. kotta). Hasonlóképpen zeneszerzői képgalériaként értelmezhető Sári 1990-es zenekari műve, az *Attribútumok*, amely azonban Bartók, Szkrjabin, Debussy, Schoenberg, Machaut, Händel és Bach arcvonásai mellett a művet író komponista önarcképét is megrajzolja – az *Attribútumok*ban az arcképek egybefolynak.²⁸



5. kotta. Sári József: *Jelenetek*, *Nem csak az Istenek alkonya eleje* (Akkord, © 2010)

De tulajdonképpen a karakterdarabok mindegyike önarcképnek tekinthető. Példa erre a *Pillanatképek* legfontosabb tétele, a *Szisüphosz arcképe*, amelyben az állandó mozgás mint a folyamatos robotolás zenei leképezése jelenik meg. Sári maga is önarcképként jellemzi ezt a tételt (6. kotta).²⁹ A *Ghiribizzi*-sorozat utolsó tétele is az *Önarckép* címet viseli: a tempo giusto feszes ritmusai, a komplementer ritmikai ellenpontozások itt is az állandó készenlétre mint a személyiség legjellegzete-

²⁷ Uott, 99.

²⁸ Farkas: Sári József, 22.

²⁹ Idézi Termes: i. m., 98–99.



6. kotta. Sári József: Pillanatképek, Szisziüphosz arcképe eleje (Editio Musica Budapest, © 1986)

sebb vonására utalnak. A zeneszerzői önarcképek komponálását tehát a zene személyessége felé fordulás dokumentumának kell tekintenünk, s nagyon valószínű, hogy a zene személyessé válásának igénye kulcsszerepet játszhatott Sári zeneszerzői fordulatában is. Erre utal legalábbis azon kései nyilatkozata, amelyben arról beszél: őt általában érzelemszegény komponistának tartják, holott alapvetően inkább az érzelmi-intellektuális egyensúly megteremtésére törekszik.³⁰

Az érzelmi-intellektuális egyensúly megteremtésére irányuló törekvés sajátos módon a művek tartalmi szintjén is megragadható. Sári kompozíciói gyakorta érintkeznek az irracionálissal, ami nyilvánvalóan egyfajta reflexió a korra, amelyben e művek születnek. Maga a zeneszerző is felhívja erre a figyelmet, amikor egyik nyilatkozatában úgy fogalmaz, a mai kor racionális, éppen ezért olyan fontos a ma embere számára, hogy mindent észérvekre támaszkodva tudjon megmagyarázni.³¹ Van azonban olyasmi, ami nem megmagyarázható. Erről szól például az 1988-as *Konstantin álma*, amely címével a nagy császár racionálisan megragadhatatlan látomását állítja a középpontba. Szintén a megragadhatatlanság, mi több, a földöntúli erő zenei megjelenítése szerepel a *Négy invokációban* is (1990), amelyben a két középső tétel kötött ráktükör-kánonját (Palindrom 1. és 2.) szabad, töredezett és nyitott végű zárótétel követi. Az 1. tételben viszont önmagában is együtt van jelen a kötöttség és a rögtönzésszerűség: a cantusfirmus-szerű felső szólamhoz, amely a *Mint a szép mives patakra* zsoltárt használja fel, szabad kíséret társul. Az *Attribútumokban* a *Jesu meine Freude* korált idézi a komponista. Hasonló bachi utalás jelenik meg a Visnut bemutató *Ananta* (1983, rev. 1991) korálos befejezésében is, illetve a *Ballada „Tempo di Bach”* feliratú szakaszában.³²

Már a kontrapunktika, a kánonszerkesztés életműbeli hangsúlyos jelenléte is mutatja, hogy Bach művészete modellértékű Sári József számára.³³ Mi több, mint-

30 A személyesség felé fordulás erőteljesen érzékelhető egyébként a *Frag-mente* dalciklusban is (1982), amelynek töredezett szövegét maga a zeneszerző állította össze, illetve megjelenik a címadással is önvizsgálatot dokumentáló *Megkésett levelek* című, Gerencsér Ferenc emlékére írott cimbalomsorozatban is (1989). A *Megkésett levelek* ciklus arra is felhívja a figyelmet, hogy Sári pályáján nem tűnik el az elbeszélő zene típusa sem. A narrációra elsősorban a címadások utalnak: nemcsak a *Novelette* (1981), a *Parabola* (1983) és a *Ballada* (1989) cím, de a három mű formai-gesztikus felépítése is egyértelmű elbeszélői magatartásformáról tanúskodik.

31 Sári: *Önreflexiók*.

32 Farkas: *Idézetek és álidézetek*, 142–147.

33 Sári „Nagypapa”-ként emlegeti Bachot. Termes: i. m., VIII.

ha az experimentális tapasztalatok és a 19. századi zenei emlékek, azaz a karakterekben való gondolkodás ötvözéséből létrejövő magatartásforma is Bach szelleméből sarjadna ki Sári életművében, hiszen akár bachi gondolatnak is tekinthetjük azt az alkotói felfogást, hogy a zenében bármi felhasználható, s a lényeg csupán az, hogyan. Sári József művészete – amely olyan ellentétpárok kibékítésére törekszik, mint a káosz és a rend, a szabadság és a kötöttség, a személyesség és az intellektus – épp a kettősségek állandó együttélése és ennek autonóm zeneszerzés-technikai megvalósítása révén válik posztmodern módon eredetivé.

ABSTRACT

ANNA DALOS

JÓZSEF SÁRI AND THE BIRTH OF POSTMODERN MUSIC IN HUNGARY (1967–1990)

My paper aims at sketching the process which led József Sári (1935) to his compositional turn toward postmodern music around 1978. He began his career as a representative of the modernist realm of young composers in Hungary in the 1960s. During the 70s he turned to different technical devices which helped him to get away from the poetical and compositional ideals of his generation. To find his own compositional path he was engaged to write character pieces following Schumann's and Kurtág's model, and the experimental character of the compositions of the New Music Studio Budapest, of which his brother, László Sári was a member, also influenced him significantly. My analysis concentrates on the characteristics of Sári's music, primarily on his devices which reconcile aleatory with minimal music, intellectualism with expressivity, and personal confessions with canon technique in such pieces as *Alienated quotations* (1982), *Praeludium, interludium, postludium* (1979), *Snapshots* (1981) and *Scenes* (1988).

Anna Dalos (Budapest, 1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, from 1993 to 1998; between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Programme in Musicology of the same institution. She spent a year on a German exchange scholarship (DAAD) at the Humboldt University, Berlin (1999–2000). She is currently working as a senior researcher at the Musicological Institute of the Research Centre for Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. She is lecturer at the DLA Program of the Franz Liszt Academy of Music since 2007, and visiting lecturer at the International Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét since 2010. Her research is focused on 20th century Hungarian music, history of composition and musicology in Hungary. She has had journal articles published on these subjects, as well as short monographs on several Hungarian composers (Pál Kadosa, György Kósa, Rudolf Maros). Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007 in Budapest. In 2012 she was awarded the 'Lendület' grant of the Hungarian Academy of Sciences, which funded the foundation of the Archives and Research Group for the 20th–21st Century Hungarian Music at the Musicological Institute of the Research Centre for the Humanities.

Bereczky János

Ó ÉS ÚJ AZ ELSŐ VILÁGHÁBORÚS KATONANÓTÁKBAN*

Néhai jó Pálóczi Horváth Ádám, akit akár első népdalgyűjtőnknek is nevezhetünk, 1813-ban lezárt gyűjteménye borítójára ezt írta föl címül: *Ó és új mintegy ötödfélszáz énekek*. Amiből azt láthatjuk, hogy már számára is, midőn egy dalgyűjtemény keze munkája nyomán összeállt, annak legmeglepőbb, legtanulságosabb, a kutatót leginkább kihívó sajátságául a benne fölsejlő korrétegződések mutatkoztak. A magyar népzene-kutatói szemléletnek azt a csíráját láthatjuk itt, amely egy évszázaddal később Kodályban bontakozott tovább. Hadd idézzem az ő egyik 1915-ös följegyzését: „A népdalkincset helyesen csak úgy foghatjuk fel, ha meggondoljuk, hogy az egy hosszú fejlődés produktumainak összefoglalása. Egymás mellett van egy tegnap kelt dal egy ötszáz évessel.”¹ Kiteljesedett pedig Bartók rendszerező munkájában, mikor először az 1918-ban megjelent *Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder*-ben, majd az 1924-ben megjelent *A magyar népdal*-ban eszerint rendszerezte népdalainkat: régi stílus – új stílus.

Most, mikor az évforduló sokunk érdeklődését ismételten az első világháború felé fordította, arra gondoltam, vessünk végre, ha csak egy futó pillantást is arra: mi volt akkori katonáink dalaiban az, amit az előző nemzedékektől örökölték, mi az, amit magukkal hoztak, és mi, amit ők maguk – együtt – teremtettek? Háborús katonanótáink között mi volt az ó és mi az új?

Nos, olyan nagyon ó nem akad közöttük. Magasról aláereszkedő vonalút vagy éppen ötfokú hangsorút mutatóban sem találunk. A legrégebbi dallam, amely tengeri világukban fölbukkan, Bihari János verbunkosa, a *Bercsényi nótája*, de még az is csak töredékében és az sem közvetlenül őtőle véve. Hanem Bihari darabját valamikor a századforduló éveiben ismeretlen személy ügyesen vokálissá alakította át, ahhoz talpraesett szöveget kerekített, s így jelent meg az 1900-as évek első évtizedében több népszerű kiadványban is, például a Rozsnyai-féle *101 magyar népdal*-ban²:

* A 2014. november 27-én a Zenetudományi Intézet Bartók Termében „A zene és a nagy háború” címmel megrendezett konferencián elhangzott előadás bővített változata.

1 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. (Kodály Zoltán hátrahagyott írásai.) Szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, 168.

2 A *legújabb és legszebb 101 magyar népdal*, II. Cigányos modorban szerkesztette Huber Sándor. Budapest: Rozsnyai Károly, é. n., 4. sz.

Jaj de nagyon régen volt...

Élénken.

ÉNEK.

Jaj de nagyon ré-gen volt, és so - ká lesz. Míg nekem egy i - ga-zí hű

ZONGORA.

ba - bám — lesz, Gön - dör a ha - ja, Kar - esű a de - re - ka,

Meg-csó - kol - nám hej! de ó nem a - kar - ja. a - kar - ja.

Ha egy hű kis leányra szert tehetnék,
Isten bizony hozta nagyon hű lennék.
De hát a leány mind
Kétfelé kacsint,
Egyik szemmel rám,
Máskkal másnak int.

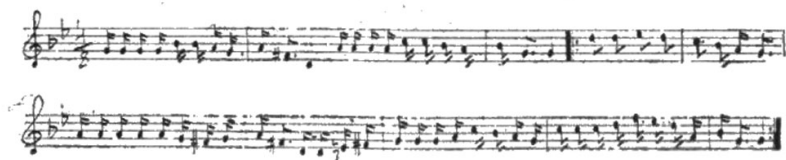
B. K. 128.

1. kotta

A dal így, ebben a formában viharos sebességgel terjedt el és folklorizálódott. Sőt a folklorizálódás a szokásos mértéket is jócskán túllépte, amennyiben a dallam második fele idővel több mindenre ki tudott cserélődni, és ilyenkor persze a szöveg is más meg más lett. A háborúban egészen sajátos változata keletkezett. Katonáink a két kezdő 11 szótagos sort két 19 szótagossal folytatták, mint azt az *Ötven háborús katonanótában* 1917-ben megjelent példa mutatja (2. kotta; a korabeli diminuált írásmód se itt, se a továbbiakban ne zavarjon meg minket)³:

3 *Ötven háborús katonanóta*. Szerk. Kakas F. (feltehetőleg álnév). Székesfehérvár: A magyar királyi 17. honvéd gyalogezred özvegy és árva alapja, 1917, 38.

Esik eső, fujdogál a hideg szél . . .



Esik eső, fujdogál a hideg szél,
Magyar honvéd ezer muszkától sem fél.
Olyan rendet vág a muszkán,
Mint amilyen rendet vág a kaszája, kaszája,
Szanitéc, a marokszedő alig győzi szedegetni utána.

Levelet hozott a tábori pósta,
Minden honvéd a magáét olvassa.
Egy legénynek a rózsája
Azt irta a rózsaszínű kártyára:
Ugy verekedj édes rózsám, hogy a cárnak ne maradjon
[kozákja.]

2. kotta

Ugyanezzel a két versszakkal Kodály is lejegyezte 1916-ban a ránczfüredi katonai lábadozóban egy 12-es közhuszártól, csupán az első versszakkal pedig Bartók 1917-ben a pozsonyi 13. honvéd pótzászlóalj legénységétől. Figyelemre méltó, hogy ezekben a friss keletű, 19 szótagos sorokban már jelen van az új, fiatalos, kiszélesített – augmentált – ritmika s az azzal együtt járó alkalmazkodó pontozott ritmus.

Az 1848–49-es szabadságharc napjainak divatos dallamaiból kettő lett világháborús nóta. Egyik az 1850-ben névtelenül megjelent *Debreceni csárdás* témája, mely az évtizedek során igen sokféle szöveggel terjedt el. Azok között legismertebb az, amivel Káldy Gyula közölte *A szabadságharc dalai és indulói*ban⁴ (3. kotta a 188. oldalon).

Jegyzetében Káldy állítja, hogy „1848–49-ben honvédeinknek kedvenc dala volt, ezt énekelve indultak a harctérre”. Ugyanakkor Kerényi György szerint, aki a dallam életrajzával behatóan foglalkozott, ez a szöveg csak az 1870-es évek elején tűnt föl és kapcsolódott hozzá, addig más szövegei voltak.⁵ Ezt igaznak fogadhatjuk el Káldy címadó versszakával kapcsolatosan, de a többi Seemayer Vilmos 1927-es gyűjtése igazolni látszik, aki egy akkor 89 éves férfitől négy különféle szöveggel jegyezte le a dallamot – többek között a következővel: „Né félj, pajtás a ha-

4 Káldy Gyula: *A szabadságharc dalai és indulói*. Budapest: [1895], 23. sz.

5 Kerényi György: Egy 19. századi dallam életrajza. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára*. Szerk. Gunda Béla. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 1943, 275–282.

23. „Ezer esztendeje annak.”

Határozottan, mintegy induló méretben.

Ének.

1. E-zer esz-ten-de-je an-nak. Hogy a ma-gya-rok itt lak-

Zongora.

nak, Most a-kar-ják ki-ir-ta-ni, ki-ir-ta-ni,

De az is-ten a jó is-ten nem en-ge-di. di.

2. Ne félj pajtás a haláltól,
Kutya német golyójától;
Harcban dicső szép a halál
Szép a halál,
Szégyen a kít ágyban talál
Ágyban talál.

1849 végén a következő verset is énekelték.

Asztalos készíts koporsót,
Egy egész nemzetnek valót:
Vér betűkkel ird rá eztet,
Ird rá eztet,
Itt nyugszik a magyar nemzet,
Magyar nemzet.

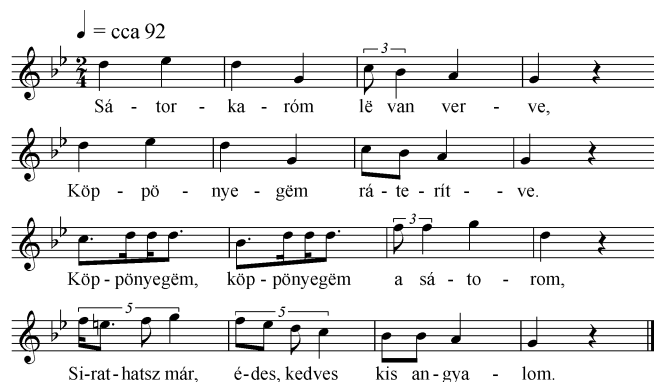
3. kotta

láltól, Az ellenség golyójától, Háborúban szép a halál, szép a halál, Gyáva jakit itt-hon talál, itthon talál...” – megörökítve a lap alján egyúttal az énekes visszaemlé-kezését is, hogy „1849-ben tanulta Miskolcon 35-40 éves gazdától”.⁶

1915-ben az akkor már mintegy kétharmad évszázados dallamot Kacsóh Pong-rác három versszakkal közli a *Magyar katonanótákban*. Az első versszak nála: „Már

6 Miskolc (Borsod), Porcs János (89), Seemayer Vilmos, 1927. Bartók-rend C 431j.

az ágyúk is dörögnek, Fejem felett eldördülnek. Fejem felett a kezembe' kardom csördül, Piros vérem a hazáért földre csordul.” Lábjegyzetben hozzászi: „Mondják, hogy 1914 őszén, a szatanovi lovasczata után való napon készült.”⁷ Mi most már tudjuk, hogy nem akkor készült, ellenben akkor újra aktualizálódott. Kacsoh adata különben nem áll magában. Kölcsönösen hitelesítik egymást Olsvai Imre 1978-as kopácsi gyűjtésével, illetve a gyűjtő és 88 éves énekese között a magnetonfelvétel végén lefolyt beszélgetés során elhangzottakkal:



A nagy ágyúk szépen szólnak,
Apró fegyverek ropognak.
Fejem fölött, fejem fölött kard megfordul,
Piros vérēm csatatérēn földre csordul.

4. kotta

- Meg tudná mondani, kitől tanulta ezt?
- Katonáéknál, háboruban... A háboruban vót, igēn, 15-ös évben... Ezt ott tanultam.
- Melyik ezred volt ez?
- Pécsi ötvenkettős ezrednél... Kint a harctérēn tanultuk, ott danógtattuk.⁸

A másik 1848–49-es dal a közismert „Seprik a pápai utcát...” Ennek a dalnak a történetét – egyfelől, hogy milyen nagy divatja volt a szabadságharc napjaiban, másfelől, hogy az új stílus elterjesztésében milyen döntő szerepet töltött be – már megírtam.⁹ Most csak annyiban szükséges ismételnem magamat, hogy rámutassak: mind a szabadságharcban, mind a további évtizedekben, végig a nagyszámú 19. századi forráson, a dal ritmusa az A és A⁵ sorok elején régies: négy nyolcadban

7 Kacsoh Pongrác: *Magyar katonanóták*, V. (Gyűjtötte és zongorára alkalmazta ~.) Budapest: Rózsavölgyi és Tsa, 1915, 4. sz.

8 *Kopács* (Baranya), Máté János (88), Olsvai Imre és Katona Imre, 1978, MTA ZTI: AP 11836d.

9 Bereczky János: „A pápai barna kislány nótája”. In: *Történelem és emlékezet*. Szerk. Kríza Ildikó. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 1998, 172–190.

gördülő volt. A világháborúban aztán dalunk valósággal újjászületett. És csak ekkor, 1916-ban, a kassai 9-es honvéd gyalogezred legénységétől hallja és jegyzi le először Kodály modern, negyedelő, augmentált ritmikával (és a harmadik sor végén alkalmi tréfás kibővítéssel:¹⁰

A kas - sa - i nagy ka - szár - nya
Sep - rik a kas - sa - i úc - cát...

Reg - ru - ták - kal van meg - rak - va.

Kas - sa - i ka - szár - nya lyu - kad - jon ki, ki - ri - ki, ki - ki - ki - ki,
Ti - zen - nyolc esz - ten - dős bar - na kis - lány, ta - rat - ta, ta - ta - ta...

Te meg, ba - bám, sza - ba - dúj ki!

5. kotta

Attól kezdve már minden gyűjtő így találja – következőként éppen Kodály Zoltánné 1917-ben egy 18 éves érdi lánytól –, és így ismerjük mi, az utókor is: ezzel az új ritmussal, amellyel tehát világháborús katonáink elevenítették, frissítették föl nagyapáik nótáját.

Az 1866-os osztrák–porosz háború idején tűnt föl egy dallamunk. Kizárólag katonaszövegek kapcsolódtak akkor is, azóta is hozzá. Vikár Béla 1906-ban egy öreg lendvajakabfai férfitől ilyen formában gyűjtötte:¹¹

Dom - bon la - kom én, di - ó - fát é - ge - tők,

Má - ma es - té - re ró - zám - mal be - szé - lők,

Má - ma es - té - re ró - zással be - szé - lők,

Hol - nap dél - re már Cseh - or - szág - bo - lő - szék.

6. kotta

10 Kassa (Abauj-Torna), 9. honvéd gyalogezred (18-20), Kodály Zoltán, 1916. VIII. Bartók-rend B 202f.

11 Lendvajakabfa (Zala), Felső Pál (öreg férfi), Vikár Béla, 1906. MF 2270d, Bartók-rend B 770d.

Csak emlékeztetőül: az osztrák–porosz háború színtere Csehország volt. Az énekes koráról egyébként többet nem tudunk, mint hogy „öreg férfi”, de ha jól utánaszámolunk: aki 1906-ban hatvanvalahány éves volt, az 1866-ban huszonvalahány, vagyis éppen hadköteles. Más adatközlők szerint dallamunkat „az 1878-as boszniai okkupáció alatt is sokat énekelték”. Akkori fő szövegei: „Sírhat, jajgathat az az édesanya...” és „Pajtás, hogyha látsz testemen mély sebet...” voltak.

Ez a dal részben a korábbi szövegekkel, részben időszerű újakkal a világháborúban szintén új virágkorát élte. Ekkor kapta a mindannyiunk által jól ismert és kedvelt „Megjött a levél fekete pecséttel, Megjött a muszka százezer emberrel...” szöveget is.¹² És hogy még hányféle szöveget, arról halvány képet nyerhetünk Kerényi György karmacsi gyűjtéséből:¹³

♩ = 96

Szer - bek, szerbukok, nē vesze - kēdje - tēk,
Ma - gyar kato - nákkal nē küzköl - kōdje - tēk!
Mer ha ja magyarok rátok mēgha - ragusznak,
Mindēn szerb kato - nából disznóvált farag - nak.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8)
2. 2. 2. 2. 2. 2. 2. 2.

Szó, szó, ami szó, ez lēssz a zutolsó,
Ágyunk dōrgése lēssz az elbucsuzó.
Ágyunk dōrōgōtt, a kardunk csōrōgōtt,
a Bajnētunk hegyérōl az orosz vér csōpōgōtt.

7. kotta

12 E szöveg legkorábbi gyűjtései: *Rákoskeresztúr* (Pest-Pilis-Solt-Kiskun), Bartók Béla, 1915. II. és *Isaszeg* (Pest-Pilis-Solt-Kiskun), Kenesei Ilona, 1915. Nyomtatásban első feltűnése: Kacsóh Pongrác: *Magyar katonanóták*, III., (Gyűjtötte és zongorára alkalmazta ~.) Budapest: Rózsavölgyi és Tsa, 1915, 6. sz.

13 *Karmacs* (Zala), Födelmes Gábor (67), Kerényi György, 1966. Berezky János: *A magyar népdal új stílusa*, I–IV. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2013, 173. sz.

Ez a négy történeti dallam az, mely a világháborúban új életre kelt. Ezekből is kettőnek modernizálták kissé a ritmusát. Ha pedig a dalok formáját tekintjük, kettő igazából már új stílusú, még ha *korai* új stílusú is. (Csak utalok rá, hogy korai új stíluson azt értem, ahol még a ritmika nem alkalmazkodó pontozott és a dalsorok zárlata kötetlen.)

A háborússá lett régi dalok másik csoportját azok a dallamok alkotják, melyeket a Bartók-rend az A-2 vagy a C-1 osztályba sorol, mert ugyan nem új stílusúak, de ritmusuk már új. Azaz alkalmazkodó pontozott ritmusúak. Sok helyen számot adtam már arról – egy helyen kimerítő részletességgel¹⁴ –, hogy ez a fajta, kutatásaim szerint népzeneinkben az 1870-es években föltűnedező, ám inkább majd csak az 1880-as, 1890-es években elterjedt ritmika nem szorítkozott csupán az architektonikus szerkezetű dallamokra, hanem, ha kisebb mértékben is, de szívesen párosult A- és C-osztályos dallamokkal is, átjárva és megújítva ilyenformán az egész magyar népzeneét.

Limbay Elemér *Magyar Dal-Album*ának III. kötetében, 1882-ben jelent meg egy dal, mely a források egybehangzó tanúsága szerint az 1880-as években szélteben elterjedt:¹⁵



8. kotta

Limbay a szövegeket külön közölte. Az ennél: 1. Érik már, érik már A fekete szőlő, Ne menj arra, barnapiros kislány, Megfog a kerülő. 2. Nem félek, nem félek, Nem bánt engem senki, Csak az én kis barna szeretőmet Ne szeresse senki.

Volt ugyanakkor más népszerű szövege is: „Ennek a kislánynak Hosszú a kötője...” A mai nótakedvelő embernek azonban sem egyik, sem másik szöveggel

14 Bereczky János: „Az alkalmazkodó pontozott ritmus megjelenése népzeneinkben”. In: *Zenatudományi dolgozatok* 2003. Szerk. Richter Pál és Rudasné Bajcsay Márta. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2003, 411–454.

15 Limbay Elemér: *Magyar Dal-Album*, III. Győr: Henniske Rezső, 1882, 469. sz.

van a fülében, hanem egy harmadikkal, melyet először Bartók jegyzett le 1915 januárjában rákoskeresztúri tót lányoktól:¹⁶

Egy kis - lány, két kis - lány

1) Fel - má - szott a fá - - ra

1) Be - le - ment az a - ká - ca szál - ká - ja
tüs - ké - je

2) A lá - ba szá - rá - - ba.

1) 2)
2. 2.

Piszkáld ki, piszkáld ki,
Piszkáld ki belőle.
Nem piszkálom, egye meg a fene,
Had maradjon benne!

9. kotta

Hogy azonban azok a lányok katonáktól tanulták, bizonyítja, hogy az *Ötven háborús katonanóta*ban is hasonlóan jelent meg, ráadásul „Egy szőke szerb kislány...”-t emlegetve,¹⁷ Kodály pedig 1916-ban a kassai 9. honvéd gyalogezred körében ezzel a szöveggel találta meg: „1. Petár, a szerb király Háborúsdit játszik, Beleesett egy nagy pocsolýába, Csak a füle látszik. 2. Piszkáld ki, piszkáld ki, Piszkáld ki belőle...” Az azóta valósággal szólásmondássá vált „Piszkáld ki, piszkáld ki” szöveg, illetve szófordulat tehát világháborús katonáink leleménye korábbi dallamra.

Van néhány ebbe a csoportba tartozó, azaz még nem új stílusú szerkezetű, de már új ritmikájú más dallam is, mely a világháborúban új szöveggel új életre kelt. Egyet vegyünk még közülük szemügyre. A háború elején viharos sebességgel terjedt el a következő három versszakos dal. Kodály 1916 nyarán a ránkfüredi katonai lábadozóban a 12-es közös huszároktól meg a 34-es közös gyalogosoktól egyaránt lejegyezte, rávezetve a támlapra: „Közismert.” Ugyanazon év őszén Nagysza-

16 *Rákoskeresztúr* (Pest-Pilis-Solt-Kiskun), Bátovszky Zsuzsi, Zsichla Rozi stb., Bartók Béla, 1915, I. Bartók-rend C 41d.

17 *Ötven háborús katonanóta*, 15.

lontán már a 10-11 éves kislányok is ezt dalolták neki, ott is azt tapasztalta, hogy „közismert a fiatalsnál”:¹⁸

1. Nyit - va van a szá - za - dos úr ab - la - ka,
Bar - na kis - lány sír - va sé - tál a - lat - ta.
Állj meg, kislány, bar - na kis - lány, egy szó - ra,
Te le - szel a szí - vem vi - gasz - ta - ló - ja!

2. Nem állok meg a százados úr szavára,
Nem leszek a százados úr babája.
Van már nékem századjában egy közlegény,
Kit nem adnék, százados úr, magáér.

3. A közlegény elesik a csatába,
Ki borúl a barna kislány vállára?
Ha elesik, szálljon áldás porára,
Mégse leszek a százados úr babája

10. kotta

Ugyancsak megtaláljuk az *Ötven háborús katonanótában*.¹⁹

A dal szövege eleddig ismeretlen volt. Hanem a dallam lényegében hangról hangra azonos egy 19. századvégi csárdásdallammal, mellyel először a Sárközy Ferenc neve alatt megjelent *Szabolcsi népcsárdásokban* találkozunk 1870 körül – egészen a legutolsó hangokig. Ott hirtelen – a mi fülünk szerint – *eltéved* a párhuzamos dúrba²⁰ (11. kotta).

Nem eltévedés ez azonban. Ugyanilyen dúrban záró alakjában – és kizárólag ilyenben! – szerepel több korabeli kiadványban: vagy ugyancsak hangszeres formában,²¹ vagy különféle műszövegekkel.²² Van továbbá egy népi adatunk is ebben az

18 Nagyszalonta (Bihar), 10-11 éves lányok. Kodály Zoltán, 1916. X. 7. *Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése*. Magyar Népköltési Gyűjtemény, XV. Szerk. Szalay Olga és Rudasné Bajcsay Márta. Budapest: Balassi Kiadó–Magyar Néprajzi Társaság, 2001, 240. sz.

19 *Ötven háborús katonanóta*, 20.

20 Sárközy Ferenc: *Szabolcsi népcsárdások*. (Zongorára szerkeszté ~.) Pest: Rózsavölgyi és Tsa, é. n., 1. friss.

21 Tisza Aladár: *Ejnye, ejnye, azt a betyár...* Pest: Táborosky és Parsch, é. n., 1. friss.

22 Földes József és Demeter Róbert: *Emlék*. A legszebb magyar dalok válogatott gyűjteménye. Budapest: 1876, 22. sz. Szövege ebben: Csak titokban akartalak szeretni, De ki kellett annak világosodni. Ámde sebj, hadd tudja meg a világ, Így is, úgy is hű leszek én tehozzád!



11. kotta

alakban: Kiss Lajos 1952-ben 62 éves – tehát még a háború előtt leánykodott – negyedi asszonytól vette föl „A Vág vize lassan folyik medrében, Bú lakozik az én árva szívemben...” kezdetű szöveggel.

Ebből a dúr népies műdallamból csinálták hát katonáink jó érzékkel a hosszú évtizedeken át oly nagy közkedveltségnek örvendett eol népdalt.

Koruk szerint rendezgetve világháborús katonanótáinkat a következő csoportot azok az immár új stílusú, sőt kifejlett új stílusú dalok alkotják, melyek még a háború előtt keletkeztek akár pár évtizeddel, akár csak pár évvel. (Ismét csak utalok rá: kifejlett új stíluson azt értem, ahol már a ritmika alkalmazkodó pontozott és a dallamsorok zárata sablonos.) Ez már igen nagy, kiterjedt csoport. Vannak köztük olyanok, melyeknek nem is kellett szövegükön változtatni, mert az új helyzetben úgy, ahogy voltak, újólág aktuálisabbá, netán az eddiginél is aktuálisabbá váltak. Ilyen például az, amelyet Kacsóh Pongrác 1915-ben mindjárt gyűjteménye élén kö-

zölt, megjegyezve róla: „1914. augusztus 1-je után, a mozgósítás napjaiban e daltól volt hangos az egész Magyarország”²³ (12. kotta).

1. Ne sirjatok budapesti lányok...^{*}

Allegretto.

Ének.

1. A gö-zös-nek hat ke-re-ke de fé-nyes, de fé-nyes, de fé-nyes;
 2. El-ment az én ró-zsám Pest-re ra-gyo-gó csil-la-gom, ga-lam - bom,
 3. Csi-nál-tat-tam Pes-ten há-zat ma-go-sat, ma-go-sat, ma-go - sat,

Zongora.

Ben-ne ül egy nyal-ka hu-szár de ké-nyes, de ké-nyes, de ké-nyes
 Puc-cos dá-ma lett be-lő-le ra-gyo-gó csil-la-gom, ga-lam - bom,
 Ab-la - kot rá há - rom-szá-zat ra-gyo-gót, ra-gyo-gót, ra-gyo - gót,

Ne sir - ja - tok bu - da - pes - ti lá - nyok visz - sza - jön - nek
 Sár-ga ci - pó gu - mi - gu - mi sa - rok, en - gem a fa -
 Kő - ze - pi - be tül - kör - fé - nyes szo - bát hol a ró - zsám

a hu - szá - rok va - la - ha de va - la - ha de vagy so - há.
 kép - nél ha - gyott ra - gyo - gó csil - la - gom ga - lam - bom.
 fes - ti ma - gát pén - te - ken, szom - ba - ton, va - sár - nap.

12. kotta

23 Kacsóh Pongrácz: *Magyar katonanóták*, I. (Gyűjtötte és zongorára alkalmazta~.) Budapest: Rózsavölgyi és Tsa, 1915, 1. sz.

Valaha, valaha vagy soha... – az ember azt gondolná, hogy ilyen szöveg háborúba menők ajkán születik. De nem. Ezzel a szöveggel találjuk már a dalt a Nádor-féle *101 legszebb magyar népdal* sorozatnak valamikor az 1890-es években megjelent első kötetében.²⁴ Kodály is, mikor 1914-ben lejegyezte a budapesti utcán marsoló katonáktól, odaírta a támlap aljára: „Közismert azelőtt is!”

És ilyen az a másik dalunk is, amelyről ugyancsak elmondható, hogy akkoriban tőle „volt hangos az egész Magyarország”: a „Megállj, megállj, kutya Szerbia...”. Erről már Bartók megállapította, hogy új stílusú dal önállósult második fele.²⁵ Egész dallammal – a második dallamfélben már ezzel a majd csak négy év múlva igazán aktuálissá váló szöveggel – 1910-ből van első lejegyzésünk róla, méghozzá Hédervárról Kenesei Ilonától:²⁶

Bosz-ni - á - nak he-gye - i, Bosz-ni - á - nak he-gye - i, de az a ma-gyart il - le - ti,

De most az a ku-tya szerb, de most az a ku-tya szerb, de el a - kar - ja ven - ni.

Meg-állj, meg-állj, ku-tya Szer-bi - a, nem lesz ti - ed so - ha Bosz-ni - a,

Mert a magyar nem en-ged, míg egy csepp vé - re e - red, de a - kár-hogy is szen - ved!

Rajta, magyar vitézek, fiatalok és vének, de fegyvert ragadjatok,
Mert nem tudni, hogy mikor, éjjel-nappal várhatjuk, hogy fújják a riadót.
Akárhogy is dörög az ágyú, nem félünk mi a szerviántú’,
Megkergetjük azokat, lövük, mint a nyulakat, a hegyes Boszniában.

13. kotta

Féldallamként megint csak Kacsóh közölte elsőként 1915-ben.²⁷ Kodály 1915-ben Zsérén jegyezte le „az ifjúságtól”, 1916-ban Kassán a 34-esektől, Szomjas György 1916-ban Versecen hallotta menetelő bakáktól, Kenyeres Lajos nagyszalontai gimnazista saját városában jegyezte le ugyancsak 1916-ban, Kodály Zoltáné avasúvjárosi cselédlányuktól 1918-ban – hogy csak az akkori gyűjtésekről adjunk számot. Szépirodalmunkban is megannyi regény vagy önéletrajz emlegeti – és biztosítja ily módon fennmaradását a nemzet emlékezetében.

24 *101 legszebb magyar népdal*. Cigányos modorban átírta Palotásy Gyula. Budapest: Nádor Kálmán, é. n., 66.

25 Bartók Béla: *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi és Tsa, 1924, 94., 149. sz. jegyzet.

26 *Hédervár* (Győr), Kenesei Ilona, 1910. OSZK Zeneműtára, Ms. Mus. 152. VII. 46. sz.

27 Kacsóh: *Magyar katonanóták*, III., 1. sz.

Ennek a harmadik csoportunknak, melybe tehát azokat a kifejelett új stílusú dalokat soroltuk, melyek még valamikor a háború előtt keletkeztek, a zöme természetesen nem változatlan szöveggel, egyszerűen csak aktualizálódva vált *háborús katonanótává*, hanem új szöveget kapva. Két példán illusztrálom.

Bartók 1907-ben, Felsőíregen vette fonográfra a következő katonadalt.²⁸

♩ = 88-110

Ar-ra a-lá a tá - bor-ban csip-ke - bo-kor lát - szik,
 Mel-let - te jęgy Alb-recht - ba-ka szé - pen ma-sé - - ro - zik.
 de Ne ma - sé - rozz, Alb - recht - ba-ka, mer el - - fá - radsz na - gyon,
 Nin - csen itt az é - des - a-nyád, a - ki, de meg-si - ras - son.

Ne sirasson engem senki, jól vagyok tanítva,
 Sem a harcban, sem a varcban (?) nem riadok vissza.
 Mert a baka a fegyverbe bele van teremtvé,
 Mint cidrusfa a jó földbe belegyökerezve.

14. kotta

Utóbb ez a dallam nem pontosan ezzel a két versszakkal terjedt el, hanem azal és úgy, amellyel és ahogy először 1916-ban találta Kodály a ghymesi és zsérei fiatalság körében, ahogy aztán az *Ötven háborús katonanóta* is közölte,²⁹ és ahogy Kodályné is 1918-ban avasúvárosi cseléd lányuktól lejegyezte³⁰ (15. kotta).

Az 1907-es versszakpárossal végtére is csak egy, a világháborússal ugyanakkor 24 változat található az akadémiai népdalgyűjteményben.

Ismert, hogy Bartók 1904-ben – tehát még évekkel tulajdonképpen gyűjtőtevékenysége megkezdése előtt – egy ismerőse kibédi cseléd lányától több dalt is leköttázott. Egyik ezek közül a 16. kottán látható.³¹

Ugyanennek dallam- és szövegváltozatát megtaláljuk Seprődi János egyik közleményében is – ugyancsak Kibédről! – az *Ethnographia* 1906-os évfolyamában.³²

28 *Felsőíreg* (Tolna), legény, Bartók Béla, 1907. IV. MF 995c, Bartók-rend B 1232e.

29 *Ötven háborús katonanóta*, 45.

30 *Avasúváros* (Szatmár), Koncz Júlia (23), Kodály Zoltánné, 1918. XI. Bartók-rend B 1232b.

31 *Kibéd* (Maros-Torda), Dósa Lidi (18), Bartók Béla, 1904. Bartók-rend 1281a.

32 Seprődi János: „Marosszéki dalgyűjtemény”, 47. sz., *Ethnographia* XVII. (1906), 306.

O-rosz - or - szág ha - tár - szé - lén a-kác - fá vi - rág - zik,
A-lat - ta egy hon - véd ba-ka bú-san ma-sé - ro - zik.
Ne ma - sé - rozz, hon - véd ba-ka, mert le - lő ja musz - ka,
Mesz-sze van az é - des - a-nyád, a - ki meg - si - rat - na.
Ossia Ossia 2. 2.

Nem kell engem megsíratni, nem vagyok én árva,
Nem hallik a sóhajtásom szép magyar hazámba.
Maj megsírat, maj meggyászol az a sok ágyúszó,
Fejem felett sívít a szél, eszpodál a golyó.

15. kotta

Szé-pen szól a fü - le - mü - le fenn a le - ve - gő - be,
Ka-to-ná-nak el kell men-ni há-rom esz-ten - dó - re.
Hadd el, bi - ró, be-tyár bi - ró, ke-rülj a ke - zem - be,
Ka-to-ná-nak te i - rat - tál há-rom esz-ten - dó - re!

16. kotta

Ez sem maradt azonban dallamának fő szövege. Kodály 1916 nyarán a kassai 9-es honvéd gyalogezred legénységétől a következő két versszakkal jegyezte le:³³

33 Kassa (Abauj-Torna), 9. honvéd gyalogezred (18–20), Kodály Zoltán, 1916. VIII. Bartók-rend B 1281c.

Őr-mes-ter úr ki-ad-ta a szi-go-rú pa-ran-csot,

Min-den ba-ka kö-szö-rül-je é-les-re baj-né-tot.

É-les a baj-nét a fegy-ve-remen, szű-rok jobb-ra, bal-ra,

Te meg, csárdás kis an-gya-lom, bo-rulj a vál-lam-ra!

1)
2.

Ha kimegyek, ha kimegyek az orosz harctérre,
Te meg, csárdás kis angyalom, sírhatsz temetőbe.
Búgnak az ágyúk, a gépfegyverek, folyik a magyar baka vére,
Te meg, csárdás kis angyalom, sírhatsz temetőbe.

17. kotta

Ugyanő ugyanazon év őszén Nagyszalontán egy 21 éves lánytól lényegében ugyanígy. Ott a kassai rontott helyett a 2. versszak így kezdődött: „Hónap megyünk a harctérre nagy Romániába, Isten veled, kis angyalom, szervusz, utoljára...”³⁴ Majd az *Ötven háborús katonanótá*ban szintén e két versszakkal jelent meg – a 2. versszak kritikus indítása így: „Mikor mentem a harctérre nagy Oroszországba, Egyenesen bemegyek a svaromléniába...”³⁵

A kibédi fülemülés szöveg többé sehonnan máshonnan nem került elő, a háborússal ellenben 13 változatunk van az akadémiai népdalgűjteményben.

Ide, tehát a más szöveggel már korábban fölbukkant, de a háborúban új szöveget kapott s országos elterjedtségre azzal szert tett dallamok közé tartoznak még – hogy csak a legismertebbeket soroljam elő:

Szerbiába megfűjták a trombitát... (sz l sz d r m f m / r d d)
Százados úr, mitől véres a lába... (d d r m / sz f m r / r d d)
Barna kislány kiment a harctérre... (m t d r / d t l szi / l l)
Hadseregben magyar honvéd az első... (m f r t / d d r m / l l l)
Vadkörtefa fehérét virágzik... (m d sz d / r m r d / sz sz)
Homokos a, kavicsos a déli vasút széle... (d d f m r d m sz / f m d r / d d)
Jaj de búsan nyerít kapitány úr pej lova... (m r d t l sz / d r m d / t l l)
Elmegyek, elmegyek, még vissza se nézek... (l' l' m m r d / m r d t / l l)
Széles az Isonzó vize, keskeny a híd rajta... (l' l' sz sz l' m r l / r d r m / l l)

Összesen 28 dallamtípus.

34 Kodály Zoltán *nagyszalontai gyűjtése*, 186. sz.

35 *Ötven háborús katonanóta*, 43.

Az eddigi három csoport tehát bizonyos szempontból, bizonyos mértékig mind ónak számít a háborús katonanóták világában. Hátravan a negyedik, egyben utolsó csoport: az újaké, a háború során keletkezetteké. Mennyiségben ez a legnagyobb (nagyobb, mint az előzők együttvéve), művelődéstörténeti szempontból a legjelentősebb. Ha végigtekintünk rajtuk: egyfelől csodálatra méltó, másfelől szív-szorító, hogy tragikus sorsú, a mészárszékre küldött akkori ifjúságunk a halál tor-kában mind mennyiségileg, mind művészileg milyen páratlan értékű kultúrát hozott létre – és hagyott ránk, boldogabb utókorra.

Összesen 50 olyan dallamtípusunk van, mely a háború négy éve alatt katonáink ajkán, háborús szöveggel keletkezett, és ehhez vehető még 5 olyan, mely nem kimondottan háborús szövegű, de kétségtelenül ugyanazon katonák köréből terjedt el. Hogy megint csak a legismertebbeket vegyük számba – először az 50-ből:

Doberdónál van egy szomorúfűzfa... (m m f m r r m d / t l l)
 Kimegyek a doberdói harctérre... (m d r d / r m f m / r l l)
 Százados úr, előre, előre... (f m r d / sz sz f r / d d)
 Románia felé nem tudjuk mi az utat... (f m r d r d / f m r d / l sz sz)
 Már minálunk soroznak, nemsokára be is rukkolnak... (d sz, d m / sz f m / r t sz, t r f / m d d)
 Százados úr, mitől véres a lába... (m m l' sz / l' m r d / t l l)
 Barna menyecske fehérre meszelt háza... (m l' sz m d / m m r d / t l l)
 Hármát fűttengett már a gőzös masina... (d' sz l l f / m r m f / sz d d)
 Sej, ha bemegyek Székesfehérvárra... (sz d' t l sz / f r sz m / d d)
 Budapesti, de vasútállomáson... (d' d' t l t / d' sz f r / d d)
 Kedves édesanyám, ha föl akarsz keresni... (l' l' sz sz f m / f m r d / t l l)
 Erdő szélén nyírfá kereszti jelzi a síromat... (l' l' m m r l t / d r m r / l l)
 Felmegyek a hegyre, felmegyek a hegyre, lenézek a völgybe... (l t d r m l' / l' sz f m r m / l' m d t / l l)
 Ha felülök, csuhaj, ha felülök a fekete gőzösre... (sz sz d d / r r sz f m d / m r d t / l sz sz)
 Mikor megyek Románia felé, még a fák is sírnak... (l l l' l' / sz fi sz l' sz m / d r m r / l l)

Majd az 5-ből:

Réten, réten, sej, a kassai réten... (l m m r / d m r d t / l l)
 De szeretnék hajnalcsillag lenni... (l' l' l' sz / m d m r / l l)
 Elmegyek az ácshez fejfát csináltatni... (sz d t d / r sz' / f m r d / sz sz)

Bizony van ezek között nem egy olyan, mely ha hiányoznék, egész nemzeti kultúránk jelentősen szegényebb lenne...

Ami pedig ezek zenei jegyeit illeti, egyetlenegy kivétellel – hogy a szabály erős legyen – mind az 55 kifejlett új stílusú. Nem is lehet más. A stílusnak ez a *kifejlett* ága az 1880-as és 90-es években bontakozott ki, terjedt el, hogy aztán a 20. század első évtizedében váljék országosan egyeduralkodóvá. A dallamkezdő, más néven A soroknak az egész stílusfejlődés során tapasztalható folyamatos tángulása is erre az időre jutott el az oktáv terjedelemig, sőt magáról az oktávról való indításig. Ily módon a háború – népzene-történeti tekintetből – egy ellenállhatatlan erővel terjedő új stílus legteljesebb kivirágzásának pillanatában érte az országot. Nem lehet hát csodálni, ha e stílus legszebb, legreprezentatívabb példányainak java éppen a háborús katonanóták között található.

Sőt ha e stílus fejlődését az eddigieknél is alaposabban szemügyre vesszük, még ennél is többet állapíthatunk meg. Katonáink a készen kapott viruló stílust nem egyszerűen tökélyre vitték, hanem addigi fejlettségi fokán túl még egy fokkal – egy utolsó fokkal – továbbemelték. Valamit ők is tettek hozzá.

Az ő ajkukon a kezdősorok – melyek ugye a stílus törvényszerűsége szerint utolsó sorként mindig vissza is térnek – még magasabbra kapaszkodtak: az eddigi maximumnak számító oktáv fölött a nónáig, nemritkán decimáig is. Nem egyszer, nem kétszer, hanem ebből divatot, annál is többet: stílusjegyet csinálva. Az emlegetett 55 dallamtípusnak nem kevesebb, mint ötöde: 11 ilyen. Ezek legismertebbjei (kiemelve az új jelenségeknek számító oktáv fölötti hangokat):

1914-ben:

Hideg szél fúj, édesanyám, adja ki a kendőm... (l' m d' t' / l' m m d / t r f m / l l)

1915-ben:

Keresik a, keresik a keresztelőlevelet... (sz' sz' l' sz' r m f m / r sz' f m r d / sz sz)

1916-ban:

Sárga a csikó, sárga nyereg rajta... (d' t r' d' sz / f m sz r / d d)

Ugyancsak 1916-ban:

Százados úr, sejhaj, százados úr ha felül a lovára... (sz sz f m sz sz d' / t r' d' l sz sz r f / m d d)

És végül 1918-ban, talán utolsó háborús katonanótaként a következő. Azért feltételezem, hogy ez volt mindenek között az utolsó, mert háborús szövege már alig van, sokkal jellemzőbbek rá a különféle sebesült-, leszerelő- és hadifogollyszövegek. Legkorábbi gyűjtésének időpontja is sokatmondó: mindössze két-három hónappal a háború vége előtt, 1918 augusztusában talált rá elsőként Bartók Besenyszög-Felsőszászbereken jánoshidi summáslányok között, mégpedig érezhetően új, friss, még kiforratlan szöveggel (18. kotta).³⁶

A háború folyamán nem is került a dal többé gyűjtő elé. Hanem mintegy két esztendő múlva az *Ethnographia* 1919-es számában – mely azonban csak 1920-ban jelent meg – találunk két „székely katonadalt”, csupán annyi kísérőszöveggel, hogy: „Beküldte Etédi Bekeő Balázs.” A dalok szemmel láthatólag világháborús eredetűek, ám a szövegeken már az összeomlást követő zavaros idők nyoma is meglatszik. Pontos gyűjtési helyükről és idejükről tehát nem kapunk semmi tájékoztatást, feltehetően azonban a Kratochwil-féle úgynevezett székely hadosztály köréből származnak. Második adatunkat e dalról ezek között találjuk (19. kotta; az adott közállapotokkal magyarázható sok sajtóhiba ne zavarjon bennünket).³⁷

A dallam, sőt némely töredék is mindkét változat szövegéből mindannyiunk számára ismerős – mint az 1848–49-es szabadságharc emblematis dala! Mondhatni: egy ország kedvence „Gábor Áron rézágyúja fel van virágozva...” kezdetű szöveggel. Csakhogy hogyan lett ebből a legvégsőig kifejelett új stílusú, világhábo-

36 Jánoshida (Jász-Nagykun-Szolnok), summáslányok, Bartók Béla, 1918. VIII. Bartók-rend B 1209b.

37 Etédi Bekeő Balázs: „Székely katonadaltok”, *Ethnographia* XXX. (1919), 73.

Nem hit - ted el, bar - na kis - lány, me - gyek a ka - szár - nyá - ba,

Az - tat csak az Is - ten tud - ja, mi - kor me - gyek visz - sza.

1) Az - tat csak az Is - ten tud - ja, hogy hol lesz a sí - rom meg - ás - va,

2) Ta - lán bi - zony a ti - ro - li ha - va - son a szik - la ol - da - lá - ban.

1) 2. 2) 2.

Véres a föld, hatvannyolcas véresre festette,
 Jár a gőzös a harctéren levelek elejbe.
 Kedves édesanyám, ne várja a leveletem,
 Nemsokára az idegeny föld takarja testemet.

18. kotta

I.

Szállj el madár, fecske madár . . .

Székely katonadal.

Szállj el ma - dár fecs - ke ma - dár szép Er - dély or - szág - ba

Vidd el vidd el a só - haj - tá - som a ba - bám ab - la - ká - ra

Mond meg, hogy se - be - sül - ve va - gyok Azt is hogy szé - kely ba - ka

va - gyok A szat - má - ri köz - kór - ház - ban Ér - ted ba - bám el - her

va - dok.

Odalent a Székely földön a hősök sírja felett
 Ő felsége a köztársaság rézagyúja dörög.
 Nehéz a rézagyú fűszántogassa a földet
 Isten véled Székely hazám sohase látlak meg többet.

19. kotta

rús nótából 48-as dal? Vagy talán fordítva igaz: a szabadságharc napjainak harma-
 dik olyan dalával van dolgunk, melyből – az előző kettővel ellentétben, mely dalla-
 mok útját a közbeeső időben is jól nyomon lehetett követnünk, emez hetven év
 kódéből váratlanul ismét fölbukkanva – szintén világháborús lett? Befejezésül ezt
 még tisztáznunk kell.

A dalt talán negyedikként Mathia Károly gyűjtötte 1941-ben, az akkor ismét hazánkhoz tartozó Csíkszentdomokoson. A gyűjtést nem adta be Kodálynak, ellenben kiadta következő évben a *104 katonadalban* a következőképpen:³⁸

49. Horthy Miklós rézágyúja

Csíkszentdomokos, 1941. M. K.

Hor-thy Mik-lós réz-á-gyú-ja fel van vi-rá-goz-va.
In-dul-nak már a tü-zék messze a ha-tár-ra.
Ne-héz a réz-á-gyú, föl-szánt-ja a he-gyet, völ-gyet,
É-des ró-zsám Is-ten vé-led, sohsem lát-lak töb-bet.

Szállj el, szállj el fecskemadár szép Erdélyországba,
Vidd el az én sóhajtasom (a) babám ablakába!
Ha kérdi, mi lettem, mondd el, hogy sebesült lettem,
Szentmiklósi nagy kórházban őt is elfeledtem.

Seperjete, seperjete szentmiklósi lányok!
Jönnek már a csíki fiúk, azok a betyárok.
Betyárok, betyárok, mind ahányan azok lettünk,
Orosz földön négy hónapig értetek szenvedtünk.

Véres a föld, magyar tűzér vére folyik rajta.
Csak mégegyszer gondolj vissza szép Erdélyországra.
Anyám, te jó lélek! Találkozom-e még véled?
Holnapután messze földre, hosszú útra kélek.

20. kotta

Ez a szöveg így akkor igen aktuális volt. Nem maradt azonban örökké az. Jöttek más idők és más aktualitások. Jött 1848 centenáriuma is, és nagy igény mutatkozott 48-as dalgyűjteményekre. Jelentek is meg nyakra-főre – a hitelességgel sokat nem törődve. Mathia is adott ki egyet *Negyvennyolcas dallamok* címen, amiben újra közreadta ugyanezt – mindössze annyi változtatással, hogy benne Horthy Miklóst Gábor Áron váltotta.³⁹ Innen vették aztán át a legkülönbözőbb kiadványok – egyik a másiktól kritikátlanul –, és terjesztették el immár e névvel mindjárt a szöveg élén, és vetették bele többé talán kigyomlálhatatlanul egy egész ország közudatába.

38 Mathia Károly: *104 katonadal*. Budapest: Magyar Kórus, 1942, 49. sz.

39 Uő: *Negyvennyolcas dallamok*. Budapest: Magyar Kórus, 1948, 21. sz.

Tulajdonképpen csak egy kérdés van: vajon az 1942-es kiadásban Horthy is váltott-e a pillanatnyi aktualitás okán valakit, mondjuk Károly királyt vagy a fönti székely dal emlegette köztársaságot? Erre csak akkor kaphatnánk feleletet, ha Mathia Károly eredeti gyűjtőfüzete – melyet ő tehát annak idején nem tisztázott le és az akadémiai népdalgyűjteménybe nem adott be – előkerülne. Minden más bizonyos. Bizonyos úgy a stílustörténeti kutatások, mint a gyűjtéstörténeti vizsgálódások alapján, hogy első világháborús katonáink alkotta dallam ez, méghozzá a háború legutolsó hónapjaiból, amit egyik legelterjedtebb szövegtípusa is bizonyít, az, amivel gyűjtőtársaimmal az áji kocsmában mulató férfiakról hallottuk:⁴⁰

♩ = 92–95



Sö - pör - je - tek, söpör - je - tek, áj - fa - lu - si lyá - nyok,
Jön - nek már a, jön - nek már a harc - té - ri be - tyá - rok.
a Betyá - rok, be - tyá - rok, betyá - rok is lesz - nek,
Há - rom é - vig az o - lasz fron - ton jaj de sokat szen - ved - tek!

21. kotta

40 Áj (Abauj-Torna), négy férfi (65–83), Berezky János, Németh István és Vargyas Gábor, 1999. X. Berezky: *A magyar népdal új stílusa*, 2657. sz.

ABSTRACT

JÁNOS BERCZKY

OLD AND NEW IN FIRST WORLD WAR SOLDIERS' SONGS

The oldest melody we find in this rich world is a *verbunkos* tune by János Bihari (1807). Of the songs fashionable during the time of the 1848–49 Hungarian war of independence two became First World War songs. And a song that appeared at the time of the Austrian-Prussian war of 1866 gained new life too. These historical songs are what we can regard as the oldest layer of wartime soldiers' songs. Another group of old songs which became wartime ones contains some which Bartók assigned to his category C, in that although they are not in the new style, they are rhythmically new, having flexible dotted rhythm. This type of rhythm in Hungarian folk music appeared in the 1870s, though it became widespread only in the 1880s and 1890s, going hand in hand not only with the new-style melodies which have an architectural structure, but permeating the descending old-style melodies as well. The next group consists of new-style, indeed fully-fledged new-style songs – by fully-fledged new-style I mean songs with flexible dotted rhythm – which originated a few decades or a few years before the outbreak of the war. Most of them became wartime soldiers' songs of course not with the original words, but with new ones. This group includes 28 melodies. The fourth and last group is the new ones, the ones originating during the war. This is the largest group and culturally the most important. We have, all told, 55 melodies which originated during the four years of the war, sung by Hungarian soldiers and with words about the war. All 55 are fully-fledged new-style songs, they could hardly be otherwise. This fully-fledged branch of the style became widespread in the 1880s and 1890s, so it could come to dominate at the beginning of the 20th century. In this way the war reached Hungary at the moment when this new-style folk music spreading with unstoppable energy burst into bloom. We should not be surprised, therefore, if the best examples of the style are to be found precisely among the wartime soldiers' songs.

János Bereczky (b. 1942). From 1967 till 2012 a research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. His main field of research is the development and systematization of new-style Hungarian folk music. The new-style songs in the Academy's folksong collection (around 60.000 notations) have been archived using the system he invented. His most important books are *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai* [The melodic and textual sources of Kodály's folksong arrangements] (Budapest: 1984 – in collaboration with others), *Ilmari Krohnin vaikutus unkarilaiseen kansanmusiikintutkimukseen* [The Influence of Ilmari Krohn on Hungarian Ethnomusicology] (Jyväskylä: 2001 – in Finnish), *Mikszáth Kálmán és a gyermekjátékok világa* [Kálmán Mikszáth and the world of childrens' games] (Budapest: 2006), *A magyar népdal új stílusa I–IV* [The new style of Hungarian folksongs I–IV] (Budapest: 2013). Szabolcsi Prize, 2008.

DOCUMENTA

Hamburger Klára

KIADATLAN LISZT-LEVELEK A WEIMARI GOETHE–SCHILLER ARCHÍVUMBÓL

Habent sua fata autographi... Mióta kiváló barátunk és kollégánk, Charles Suttoni a *Journal of the American Liszt Society* hasábjain nem folytatja nélkülözhetetlen összeállítását, a „Franz Liszt’s Correspondence in Print”-et (Supplement: 1999), mert megbetegedett és elhunyt, azóta gyakorlatilag ellenőrizhetetlen, hogy egy-egy Liszt-levelet publikáltak-e már.

Az itt közzétett anyagról xeroxkópiát rendeltem Weimarból, a Goethe- und Schiller-Archivból. Az anyagot három csoportba osztottam:

- a) különféle címzetteknek (köztük több magyarnak) szóló, francia és német nyelven írott-levelek, 17 db, ebből egynek a tartalma jelentéktelen,
- b) Jessie Laussot-nak írott, 16 db francia nyelvű levél,
- c) a Zaremski házaspárnak franciául írott, 9 db levél.

A munkába belekezdve véletlenül rábukkantam, hogy 1997-ben a *Liszt Saeculum* 58. sz. 13–26. oldalán Malou Haine már közreadott egy cikket *Dix-neuf lettres de la correspondance entre Liszt et les époux Zaremski* címmel, amelyben ezeket a leveleket közölte, és még Antwerpenben és New Yorkban őrzött továbbiakat is közreadott. Egy 2015 márciusában a budapesti Francia Intézetben rendezett kerekasztal-beszélgetés alkalmával pedig Nicolas Dufeteltől tudtam meg, hogy a Jessie Laussot-nak írott Liszt-levelek kiadásán éppen most dolgozik olasz kolléganőnk, Maria-Teresa Storaro, aki könyvet ír Jessie Laussot-ról. Maradt tehát az itt kronologikus sorrendben közölt, különféle címzetteknek szóló 16 francia, illetve német nyelvű levél.

Az első két levél címzettjei (Ignaz Moscheles, illetve Julius Benedict) Angliában élő német anyanyelvű muzikusok voltak: érdekes, hogy 1840-es angliai koncertturnéjának előkészítéséhez, illetve művei londoni kiadásához Liszt éppen az ő közbenjárásukat kérte, francia nyelven.

A Dr. Froriepnek szóló, francia nyelvű levél (3. sz.) tárgya a Goethe-Alapítvány – amelynek célkitűzéseiről Liszt tanulmányt is írt.

Van három, hölgyeknek írott francia nyelvű levél: a régi barát Pauline Viardot-Garcíának, a szintén baráti Érard zongoragyáros család egy tagjának és nápolyi tanítványának, Luisa Cognettinek (5., 10., 11. sz.).

Két német nyelvű, Hermann Levinek (13. sz.), illetve egy német professzornak írt levél Richard Wagnerral kapcsolatos (15. sz.). Bechstein zongoragyárosnak (14. sz.) Liszt Joseph Mohr abbét ajánlja figyelmébe (a Függelékben közreadok egy Joseph Mohrnak szóló, Párizsban őrzött, publikálatlan francia Liszt-levelet is).

A 4. számú, német nyelvű levél azért érdekes, mert itt kéri meg Liszt a (hírhedt) báró Alexander von Bach belügyminisztert, hogy államköltségen nyomassa ki az *Esztergomi misét*.

Igazi férfibarátságáról és magyar hazaszeretetről szól a 6. számú, Teleki Sándor grófnak írt francia levél és Teleki válaszáának részlete. Liszt baráti jó tanácsot ad (franciául) a hűséges Reményi Edének (8. sz.). Humorát, öniróniáját bizonyítja (franciául) a *Borsszem Jankó* vicclapnak a karikatúrákat megköszönő sorokban (9. sz.) Magyar kiadójának, Tábornok Nándornak (németül, 9. sz.) részletes utasításokat ad Az *ébredő gyermek himnusza* című kórusműve megjelentetésével kapcsolatban. Az ellenséggé vált egykori tanítványnak, Bertha Sándornak írott francia levél (13. sz.) pedig, Liszt udvariasságát ismerve, nagyon száraz és elutasító. Munkácsy Mihálynénak címezve csak egy üres boríték maradt (16. sz.), de ez azért érdekes, mert látszik, a Mester annyira nem tudott magyarul, hogy cs helyett sc-t írt.

Valamennyi dokumentumot a saját fordításomban és – Liszt autográfjaival megegyező helyesírással – francia, illetve német eredetiben is közlöm. A dátumokat egységesen a levelek fölé helyeztem.

1.

GSA 59/71,11

Ignaz Moschelesnek¹ Londonba

Hatoldalas, francia nyelvű levél, nagyon informatív, a vége sajnos hiányzik, de valószínűleg nem is érdekes.

Milánó, 1837. december 28.

Kedves Monsieur Moscheles, rendkívül hálás vagyok, amiért annyit fáradozik a kézírataim ügyében. Előre tudtam, hogy ennek az általam – jogosan vagy sem – meglehetősen fontosnak tartott ügynek az elintézése nagyon leegyszerűsödik, ha egyenesen Önhöz fordulok – hála az Ön lojalitásának és baráti előzékenységének. Legutóbbi, baráti levele bizonyítja, hogy nem tévedtem, fogadja hát ismételten szeretetteljes köszönetemet.

1 Ignaz Moscheles (eredetileg Isaac; Prága, 1794 – Lipcse, 1870). Bécsben tanult, világjáró zongoravirtuóz, zeneszerző, karmester és tanár. Lelkes Beethoven-rajongó: a szerző kívánságára ő készítette el a *Fidelio* zongorakivonatát. Egy időben Londonban élt. Ő vezényelte ott először a *Missa Solemnist*, tanára volt az ottani Zeneakadémiának, és patrónusa ifjú tanítványának, Felix Mendelssohn-Bartholdynak (1809–1847). Az utóbbi meghívására lett a Lipcsei Konzervatórium tanára, Mendelssohn korai halála után pedig igazgatója.

Úgy hiszem, művészként nem élek vissza helyzetemmel. A gyerekkorom és férfikorom kezdete között eltelt 4 vagy 5 esztendő (1829 és 33, illetve 34 között) tele volt különféle nehézségekkel. Szinte állandóan betegségek gyötörtek, ráadásul mély és keserű bátortalanság, hogy egyéb dolgokról már ne is beszéljek; mindezek kétségtől nagyon is visszavetették adottságaim kibontakozását. // Bár 18 éves korom óta elég komolyan foglalkozom zeneszerzéssel, csak nagyon kevés munkámat tudtam megjelentetni, és e kevés munkám mintegy felének nincs is abszolút semmiféle ajánlása, amely felhívná rájuk a kiadó urak figyelmét. – Láthatja, kedves Monsieur Moscheles, hogy nincsenek semmiféle illúzióim, és hogy elébe megyek az ellenvetéseknek. – Mégis, a véletlen úgy hozta, hogy, hála némely friss újságcikkeknek – egyesek dicsérőek, mások valósággal lázasan lelkesek – a nevem megjelent Német- és Olaszország egyes helyein, sőt még Franciaországban is, ahol letelepültem, és ennek következtében szenvedő alanya lettem a legbosszantóbb összehasonlításoknak, a legbutább vitáknak, hogy igazolódjék az ősi mondat: „senki sem próféta a saját hazájában!”; – ugyancsak véletlen // folytán Hoffmeister úréktól Lipcséből,² Haslinger úrtól Bécsből,³ Ricordi úrtól Milánóból,⁴ valamint különféle párizsi kiadóktól ajánlatokat kaptam, ha nem is ragyogókat, legalább elfogadhatókat, megírandó kompozícióim megjelentetésére. Hoffmeister úrék és Ricordi például arra szerződött, hogy valamennyi művet kiadja, oldalanként egy Lajos aranyért (oldalanként 6 frankért). Hadd mondjam el Önnek, remélem, úgy dolgozom majd, hogy ezek az urak sohase bánják meg ajánlatukat. – Ilyesfajta megállapodást ajánlottam Mr. Morinak⁵ is, akivel régebben már kapcsolatban álltam. Semmiképpen sem ragaszkodom hozzá, hogy ő legyen műveim londoni kiadója, köztünk szólva jobban szeretném, ha az Addison és Beale⁶ cég lenne az. Csupán azért írtam neki, hogy Önt megkíméljem // a kiadóval való tárgyalás kellemetlenségeitől.

Nagyon sajnálom, hogy a Mr. Morinak írott levelem nem Önhöz jutott el előbb, ez lerövidítette volna az ügyeket. Mr. Pupp⁷ tévedésből küldte el egyenesen neki.

E levél rövid tartalma a következő:

Felajánlottam neki, hogy kiadok évente kb. 220 oldalnyi zenét (legfeljebb 260-at), 4 oldalanként (minimum) egy guinea-ért. A saját érdekében és az enyémben arra kértem, hogy ezek a darabok kapjanak maximális publicitást. Azonnal szállítható munkáim a következők:

-
- 2 Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) német zeneszerző, orgonista és zeneműkiadó. 1800-ban, Ambrosius Kühnnelel (1770–1813) alapított lipcsei zeneműkiadójából lett a máig működő Edition C. F. Peters. Később Bécsben is alapított kiadót, főleg az ottani klasszikus mesterek műveit jelentette meg, Mozart barátja volt.
 - 3 Tobias Haslinger (1787–1842) bécsi zeneműkiadó és zeneszerző. Ő és fia, Carl (1816–1868) Liszttel fiatal korától jó barátságban volt, több művét jelentette meg.
 - 4 A híres, máig működő milánói zeneműkiadó házat Giovanni Ricordi (1785–1853) alapította, utána fia, Tito (1811–1887) majd az ő leszármazottai vezették.
 - 5 Nicholas Mori (1796–1839) angol zeneműkiadó, kiváló hegedűművész. Lisztnek az angol zeneműkiadókka folytatott tárgyalásai végül nem vezettek eredményre.

1. Beethoven-szimfóniák gyűjteménye⁸ (zongoraátiratok)
2. *Grandes Études*⁹
3. *Grand Galop Chromatique* (en forme de Caprice)¹⁰ //
4. *Grand morceau de Concert*,¹¹ írták: Thalberg,¹² Herz,¹³ Czerny, Chopin urak.
A Bevezetés, Stretta és Finale F. Liszt műve. (Ezért a darabért, minthogy a bevételt jótekonysági hangversenyemre szánom, és csak bizományban van nálam), úgy hiszem, ugyanazt az árat kérném, amelyet Haslinger adott Bécsben, azaz 18-20 guinea-t.
5. *Impressions et Poésies*, az *Album d'un Voyageur 1re Année* folytatása és kiegészítése.¹⁴

(Mindezek a munkák egyszerre jelennek majd meg Német-, Francia- és Olaszországban.)

Amennyiben tehát Ön úgy gondolja, hogy MMs. Addison és Beale hajlandók (hála az Ön közreműködésének) velem szerződni egy évre, tizennyolc hónapra, vagyis angliai utazásomig 4 oldalanként egy guinea-ért, teljes körűen felhatalmazom Önt, hogy velük nevemben tárgyaljon. Magától értetődik, // hogy ha Ön úgy ítéli meg, többet is kérhet, és ha elég szerencsés, hogy kaphat is, nem fogom meghazudtolni. Kevesebért nemigen vállalhatom el.

Bocsánat, ezer bocsánat, kedves Monsieur Moscheles, ezért a hosszú, túl hosszú levélért, de több mint kétszáz mérföldnyi távolságból magától értetődő, hogy az ember precízen és egyszersmind részletekbe menően ismerteti szándékait.

Hálásan köszönöm Önnek jó tanácsait, amelyekkel Angliába jövetelem¹⁵ előtt ellát. Minden bizonnyal Ön lesz az első, akit Londonba érkeztemkor felkeresek. Sajnos – különféle megkezdett munkáim miatt, amelyeket nagyon szeretnék folytatni – még egy évvel elhalasztom tengerentúli turnémat. A következő esztendő egészét Itáliában töltöm.¹⁶ Ha véletlenül szolgálatára lehetnék // [a folytatás sajnos a GSA-ból is hiányzik.]

*

6 Thomas Beale (1804/1805–1863) londoni zeneműkiadó, aki cégét Robert Addisonnal, később Johann Baptist Crammerrel (német zongoraművész, 1733–1858) működtette. Liszt három nekik írott levélét közreadta Michael Short: *Liszt Letters in the Library of Congress*. Hillsday, N.Y.: Pendragon, 2003.

7 Ezt az urat sajnos nem sikerült azonosítani.

8 LW, S. 468., R. 168.

9 LW, S. 137., R. 2a.

10 LW, S. 219., R. 219.

11 Ez az ún. *Hexameron*, LW, S. 392, R. 131

12 Sigismund Thalberg (1812–1871) híres zongoravirtuóz, egy időben Liszt legnagyobb vetélytársa.

13 Henri Herz (Heinrich, 1803–1888) zongoravirtuóz.

14 LW, S. 156., R. 8.

15 Liszt végül 1840 májusától június végéig bonyolította le ezt az angliai turnét.

16 1837. augusztus 17-től nagyjából 1839 novemberéig tartózkodott Itáliában, bécsi koncertsorozatokkal megszakítva.

Milan, 28 Decembre 1837

Je suis extrêmement reconnaissant, mon cher Monsieur Moscheles, de toutes les peines que vous voulez bien prendre à l'occasion de mes manuscrits. En m'adressant directement à vous pour cette affaire à laquelle, soit à tort, soit à raison, j'attache assez d'importance, je savais d'avance que la question se simplifierait à raison de votre loyauté et de votre amicale complaisance. La dernière lettre que vous me faites l'amitié de m'écrire, me prouve que je ne m'étais point trompé; recevez donc de nouveau mes plus affectueux remerciements.

Je crois ne point en abuser sur ma position d'artiste en général. Je sais que les 4 ou 5 années qui se sont écoulées entre ma carrière d'enfance et le commencement de ma période virile (de 1829 à 33 ou 34) m'ont été fâcheux sous plusieurs rapports. Les maladies presque constants qui m'éprouvaient alors, et le profond et amer découragement qui a fait la visite, sans parler ici d'autres causes qu'y s'y joignirent, ont retardées sans doute de beaucoup le déploiement extérieur de mes facultés. // Quoique depuis l'âge de 18 ans je me sois toujours assez sérieusement occupé de composition, je n'ai pourtant pu qu'en publier qu'un petit nombre d'ouvrages et dans ce petit nombre même il s'en trouve peut-être une moitié qui n'a absolument aucune recommandation auprès des MMrs les Editeurs de Musique... – Vous voyez mon cher Monsieur Moscheles, que je ne me fais nullement illusions, et que je vais au devant les objections. – Toutes fois, le hasard ayant voulu qu'à l'aide de quelques actuels de journaux, les uns élogieux, les autres presque enfiévrés, mon nom pénétre dans quelques parties de l'Allemagne et d'Italie, voire même en France, où je suis en quelque sorte fixé et où par conséquent j'ai eu à soutenir les plus ennuyeuses comparaisons, les plus sottes querelles, pour confirmer l'ancien Proverbe „Nul n'est prophète dans son propre pays! – le même // hasard a encore voulu que MMrs Hoffmeister à Leipzig, Mr Haslinger à Vienne, Mr Ricordi à Milan, et plusieurs Editeurs de Paris me fassent des offres sinon très brillantes, du moins acceptables pour mes compositions à venir. MMrs Hoffmeister et Ricordi par exemple se sont engagés à prendre la totalité de mes oeuvres à raison d'un Louis par 4 pages (6 frs par pages. S'il m'est permis de vous le dire, j'espère et ferai en sorte que ces Messieurs n'aient jamais à se repentir de leurs avances. – C'est un arrangement de cette nature que j'avais proposé à Mr Mori avec lequel j'ai eu autrefois des relations. Je ne tiens nullement que ce soit lui qui devienne l'Editeur de mes oeuvres à Londres; entre nous soit dit, je préférerais même que ce fit la maison Adisson et Beale. Mais je lui avais écrit pour vous épargner // l'ennui de discussion d'Editeur.

Je regrette beaucoup que ma lettre à Mr Mori ne vous ait pas été remise d'abord; cela eut abrégé les affaires. C'est par erreur que Mr Pupp la lui a envoyé directement.

En résumé voici le contenu de cette lettre.

Je lui proposai d'éditer environ 220 pages (au plus 260) par an, à raison d'une Guinée (minimum) les 4 pages. Dans son intérêt et dans le mien je le priai de donner à ces ouvrages la plus grande publicité possible. Les ouvrages que je pourrai immédiatement livrer sont les suivants

1. Collections des *Symphonies* de Beethoven
(Partitions de Piano.)
2. *Grandes Etudes*
3. *Grand Galop Chromatique (en forme de Caprice)* //
4. *Grand morceau de Concert*, composé par M^{mes} Thalberg, Herz, Czerny, Chopin. Introduction, Stretta et Finale par F. Liszt. (Pour ce morceau seulement comme le produit en est destiné à mon oeuvre de charité et qu'il ne m'appartient que par comission), je lui demandai je crois le même prix que m'en donne Haslinger à Vienne c'est à dire 18 à 20 Guinées.
5. *Impressions et Poesies*, Suite et complément de l'*Album d'un Voyageur 1re Année*.

(Tout ces ouvrages seront edités en même temps en Allemagne, en France et en Italie.)

Si donc vous pensez que M^{mes} Addison et Beale vient disposé à prendre avec moi (grace à votre intervention) un arrangement pour un an, dixhuit mois, jusqu'à mon voyage d'Angleterre enfin, à raison d'une Guinée par 4 pages, je vous autorise pleinement à m'engager vis à vis d'eux. Il est bien entendu // que si vous jugez à propos de demander davantage, et si vous êtes assez heureux pour obtenir davantage, je ne vous désavouerai point. Pour moins, il me serait probablement difficile de l'accepter.

Pardon, cent fois pardon encore mon cher Monsieur Moscheles, de cette longue et trop longue lettre; mais à plus de deux cents lieus de distance il comporte d'être à la fois précis et détaillé.

Je vous remercie cordialement des bonnes propositions que vous me faites pour ma venue en Angleterre. Vous serez assurément la première personne que j'irai trouver en arrivant à Londres. Malheureusement, à cause de plusieurs travaux commencés et que j'ai à coeur de poursuivre activement, j'ajournerai encore d'un an ma tour d'Outre mer.

L'année prochaine, je la passerai toute entière en Italie. Si je pouvais par hazard vous y être de quelque utilité //

2.

GSA 59/57,13

Julius Benedictnek¹⁷ Londonba

Négyoldalas francia nyelvű levél

Bécs, [1840.] január 30.

Ezer köszönet baráti meghívásáért, kedves Benedict. Ott leszek időben, bár ehhez még keresnem kell több mint 300 fontot! – Remélem, meg lesz velem elégedve, és hogy az angolok úgy találják majd: much improuved [helyesen: improved – sokat fejlődött].

Nagyon örülök ennek az útnak, és ha már annyira eltolódott, // remélem, senki sem veszít semmit a várakozással. Mostanra felkészültem tetőtől talpig – amikor utoljára találkoztunk, Párizsban, még sok mindennek híján voltam. –

Nagyonálás vagyok, amiért megtartott szíves emlékezetében.

Mindig számíthat legmelegebb odaadásomra, és higgye el, örömmel, legjobb tudásom szerint bizonyítom ezt be Önnek.

Igaz híve

F. Liszt

Legyen oly kedves és adja át tiszteletteljes üdvözetemet Moschelesnek, akit, mint tudja, mindig különösen nagyra becsültem.

Haslinger¹⁸ ideadta *Concerto pastorálját*. Igen ízléses mű, mint mindaz, amit az utóbbi időben írt.

*

Vienne, 30 Janvier

Cent fois merci Mon cher Benedict, de votre amicale invitation. Je m’y rendrai exactement, quoiqu’il me faille pour cela faire plus de 300 livres! – J’espère que vous ne serez point mecontant de moi et que les Anglais me trouveront much improuved.

Je me rejoins beaucoup de ce voyage, et si j’ai tant tardé // à le faire j’espère que personne n’avoir perdu à attendre. À l’heure qu’il est; me voici arrivé de pieds en cap – quand nous nous sommes vous la dernière fois à Paris, il s’en fallait de beaucoup.

Je vous suis grand gré du bon souvenir que vous avez bien voulu garder de moi,

Comptez toujours sur mon // plus affectueux devouement, et croyez que je serai heureux de vous le temoyer de mon mieux.

Tout à vous

F. Liszt

17 Julius Benedict (1804–1885) német zeneszerző és karmester. Dirigált Bécsben, a Kärntnertor Theaterben, a nápolyi San Carlo operában, majd 1835-től Londonban működött. Itt igen népszerű volt, 1871-ben lovaggá ütötték.

18 Tobias Haslingerről van szó.

Soyez assez bon pour me rappeler très affectueux au souvenir de Moscheles, pour lequel, vous le savez, j'ai toujours professé estime particulière.

Haslinger m'a communiqué son *Concerto pastorale*. C'est une oeuvre très distinguée comme toutes celles qu'il a écrites // en dernier lieu.

3.

GSA 06/4658a

Dr. Robert Froriepnek¹⁹

Kétolalas francia levél, lepecsételt, nyilván kézbesített borítékkal, keresztnév és cím nélkül, mindössze ez áll rajta:

Monsieur Monsieur Frohriep / FLiszt

[Weimar,] 1851. május 5.

Uram, köszönöm igazán lekötelező levelét és azt, amit közöl benne. Remélem, a jövőben a körülmények több öröme adnak majd okot. Hálásan köszönöm fáradozását, melyhez csak azt tenném hozzá, hogy egy olyan intézmény, mint amilyenek a Goethe-Alapítványnak²⁰ lennie kellene, csupán valamennyi aktív, intelligens és nemes szándékú erő egységes és őszinte részvételével jöhet létre. Márpedig korábbi és jelenlegi eredményeinek köszönhetően // Ön – magától értedődő – rangos helyet tölt be ebben a sajnálatosan ugyancsak szűk kategóriában! Remélem, hogy az a néhány nézetkülönbség, mely még fennáll köztünk, könnyen feloldható lesz a gyakorlatban, ez pedig az elkövetkezőkben par excellence férfimunka lesz.

Fogadja, Uram, tiszteletteljes, szívélyes üdvözetemet

Igaz híve

FLiszt

*

5 Mai 1851

Je vous suis sensiblement obligé, Monsieur, de la lettre que vous avez bien voulu m'écrire, et sur le contenu de laquelle les circonstances donneront, je le présume plus de joies par la suite. En vous en faisant aussitôt mes sincères remerciemens, j'ajouterais simplement qu'un Institut, tel que devra être la Fondation-Goethe ne peut se réaliser qu'avec le concours sincère et unanime de toutes les forces actives, intelligentes et noblement intentionnés de Weimar. Or comme par vos antécédents et vos aboutissans // vous prenez évidemment rang et place dans cette catégorie trop restreinte hélas! Je me plais à croire que les quelques

19 Dr. Robert Froriep (1804–1863) orvos, berlini titkos tanácsos. 1846-tól egy weimari földrajzi és orvosi kiadó vezetője.

20 Ez az alapítvány Lisztnek is szívügye volt: *De la Fondation Goethe à Weimar*, (Leipzig: Brockhaus, 1851) című esszéjében fontos művészi elveit fejté ki. In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. Lina Ramann (a továbbiakban GS), VII.

differences de point de vue, qui nous séparent encore s'effaceront aisément sur le terrain de la pratique, qui en cet ordre de matières, est le terrain viril par excellence.

Veuillez bien agréer, Monsieur je vous prie, l'expression des sentimens les plus distingués

et les plus affectueux
de votre tout dévoué

FLiszt

4.

GSA 59/05

Alexander von Bach bárónak²¹

Német nyelvű pizskozat, 2 oldal, és az első oldalnak még egy pizskozata

[Bécs], 1856. szeptember

Excellenciás Uram,

Az a gondosság és támogatás, amelyet Ön a Császárság szellemi értékeinek érdekében kifejt, Ön elé terjeszteni késztet azt a kívánságomat és kérésemet, hogy a *Misé*,²² amelyet Őminenciája, Magyarország hercegprímása²³ felkérésére az esztergomi bazilika felszentelésének ünnepére komponáltam, és ott augusztus 31-én vezényeltem, a cs. és k. állami nyomdában partitúra és zongorakivonat formájában államköltségen nyomják és adják ki. Nem szeretném művemet illetlenül dicsérni, de engedtessek meg, hogy elmondjam: szerényen bízom benne, hogy az a katolikus szellemiség, amelyből fakad, és amely bizonyos részleteit betölti, a közreadás által lassanként elterjed, és megértésre talál majd, úgyhogy remélni me-rem, nem érdemtelen módon járultam hozzá az augusztus 31-i nagy országos és egyházi ünnep keresztény művészetéhez.

Abban a reményben, hogy kérésem az ilyesfajta komoly, művészi megrendelések igényelte jóindulattal találkozók,

tisztelettel maradok Excellenciád, engedelmes,
alázatos és odaadó
szolgája

FLiszt

*

21 Alexander, Baron von Bach (1813–1893) osztrák ügyvéd, 1849–1859 között belügyminiszter. A magyar szabadságharc leverése után a besúgórendszeren alapuló központi osztrák megtorló és elnyomó rendszer atyja, egy egész korszakot neveztek el róla. 1859–1867: a Szentszék osztrák nagyköveteként szolgált Rómában, és Liszt (az *Esztergomi mise* állami kiadása óta) igen meleg kapcsolatot ápolt vele. Még házassági tanújául is fel akarta kérni. Ld. még levelét: Prahács Margit: *F. L. Briefe aus ungarischen Sammlungen, 1835–1886*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1956, No. 123, 115.

22 *Esztergomi mise*, LW, S. 9, R. 484.

23 Scitovszky János hercegprímás (1785–1866)

Sept. 56

Eure Excellenz,

Die Fürsorge und Protection welche Eure Excellenz den geistigen Interessen im Kaiserstaate angedeihen lassen gestatten mir den Wunsch und die Bitte vorzutragen, die Messe welche ich im Auftrage Seiner Eminenz den Fürst Primas von Ungarn zur Einweihungs Feierlichkeit der Graner Basilica componirt und daselbst am 31ten August zur Aufführung gebracht habe, durch die K. K. Staatsdruckerei, Partitur und Clavierauszug, auf Staatskosten gedruckt und herausgegeben werden.

Ohne mein Werk ungeziemend // anzupreisen, erlaube ich mir bescheidenlich die Zuversicht auszusprechen dass der catholische Sinn und Geist welcher demselben zu Grunde liegt und dessen verschiedenen Bestandteile erfüllen durch die Veröffentlichung allmählich sicher Verbreitung und Verständniss finden werde so dass ich hoffen dürfte einen nicht unwürdigen Beitrag zur Christlichen Kunst so wie der hohen Kirchen und Landes Feier des 31 August geliefert zu haben,

In der Erwartung dass meine Bitte jenes fördernden Wohlwollen begegnet dessen ernste und bedeutende Kunsbefehlungen bedürftig sind habe ich die Ehre gehorsamst zu verbleiben

Eurer Excellenz
unterthänigster und ergebenster
Diener

FLiszt

5.

GSA 59/76,26

Pauline Viardot-nak²⁴

Egy francia nyelvű – nyilván kézbesített – lap

Pauline Viardot

[Weimar, 1870 áprilisa és júniusa között]

Nagyon drága, Csodálatra Méltó [Barátnőm],

Háromszorosan is biztos a csupa magánhangzóból álló szó: igen (oui), ma este Önért megyek [betoldás:] (8 órakor), hogy elkísérjem Mildéékhez.²⁵ Bertha Lewinsky²⁶ holnapra hívta meg Madame de Meyendorff²⁷ – és így tovább, jobbnál jobbnak ígérkezik a program.

24 Pauline Viardot-Garcia (1821–1910) világhírű alténekesnő, a Garcia énekes házaspár lánya, Maria Malibran húga. Kislánykorában Párizsban a fiatal Liszt tanította zongorázni. Mindvégig jó barátok voltak. Liszt 1858-ban esszéjét is írt róla: GS, III.

25 Hans Feodor von Milde (1821–1899) bariton, és felesége, Rosa von Milde (sz. Aghte, 1827–1906) szoprán, kiváló weimari énekes házaspár, Liszt jó barátai, műveinek előadói.

26 Ezt a hölgyet nem sikerült azonosítani

27 Olga von Meyendorff, sz. Gorcsakova hercegnő (1838–1926), Liszt közeli barátnője.

Igaz híve
régi barátsággal

[az aláírás hiányzik]

*

Pauline Viardot

Très chère Admirabilissime,

Certainement et triplement le mot en voyelles: Oui je viendrai vous prendre ce soir [inserré: (8 heures)] pour vous accompagner chez les Milde. Mademoiselle Bertha Lewin est invité chez Mme de Meyendorff demain, – et le reste suivra, de mieux en mieux.

Bien à vous de
vieille amitié

6.

GSA 59/75,14

Teleki Sándor grófnak²⁸

Egyoldalas, igen nehezen olvasható, javításokkal teli, francia nyelvű piszkozat és a gróf (szintén francia) válaszának utolsó lapja

[Hely és dátum nélkül, valószínűleg Pozsony, 1872 végén]

Nagyon drága, hasonlíthatatlan [javítva]: különleges [Barátom],

Üdvözléd becsületedre válik, a következő oldalak pedig mélyen megrendítők és elragadók. Barátságunk örökre szóló dicsőségét hirdetik, amelyért Te oly nemesen álltál ki egy berlini párbajban 1842-ben, és amelyet oly nemesen áptál 40 éven át. Érzelmek és gondolataid emelkedettségét Victor Hugóhoz méltó, lángoló stílusban fejezed ki. A különleges magában foglalja az igazat. Igen, nagyon drága barátom, egyszerűen szólva „haza és becsület”, ez marad a jelszónk, amelyhez a gyakorlatban is tartjuk magunkat, hazánk és a magunk becsülete és tisztessége érdekében.

28 Teleki Sándor gróf (1821–1892), ugyanaz a magyar mágnás, mint akinél Petőfi töltötte nászútját, 1839–40-től Liszt egyik legközelebbi barátja volt. 1842-ben Berlinben párbajozott is érte, és elkísérte kelet-európai–oroszlországi koncertturnéjára is. 1879. március 13-án Kolozsvárról írta Liszt Wittgenstein hercegnének: „Régi, bensőséges barátom, T. S. gr., fulguráns cikket írt rólam.” La Mara [Marie Lipsius] (szerk.): *Franz Liszt's Briefe*. Breitkopf & Härtel: Leipzig, 1902 (a továbbiakban LLB), IV/235. sz.

Viszontlátásra hát Budapesten, ahová innen egyenesen visszatérek január közepén, és április elejéig maradok. Ott majd megbeszéljük, mikor leszünk Nálad, Koltón,²⁹ hűséges és odaadó barátod épülésére

FL

Teleki Sándor gróf válaszának utolsó (francia nyelvű) oldala:

egy művész, akinek művei hazánk dicsőségére válnak, még ha, világos, ébredéskor nem egészen tartoztál is nemzetünkhöz, mégis itt, nekünk adtad át a szent tüzet. Csak néhányat sorolok fel a nagy sereg tagjai közül: Reményi,³⁰ Remmert,³¹ Menter,³² Joseffy³³ és Zichy.³⁴ Ez utóbbinak csak fél karja van, de úgy játszik, mint ha hat keze volna, mindenestől művész, mélyrehatóan gondolkodik, ír, érez és komponál.

És most engeddd meg, hogy kezemet nyújtsam, fogadd szíves vendéglátásunkat: nemcsak én, az egész város örül a jelenlétednek.

Légy üdvözlve!

Teleki Sándor

*

Très cher incomparable [extraordinaire],

Ton Salut en t'honoraste, et les pages qui suivent m'ont profondément ému et émerveillé.

C'est la glorification a perpétuelle de notre amitié si noblement engagée de ta part par un duel à Berlin en 1842, et noblement maintenu pendant 40 années. L'élévation de sentiments et pensées s'exprime dans un style flamboyant, digne de Victor Hugo. L'extraordinaire inclut le vrai. Oui, très cher ami, simplement dit „Patrie et honneur” reste notre devise, et nous s'en teniersons à la pratique de [notre] mieux à la Vérité et à l'honneur de notre patrie et de nous mêmes.

À revoir à Budapest, où je retournerai droit d'ici, mi Janvier et resterai jusqu'aux premiers jours d'avril, où nous arrangerons [quand] nous serons chez toi, à Kolto, à davantage de ton fidèle, tout dévoué vieux ami

FL

29 A koltói látogatásra (LLB IV/408. sz.) csak 1885-ben kerülhetett sor.

30 Reményi (Hoffmann) Ede (1828. Miskolc–1898. San Francisco), kiváló magyar hegedűművész, akinek a szabadságharc után emigrálnia kellett. A fiatal Brahms őt kísérve ismerte meg a „magyar nótákat”. Lisztnek weimari ismeretsége óta legodaadóbb hívei közé tartozott.

31 Martha Remmert (1854–1941) német zongoraművésznő, Liszt tanítványa.

32 Sophie Menter (1846–1918) német zongoraművésznő, Liszt tanítványa. 1872–1880 között a pesti Zeneakadémián tanító, prágai David Popper csellóművész (1843–1913) felesége.

33 Joseffy Rafael (1853–1915) zongoraművész, Liszt tanítványa. Egy pesti rabbi fia volt, később New Yorkban élt és dolgozott, ott is halt meg.

34 Zichy Géza gróf (1848–1924), az egyik karját elvesztett zongoraművész, Liszt későbbi jó barátja, akit ezek szerint ekkor még nem ismert.

[Teleki:]

un artiste, et ses créations sont la gloire de notre patrie, même si claire que tu as éveillé n'appartenant pas tous à notre nation, mais c'est ici que tu leur a communiqué le feu sacré, je n'en cite que quelquesuns de la grande armée: Reményi, Remmert, Menter, Joseffi et Zichy. Cet homme n'a qu'une main, et il joue comme avec six, il est artiste en tout, il pense et il écrit, il sent vivement et profondément, il est compositeur.

Et maintenant permets moi de te tendre la main, reçois la poignée de main de la cordiale hospitalité, ce n'est pas seulement moi, mais la ville entière qui se réjouit de ta présence.

Salut!

Sándor Teleki

7.

GSA 59/76,22

A *Borsszem Jankó* című vicclapnak, benne 8 Liszt-karikatúra, amelyek a lap 1873. április 6-i számában jelentek meg
Két francia nyelvű írott, és nyolc képes oldal

[Budapest, 1873. október 30. és az év vége között] kedd este

Ezer köszönet, kedves Uraim; holnap este ismét meglátogatom Önöket

szeretettel

F. Liszt //

Utóirat

A sok „Ta-ta-ta” után jön majd a „Ti-ti-ti, To-to-to meg Tu-tu-tu” – és ezek után nincs már bátorságom, hogy én folytassam: „piu-piu-piu”

*

Mardi soir

Mille remerciements, chers Messieurs; et à revenir chez vous, demain soir

affectueusement

F. Liszt //

Post Scriptum

Après les „Ta –ta – ta” viendront les „Ti –ti – ti, les To –to – to, les Tou – tou – tou” – – et je n'ai plus nul courage à faire le „piou – piou – piou”

8.

GSA 59/72,7

Reményi Edének

Egy francia nyelvű oldal

Weimar, 1873. június 17.

Kedves Barátom,

„Multa Paucis”.³⁵ – Tehát alkalom adta, ad libitum nyári hangversenyei szükségese-
sek ahhoz, hogy koncertmesterként visszatérjen [a „szükségesek” és „visszatér-
jen” szó törölve] a színházba.³⁶ Ez függ Erkeltől, Richtertől³⁷ – főképpen pedig at-
tól, Reményi barátom tud-e szordínót tenni a hegedűjére. Éljen vele belátással és
körültekintéssel.

A viszontlátásra, október végén, Budapesten.

Adja át, kérem, megkülönböztetett tiszteletemet Madame Reményinek³⁸

Barátsággal

Híve

F. Liszt

*

Weimar, 17 Juin 1873

Cher ami,

„Multa Paucis” – Donc vos Concerts d’été, ad libitum, selon l’opportunité, [seront]
nécessaires à votre rentrée [ces deux mots effacés] au théâtre comme „Concert-
meister”. Elle dépend d’Erkel, Richter, – et surtout des sourdines que l’ami Remé-
nyi saura mettre à son violon. Choisissez les avec discernement et circonspection.

À revoir, fin d’Octobre à Budapest.

Très affectueux hommages à Mme Remenyi [!] et cordialement à vous

F. Liszt

35 Latin mondás. Jelentése mintegy: nesze semmi, fogd meg jól.

36 Az 1848-as forradalom leverése után emigrációba kényszerült Reményi Ede Nyugat-Európában és Észak-Amerikában adott nagy sikerű hangversenyeket. 1860-ban amnesztiával hazatért, és 1870-ben rövid ideig a pesti Nemzeti Színház intendánsa volt. Központi szerepet töltött be az alakuló magyar zenei életben, koncertezett, alapítványokat tett, Petőfi és Széchenyi felállítandó szobrai javára rendezett gyűjtést. De a Nemzeti Színház koncertmesteri posztját nem töltötte be. Később folytatta nyugat-európai és amerikai hangversenyturnéit, az Egyesült Államokban telepedett le, és ott is halt meg.

37 Richter János (Hans, 1843–1916) győri születésű kiváló karmester, Richard Wagner elkötelezett híve, 1871–1875 között a pesti Nemzeti Színház karnagya volt.

9.

GSA 59/75/13

Táborszky Nándornak³⁹

Négy német nyelvű lap, az első FL monogrammal és ötágú koronával.

Villa d'Este, [18]74. augusztus 4.

Tisztelt Barátom,

Levelének megérkezése után néhány nappal kaptam meg a *Gyermekhimnusz*t.⁴⁰ Cornelius⁴¹ fordítása nagyszerű – várakozásomnak és kívánságomnak tökéletesen megfelelőre sikerült. Ugyancsak örültem Gobbi⁴² barátunk kalligráfiájának. Adja át neki hálás köszönetemet.

Kérem, bocsássa meg hogy (ceruzával) kihúztam a zavaró 9 és 4 jelöléseket. A zene már így is megszenvedi a túlságosan sűrű karmester-hadonászást;⁴³ ahelyett hogy ezt a rossz szokást erősítenénk, arra kell törekednünk, hogy megszűntessük, és lehetőleg // érzékenyebb vezénylésre készítsünk.

Legközelebb visszaküldöm Önnek a kéziratot. Most már háromszoros autográf lett belőle Gobbi, Cornelius és csekélységem közreműködése révén.

A klasszikus, örök érvényű fizikai axióma értelmében, mely szerint „Natura abhorret a vacuo” (a természet irtózik az ürességtől), kihasználtam a Gobbi másolatában véletlenül üresen hagyott sort, és beleírtam egy hárfaszólamot, amelyet régebben is terveztem. Nem fogja Önt plusz költségekbe verni, minthogy egyetlen sorba befér.

A *Himnusz* kiadását tehát a következőképpen szeretném:

- A) 6 soros kispartitúra, kis 8táv formátumban, francia, // német és magyar szöveggel.
- B) 3 énekszólam, szoprán és alt, szintén három nyelvű szöveggel.
- C) Ezeken kívül külön a hangszeres kísérszólamok: harmónium és hárfá, kiegészítve felül a vezető énekszólammal – ahol az első szoprán szünetel, ott a második – elejétől végig kimetszve, francia, német és magyar szöveggel súlyosbítva... Kérem, minderre külön hívja fel a kottametsző figyelmét.

38 Reményi 1872-ben vette nőül az egyik legrégebb magyar nemesi családból származó Fáy Antal – tanult zongorista és termékeny komponista, nagy számú magyaros mű, magyar nóta szerzője – leányát, Gizellát.

39 Táborszky Nándor (1831–1888) egyik tulajdonosa volt az 1868-ban alapított Táborszky & Parsch magyar zeneműkiadónak, Liszt itthoni kiadójának. Kapcsolatuk a 70-es évek elejétől a Mester haláláig igen baráti volt.

40 *Hymne de l'enfant à son réveil* (Az ébredő gyermek himnusza), Alphonse de Lamartine (1790–1869 verse, 3. változat, LW, S. 19, R. 508).

41 Peter Cornelius (1824–1874) német zeneszerző és költő, Liszt weimari baráti köréhez tartozott. Számos francia írását, megkomponált szövegét fordította németre. Operájának, a *Der Barbier von Bagdad*-nak (A bagdadi borbély) Liszt vezényelte ősbemutatója (1858. december 15.) botrányba fulladt, ennek következményeként mondott le Liszt udvari színházi karmesteri pozíciójáról.

42 Gobbi Henrik (1842–1920) magyar zeneszerző, karmester, pianista, Liszt barátja. Ő másolta a partitúrát.

43 Ld. Liszt írását: „Ein Brief über das Dirigieren. Eine Abwehr” [Levél a vezénylésről. Védekezés], 1853. In: GS, VII.

E háromszoros autográfban szerepeljen a cím németül és franciául, az előadási utasítások, valamint az opus ajánlása a pesti „Liszt-Egyletnek”.⁴⁴ A magyar fordítást értelmes, konok természetű, kiváltképpen kedves barátomra, Ábrányira⁴⁵ bízom, akinek *magyarizmusa*⁴⁶ oly mélyen rokon az enyémmel.

A *Himnusz* korrektúráit és kéziratát küldje ide, majd ez utóbbit – amely a nyilvános piacon értéktelen – őrizze meg magángyűjteményében, személyes rokonszenvem jeléül.

Barátsággal híve

F. Liszt

A moszkvai Chopin-kiadás első 2 kötetét rendben megkaptam, és köszönöm Önnek, hogy elküldte azokat a könyveket, amelyeket Augusz báró⁴⁷ volt szíves megrendelni.

A *Franciscus de Paule*⁴⁸ korrektúráit

várja
FL

[A lap tetején, keresztben:]

Január végéig itt maradok, nyugodt, dolgos magányban. Aztán – a böjti koncert-szezonra visszatérek – Hal tér,⁴⁹ Budapest.

*

Villa d’Este, 14 August 74

Geehrter Freund,

Einige Tage später als Ihr Brief erhielt ich das Manuscript der *Kindlichen Hymne*. Die deutsche Übertragung von Cornelius ist vortrefflich – ganz nach Erwartung und Wunsch gelungen. Daneben erfreute mich die Calligraphie unseres Freundes Gobbi. Sagen Sie Ihm meinen besten Dank dafür.

Habet Entschuldigung des Wegstreichens (mit Bleistift) der hemmenden 9 und 4 Bezeichnungen. Zuviel Taktschlägerei verleidet bereits die Musik anstatt solche Unwirtschaft aufzumuntern soll man trachten sie abzuschaffen und möglichst // auf ein feineres Tact Gefühl hinweisen.

44 A pesti Liszt-Egyletet Engeszer Mátyás egyházkarnagy (1812–1885) és második felesége, Marsch Katalin énekesnő alapította. Engeszerné és társai 1870. december 13-án keresték fel a Mestert azzal a kéréssel, hogy a női kar a nevét viselhesse. Később vegyeskarrá egészültek ki.

45 Id. Ábrányi Kornél (1822–1903) magyar zeneszerző és zenei író, az 1860-ban alapított első magyar zenei folyóirat, a *Zenészeti Lapok* szerkesztője, Liszt hűséges barátja.

46 Liszt sajátos kifejezése magyar hazaszeretetéről.

47 Augusz Antal báró (1807–1878) földbirtokos, 1843–48-ig Tolna megye főispánja, 1852–1859-ig a Budai Helytartó Tanács tagja. Liszt legodaadóbb magyar barátja, pártfogója. Szekszárdi házában a Mester többször is vendégeskedett.

48 2., *E-dúr Legenda: St, François de Paule marchant sur les flots* [Paulai Szent Ferenc a hullámokon], LW, S. 175, R. 17.

49 Itt volt Liszt első pesti lakása.

Nächstens schicke ich Ihnen das Manuscript zurück. Nun ist es ein Tripel Autograph geworden, mittelst Gobbi, Cornelius und meiner Wenigkeit.

Eingedenk des unbewährten Axioms der alten Physik: „Natura abhorret a vacuo“ (Natur verabscheuet die Leere) benützte ich die zufällig leer gelassene Zeile in der Abschrift Gobbis um einen Harfen Part, den ich früher schreiben wollte, zu fertigen. Derselbe wird Sie in keine übermässige Kosten stürzen, da er sich nur auf einer einzigen Zeile bewegt.

Also die Auflage der *Hymne* derartig:

- A) Die kleine 6 zeilige Partitur in klein 8tav Format, mit französisch, // deutsch und ungarischem Text,
- B) Die 3 Singstimmen, Sopran und Alt, gleichfalls mit dreifachem Text versehen.
- C) Die 2 begleitenden Instrumente, Harmonium und Harfe separat oben-drein, mit einer oberen Zeile der principal Singstimme. – wo der erste Sopran pausirt der 2te – durchgängig vom ersten bis zum letzten Takte, gestochen, und mit Text en français, *deutsch* und *magyar* beschwert... Wofür ich Sie bitte, den Stecher besonders aufmerksam zu machen.

In dem Tripel Autograph steht der Titel deutsch und französisch, nebst Anmerkung betreffs der Aufführung, und die Dedication des Opus an den Pester „Liszt Verein“. Für die ungarische Übersetzung zu sorgen, überlasse ich meinem // verständigen, im Persönlichen hartnäckigsten, insbesondere lieben Freunde Ábrányi, der mir innigst verwandt bleibt im *Magyarismus*.

Senden Sie mir hieher die Correcturen der *Hymne* nebst die Manuscripte und bewahren Sie dann dieses in ihrer Privatsammlung, als ein Zeichen, – wertlos auf dem öffentlichen Markte – meiner persönlichen Zuneigung.

Freundschaftlich ergebenst

F. Liszt

Die 2 ersten Bände der Moskauer Edition von Chopin, sind mir richtig hinzugekommen, und ich danke Ihnen für die Sendung der Bücher, welche Baron Augusz freundlichst bestellte.

Correcturen des *Franciscus de Paule*

erwartet
FL

[Fent:]

Bis Ende Januar verbleibe ich hier in ruhig arbeitender Abgeschiedenheit, Danach – zur Fasten Concert Saison komme ich zurück – Fischplatz, Budapest.

10.

GSA 59/76,37

Madame Érard-nak

Két francia nyelvű lap

Budapest, [18]74. december 6.

Kedves Asszonyom,

az Érard-ház számomra valóban atyai ház volt, attól a pillanattól, hogy Párizsba érkeztem 1823-ban. Igen tisztelt nagybátyjai, Jean Baptiste⁵⁰ és Sebastien,⁵¹ megszerezték a kis Lisztet, akinek – jól-rosszul – volt szerencséje elsőként bemutatni Párizs és London közönségének Sebastien Érard kitűnő találmányát, a repetálásra alkalmas zongorát (piano à double échappement). //

Mennyi emlék fűz az Érard-családhoz! ... Hálás volt nekik apám és anyám ... és a lányom, Cosima, osztozik Önökhöz kötődő hűségemben.

Kimondhatatlanul sajnálom hát, kedves Asszonyom, hogy nem tehetek eleget az Ön – Monsieur Reményi közvetítette – kívánságának. Bocsásson meg, de már csak megrokkant ex-pianista vagyok, és fogadja őszinte tisztelem és ragaszkodásom kifejezését

F. Liszt

*

Budapest, 6 Décembre, 74.

Chère Madame,

Vraiment, la Maison Erard était pour moi une maison paternelle, dès mon arrivée à Paris, en 1823. Vos très honorés Oncles, Jean Baptiste et Sebastien, prirent en affection le petit Liszt, qui tant bien que mal eut l'honneur de produire premièrement en public, à Paris et à Londres, l'excellente invention de Sebastien Erard, du piano à double échappement. //

Que de souvenirs me rattachent aux Erards! ... Mon père et ma mère leur étaient reconnaissants; et ma fille, Cosima, partage mon sentiment de fidélité.

Comment vous dire, chère Madame, mon regret de ne pouvoir remplir le souhait que Mr Reményi m'exprime de votre part? Veuillez m'excuser de n'être plus qu'un ex-pianiste invalide, – et agréer mes sincères hommages, de vieille affection

F. Liszt

50 Jean-Baptiste Érard (1750–1826) a híres strassburgi német eredetű francia zongoragyáros család tagja; a gyár 1777-től árulta hangszereit Párizsban, 1797-től Londonban. Lisztet Párizsba érkezte pillanatától fogva támogatták, és mindvégig a legjobb kapcsolatban maradtak.

51 Sébastien Érard (1752–1851) az előbbi öccse, a hangszer továbbfejlesztője.

11.

GSA 59/62,3

Luisa Cognettinek⁵²

Egy francia nyelvű oldal

[Az oldal tetején, keresztben:] Mademoiselle Louisa Cognetti, 74 – Via di Monte Dio, Napoli

Villa d’Este, [18]77. október 20.

Kedves Kisasszony,

Sok igen kellemes hírt kapok művészi sikereiről, legutóbb Monsieur Sgambati⁵³ beszélt őszinte, dicsérő szavakkal a tehetségéről.

Örömmel csatlakozom ezekhez, és ugyancsak örömmel emlékszem vissza szíves, a Villa d’Estében⁵⁴ tett látogatására.

Kérem, Kisasszony, fogadja szívélyes üdvözetemet

F. Liszt

*

[Fent:] Mademoiselle Louisa Cognetti, 74 – Via Monte di Dio, Napoli

Villa d’Este, 20 Octobre 77

Mademoiselle,

Maintes fois de très agréables nouvelles de vos succès artistiques me parviennent, et dernièrement encore Mr Sgambati me parlait de votre talent, avec de sincères éloges.

Je m’y associe bien volontiers en souvenir de votre aimable visite à la Villa d’Este; et vous prie, Mademoiselle, de compter sur mes meilleurs sentiments distingués et affectueux

F. Liszt

52 Luisa Cognetti (1857–1952) nápolyi zongoraművésznő, 1876-tól Liszt tanítványa Rómában.

12.

GSA 59/70,12

Hermann Levinek⁵⁵

Három németül írott oldal. Kettő gót betűkkel idegen kéztől, Liszt latin betűs javításai.

A második oldal és a harmadik első fele törölve. A 3. oldal második fele Liszt latin betűs német írása. Az autográf részeket kurziválva közlöm.

Weimar, [18]83. július 23.

Igen tisztelt Uram,

A bayreuthi Ünnepi Wagner Játékok folytatása⁵⁶ végső soron és végső fokon Őfelsége, Bajorország királyának⁵⁷ kegyelmétől függ.

E legmagasabb határozat eléréséhez most csupán előkészítő lépések teendők, ezekhez azonban az én személyes részvételem nem tetszik fontosnak.

Dr. Gille,⁵⁸ akihez negyvenéves barátság és tisztelet fűz // [a következő teljes oldal és a 3. első része törölve] részt vesz a jövő hét péntekén, Bayreuthban tartandó konferencián, és kifejti a tényállásról alkotott véleményemet.

Hálás köszönetem azért a megtisztelő kitüntetésért, amelyet a Bayreuthban összegyűlt művész-kollégák nekem megszavaztak.⁵⁹

Teljes tisztelettel
híve
FL

Mellékelem a nekem küldött körlevél vázlatát. [Ez nincs a levélben.]

*

Weimar, 23ten Juli 83

Hochverehrter Herr,

Die Vortsetzung der Bayreuther Wagner Festspiele hängen in letzter Linie und in letzter Instanz von der Gnade Seiner Majestät des Königs von Bayern ab. Bis zu

53 Giuseppe Sgambati (1841–1914) olasz zeneszerző, karmester és pianista, Liszt kedvenc római tanítványa.

54 Liszt 1865-től több-kevesebb rendszerességgel vendégeskedett Gustav von Hohenlohe-Schillingsfürst kardinálisnak (1823–1896, Liszt második élettársa, Carolyne von Sayn-Wittgenstein hercegnő veje testvérének) a Rómához közeli Tivoliban lévő, gyönyörű reneszánsz palotájában, a Villa d'Estében: itt csendben, visszavonultan tudott dolgozni, és a festői környezet is ihletően hatott rá. De örült, ha ismerősei, tanítványai időnként kirándultak Tivolibá, és olyankor meglátogatták.

55 Hermann Levi (1839–1900) német karmester, Wagner lelkes híve és értője. A zeneszerző is nagyra becsülte: szélsőséges antiszemita létére éppen őra bízta a *Parsifal* bemutatását 1882. július 26-án.

56 Richard Wagner 1883. február 13-án meghalt. Utána kérdéssé vált az Ünnepi Játékok folytatása – ám kisebb-nagyobb megszakításokkal – máig rendszeresen megtartják őket.

57 II. Lajos (1845–1886).

58 Dr. Carl Gille (1813–1899) Jenában élő jogász, aki hivatalánál fogva nagyon fellendítette a város zenéi életét. Liszt hűséges barátja, művei előadásának aktív harcosa.

59 Liszt valószínűleg arra céloz, hogy őt választották meg az 1884-re tervezett Ünnepi Játékok elnökévé.

dessen Allerhöchsten Entscheidung werden jetzt nur vorbereitende Schritte zu thun seyn, die Betheiligung meiner Person aber unwichtig erscheint.

Mein vierzigjähriger verehrter Freund Dr. Gille aber // *wird der Conferenz in Bayreuth, nächsten Freitag beiwohnen, und meine Ansicht über die Sachlage verdeutlichen.*

Für die ehrenvolle Auszeichnung welche mir die in Bayreuth versammelten Kunstgenossen gewähren, sagt verbindlichsten Dank

hochachtungsvoll ergebenst

FL

Beiliegend der mir mitgetheilte Circular Entwurf

13.

GSA 59/57,14

Bertha Sándornak⁶⁰

Három oldal francia nyelven, több törölt sorral, inkább vázlat

Weimar, [18]84. október 21.

Kedves Honfitársam,

Ön szerint „a zene térjen vissza a konzervatív ideákhoz”. A válaszom a következő: a barátaim és én magam joggal valljuk magunkat konzervatívnak, ha Palestrináról, Lassusról, Bachról, Händelről, Haydnról, Mozarttól, Beethovenról van szó [a lap utolsó három sora törölve, helyette – Liszt szokásos betoldási jelével: + jel, benne négy pont – a szöveg a 3. oldalon:] e nagy mesterek mesterműveit a legjobban éppen azok a művészek vezénylik, játsszák, magyarázzák és adják közre, akik korunk új irányzatainak nem ellenségei.

Csak három német nevet említenék: F. Witt,⁶¹ Ch. Riedel,⁶² H. de Bulow. Lassan-lassan végül majd csak megértjük egymást, és nem tévesztjük össze a stagnálást a konzervativizmussal. + // [2. lap:] Ami az osztrák–magyar jótékonysági hangversenyt illeti, legyen szíves, mondja meg a bizottság elnökének, hogy nem vehetek részt a műsorban. Amikor a Bécsben felállítandó Beethoven-szobor javára

60 Bertha Sándor (1843–1912) a magyar zenetörténet tragikus alakja; zeneszerző, zongoraművész és zenei író. Nagy ambíciókkal indult, „a zene Vörösmartyja” kívánt lenni. Mosonyi (Brand) Mihály (1815–1870) tanítványaként eleinte rajongott Lisztért és Wagnerért. 1862-től Lipcsében, 1864–65-ben Liszt meghívására Rómában élt. Utána haláláig Párizsban, Alexandre de Bertha néven, franciául is írt. Neokonzervatívvá vált, támadta korábbi ideáljait, félt „a magyar zene elnémetesítésétől”. Ideálja az ellenponttal kombinált „style hongrois” volt. Maga is írt „magyar fűgákat” – törekvése tökéletes zsákutcának bizonyult.

61 Franz Xaver Witt (1834–1888) német egyházzenesész, a ceciliánus mozgalom egyik vezetője. Liszt szeretett volna őt meghívni a Zeneakadémia tanszakvezetőjének, de erre nem került sor. Egyébként sem viszonozta Liszt tiszteletét: törölte a *Missa Choralist* a templomban előadható művek sorából.

62 Carl Riedel (1827–1888) lipcsei német karvezető, kórusalapító, jelentős művek előadója, Liszt híve, az Allgemeiner Deutscher Musikverein (német zeneegylet) egyik alapítója, 1868 után elnöke.

játszottam,⁶³ nyilvánosan kijelentettem, hogy ezentúl vén ujjaim beszüntetik már úgysis túlságosan hosszúra nyúlt nyilvános szolgálatukat.

Senki sem kívánhatja, hogy erre bármiképpen is rácsófoljak.

F. Liszt

*

Weimar, 21. Octobre 84

Cher Compatriote,

Passons sur votre „retour aux idées conservatrices” en Musique. Mes amis et moi, nous prétendons non sans raison d’être et de rester fort conservateurs en Palestrina, Lassus, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven. ++ // ++ les chef d’oeuvres de ces grands maîtres sont au mieux dirigés, interprétés, commentés, édités par des artistes non hostiles aux tendances actuelles. Je citerai seulement trois noms en Allemagne: F. Witt Ch[Carl]: Riedel, H. de Bulow. Peu à peu on finira par s’entendre et de ne pas confondre la stagnation avec la conservation. ++ //

Au sujet du Concert de bienfaisance austro-hongrois veuillez avoir l’obligeance de dire au président du Comité que je dois rester en dehors du programme. Lors du Concert pour le monument de Beethoven à Vienne, j’ai déclaré publiquement que désormais mes vieux doigts cesseraient leur office trop prolongé en public.

Personne ne saurait exiger que s’inflige un démenti quelconque

F. Liszt

14.

GSA 69/57/9

Friedrich Wilhelm Bechstein berlini zongoragyárosnak

két oldal

München, [18]85. október 19.

Igen tisztelt Uram és Barátom,

A szellemekben és érdemekben gazdag J[oseph] Mohr professzor kérésére ajánlom őt szíves figyelmébe. Katolikus egyházi énekeskönyvei igen elterjedtek (francia és német kiadásokban), és nagyon értékesek.

63 1880. május 1-jén leplezték le Bécsben Beethoven szobrát, Caspar von Zumbusch (1830–1915, német szobrász, Lisztről is készített szobrot) alkotását. Felállításához sokan – köztük Liszt és Johannes Brahms – nagy összeggel járultak hozzá, Liszt 1877. március 18-án Beethoven *Esz-dúr zongoraversenyét* játszotta Bécsben, a szobor javára rendezett hangversenyen. A nyilvános zongorázásról való lemondását haláláig még számos ízben megszegte.

Egy pianino kifizetése // ügyében ír Önnek levelet, amely remélhetőleg nem lesz terhére. Kiváló tisztelettel,
köszönettel ⁶⁴

igaz híve
F. Liszt

*

München, 19ten October 85

Sehr geehrter Herr und Freund,
Der sehr geist- und verdienstreiche Professor J[oseph] Mohr wünscht ihrer Freundlichkeit empfohlen zu sein. Seine catholischen Kirchen Gesangs Bücher sind sehr verbreitet (in französischen und deutschen Ausgaben) und zu schätzen.

Er schreibt Ihnen angelegentlich der Bezahlung eines // Pianinos welches Ihnen hoffentlich nicht lästig fallen wird.

Mit ausgezeichnete Hochachtung
stets dankend

ergebenst
F. Liszt

15.

GSA 55/39,34

Egy ismeretlen német zenetanárnak

2 oldal, német nyelven, a rosszul látó Mester jellegzetes betűível

Budapest, [18]86. március 8.

Igen tisztelt Tanár Úr,

Tervezett „Wagner-évkönyve” ügyében von Wohlzogen⁶⁵ úrral kell kapcsolatba lépnie. A *Bayreuther Blätter* évek óta folyamatosan közöl egy Wagner-könyvet; ezen kívül létezik még a Glasenapp⁶⁶ és Stein⁶⁷-féle *Wagner-Lexikon*, és Glasenapp // Wagner-életrajza, van már Wagner-naptár és még számtalan írásmű...

Mi a csudát lehetne még kinyomtatni?

Részemről nem tudok semmiféle anyagot szállítani.

Köszönettel, szíves üdvözléssel
F. Liszt

*

64 Joseph Hermann Mohr páter (1834–1892) német himnológus és egyházi énekek szerzője. Liszt igen tisztelte. A Függelékben (a 232. oldalon) közlöm Liszt egy neki szóló kiadatlan, a párizsi Bibliothèque Nationale Kézirattárában őrzött négyoldalas, francia nyelvű levelét, borítékkal.

65 Hans von Wolzogen (1848–1938) zenei író, a *Bayreuther Blätter* szerkesztője.

66 Carl Friedrich Glasenapp (1847–1815), a rigai politechnikum német nyelv és irodalom szakos docense, sokat publikált Wagnerről. Első életrajza *Richard Wagners Leben und Wirken*, Bd. 1–2. Kassel–Basel: Maurer–Breitkopf & Härtel, 1876–77.

67 Heinrich von Stein (1857–1887) filozófus, író, 1879–1881 között a Wahnfriedban Siegfried Wagner magántanára. Halléban habilitált, majd Berlinben volt egyetemi magán docens.

Budapest, 8ten März 86

Geehrter Herr Professor,

Über Ihr beabsichtigtes „Wagner-Jahrbuch“ haben Sie sich mit Herrn von Wolzogen zu verständigen. Die *Bayreuther Blätter* bieten seit Jahren ein fortgesetztes Wagner Buch; hierzu kommt noch das *Wagner Lexicon* von Glasenapp und Stein, die Wagner-Biographie // von Glasenapp, die Wagner Kalendern und unzählige Schriftstücke.... Man fragt sich was noch zu drucken wäre?

Meinerseits kann ich keine Beiträge liefern.

Freundlich dankend

F. Liszt

16.

GSA 59/71, 12

üres boríték

[Weimar, 1886]

Frankreich

Madame

Madame Cécile de Munkácsy⁶⁸

Avenue de Villiers 53

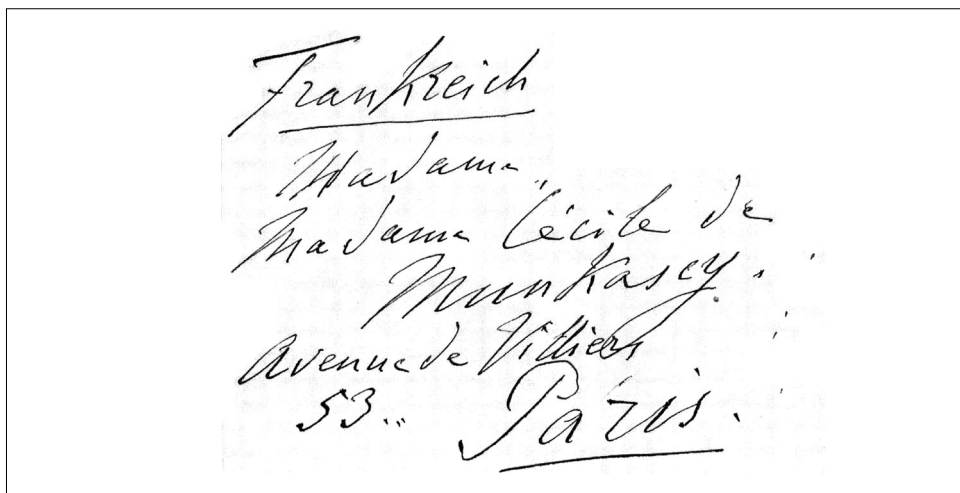
Paris

68 Munkácsy Mihállyal (1841–1900) Liszt jó barátságban volt, dicsérte műveit, 1882-ben komponált 16. *Magyar Rapszódiaját* (LW, S. 244, R. 106) neki ajánlotta, ő pedig megfestette az öreg Liszt portréját.

1882. március 5-én számol be róla Liszt Carolyne de Sayn-Wittgenstein hercegnének (LLB 331.sz.), hogy Bécsben megismerkedett vele és feleségével (Munkácsy 1874-ben vette nőül francia mecénása, De Marches báró gazdag özvegyét, Cécile-t). Itt számol be a *Krisztus Pilátus előtt* vernisszázsának fantasztikus párizsi sikeréről. Ez csakugyan olyan szenzációs esemény volt, hogy Guy de Maupassant (1850–1893) is megörökítette *Bel ami* (Szépfüú) című regényében: itt a festőt Carl Markowitschnak hívják, a festmény címe pedig „Krisztus a hullámokon lépked”. Liszt azt is észreveszi, hogy a 38 évesen már ősz piktor arcán olykor különös szomorúság ül. (Munkácsy ugyanott halt meg, ahol Robert Schumann: az endenichi elmegyógyintézetben).

Utolsó párizsi tartózkodása idején, 1886 tavaszán Liszt Munkácsyék pazar párizsi palotájában, a borítékon jelzett Avenue de Villiers 53-ban lakott, amelynek „luxusa messze meghaladja a Wahnfriedét”. (1886. ápr. 29., LLB 444. sz.) Közvetlenül halála előtt, 1886 júliusában néhány napra elutazott Bayreuthból Luxemburgba, ahol Munkácsyék colpachi kastélyában vendégeskedett.

A boríték azért érdekes, mert azt bizonyítja: az öreg, rosszul látó mester annyira nem tudott magyarul, hogy a cs betűt is fordítva írta.



1. kép

FÜGGELÉK

Rothschild A XIX 1685

A borítékon pecsét: Weimar 24.4.77

Címzés: Frankreich

Au très révérend Père

Joseph Mohr

Rue des Fleurs 22

Toulouse

(France)

Weimar, [18]77. április 24.

Tisztelendő Atyám,

Tisztelettel köszönöm, hogy megküldte *Énekes kézikönyvét*, amely „tartalmazza a mise ordináriumát, a zsoltárokat és himnuszokat stb.”. Ez a kézikönyv az ájtatosság, ugyanakkor az elmélyült és józan ítéletű zenei tudás műve.

Azzal, hogy az első három részben tartja magát a Szent Ritusok Kongregációjának Őszentsége IX. Pius pápa jóváhagyásával megjelent hivatalos kiadásához, biztosította műve valóságos, autentikus jelentőségét, és egyetemes ortodox jellegét. A negyedik részt, a *Cantiones Variæ*-t [különféle énekek] szintén érdemes a karnagyoknak, regens choriknak, organistáknak, az egyházzene közreműködőinek és előljáróinak komolyan figyelembe venniük és propagálniuk. Dicséretre méltó a himnuszok nagyszerű válogatása, tonalitásuk remek összeillesztése, a mód, ahogyan a pontos ritmust jelzi, és hogy a megszólaltatást korrekt és precíz notációval teszi könnyűvé.

Mind az egyházi művészet, mind a szertartás számára nagyon is kívánatos, hogy az Ön *Kézikönyvét* minden katolikus templomban használják, hogy hívő módon gyümölcsözzék milliók hangján és szívében, amikor az Úr dicsőségét és áldását zengik.

Fogadja, Tisztelendő Atyám, legmélyebb tiszteletem és alázatom kifejezését

F. Liszt

[a 4. lapon, a margón keresztben:]

Mellékelem a Gounod-nak írt ajánló leveletem. [Ez nincs ott.]

Kapcsolatban van Ön Gay abbéval, Pius Őszentsége vikáriusával, Poitiers püspökével? Egyházi érdemein és erényein kívül Gay abbé egyike a legkompetensebb zenészeknek. Javaslom, küldje el neki a *Kézikönyvét*, ő nálam is jobban fogja tudni értékelni, és adja át neki keresztényi jóindulatáért régtől fogva érzett hálámat.

Mikorra várható *Kézikönyvének* három vagy négy szólamra átírt változata?

Talán jó lenne orgonakisérettel kiegészíteni, minthogy az orgonisták legtöbbször nem tudja, milyen harmóniak illenek a gregorián énekekhez, és hogy mi következik ebből.⁶⁹

A 690 + 1 külön álló lapból álló *Kézikönyv* (*Manuel de chant*), amelyről a levél szól, szintén Párizsban, a BN Zeneműtárában található, 80 Ep3 jelzettel. A címlappal szemközt Raffaello Szent Cecíliaja nyomán készült Overbeck-féle illusztráció.

*

Très révérend Père,

Je vous remercie respectueusement de l'envoi de votre *Manuel de chant* „contenant l'ordinaire de la Messe, les Psaumes et Hymnes etc.". Ce manuel est à la fois une oeuvre de piété et de profond et judicieux savoir musical.

En vous réglant pour les trois premières parties, sur l'édition officielle de la sacrée congrégation des Rites, publiée par l'ordre et sous les auspices de Sa Sainteté Pie IX vous avez assuré à votre oeuvre son véritable poids d'authenticité, et son caractère d'universalité orthodoxe. La quatrième partie: „Cantiones Variae” mérite également d'être prise en sérieuse considération et [d'être]activement propagée par les maîtres de chapelle, les Regens chori, les organistes, les collabo-

69 Lisztet régóta foglalkoztatta a francia és olasz templomokban hallható zene megreformálásának szükségessége. 1860. július 24-én írta a már Rómában tartózkodó Wittgenstein hercegnének: milyen boldogan dolgozni ki az egyházi zene reformtervezetét, ha Őszentsége törvénybe iktatná, hogy az kizárólag a gregorián éneken alapulhatna. Ő az orgonán kívül minden más hangszert száműzne a templomból, ez utóbbit is csak *ad libitum* használatra írná, az énekszólamok megerősítésére. Kéri a hercegnét, küldje el neki Spontini *Rapport Intorno a la Riforma della Musica di Chiesa* (1839) című tanulmányát. Az énekek több szólamban való megharmonizálásáról nem beszél. Írásban megfogalmazott reformtervezetéről sem tudunk. Köszönöm Dobszay Ágnesnek és Enyedi Pálnak a témában kapott többi hasznos információt arra vonatkozóan, hogy Franciaországban dívott a gregorián énekek orgonával való alátámasztása.

rateurs et les préposés à la musique d'église. On ne peut que louer le choix excellent des Hymnes dont vous avez au mieux assorti les tonalités, marqué les rhyt[h]mes sincères, et rendu l'exécution aisée par une notation correcte et précise.

Tant au point de vue de l'art religieux, qu'au point de vue du culte, il est fort désirable que votre *Manuel* devienne d'usage général dans les églises catholiques, et fructifie pieusement en des millions de voix et de coeurs, chantant la gloire et les bénédictions du Seigneur.

Veillez agréer, très révérend Père, l'expression de mes sentiments de haute estime et

respectueux dévouement

F. Liszt

Ci-joint le mot d'introduction que vous me demandez pour Gounod Etes-vous en relation avec l'abbé Gay vicaire de MS Pie, évêque de Poitiers? Outre ses rares mérites et vertus ecclésiastiques, l'abbé Gay est aussi un musicien des plus comptéens. Je vous engage à lui envoyer votre *Manuel*; il saura l'apprécier plus dignement que moi, et à cette occasion redites lui ma vieille reconnaissance pour sa chrétienne bienveillance.

A quant l'édition à trois ou quatre voix de votre *Manuel*?

Peut-être serait-il bon d'y ajouter un accompagnement d'orgue vu que la plupart des organistes ne sont guère au fait des harmonies que conviennent au chant grégorien et de ce qui s'ensuit.

ABSTRACT

KLÁRA HAMBURGER

UNPUBLISHED LISZT-LETTERS FROM THE WEIMAR ARCHIVES

The addressees of the first two (in French): Ignaz Moscheles and Julius Benedict, were both German musicians living in London. Liszt asked for their help before his concert-tour in England (1840) and concerning the publication of his works in the UK. Letter Nr. 3 (in French) is written to a leader of the Weimar Goethe Foundation, very important to Liszt, see his article on the subject. There are three French letters to several ladies. One (Nr.5) to the famous singer Pauline Viardot-García, one (Nr. 5) to a member of the befriended piano-manufacturer family Érard (Nr. 10) and one (Nr. 11) to his Neapolitan pupil Luisa Cognetti. Two of the letters (Nr. 12,15), in German, written respectively to the famous conductor Hermann Levi and a German professor, deal with Richard Wagner. Letter Nr. 14 (in German) to the piano-manufacturer Bechstein is written in favour of the church-music composer abbé Joseph Mohr. In letter Nr. 4 (in German) Liszt is asking the Vienna Home Secretary Baron Alexander von Bach (illnamed for his despotic politics in Hungary after 1848–49), to have his *Gran Mass* published at Austria's expense. Letter Nr.6 (in French) is written to his good friend and compatriote Count Sándor Teleki. To the famous Hungarian violinist, his friend Ede Reményi (Nr. 8, in French) Liszt gives good advice concerning Hungarian musical life. To the humorous journal *Borsszem Jankó* (No. 7), the composer expresses his gratitude for the famous caricatures of him, published in the journal. To his Hungarian publisher Nándor Táborzsky (Nr. 9, in German), Liszt gives instructions concerning the publishing of his work *Hymne de l'enfant à son réveil*. To his former Hungarian pupil Sándor Bertha who had become an enemy, Liszt wrote an unusually dry refusal (Nr. 13, in French). The envelope to Madame Munkácsy (Nr. 16), written MUNKASCY, proves that Liszt did not know Hungarian.

Klára Hamburger, born in Budapest, studied musicology at the Franz Liszt Music Academy Budapest, degree 1961. "Doctor of Sciences", of the Hungarian Academy of Sciences (2003), member of the Committee for Musicology. Worked as a librarian, an editor of music books (publishing house "Gondolat", Budapest 1966–1990), Secretary General of the Hungarian Liszt Society (1991–2005). Books: *Liszt*, a biography, in Hungarian [Budapest: Gondolat, 1966, 1980], in German: *Franz Liszt* [Budapest: Corvina Press, 1973, 1987] and in English [Budapest: Corvina Press, 1987]. *Franz Liszt Leben und Werk*. [Weimar – Köln – Wien: Böhlau Verlag, 2010.] A Concert Goer's Liszt-Handbook, in Hungarian [*Liszt kalauz*, Editio Musica Budapest, 1986]; *Liszt Ferenc zenéje* (The Music of F. Liszt). Budapest: Balassi Kiadó, 2010; *Franz Liszt. Lettres à Cosima et à Daniela* [Mardaga, Sprimont, 1996]; *Franz Liszt. Briefwechsel mit seiner Mutter*. [Eisenstadt, 2000]. Studies in Hungarian, American, English, French, Dutch, Swedish, Russian periodicals and series. Editor of *Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren* [Budapest: Corvina, 1978]; *Liszt 2000* [Budapest: Hungarian Liszt Society, 2000]. Papers at different international conferences in Hungarian, German, English, French, Italian. Award for Excellence of the American Liszt Society, 1994. Szabolcsi Prize, 2007. In July 2014 Klára Hamburger lost her husband, the opera-critic Ivan Kertész, after 57 years of marriage. Since then she has been living alone.