

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LIII. évfolyam, 3. szám · 2015. augusztus

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

- 241 ELAINE SISMAN
Haydn, Shakespeare és az eredetiség szabályai, 1. rész
- 262 Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality
(Abstract)
- 263 MOLNÁR SZABOLCS
„Mesterszónak okos formálása”
Zenei terminológia, vita és karaktergyilkosság, 1831–1832
- 276 “A Wisely Formed Professional Vocabulary”
Musical Terminology, Arguments and Character Annihilation, 1831–1832
(Abstract)
- 277 SZABÓ FERENC JÁNOS
„Magyar hangok” a háborúból
Az első világháború és a magyar hanglemeztörténet
- 304 “Hungarian Sounds” from Wartime
The First World War and the History of Hungarian Recordings
(Abstract)
- 305 PÉTERI LÓRÁNT
Adalékok Rajeczky Benjamin és az MTA Népzene kutató Csoportja
kapcsolatához
- 322 Contributions to Benjamin Rajeczky’s Affiliation to the Folk Music
Research Group of the Hungarian Academy of Sciences
(Abstract)
- 323 IGNÁCZ ÁDÁM
A populáris zene helye Maróthy János esztétikai gondolkodásában
- 334 The Place of Popular Music in János Maróthy’s Approach to Aesthetics
(Abstract)
- 335 BALI JÁNOS
Repetitio mater studiorum est
Sáry László repetitív darabjai és a hazai zenepedagógia
- 345 Repetitio Mater Studiorum Est
Minimalist Compositions by László Sáry and Hungarian Musical Education
(Abstract)

RECENZÍÓ – REVIEW

346 DALOS ANNA

Magyar képek, párhuzamos történetek

Tallián Tibor: Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

TANULMÁNY

Elaine Sisman

HAYDN, SHAKESPEARE ÉS AZ EREDETISÉG SZABÁLYAI*

1. rész

Tanulmányom kiindulópontja az idős Haydn híres leírása arról, hogyan lett „eredeti”. Az életrajzának megírására készülődő Georg August Griesingerrel folytatott beszélgetéseiben a komponista a lehető leghízelgőbb képet festette az Esterházy Miklós Kapellmeistereként eltöltött esztendőkről:

Hercegem meg volt elégedve munkáimmal, sikerem volt; mint a zenekar vezetőjének alkalmam volt kísérletezni, megfigyelni, hogy mi fokozza és mi gyengíti a hatást, vagyis javítani, pótolni, törölni és merni. A világtól el voltam szigetelve, környezetemben senki sem tehetett önmagam iránt kétkedővé, és nem gyötörhetett, így aztán eredetivé kellett válnom.¹

Ez igen figyelemre méltó állítás mind a jelentését, mind a kontextusát tekintve. Előbb a kontextust véve szemügyre látható, hogy Haydn, eredetiségét igazolandó elsősorban a kísérletezés lehetőségére, másodsorban pedig az elszigeteltségre hivatkozik. Amikor zenekarvezetői pozícióját az ötletek kipróbálásával kapcsolja össze („kísérletezni [...] pótolni, törölni és merni”), azt sejteti, hogy érdeklődésének homlokterében a közönségnek (és önmagának) a hangszeres effektusokra adott reakciói, illetve a zenekari hangzásokon átszűrt zenei részletek és formák álltak. Tudnia kellett, *hogyan* hall a közönsége, s amikor a 42. *szimfónia* lassú tételének néhány elvetett üteme fölé az „Ez túlságosan vájt fülek számára való volt” megjegyzést firkantotta, érteni véljük, hogy a textúra elvékonyítására tett kísérlete – a „gőz kiengedése” a melléktéma egyes megszólalásai között – nem érte el, sőt éppenséggel gyengítette a remélt hatást egy Eszterházán 1771-ben tartott előadás

* A tanulmány eredeti formája: „Haydn, Shakespeare, and the Rules of Originality”. In: *Haydn and His World*. Ed. Elaine Sisman. Princeton: Princeton University Press, 1997, 3–56. A fordítást a kiadó szíves engedélyével közöljük.

1 Idézi Karl Geiringer: *Joseph Haydn*. Ford. Ormay Imre. Budapest: Gondolat, 1969, 61. Az eredeti német szöveg forrása Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1810, 24–25.

alkalmával.² Elszigeteltségének és az elbizonytalanító kritika hiányának felemlegetésével azonban Haydn ravaszul elsiklott több kérdés felett: amikor az Esterházyak szolgálatába lépett, már csaknem harmincéves volt, szimfóniákkal, vonósnégyesekkel és szonáttakkal a háta mögött; nyilvánvalóan kapcsolatba került azzal a muzsikusközösséggel, amellyel az udvar téli bécsi tartózkodásai alkalmával találkozott, s ez lehetőséget kínált számára, hogy számottevő mennyiségű új zenét hallgasson, és a divatos salonokban eszmét cseréljen zeneszerző kollégáival és más értelmiségiekkel; az Esterházyoknak pedig nem csupán tekintélyes zenei gyűjteményük volt, de egyszersmind igényük is arra, hogy más komponisták zenéjét is hallhassák.³

S ez vezet el a jelentés kérdéséhez: vajon mit értett Haydn az „eredeti” és az „eredetivé válni” kifejezések alatt? Az egyik lehetséges interpretáció szerint elsőbbségét szerette volna kinyilvánítani egy zenei stílus kifejlesztése terén. A szívélyes Haydnról kialakult hagyományos kép fényében ez atipikusan szűkkeblűnek tűnhet, csakhogy a maga korában Haydnt korántsem annak a pusztán humoros „Papának” tekintették, akit a 19. század látott a zeneszerzőben, hanem „a nemes zeneművészet atyjának és megreformálójának”, sőt „az újabb zene pátriárkájának”.⁴ Az *Allgemeine musikalische Zeitung* 1798-ban egyenesen arra szólította fel az ifjú komponistákat, hogy hagyjanak fel Haydn jellegzetes szimfonikus technikáinak másolásával, nehogy a stílus felhíguljon és leértékelődjék.⁵ Haydn mindig is nagy körültekintéssel nyilatkozott arról, mely zeneszerzők hatottak rá: Griesingernek szívesen elárulta, hogy „csupán Emanuel Bachot ismeri el példaképének”, és visszaütöztette az azzal kapcsolatos pletykát, hogy korai vonósnégyeseiből Sammartini hatását lehet kihallani. Sőt úgy fogalmazott, hogy Sammartini zenéjét ugyan valóban ismerte, de kontárnak tartotta őt. Maga Griesinger is csodálkozását fejezte ki e „megbízható forrásból” származó pletyka felett, hiszen egyébként „sosem hallotta, hogy Haydn eredetiségét – s különösen a kvartettjeiben – kétségbe vonták volna”.⁶ Ezt az anekdotát Giuseppe Carpani is felidézte a maga Haydn-bio-

2 A *Dieses war vor gar zu gelehrte Ohren* bejegyzést tartalmazó ütemek fakszimiléje több forrásban is hozzáférhető, ld. pl. H. C. Robbins Landon: *Haydn at Eszterháza 1766–1790*. Bloomington: Indiana University Press, 1978 (Haydn: Chronicle and Works, vol. 2), 279. E szavak jelentőségéről bővebben ld. Elaine R. Sisman: „Genre, Gesture, and Meaning in Mozart’s *Prague Symphony*”. In: *Mozart Studies* 2. Ed. Cliff Eisen. Oxford: Oxford University Press, 1997, 27–84.

3 Ld. Ulrich Tank: *Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790*. Regensburg: Gustav Bosse, 1981 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, 101.), ill. János Harich: „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt”. In: *Haydn Yearbook*, 9. (1975), 5–125.

4 „Vater und Reformator der edlen Tonkunst”, ill. „Der Patriarch der neueren Musik”. Előbbi a bécsi Tonkünstler-Sozietät Haydnhoz intézett befogadóleveléből (1797), utóbbit pedig az *Allgemeine musikalische Zeitung*-ból (1800) idézi Georg Feder: „Haydn als Mensch und Musiker”. In: *Joseph Haydn und seine Zeit*. Eisenstadt: Institut für Österreichische Kulturgeschichte, 1972 (Jahrbuch für Österreichische Kulturgeschichte, 2.), 43–56., ide: 46.

5 F...: „Bescheidene Anfragen an die modernsten Komponisten und Virtuosen”, *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1. (1798), 152–155.

6 „nur den Emanuel Bach erkenne er als sein Vorbild [...] mit vieler Zuverlässigkeit erzählt [...] da ich Haydns Originalität, besonders in seinen Quartetten, nie hatte bezweifeln hören.” Griesinger: *Biographische Notizen*, 15.

gráfiájában, de véleménye szerint a pletyka forrása, Josef Mysliveček „túl messzire ment. Haydn stílusa egészében véve teljesen az övé, teljesen új.”⁷ Carpani egyenesen azt veti fel, hogy Haydn eredetiségének egyik oka, hogy korai bécsi éveiben nem sikerült olyan mestert találnia, aki ingyen beavatta volna a kontrapunkt rejtelmeibe – ez azonban végül is áldásnak bizonyult, hiszen „egy mesterrel Haydn elkerülhetett volna néhány hibát, amelyet később egyházi vagy színpadi műveiben követett el; erre viszont az a válaszom, hogy akkor kevésbé lett volna eredetivé minden másban is.”⁸

Végül pedig azt a kérdést is fel kell vetnünk: ha más zeneszerzők munkáinak és az ellenpont szabályainak tanulmányozása kevésbé „eredetivé” tette volna Haydnt, vajon mit jelentett az ő eredetisége a jó néhány kortárs kritikus számára, akik kedvezően vagy éppen kedvezőtlenül nyilatkoztak e vonásáról? Mit értettek ekkortájt ezen a terminuson általában? A 18. század második felében az eredetiség fogalma az utánpótlásról, a képzelőerőről és a zseniről szóló széles körű diskurzus részévé vált: vajon a saját fantáziát vagy a „szabályokat” kell-e „követnünk”? Az eredetiséget azonban egyszersmind pusztán excentrikusságnak is tekintették, a bizarr iránti vonzalomnak, Haydnnak „a hatás fokozására” való törekvését egyszerű hatásvadászatként értelmezve. A komponistáról szóló első angol nyelvű, 1784-ben megjelent életrajzi vázlat Haydn zenéjét az „eredeti, mesteri és gyönyörű” szavakkal jellemezte. E dicséret kontextusát azonban az észak-német pamfletek elleni védekezés adta, „amelyek műveit túlságosan felületesnek, könnyelműnek és vadnak mondták, és egyszersmind azzal vádolták [Haydnt], hogy egy új zenei doktrínát talált fel, egy azon a földön teljesen ismeretlen fajta hangzást vezetve be.”⁹ E kritikusok szerint Haydn zenéje nem csupán túlságosan excentrikus, hanem egyenesen hibás, különösen ami az oktávparhuzamokra és a komikus, illetve a komoly stílus egyetlen művön belüli (s így az illendőséget sértő) keveredésére vonatkozó tilalmak megszegését illeti. A német kritikusok Carpani anekdotájából éppen az ellenkező tanulságot vonták volna le: semmi jó sem származik abból, ha az embernek nincsen jó mestere.

Jóllehet „a szabályok követéséről” szóló vita az antikvitásig nyúlik vissza (hiszen jó néhány retorikai figura hatása éppen a szabályok megszegéséből ered), a zseni és a szabályok viszonya pedig már a reneszánsz gondolkodóit is foglalkoztatta,¹⁰

7 „Misliveček disse troppo. Lo stile d'Haydn, considerato complessivamente, è tutto suo, tutto nuovo.” Giuseppe Carpani: *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*. Milano: Candido Buccinelli, 1812, 57.

8 „Haydn, con un maestro, avrebbe evitato alcuni errori ne' quali cadde poi scrivendo per la chiesa e pel [sic] teatro; ma replico, sarebbe riuscito meno originale nel tutto.” Uott, 26.

9 „original, masterly and beautiful [...] alledging his works [to be] too flighty, trifling, and wild, and accusing him at the same time as the inventor of a new musical doctrine, and introducing a species of sounds totally unknown in that country.” „An Account of Joseph Haydn, a Celebrated Composer of Music”, *European Magazine and London Review; for October 1784*. Idézi: A. Peter Brown: „The Earliest English Biography of Haydn”, *Musical Quarterly*, 59. (1973), 339–356., ide: 343.

10 A zseni-gondolatnak a zenetörténetben játszott szerepéről ld. Edward E. Lowinsky: „Musical Genius – Evolution and Origins of a Concept”, *Musical Quarterly*, 50. (1964), 321–340. és 476–495. A retorika szabályaival kapcsolatban ld. J. Peter Burkholder: „Rule-Breaking as a Rhetorical Sign”. In: *Festa Musicologica. Essays in Honor of George J. Buelow*. Ed. Thomas J. Mathiesen and Benito V. Rivera. →

e viták középpontjába a 18. században Shakespeare került. A fordításoknak és előadásoknak a század második felében egész Európán végigsöprő divatja arra készítette a dráma szabályaival szinte megszállottan foglalkozó kor kritikusait, hogy állást foglaljanak a Shakespeare-drámák gazdagságával, szerkezetével, erkölcsseivel és karaktereivel kapcsolatban. A Shakespeare műveit a drámaírás (mindenekelőtt a hármas egységre vonatkozó) szabályaival szembesítő elemzők két táborra oszlottak: Johann Christoph Gottsched (és Nagy Frigyes) francia befolyás alatt álló régiójában Shakespeare „könnyűnek találtatott”; Gotthold Ephraim Lessing gondolatainak vagy a *Sturm und Drang* Goethe és Herder által hirdetett *Originalgenie*-eszméjének fényében viszont messze felülemelkedett a klasszikus szabályokon. Shakespeare próbakővé vált: a kritikusoknak az ő műveire adott reakciói azonnal a kort leginkább foglalkoztató diskurzusok összefüggésébe helyezték alakját. Figyelemreméltó, hogy a német írók Shakespeare-rel kapcsolatos kritikai reakciója (amely önmagában is izgalmas történet, és Európa más tájain is visszhangra talált) milyen mértékben korrelál Haydn műveinek fogadtatásával. Mi több, Haydn „eredetiségének” azok a vonásai, amelyek a leghevesebb reakciókat váltották ki – a komoly és komikus elemek, illetve a magas és alacsony stílusok egyetlen művön belüli vegyítése –, éppen azok, amelyekkel a 18. századi kritikusok Shakespeare műveinek elemzésekor a legnehezebben tudtak elszámolni. Haydnt és Shakespeare-t ugyanazon körök nagyjából ugyanazon okok miatt – nem utolsósorban az oda nem illő „szeszélyesség” folytán – szemlélték gyanakvással.

Ebben a tanulmányomban először Haydnnek a szabályokhoz való viszonyát, valamint a zseni és a szabály közötti látszólagos konfliktust, illetve a kettő összekapcsolódásának különféle módjait fogom megvizsgálni. Ezután áttekintem a Shakespeare és Haydn műveire adott reakciók változásait, majd számba veszem a Haydnt Shakespeare-rel összevető német és angol kritikusok megállapításait, különös tekintettel az eredetiség kérdésére. Mint Haydn „eredeti” stílusának egyik fontos forrását fogom feltárni a zeneszerző és a színházi produkciók – mindenekelőtt Shakespeare művei – közötti kapcsolatot. Végül pedig jó néhány olyan művet veszek majd közelebről is szemügyre, amelyekben Haydn tudatosan megszegte a „szabályokat”, ekképp aknázva ki az eredetiség retorikus ideáit, amelyek ily módon felhívják magukra a figyelmet. Végkövetkeztetéseimet megelőlegezve: amellet fogok érvelni, hogy a „szabályok” valójában kontinuumot alkotnak a szűken meghatározott és tiszteletre méltó „törvényektől” (mint amilyenekkel a diszszonanciakezelés vagy a szólamvezetés területén találkozunk) a tágabban értelmezett illendőségig, amely ellen például a komoly és komikus elemek ellentmondásos alkalmazása vét; hogy ez a kontinuum éppen azokat a fajta szabályokat testesítette meg, amelyek a retorikában és a színházban is érvényesülnek; s hogy Haydn – alkotó élete végén és Beethoven felemelkedésének időszakában – nem csupán elsőbbségre vágyott, hanem a maga zsenistátuszának elismerésére is.

Haydn és a szabályok

Az életrajzához anyagot gyűjtő Georg August Griesingerrel és Albert Christoph Dieszel folytatott beszélgetései során Haydn a szabályokról szólván több, egymásnak ellentmondó pózt is felvett. Egyes konkrét művekkel kapcsolatos megjegyzéseiben hivatkozik ugyan szabályokra, általánosabb esztétikai megjegyzéseiben azt sugallják, hogy ezeket kevésbé kielégítőnek és kisszerűnek találta. Mint látni fogjuk, legalább kétfajta szabály létezik, s ezek háromféle forrásból eredhetnek, amelyek közül kettő legitim. Íme, Haydn, amint billentyűs hangszerénél ülve komponál, a szabályokkal bűvészkedve:

Leültem, elkezdtem fantáziálni aszerint, hogy szomorú vagy vidám, komoly vagy játékos hangulatban voltam-e. Ha sikerült elcsípnem egy gondolatot, egész törekvésem arra irányult, hogy azt a művészet szabályai szerint kidolgozzam és fenntartsam.¹¹

Griesingernek azonban azt is elárulta, hogy a számos dolog – de mindennek előtt a „komikus játszadások” – ellen kifogást emelő „szigorú teoretikusok” kritikáinak azért állhatott ellent, mivel

hamarosan meggyőződött arról, hogy a szabályok legaggályosabb követése mellett gyakran a legízletlenebb és érzéketlenebb munkák születnek, hogy a puszta önkény sok mindent a szabály rangjára emelt, és hogy a zenében csupán az teljességgel tilos, ami az érzékeny fület bántja.¹²

S hasonlóképp, amikor arra emlékeztették, hogy Albrechtsberger a szigorú stílusban megtiltáná a kvart hangköz használatát, Haydn így felelt:

Ez meg mit jelentsen? A művészet szabad, és nem lehet kézművesbéklyókkal korlátozni. A fülnek – értelemszerűen a képzett fülnek – kell döntenie, és ebben a tekintetben éppannyira feljogosítva érzem magamat, hogy szabályokat adjak, mint bárki más.¹³

Fontos felfigyelnünk a művészet (*Kunst*) és a kézművesség (*Handwerk*) – a művészt irányító és a kézművest korlátozó erők – szembeállítására. Haydn hosszú utat tett meg az 1776-ban papírra vetett önéletrajzi vázlat óta, amelyben még ezt olvashatjuk: „Szorgosan írtam, de kellő felkészültség nélkül, mígnem abban a sze-

11 „Ich setzte mich hin, fing an zu phantasiren, je nachdem mein Gemüth traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie den Regeln der Kunst gemäß auszuführen und zu souteniren.” Griesinger: *Biographische Notizen*, 114.

12 „komischen Tändeleien [...] die strengen Theoretiker [...] er hatte sich bald überzeugt, daß man bey der ängstlichsten Befolgung der Regeln öfters die geschmack- und empfindungslosesten Arbeiten liefere, daß bloße Willkühr vieles zur Regel gestempelt habe, und daß absolut in der Musik nur dasjenige verboten sey, was das feine Ohr beleidige.” Uott, 16.

13 „Was heißt das? Die Kunst ist frey, und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muß entscheiden, und ich halte mich für befugt, wie irgend einer, hierin Gesetze zu geben.” Uott, 114.

rencsében részesültem, hogy a zeneszerzés valódi alapjait az akkoriban Bécsben tartózkodott, hírneves Porpora úrnál elsajátíthattam.”¹⁴

Griesinger és Dies életrajzaiban számos további megjegyzést találunk, amely Haydn azon meggyőződését tükrözi, hogy a szabályok önkényesek, kicsinyesek vagy túlságosan korlátozók egy „szabad szellem” számára. A zeneszerző itt megint a *Fesseln* (azaz „béklyók”) szót használja, hogy érzékeltesse ellenérzéseit Kirnbergernek a szigorú stílusról szóló traktátusával szemben. Haydn célja – mint Dies feljegyezte – a szív megérintése volt, s jóllehet törekedett rá, hogy zenéje „helyes” legyen, a szabályok tekintetében hajlamos volt engedményeket tenni:

Ha valamit szépnek tartottam, úgy, hogy véleményem szerint a hallás és a szív is elégedett lehetett, és egy ilyen szépséget a száraz iskolamesterség kedvéért kellett volna feláldoznom, akkor inkább meghagytam az apró grammatikai hibát.¹⁵

Semmi kétség: a szépség előbbre való a helyes komponálásnál. Ez a tiszteletre méltó gondolat az antikvitásig nyúlik vissza, hiszen a fenségesről írott értekezésében már Longinosz feltette a szónoki kérdést: „melyik kiválóbb a költészetben és irodalomban: a nagyság néhány hibával vagy a derék közepszerűség, legyen bár minden tekintetben kifogástalan és feddhetetlen?”¹⁶ Még Rameau is, akinek nevét az utókor a harmónia szabályaival kapcsolja össze, hangsúlyozta, hogy „nagy különbség van a hiba nélküli zene és a tökéletes zene között”.¹⁷ Amikor pedig Dies egyenesen rákérdezett, Haydn vajon valamilyen szisztémára támaszkodott-e, vagy talán megalkotta a saját szabályait, hogy a közönség tetszését elnyerje, a zeneszerző így felelt:

A komponálás hevében erre sohasem gondoltam; azt írtam, amit jónak véltem, s azután kiavítottam a harmónia szabályai szerint. Más művészi fogásokkal sosem éltem. Néhány alkalommal éltem a szabadsággal, hogy ha nem is a fület, de a tankönyvek megszokott szabályait megsértsem, s ezek alá a helyek alá ezeket a szavakat írtam: *con licenza*.¹⁸

Haydn hozzátette, hogy megkérdezte azokat a kritikusokat, akik hibáit becsmérelve az osztrák elméletíró-zeneszerzőt, Johann Joseph Fuxot emlegették fel példaként, vajon pusztán fülükre hagyatkozva is felfedezték-e a szóban forgó hibákat

14 *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Szerk. Bartha Dénes és Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 13.

15 „Wenn ich etwas für schön hielt, so, daß das Gehör und das Herz nach meiner Meynung zufrieden seyn konnten, und ich eine solche Schönheit der trockenen Schulfüchserey hätte aufopfern müssen, dann ließ ich lieber einen kleinen grammatischen Schnitzer stehen.” Albert Christoph Dies: *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Wien: Camesinische Buchhandlung, 1810, 84.

16 Pseudo-Longinos: *A fenségről*. Ford. Nagy Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965, 91.

17 „il y a bien de la difference d’une Musique sans faute à une Musique parfaite.” Jean-Philippe Rameau: *Traité de l’Harmonie Réduite à ses Principes naturels*. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722, 147.

18 „Daran habe ich im Feuer der Composition nie gedacht; ich schrieb was mich gut dünkte, und berichtigte es nachher nach den Gesetzen der Harmonie. Andere Kunstgriffe habe ich nie gebraucht. Ein paar Mahl nahm ich mir die Freyheit, zwar nicht das Ohr, aber doch die gewöhnlichen Regeln der Lehrbücher zu beleidigen, und unterschrieb die Stellen mit dem [sic] Worten: *con licenza*.” Dies: *Biographische Nachrichten*, 59.

– azok kénytelenek voltak beismerni, hogy nem. Dies pedig levonta a diadalmas végkövetkeztetést, hogy ha Haydn *con licenzája* a külföldi zeneértők körében tetzésre lett – sőt, a zseniális műveknek kijáró csodálatot váltotta ki –, a helybeli zeneszerzőket pedig mosolyra fakasztotta, akkor Haydnt valójában a Horatius és Schiller által dicsőített szabad művésznek kell tartanunk, akit nem korlátoz a múlt vagy az akadémiizmus.

Griesingertől végül azt is megtudhatjuk, mit tekintett Haydn a jó zenemű ismérveinek:

Elméleti fejtegetései igen egyszerűek voltak; nevezetesen: egy zeneműben legyen áradó dallam, legyenek összefüggő gondolatok, viszont ne legyenek benne cikornyák, semmi túlsúfolt, lármás kíséret és hasonlók. Hogy hogyan lehet ezeknek a követelményeknek megfelelni? Ezt – mint maga is bevallotta – nem lehet szabályokból megtanulni, s csupán a természetes hajlamtól és a belső génusz sugallatától függ.¹⁹

Ebben a tekintetben Haydn osztotta sok 18. századi muzsikussal – többek között Rameau és Heinrich Christoph Koch – véleményét, akik lehetetlenségnek vélték a dallamírás tanítását, lévén az veleszületett képességektől függ.²⁰

Tehát kétféle szabályt különböztethetünk meg: a művészet szabályait, amelyek igazak, átfogók és alaposak, illetve a szigorú ellenpont és a harmónia „céhes” szabályait. Mindemellett pedig a szabályoknak két *legitim* forrása lehet: a művészet [*Kunst*] birodalma, illetve maga a művész és kiművelt hallása. Az összhangzattan és a kontrapunkt szabályait meghatározó hagyományokra és szövegekre csak selektíven hivatkozhatunk, nehogy beszűkítsék a látókörünket. A zeneszerző eredetisége tehát összekapcsolható arra való hajlamával, hogy az esztétikára és „szabad szellemére” hagyatkozva eltérjen a „tankönyvi szabályoktól” – a „zseni” szót Haydn ugyan nem alkalmazza önmagára, de Dies és sokan mások persze ezt is megtették. Annál is inkább, mivel a zseni (*Genie*) és a szellem (*Geist*) szavak szemantikusan és filozófiailag is rokonságban állnak.

Eredetiség és zseni

1790-ben megjelent *Az ítélőerő kritikája* című művének egy emlékezetes passzusában Kant is összekapcsolta a zsenit a szabályok és az eredetiség gondolatával:

A zseni az a tehetség (természeti adomány), amely a művészetnek a szabályt adja. [...]

1. A zseni: *tehetség* olyasvalaminek a létrehozására, amihez nem adható meghatározott szabály, nem pedig a jártassághoz tartozó képesség arra, ami valamilyen szabály szerint

19 „Seine theoretischen Raisonnements waren höchst einfach; nämlich: ein Tonstück soll haben einen fließenden Gesang, zusammenhängende Ideen, keine Schnörkeleyen, nichts Ueberladenes, kein betäubendes Accompagnement u. dgl. m. Wie diesen Forderungen Genüge zu leisten sey? das, gab er selbst zu, lasse sich durch keine Regeln erlernen, und hänge bloß von der natürlichen Anlage und von der Eingebung des innern Genius ab.” Griesinger: *Biographische Notizen*, 113–114.

20 E kérdést részletesebben vizsgálja Mark Evan Bonds: *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991, 47., 49. és 71.

megtanulható; következésképp a zseni első tulajdonsága az *eredetiség* kell hogy legyen. 2. Mivel azonban létezhet eredeti értelmetlenség is, ezért a zseni alkotásának egyúttal mintának, vagyis *példaszerűnek* kell lennie; [...] azaz a megítélés etalonjául vagy szabályául szolgálnia. 3. A zseni maga nem tudja leírni vagy tudományosan bemutatni, hogy miképpen hozta létre alkotását, hanem mint *természet* adja a szabályt; s ezért az, aki az általa létrehozott alkotást zsenijének köszönheti, saját maga nem tudja, hogyan támadnak benne az ahhoz szükséges eszmék. [...] (Vélhetőleg ezért származik a zseni szó a „genius”-ból, melyen nem mást értünk, mint azt a sajátlagos, az embert születésétől fogva óvó és vezérlő szellemet, amelynek sugallatából amaz eredeti eszmék keletkeznek.) 4. A természet a zseni által nem a tudománynak írja elő a szabályt, hanem a művészetnek, s ennek is csak annyiban, amennyiben szép művészetnek kell lennie.²¹

A szónoki *invencióra*, a művészi gondolatok forrására tehát nincs magyarázat; maga a zseni sem tudja, miképpen születtek a gondolatai. Griesinger szerint „Kant megfigyelése [...] Haydn esetében tökéletesen igazolódni látszott”.²² Ami a szabályokkal kapcsolatos álláspontját illeti, Kant ebben a gondolatmenetben talán Lessing nyomdokain haladt, aki több mint húsz évvel korábban, úttörő *Hamburgi dramaturgiájában* amellett érvelt briliánsan, hogy a zseni „mosolyog a kritika minden határmegvonásán”: „Oh, ti, általános szabályok készítői, milyen keveset értetek a művészethez, mily kevés van bennetek abból a lángérszből, aki megteremtette a mintát, amelyre ti építetek ezeket a szabályokat, és amelyet a művészet, ahányszor a zseninek tetszik, áthághat!” A zseni, mint Lessing állítja, „a dráma tökéletességének egyetlen forrása”.²³

Az eredetiség kérdéséről a 18. század legfontosabb és legolvasottabb művét Edward Young írta, akinek *Conjectures on Original Composition* című értekezése 1759-ben jelent meg, s alig egy éven belül két német fordítást is megért. Témája Angliában ismerősnek tűnt, s egy régóta folyó diskurzus keretébe illeszkedett – német földön azonban újdonságnak számított.²⁴ Young (akinek *Night Thoughts* című nagyhatású verssorozata német fordításban Haydn könyvtárában is megvolt) az eredetiséget a zseniális ember szelleméből fakadó „legszebb virágnak” [*fairest flower*] tekintette – bár a kritikusok figyelmét nem kerülte el, hogy a szerző ennél pontosabb definíciót sehol sem képes adni.²⁵ Young mindenesetre igen kedvező megvilágításba helyezi az eredetiséget, amikor összeveti az imitációval, amely a természet vagy más szerzők utánzását is magában foglalja:

21 Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest: Osiris–Gond–Cura Alapítvány, 2003, 222–224.

22 „die Bemerkung Kants [...] zeigte sich bey Haydn vollkommen bestätigt.” Griesinger: *Biographische Notizen*, 113.

23 Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*. Ford. Timár Ilona. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963, 235., 394. és 334.

24 Ld. John Louis Kind: *Edward Young in Germany*. New York: Columbia University Press, 1906, 11.

25 A *Conjectures* alapfogalmának definiálatlanságát és más vonásait illető csípős kritikákról ld. Joel Weinsheimer: *Imitation*. London: Routledge, 1984, 54.

Egy *eredeti* mondhatni *növényi* természettel bírhat; spontán módon nő a zseni életadó gyökeréből; *kinő*, nem *csinálják*; az *utánezatok* gyakran afféle *gyártmányok*, amelyeket a két *mesterember* – az *Ügyesség* és a *Munka* – dolgozott ki, korábban is létezett, nem saját anyagból.²⁶

A modern szerzők maguk hozhatnak döntést, hogy követnek-e modelleket vagy szabályokat; ha azonban eredetiségre törekednek, akkor befelé kell fordulniuk, a saját zsenijükből merítve. Young szembeállítja egymással a Zsenit (*Genius*) és a Műveltséget (*Learning*): az utóbbi az eszköz a múlt megismeréséhez és utánezásához. A Műveltség „nagy Kedvelője a Szabályoknak, és Magasztalója a híres Példáknak”, de önmagában nem elegendő: „Hiszen az előírásokat nem ismerő szépségek és a példátlan tökéletesség, amelyek a *Zseni* jellegzetességei, a *Műveltség tekintélyeinek* és törvényeinek cölöpjei nélkül hazudnak. [...] A szabályok, akár a mankók, szükséges támaszai a Nyomorékoknak, bár az Erőseket csak akadályozzák.”²⁷ A Műveltség nem csupán a második helyre szorul a Zseni mögött, de célja is az, hogy „fényt derítsen a Zseni műveire, és rámutasson szépségeire”. S végül: „a Műveltség kölcsönzött tudás; a Zseni veleszületett tudás” – íme az eredeti és a másolat közötti különbség dióhéjban.²⁸ Előttünk áll tehát egy organikus modell a zseniről, akiből az eredetiség fakad, jóllehet a zsenit Young sugárzó csillaghoz is hasonlítja (amely felé a Műveltség mutat): „a modernnek között *Shakespeare* volt elsőrangú csillag; a régiek között *Pindaros*.” Mi több, Shakespeare szerencsésnek mondhatta magát, hogy útján nem akadályozta túl sok műveltség, hiszen talán „kevesebbet gondolkodott volna, ha többet olvasott volna”, ami részben akár ki is olthatta volna zsenijét. Young arra a következtetésre jut, hogy Shakespeare „annyira volt művelt, amennyire a maga drámai területe megkövetelte; hiszen bármilyen műveltséget kívánt is, mestere volt két könyvnek, amely a nagyon olvasottak közül is sokak számára ismeretlen: [...] a Természet könyvének és az Emberének.” Ilyenformán szép példája lett „a felnőtt Zseninek, [aki] a természet kezéből lép elő”, ellentétben a „gyermeki Zsenivel, [akit] gondozni és tanítani kell.”²⁹

26 „An Original may be said to be of a *vegetable* nature; it rises spontaneously, from the vital root of Genius; it grows, it is not *made*: *Imitations* are often a sort of *manufacture* wrought up by those *Mechanics, Art, and Labour*, out of preexistent materials not their own.” Edward Young: *Conjectures on Original Composition*. London: A. Millar, 1759; repr.: Alois Brandl: „Edward Young. On Original Composition. Ein Beitrag zur Geschichte der Shakespeare-Kritik im 18. Jahrhundert”. *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, 39. (1903), 1–42., ide: 19.

27 „a great Lover of Rules, and Boaster of famed Examples [...] For unprescribed beauties, and unexampled Excellence, which are Characteristics of *Genius*, lie without the Pale of *Learning's Authorities*, and Laws. [...] Rules, like Crutches, are a needful aid to the *Lame*, tho' an Impediment to the *Strong*.” Young: *Conjectures*, 22–23.

28 „fling light on the works of *Genius*, and point out its Charms. [...] Learning is borrowed knowledge; *Genius* is knowledge innate.” Uott, 36.

29 „Star of the first magnitude among the Moderns was *Shakespeare*; among the Antients, *Pindar*. [...] thought less, if he had read more [...] as learned as his dramatic province required; for whatever learning he wanted, he was master of two books, unknown to many of the profoundly read [...] the book of Nature, and that of Man. [...] Adult *Genius* [who] comes out of nature's hand [...] Infantine *Genius* [who] must be nursed and educated.” Uott, 81.

Azt a meggyőződést, hogy a műveltség „elnyomhatja” az embert, emlékezetes formában – egyes szám első személyben – fogalmazza meg az író és képzőművész Salomon Gessner, a híres prózai *Idillek* (1756) ünnepezt szerzője, a tájképfestésről írott levelében:

Azonban ha túlságosan hosszú ideig más [művészek] körül forogtak a gondolataim, utána gyakran egyfajta féltékenység fogott el a saját találmányomat illetően. E nagyszerű gondolatokkal eltelve, megalázottan éreztem a gyengeségemet, s hogy mennyire – csaknem leküzdhetetlenül – nehéz a nyomukba érni: a túlságosan hosszúságú utánzás révén a képzelőerő akár valóban elveszítheti a lendületét.³⁰

Jóllehet Young bizonyos tekintetben csupán Addison csaknem ötven évvel korábbi gondolatait fogalmazza újra (a természetes és a tanult zseni közötti különbségről, illetve a zseni fejlődését gátló tanulásról), a természetes zseni és Shakespeare közötti kritikus kapcsolat Németországban csupán a *Spectator* és *Pope Essay on Criticism*jének első német fordításával (1739–1743, illetve 1741) jött létre. Ez a néhány fordítás, valamint az első Shakespeare-fordítás (*Julius Caesar*, 1741) készítette elő a terepet mind az első Shakespeare-ellenes kirohanások, mind pedig Young, majd Lessing dörgedelmei számára. A zseniről, az eredetiségről és a szabályokról folyó német nyelvű diskurzusban ettől fogva Shakespeare lett a mérce.

Shakespeare Németországban és Ausztriában

A Shakespeare-recepciónak az az időszaka, amelyet szeretnék gondosabban is körüljárni, csaknem pontosan egybeesik Haydn életével: Gottsched *Versuch einer kritischen Dichtkunst*jától (1730) August Wilhelm Schlegel nevezetes Shakespeare-előadássorozatáig (1809) terjed.³¹ Johann Christoph Gottsched (1700–1766) a maga korában rendkívül befolyásos (bár halála után nevetség tárgyává lett) irodalmár volt, akinek meggyőződése szerint a német drámák számára Corneille és Racine francia neoklasszikus tragédiáinak, illetve azok racionalista megközelítésének kellene modellként szolgálnia, hiszen a dráma legfontosabb célja az erkölcsi értékek továbbadása. A szigorú – mindenekelőtt a hely, az idő és a cselekvény egy-

30 „Aber wenn ich zu anhaltend fortgefahren hatte, nach andern zu denken, dann empfand ich nachher oft eine Furchtsamkeit im Selbsterfinden. Voll von diesen grossen Ideen, empfand ich mit Demüthigung meine Schwäche, und wie fast unübersteiglich schwer es ist, jene zu erreichen: Auch kann durch zu anhaltendes Nachahmen allein die Einbildungskraft wirklich ihren Schwung verlieren.” Salomon Gessner: „Brief über die Landschaftsmalerey an Herrn Füsslin”. In: *Salomon Gessners Schriften*. Drittes Bändgen. Zürich: Heinrich Gessner, 1801, 273–312., ide: 293–294.

31 Az alábbi szakasz nagymértékben támaszkodik a következő fontos tanulmányokra: Roy Pascal: *Shakespeare in Germany, 1740–1815*. Cambridge: Cambridge University Press, 1937; Nicholas Boyle: *Goethe: the Poet and the Age*, Vol. 1.: *The poetry of Desire*. Oxford: Oxford University Press, 1991; Ernst Cassirer: *The Philosophy of the Enlightenment*. Ford. Fritz C. A. Koelln és James P. Pettegrove. Princeton: Princeton University Press, 21951 (első kiadás: 1932). Robert A. Kann: *A Study in Austrian Intellectual History. From Late Baroque to Romanticism*. New York: Praeger, 1960; Meyer Howard Abrams: *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1953; Ernst Leopold Stahl: *Shakespeare und das deutsche Theater*. Stuttgart: W. Kohlhammer, 1947.

ségét megkövetelő – szabályoknak, amelyek szerint az efféle darabok készültek, makulátlan pedigréje volt: a cselekvény Arisztotelész által meghirdetett egységét az olasz reneszánsz különféle egységek egész sorozatává bővítette, amit aztán a Boileau-hoz hasonló késő 17. századi teoretikusok tovább kodifikáltak. Gottschedet azonban korántsem csupán az erkölcsök nemesítésének szándéka vezette. Mint Nicholas Boyle fogalmaz, az ő 1730-ban kiadott *Versuchja* jelzi

a pillanatot, amikor a dráma Németországban a regény alternatívájává válik, tehát annak az irodalmi műfajnak az alternatívájává, amelyben Anglia egyre magabiztosabb polgársága a 18. században megtanulja, hogyan reprezentálja, illetve értelmezze önmagát önmaga számára, s amelynek társadalmi alapja a korabeli Németországban egyszerűen hiányzott. [...] Gottsched nem csupán az illem és a rendszeresség udvari erényeit szorgalmazta egy olyan színház számára, amelyet nyersség és improvizáció jellemzett. A drámát [...] több különböző nemzeti ambíció gyűjtőpontjaként is meghatározta: erkölcsi és intellektuális nevelés mindenki számára, a német nyelv fejlesztése, valamint egy európai rangú nemzeti irodalom létrehozása.³²

Gottschedet valósággal elborzasztotta a Caspar Wilhelm von Borcke által németre fordított *Julius Caesar* (1741): „A mi komédiásaink leghitványabb népdramája sincs annyira tele bakikkal, valamint a színpad és a józan ész szabályainak rovására elkövetett hibákkal, mint Shakespeare-nek ez a darabja.”³³ Gottsched különösen kritikus volt a munkásokat és tömeget, gazfickókat és semmirekellőket felvonultató komikus epizódok, illetve az olyan komoly jelenetek „egybehányásával” szemben, amelyekben a legnagyobb római hősök államügyeket intéznek. Mint-hogy a francia kultúra mint minta a német területeken Berlintől egészen Bécsig uralkodott, Gottsched álláspontja irányadónak számított még 1759 után is, amikor divatba jött támadni őt. Véleménye azonban korántsem veszett ki nyomtala-

32 „the moment at which the drama emerges as Germany’s alternative to the novel, the alternative, that is, to the literary form in which England’s increasingly confident bourgeoisie learns in the eighteenth century to represent and interpret itself to itself and for which the social foundation is simply non-existent in Germany at the time. [...] Gottsched did more than advocate the courtly virtues of propriety and regularity for a theatre characterized by crudity and improvisation. He also [...] identified the drama [...] as the focal point for several different national ambitions: the moral and intellectual edification of all, the improvement of the German language, and the establishment of a national literature of European status.” Boyle: *Goethe*, Vol. 1, 21–22. Johann Christoph Gottsched traktátusának teljes címe: *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1730.

33 „Die elendste Haupt- und Staatsaktion unserer Comödianten ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schaubühne und der gesunden Vernunft, als dieses Stück Shakespeares ist.” Johann Christoph Gottsched: *Beiträge zur kritischen Historie der Deutschen Sprache*, Band 7. (1741), 516. Idézi: Eduard Engel: *Geschichte der Deutschen Literatur*, Band 1. Wien: Tempsky, 1913, 295. A rimes fordítás azonban aligha tenné a modern közönségre azt a „rendetlen” benyomást, amelyet Gottsched tapasztalt – Marcus Antonius gyászbeszédét Borcke a következőképpen adja vissza: „Römer, Landes-Leute, / Und Freunde, neigt das Ohr zu mir, und hört mich heute. / Ich komme, Cäsars Leich anjetzt, o! glaubet mir, / Nur zu beerdigen, nicht ihn zu preisen hier. / Das Uebel lebt nach uns, was wir be-gangen haben, / Und das wir Gutes tun, wird oft mit uns begraben.” Idézi: Pascal: *Shakespeare in Germany*, 167.

nul – olvassuk csak alábbi szélsőséges visszhangját Nagy Frigyes 1780-ban megjelent könyvéből, amelyet a német irodalomnak szentelt:

Hogy meggyőzzem Önöket arról, Németországban napjainkig is milyen rossz ízlés uralkodik, elég egy pillantást vetniük a nyilvános színelőadásokra. Shakespeare fertelmes darabjainak előadásait fogják látni a mi nyelvünkre fordítva, és az egész közönség majd kiugrik a bőréből örömeiben ezeket a nevetséges és Kanada vadembereihez méltó farce-okat látva. Azért nevezem így őket, mivel vétenek a színház valamennyi szabálya ellen. [...] Tolvajok és sírások jelennek meg, és hozzájuk méltó szerepet mondanak; utánuk hercegek és királynők tűnnek fel. Hogy érinthetne meg és tetszhetne az alantas és a nagyszerű, a tréfalkozás és a tragikum e bizzar elegye? Az ember megbocsáthatja Shakespeare-nek ezeket a bizzar kilengéseket; hiszen a művészetek születése sohasem érettségük pontja. De itt van Götz von Berlichingen is, amint megjelenik a színen – csapnivaló utánzata ezeknek a rossz angol daraboknak, s a földszint tapsol, és lelkesen követeli a visszataszító banalitások ismétlését.³⁴

Minthogy az angol irodalom iránti érdeklődés a század folyamán egyre nőtt, az 1750-es években már pozitívabb vélemények is felbukkantak, olyan értékeket fedezve fel Shakespeare-ben, amelyek az Addison-féle *Spectator*ból is ismert angoliai nézeteket tükrözték. Addison a zseni két kategóriáját különböztette meg: a „természetes zsenit”, aki „nem lesz, hanem születik” – ebbe a kategóriába esik Homérosz, Pindaros, a héber biblia költői és Shakespeare –, illetve azokat a zseniket, akik „szabályok szerint formálták magukat, és természetes tehetségük nagyságát alávetették a művészet javításainak és korlátozásainak” – ehhez a csoporthoz tartozik Platón, Vergilius és Milton.³⁵ Ezt a gondolatot visszhangozza Pope is a maga Shakespeare-kiadásának előszavában: „Ha volt valaha szerző, aki megérdemelte az *eredeti* nevet, Shakespeare volt az. [...] Nem annyira utánzó, mint inkább a Természet instrumentuma.”³⁶ Egy 1753-ban Frankfurtban és Lipcsében (név nélkül) kiadott német vitairat ugyanebben a hangnemben szól Shakespeare-ről, lényegében idézve Pope (a fenti idézetet követő) szavait, miszerint a drámaköltő nem

34 „Pour vous convaincre du peu de goût qui jusqu'à nos jours règne en Allemagne, vous n'avez qu'à vous rendre aux spectacles publics. Vous y verrez représenter les abominables pièces de Shakespéar [sic] traduites en notre langue, et tout l'auditoire se pâmer d'aise en entendant ces farces ridicules et dignes des sauvages du Canada. Je les appelle telles, parce qu'elles pèchent contre toutes les règles du théâtre. [...] Des crocheteurs et des fossoyeurs paroissent et tiennent des propos dignes d'eux; ensuite viennent des princes et des reines. Comment ce mélange bizarre de bassesse et de grandeur, de bouffonnerie et de tragique, peut-il toucher et plaire? On peut pardonner à Shakespéar ces écarts bizarres; car le naissance des arts n'est jamais le point de leur maturité. Mais voilà encore un Goetz de Berlichingen qui paroît sur la scène, imitation détestable de ces mauvaises pièces angloises, et le parterre applaudit et demande avec enthousiasme la répétition de ces dégoûtants platitudes.” *Oeuvres primitives de Frédéric II*. Tome 4. Amsterdam, 1790.

35 „born not made [...] that have formed themselves by rules, and submitted the greatness of their natural talents to the corrections and restraints of art”. *Spectator*, no. 160. (1711); idézi: Abrams: *The Mirror and the Lamp*, 187.

36 „If ever any author deserved the name of an *Original*, it was Shakespear [sic]. [...] He is not so much an Imitator, as an Instrument of Nature.” *Works of Alexander Pope*, Vol. 3. London: J. Wenman, 1778, 270–272. és 285. Idézi: Abrams: *The Mirror and the Lamp*, 188.

a természetén keresztül szól, hanem éppen az utóbbi szól rajta keresztül.³⁷ Ráadásul Shakespeare-t nem ítéltethetjük meg Arisztotelész szabályai szerint, hiszen azok ismeretlenek voltak a számára. Nicolai 1755-ben úgy vélte, „Shakespeare, egy ember a szabályok ismerete, műveltség és rendezettség nélkül hírneve legnagyobb részét a változatosságnak és karakterei erejének köszönheti.”³⁸ Még a filozófus Moses Mendelssohn is szót ejtett Shakespeare-ről, utalva a váratlan és meglepő momentumokból eredő „fenségességére”, s felemlgetve, hogy egy olyan darabban, mint az *Otello*, Horatius *Ars poeticájának* egyetlen szabálya sem marad érvényben.³⁹

Amikor Lessing szembefordul Gottscheddel és a dráma „szabályaival”, a Shakespeare-kritika új fázisába lép. Lessing 1781-ben bekövetkezett halálára írott nekrológjában Johann Gottfried Herder így fogalmazott: „Úgy vélem, egyetlen újabb író sem volt az ízlés dolgaiban és az irodalmi tárgyak finomabb, alaposabb megítélése terén nagyobb hatással Németországra, mint Lessing.”⁴⁰ Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) szakított a német dráma Corneille- és Racine-féle modelljével, amellet érvelve, hogy Shakespeare jobb példa a tragédia katartikus hatására, s ennél fogva – ironikus módon – közelebb áll az antikvitás szelleméhez.⁴¹ Szerteágazó értekezéseiben Lessing sorra vette szinte valamennyi témát, amely egy komoly nemzeti színház számára fontos lehet, Voltaire-rel szemben Shakespeare-t részesítve előnyben, s Lope de Vegát és Wielandot hozva elismerésre méltó példaként a komoly és komikus karakterek – a természetet híven tükröző – vegyítésére. A *Hamburgi dramaturgia* 26. és 27. részében emellett szenvedélyesen szólt a színdarabokhoz illő zene jellegéről is.

Lessing általában a színházról és konkrétan Shakespeare-ről szóló írásainak óriási hatását tovább fokozta az a 22 fordítás, amelyet Christoph Martin Wieland készített Shakespeare drámáiból 1762 és 1766 között.⁴² Wieland szó szerinti,

37 *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergügens*. Frankfurt und Leipzig, 1753. Tartalmi kivonatát közli Pascal: *Shakespeare in Germany*, 47.

38 „Shakespeare, ein Mann ohne Kenntniß der Regeln, ohne Gelehrsamkeit, ohne Ordnung, hat er den Mannigfaltigkeit und der Stärke seiner Charaktere, den größten Theil des Ruhmes zu danken.” Friedrich Nicolai: *Briefe über den itzigen Stand der schönen Wissenschaften in Deutschland*. Berlin: Johann Christian Kleyb, 1755, 119. Tartalmi kivonatát közli Pascal: *Shakespeare in Germany*, 48.

39 Moses Mendelssohn: „Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften”. In: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*, Band 2, Stück 2. Leipzig: Johann Gottfried Dyck, 1758, 229–267. Ld. még „Vier und achtzigster Brief”. In: *Briefe die Neueste Litteratur betreffend*, 5ter Theil. Berlin: Friedrich Nicolai, 1760, 109–112. Tartalmi kivonatukat közli Pascal: *Shakespeare in Germany*, 48–50.

40 „Kein neuerer Schriftsteller hat, dünkt mich, in Sachen des Geschmacks und des feineren, gründlichen Urteils über literarische Gegenstände auf Deutschland mehr gewirkt als Lessing.” *Herders sämtliche Werke*. Hrsg. Bernhard Suphan. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1877–1909, Band 15, 486. Angol fordításban idézi: Klaus L. Berghahn: „From Classicist to Classical Literary Criticism, 1730–1806”. In: *A History of German Literary Criticism*. Ed. Peter Uwe Hohendahl. Transl. Franz Blaha et alia. Lincoln: University of Nebraska Press: 1988, 49.

41 Vö. „Siebzehnter Brief”. In: *Briefe die neueste Litteratur betreffend*, 1er Theil. Berlin: Friedrich Nicolai, 1759, 97–107. Tartalmi kivonatát közli Pascal: *Shakespeare in Germany*, 50–51.

42 Christoph Martin Wieland: *Shakespeare: Theatralische Werke*. 8 kötet. Zürich: Orell, Gessner & Comp., 1762–1766.

gyakran nehézkes és túlzottan didaktikus prózafordítása (csupán a *Szentivánéji álom* fordította versben) azonban korántsem volt ideális előadási célra, s fordításai szinte soha nem is szólaltak meg ebben a formában. Talán egyetlen példa is elegendő, hogy jellegüket érzékeltethessük. Hamlet monológiájának híres sora – „To die, to sleep; to sleep, perchance to dream” – szóról szóra is visszaadható, mint például Schröder némileg későbbi fordításában: „Sterben, schlafen. – Schlafen? Vielleicht auch träumen.” Wieland azonban ezt írja: „Meghalni – aludni – de esetleg még valami más is – talán álmodni?”⁴³ Wieland fordításainak első teljes recenziója a költő és drámaíró Heinrich Wilhelm von Gerstenberg tollából (aki Hamlet monológiát utóbb Carl Philipp Emanuel Bach egyik billentyűs fantáziájára alkalmazta) figyelemre méltóan érvel Shakespeare értéke mellett, ugyanakkor hevesen bírálja a fordítást. Shakespeare legfőbb érdemét Gerstenberg a karakterek teljes és szenvedélyes ábrázolásában véli felfedezni, és „a szerző, a darab és a közönség közötti viszony revízióját javasolja. [...] A közönséget – ahelyett hogy passzív tárgya maradna az író ékesszólásának – ez az új [a zseni által teremtett drámai illúzió magával ragadó erejére épített] teória arra hívja fel, hogy kreatívan vegyen részt a darabban bemutatott eseményekben.”⁴⁴

Ahogy Lessinget – a hamburgi nemzeti színház létrehozása kapcsán – a színház és dráma alapelvei foglalkoztatták, úgy szentelt az 1760-as évek Bécsében Joseph von Sonnenfels (1732–1817) egy *Briefe über die wienerische Schaubühne* című cikksorozatot a legfrissebb színpadi produkcióknak.⁴⁵ Az 1750-es és '60-as években a színház kényes témának számított Ausztriában: Mária Terézia lépésről lépésre jutott el 1765-re a teljes cenzúra bevezetéséig. Minthogy az 1750-es évek eleje óta alkalmazott különféle megszorítások sem tudták a kívánt mértékben császári ellenőrzés alá vonni *Hanswurst* (és más népszerű bohócfigurák) szabad szájú komédiáit, a császárnő 1769-ben betiltotta a szabad improvizációt a színházakban, s a következő esztendőben éppen Sonnenfelst nevezte ki cenzornak.⁴⁶ A bécsi kriti-

43 „Sterben – Schlafen – Doch vielleicht auch etwas mehr – wie wenn es träumen wäre?” A *Hamlet* fordítása Wieland *Shakespearjének* 8. kötetében szerepel. Az előadásra szánt szövegek témáját bővebben tárgyalja Jürgen Wertheimer: „Schlegel’s *Hamlet*. A Textual Translation in its Historical Context”. *Shakespeare Translation* 10. (1984), 15–18. Úgy tűnik, csupán egyetlen – Biberachban lezajlott – színpadi produkció használta Wieland szövegét – amelyet történetesen Wieland rendezett. Ld. Wilhelm Widmann: *Hamlets Bühnenlaufbahn, 1601–1877*. Schriften der deutschen Shakespear Gesellschaft, Neue Folge. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1931, 46–47. Friedrich Ludwig Schröder 1776-os fordítása modern kiadásban is hozzáférhető: *Die Aufnahme Shakespeares auf der Bühne der Aufklärung in der Siebziger Jahren*. Hrsg. Fritz Brüggemann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966 (Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Aufklärung, 2), 165–233.

44 „suggests a revision of the relationship between author, play and audience. [...] Instead of being the passive object of the writer’s eloquence, the audience by this new theory [of being carried away by the drama’s illusion, the creation of illusion being the province of genius] is called on to take part, imaginatively, in the events shown in the play.” Pascal: *Shakespeare in Germany*, 10.

45 [Joseph von Sonnenfels:] *Briefe über die Wienerische Schaubühne*. Wien: Joseph Kurzböck, 1768. Repr. Ed. Hilde Haider-Pregler. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1988.

46 Mária Terézia már 1752-ben betiltotta Joseph Kurz népszerű improvizált komédiáit, amelyekben az egy *Hanswurst*-ból eredeztethető karakter, Bernardon alakjában jelent meg. A császárnő egyszersmind az udvar felügyele alá vonta a Kärntnertheatert, és meghatározott ötven „normanapot” (*Norma-Tage*)

kusok többségéhez hasonlóan Sonnenfels is a klasszikus hármas egység híve volt, de hajlott bizonyos engedményekre: a 24 órát 36 órára lehetett bővíteni, a hely egysége pedig kiterjedhetett szomszédos helyszínekre is, amennyiben a változás a szünetre esett.⁴⁷ S jóllehet Sonnenfels korántsem rajongott Shakespeare-ért – s különösen nem a dráma szabályainak felrúgásáért és a hősies, illetve vígjátéki elemek vegyítéséért –, nem tagadta meg az elismerést a „kalandozó zsenitől” és a *Macbeth* merész, de egyúttal gyönyörű vonásaitól még akkor sem, amikor éppen vegyes érzelmeiről adott számot:

A darabjai tehát mindig szörnyetegek, amelyekben a hős, aki csak az imént jelent meg aranyban és bíborban, közönséges beszéddel tér be egy kocsmába, ami vét a valóság, az erkölcs és az illendőség ellen, s ami a tragikus zseni minden lángolása ellenére inkább csodálatra, semmint utánczásra méltó.⁴⁸

Izgalmas megfigyelnünk, miként ad hangot egy bécsi kritikus Gottschedétől valamelyest eltérő nézeteinek, ami arra emlékeztet, valójában mennyire bizonytalan is volt Bécsben a francia színház befolyása. Sonnenfels régi vágya végül is 1776-ban vált valóra, amikor II. József a Burgtheaterben megnyitotta a (rövid életűnek bizonyult) német nemzeti színházat.

E korszak Shakespeare-kritikájának állapotát a legtalálóbban talán egy józan angol, Hugh Blair szavaival summázhatjuk, akinek a retorikáról és az irodalomról szóló előadásai az 1750-es és '60-as években hangzottak el Edinburghban, majd 1783-ban nyomtatásban is megjelentek *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* címmel:

Elismerem, akadnak példák arra, hogy némelyik műben a Kritika törvényeinek durva megsértései fordulnak elő, mindazonáltal általános, sőt maradandó csodálatot keltenek. Ilyenek Shakespeare színdarabjai, amelyek mint drámai költemények a legnagyobb mértékben szabálytalanok. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ezek nem szabálytalanságuk,

– főként vallásos ünnepeket – amelyeken *Teutsche Comoedie* nem kerülhetett előadásra. Az egyre szigorúbbá váló cenzúráról ld. Gustav Zechmeister: „Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776”. In: *Theatergeschichte Österreichs*, Band III/2. Wien: Böhlau, 1971, 50–62. A színész Johann Heinrich Friedrich Müller visszaemlékezéseiben (*Abschied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne*. Wien: Wallishausser, 1802, 46–47) arról is olvashatunk, hogy 1763 táján Bécsben hetente kétszer adtak elő „rendes” színdarabokat (kedden egy vígjátékot, csütörtökön egy tragédiát), míg a többi napokon improvizált burleszkek kerültek színre. Ugyanerről részletesebb áttekintést ad Franz Hadamowsky: „Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751–1848)”. In: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende von 18. zum 19. Jahrhundert (1750–1830)*. Hrsg. Herbert Zeman, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1977–1979 (Jahrbuch für österreichische Kulturgeschichte 7–9), 289–305. *Hanswurst* alakját a nagy színész, Josef Anton Stranitzky (1676–1726) teremtette meg, s a karaktert az ő döntése alapján utóbb Gottfried Prehauser (1699–1769) örökölte. Prehauser halála adott alkalmat Mária Terézia számára, hogy az improvizált színjátszás minden formáját betiltsa.

47 Kann: *Austrian Intellectual History*, 206–207.

48 „dieses abentheuerliche Genie [...] Seine Stücke sind also immer Ungeheuer, wo der Held, der nur itzt in Gold und Purpur erschien, mit pöbelhaften Reden der Schenke zuwandert, worinnen wieder Wahrscheinlichkeit, Sitten und Anstand verstossen wird; und die bey allen den Flammen des tragischen Genies mehr bewundert, als nachgeahmt zu werden verdienen.” [Sonnenfels]: *Briefe*, 334–335.

a művészet szabályainak megszegése miatt nyerték el a közönség csodálatát, hanem ezeknek a szabályszegéseknek az ellenére. Olyan más szépségekkel bírnak, amelyek összehangban állnak a helyes szabályokkal; és e szépségek ereje olyan hatalmas volt, hogy maga alá gyűrt minden kifogást, és a közönségnek olyan mérvű kielégülést nyújtott, amely felülmúlta a hibáikból eredő undort. Shakespeare nem azért tetszik, mert sok esztendő cselekvényét sűríti egy darabba, mert groteszkül keveri a tragédiát és a komédiát egyetlen művön belül, vagy épp néha előforduló erőltetett gondolatai és affektált szellemességei miatt. Ezeket hibáknak tekintjük, és a kor bárdolatlanságának tulajdonítjuk őket, amelyben élt. Ellenben elnyeri tetszésünket a karakterek eleven és mesteri bemutatásával, leírásainak élénkségével, érzelmeinek erejével s azzal, hogy minden más írónál nagyobb mértékben bírja a szenvedélyek természetes nyelvét – olyan szépségekkel tehát, amelyeket a Kritika éppannyira a legmagasabb rangra tanít helyeznünk, mint ahogyan a természet érezni tanít.⁴⁹

Fel kell tennünk a kérdést: vajon a felsorolt okokból fakadó „tetszés” valóban elég erős-e ahhoz, hogy ellensúlyozhassa az „undort”? Blair ugye nem arról próbál meggyőzni, hogy Brutus becsületes ember lett volna? S vajon ki az „a közönség”, aki a jó ízlés zászlóvivője lehet?

Herderrel és Goethével belépünk a *Sturm und Drang* időszakába, az úgynevezett *Geniezeit*ba, amelyben Shakespeare mint természeti erő jelenik meg, és hivatkozási alappá válik a nyelv és a művészet eredetével kapcsolatos szerteágazó teóriák számára. „Tetszésről” itt már szó sem esik. Johann Gottfried Herdernek (1744–1803) a költészetről, a német nyelvről és a népzénéről szóló írásai olyan fogalmakat kapcsolnak össze, mint a *Kraft* (az erő, mint például az ember és a költészet elemi ereje), a *Besonnenheit* (az elmélkedés, a higgadtság ereje), az *Ursprünglichkeit* (az eredetből való „kipattanás” értelmében vett eredetiség, a primitív eredeti állapot) és a *Genie* (az eredetből való teremtés, egyfelől a nyelv vagy a nép zsenije, másfelől az *Originalgenie* által).⁵⁰ Herder egy új terminust is bevezet a német kritikai nyelvbe, nevezetesen a *Volkstümlichkeit*, azaz a „népszerűség” fogalmát: a művészet és a kritika mércéi nem származhatnak csupán az irodalmár elit ízléséből, hanem egybe kell vágniuk „a tanulatlan, naiv nép lényegével, felfogásával, érzel-

49 „Instances, I admit, there are, of some works that contain gross transgressions of the laws of Criticism, acquiring, nevertheless, a general, and even a lasting admiration. Such are the Plays of Shakespeare, which, considered as dramatic poems, are irregular in the highest degree. But then we are to remark, that they have gained the public admiration, not by their being irregular, not by their transgression of the rules of art, but in spite of such transgressions. They possess other beauties which are conformable to just rules; and the force of these beauties has been so great as to overpower all censure, and to give the public a degree of satisfaction superior to the disgust arising from their blemishes. Shakespeare pleases, not by his bringing the transactions of many years into one play; not by his grotesque mixture of tragedy and comedy in one piece; nor by the strained thoughts, and affected witticisms, which he sometimes employs. These we consider as blemishes, and impute them to the grossness of the age in which he lived. But he pleases by his animated and masterly representations of characters, by the liveliness of his descriptions, the force of his sentiments, and his possessing, beyond all writers, the natural language of passion: Beauties which Criticism no less teaches us to place in the highest rank, than nature teaches us to feel.” Hugh Blair: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*. Edinburgh, 1783; Brooklyn, 1807, 28–29.

50 Eric A. Blackall: *The Emergence of German as a Literary Language, 1700–1775*. Ithaca: Cornell University Press, 1978, 471–473.

meivel”.⁵¹ E szavak súlyos értelmet hordoznak egy olyan korban, amikor a zeneszerzők az ízlés normáit az udvari körökön kívül kezdték keresni, és közös nevezőre kellett hozniuk közönségük két rétegét: a hozzáértő *Kenner*eket és műkedvelő *Liebhaber*eket. Shakespeare-esszéjének három változata közül az utolsóban (1771) Herder nem győzte demonstrálni, hogy a dráma miként születik meg társadalmi és történelmi környezetéből: a görög élet, kor és vallás egyszerűsége a dráma élő szabályainak természetesen adódó sorát eredményezte.⁵² Shakespeare-t éppígy a maga kora produktumának tekinthetjük:

Maga előtt és maga körül Shakespeare semmit sem talált kevésbé, mint az erkölcsök, a tettek, a hajlamok és a történeti hagyományok egyszerűségét, amely a görög drámát létrehozta. [...] Shakespeare nem kórust látott maga előtt, hanem sokkal inkább történelmi és marionett-drámákat; így hát ezekből a történelmi és marionett-drámákból – ebből az oly gyatra anyagból – gyúrta azt a nagyszerű alkotást, amely előttünk áll és él!⁵³

Kínálkozik tehát a következtetés, hogy a Shakespeare darabjaiban megfigyelhető rendetlenségben a szerző kora és műfaja tükröződik, s a mozgalmasság ebből eredő benyomása (a *Begebenheit*, szemben a *Handlung*gal, a görög dráma kisebb léptékű cselekvényével) teszi lehetővé, hogy a közönséget „az igazság illúziója” nyűgözze le.

Az ifjú Goethe számára Shakespeare olvasása nem „helyénvaló” gondolatokat hívott elő, hanem vakító revelációt jelentett. Egy 1771-ben születésnapjára köszöntőként elmondott beszédében így emlékezett: „Az első oldal, amelyet olvastam tőle, élethosszigan rabjává tett, és amint befejeztem az első darabot, úgy álltam ott, mint aki vakon született, és egy csoda folytán egy szempillantás alatt visszanyeri a látását.”⁵⁴ A hármasság egysége merev tiszteletben tartásában Goethe „képzelőerőnk terhes béklyóit” látja, a francia tragédiákat pedig „önmaguk paródiái”-nak nevezi, majd Shakespeare védelmére kel a karaktereinek visszatásztató voltát emlegető vádakkal szemben:

Természet! Természet! Semmi sem áll oly közel a Természethez, mint Shakespeare alakjai. [...] Shakespeare Prometheusszal kelt versenyre, az ő mintáját követve vonásról vonásra formálva meg az emberalakjait, csakhogy *kolosszális méretben* – ebből ered, hogy

51 „the essence, the conception, the feelings of the uncultivated, naive people”. A *Grimms Deutsches Wörterbuch* ismeretlen kiadása alapján angolul idézi Berghahn: *From Classicist to Classical*, 76.

52 Ld. Johann Gottfried Herder: „Shakespear”. In: uő: *Von Deutscher Art und Kunst*. Hamburg: Bode, 1773, 73–113.

53 „Shakespeare fand vor und um sich nichts weniger als Simplizität von Vaterlandssitten, Taten, Neigungen und Geschichtstraditionen, die das griechische Drama bildete. [...] Shakespeare fand keinen Chor vor sich; aber wohl Staats- und Marionettenspiele – wohl! er bildete also aus diesen Staats- und Marionettenspielen, dem so schlechten Leim! das herrliche Geschöpf, das da vor uns steht und lebt!” Herder: *Shakespear*, 90–91.

54 „Die erste Seite die ich in ihm las, machte mich auf Zeit Lebens ihm eigen, und wie ich mit dem ersten Stücke fertig war, stund ich wie ein blindgebohrner, dem eine Wunderhand das Gesicht in einem Augenblicke schenckt.” Johann Wolfgang Goethe: „Zum Schakespears Tag”. In: *Der junge Goethe*, Band 1. Hrsg. Hanna Fischer-Lamberg. Berlin: de Gruyter, 1963, 83–86., ide: 83.

nem ismerjük fel őket testvéreinkként. Aztán valamennyiükbe a *maga* szelleméből lehel életet; ő beszél mindegyikből, s az ember felismeri rokonságukat.⁵⁵

Az ilyen mérvű szubjektivitás esetében voltaképpen kizárólag szó szerinti idézet révén közeledhetünk Goethehez. Harsogó konklúziója azt példázza, milyen központi szerepet játszik Shakespeare és a művészet maga egy ifjú művész életében:

Munkára, uraim! Trombitálják elő nekem mind a nemes lelkeket az úgynevezett jó ízlés Elíziumából, ahol álomittasan, a tompa derengésben félig vannak, félig nincsenek; szívükben szenvedélyek laknak, a csontjaikban azonban nincs velő; s minthogy nem elég fáradtak ahhoz, hogy nyugodjanak, de túlságosan restek, hogy cselekedjenek, árnyéklétüket mirtuszok és babérbokrok között vesztegetik és ásítozzák el.⁵⁶

Shakespeare tehát a művészi elkötelezettség megtestesítője. Emellett pedig kényelmesen használható forrásává lett a karaktereknek és a drámák olyan paradigmatisz helyszíneinek, mint az erkély és a temető.⁵⁷

Shakespeare a következő évtizedekben is foglalkoztatta Goethét és Schillert, jóllehet megközelítésük némileg megváltozott, részben azért, mivel Weimarban színpadra állították néhány darabját, részben pedig saját írásaik kontextusában. Goethe bőségesen értekezett a *Hamletről* a maga *Wilhelm Meister*-köteteiben (a korábbi változat, az 1783 előtt befejezett *Wilhelm Meisters theatralische Sendung* már tartalmazza az 1795–96-os *Wilhelm Meisters Lehrjahre* változatban szereplő kommentárok zömét). A *Julius Caesar* színre vitelekor pedig egy igen látványos gyászmenettel bővítette a cselekvényt, hogy a „tömegek” könnyebben megérthessék a darabot.⁵⁸ Goethének a legkülönbözőbb alkalmakkor tett megjegyzései arról tanúskodnak, hogy Shakespeare egyes vonásai – különösen a formái – zavarba ejtették, s talán helyesebbnek vélte csupán olvasni a műveit. Schiller pedig *A naiv és a szentimentális költészetéről* szóló értekezésében (1795–96) kifejtette, hogy aligha kell szabadkoznia ifjú évei Shakespeare-rel szemben kritikus nézetei miatt, hiszen a kor kritikusai hasonló nézeteket vallottak.⁵⁹ Idővel azonban megtanulta tökéletesen értékelni Shakespeare művészi tökélyét.

55 „lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft [...] Parodien von sich selbst [...] Natur! Natur! nichts so Natur als Schakespears Menschen. [...] Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in *Colossalischer Grösse*; darinn liegts dass wir unsre Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch *seines* Geistes, er redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandschaft.” Uott, 84–85.

56 „Auf meine Herren! trompeten Sie mir alle edle Seelen, aus dem Elysium, des sogenannt guten Geschmacks, wo sie schlaftrunken, in langweiliger Dämmerung halb sind, halb nicht sind, Leidenschaft im Herzen und kein Marck in den Knochen haben; und weil sie nicht müde genug zu ruhen, und doch zu faul sind um thätig zu seyn, ihr Schatten Leben zwischen Myrten und Lorbeergebüschen verschleudern und vergähnen.” Uott, 86.

57 Pascal: *Shakespeare in Germany*, 12–13.

58 Uott, 20.

59 A sokat idézett passzus Papp Zoltán fordításában így hangzik: „Amikor nagyon fiatalon először olvastam Shakespeare-t, felháborított hidegsége, érzéketlensége, amely megengedte neki, hogy a legnagyobb pátozban tréfálkozzék, hogy a *Hamlet*, a *Lear király*, a *Macbeth* stb. szívszaggató jeleneteit egy →

Ludwig Tieck és August Wilhelm Schlegel (valamint más, a *Sturm und Drang* kezdetei idején született fontos kritikusok) romantikus generációja számára Shakespeare értékéhez sohasem fért kétség. Egy 1793-ban írott esszéjében Tieck a csodálatos elemek alkalmazásáról értekezik, sorra véve a módokat, ahogyan Shakespeare a szellemrégik illúzióját teremti meg *A viharban*, a *Szentivánéji álomban*, valamint a *Hamletben* és a *Macbethben*. Előbbi kettőben teljes alternatív világ rajzolódik ki, a csaknem álomszerű irrealitás erős benyomását keltve, míg a tragédiákban a szellemvilág fenyegető háttérként jelenik meg.⁶⁰ Schlegel ugyan csak az ellentétekre hívta fel a figyelmet, jóllehet nem a valódi és a csodálatos között: a Schiller szerkesztette *Die Horen* folyóiratban 1797-ben megjelent *Romeo és Júlia*-esszéjében a darabot mint „egyetlen nagy antitézist”⁶¹ írja le, melyet egy kivételesen reflektív művész alkotott, aki körültekintő, öntudatos és rendszeres. Mercutio és a dada problematikus karaktere például kontrasztul szolgálak Romeo és Júlia jelleméhez és helyzetéhez, ami enyhíti a komikus/tragikus dichotómiát, aminthogy a mellékszereplők közti ellentét is a vizzálykodó családok antagonizmusának egyensúlyául szolgál.⁶² Schlegel szerint tehát – aki utóbb 17 darabot le is fordított versben, valamint (nyomtatásban megjelent és több nyelvre lefordított) előadásokat is tartott a témáról – Shakespeare korántsem ösztönös, képzetlen zseni, hanem a maga művészetének és eszközeinek tökéletesen tudatában lévő művész. Az őseredeti vad megtért természeti állapotából.

A korai romantikusokat követően Shakespeare darabjait már nem tekintették problematikusnak. A Haydn posztumusz hatásával és hírnevével való szembeötlő párhuzam fényében pedig Roy Pascal alábbi értékelése különösen elevenbe talál:

[1815 után Shakespeare] már nem bűvöli el az írókat. A Shakespeare iránti érdeklődés a korabeli irodalomban egy meglehetősen eltérő kortársi ízléssel párhuzamosan létezett. Az emberi természetről való tudásának mélysége miatt tanulmányozzák, valamint művészi technikájáért. [...] Csakhogy míg jó néhány szerzőn még mindig megfigyelhető a hatása, legjobb műveikben elszakadnak tőle. [...] Mindenekelőtt a minden egyes generáció szükségleteire szabott problémadarab növekvő népszerűsége távolítja el egyre jobban a 19. század gyakorlatát Shakespeare módszerétől.⁶³

bolonddal zavarja meg; amely megállni készítette őt ott, ahol az én érzésem tovasietett volna, majd meg hideg szívvel gyorsan továbblépni ott, ahol az én szívem örömet elidőzött volna.” Friedrich Schiller: „A naiv és a szentimentális költészetről”. In: uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Ford. Papp Zoltán és Mesterházi Miklós, Budapest: Atlantisz, 2005, 281.

60 Ld. René Wellek: *A History of Modern Criticism, 1750–1950*, Vol. 2: *The Romantic Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, 94–95., ill. Pascal: *Shakespeare in Germany*, 26.

61 „eine große Antithese”. Eredeti nyelven idézi René Wellek: *Geschichte der Literaturkritik 1750–1950*. Band 1: *Das späte 18. Jahrhundert – Das Zeitalter der Romantik*. Ford. Edgar und Marlene Lohner. Berlin: de Gruyter, 1978, 320.

62 Pascal: *Shakespeare in Germany*, 27.

63 „[Shakespeare] ceases to enthrall writers [after 1815]. A taste for Shakespeare existed side by side with a quite different taste in contemporary literature. He is studied for the depth of his knowledge of human nature, for the artistry of his technique. [...] But while many authors still show traces of his influence, in their best works they emancipate themselves from him. [...] Above all, the growing popularity of the problem play, of plays composed round the needs of each generation, makes the practice of the nineteenth century more and more remote from the method of Shakespeare.” Uott, 36.

A legfontosabb benyomás, amelyet a Shakespeare-recepció Gottschedtől Schlegelig ívelő szakaszát értékelve szerezhettünk, az, hogy egy személy életciklusa tárul a szemünk elé: Shakespeare felnőtt. Rakoncátlan és engedetlen, a szabályokat megszegő ifjúként indul útjára; briliánsan iskolázatlan fiatalemberré csepereedik rendkívüli ösztönökkel és mesterkéletlen eredetiséggel; érett, megfontolt művésszé emelkedik; s végül tiszteletre méltó öregkorba süpped. (folytatjuk)

Mikusi Balázs fordítása

ABSTRACT

ELAINE SISMAN

HAYDN, SHAKESPEARE, AND THE RULES OF ORIGINALITY

This essay explores the discourse around Haydn's famous statement that in his isolation at Eszterháza he "had to become original." Considering the relationship of originality to rules and to genius in 18th-century thought leads to the reception history of the arch-original Shakespeare in Germany and Austria. Haydn's critics not infrequently compared him to Shakespeare, especially in stylistic mixtures of comic and serious elements, and in his role as composer for visiting theatrical troupes Haydn's name was linked with productions of Shakespeare, even *Hamlet*. Finally, the theatrical rhetoric and heterogeneous topical play associated with originality are explored in several string quartets and symphonies that help to recover the "Shakespearean" Haydn.

Elaine Sisman is the Anne Parsons Bender Professor of Music at Columbia University. The author of *Haydn and the Classical Variation*, the Cambridge Handbook *Mozart: The "Jupiter" Symphony*, and editor of *Haydn and His World*, she has published numerous essays on music of the eighteenth and nineteenth centuries that interweave history, biography, aesthetics, and analysis. She is currently working on studies of *Don Giovanni*, mechanical music and expressive topoi, and the music of illumination. She received the PhD in music history from Princeton University and has taught at the University of Michigan and Harvard University. Sisman was awarded the Alfred Einstein Award of the American Musicological Society in 1983 for best article by a younger scholar, serves on the boards of the Joseph Haydn-Institut and the Akademie für Mozartforschung as well as *The Musical Quarterly* and *The Journal of Musicology*, and completed a term as president of the American Musicological Society, which elected her to Honorary Membership in 2011. In 2014 she was elected a Fellow of the American Academy of Arts and Sciences.

“EXOTICISM, ORIENTALISM, AND NATIONAL IDENTITY IN MUSICAL THEATRE”

Az MTA BTK Zenetudományi Intézet „Lendület” 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoportja nemzetközi zenetudományi konferenciát rendez Goldmark Károly halálának centenáriuma alkalmából

2015. december 11-12. (péntek-szombat)

MTA BTK Zenetudományi Intézet

Budapest I. Táncsics M. u. 7.

A konferencián angol és német nyelvű előadások hangzanak el a Goldmark Károly életéhez és életművéhez szorosan kapcsolódó fogalmak – egzotikum, orientalizmus és nemzeti identitás – különböző témaköreiből:

Goldmark Károly életműve

Nemzeti identitás a zenetörténetben (1867–1918)

A századforduló közép-európai zenés színháza

Operett- és musicaltörténet

Nemzeti identitás az opera műfajában (1867–1950)

Nemzeti identitás a kortárs operában

Keynote: Richard Taruskin

Díszvendég: Jean F. Rosston (Zürich),

Goldmark Károly testvérének ükunokája

**A konferenciához Goldmark Károly műveiből összeállított
hangverseny kapcsolódik**

Támogatók: MTA Lendület program, Nemzeti Kulturális Alap, MTA BTK

A konferencia szervezője:

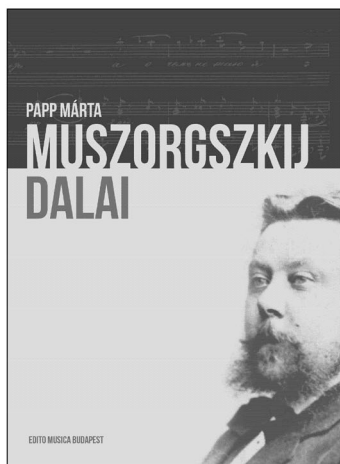
Szabó Ferenc János (szabo.ferenc.janos@btk.mta.hu)

PAPP MÁRTA

Muszorgszkij dalai

Muszorgszkij dalai egyedülállóan teljes képet adnak a zeneszerzőről: az erős drámai vénájú, nagy színészi tehetségű, egy-egy figurát tökéletesen megjelenítő művésről, a lírai költőről, a finom színek, leheletnyi árnyalatok mesteréről, és nem utolsósorban a kompozícióit folyamatosan javító, precízen és aggályosan dolgozó alkotóról. Dalait tanulmányozva képet nyerhetünk Muszorgszkijról, az emberről, életének és egyéniségének változásairól, bepillantunk az intim szféra rejtett zugaiba. És dalait megismerve differenciált és árnyalt képet szegezhetünk szembe a köztudatban még mindig élő „zseniális dilettáns” portréjával, amely portré – ez a kortársak és az utókor ítélete – vörös orrú, zavaros tekintetű alkoholistaként jelenik meg Ilja Repin híres képén és részegen szunnyadó ároklakóként Venedikt Jerofejev nagyszerű *Moszkva-Petuski* regényében.

Papp Márta kötete nemcsak a magyar nyelvű, hanem a nemzetközi Muszorgszkij-irodalomban is páratlan: átfogó képet nyújt a komponista 66 darabból álló dalterméséről, részletesen elemzi a ciklusokat és az egyes dalokat, elhelyezi azokat a kor szellemi, művészeti és zenei áramlataiban, nem utolsósorban pedig valamennyiük szövegét közli eredeti nyelven és magyar fordításban, sőt a kottakiadások tévedéseit és sajtóhibáit is korrigálja. A szerző könyvét elsősorban a felsőfokú zenei intézmények hallgatóinak szánja, de haszonnal forgathatják azt az orosz történelemmel, irodalommal, művészettel foglalkozó kutatók, oktatók és diákok, valamint a hangversenyre járó, zenekedvelő közönség is.



A 2015 decemberében megjelenő kötetet előzetes rendelés után a zeneműboltokban, valamint online a www.kotta.info weboldalon lehet megvásárolni.

A kötet megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



EDITIO MUSICA BUDAPEST

www.emb.hu

Molnár Szabolcs

„MESTERSZÓKNAK OKOS FORMÁLÁSA”

*Zenei terminológia, vita és karaktergyilkosság, 1831–1832**

Bartay András 1834-ben Pesten kiadott zeneelméleti könyvének dedikációjában a *Magyar Apollót* „csekély hangművészi tudományom” szüleményének nevezi, mely „mint honni nyelvünkön maga nemében első tünemény, majd felül haladva a jövődőség bővebb kifejlődése által, a’ feledékenységek sírjába menendő vala”.¹ Valamivel később, az *Előbeszéd*ben ismét a „honni nyelv” jelentőségére hívja fel a figyelmet, szerinte a magyar földön sarjadó zenei tehetségek kibontakozásának egyik akadálya a „nemzeti nyelven írt muzsikai oktató könyvek” hiánya. Bartay vállalkozása valóban lenyűgöző, hisz szinte egyedül, jelentősnek mondható előképek nélkül – talán a nyelvújítás szellemiségétől is ihletve – vállalkozik a zene, a zeneelmélet nemzetközi szakterminológiájának magyar nyelvre való átültetésére. A *Magyar Apolló* akár a zenei szakterminológia korabeli diskurzusának – mint ahogy ez más szaktudományokban ebben az időszakban lezajlott – kiindulópontja lehetett volna. Ám az első nyilvános zeneelméleti szakterminológiai vitát nem Bartay könyve, hanem a három évvel korábban, a *Közhasznú esmeretek tára* első kötetének néhány zenei szócikke váltotta ki.

A tizenkét kötetet számláló enciklopédia Brockhaus német nyelvterületen sikeres *Conversationslexicon*jának² fordítása, illetve adaptációja volt. A lexikonsorozat terve és kiadása körül éles hangú vita bontakozott ki, mely a magyar szellemi – irodalmi és tudományos – élet egyik legnagyobb megrázkódtatásához, majd újrendeződéséhez vezetett.³ A *Közhasznú esmeretek tárá*nak zenei vonatkozású

* A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi és Zeneelméleti Tanszéke által rendezett „Kedd délutáni zenetudomány” című sorozat keretében 2014. november 11-én elhangzott előadás átdolgozott változata.

1 Bartay András: *Magyar Apollo avagy útmutatás a’ general-bass játszásának, a’ harmonia ösmertére ’s a’ hangszerzésre vezető alapos rendszabásainak megtanulására*. Pest: Trattner és Károlyi, 1834. Terminológiatörténeti, nyelvtörténeti szempontból vizsgálta Mikusi Balázs: „’Mint honni nyelvünkön maga nemében első tünemény...’ – Bartay András Magyar Apollója és a magyar zeneelméleti szaknyelv kezdetei”. In: Berlász Melinda–Grabócz Márta (szerk.): *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére*. Budapest: L’Harmattan, 2014.

2 A lexikon hetedik kiadása, a „Real-Encyclopädie” 1827-ben jelent meg.

3 Az úgynevezett *Conversations Lexikon* pórt az irodalomtörténészek már feldolgozták, anyaga önállóan is megjelent. Szalai Anna (szerk.): *Tollharcok. Irodalmi és színházi viták 1830–1847*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.

szócikkeit⁴ azonban sem muzikológiai, sem forráskritikai szempontból nem elemezték még, a járulékos forrásokat nem kutatták, és a szócikkek szerzői, személyi hátterét sem tárták fel.

A német származású könyvkereskedő és könyvkiadó, Wigand Ottó vállalkozásával, azaz a *Közhasznú esmeretek tára* minőségével és várható művelődéstörténeti hasznosságával kapcsolatban megfogalmazott kritikák keresztüztüében az a Döbrentei Gábor állt, akiről többen is azt gyanították, hogy főszerkesztőként koordinálja a munkát. Döbrentei a vita során tagadta főszerkesztői szerepét, 1830 áprilisában így írt: „Bajza, szerkesztőnek engem hiszen, s azt mondja, igen szépen, hogy a redakció körül *bujkálók*. Ha volnék, miért ne neveztem volna meg magamat? Mertem azt eddig is tenni. Egyszerű résztvevő vagyok a munkában, egyéb semmi. Megkért Wigand Ottó Úr, s felvállaltam ötféle rokon tárgy cikkei, melyekhez talán jobban értek”.⁵ Ám a gyanú talán mégsem volt alaptalan. Döbrentei egy 1999-ben publikált magánlevele⁶ például arra enged következtetni, hogy nem kizárólag a reá bízott szakterületeket látta el, hanem a szerkesztőbizottság összeállításában is szerepet vállalhatott.

A' Conversations Lexicon magyar kiadása, minden megtámadtatása ellenére is megjeleNIK. Fő Tisztelendő Ur kérve lesz úgy tudom a' római classica literatura és római régiségek dolgozására 's igen óhajtanám, hogy magára vállalni méltóztatnék. Új résztvevők az első jelentés után: Gróf Teleki József írja a' Hunyadi házhoz tartozókat, Horvát István, Diplomácia 's Magyar história, Bárá Wesselényi Miklós, Gazdaság; Tittel Pál, Mathesis, Astronomia, Dömény Sándor Musika 's a' t. Enyim: az olasz, francia, angol és magyar szép literatura 's írás theoriája.⁷

Dömény Sándor végül a – feszített ütemezésű – munkában nem vett részt. Wigand ugyanis három év alatt szerette volna tető alá hozni a teljes vállalkozást, amit Dömény képtelenségnek tartott. De Döbrentei (ha valóban ő tett javaslatot a személyre) nem véletlenül gondolt Dömény Sándorra. Dömény, miként sokan mások a felkért szerzők közül,⁸ a megelőző években publikált a *Tudományos Gyűjteményben*; tájékozott volt a külföldi zeneelméleti irodalomban, zeneszerzői tevé-

4 A 12 kötetben közel 500 zenei, zenetörténeti vonatkozású szócikk szerepel.

5 „Ki szerkesztője a Conversations-lexikon magyar kiadásának?” 1830. április 6. Közli Szalai (szerk.): *Tollharcok*, 24.

6 Tóth Péter: „Válogatás Bitnicz Lajos kiadatlan leveleiből”, *Bár – Társadalomtudományi és művészeti folyóirat*, 1999/3., 157–178.

7 *Döbrentei Gábor Bitnicz Lajosnak; Budán Április 14d 1830.* Közli Tóth: *Válogatás*.

8 Az enciklopédia első kötete 32 nevet sorol fel (a munkatársak köre a későbbiekben változott, bővült): 1. Angyalffy Mátyás – a keszthelyi gazdasági iskola egykori tanára (földművelési és állattenyésztési cikkek); 2. Aszalay József – helytartósági titkár (földrajz); 3. Ballai Valér – bencés szerzetes (hittudomány); 4. Balogh Pál – orvos (orvostudomány, kémia, természetrajz); 5. Balogh Sámuel – református lelkész (filozófia); 6. Bitnicz Lajos – katolikus pap, líceumi tanár (klasszika-filológia); 7. Csató Pál – akadémiai írnok (vegyes cikkek); 8. Cserneczky József – a *Sas* című folyóirat munkatársa (vegyes cikkek); 9. gróf Dessewffy József – földbirtokos (nyelvészet, történelem, mezőgazdaság); 10. Döbrentei Gábor – akadémiai titkár (világtörténelem, magyar történelem, világirodalom, magyar irodalom, nyelvtan, poétika, verstan); 11. Fábri Pál – evangélikus gimnáziumi igazgató (magyar történelem); 12. Ferenczy István – szobrászművész (képzőművészetek); 13. Guzmics Izidor – bencés szerzetes (hittudomány);

kenységet is folytatott, és 1826-ban közreműködött egy magyar nyelvű zongoraiskola kiadásában.⁹ Mindezekén túl Dömény azon kevesek közé tartozott, akikre – igaz, csak nagyon kis mértékben, de – a külföld is felfigyelt. Az *Útmutatásról* például a lipcsei *Allgemeine Musicalische Zeitung*-ban rövid ismertetés jelent meg, melynek – Vörösmarty Mihály által készített – magyar fordítása megjelent a *Tudományos Gyűjteményben* is.¹⁰

A zenei szócikkek megírására felkérhették volna Rothkrepf (később Mátray) Gábort is, aki 1828-tól kezdve a *Tudományos Gyűjtemény* köteteiben publikálta *A' Musikának Közönséges Története* című munkáját.¹¹ Feltehető, hogy Mátray felszaporodó újságírói, újságszerkesztői teendői miatt nem vett részt a *Közhasznú esmerekek* tárának munkálataiban.¹²

Az enciklopédia első három kötetében a zenei szócikkek leg többje *J* aláírással jelent meg. A szígnő Jakab Istvánt jelöli, aki a reformkori magyar operai és színházi élet sokoldalú és színes egyénisége volt. A negyedik-ötödik kötetben – melyben

14. Győry Sándor – mérnök (matematika, műszaki tudományok, zene); 15. Jakab István – helytartósági fogalmazó (zene); 16. Kis János – evangélikus szuperintendens (hittudomány); 17. Kiss Károly – császári királyi kapitány (hadtudomány); 18. Lassu István – pénzügyi hivatalnok (földrajz); 19. gróf Mailáth János – földbirtokos (osztrák történelem); 20. báró Mednyánszky Alajos – királyi helytartótanácsos (történelem, művészetek); 21. Nyíry István – református tanár (fizika); 22. Ponori Thewrewk József – ügyvéd (vegyes cikkek); 23. Pólya József – orvos (orvostudomány); 24. Sárkány Miklós – benecés szerzetes (hittudomány); 25. Schedius Lajos – egyetemi tanár (esztétika, földrajz); 26. Szalay Imre – katolikus pap, egyetemi tanár (hittudomány); 27. gróf Teleki József – akadémiai elnök (magyar történelem); 28. Thaisz András – ügyvéd, a *Tudományos Gyűjtemény* volt szerkesztője (jogtudomány); 29. Tittel Pál – egyetemi tanár (matematika, csillagászat); 30. Vásárhelyi Pál – mérnök (műszaki tudományok); 31. báró Wesselényi Miklós – földbirtokos (lótenyésztés); 32. Zsivora György – ügyvéd (jogtudomány).

9 Dömény Sándor–Malovetzy János: *Útmutatás a' Klavir, vagy Fortepiánó helyes játszására; Világosító Példákkal, Kadentziákkal, és 45 Gyakorló Mu'sikai Darabokkal. A' Két Magyar Hazabeli Mu'sika-Tanítók és Tanulók Számára*. Pest: Miller Károly, 1826.

10 „A' Lipcsei Muzsikái újság (Allgemeine Musicalische Zeitung) idei folyamatjában ezen Munkáról: Útmutatás a' Fortepiano' helyes játszására 62 gyakorlásokban, melyeket Haendel, Clementi, Cramer, Schmitt, Kalkbrenner, Steibelt, Moscheles, Becker, Potter, Ries, és Passi Munkáikból válogatva Tanítók és Tanulók' számára kiadott Dömény Sándor, következő rövid megítélését adja: 'A' magyar cím megelőzi a' németet', valamint a' 12 lapnyi hosszú értekezésben 'a' muzsikái előadásról' mind a' két nyelv egymás ellenében áll. Mivel magyar ország még illy nemű Munkát haza nyelvén nem bír, méltán tartotta a' Szerző szükségesnek a' legcélrányosabbakat a' nagy érdemű Türk' munkáiból felvenni. Mi ezen tárgyakat mint köztünk már ösmereteseket, úgy tekintjük 's csak azt lehet jelentenünk, hogy minden röviden, világosan, ha szinte (mint természetes) nem kimerítőleg is, vagyon össze alkotva. E' fölött az újabb észrevételek sem maradtak használatlanul. A' hangmúdarabok választása nem csak egészen hibátlan, hanem belátást és ízlést is bizonyít. Való, hogy a' hangszerzők nevei közt, kiknek munkáiból szedetett össze a egész, többen vannak, kiből akármit veszünk, az mind jó, 's épen ezektől van a' legtöbb véve. Ki tehát ama' remekmunkákat nem bírja, vagy nem volna hajlandó megszerezni, azt itt egy igen ajánlatos választványt talál, melynek nagy hasznait veheti. Magyarországra nézve, ezen helyes kivonatok nyilvános nyereség. Nyomtatás és papiros jók. Az egész 112 lap hosszufolióban.

Vörösmarty Mihály.

Tudományos Gyűjtemény. Szerk. Vörösmarty Mihály. Pest: Trattner J. M. és Károlyi I., 1830/ X., 133–134.

11 Új kiadása. Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások*. Budapest: Magvető, 1984.

12 Bene Zoltán: *Az újságíró és könyvtáros Mátray Gábor*. <http://mek.oszk.hu/03200/03237/html/>.

sok a szignó nélküli fordítás – még fel-felbukkan nevének rövidítése, a *J*, a hatodik kötet munkálatiban viszont úgy tűnik, hogy már nem vett részt. Feladatát az eredetileg matematikai szócikkekre felkért Győry Sándor, illetve a magyar őstörténet- és nyelvrokonság-kutatás egyik pionírja, Kállay Ferenc vette át. Győry a későbbiekben matematikai kutatásainak rovására az akusztika és a hangolás-elmélet kérdéseiben mélyült el.¹³ Különösen izgalmas Kállay Ferenc zeneelméletben tett „kirándulása”, a lexikonban végzett munkáján túl egy – sajnos befejezetlenül maradt – általános operaesztétikai esszét publikált,¹⁴ valamint írt egy, az operajátszás kérdéseit is érintő (díjazott) pályamunkát.¹⁵

A munkatársnak felkért Dömény Sándor Jakab István kritikusaként tért vissza a *Közhasznú esmeretek tárához*, pontosabban a vállalkozást övező vitákhoz. Recenziót publikált a *Tudományos Gyűjteményben*,¹⁶ melyre Jakab viszontválaszt írt a *Sas* című folyóiratban.¹⁷ Dömény a viszontválaszra a *Tudományos Gyűjteményben* reagált.¹⁸ A harmincoldalnyi vitaanyag nyers, szenvedélyes és személyeskedő hangvétele a *Conversation Lexikon* pör stílusával rokon.

Dömény recenziójának első részében kitér arra, hogy a muzsika tudományára nézve a franciák és a németek tették a legtöbbet, e két országban számos kiváló és alapos munka lát jelenleg is napvilágot. Dömény szerint ezen szakmunkák ismerete nélkül nem is érdemes belevágni egy nem szaktudományos lexikon óhatatlanul felületes, szakmailag túlhaladott szócikkeinek a fordításába, mivel a fordító nem rendelkezik a felülbírállás, a korrigálás képességével. E képesség nélkül csakis a téveszmék továbbélését segíti elő. S ha mindezt olyan nyelven teszi, mely nyelven ez az első összefoglaló jellegű munka, akkor ez különösen káros. Fejtegetéseit azal folytatja, hogy a zenei vonatkozású szómagyarázatoknál további nehézséget okozhat, hogy a magyarok még nincsenek a zenéről való szabatos beszéd birtokában, a nyelvújítás e területre egyáltalán nem terjedt ki.

A' musikai tudomány mély, tárgya felséges, kiterjedése széles, és jóllehet vele már a' régi időkben is a' legnagyobb elmék foglalatostkodtak; még nem múlt egy századja, miolta igazi virágzásra fejlődvén, a' mivelt nemzeteket tökéletes érett gyümölteivel táplálja. De tudva van, hogy hazánkban ezen tudomány, még egészen miveletlen hever; holott kimivelődésünknek egyik igen hathatós eszköze éppen e' volna.

13 Győry Sándor: „A hangrendszer kiszámításáról és zongorák hangolásáról mérséklet nélkül tiszta viszonyok szerint”, *Magyar Akadémiai Évkönyvek*, 9/3., 1858.

14 Kállay Ferenc: „Vázolatok az Opera' theorijából 's történeteiből”, *Tudományos Gyűjtemény*, 1838/VII., 3–57.

15 *Magyar játékszíni jutalmazott feleletek, a' Magyar Tudós Társaságnak 1833beli ezen kérdésére: Miképen lehetne a' magyar játékszint Budapesten állandóan megalapítani?* I. Fáy András' felelete. II. Kállay Ferencz' felelete. III. Jakab István' felelete. Buda: Magyar Tudós Társaság, 1834.

16 Dömény Sándor: „Észrevételek, és jobbítások a' közhasznú esméretek Tárában lévő mu'sikai tzikkelyekre”, *Tudományos Gyűjtemény*, 1831/VII., 91–101.

17 Jakab István: „Felelet – Döménynek a' köz hasznú esméretek tárában lévő muzsikai czikkelyek iránt tett észrevételeire”, *Sas*, VII. (Szeptember 30. 1831), Pest: Thaisz András, 134–140.)

18 Dömény Sándor: „Igazitások. Mondóka: Jakabnak a' m. e. Sas VIIIdik Kötetiben I. 134–140. ilyen felyülírással – 'felelet Döménynek a' közhasznú esméretek tárában lévő muzsikai tzikkelyek iránt tett észrevételeire”, – szárnyra botosított feleleteire”, *Tudományos Gyűjtemény*, 1832/I., 114–128.

Valamivel később így folytatja.

Mivel a’ mu’sikai tudomány hazánkban általán fogva miveletlen, ha ki azt anya nyelvünk-re akarja által plántálni, okvetlen megkivántatik; hogy annak az egészről meglehetőes esmérete legyen, sokkal inkább azon esetben, ha az egészet apróbb, egymástól elválasztgatott független tikkelyekben akarja előadni. Különösen nagy meggondolást, belátást, tépelődést, rágódást kíván minden tekintetben a’ mesterszóknek okos formálása; és senki se ditsekedhetik azzal, hogy ha az idegen nyelven írott tudományban előforduló mesterszók, az abéce rendi szerént öszveszedve készen tevődnek eleibe, azoknak rövid idő alatt született nyelvén, szinte első tekintettel, kimerítő értelmet, és kellemes hangzást tudna adni; épen nem.

A feladatra – a mesterszóknek okos formálására – Dömény Jakab Istvánt teljesen alkalmatlannak tartja: „Jakab István a’ közhasznú esméretek tárában lévő mu’sikai tikkelyeknek fordításával, vagy imítt amott kitóldozásával ’s a’ t. magára ereje felett való munkát vállalt.” Állítását igazolandó elsőként az *Accord* szócikket elemzi. E szócikk pusztán hivatkozás az *Öszvehangzat* szócikkre, tehát az *Accord* kifejezés magyarázata egy későbbi kötetben szerepel majd. Dömény szerint

[...] ezen szót, öszvehangzat több más esetekben sokkal helyesebben lehet alkalmaztatni, p. o. Consonantia, Concentus, Consonance, Consonant, (ante) Zusammenstimmung, Zusammenklang. Továbbá, öszvéhangzat productumot tesz, accord pedig olyan hangoknak, vagy ezek jegyeinek t. i. a’ kótáknak egyszerre, egy időben létét, (Coëxistentia) és csoportját teszi, mellyek producálnak. És így, mivel accord olyan harmoniai hangoknak csoportját (aggregatum) teszi, mellyeknek egy időben, egy tagban kell hangzaniok, sokkal helyesebben, okosabban lehet ezt *Egybehangzónak* nevezni. Ha pedig az ilyen harmoniai csoportnak alkotó hangjait, egymásután, egymást felváltva, (succesive) és így melodiai rendel kell előadni, mint számtalan esetekben kell; az ilyen accordot lehet *Különhangzónak* nevezni. (Accord brisé, gebrochener Accord). Végre: Accord, és harmonia, sok tekintetben synonymusok, egyik a’ másikkal feltserélődik minthogy mind kettő több hangoknak gyüledékit, csoportját teszi; és ennyiben mind kettő ellenibe tevődik a’ Melodiának, mellynek hangjai külön külön, és egyenként vevődnek számba a’ harmoniához képest, ha a’ melodia önállású; a’ harmoniában pedig, már az akár Egybe, akár Különhangzó képiben áll elő, mindég az egész csoport tekintődik. – Az itt következő tikkelyben pedig, J. accordot *öszvehangzásnak* fordítja, és így nem egyez meg maga magával.

Igaza van Döménynek, amikor a következő, az *Alapbassus* szócikket értelmetlennek minősíti.

ALAPBASSUS. Ezen név alatt értetik minden hangnemnek három alaphangja, ugymint, a’ legalsó hang ’s annak felső és alsó dominans vagy uralkodó lépcsője, mellyekre az egész harmóniában előforduló minden öszvehangzások épülnek. Mindazáltal valamely darabnak al- vagy bassushangjai nem tesznek mindég alapbassust; a’ honnan a’ harmonia megtanulására igen jó és szükséges, hogy a’ tanuló a’ daraboknak alapbassusa kisézésében gyakoroltassék.

Ugyanakkor a Dömény által javasolt megoldást sem könnyű első vagy akár sokadik olvasásra megérteni. A recensens szerint már az eredeti német szöveg sem helyes, így nem is kellett volna szolgálai módon követni a *Conversation Lexicon* textusát.

Alapbassus (Grundbass, Fundamental bass). Ez az egész tikkely, mint régi slendrian, és ki nem elégtő, sőt hibás, kimaradhatott volna, így legalább a' hibást, még ismét hibásabban fordító, nem árulta volna el tudatlanságát, ezen tikkelyre nézve. „Értődik úgymond: alap bassus alatt valamely hangnemnek, első, felső, és alsó ötödik lépcsője”: a' mi ezután következik a' német textusban, azt a' Fordító J. épenséggel nem értette, mert – auf welche sich alle in der Harmonie enthaltenen Accorde beziehen müssen, így fordítja: „mellyekre az egész harmoniában előforduló minden öszvehangzások” (J. szerint *öszvehangzatoknak* kellene lenni) épülnek – sich bezeichnen soha sem teszi – épülni, hanem reá vivődni. (referri) Hibás maga az eredeti textusban lévő állítás is; melynek igazi értelme e' volna, ennek kellene lenni: minden Széthangzó – Egybehangzók (dissonans), valamely meghatározott hangnemben, az első, felső, és alsó ötödik lépcsőn előforduló Egybehangzókra fejtődnek, p. o. a' Kadentziákban. Igaz, hogy legközelebbi, és legegységűbb fejlődése ezekre esik, de számtalan esetek vagynak, mellyekben a' fejlődések a' Széthangzó – Egybehangzóknak, olly távol eső hangnemekben esik meg, mellyekben az említett lépcsőkön egészen más, változtatott (versetzt, altéré) hangok fordulnak elő, és a' mellyeket a' felvett hangnemhez mérve, vagy tekintve, se első, se felső, vagy alsó ötödik lépcsőnek nem lehet tartani. Tovább a' német textusban e' következik: Daher ist eine gute Uebung in dem Studium der Harmonie, den Grundbass aus Accordenfolge eines Tonstückes herauszuziehen. Ezt J. ismét nem értvén felette hibáson így forgatja el: – „a' honnan a' harmonia megtanulására, igen jó, és szükséges, hogy a' tanuló a' daraboknak alapbassusa kiszedésiben gyakoroltassék.” Hogy valaki a harmoniát megtanúlja sokkal több kívántatik, ez illyen gyakorlásnál. Azt pedig ki hallotta valaha, hogy valamely egész darabnak alapbassusa volna? Igen is vannak alap Egybehangzói; az Egybehangzóknak viszont alapbassusai. Ezt tehát így kelle vala fordítani: – Ezért, jó gyakorlás a' harmonia tanulására, valamely darab' egymásután következő (vagy egymásból folyó) egybehangzóinak alapbassusait kiszedegetni. Ha még illy tsekélységet sem ért J. mellyet két hónapos harmonistának is kellene tudni, mit fog tenni a' felsőbb harmoniai tikkelyekkel?

Az *Appoggiato* jelentését Jakab István így magyarázza: egybefüggőleg. Leginkább „az éneklésben jelenti azon módot, melly szerint a' hangokat megszaggatás nélkül egybe kell olvasztani. Ide tartozik az *appoggiatura* (Vorschlag) vagy elejébeütés is, melly alatt a' főhang ékesítésére szolgáló, kisebb kottákkal irt mellékhangok értetnek, ezek amazzal öszveolvasztatnak 's időmértékeket is ugyan annak mineműsége után vesznek”. Az *appoggiato* jellegzetes nyelvújítási probléma, illetve feladat elé állítja Jakab Istvánt. Míg az *Accord* kifejezés *akkordként* (az *öszvehangzat* tehát nem vált be), a *scala* pedig (minden igyekezet – hanglajtorja, hanglétra – ellenére) *skálaként* beépül a magyar nyelvbe, az *appoggiatura* napjainkban is idegenül csengő terminusként része a zenei szaknyelvnek. Dömény bírálja Jakab megoldását, ha

egybe kell olvasztani, az egybe függőleg helyett is, egybeolvasztva, kellett volna tenni; és ez jobb is lett volna, mert egybefüggő lehet az éneklés, ha megszaggatódik is a' Melodia, p. o. ott, hol a' Melodiának, vagy textusnak rhythmusa kívánja; egybe olvasztott tsak úgy lehet, ha az egymás után következő melodiai hangok, minden legkisebb magszakasztás, vagy hézag nélkül éneklődnek; hogy általa imitt amott, az éneklés lágyabb, és kellemetesebb legyen. Más módja az egybeolvasztásnak, ékesítők által (Note de goût. Appogiature, Manier) esik meg. Ezért mondja a' német Convers. Lexicon: Dazu bedient man sich auch der Vorschläge, m. hibásan így fordított: „Ide tartozik az elejébe ütés is”; – hová? Hát szóllott már J. bizonyos nemről, vagy classisról; mert egybefüggőleg, vagy ezen mondás: a' hangokat megszaggatás nélkül kell egybe olvasztani, se Nem, se Classis. – Én a' Vorschlag-ot

Előkének fordítottam volna; ennek értelme tömött, végezete mivel kitsinyítést jelent, azt is kifejezi, hogy az ilyen Módoság többnyire apró kóttakkal íródik; és ráillik, mind az éneklésre, holott a hangot ütni nem lehet, mind a’ mu’sikálásra; már az akár fúvás, akár húrok’ ütésére, vagy pengetésére, akár vonóval való húzás által megyen véghez. Továbbá hol olvastam J. egyes kóttáknak, vagy hangoknak ezen felosztását, vagy különböztetésit, eleje, vagy hátulja, ’s innen azoknak elejébe, vagy hátuljába ütni? melytől ha formálhatta, elejébe ütést (Vorschlag) következőleg, – hátuljába ütést is (Nachschlag) kell származtatni. Jobb lett volna tehát az elejébeütés helyett, még az elibeütés is, mellyel én is éltem ugyan, de már most nem élnék, ha szükségem volna reá. Bár melly tsekélységnek lássák a’ különbség, melly elibe, és elejébe között van, értelemek csak ugyan nem egy – elibe, eleibe vágni valamely állatnak, mást jelent, mint annak elejébe, p. o. szűgyibe vágni.

Dömény eszmefuttatásának tagadhatatlan nyeresége, hogy a *Vorschlag* magyar nyelvű terminusaként az *előkét* ajánlja a figyelmünkbe.

A *Közhasznu esmeretek* tárában természetesen nemcsak zenei terminusokkal, hanem jeles személyiségek (zeneszerzők, énekesek, virtuózok) rövid életrajzaival vagy hangszerleírásokkal is bősséggel találkozhatunk. Előbbi alapján képet alkothatunk arról az „importált” kánonról, mely az 1830-as évek zenei közgondolkodását jellemezte. Az első kötetben olyan elhunyt és kortárs szerzők életrajza kapott helyet, mint Albrechtsberger, Allegri, Anfossi, Auber, Bach. Utóbbiról ezt olvashatjuk a *Közhasznu esmeretek* tárában:

Bach (János Sebestyén), egy a’ mult században élt legjelesebb német hangmivészek közül, ’s ezen a’ muzsikai literatúrában igen esmeretes néven legnagyobb. Szül. Eisenachban 1685, megh. Lipsiában 1750. Klavirt kezdett tanulni Ohrdruffban János Kristófnál, ’s ez meghalálózván, tanulását folytatta Lüneburgban. 1703 a’ weimari herczeg szolgálatjába lépett, ’s 1704 Arnstadtba menván, gyakorlotta magát az orgonálásban és muzsikaszerzésben, ’s így 1708 Weimarban udvari organista, 1714 pedig ugyan ott concertmester, 1717 Köthenben karigazgató, 1723 Lipsiában a’ Tamás-oskolában cantor és muzsikaigazgató ’s végre 1736 saxoniai udvari muzsikaszervíz lett. Életét leírta Forkel. A’ maga idejében hozzá fogható klavirjátész, vagy organista nem volt. Jeles nagy szerzeményeit eredeti, ’s külföldi izléstől ment lelkesedéssel írta, mellyek többnyire templomi, egyes és kettős karénekből állanak. Vannak klavirra és orgonára készített jeles darabjai is, mellyek közt ama’ 48, minden hangnemre alkalmaztatott előjátékot magában foglaló „*Wohltemperirtes Clavier*” eléggé esmeretes. – A’ Bach nemzetség hazánk egyik fővárosából Posonyból származik, honnan János Ambrus, a’ most leirt Sebestyén atya, vallása miatt költözött ki ’s Németországban telepedett le. Több mint 50 hangmivészt számlál ezen nemzetség, csak magának Sebestyénnek is 11 faja mind jeles hangmester volt. Leghíresebbek: Wilhelm Friedemann, szül. 1710. Weimarban, megholt mint hessen-darmstadti karigazgató Berlinben 1784. Egy volt a’ legügyesebb organisták közül, munkái közé tartoznak a’ klavirra való esmeretes 6 fuga. – Károly Filep Emmanuel, szül. 1714 Weimarban, mh. 1788 Hamburgban, elébb ugyan törvényt tanult Hamburgban, azután mint muzsikus Berlinbe ment, ’s végre Hamburgban muzsikaigazgató volt, leginkább klavirra irt, ’s Gellert némelly darabjaira énekeket is adott ki. Legjobbak a’ természethangra készült szerzeményei; azonban a’ „*Versuch über die wahre art Clavier zu spielen*” czimű munkája a’ maga nemében most is tökéletes. – János Kristóf Fridrik, szül. Weimarban 1732, megholt mint concertmester 1795 Bückeburg; nagy organista volt és sok kiadott munkáiról esmeretes. – János Keresztély (kit Angolnak is hittak), szül. Lipsiában 1735, megholt Londonban 1782, csinos írásmódjáért sok ideig kedvelt muzsikaszervíz volt.

Dömény méltatlannak tartja e leírást.

Forkel a' ki ezen hozzá hasonlíthatatlan nagy Művésznek életét leírta, így végzi munkáját: Nur diese Vereinigung des grössten Genies mit dem unermüdetesten Studium vermochte Joh. Seb. Bach so zahlreiche und so vollendete Kunstwerke hervorzubringen, die sämmtlich wahre Ideale und unvergängliche Muster der Kunst sind, und ewig bleiben werden. – Und dieser Mann der grösste musikalische Dichter, und der grösste musikalische Declamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird – war ein Deutscher. Sey stoltz auf ihn; sey auf ihn stoltz, aber sey auch seiner werth!¹⁹ Ha egyebet nem tett volna J. legalább, ezen néhány sorokat fordította volna le, és iktatta volna be a' szegény közhasznu eszmérek tárába, már csak ezzel is nagyobb figyelmet gerjesztett volna az olvasókban illy nagy férfi eránt. De mit tsinált J.? azon tsekélységet is mellyet készen talált a' német Convers. Lexiconban, összezavarta, megerélte, értelmit kiforgatta. Elég legyen a' többek között e' következőket emlitenem. – Als Klavier und Orgelspieler – J. így fordítja, Klavirjátészó, vagy Orgonista; – und, ezt teszi magyarul – és, nem pedig – vagy – ez külön választó, ama pedig egybe foglaló szótska; és így értelmeiket összezavarni nem lehet: – nagy különbség van a' Klavir, és Orgonajátészó között, Bach. J. S. mindegyikben felyülmúlhatatlan vólt. – Ezért mondja a' német Convers. Lexicon; – Hiermit stehen seine groszen, harmoniereichen Compositionen in Verbindung, welche eine originelle, vom ausländischen Geschmack unberührte Begeisterung athmen, und vorzüglich religiösen Inhalts sind. Sie bestehen aus erhabenen Chören und Doppelchören (Cantaten, und Motetten), ferner Orgel- und Klavierstücken im gebundenen Styl. Unter diesen ist sein wohltemperirtes Klavier (bestehend aus 48 Praeludien und Fugen aus allen Tonarten) allbekannt. J. ezeket így fordította: „Jeles nagy szerzeményeit eredeti s külföldi ízléstől ment lelkesedéssel írta. – Minthogy interpunctio az egész mondasban, vagy tételben nints, J. fordításának értelme ez. „Jeles nagy szerzeményeit olly lelkesedéssel írta, mellyben se eredeti, se külföldi ízlés nincs, mellyek többnyire templomi, egyes és kettős karénekből állnak”. Ha J. Chöre, und Doppelchöre, nem tudta fordítani; nem kellett volna a' német textusban rekesz között lévő (Cantaten Motetten) bővebb világosítást kihagyni. Karének, se többet se kevesebbet nem tesz mint Choral, templombeli, istenes ének, mellyet a' köznép Orgona kísérés mellett szokott énekelni; (a' hol orgona van) amazokat pedig, mint felsőbb, mesterségesebb darabokat tanúlt énekesek szokták előadni, és többnyire egész Orchestrummal 's a' t. Illyenek az Oratoriumok is. „Vannak Klavirra és orgonára készített jeles darabjai is, mellyek közt ama 48 minden hangnemekre alkalmazott eőjátékot magába foglaló Wohltemperirtes Klavir eléggé esmeretes.” – A' német textusban 48 előjáték és 48 fuga van; – hihető J. ezeknek színét sem látta, különben a' fugát, melly magasabb léptsőn áll, mint az előjáték, nem felejtette volna ki a' fordításból. – Hangnemre alkalmaztatni annyit tesz, mint valamelly készet, ez vagy amaz hang nemre által tenni; ezt pedig Bach nem tette, hanem minden hangnemből különösen dolgozott. – Így kellett volna tehát J.nek a' német textust fordítani. Hiermit stehen 's a' t. Ezzel (t. i. az ő bámulásra méltó practica, vagy játszásbeli ügyességgel, készséggel) egybeköttesben vagynak az ő nagy, harmoniával gazdag szerzeményi, mellyek külföldi ízléstől ment, eredeti lelkesedést lehellenek, és mások felett istenes foglalatúak. (az az, más illyen tárgyú munkákban nem lehet azt a' tökéletes, istenes, áhí-

19 Csak e legnagyobb géniusz és a lankadatlan tanulmányok egyesülése tehetné Joh. Seb. Bachot képesé oly számos és tökéletes mű megalkotására, melyek mindegyike a művészet igaz ideáljának és műhatatlan példájának megtestesítői mind máig, és örökkön örökké. És ez az ember – aki minden megelőző és bizonyára minden elkövetkezendő korszak legnagyobb költője és előadója – német volt. Légy büszke rá; igen, légy rá büszke, de éj fel értékéhez!

tatos és felemelkedett caractert a’ mesterséggel egyesülve találni.) Ezek állanak felséges Karokból és kettős Karokból, (Cantaták és Motettek) továbbá kötött stylusban Orgonára és Klavirra készített darabokból. Ezek között Wohltemperiertes Klavier (áll minden hangnemből menő 48 előjátékból és ugyan annyi fugából) munkája közönségesen esmeretes: – de J. Fordító ezen közönséghez nem tartozik.

A recenzió kritikai része – átmenetileg – ezen a ponton véget ér. De érdemes visszatekinteni a cikk egyik lábjegyzetére, melyben Dömény Sándor kitér a *Közhasznu esmeretek* tárának előkészítő fázisában betöltött szerepére.

Midőn a’ múlt esztendei Martius hónap közepe táján, azon figyelemztetés, melyet Fenyéri, későbbben Bajza a’ Vigand Lexiconja éránt kiadtak, bennem is valóságos figyelmet gerjesztett; sőt azt reményelvén hogy mind Vigand mind pedig az ő tanácsadói minden igyekezeteket arra fordítándják, hogy a’ munka minél tökéletesebben botsátódjék közhaszonra: sijtettem megtudni Vigandtól a’ Lexiconnak minden körülményeit; és minekutánna Vigand azt nyilatkozta ki, hogy a’ dolgozásra 3-4 esztendő lesz engedve, önként váltam fel a’ mu’sikai tzikkelyeknek részszerént fordítását, részszerént újonnan leendő kidolgozását. Azomban ezen keresztény időszámítás szerént értett 3-4 esztendő, mesés esztendőkké vált; mert már a’ reá következett Aprilia hónap közepén, Vigand, a’ mikor a’ tzikkelyek abéce rendi szerént a’ Redactor által ki sem voltak szedve, a’ mi több még se nekem, se neki német Conserv. Lexiconunk nem is volt, a’ kész munkát kérte nyomtatás alá. Mivel ennek hallatára kéntelen valék bosszús, egyszer’smind szánakozó mosolygásra fakadni, nagy fennyen, mintha a’ hazai literaturának egész terhe az ő atlási vállaira lett volna rakva, nyilatkoztatást kívána tőlem, – ha akarok-é neki dolgozni vagy sem? mert úgymond, ha én nem, majd fog más dolgozni. Megértvén ezekből a’ dolgoknak miben létét, ’s az ilyen forma hányt vetett munkára semmi hajlandóságot nem érezvén, megfosztám magamat azon nagy ditsőségtől, hogy nevem a’ közhasznú esméretek tárában mint bajnok tudósé örökre feljegyződhetett volna. – ’S ímé! kéntelen vagyok már most száraz, kellemetlen, kritikai pályán, a’ mások hibáit rostálgatni.

Jakab István mindezt az elfogultság bejelentéseként szeretné értelmezni.

Wiganddal történt öszveszólalkozása koránt sem az itt előadott módon, hanem onnan kerekedett, hogy a’ *hányt vetettnek* csufolt munkára dolgozó társnak önkényt kínálkozván, nem Brockhaus kijelelt lexicona után, – melyet vallomása szerént csak külsőképen esmert, – hanem a’ francia Encyklopaedia után akart dolgozni; melly czél ellen való akaratja ’s azon tulmenő kívánsága, hogy néki Wigand lexicont adjon, nem teljesítettvén, beszédét többek hallatára olly válogatatlan szókkal fejezé be, mellyeket bírálhatja közé az olvasó közönség és illendőség sértése nélkül nem iktathatott.

Rec. bővíteni akart: magában a’ szándék nem rossz, de Wigand céljával, a’ kiadandó munka rendeltetésével ’s az arra szánt költség summájával nem egyezett meg. Wigand ugyanis nem akart 30-40 kötetre telendő munkát, mellybe a’ tudományok minden ágait egész kiterjedésekben iktatni lehetne, hanem csak Brockhaus lexicona szerént ollyat adni, mellyből kiki a’ tudomány, természet, művészség és közönséges élet körében előfordulható tárgyakról kivonatokban esméretet szerezhesen; a’ bővítést pedig azon időre hagyta, ha mostani iparkodása köz segélléssel pártoltatván, a’ könyvet másodszor, vagy többször is kiadhatja. De különben is a’ conv. lexiconoknak nem tárgyai az oskolai rendszerrel ’s felesleges szószaporítással irt untató értekezések, mint ez Brockhaus lexiconából is megtetszik; melly noha szinte, mint a’ közhasznu esméretek tára, számtalan ostromoknak ’s akadályoknak vala kitéve, hétszeri kiadás mellett több több kedvességet talált,

's csak 1812-től fogva körülbelül 90,000 példányai repültek szét Európában. Abban is voltak pedig, sőt maig is vannak hibák, melyeket mindannyiszor igazítottak, – de errare humanum est, – pedig csak kezet fog velem Rec. hogy ott a' muzsikai czikkelyeket mind nálam, mind nála tapasztaltabb férfiak dolgozták ki. – Nagy kár volt volna hát a' köz hasznu esmeretek tárával Rec. kívánsága szerint addig várni, míg a' muzsika tudományos tanítása a' nemzeti tudós társaság foglalatosságai közé számíttatik; mert, mint maga is megvallja, *annak egész terjedésében való kidolgozására, a' jó Isten tudja, mikor fog a' sor kerülni!*

Jakab az Accord (Öszvehangzat) és az Alapabasszusra vonatkozó megjegyzéseket szörszálhasogatásnak minősíti, és lényegében azzal védi meg fordítását, hogy mivel nincs szabatos, közmegegyezésnek örvendő zenei terminológia, Döménynek nincs alapja ítélni a szóhasználat felett. Jakab lényegében kikerüli a vita érdemi részét, viszontválasza pedig valósággal hemzseg a személyeskedő megjegyzésektől. Már maga a viszontválasz mottójául választott népének szövege²⁰ is arra utal, hogy a magát istenes énekek komponálásában is gyakorló, felekezetét tekintve kálvinista Dömény a keresztényi alázat és a türelem legkisebb jelét sem mutatja.

Eddig Rec.-ről azt tartám, hogy ő, mint nem csak felsőbb muzsikával, melyet a' régiek is égi származásúnak hittek, hanem különösen istenes énekekkel foglalatoskodó, bizonyosan mivel lélekkel, szelid, nyájas, türeelmes characterrel bir, 's gunyolódásra, alacsony boszura Seraphok körül repkedő lelke nem ereszkedhetik; most ellenben, midőn írásából úgy tapasztalom, hogy miket a' muzsika felséges voltáról előhordott, szívvvel nem érzi, az egyházi énekek felebaráti szeretetet lehellő tartalmának pedig nem hódol.

Az oldalgást azzal egészíti ki, hogy Dömény egy lábjegyzetben közölt hosszú, francia nyelvű idézetében hemzsegnek a helyesítési hibák. Kritikára pedig – folytatja – „szükségünk van, az igaz; de úgy hiszem, hogy ha a' bíráló alapos észrevételeit valódi férjfihoz illő szerénységgel 's csinos pennával rajzolja, állításai még több fontosságot nyernek. Már pedig Recenzens néhány megjegyzése nem csak szerénytelen, hanem kereken mondvá, valótlan is”.

Bach J. Sebestyénél neheztel Rec. miért nem bővitem dicséretét más írótól. Épen ilyen vitatókkal kelle küzdenie Brockhausnak is, mint azt a' hetedik kiadás XII kötete XII lapján panaszoja; de már erre felelnem, nem is látom okát, hogy nálunk, hol, mint Rec. maga vallja, *a' muzsika még egészen miveletlen hever*, miért, vagy ki számára kellene az ide tartozó czikkelyeket rendén tul bővitenünk? Ugyanitt sajnálja Rec. a' 48 fuga kimaradását; az igaz, ez véletlen kimaradt, de megjegyezvén azt, hogy az ilyen hibák a' későbbi kötetek végén kipótoltatnak, az is bizonyos, hogy a' Németben sincs 48 előjáték és külön 48 fuga, hanem csak 48 *Praeludium und Fugen aus allen Tonarten*, melyeket B. kétségkívül maga szerzett, de azért nincs hibásan mondvá az alkalmaztatás, mert csakugyan minden muzikaszerező hangokra szokta alkalmaztatni gondolatit. Azonban elhiheti Rec. hogy én

20 Nem bizhatunk érdemünkhöz,
Mert fejünkhöz
Köttetett a' gyarlóság:
Életünk ha megvizsgáljuk,
Ugy találjuk,
Nincs bennünk teljes jóság.

A' ki saját erejének,
Érdemének
Nagyságát veti, hányja,
Szükség, legyen feddhetetlen,
Okvetetlen,
Mint a' törvény kívánja.

108. Ének. 2. 6. v.

az előjátékot a’ fugától szinte úgy különnek esmerem, mint ő maga. Továbbá megütözik Rec. hogy ezt „Klavier und Orgelspieler” így fordítám „Klavirjátészó vagy organista,” ’s a’ vagy és és felett oskolamesteri leczkét tart. Bocsánatot édes Dömény úr! az urtól grammatikát nem tanulok; e’ szócskák közt fenforgó különséget esmerem annyira, mint az úr; de számtalan olly fordulatja van anyai nyelvünknek, hol az efféléket értelemzavarás nélkül felcserélhetjük, p. o. ha ezt mondom: „D. mulatságból klavírt vagy hegedűt játszik,” – itt vagy jó közbe, mégis az egészben tagadhatatlanul meg van azon létalapos értelem, hogy ő mind a’ két muzsikai szeren tud játszani; s’ akkor sem hinné valaki, hogy mind a’ kettőt egyszerre, egy időben játsza, ha és foglalóval élnék, mert illy lehetséggel ellenkező ügyességet, minden muzsikai nagy tudományával sem szerezhet. Épen így van a’ dolog Bach J. Sebestyénre nézve is, mert ő sem játszott egyszerre soha orgonát és klavírt, hanem külön vagy ezt, vagy amazt, ámbár mindeniken remek mester volt. Midőn tehát ez: „Als Klavier und Orgelspieler hatte S. Bach in damahliger Zeit nicht seines gleichen” így magyarsítottatott: „A’ maga idejében hozzá fogható klavirjátészó vagy organista nem volt,” itt az értelem sem elforgatva, sem megzavarva nincs. Mire nézve más illy alkalommal jó lesz az egész télt, nem pedig csak egy két szót megpillantani.

Ami Dömény magyar nyelvvel kapcsolatos grammatikai ismereteit illeti, Jakab inkorrekt, lényegében a protestáns ortográfiai szokásokon élcelődik.²¹

Nem tanulhatok Rec.-től grammatikát – írja. Recenzens így ír: *igasság, kéntelen, önként*, ’s a’ t. – tovább a’ *sem és se, ban és ba* közt választást nem tesz, a’ ragasztékok képzésével ’s a’ különféle igék hajlításával nem gondol, az leczkéket nem igen adhat, ’s úgy látszik, a’ *nyelv felséges palotájának belső rejtekeibe még csak pislálkoló mécsessel sem pillantott*, hanem külső oldala mellett setétben botorkázott el. Rec. a’ magával való ellenkezésért haragszik, és csak egy veszszócske kimaradásáért is szoros igazságot szeret láttatni, ’s nem veszi észre, hogy így irván: *critikai és critica, nincs és nints, sajáttság és tehetség, egy és egyik, különbség és különbség, felyül és felül*, s’ a’ t. ’s a’ t. – maga azon bűnben makacsul lélekdzik. Azt sem hiszem, hogy alapos okát adhatná, miért nem írta ezeket: *tanács, mécses, ditsőség, gyümöls s’ a’ t. mindenütt cs vagy ts-sel?* mert úgy tetszik, az illyenek körül Rec. *kormány nélkül szokott evezni ’s vakon megy a régi hibák után*, melyeket a’ klavir helyes játszására való utmutatásban is igen pazarló kézzel *plántálgatott szép mivészi veteményes kertünkbe*.

De Jakab személyeskedő megjegyzései között mégiscsak van egy, amellyel tulajdonképpen fülöncsípi Döményt. A *Tudományos Gyűjtemény* hivatkozott száma ugyanis nemcsak Dömény kritikájának, hanem egy külföldi folyóiratban megjelent recenzió szemlészésének is helyt adott. A viszonylag terjedelmes és pozitív észrevételeket tartalmazó cikket a *Tudományos Gyűjtemény* fordításban közli, de a fordító személyét homályban tartja.²² Ha szigorúan nézzük, ezen utóbbi cikk funkciója

21 Amikor ugyanaz a szövegrész szerepel mindkét szerzőnél (kölsönös idézetek esetében) egy bekezdés esetében akár húszt eltérést is találunk. Dömény persze nem érti félre a dolgot, a Jakab viszontválaszára írt második cikkében a saját helyesírása szerint idézi Jakabot. A kétféle helyesírási gyakorlat között (bár hozzánk a Jakabé áll közelebb) 1830 körül nem lehet olyan egyetelműséggel választani, mint ahogy azt Jakab István szövege sugallja.

22 Külföldi Literatura. Allgemeine Musicalische Zeitung. Leipzig bei Breitkopf et Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit. Den 1ten Juny 1831. Nro. 22. 33ten Jahrgang. Fordította: Recension. Karénekes-könyv, melyet a’ Helvetziai Vallástételt tartók közhasznokra, négy Énekszóra, ’a Orgonára kidolgozott, és kiadott Dömény Sándor, A’ Szerző tulajdona, Pesten. 1830. Angezeigt von G. W. Fink. *Tudományos Gyűjtemény*, 1831/VII., 101–110.

(lapszerkesztői célja) aligha lehetett más, mint a megelőző recenzió szerzőjének szakmai hitelesítése. Jakab viszont jól tudta és viszontválaszában szóvá is tette, hogy a cikket maga Dömény Sándor fordította.

Az igazán nagy meglepetést azonban nem ez, hanem Jakab István riposztjának summázata okozza:

E helyen kinyilatkoztatom: hogy én *Rec.-nek a' kérdéses czikkelyek további fordítását jó szívvvel általengedem 's ezennel barátságosan felszólítom, hogy maga vallomása szerint száraz és kellemetlen bírálgatását abban hagyván, az arra vesztegetendő drága időt fordítsa hasznosabb czélra, 's a' többi muzsikai czikkelyek fordítását vállalja fel.* Én, ki ezen tagadhatatlanul köz hasznu munka előhaladását szívemből ohajtom, szüleményeit nem csak nem nézem irigy szemmel, sőt ha nyelvünket a' szép tudományok ezen ágában talpra esett 's tökéletes műszókkal gazdagítandja, azt köz nyereségnek tekintem 's munkáját gyűlölségből soha sem becsmérelem.

Nem tudhatjuk, hogy Dömény milyen lexikon szócikkekre tért volna még ki recenziójának folytatásában, a másodjára írt szöveg szinte teljes egészében Jakab írására reflektál. A hosszadalmas és önérzetes viszontválasz centrális gondolata így hangzik:

Jakab írja: „a Recenzensnek a' kérdéses tzikkelyeknek fordítását, jó szívvvel általengedem, 's ezennel barátságosan felszólítom, hogy a' száraz és kellemetlen bírálgatását abban hagyván, az arra vesztegetendő drága időt fordítsa hasznosabb tzélra, 's a' többi muzsikai tzikkelyek fordítását válalja fel”. *Rec.*-nek kit már előbb több ízben mind írói, mind erköltsi characteriben kíméletlenül sértegetett, miveletlennek, szerénytelennek, türelemetlennek, felebaráti szeretet nélkül valónak 's t. e'f. nevezvén, még barátságot emleget, *Rec.* Fnek ezennel kereken kimondja, hogy olyan barátságra, mely cane pejus angve semmit nem ád; sőt tőle mindenkép őrizkedik; az elkontárkodott munkát pedig, mint-hogy *Rec.* mind Fnek, mind Vigandnak, és még némelly másoknak arany-bányász principiumoktól iszonyodik, se most, se más akármelly időben folytatni nem fogja; *Rec.* sajnálja, hogy F.re a' munka olly hamar reá felesedvén, illyen menedéket keres, – solve, mature senescentem equum.²³ *Rec.* ezt tartja – Pályát futni ditső de korán tikkadni gyalázat! – Fnek nagy grammaticai tudománya, 's a' legújabb módi ízlésű orthographiája van; – tehát tsak folytassa a' fordítgatást, ne féljen semmit; tsak helyel fogja kimutatni foga fehérit, a' hol nem fordithatván szóról szóra, a' tárgyat pedig nem értvén, gondolomra forgatja el a' dolog értelmet. A' mint F. megjegyzi a' Conv. Lexiconnak hibáit még máig is jobbitgatják; majd így fogják az övéit is jobbitgatni, a' k. h. esméretek tárának későbbi kiadásiban; de ezért övé lesz a' ditsőség.

Ha nem is Döménynek, de másoknak végül is Jakab átadta a „stafétát”, Dömény pedig néhány évvel később, egy német akusztikai-fonetikai szakkönyv fordításával (vagy a fordítás ürügyén) járult hozzá a magyar zenei szakterminológia gyarapodásához. A *Tudományos Gyűjtemény* 1838-ban (április és december között kilenc részletben) *A' szólamról és a beszédről* címmel jelentette meg „köny-

23 „Vén lovadat kímélvén fogd ki, ha botlik / Ha kehes és fullad, mindnyájan rajta nevetnek.” Horatius: *Levelek* – I. könyv: Meczenáshoz. Virág Benedek fordítása, 1815.

vesmertetését”.²⁴ Ebben – sok egyéb javaslat mellett – Dömény a német *Schall* (csengés, hang, zörej) kifejezés mint speciális akusztikai terminus magyar megfelelőjeként bevezeti a *zene* fogalmát. „Az összenyomott légnak hirtelen kisodródása, ’s valamely légürülte térbe besodródása, zenének (Schall) benyomatát okozák”. Zenéje van például a „török muzsikában a’ török csésze, vagy Cinelle’ háromszög (Triangel), Tamtam, Gongong és Zenefának (Schellenbaum) mellyek noha több hangszerek társaságában nem hatás nélküliek, mindazonáltal csak mint zeneművek (Schallwerke) tekintethetnek”. Egyelőre tehát a *zene* felhangokban, hangszínekben, zörejekben gazdag hangeffektusokat jelöl, ám hamarosan szinte teljesen kiszorítja majd *muzsika* kifejezésünket. De a *Közhasznú esmeretek* tárában értelemszerűen még nem szerepelhetett.

24 'A szólamról és beszédről. Illy című munka után: Handbuch der Physiologie des Menschen für Vorlesungen von Dr. Joh. Müller ord. öffent. Prof. der Anatomie und Physiologie an der kön. Fridrich Wilhelm-Universität etc.

ABSTRACT

SZABOLCS MOLNÁR

„A WISELY FORMED PROFESSIONAL VOCABULARY”

Musical Terminology, Arguments and Character Annihilation, 1831–1832

The 12 volumes of *Közhasznú esmeretek tára* [Library of General Knowledge] begun in 1831 were the largest Hungarian encyclopedia undertaking to date. A large part of the set of books were a translation of the entries in the German *Conversationslexicon* (Brockhaus), and the smaller part was the work of writers and scholars from widely differing areas of Hungarian academic life. One of the problems the editors, writers and translators of the encyclopedia had to deal with was that the professional terminology of certain academic disciplines – for example medicine, geology, philosophy etc. – was at that time still liable to change, or was still being created. The translation of the entries to do with music was made especially difficult by the extremely rudimentary nature of the Hungarian terminology. In many cases the translator was forced to create musical terms and some of the circa five hundred entries on music and musical history presented the translator with an impossible task. The present article presents and analyses the arguments that took place in the pages of journals over criticism of the musical entries in the first volume. These arguments broke out between the translator István Jakab and Sándor Dömény, who was more knowledgeable in musical matters and had practical experience. The fierce arguments extended in detail over four entries: *Accord*, *Alaphassus* (Grundbass, Fundamental bass), *Appoggiato* and *Bach* (Johann Sebastian). After István Jakab had responded, the arguments grew more heated and became personal. Among other things it turns out that the preparation of the musical entries was originally entrusted to Sándor Dömény himself, who declared the deadline to be too short, and considered the editorial principles not properly thought out, and he therefore rejected the commission. Knowing the controversies of the time in literary and linguistic matters, the raw tone of their arguments is not a surprise: the publication of the *Közhasznú esmeretek tára* was begun in the last period of the Hungarian linguistic reform and at a time when the internal divisions of the early 19th century Hungarian intelligentsia had become acute. Indeed, the controversy surrounding the whole encyclopedia enterprise itself contributed to deepening the divisions. The arguments centred around terminology and, in the Bach entry, musical culture, and they produced little practical result. Useful and accurate musical terms were not settled upon and Jakab afterwards preferred to avoid later problems. Dömény's attack may perhaps have contributed to the fact that after a time no more musical entries were written for the encyclopedia; indeed in the heat of the controversy Jakab suggested that his critic should take on the task of writing these entries instead of himself. Dömény of course refused the commission. The sources presented in the article have earlier not been covered in historical examinations of this musical period.

Szabolcs Molnár (b.1969) is a musicologist, music critic and teacher. In 1998 he completed his studies at the Liszt Academy. He teaches music history at the Károly Eszterházy College in Eger and at the Béla Bartók Music School and Grammar School in Budapest. His music reviews regularly appear in *Muzsika* magazine, and he frequently contributes to music programmes on Bartók Rádió.

Szabó Ferenc János

„MAGYAR HANGOK” A HÁBORÚBÓL*

Az első világháború és a magyar hanglemeztörténet

Az első világháború centenáriuma nemcsak alkalmat kínál, de az eltelt idő okán fel is szólít a témába vágó hatalmas hangzó forrásanyag feldolgozására. Tanulmányomban a magyar hanglemeztörténet szemszögéből tekintem át az első világháború éveit. Valóban csak áttekintésről beszélhetünk, ugyanis a források megismerésével rendkívül gazdag, szerteágazó s teljesen feltáratlan kutatási terület nyílik meg. Bár létezik a háború és a hanglemeztörténet kapcsolatát elemző idegen nyelvű szakirodalom,¹ illetve hangzó kiadvány,² a magyar nyelvű lemeztörténeti publikációk a világháború és a hanglemeztörténet kapcsolatát csak sporadikusan tárgyalják.³ Ezek alapján az az általános képünk alakulhat ki, hogy a kamaszkorába

* Két, az első világháború kitörésének centenáriuma alkalmából megrendezett tudományos konferencián elhangzott előadás bővített, írott változata. Itt köszönöm meg az OSZK Zeneműtára, a Pécsi Hangtár Marton-Bajnai Alapítvány lemezgyűjteménye, az Országos Színházstudományi Múzeum és Intézet, valamint a Csorba Győző Könyvtár Zeneműtárában őrzött Tiszay Andor-lemezgyűjtemény munkatársainak segítségét, az e gyűjteményekben végzett munka nélkül a kutatást nem lehetett volna elvégezni. Forrásként használtam ezeken kívül a Gramofon Online weboldalon elérhető hangfelvételeket. Köszönöm továbbá Peternek Anna, Christian Zwarg és Alessandro Argentini segítségét. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója; a tanulmány írása idején a „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport MTA Posztdoktori ösztöndíjas tagja volt.

1 Többek között: Brian Rust: „Introduction”. In: *Gramophone Records of the First World War. An HMV Catalogue 1914–1918*. North Pomfret: David & Charles Inc., [é. n.]; Eric Charles Blake: *Wars, Dictators and the Gramophone. 1898–1945*. York: William Sessions Ltd., 2004; Pekka Gronow: „The First World War and its Consequences”. In: Pekka Gronow–Ilpo Saunio: *An International History of the Recording Industry*, transl. Christopher Moseley. London–New York: Cassell, 1998, 28–29.; Peter Martland: „Keeping the Home Fires Burning. The Gramophone Company, the Great War and Beyond”. In: uő: *A Business History of The Gramophone Company Ltd. 1897–1918*. PhD diss., University of Cambridge, 1992, 414–466. (a továbbiakban: Martland: *Diss.*); ugyanez átdolgozott (de a korábbi verziót nem érvénytelenítő) formában: Peter Martland: „The British Record Industry During the First World War: 1914–1918”. In: uő: *Recording History. The British Record Industry, 1888–1931*. Lanham–Toronto–Plymouth: Scarecrow Press, 2013, 205–236. (a továbbiakban: Martland: *Recording History*); Paul Mahringer: „’Rosa, wir fahr’n nach Lodz’. Österreichischer Humor als Waffe im Ersten Weltkrieg”, *Zeitreise Österreich*. Sonderausgabe: Der erste Weltkrieg, 2014, 92–95.

2 „...und die Kugel macht bum bum!” *Humoristische Lieder, Propagandaufnahmen und Märsche aus der Zeit des Ersten Weltkriegs*. 2 CD, [Wien]: Militaria, [2009].

3 Leginkább részletesen: Oldal Gábor: „Kis magyar gramofonológia, 5.: Világválság és fellendülés”, *Gramofon*, 1997/7., 6–7.

éppen hogy csak belépő, egyre inkább felfelé ívelő magyar hanglemezipart és -kereskedelmet kettétörte az első világháború, az első önálló magyar hanglemezgyár csődbe ment, s legközelebb érdemi magyar hanglemezkiadásról csak a húszas évek második felében beszélhetünk. Ez a kép nagy vonalakban igaz is. Azonban érdemes a jelenséget részleteiben is megvizsgálni, ugyanis az elsorvadás valójában csak látszólagos, és egyáltalán nem teljes. Bár több, a korszakra vonatkozó levéltári dokumentum feldolgozásra került dr. Bajnai Klára és Simon Géza Gábor *Képes magyar hanglemez-történet* című kötetében,⁴ a magyar hanglemeztörténetnek az első világháború éveivel kapcsolatos részletesebb vizsgálatára, a repertoár analízisére eddig nem történt kísérlet.

Tanulmányomban a történeti vizsgálódás után – mindvégig a hasonló külföldi példákkal összefüggésben – műfajonként vizsgálom a háborús repertoárt. A háborúhoz elsődlegesen kapcsolódó műfajok sajátosságaiból adódóan zenei elemzésre csak elvétve nyílik lehetőség, elsősorban inkább a prózai felvételek szövegét, illetve a címadásokat érdemes tanulmányozni. Az, hogy e forrásokat eddig nem tárgyalták – legalábbis itthon –, elsősorban talán éppen a forrásoknak e tulajdonságából adódik: a zenei megközelítés szempontjából periferikusnak minősülhetnének, azonban a hanglemezekkel – mint elsődlegesen zenei jellegű forrásokkal – más tudományterületek nem vagy csak alig foglalkoznak. Metodikai szempontból tehát leginkább diszkológiainak tekinthető e tanulmány nézőpontja és vizsgálati módszere,⁵ s a primer forrásaira, azaz a gramofonlemezre mint a történelem a nagyvárosi (tömeg-)kultúrára gyakorolt hatásának tárgyi és egyben hangzó emlékeire tekint.

Tanulmányom elkészítéséhez a Magyarországon a világháború idején működött öt leginkább jelentős lemezárka – Első Magyar Hanglemezgyár (Special Record), Lindström AG (Favorite Record és BeKa/Diadal Record), Columbia Records és The Gramophone Company – idevonatkozó repertoárját dolgoztam fel, a téma azonban a forráshelyzet töredékessége miatt további kutatásokat igényel.

1. Az Első Magyar Hanglemezgyár (Special Record) 1914-ben

1914 tavaszán virágzott a magyar gramofonlemez-kereskedelem. A vásárlók a négy nemzetközi mamutcég – The Gramophone Company, Lindström AG, Columbia Records és a Pathé – kiadványai mellett az 1908-ban alapított Első Magyar

4 Bajnai Klára–Simon Géza Gábor: *Képes magyar hanglemez-történet. Hungarian Recording History in Pictures*. Budapest: JOKA, 2012.

5 A diszkológia (Diskologie) kifejezést Erich Valentin használta először 1961-ben mint az általában a hangfelvételeken, illetve kereskedelmi forgalomba került és sokszorosított hanghordozókon keresztül manifesztálódott kulturális tartalmakkal foglalkozó tudományág elnevezését. A diszkológia területeiként Valentin a hanglemeztörténetet, a hangfelvételi és gyártási eljárás akusztikai feltételeinek leírását és vizsgálatát, valamint a hanglemezzel kapcsolatos tisztán zenei jelenségek – például az interpretáció-történet – zenetudományi tárgyalását nevezte meg. Ld.: Erich Valentin: „Diskologie”. *Wissenschaft von der Schallplatte*, *Musica Schallplatte*, 4/3. (1961), 55–56. Ld. továbbá: Martin Elste–Dietrich Schüller: „Tonträger und Tondokumente”. In: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil 9*. ²Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, c1998, col. 646–678.

Hanglemezgyár, valamint számos kisebb, nagyrészt osztrák, illetve német cég kiadványaiból válogathattak. A magyar hanglemezgyár mellett, hogy tizennyolc nyelven készített nemzetiségi felvételeket is, kiadványait az Amerikai Egyesült Államokba is exportálta.⁶ Magyarországon egyedül az Első Magyar Hanglemezgyár hangfelvételi tevékenysége volt folyamatos,⁷ így a világháború kitörését közvetlenül megelőző és követő lemezpiac leginkább e cég kiadványain keresztül ismerhető meg.⁸

Az Első Magyar Hanglemezgyár 1912 júliusától – nyilván a nemzetközi terjesztés érdekében – nem a saját nevével, hanem Special Record feliratú, bukolikus jelenetet ábrázoló címkével adta ki a lemezeit.⁹ A Special Record 1914 tavaszán felvett repertoárja nem különbözik a megszokottól: magyarnótától és cigányzenekari jazzfelvételektől kabaréjeleneten, kuplén és egyházzenen át egészen az operett- és operarészletekig mindenféle műfajjal találkozhatunk.¹⁰ A magyar hanglemezgyár rendszeresen készített nemzetiségi nyelvű lemezeket,¹¹ így 1914 tavaszán is, azonban sajnos csak katalógusadatként ismerjük a számadatok alapján 1914 március-áprilisában készült pancsovai zenés felvételeket. Feltehetőleg ezek voltak az utolsó szerb hangfelvételek a világháború kitörése előtt. A magyar gramofoniparnak a világháború kitörését megelőző fellendülését jelzi, hogy az Első Magyar Hanglemezgyár 1914 tavaszán jegyeztette be több új lemezmarkáját.¹²

6 Oldal: i. m., 6.

7 Az Első Magyar Hanglemezgyárról ld. bővebben: Simon Géza Gábor: *Ujjé, a Ligetben nagyszerű... Az Első Magyar Hanglemezgyár budapesti felvételeiből*, CD-kísérőszöveg, Pannon Archiv PA 6666, 2002; valamint Marton Gyula–Bajnai Klára: *Első Magyar Hanglemezgyár – Premier Records*. Budapest: JOKA, 2008.

8 Az Első Magyar Hanglemezgyár 1914 tavaszán készült hangfelvételeiről ld. részletesebben az alábbi, megjelenés előtt álló tanulmányt: Szabó Ferenc János: „1914 hangjai”. In: Kappanyos András (szerk.): *Emlékezés egy nyár-éjszakára*. Budapest: MTA BTK, 2015.

9 Garde: „Uj hanglemezekről”, *Zenekereskedelmi Közlöny*, II/7. (1912. július), 8. Az új címkét 24538. számon 1912. május 15-én védette le az Első Magyar Hanglemezgyár R. T., ld. *Központi Védjegy Értesítő*, 1912, 1456.

10 Az Első Magyar Hanglemezgyár 1914 tavaszi repertoárját a *Zenekereskedelmi Közlöny* és a *Magyar Hanglemez Újság* 1914-ben megjelent számai, a Csorba Győző Könyvtár Zeneműtárának munkatársai által 2008 előtt összeállított jegyzékek, valamint az Első Magyar Hanglemezgyár fent említett diszkográfiája alapján tanulmányoztam. A diszkográfia, valamint a jegyzékek alapján összeállítható kiadói számsor adatait a megnevezett lemezszaklapok hirdetéseivel és új felvételekről és kiadványokról közölt híradásaival összevetve kísérletet lehet tenni az óvatos, de valószínűleg pontos datálásra.

11 Az Első Magyar Hanglemezgyár a *Zenekereskedelmi Közlöny*ben található hirdetés alapján magyar, német, szerb, horvát, tót, román, orosz, török, tatár stb. nyelvű felvételeket is forgalmazott, ld.: *Zenekereskedelmi Közlöny*, III/7. (1913. július), 8.

12 Bajnai–Simon: *Képes magyar hanglemez-történet*, 34. – A kötetben a Turul, a Riadó, a Hunnia és a Phönix márkákról esik szó, ezek közül Riadó és Phönix márkájú lemezeken – jelenlegi adataink alapján – csak újrakiadások jelentek meg az Első Magyar Hanglemezgyár korábbi kiadványaiból, új, háborús felvételek nem. Hunnia és Turul márkájú lemezzel eddigi kutatásaim során nem találkoztam, lehetséges, hogy ezeket a márkákat később kívánta használni a cég. A Phönix lemezek esetében további vizsgálatra ad okot, hogy Veöreös Enikő kutatásai szerint a Phönix kereskedelmi RT már 1912-ben bejegyeztetett, ld.: Veöreös Enikő: *A magyar hanglemezgyártás története 1900–1920 között*. Gépirat, lelőhely: MTA BTK ZTI, 1995, 10.

A két korai magyar hanglemezzaklap – a *Zenekereskedelmi Közlöny*¹³ és a *Magyar Hanglemez Újság*¹⁴ – közül csak az előbbi jelentetett meg júliusi lapszámot. Az Első Magyar Hanglemezgyárhoz szorosan kötődő *Magyar Hanglemez Újság* júliusi számának 15-én kellett volna megjelenennie,¹⁵ azonban erre már nem került sor. Az Első Magyar Hanglemezgyár nyilvánvalóan készített hangfelvételeket az első világháború kitörése után, a korai magyar hanglemezsjátó viszont már nem tudott hírt adni ezekről.¹⁶

Az említett lapokban megjelent júliusi lemez hirdetések számadatai után jókora hézagot találunk az Első Magyar Hanglemezgyár jelenleg ismert lemezeinek számsorában. Bármilyen, a cégre vonatkozó dokumentáció hiányában sajnos csak hipotéziseket állíthatunk fel: vagy elkészült e 128 hangfelvétel, csak nem ismerjük az adataikat, vagy pedig 1914 júliusának végén – esetleg augusztusában –, a háború kitörésével egy időben egy új, magasabb matricaszámsort indított el a gyár a 12472 számról a 12600-ra ugorva. Mindkét lehetőségnek van realitása, hiszen egyrészt sok lemezadatot nem ismerünk a korai magyar hanglemeztörténetből, másrészt viszont számos példát találunk újonnan indított számsorokra is. A kerek számmal kezdődő, ezáltal könnyen megjegyezhető számsor indításában szinte biztosan közrejátszott a háború aktualitásának reklámerejét kihasználó céges politika is.

A világháború kitörése után még 21 felvétel biztosan el kellett hogy készüljön a cégnél, ebből tizenkilencnek ismerjük legalább a címét (*1. táblázat*). Mivel az Első Magyar Hanglemezgyár magáncég volt, a repertoárt kevésbé valamiféle hivatalos, az államapparátus felől jövő propagandacélú elvárás, mint inkább az eladhatóság reménye irányította – legalábbis ennek ellenkezőjét egyelőre nem tudjuk forrásokkal alátámasztani. Magyarországon – jelenlegi adataink szerint – nem fordult elő

13 A *Zenekereskedelmi Közlöny* mint „Szakközlöny a beszélőgép, hanglemez, hangszer-ipar, és kereskedelem[,] a zeneműkiadás és kereskedelem valamint rokonszakmák részére” a korai magyar hanglemeztörténet legfontosabb írott sajtóorgánuma volt. 1911. március 1-től 1914 júliusáig havonta egyszer jelent meg a hónap legelején, a főszerkesztő dr. Marton Sándor, a felelős szerkesztő Sas Náci volt, a szerkesztőség Budapesten, a Károly krt. 24. szám alatt működött. A lapban különféle zenei és zenekereskedelmi tárgyú írások mellett kotta-, fonográf-, gramofon- és hanglemez hirdetések kaptak helyet.

14 A *Magyar Hanglemez Újság, magyar beszélőgép és hanglemez ipari és kereskedelmi szakközlöny, Gramofon tulajdonosok lapja* 1913. október 1-től 1914. június 15-ig havonta egyszer jelent meg a hónap közepén. A szerkesztőség először az Első Magyar Hanglemezgyár címén (VII. Práter u. 53.), majd a második számtól kezdődően a VII. Kertész u. 44. címen működött. A lap ingyenes terjesztése (az első szám címlapján: „Gramofon tulajdonosok ingyen kapják”), a szerkesztőség és az Első Magyar Hanglemezgyár címének kezdeti egyezése, a lap címdoldali illusztrációja és a Special Record lemezcímke mintájának azonossága, valamint a lap tartalma alapján a *Magyar Hanglemez Újság* az Első Magyar Hanglemezgyár saját reklámkiadványa lehetett. Az újságban lemez hirdetések mellett gramofonokkal és lemezekkel kapcsolatos írások is szerepeltek.

15 Ugyanakkor a *Magyar Hanglemez Újság* 1914. júniusi száma is már „szövetkezeti szám” volt, a Hangya Szövetkezetek számára, s az előző számhoz képest új hirdetések már nem jelentek meg benne. Júliusban nem jelent meg új szám, pedig az Első Magyar Hanglemezgyár 1914 augusztusában még készített új felvételeket.

16 Összevetésképpen érdemes megjegyezni, hogy a német *Phonographische Zeitschrift*, az angol *The Voice* (a The Gramophone Company házi kiadványa) és *Talking Machine News*, valamint az amerikai *Talking Machine World* folyóiratok tovább tudtak működni a világháború alatt. Ez a forráshelyzet jelentős különbséget eredményez az egykori kiadványok adatainak meglétében.

az, ami Ausztriában, ahol Ferenc József 1915. december 14-én egy rövid beszédet lemezre mondott a Lindström cég számára, jótékonyági céllal, a császári és királyi osztrák hadiözvegyek és hadiárvaik alapítványa javára.¹⁷

Matricaszám	Cím	Előadó (együttes)
12600–12601	<i>Rákóczi-induló</i>	ismeretlen
	<i>Klapka-induló</i>	ismeretlen
12602–12603	<i>Radetzky-induló</i>	ismeretlen
	<i>Prinz-Eugen-Marsch</i>	ismeretlen
12604	<i>Gott erhalte. Deutschland über Alles. Heil dir im Siegeskranz</i>	katonazenekar és ének
12605	<i>Die Wacht am Rhein</i>	katonazenekar és ének
12606	<i>Magyar himnusz</i>	katonazenekar
12607	<i>Ima a táborban</i>	katonazenekar
12608–12609	<i>Ferenc Jóska azt izente</i>	ismeretlen
	<i>Ferenc Jóska nem mehet a táborba</i>	ismeretlen
12610–12611	<i>József főherceg megszemléli a hadba induló csapatokat</i>	ismeretlen
	<i>Auffenberg-induló</i>	ismeretlen
12612	<i>Drágám így kellett lenni</i>	Király Ernő, cigányzenekar
12613	<i>Kard és rózsza</i>	Király Ernő, cigányzenekar
12614	<i>Megpróbáltam nálad nélkül élni</i>	Király Ernő, cigányzenekar
12615	<i>Mintha piros rózsza eső hullana az égből</i>	Király Ernő, cigányzenekar
12616	<i>Megállj, megállj, kutya Szerbia!</i>	Király Ernő, cigányzenekar
12617	ismeretlen	ismeretlen
12618	ismeretlen	ismeretlen
12619	<i>Indulnak a honvédek</i>	Göndör Aurél és társulata
12620	<i>Megállj, megállj, kutya Szerbia! Illusztrált felvétel</i>	Göndör Aurél és társulata

1. táblázat. Az Első Magyar Hanglemezgyár (Special Record) 1914. augusztusi hangfelvételei

17 A hangfelvételtől ld. bővebben: Christian Liebl: „Die Carl Lindström AG und die 'Stimmporträts des Kaisers und der Heerführer'”. In: Pekka Gronow–Christiane Hofer (eds.): *The Lindström Project. Contributions to the history of the record industry*. Wien: GHT, 2010 (Beiträge zur Geschichte der Schallplattenindustrie. Vol. 2), 48–51. – Winston Churchill 1918 novemberében rögzített egy beszédet a His Master's Voice számára, erről ld.: Rust: i. m., 8. [számozatlan oldal].

Akárcsak a külföldi cégek saját hazájukban,¹⁸ az önálló magyar lemezgyár is magyar és osztrák hazafias dalok és katonaindulók, valamint Ferenc Jóska-nóták felvételeivel indította útnak a katonákat. Az Első Magyar Hanglemezgyár ugyanakkor a világháború egyik első áldozata lett. A nyersanyaghiányt mutatja, hogy a háború kitörése után készült lemezek címkéjén az addigi arany helyett fekete színű a felirat.¹⁹ A július 31-én elrendelt általános mozgósítást vélhetően a hanglemezgyár munkásai sem kerülhették el,²⁰ nagy valószínűséggel ennek tudható be, hogy az Első Magyar Hanglemezgyár rövidesen csődbe ment,²¹ 1915-ben elkezdődött a felszámolása.²²

2. Hangfelvételek a világháború kitörése után – a datálás lehetőségei

A külföldi lemezcégek szintén nehéz, ha nem is ennyire lehetetlen helyzetbe kerültek a világháború kitörésekor. A The Gramophone Company osztrák és német fiókjai elérhetetlenné váltak az angliai *Head Office* számára.²³ A cégen belüli jelentésekben már a háború kitörését követő hónapokban szó esik arról, hogy a gramofonkereskedelem leszálló ágba került, az emberek inkább félre próbálják tenni a pénzüket.²⁴ 1914. augusztus 4-én feldühödött párizsiak megtámadták és felgyújtották a német Lindström-konzern párizsi fiilálját,²⁵ ugyanezen lemezcég varsói kirendeltségét az orosz hadsereg katonái foglalták el. A Lindström-konzern angliai (hertfordi) lemezgyára a brit kormány ellenőrzése alatt 1916-ig folytathatta a tevékenységét, akkor a kormány rendeletben állította le a cég ottani tevékenységét.²⁶ Hasonlóképpen történt Németországban: a The Gramophone Companyhoz tartozó Deutsche Grammophon AG üzemeit a háború elején ellenséges – angol – tulajdonnak nyilvánították, lefoglalták, majd később, 1917-ben elárverezték.²⁷

A nagyobb európai lemezcégek – például a Lindström és a Pathé – a világháború kitörése után az ekkor még semleges Amerikai Egyesült Államokban próbál-

18 Nagyjából egy tucat különböző lemezen jelent meg a világháború kitörésekor a brit, a francia, a belga és az orosz himnusz, a *The Entente Cordiale* induló, a *Namur March*, a *Drake's Drum*, az „Onward, Christian Soldiers” stb. Az angol háborús kiadványokról részletesen ír Blake: i. m., 18.

19 Az eddigi egyetlen, korábbi felvételeket tartalmazó, de fekete betűs címkéjű Special-hanglemez, amellyel találkoztam (12395 és 12396 matricaszámokon), nem kizárt, hogy a háború kitörése után készült újrakiadás.

20 Ellentétben például a The Gramophone Companyval, amelynek csak 14 alkalmazottja csatlakozott az önkéntes brit hadsereghez, ld: Martland: *Recording History*, 207.

21 Jól mutatja a lemezgyárak közti tökéletlenséget, hogy a The Gramophone Company a világháború kitörése után nem sokkal felajánlotta az egyik, a City Roadon álló régebbi épületét a londoni városi gyalogezred (City of London Regiment) számára, lásd. Blake: i. m., 25.

22 *Központi értesítő*, 1915/70. a bejegyzés dátuma: 1915. augusztus 11. Ld. továbbá: Veöreös: i. m., 37. Oldal Gábor szerint a vállalat csak 1917-ben szűnt meg teljesen, ld.: Oldal: i. m., 6.

23 A bécsi fiók 1922-ben visszatért a His Master's Voice kötelékébe, azonban a német piacon ekkor már más módon volt jelen a HMV. Ld.: Martland: *Diss.*, 416. és 418.

24 Martland: *Diss.*, 416.

25 Blake: i. m., 25.

26 Uott.

27 Martland: *Diss.*, 416., valamint Oldal: i. m., 6.

koztak új piacot nyitni.²⁸ Ennek köszönhetően Amerikában fellendült a gramofonipar, 1917-ben már negyvenhat jelentős gramofont és hanglemezt gyártó vállalat működött.²⁹ S a The Gramophone Company céges irataiból és statisztikáiból is az derül ki, hogy az 1914–1915-ös év mélyrepülése után újra beindult a lemezkereskedelem,³⁰ minden bizonnyal annak is köszönhetően, hogy a londoni közönség már 1914 szeptemberében megvásárolhatta a hazafias műsort tartalmazó lemezeket.³¹

A magyarországi hanglemezyártás rendkívül nehéz helyzetbe került, bár a szakirodalom – a források korábbi feldolgozatlansága miatt – néhány esetben talán túlzottan is sötét képet fest. Mint azt láttuk, az Első Magyar Hanglemezyár a világháború kitörését követő hetekben csődbe ment. A *Képes magyar hanglemez-történet* című kötetben az Eufon rt.-hez kötődő lemezmarkák kapcsán olvashatjuk, hogy az első világháború teljesen tönkretette a magyar céget.³² A Diadal Record diszkográfiájának előszavában az áll, hogy a lemez cég tevékenysége a világháború kitörésével megszűnt.³³ A magyar hanglemeztörténeti szakirodalom nagy része csak 1914-ig tárgyalja a magyar és magyar vonatkozású lemezcégek tevékenységét, ez is azt sugallja, hogy Magyarországon a háború kitörésével befejeződött a hangfelvételi tevékenység.³⁴

A valóság azonban az, hogy a külföldi lemezcégek 1914 augusztusa után is készítették magyar vonatkozású hangfelvételeket részint Magyarországon, részint pedig külföldön. A szakirodalom ezeket nem tárgyalja, elsősorban a források hozzáférhetőségének és datálásának nehézségei miatt. A források hiányaért egyértelműen az első világháború a felelős, elég csak arra gondolnunk, hogy 1914. augusztus 4-től kezdődően a The Gramophone Company londoni központjába nem érkeztek meg az addig heti rendszerességgel küldött, a cég magyarországi hangfelvételeiről és lemezeladásairól készített heti és havi beszámolók, az adatokat utólag, a háború után próbálták meg feltölteni.³⁵ A különböző lemezcégek feltehetőleg elpusztult hangfelvételi könyveit is csak fordított irányban, a fennmaradt hanglemezek alapján tudjuk rekonstruálni. A pontosabb felvételi dátumok sajnos nagyrészt ismeretlenek, pedig ezek alapján lenne vizsgálható a hanglemezipar háború alatti

28 Ekkor indult Amerikában a Lindströmhöz tartozó OkeH lemezmarika, a Pathé pedig New Yorkban nyitott új présüzemet, ld.: Blake: i. m., 26.

29 Oldal: i. m., 6.

30 Martland: *Diss.*, 426.

31 Uott, 420.

32 *Képes magyar hanglemez-történet*, 38.

33 Lásd: Simon Géza Gábor: „Bevezető”. In: Bajnai Klára–Simon Géza Gábor–Borsos Tibor: *A „Diadal” Hanglemezyár története és diszkográfiája*. Budapest: JOKA, 2010, XII.

34 Molnár Tibor a *Sztereó* magazinban megjelent cikksorozatának első részében az 1914 előtti, második részében pedig már a világháború utáni felvételekről ír, ld.: Molnár Tibor: „Gramofónia 1. A magyar hanglemezyártás kezdete és az Első Magyar Hanglemezyár”, *Sztereó*, III/2. (1996. április–május), 34–35. és uő: „Gramofónia 2. A magyar hanglemezyártás az első világháború után”, *Sztereó*, III/3. (1996. augusztus), 42. Veöreös Enikő publikálatlan magyar összefoglalásában csak 1914-ig követi a magyar hanglemeztörténet eseményeit, utána a húszas évek elejére tér rá, ld.: Veöreös: *A magyar hanglemezyártás története...*, 5–11.

35 Alan Kelly: *The Gramophone Company Limited. His Master's Voice. General Catalogue*. CD-ROM, a szerző kiadása, 2000. Suf-L.doc, 693.

reakcióideje. Persze mivel a külföldi cégek csak időről időre küldtek hangmérnököt Magyarországra, nem is beszélhetünk folyamatos hangfelvételi tevékenységről. A lemezek tartalma alapján leginkább a *terminus post quem* határozható meg, ebben történelmi események, valamint színpadi művek bemutatói nyújtanak támpontot. Hasonló segítséget kapunk a datáláshoz a Favorite Record esetében, hiszen tudjuk, hogy e lemezárka jól ismert, hölgyalakot ábrázoló lemezcímekjét 1914. július 30-án védették le Budapesten.³⁶

Az Első Magyar Hanglemezyár háborús hangfelvételein még nem találunk kifejezetten angol- és franciaellenes célzásokat, lehetséges, hogy ezek a lemezek közvetlenül a háború kitörése után, augusztus első napjaiban készültek. Az első, már biztosan 1914 augusztusának közepe után megvalósult hangfelvételi ülés alkalmával készült hangfelvételek Solti Hermin négy, Diadal lemezmárkán megjelent hangfelvételét tartalmazzák.³⁷ E négy hangfelvételtől három hagyományos kuplé, azonban a negyedik, *Francia-orosz-angol utánzatok* című kabarédalban már találunk világháborús utalásokat: Solti Hermin egy rövid szöveges bevezető után egy-egy versszakot énekel a francia, az orosz s az angol fronton tapasztalt fiktív „élményeiről”. Az, hogy Oroszország mellett már Anglia és Franciaország is ellenséges országgént szerepel, nyilvánvalóvá teszi, hogy a felvétel 1914. augusztus 12., az Anglia és Magyarország közti hadiállapot kihirdetése után kellett, hogy készüljön.

1915 júniusa utánra datálható – a szintén Diadal-lemezen megjelent – *A bersaglieri* című kétrészes, zongorakíséretes kabarészám felvétele,³⁸ melyen Olaszország már ellenséggént szerepel, s a szöveg már Isonzóra is utal. A datálást alátámasztja a mindössze nyolc matricaszámmal későbbi, tehát feltehetőleg ugyanekkor készült *Mister Neutral*³⁹ című kabarészám tartalma, hiszen itt az ekkor még semleges Amerikából érkező tudósító a lengyel és przemysli eseményekről beszélget az orosz cárral. Hasonlóképpen történelmi esemény segít datálni Sas Náci IV. Károly király koronázása (1916. december 30.) alkalmából írott magyarnótájának (*Károly király, öreg Karcsi*) hangfelvételét. *A népfelkelő*⁴⁰ című kupléban pedig egy, az 1917. augusztusi tarnopoli eseményekre utaló célzás segíti a felvétel dátumának meghatározását.

36 29108. számon, *Központi Védjegy Értesítő*, 1914. VII. füzet 621. ld. továbbá: *Képes magyar hanglemeztörténet*, 29.

37 Zerkovitz Béla: *A semmeringi quartett*, Zerkovitz Béla: *Csókolom a szíved csücskét*, Weiner István: *Mamuska kuplé* és Weiner István: *Francia-orosz-angol utánzatok*, előadja Solti Hermin és a Royal Orfeum Zenekara. A *Csókolom a szíved csücskét* és a *Mamuska* felvételén egy, valószínűsíthetően a Royal Orfeum együttesének tagjaiból álló, de a lemezcímén nem jelzett férfiar is közreműködött. Diadal Record D 1417 és D 1418, matr. 58043–58046. – A Diadal Record történetéről lásd: Bajnai-Simon-Borsos: *A „Diadal” Hanglemezyár története és diszkográfiája*. A Diadal-lemezek éppen a háborús kiadványokat is érintő matricaszám-problematikáját részletesen tárgyaltam: Szabó: *1914 hangjai*

38 Weiner István: *A bersaglieri*. Előadó: Virág Jenő és Weiner István. Diadal Record D 1444, matr. 58094–58095.

39 Hetényi-Heidberg Albert–Harsányi Zsolt: *Mister Neutral*, I-II. Előadja Gyárfás Dezső, zongorán kíséri Hetényi-Heidberg Albert. Diadal Record D 1447, matr. 58102.

40 Irving Berlin–Weiner István: *A népfelkelő*. Előadja Steinhardt Géza zongorakísérettel. Favorite Record 1-27825, matr. 15958.

Az operettek a 20. század első harmadában – aktualitásuknak és népszerűségüknek köszönhetően – a lemezrepertoár fontos és kurrens részét képezték.⁴¹ Népszerűségük pedig a háború kitörése után sem csökkent, sőt inkább növekedett.⁴² A lemezre rögzített operettrepertoárt végignézve tehát világosan követhető, mely lemezcég meddig tudott aktív maradni a háború idején Magyarországon:

	Budapesti bemutató	EMH (Special (magyar)	Beka (Diadal) (német)	Favorite (német)	Gramophone Co. (angol)	Columbia (amerikai)
Jacobi: <i>Szibill</i>	1914. 02. 27.	11943–11946	58979	[n. a.]	15639L–15641L	68126–27
Lehár: <i>Végre egyedül</i>	1915. 02. 20.	–	[n. a.]	[n. a.]	–	68174
Kálmán: <i>Zsuzsi kisasszony</i>	1915. 02. 27.	–	58069	15580–15583	–	68370
O. Straus: <i>Legénybúcsú</i>	1915. 09. 22.	–	58091	15596, 15598	–	68402
Szirmai: <i>Mágnás Miska</i>	1916. 02. 12.	–	58117–58118	15645–15651	–	68482, 68485
Berté: <i>Három a kislány</i>	1916. 04.23.	–	58111–58112	15743–15750	–	[n.a.]
Kálmán: <i>A csárdáskirályné</i>	1916. 11. 03.	–	–	15873-tól	–	68547–68552
Fall: <i>Sztambul rózsája</i>	1917. 06. 27.	–	–	15942–15945	–	68613–68619
Lehár: <i>Pacsirta</i>	1918. 02. 01.	–	–	15980–15982	–	68675–76
Szirmai: <i>Gróf Rinaldo</i>	1918. 11. 07.	–	–	–	–	68686–87

2. táblázat. Operettek magyar hanglemezen az első világháború éveiben (kivonat)

A táblázat adatait végignézve külön vizsgálatot érdemel az angol és amerikai lemezcégek háború alatti magyarországi tevékenysége, hiszen Magyarország a The Gramophone Company, valamint később az amerikai Columbia Records szempontjából ellenséges országnak minősült. Mégis mindkét cég adott ki 1914 és 1918 között magyar hanglemezeket, akkor is, amikor már az anyaországuk had-

41 Az operettbemutatók és operettfelvételek közti szoros összefüggésről részletesebben írtam az operett századfordulós énekstílusát tárgyaló tanulmányomban: Szabó Ferenc János: „Valójában milyen is a ’könnyed operett-stílus’?”. In: Ignác Ádám (szerk.): *Műfajok, stílusok, szubkultúrák. Tanulmányok a magyar populáris zenéről*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015. 41–56.

42 Mint ahogy a *Három a kislány* és *A csárdáskirályné* budapesti bemutatói utáni sajtóvisszhangból közzismert, ld. N. N.: „Utazás a ’Három a kislány’ körül”, *Színházi Élet*, V/19. (1916. április 30–május 7.), 1–9., ide: 1.; N. N.: „A csárdáskirályné”, *Színházi Élet*, V/40. (1916. november 12–19.), 1–7., ide: 1–2.

ban állt az Osztrák–Magyar Monarchiával. E felvételek egy része persze nem Magyarországon készült. A Gramofon társaság világháború alatti magyar lemezeit 1915-ben Berlinben, 1916-ban és 1917-ben pedig New Yorkban vették fel⁴³ – ezért hiányoznak róluk az aktuális budapesti operettslágerek –, míg a Columbia párhuzamosan egyrészt Budapesten, másrészt pedig szintén az Amerikai Egyesült Államokban készített magyar vonatkozású hangfelvételeket.⁴⁴ S érthető, hogy míg Berlinben rögzíthettek hazafias, a háborús hangulatot erősítő hangfelvételeket – például Pap Zoltán *Áldassék a király* című néphimnuszát 1915-ben, melyet a tartalomhoz illő egyedi lemezcímkével adtak ki⁴⁵ –, az angol nyelvterületen készült magyar hanglemezek repertoárja kevésbé harcias. Az 1915 és 1918 közti amerikai magyar repertoárt leginkább magyar nóták, kuplék és egyházi énekek alkotják.

3. Háborús repertoár és háborús hangulat Magyarországon – zenés felvételek

Már a Diadal Record 1914. évi műsorán megfigyelhető a magyar közönség zenehallgatási szokásainak hirtelen megváltozása. A világháború kitörése után készült jelenleg ismert lemezeken túlnyomórészt indulókat, kabarészármokat és -dalokat, eleinte lelkesítő, később inkább elégikus hangvételű dalokat, szonókat, magyarnótákat és hangjátékokat, valamint a háborútól gyakran független kuplékat és operettrészleteket találunk. Feltűnhet, hogy – legalábbis jelenlegi adataink alapján – operafelvétel nem készült a háború éveit alatt Budapesten,⁴⁶ magyar egyházzenei felvétel is csak New Yorkban.⁴⁷

43 Lásd Alan Kelly katalógusait: *The Gramophone Company Limited. His Master's Voice. General Catalogue*. CD-ROM, a szerző kiadása, 2000.

44 A Columbia háborús években készült lemezeinek matricaszámait jól elkülöníthetők három csoportra. Ezek közül a 40 ezres matricaszámokon található az amerikai felvételek, például Bartóky Matild és Hegedüs Lajos énekesek hangfelvételei a háború későbbi éveiből.

45 Pap Zoltán: *Áldassék a király*. Előadó: Budai Izsó. The Gramophone Company 15-12875, matr. 17918L. A felvétel Berlinben készült. A lemezcímke reprodukciója szerepel a *Képes magyar hanglemez-történet* című kötet borítóján.

46 A jelenség különösen szembetűnő annak fényében, hogy Wlassics Gyula szerint a háború első évében bizonyos vidéki városokban (Kassa, Nagyvárad) éppen az operaelőadások arattak nagyobb sikert, ld.: ifj. Wlassics Gyula: „A színház és a háború”. Különlenyomat: *Budapesti Szemle*, 1915/463. Budapest: Franklin-társulat, 1915, 9. – Környei Béla, a Magyar Királyi Operaház tenoristájának a BeKa lemezcég 58027–58031 matricaszámokon rögzített, Diadal lemezmárkán megjelent 1914-es hangfelvételeinek datálásáról lásd részletesebben Szabó: *1914 hangjai*. 1915-ben és 1916-ban Budai Izsó, a Magyar Királyi Operaház magánénekes-e Bartóky Matild, az Operaház korábbi énekművésze készített hangfelvételeket a The Gramophone Company számára, de ezek között nem találunk operarészletet, csak magyarnótákat és katonadalokat. A ma Szerbiához tartozó Fehértemplomban (Bela Crkva) született Anton Arnold (1881–1954) operaénekes – később a bécsi Staatsoper magánénekes-e – magyar nyelven, „Boldogok, kik az igazságért szenvednek” szövegkezdettel lemeze énekelte Kienzl *Der Evangelimann* című operájának „Selig sind...” kezdetű áriáját (Favorite Record 1-025673, matr. 15914), azonban a felvétel a környező matricaszámok alapján szinte biztosan nem Budapesten, hanem Bécsben készült (ugyanekkor készült Arnold és Grete Holm német nyelvű, a *Die Rose von Stambul* részleteiből készített két hangfelvétele).

47 Hegedüs Lajos 1917-ben készített egyházzenei hangfelvételeiről ld.: Szabó Ferenc János: „Templomi énekektől a 'Templomi kar'-ig. Vallásos énekek magyar hanglemezen (1900–1920)”, *Magyar Egyházzene*, XX/1. (2012–2013. advent-karácsony-hanuka), 43–54.

Más országok világháború alatti lemezrepertoárjával összehasonlítva ez mindenképpen jelentős különbség. Külföldön, még ha egy időre háttérbe is szorult, mégsem állt le teljesen a komolyzenei hangfelvételek készítése. Elég csak Edward Elgar példájára gondolnunk, hiszen az angol zeneszerző és a The Gramophone Company több évig tartó együttműködése éppen 1914-ben kezdődött. Elgar többek között a belgiumi harctéri eseményekre reflektáló *Carillon* című művét is lemezre vezényelte az ősbemutató utáni hónapban, 1915. január 29-én.⁴⁸ Némely magyar vonatkozása is van egy, a háborút közvetlenül megelőző, de recepciótörténetét tekintve a háborúval is kapcsolatba kerülő jelentős komolyzenei hangzó emlékek: különös egybeesés, hogy éppen 1914 augusztusában jelent meg a híres, Arthur Nikisch által vezényelt első teljes szimfóniafelvétel, Beethoven ötödik szimfóniájának harmadik és negyedik része.⁴⁹ Mint azt Brian Rust írja, Nikischt az angol újságok „the Hun”-ként emlegették, s valószínűleg ez is befolyásolhatta a lemez recepcióját.⁵⁰

A magyar közönség ezzel szemben elsősorban magyar nótára, kuplékra és szonokra, a hadiélmények átélését, illetve feldolgozását elősegítő illúziókeltő hangjátékokra, vagy az operett könnyed szórakoztatására vágyott. Az Első Magyar Hanglemezyár háborús felvételei között több katonainduló is szerepelt (lásd az 1. táblázatban a 281. oldalon). A jelenség nem egyedülálló: a háború kitörésekor egész Európában a katonaindulók, katonazenekarok által játszott nemzeti himnuszok voltak a legnépszerűbb lemezek.⁵¹ A szövetségesek összetartozását is jelezték ezekkel, így került lemezre 1914 augusztusában Budapesten a magyar mellett a német himnusz,⁵² Bécsben az *Österreichische Volkshymne* és a *Deutschmeister Marsch* mellett a *Vivat Hungaria*,⁵³ s hasonlóképpen Stuttgartban a *Porosz vagyok* című katonainduló.⁵⁴ Ez utóbbi lemez – német eredete ellenére – a 70 ezres magyar katalógus számsorába illeszkedő kiadási száma (70878) és magyar címe alapján is elsősorban a magyar lemezboltokba lett szánva.

Nemcsak az indulófelvételek voltak a lelkesítés eszközei, hanem az indulójellegű nóták is, különösen azáltal, hogy ezeknek énekelhető szövege is volt. Visszaemlékezésekből is tudjuk, hogy a háború kitörését követően rendkívül népszerű volt a lelkesítő, verbuváló hangvételű *Megállj, megállj, kutya Szerbia* című

48 Edward Elgar: *Carillon*. Vezényel a szerző. HMV 2-0522 és 2-0523, matr. A18274f és A18276f, ld.: Andrew Neill: „Elgar in the Recording Studio. 1914–1925”. Az *Elgar conducts Elgar. The complete recordings 1914–1925* című CD-kiadvány kísérőfüzete. Music and Arts CD-1257, 15.

49 A katalógus reprintként megjelent: *Gramophone Records of the First World War. An HMV Catalogue 1914–1918*. North Pomfret: David & Charles Inc., [é. n.] [számozatlan oldalak].

50 Rust: i. m., 2. [számozatlan oldal].

51 Blake: i. m., 23.

52 Első Magyar Hanglemezyár 12606 és 12604, ld. az 1. táblázatban.

53 Otto Sykora: *Vivat Hungaria*, Columbia Double-Face D 7456, matr. 68227; August Wilhelm Jurek: *Deutschmeister Marsch*. Columbia Double-Face D 7456, matr. 68228; *Österreichische Volkshymne* [a címke erősen sérült, nehezen olvasható], Columbia Double-Face D 7455, matr. 68234. A felvételeken a Cs. és Kir. 67. gyalogezred zenekara játszik, vezényel Hermann Dostal.

54 *Porosz vagyok*. Előadó: ismeretlen katonazenekar. The Gramophone Company, 70878, matr. 17044 1/2 L.

dal.⁵⁵ Több lemezcég is kiadta,⁵⁶ az Első Magyar Hanglemezyár két verzióban is: a századelő legnagyobb magyar lemezsztárja, Király Ernő cigányzenekari kísérettel énekelt lemezre, míg az amúgy kabaréjeleneteket előadó Göndör Aurél és társulata egy hangjátékszerű verzióban rögzítette. A hangjáték csupán keretezi a nótát: előtte trombitajel és a csatába induló katonák rövid párbeszéde hangzik el, majd a nóta végeztével a trombitajel megismétlődik. A dal a háború előrehaladtával egyértelműen veszített a népszerűségéből, a háború végén, 1918-ban Kosztolányi Dezső már „a háború első, gyalázatos nótája”-ként említette.⁵⁷ Nem véletlen, hogy 1915-től kezdve már nem találkozunk vele hanglemezen.

Nemzetközileg is ismert volt, így hosszabb ideig tudott a lemezipertoár része maradni a *Rosa, wir fahren nach Lodz* refrénű indulódal, zeneszerzőjének csak Verau vezetéknéve ismert, német szövegét Fritz Löhner-Beda – később Lehár Ferenc és Ábrahám Pál librettistája – írta.⁵⁸ A dal több lemezcég is repertoárjára vette, a bécsi Favorite német és magyar nyelvű énekelt verzióban is kiadta, közvetlenül a háború kitörését követő hónapokban.⁵⁹ A dal *Rózi gyerünk Lodzba* címváltozattal, Diadal márkán megjelent cigányzenekari felvételét nehéz datálni, de vagy 1914 őszén, vagy 1915 nyarán készülhetett.⁶⁰ A jelenleg hozzáférhető adatok alapján 1916-ban Berlinben is készült egy zenekar-kíséretes felvétel belőle, mely a The Gramophone Company közép-európai katalógusának részeként, tehát az Osztrák–Magyar Monarchia lemezipiacán jelent meg.⁶¹

A katonaindulók és hasonló lelkesítő dalok azonban Magyarországon feltűnően hamar eltűntek a lemezipertoárról. A jelenleg ismert adatok alapján a világháború éveiben készült utolsó magyar indulófelvétel a Columbia lemezcégnél jelent meg, az 1915 végén készült felvételen a Magyar Királyi I. Honvéd Gyalogezred zenekara egy *Bolgár hadi indulót* játszik Fricsey Richárd vezényletével,⁶² a hanglemez kiadására nyilván Bulgária 1915. októberi hadba lépése kínálta az alkalmat. A háború későbbi éveiben már ilyen politikai vonatkozású lehetőség sem adódott új in-

55 A dalról és ismertségéről ld. pl.: Turnowsky Sándor: „A tömeg és természete”, *Korunk*, 1930. január, 1–10. online hozzáférés: http://epa.oszk.hu/00400/00458/00250/1930_01_5069.html (letöltve 2014. november 5-én); Lengyel Dénes: „Az ösök nyomában”, *Művelődés*, 2007. december, online hozzáférés: <http://www.muvelodes.ro/index.php/Cikk?id=479> (letöltve 2014. november 5-én); Szabó Dániel: „Katonadalok és az első világháború”, *Aetas*, 2007/1., 44–62., ide: 48–49.

56 Az Első Magyar Hanglemezyár két különböző felvételén kívül pl. Újváry Károly, Nyári Rudi cigányzenekarának kíséretével. Favorite Record 1-025594, matr. 168.

57 Kosztolányi Dezső: „Visszajáró dalok”, *Pesti Napló*, 69/264. (1918. november 10), 11.

58 A dal később a *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* című filmsorozat részeként vált széles körben ismertté, később Fritz Muliar is feldolgozta. Ld. bővebben: Mahringer: i. m., 94.

59 Verau–Fritz Löhner-Beda: *Rosa, wir fahren nach Lodz*. Előadja Újváry Károly és a Favorite zenekara, Favorite Record 1-025184, matr. 177. Magyar nyelven: *Rózi, Lodzba megyünk*. Előadja ismeretlen énekkar a Favorite zenekarának kíséretével, Favorite Record 1-23658, matr. 178., illetve 198. A magyar felvételen csak a refrén hangzik el énekelve.

60 *Rózi gyerünk Lodzba*. Előadja Kozák Gábor cigányzenekara. Diadal Record D 1442, matr. 58090.

61 *Rosa, wir fahren nach Lodz*. Grammophon Orchester mit Gesang. The Gramophone Company [Schallplatte Gramophon márkán] 70915, matr. 18558L.

62 *Bolgár hadi induló*. Előadó: Magyar Kir. I. Honvéd Gyalogezred zenekara, vezényel Fricsey Richárd. Columbia Records D 7542, matr. 68435.

dulófelvétel készítésére, de a közhangulat sem indokolta katonaindulók hangfelvételeinek elkészítését.⁶³

A korai magyar hanglemez-repertoár egyik legjelentősebb részét képezik a magyarnóta-felvételek. Nemcsak azért, mert az általában cigányzenekarral, ritkábban zongorával kísért szólóénekes hangja a kezdetleges hangfelvételi technikával is viszonylag jól rögzíthető volt, hanem a magyar nóták rendkívüli népszerűsége miatt is.⁶⁴ A lemezrepertoárnak ezen szelete a háború évei alatt sajátosan összemosódik a szanzonokkal. A 20. század első két évtizedében számos olyan refrénes, strofikus szerkezetű, de – még zongorakíséretes leírás esetén is – magyar nótás, cigányzenés gesztusokkal (cimbalomszerű arpeggiók, klarinétfutamok) és harmóniákkal kísért műdal keletkezett, amely mind zenei sajátosságait, mind pedig előadásmódját tekintve félúton található a szanzon és a magyar nóta között.⁶⁵ Ráadásul ezeknek a felvételein a háború alatt rendszerint cigányzenekarok játszották a kíséretet, és népszerű énekes előadók – Király Ernő, Újváry Károly, Nádor Jenő – mindkét műfajban tevékenykedtek. Jelen tanulmányban a magyar nótákat és a szanzonokat zenei szempontból nem elemzem, elsősorban a címadások és szövegek háborús utalásait vizsgálom. Az elemzés eredményeit a teljes repertoár ismerete nélkül természetesen nem lehet véglegesnek tekinteni, de bizonyos tematikus tendenciák így is jól kimutathatók.

Az 1914 és 1918 közti repertoárt vizsgálva jól megfigyelhető, hogy a háború évei alatt évről évre más témájú nóták kerültek lemezre. Már 1914 őszén felvettek szomorú, katonaelet-tematikájú magyar nótákat (lásd az 1. táblázatban Király Ernő hangfelvételeit). E nóták korai jelenléte azonban a lelkesítő hangfelvételek mellett inkább még csak azt jelzi, hogy a világháború aktualitásával eladhatónak tekintették őket. Újváry Károly *Magyar szabadság* című nótája 1914 őszén került lemezre,⁶⁶ feltehetőleg akkortájt is keletkezhetett. Bár a nóta lassú, szomorú hangvételű, a szövege – szintén Újváry Károly szerzeménye – inkább hazafias-lelkesítő.

Később, a háború elhúzódásával a szomorú magyar nótát vagy elégikus szanzonek tartalmazó lemezek száma jelentősen megnövekedett. A dalszövegek eleinte a hátszág szempontjából értelmezték a háborút. A fronton harcoló katonákra gondoló hazaiak körében olyannyira népszerű volt az *Ott, ahol a Dnyeszter vize zúg*, hogy több felvételen is forgalomba került a háború első évében.⁶⁷ A Diadal számá-

63 A győzelemre álló vagy a háborúba később belépő országokban ez a jelenség persze éppen ellenkezőleg mutatkozott: Philip Sousa *Hands Across The Sea* című indulójának 1917 tavaszi, az Amerikai Egyesült Államok hadbalépésekor készült felvétele rendkívüli népszerűségnek örvendett a tengerentúlon. Ld.: Rust: i. m., [7. számozatlan oldal].

64 A The Gramophone Company budapesti képviselőjének vezetője, Heinrich Conrad a cég londoni központjának 1911. december 9-én írott levelében hosszan ecseteli a magyar nóták népszerűségét. EMI Archives Trust, budapesti vonatkozású céges levelezés 1911-ből, 2. doboz, 5069.

65 A később említésre kerülőkhöz képest ismertebb példa erre a műfaji keveredésre Zerkovitz Béla *Léha nóta* című szerzeménye, mely mindkét műfaj előadói stílusában megállja a helyét.

66 Újváry Károly: *Magyar szabadság*. Előadó: Újváry Károly, Nyári Rudi cigányzenekara. Favorite Record 1-025598, matr. 172.

67 Marthon Géza: *Ott, ahol a Dnyeszter vize zúg*. Előadó: Újváry Károly, Kozák Gábor cigányzenekara, Favorite Record 1-025612, matr. 15559; valamint Király Ernő, ifj. Berkes Béla cigányzenekara, Columbia D-7474, matr. 68376. A Favorite-felvétel 1914 végén, a Columbia-felvétel 1915. február után készült.

ra Sárosi Mihály énekelt lemezre számos magyar nótát 1914 végén vagy 1915 elején, közte a *Messze földön, idegenben* és a *Messze mentél, nagyon messze* címűt.⁶⁸ Ez utóbbit Király Ernő is lemezre vette 1915-ben, ifj. Berkes Béla cigányzenekarának kíséretével.⁶⁹

A háború második évében már keserűbb hangulatról árulkodnak a dalcímek. A csatába induló vagy éppen onnan visszatérő katonákra utaló *Estére indul az ezred* – melynek két felvétele is fennmaradt 1915 végéről, illetve 1916 tavaszáról⁷⁰ – szintén a magyar nóta és a sanzon közti átmenet példája: zeneileg inkább keringőlyüktetésű sanzonnak minősül, ugyanakkor énekes előadásmódja – a sanzonoméhoz képest erőteljesebb, kevésbé beszédszerű hangadás –, illetve elsősorban cigányzenekari kísérete alapján magyarnóta-szerű kompozícióként is említhető. A katonák elhúzódo távollétére célozhat a *Hiába üzented, hogy elfeledtél régen* cím, a front és a hátsószög viszonyát még mindig a hátsószög szempontjából nézve.⁷¹ 1916 tavaszán a Columbia lemezein már a katonahalál a téma. Király Ernő nótáiban *Fehér fakesztek* jelennek meg,⁷² s ő énekli lemezre a *Ha meghalok, nótaszóval temessenek* című nótát is.⁷³ Szintén a háborús veszteségekre, sebesülésekre utal Kun László 1916 novembere után lemezre rögzített dalának a címe: *Ha benyitom [az] István kórház kapuját*.⁷⁴

Némi bizakodásra, a pozitív változás reményére utal a háború harmadik évében lemezre énekelt *Károly király, öreg Karcsi* című nóta szövege, melyben az elhunyt Ferenc József az égből lenéz, s „le is szólt, hogy Károly fiam, azzal a jó magyar néppel híven tarts ki, / Úgy, ahogy én Jóska lettem, úgy leszel majd te is egyszer öreg Karcsi”.⁷⁵ Ezután viszont – jelenlegi adataink alapján – eltűnnek a nóták és a sanzonok a Favorite Record repertoárjáról, s a cég kínálatának gerince az ope-rett és a kabarédal marad. Az egyik utolsó, még egyértelműen a háborúhoz köthető dal Szirmai Albert 1917 végén rögzített *A messzi olasz ég alatt* című szerzeménye, melyet a Columbia lemezcéggel kizárólagos szerződésben álló Király Ernő énekelt lemezre.⁷⁶

68 Sas Náci: *Messze földön, idegenben*. Előadó: Sárosi Mihály, Diadal D 1430, matr. 58070; Ányos Laci: *Messze mentél, nagyon messze*. Előadó: Sárosi Mihály, Diadal D 1425, matr. 58058; ill. Király Ernő, ifj. Berkes Béla cigányzenekara, Columbia D-7505, matr. 68383.

69 Ányos Laci: *Messze mentél, nagyon messze*. Előadó: Király Ernő, ifj. Berkes Béla cigányzenekara, Columbia D-7505, matr. 68383.

70 Leitner Pál: *Estére indul az ezred*. Előadó: Sziklai József, Diadal Record D 1459, matr. 58120 (1916. április után); valamint Újváry Károly, Kozák Gábor cigányzenekara, Favorite Record 1-025642, matr. 15630 (1915-1916 fordulója).

71 *Hiába is üzented, hogy elfeledtél régen*. Előadó: Sziklai József, Diadal Record D 1458, matr. 58137.

72 Sas Náci: *Fehér fakesztek*. Előadó: Király Ernő, ifj. Berkes Béla cigányzenekara, Columbia D-7540, matr. 68492.

73 Ányos Laci: *Ha meghalok, nótaszóval temessenek*. Előadó: Király Ernő, ifj. Berkes Béla cigányzenekara, Columbia D-7581, matr. 68524.

74 Kun László: *Ha benyitom István kórház kapuját*. Király Ernő, ifj. Berkes Béla cigányzenekara, Columbia D-7595, matr. 68578.

75 Sas Náci: *Károly király, öreg Karcsi*. Előadó: Újváry Károly, Kozák Gábor cigányzenekara, Favorite Record 1-025664, matr. 15880.

76 Szirmai Albert *A messzi olasz ég alatt*. Előadó: Király Ernő, ifj. Berkes Béla cigányzenekara, Columbia D-7608, matr. 68635.

4. A háborúélmény nagyvárosi feldolgozásának hangzó eszköze: a kabaré(dal)

Mint arra már fentebb hivatkoztunk, az operett a gondolatok elterelése, illetve a mesébe, illúzióba menekülés által a háborúélmény feldolgozásának egyik módja volt. Ugyanezt a célt szolgálta, csak éppen másképp, a háborún való viccelődés, nevetés: a háborús témájú kabaréjelenet és kabarédal. Már 1914 augusztusában humoros felvételekkel ütik el a helyzet komolyságát az előadók, s az, hogy még 1917–18-ban is készülnek új kabaréfelvételek Magyarországon, jelzi, hogy a háború végéig nem csökkent ezek népszerűsége.

Eljuttat célzásaikkal, valamint karikírozott aktuális témáikkal talán éppen ezek a kabaréfelvételek árulnak el legtöbbet a hátország, a világháború alatti Budapest és a háborús események kapcsolatáról. Solti Hermin fentebb említett *Francia-orosz-angol utánzatok* című felvételét „a [nyári] szünet alatt volt alkalmam az ellenséges lövészárkokat meglátogatni, hogy megtudjam, milyen ott a hangulat” mondattal indítja, ezután először Franciaországról, majd Oroszországról, végül Angliáról énekel egy-egy, az adott országon és nyelven gúnyolódó szövegű („coquette [a felvételen kiejtve: kokett] – a fene megett...”); „Haccaccaré, haccacár, nagy cőreszben van a cár”) versszakot refrénnel, az egyes versszakokban politikusok – például Raymond Poincaré és René Viviani – nevét is kifigurázva. A kuplé zenéje is az adott országról alkotott sztereotipikus képek karikatúrája: Franciaország esetében gyors, könnyed, indulós lejtésű dallamot, az orosz versszakban lassabb, rusztikus, szinte tenyeres-talpas táncot, míg az utolsó, londoni verzióban lassabb, nyugodtabb páros ütemű táncot (korai foxtrottot?) hallunk. A zenei és nyelvi humor, valamint a tánczene és a háborús tematika együttes alkalmazása érzékletesen mutatja a háború kitörését közvetlenül követő hangulatot.

Az ugyanekkor, 1914 augusztusában készült, s a címében a katonai egyenruha színére utaló kétrészes kabarészám, a *Csukaszürke ember*⁷⁷ a népszerű „Ujjé a Ligetben nagyszerű” refrénű kuplé aktualizált szövegű, a fentiekhez hasonlóan a háborúval viccelődő paródiájával indul (1. kotta a 292. oldalon), majd prózában folytatódik. Gyárfás Dezső „öreg zsidó”-ként jellemzi magát, aki nem túl bátor módon, egy „ha mindnyájunknak el kell menni, hát jó, hát elmegyünk” vállrándítással tekint a háborúra, hozzátéve, hogy őt már ötven éve kidobták a sorozáson, mert alkalmatlan volt a katonaságra, hiszen lúdtalpa volt – a kezén. Ennek ellenére „trenírozza” magát a katonaéletre, a szabadban (azaz a Lichthofban) alszik, s a megfelelő uniformisra is ügyel: „Mindenem csukaszürke, még a fehér ingem is. Négy hétig tartott, mire csukaszürke lett.” Szavai – ahogy a háborún viccelődik – ironikusan az abban való részvétel elkerülésének vágyáról, általában is a háborúellenességéről szólnak.

Gyárfás Dezső saját „háborús” menüjét is felsorolja, benne az ellenséges országokra, illetve az ekkoriban ismert hadi eszközökre utal: „Délben is csupa harcias

77 *Csukaszürke ember*, I–II, előadja Gyárfás Dezső. Diadal Record D 1423, matr. 58055–58056.



1. kotta. Csukaszürke ember, I, előadja Gyárfás Dezső. Diadal Record D 1423, matr. 58055.

étel. Előételnek ruszli (persze fej nélkül), szerb rostélyos, angol bélszín (jó véresen), túrós srappel, mákos haubic [...]”. Az országok és fegyvernemek felsorolásából annak a folyamatnak is a nyomára bukkanhatunk, ahogy a világháború már a kitörésekor kitágította az emberek érdeklődését, és figyelmüket egyre inkább a háborús hírekre irányította. Gyárfás – a háborús sajtóhíradások stílusát is parodizálva – felsorolja, ki mindenki lépett már be a háborúba, és sajátos, zsidó identitáshumormorral átalakított ország- és népnévparódiái bár kitalált országokról szólnak, mégis világosan mutatják, hogy az emberek a hírekből egyre több távoli népről, országról kerestek és valószínűleg szerezhettek is információkat: „Bizon’ má’ elég vóna a háborúból, pedig lesz ez még cifrább is. Épp most értesültem az abszolút megbízhatatlan forrásból, hogy az angoloknak sikerült megnyerni néhány rézbőrű indián törzset [...]. A sameszopotámiai sameszek is fellázadtak, és Pészach-Amerikából átkelve [...] Sabesszíniában offenzívába léptek.” A hangfelvétel végén pedig – különösen az eddig elhangzottak alapján – a formailag lelkes és lelkesítő zárószavakból érezhető háborúszkeptizmus szól: „Mit mondjak maguknak? Szóval a háború még bonyolódik. Azért nem kell félni, mi hála Istennek, von Beruf nagyon jól állunk. Ha ez sokáig így megy, akkor már nemsokára Péterváron fogunk táncolni. A viszontlátásra Moszkvában!”

A magyar szóhasználatban „csukaszürke” katonai uniformis osztrák hanglemezen is előfordul, azonban a magyar és az osztrák lemez összevetése jó példa az ausztriai és magyarországi háborús közhangulat különbségére, legalábbis arra, ami ebből a hanglemezekeken lecsapódott. A *Die graue Felduniform*⁷⁸ című lelkesítő, a háború komolyságát inkább elbagatellizáló dal inkább hívogatja a háborúba az embereket, mintsem komolyan vetetné azt.⁷⁹ Hangulatát valamelyest visszaadja a második versszak szövegének egy részlete:

78 *Die graue Felduniform*. Columbia Records D-7491, matr. 68426, a hangfelvétel 1915-ben készült. CD-n megjelent: „...und die Kugel macht bum bum!” *Humoristische Lieder, Propagandaufnahmen und Märsche aus der Zeit des Ersten Weltkriegs*, Wien: Verlag Militaria, [2009]. – A dal szövegének a következő oldalon idézett formája már egy szövegváltoztatás eredménye. Jelenleg ismert legkorábbi felvétele 1914-ben Berlinben készült Max Kuttner előadásában (Gramophone Co. 522574, matr. 17177L). A szövegváltoztatás mögött egyértelműen a háború áll, hiszen a korábbi felvételen az ellenségek között nem szerepelnek a Katzlmachernek gúnyolt olaszok, hanem a „Russen, Serben, Katzlmacher” sor helyén „Russ’ Franzos’ und Englisch[...]” áll, az utolsó szó nem érthető. A felvétel hozzáférhető online: <https://www.youtube.com/watch?v=jBP-IQ20jY> (letöltve 2015. július 2-án).

79 Különös, hogy Paul Mahringer a „Rosa, wir fahr’n nach Lodz” szövegével szembeállítva ezt a dalszöveget „brutálisabbnak” minősíti, lásd. Mahringer: i. m., 94.

Auf dem Hahn ein leichter Drucker
und die Kugel macht bum bum.
Russen, Serben, Katzlmacher
Fallen wie die Fliegen [sic] um.⁸⁰

Ezzel szemben a *Csukaszerű ember* egy, a háborút inkább humorral bemutató és értelmező kabarészám, jellegzetes zsidó identitáshumorral, s a végén ráadásul némi, a háború értelme iránti szkepticizmussal.

Gyárfás Dezső 1914 őszén egy sajtát, nem sokkal korábban lemezre rögzített kabarészámát is paródia tárgyává teszi: az 1914 tavaszán két lemezoldalra rögzített *Mozi felvevő* című kabaréjelenetét *Háborus mozi felvevő* címmel újítja fel.⁸¹ A háború mindkét hangfelvételen jelen van: Gyárfás 1914 tavaszán még a balkáni háborúval viccel, 1914 őszén azonban már a világháborúval. A hangfelvételek szövege szerint az egyik lábát a balkáni háborúban egy ágyúgolyó vitte el – még jó, hogy jött egy másik ágyúgolyó, amely visszahozta azt –, az utóbbi alkalommal pedig a fejét vitte el egy ágyúgolyó, így lecsatolható pótfjelet kapott helyette.

A háború éveinek előrehaladtával egyre élesebbé vált a gúny, egyre kiélezettebbé, szúrósabbá a humor a kabaréfelvételeken. Az olasz hadba lépés után készült *A bersaglieri* című kuplé felvételén Olaszország még a háború kezdetén megjelent felvételeken tapasztalhatónál is erősebben maró gúny tárgya lesz. Az énekelt kuplé szövege: „Ó bersaglieri, őt nagy baj éri” szavakkal kezdődik, ezután a „Soldato italiano – utáljánó”-ként bemutatkozó Virág Jenő olasz szemszögből tárgyalja a háború eseményeit: „Mi a háború elkezdettő forte, fortissimo, crescendo, furioso. De nemsokára piano, pianissimo, decrescendo, morendo, morendo...”. Előadásában az olasz gyalogos katonából (bersaglieri) „bőrszag-lieri”, D’Annunzióból a börtön-szengből kölcsönzött szóvéggel „Dannunstrigó” lesz (nem mellesleg az ő költeményeivel töltik az olasz bombákat). Persze rögtön hozzáteszi, hogy nem szükséges neki olaszul beszélnie, hiszen remekül tud „budapestínó”, az elmúlt években sokat volt Budapesten „mint majommutogató, mint verklitológató, mint planétahúzogató, mint cipőtisztogató, mint fagyaltnyalogató”. Az olasz kultúra terjesztését azonban úgy hálálták meg a magyarok, hogy „háborút hagytak maguknak tőlünk üzenni”. Ezen a hangfelvételen már az olasz katona gyengesége, gyávasága a vicc tárgya, hiszen az a sorozáskor annyira félt, hogy az édesanyjához küldték pihenni, de ezután mégis el kellett mennie az „Iszonyzóhoz” és a „Kidoberdóhoz”. A hangfelvétel végén pedig így szól: „Na, de most kezdődik a mi nagy offenzívánk. És fogadni merek, hogy két hét múlva diadalmasan bevonulunk a Laibachi fogolytáborba.”

A háború még későbbi szakaszáról tanúskodik Steinhardt Géza – a kuplészövegek tartalma és az operettbemutatók által körülhatárolható datálás alapján –

80 „Egy könnyed nyomás a ravaszon / S a golyó: bum-bum! / Oroszok, szerbek, macskaevők [olaszok] / Mint a legyek, úgy hullanak.” „...und die Kugel macht bum bum!” *Humoristische Lieder, Propagandaaufnahmen und Märsche aus der Zeit des Ersten Weltkriegs*, CD-kísérőfüzet, Wien: Verlag Militaria, [2009], 11.

81 Diadal Record D 1368, matr. 58992–58993. és D 1422, matr. 58053–58054. Az e hangfelvételek datálásával kapcsolatos problémákról ld. bővebben Szabó: 1914 *hangjai*.

1917 végén vagy 1918 legelején rögzített hangfelvétel-sorozata. A népszerű énekes-komikus Favorite márkájú lemezeken megjelent kupléfelvételei, paródiái a korszak ízléséről és hangulatáról is tanúskodnak: az ismert dallamokra alkalmazott, sokszor meglehetősen pajzán szövegekben rendre a háborúból hazalátogató és a frontra visszamenni egyáltalán nem vágyó, vagy a frontról a hátszói létre hazagondoló katona alakja jelenik meg, itt a háború már egyértelműen negatív kontextusba kerül. Az *Irigylem az Abelesz Mórt*⁸² lövészárokban lévő katonája irigkedik a Budapesten maradt kereskedőre. A frontról tér haza *Az én dadám*⁸³ katonája, s a szabadság végeztével szomorúan konstatálja, hogy vissza kell térnie a harctérre. A már említett *A népfelkelőben*⁸⁴ pedig a főszereplő a sorozás és a bakaélet szépségeiről, de még inkább veszélyeiről énekel, az 1917 augusztusi tarnopoli eseményekre célozva „Az apám se azért csinált magának oly sok gondot, hogy én Tarnopolnál ássak magamnak egy *Deckungot*”.

Az előzőeknél még különlegesebb a *Mamuska, mamuska*⁸⁵ és az *Így kívánja az én feleségem*⁸⁶ esete, hiszen az ezekben parodizált dalok eredetileg is háborús kuplék voltak, az előbbi a már említett, 1914 őszén lemezre is rögzített *Mamuska*,⁸⁷ az utóbbi pedig az *A muszkákat hogyan dolgoztassam*.⁸⁸ A *Mamuska* mindkét szövegváltozata magán viseli a háború éppen akkor aktuális lenyomatát: az 1914 őszi verzióban a hazatérő férj egy tiszt kardot talál a hálószobájában, de még mielőtt gyanút fogna, a feleség megmagyarázza a helyzetet: a férj nemsokára meg fog jelenni a pótsorozáson, s mivel biztosan be is viszik katonának, már előre megvette neki a kardját. A férj a paródiában is rosszkor érkezik haza, de ezúttal egy katonát talál a felesége szekrényében. A feleség ügyeskedő magyarázatában még meg is dicséri az urát, hiszen ez a katona „eltűnt a harctéren, a veszteségi lajstromban benn volt a múlt héten. Apus, te nagy szolgálatot tettél a hazának. No hallod, egy katona eltűnt és te megtaláltad!”

Az 1915 nyarán vagy őszén készült lemezről ismert *A muszkákat hogyan dolgoztassam* című kuplé szövegében egy magyar hölgy énekelt az orosz hadifoglyokkal kapcsolatos problémákról – lévén hogy munka helyett inkább a leányokra kíváncsiak –, az 1917–18-as paródiában bár a pajzánság megmaradt, de a vicc már keser-

82 Zerkovitz Béla–Weiner István: *Irigylem az Abelesz Mórt!* Előadja Steinhartd Géza zongorakísérettel. Favorite Record 1-27824, matr. 15957.

83 Weiner István: *Az én dadám*. Előadja Steinhartd Géza zongorakísérettel. Favorite Record 1-27828, matr. 15961.

84 Irving Berlin–Weiner István: *A népfelkelő*. Előadja Steinhartd Géza zongorakísérettel. Favorite Record 1-27825, matr. 15958.

85 Weiner István: *Mamuska, mamuska*. Előadja Steinhartd Géza zongorakísérettel. Favorite Record 1-27827, matr. 15960.

86 Weiner István: *Így kívánja a feleségem*. Előadja Steinhartd Géza zongorakísérettel. Favorite Record 1-27823, matr. 15956.

87 Weiner István: *Mamuska*. Előadja Solti Hermin férfikarral és a Royal Orfeum zenekarával. Diadal Record D 1418, matr. 58045.

88 Weiner István: *A muszkákat hogyan dolgoztassam*. Előadja Gyárfás Dezső zongorakísérettel. Diadal Record D 1449, matr. 58099.

édes, a humorizálásra a hátszágbeli élelemhiány szolgáltatja az alapot (2. kotta). A tej után a későbbi versszakokban a tojás, a libazsír, a tyúkhús is előkerül, természetesen mindegyik kettős – valós és pajzán – kontextusban.



2. kotta. Weiner István: *Így kívánja a feleségem*. Előadja Steinhardt Géza zongorakísérettel. Favorite Record 1-27823, matr. 15956.

Matricaszám	Cím	eredeti
15956	Így kívánja az én feleségem	Weiner István: <i>A muszkákat hogyan dolgoztassam</i>
15957	Irigylem az Abelesz Mórt	Zerkovitz: <i>Irigylem a kannibál nőt</i>
15958	A népfelkelő	Irving Berlin: <i>Alexander's Ragtime Band</i>
15959	Sír a kislány a Balaton partján	[magyar nóták]
15960	Mamuska, mamuska	Weiner István: <i>Mamuska</i>
15961	Az én dadám	[egyelőre ismeretlen]
15962	Steinhardt mulat I	[magyar nóták]
15963	Steinhardt mulat II	[magyar nóták]

3. táblázat. Steinhardt Géza háborús paródiái Favorite-lemezeken (1917–1918)

5. A háborúélmény otthoni feldolgozásának hangzó eszköze: a hangjáték

A kabarélemezek elsősorban a gúny, a vicc eszközével közelítenek a háborúhoz. A közhangulat más rétegét mutatják be a háború történéseire közvetlenül reagáló hangjátékok, melyek nem csak a hazai, de a nemzetközi lemezrepertoárra is jellemzők voltak.⁸⁹ Az ilyen lemezek iránti keresletet mutatja, hogy a kiadók – a várható bevétel reményében – nem sajnálták a pénzt a sokszereplős hangfelvételek költségeire. Egy-egy ilyen felvételen ugyanis nemcsak egy szolista és esetleg egy zongorakísérő szerepel, hanem több prózai színész, adott esetben egész prózai együttes, és – a puskalövések imitálása érdekében a szükséges mennyiségen felüli ütőhangszeresekkel kiegészített – fúvószenekar, vagy cigányzenekar is megszólal. Szabadtéri eseményeket jelző hangzatos címeik ellenére e felvételek nyilvánvalóan

⁸⁹ Blake: i. m., 27–28.

stúdióban készültek,⁹⁰ a hitelesség illúziójának keltése, a megfelelő hangulat előidézése érdekében adott esetben akár harangokat – feltehetőleg csőharangokat – és harmóniumot is használtak.

Tematikájukat, tartalmukat és hangkészletüket tekintve e hangjátékok nem túl változatosak: eleinte a katonaélet, a harctéri események hangzó megjelenítésével próbálkoztak, később inkább a hátszágbeli hangulatot idézték fel. A katonaélet hangzó kelléktárából szinte sosem hiányozhat a katonainduló, a trombitajel, vezényszavak, s a hangfelvétel végén vagy a nótázás és mulatás, vagy a *Himnusz*, esetleg a *Szózat* eléneklése. Arányait tekintve nagyobb a katonaéletet bemutató hangjátékok száma, mint a hátszágban játszódóké, ami persze nem meglepő: ezeket a lemezeket elsősorban a hátszágbeliek vásárolták, s őket jobban érdekelték a fronton zajló eseményeknek még az ilyen kérdéses hitelességű lenyomatai is. E hazafias, időnként igen szentimentális hangjátékok mind zeneileg, mind tartalmukat tekintve szegényesek, inkább kor- és kultúrtörténeti dokumentumként tekinthetünk rájuk. Mai értékítéletünk felől nézve nehezen érthető, de az akkori – film és rádió előtti – médiakörnyezetben a városi gramofontulajdonosok ezeket hallgatva képzelhették el maguk számára a frontot, a harcokat. A *Sabác bevétele* című lemezen⁹¹ például egy katonainduló hangjai felett katonai vezényszavak és puskalövések hangzanak el, ezzel mutatva be az 1914. augusztus 14-i hadi eseményt.⁹²

Nem sokkal változatosabb, ráadásul talán a túlzásig is szentimentális a Columbia lemezcég 1915 elején készült kétrészes hangjátékfelvétele, melyet *A hazáért* címmel Wagner hangszerkirály adott ki saját nevével ellátott hanglezemén, a felvételt 1915 első hónapjaiban készült.⁹³ A hangfelvétel tartalma félúton áll a háború kitörését követő eufória és az 1915 későbbi hónapjaitól kezdődő egyre sötétebb, a háború nehézségeit egyre komolyabban vevő hangulatvilág között. A főszereplő egy ifjú testvérpár, akik közül a fiatalabbik, Pista, még csak 19 éves. Az első lemezoldalon még magyar nótás mulatságot hallunk, az idősebb testvér hozza a hírt, hogy jön a szerb, meg a muszka: „Hát nem hallottad, hogy kidobolták? Kitört a háború. Minden katonaviselt férfi huszonnégytől negyvenkettőig azonnal induljon.” A fiatalabb testvér életkora alapján nem lenne hadköteles, de ő is el akar menni katonának, önként jelentkezik a seregbe: „Ha kell, meghalok a királyért, a

90 Jelenlegi információink szerint az egyetlen valóban szabadtéren, „élesben” rögzített első világháborús lemezfelvétel Lille közelében készült 1918. október 9-én, ld.: Rust: i. m., 9. [számozatlan oldal].

91 *Sabác bevétele*. Ismeretlen előadó-együttes. Lyrophon, számok nélküli lemez. Jelenlegi adataink alapján diszkográfiai tényekkel nem tudjuk alátámasztani, de feltételezhető, hogy a háború kitörése utáni sietségnek tudható be az a hiba, hogy a *Sabác bevétele* kiadói- és matricaszám nélkül jelent meg. Számadatok hiányában a lemez datálása csak a tartalma alapján lehetséges. A hangfelvétel hozzáférhető online: <http://gramofononline.hu/listen.php?track=570326233> (meghallgatva 2014. november 6-án).

92 Hasonló módon adott alkalmat hangjáték megjelentetésére egy 1917. július 31-i csata, ezután jelent meg a *The Third Battle of Ypres* című hanglezem, ld.: Blake: i. m., 27.

93 *A hazáért, I–II*. Ismeretlen előadó-együttes. Wagner Hangszerkirály 602, matr. 68368–68369. A matricaszámok egyértelműen a Columbia lemezcég matricaszámsorába illeszkednek, de maga a lemez-címke mintázata is erősen hasonlít a Columbia-lemezek címkéjének mintájára. Köszönöm Christian Zwargnak, hogy segítette felderíteni ennek a lemeznek az adatait.

hazáért és a magyar szabadságért.” Az eufórikus hangulatot jellemzi a lemezoldal befejezése: „Mindnyájan jelentkezünk, mind egy szálig.” A második lemezoldalon csatajelenetet hallunk, azonban korántsem olyan dicsőséges hangulatút, mint a *Sabác bevételében*. A trombitajel és a lövések után kiderül, Pista megsebesült, a lövedék a mellkasán érte. A csata zörejét egy lassú magyarnóta hangjai váltják fel, ezalatt haldoklik testvére karjaiban Pista, s küld üzenetet haza, édesanyjának. A felvételnek már egyáltalán nincs pozitív kicsengése.

Bár nem magyar hanglemezen jelent meg, mégis hungarikumnak minősül a *Schlacht in den Karpathen* című hangjáték, melyet szintén 1915-ben rögzítettek.⁹⁴ A felvételen két katona beszélgetésén keresztül az osztrák és a magyar katona hősiességének sztereotip képét tanulmányozhatjuk: a kozákok támadásakor az osztrák katona inkább a fedezékbe menekülne, míg a magyar huszár éppen ellenkezőleg cselekszik: „Honvédhusar reit’ niemals nicht zurück. [...] Schieß, Barätom, sie sind schon da.”

A közvélemény változására reagál, illetve arról tanúskodik a valószínűleg 1915 őszén készült, *Karácsony otthon 1915-ben* című kétrészes hangjáték.⁹⁵ A háborús világ, illetve a háborúban résztvevő emberek családjának egyértelmű kettészakadását jelzi a címben az „otthon” szó, hiszen a család egyik fele „otthon”, míg másik fele a fronton kell, hogy ünnepeljen. Az otthoni karácsonyi hangulatot egy betlehemes játék részletei idézik meg: kopogtatnak, az édesanya beengedi a betlehemezőket, ezután a „Csordapásztorok...” kezdetű karácsonyi dal hangzik el harmóniumkísérettel. A gyerekek távozása után a kisgyerek felteszi a kérdést édesanyjának: „Anyuskám! Ezeknek a gyerekeknek is a csatába’ van az apukájuk?” Az anya válaszában először hazafias hangot üt meg: „Bizony, fiam, az ő apjuk is ott van, mert most minden magyar embernek ott a helye.” A gyerek tovább kérdez:

- Aztán hozott a Kisjézuska apukának is olyan sok szépet?
- Igen fiam, a Jézuska mindenkire gondol, akit szeret.
- Ha minket is szeret a Jézuska, miért nem hozza nekünk haza Apukát? Már olyan nagyon régen nem láttuk!
- Ha jó leszel és imádkozol a Jézuskához, ő nagyon jó és meg fogja hallgatni egy jó kisfiúnak az imáját, és hazasegíti az apukádat.

Ezután azonban már nem a büszkeség uralkodik a hangfelvételen: előbb a kisgyerek, majd az édesanya egyre szenvedélyesebb imádságát hallhatjuk, amelyben a fronton harcoló édesapa és férj hazajöttéért könyörögnek.

A Columbia lemez cég specialitása lehetett a több lemezen kiadott hangjáték-sorozatok felvétele és forgalmazása.⁹⁶ Négy vagy hat lemezoldalra rögzített soro-

94 *Schlacht in den Karpathen*. Előadja a Zonophon együttese („Zonophon-Truppe”). Zonophon 18174, matr. 17479L. A felvétel 1915-ben készült.

95 *Karácsony otthon 1915-ben*, I–II. Ismeretlen előadók. Columbia Double-Face D-7485, matr. 68418–68419.

96 A Columbia Records hangfelvételi és üzleti tevékenységéről jelenleg csak sporadikus ismeretekkel rendelkezünk, a kutatás során szinte csak a meglévő hangfelvételekre támaszkodhatunk.

zataik különböző országok háborús hangulatának és tevékenységének lenyomatát őrzik. Az egyes részeknek külön címet adtak, ezek között a műfajból adódóan számos hasonlóság található. A lemezcég jelenleg ismert, Amerikában készült magyar felvételei között egyetlen háborús kivételként találunk egy négyrészes hangjátékot *Jelenetek a Nagy Világháborúból* címmel, melynek részei „Kumanovo bevétele után”, „Este a lövészárokból”, „Székelyvér” és „Előőrsön az olasz határon” voltak.⁹⁷ 1917 szeptemberében került forgalomba az a hatrészes, angol nyelvű hangjátéksorozat, melynek címei szinte párba állíthatók a magyar jelenetekkel: *Leaving for the Front* (Indulás a frontra), *In the Trenches* (A lövészárokból), *The Night Attack* (Az éjszakai roham), *The Big Push* (A nagy erőfeszítés), *For Valour* (A hősiességért [a Victoria Cross érdemrend]) és *Back Home in Blighty* (Haza Angliába).⁹⁸ Hasonló hangjátéksorozatról van adatunk a Columbia olasz felvételei között is.⁹⁹ Fölösleges persze bármilyen közvetlen kapcsolatot keresni a kiadványsorozatok között, a hasonlóságra maga a műfaj adta a lehetőséget.

1917 őszén készülhetett a kabaré és a hangjáték közötti átmenetnek is tekinthető, *Majd ha a fiúk haza jönnek* című kétrészes hangfelvétel, melyen Király Ernő, Solti Hermin és Gyárfás Dezső egy elképzelt, a háború befejezése után játszódó idilli jelenetet adnak elő cigányzenekari kísérettel.¹⁰⁰ A jelenetben Király a hazatérő katonát, Solti a feleségét, míg Gyárfás egy idősebb udvarlót, egy zsidó kereskedőt játszik. Az első lemezoldalon egy katonainduló szól a háttérben, mintha a győztesen hazatérő katonák felvonulásán lennénk. A második lemezoldal helyszíne a Városliget, ekkor a zenei háttér már magyar nótás. A valóságban is házaspár Solti és Király családalapításban gondolkodnak, Gyárfás pedig jellegzetes zsidó identitáshumorról átítatott közbeszólásaival mulattatja a gramofonhallgatót. A mulatságos jeleneteket azonban éles váltással helyezi idézőjelbe a második lemezoldalt záró fél perc, amikor a *Himnusz* sorai alatt Király Ernő a következőket

97 Columbia E 2978–E 2979, matr. 44244–44247. Sajnos csak az egyik hanglemezt tudtam meghallgatni, amelyiken az első és a negyedik rész található. A felvétel pontos datálása egyelőre kérdéses, azonban némi támpontot adhat az „Előőrsön az olasz határon” egy mondata, mely szerint „idestova már két esztendeje verekedünk”. További adalék a datáláshoz, hogy a Victor lemezcég amerikai magyar kiadványai között szerepel ennek a hangjátéksorozatnak egy háromrészes variánsa (Előőrsön az olasz határon – Este a lövészárokból – Kumanovo), melyet 1916. november 8-án rögzítettek Camdenben (New Jersey), lásd: http://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700003240/B-18197-Vorposten_an_der_italienischen_Grenze (letöltve 2015. július 2-án).

98 Blake: i. m., 27.

99 A magyar és az angol sorozatétól némileg eltér az Olaszország számára készített hangjátékok tartalma. A matricaszámok alapján itt nem beszélhetünk egységes sorozatról. A ismert hangfelvételek adatai: *Una visita del re al fronte* (A király látogatása a fronton), Columbia Records E 2570, matr. 42304; *Gli ultimi giorni di Gorizia austriaca* (Gorizia/Görz utolsó osztrák napjai), Columbia Records E 2829, matr. 42321; *Il re alle trincee* (A király a lövészároknál), Columbia Records E 2570, matr. 42323; és *Cecco Beppe all'inferno* (Ferenc Jóska a pokolban), Columbia Records E 2625, matr. 42326. Ezekről a felvételekről lásd bővebben: Alessandro Argentini: „Historische Schallplatten-Aufnahmen sind eine wichtige Quelle der Erinnerung”. In: Pekka Gronow–Christiane Hofer (eds.): *The Lindström Project. Contributions to the history of the record industry*. Vol. 3. Wien: Gesellschaft für Historische Tonträger, 2010, 162–171.

100 *Majd ha a fiúk haza jönnek*, I–II. Előadók: Solti Hermin, Király Ernő és Gyárfás Dezső. Columbia D-7600, matr. 68611–68612.

mondja: „Így álmodjuk meg előre a békés viszontlátás első boldog óráit. Ez a kép él a könnyes szívek mélyén és ennek a napnak érkezését sürgeti minden imádságos szavunk. Mikor egyetlen vágyunk végre teljesül, amikor a mi édes, aranyos fiaink hazatérnek.” Úgy tűnik, ekkor már a győzelem sem volt olyan fontos, mint a katonák hazatérése.

6. Lemez és marketing a háború éve alatt

A világháború elhúzódásával a Magyarországon legerőteljesebben jelen lévő német lemezcégek egyre nehezebb helyzetbe kerültek. Az angol tengeri blokád következményeképpen alapanyaghiány lépett fel – tudniillik a lemezek alapanyagát, a sellakot Indiából kellett behozni Európába –, így egyre kevesebb új lemez jelent meg.¹⁰¹ Ez az alapanyaghiány nemcsak az új lemezek, de a már meglévők szempontjából is végzetes következményekkel járt, ugyanis egyre gyakoribbakká váltak a lemezcégek, lemezkereskedők törött, sőt régi, „megunt” lemezek felvásárlását kínáló hirdetései.¹⁰² A magyar hanglemeztörténet sok értékes forrása pusztult el ekkor, adott esetben új lemezek alapanyagaként felhasználva. Ezzel párhuzamosan a kereslet is csökkent, annak ellenére is, hogy bizonyos hangfelvételek elején „előljáró beszéd” szólalt meg, amelyben a kiadó a lemezek vásárlására, a hazai lemezipar támogatására buzdította a közönséget.¹⁰³

Az új kiadványok számának csökkenése miatt a magyar lemezeken szereplő előadóművészek névsora jóval kevésbé változatos, mint a békeévekben volt. A ma ismert lemezek túlnyomó részén csak a legnagyobb lemezsztárok hallhatók. Az énekesek közül a Király Ernő–Solti Hermin házaspár mellett a nótáénekes Nádor Jenő és Újváry Károly – aki a háború éveiben nem mellesleg a Favorite Record művészeti vezetője is volt¹⁰⁴ – szerepelnek leggyakrabban hanglemezen. A nóták kíséretét a legtöbbször ifjabb Berkes Béla, ifjabb Banda Marci, vagy Kozák Gábor cigányzenekara látja el. A humoristák között pedig leginkább Gyárfás Dezső, Steinhart Géza és Szőke Szakáll (Gerő Jenő) hangfelvételeivel találkozhatunk.

További előadók számára szinte csak egy-egy kiemelkedő operettsiker esetén nyílt hangfelvételi lehetőség, de ezek az előadók is többnyire népszerű, a háború előtt is ismert énekesek voltak, például Harmath Ilona (*Zsuzsi kisasszony*), Pataki Vilma (*Három a kislány*), Komlóssy Emma (*Csárdáskirályné*) vagy Della Donna Eugénia (*Sztambul rózsája*). A lemezcégek nem szívesen kísérleteztek új előadókkal, láthatóan az volt a cél, hogy a vásárlók a háború éve alatt is megvegyék a jól ismert énekesek új lemezeit.

A vásárlók kegyeiért folytatott harcban az is előfordult, hogy egy-egy felvétel erejéig korábban – éppen egyedi népszerűségük vagy előadó-művészeti tevékeny-

101 Blake: i. m., 25.

102 Például: „Figyelem! Régi és törött lemezeket jó árban bevesszük.” *Columbia 1917. évi hanglemez fűjegyzék*. Számozatlan belső címlap.

103 Oldal: i. m., 6. – Eddigi kutatásaim során ilyen hangfelvétellel nem találkoztam.

104 Mahringer: i. m., 94.

ségük különböző területe miatt – lemezeken együtt nem szereplő művészeket hoztak össze. A fent említett *Majd ha a fiúk haza jönnek* című hanglemezen az énekes Király Ernő és Solti Hermin, valamint a humorista Gyárfás Dezső működik közre, a *Schwarz és Weisz a lövészárokban* című kabaréjelenetben pedig Gyárfás partnere a szintén rendkívül népszerű komikus, Szőke Szakáll.

Persze nemcsak a kiadványok számának csökkenése és a reklámérték okozhatta bizonyos előadók mellőzését, hanem maga a háborús katonai szolgálat is. A *Színházi Élet* első háborús számában (1915. szeptember 5–12.) terjedelmes listát közölt a fronton lévő, illetve a háború első évében hősi halált halt színészekről, énekesekről.¹⁰⁵ A névsorban számos olyan előadóművész is találunk, akik a háború előtt gyakran szerepeltek hanglemezen, de a háború éveiben nem, például Vincze Zsigmond karnagyot, Szántó Gáspár operaénekest, vagy Gózon Gyulát. S e cikkből derül ki, hogy a háború kitörését követően miért csak 1916-ban állhatott újra a Favorite-lemezeken rendkívül gyakran szereplő Nádor Jenő a felvevőtőlcsér elé: 1915-ben frontszolgálatot teljesített.

Figyelemre méltó, hogy a háború a hirdetések kitalálásakor reklámtényezővé is vált. A Columbia Records 1917. évi magyar katalógusának címlapfotóján például katonák hallgatnak gramofonlemez a lövészárokban.¹⁰⁶ Ugyanebben a katalógusban Bihar Sándor, a Népopera kiváló basszbariton éneke – sajnos máig lapangó – lemezeinél külön feltűntetik, hogy hősi halált halt.¹⁰⁷ Nem véletlen az sem, hogy Wagner „hangszerkirály”, hangszer- és gramofonkereskedő, s egyben a Columbia lemezcég magyarországi képviselője gramofonos címlappal publikálta Sas Náci két háborús magyarnótáját.¹⁰⁸ Valószínűleg szintén a háborús asszociációra számítva került hanglemezre 1916–17 fordulóján a *Hindenburg bakacsárdások*¹⁰⁹ című kétrészes cigányzenekari táncsorozat, hiszen hanganyagának tartalmilag semmi köze nincs a világháborúhoz, azonban a lemezcímkén olvasható címről sokaknak azonnal a háború juthatott az eszébe.

Ez utóbbit, a háborús kontextusból ismert szó reklámerejét kihasználó üzleti fogást jól példázza Márkus Alfrédnek a háború éve alatt legalább két különböző kiadásban is megjelent *Zeppelin-járok* című kupléja. Először Gyárfás Dezső énekelte lemezre zenekari kísérettel 1914 őszén a Diadal Record számára,¹¹⁰ majd Favorite-lemezen is kiadták Újváry Károly előadásában, szintén zenekari kísérettel 1915 februárja után.¹¹¹ Gyárfás Dezső a legelső háborús felvételeivel, a már

105 N. N.: „A színházi világ a háborúban”, *Színházi Élet*, IV/1. (1915. szeptember 5–12.), 1–6.

106 *Columbia 1917. évi hanglemez főjegyzék*.

107 Uott, 17.

108 Sas Náci: *Tábornőznél... Két magyar nóta* [1. Üzenet a táborból, 2. Három hervadt rózsza]. Budapest: Wagner hangszerkirály, [n. a.] lelőhely: Csorba Győző Könyvtár Zeneműtára.

109 *Hindenburg bakacsárdások*, I–II. Előadó: ifj. Banda Marci és cigányzenekara. Columbia D-7583, matr. 68555–68556.

110 Márkus Alfréd: *Zeppelin-járok*. Előadó: Gyárfás Dezső, Fővárosi Orfeum Zenekara, vezényel a szerző. Diadal Record D 1419, matr. 58048.

111 Márkus Alfréd: *Zeppelin-járok*. Előadó: Újváry Károly, Favorite nagy zenekar. Favorite Record 1-025629, matr. 15584.

említett magánszámokkal egy időben, közvetlenül Solti Hermin *Francia-orosz-angol utánpótlások* című lemeze után készítette a felvételt. Bár az ismert komikusnak e dalban lett volna alkalma a háborúval viccelődni – a német hadsereg már 1914. augusztus 5-én bevette a Zeppelint mint hadeszközt –, mégsem tette. A dal Harsányi Zsolt által írott szövege a felvételen a következőképpen hangzik el:

Járhat tőlem fenn az égen felhő, nekem a szellő nem imponál.

Akinek van bátorsága kellő, az vígan dalolva száll.

Elrepülök mint kis tarka lepke, a fellegekbe visz a ballon,

S a földi emberek felett lebegve, kacag le derék hajóm.

Zeppelin járók és útitársra várok,

Hogy nekem partner egy se jusson, azt nem képzelem.

Csak beszállni tessék és töltsük itt az estét.

Jöjjön, jöjjön, repüljön velem.

Csak hogy itt a férfinak mi jusson, hogyan mulasson, ezt kérdezem.

Két meleg kezét ki simogasson, ha senki sincsen velem?

Itt a szív szerelmesebben dobban, jó lesz itt roppant egy fess legény [?].

És itt tudnám csak mondogatni jobban, Te édes, várlak én!

Zeppelin járók...

A későbbi felvétel a Kálmán Imre *Zsuzsi kisasszony* című operettjének részleteiből készült budapesti felvételeket követi, innen tudható a hangfelvétel elkészültének legkorábbi dátuma, 1915 februárja.¹¹² A későbbi felvételen ugyanez a szöveg hallható, a második versszakban egy apró – az első felvételen kissé zavaros részt érthetőbbé tevő – változtatással:

Csak hogy itt a férfinak mi jusson, hogyan mulasson, ezt kérdezem.

Két meleg kezét ki simogasson, ha senki sincsen velem?

Itt a szív szerelmesebben dobban, jól összeroppan egy fess leány.

És itt tudnám csak mondogatni jobban, Te édes, imádlak ám!

Zeppelin járók...

A későbbi felvétel szövegében sem találni tehát semmilyen háborús célzást, legföljebb a férfikar refrénbeli bekiabálásának – a „jöjjön” szavak erőteljes, ritmizált megismétlésének – tulajdoníthatnánk némi militáns felhangot. Maga a lemezre nyomtatott cím – *Zeppelin járók* – azonban feltétlenül az első világháborúban bombázóként használt járművet juttatta a közönség eszébe.

Összességében elmondható, hogy a lemezcégek a lehető leghamarabb reagáltak a világpolitikai eseményekre. A háború aktualitása közvetlenül leginkább a prózai felvételeken, azaz a kabarészámokon és a hangjátékokon érződik. Mindkét esetben megfigyelhető, hogy a háború első évében készült felvételeken a főszereplő magyar civilek vagy katonák hozzáállása egyértelműen támadó volt: „Ha a muszkát meglátom, képen fotográfálom, s odavetítem a fehér lepedőre...” – énekl

112 A *Zsuzsi kisasszony* ősbemutatója 1915. február 27-én volt a Vígszínházban.

Filmreiter Soma, a háborús operatőr a *Háborús mozi felvevő* bevezető- és zárókuplájában. Az *Ujjé, a Ligetben nagyszerű* háborúsra aktualizált refrénjében „a muszkát megverjük”, illetve „a szerb, s a muszka meg lesz rakva” mondatok hangzottak el. Mivel a gramofonlemez elsősorban a nagyvárosi kultúra lenyomata, ez a jelenség egybevág azzal, amit Szabó Dániel az első világháborús katonanótákról írott tanulmányában is hangsúlyoz, hogy tudniillik a nagyvárosi katonadalok jóval harciasabbak voltak, mint a vidékiek.¹¹³

A hangjátékokban a verbuválás és dicsőséges magyar győzelmek (*Sabác bevétel*) voltak a leggyakoribb események. Olaszország hadba lépése után viszont már az élc témáját sem a magyar hősiesség szolgáltatja, hanem inkább az olasz katona gyengesége. A hangjátékok hadba induló katonáit felváltják a hátországbeli aggódó családtagok, a támadás, területfoglalás helyett már a hazatérés lesz a legfontosabb téma. Különös, hogy a magyar hadifogoly mint téma viszont – a katonanótáktól eltérően¹¹⁴ – a háború későbbi éveiben sem jelenik meg a hanglemezeken.

A jelenleg ismert hanglemezek alapján úgy tűnik, hogy a háborúból való kiábrándulásra leghamarabb Magyarországon került sor. Ahogy azt a *Rosa, wir fahren nach Lodz* esetében láttuk, a lelkesítő hangulatú dalok – induló- vagy más zenei karakterüktől függetlenül is – hosszabban maradtak népszerűek a Monarchia osztrák felében, mint Magyarországon, s Ausztriában még 1915-ben is rögzítettek a háborút és a katonaéletet kellemes színben feltüntető, a gyors győzelem és hazatérés reményével kecsegtető dalokat.¹¹⁵ Az pedig, hogy Angliában 1916-ig tartotta magát a lemezipar optimizmusa, és elsősorban verbuváló, biztató hangvételű dalokat vettek lemezre, valószínűleg annak is köszönhető, hogy a britek csak 1916-ban vezették be a kötelező katonaságot.¹¹⁶

A fentebb már említett *Schlacht in den Karpathen* című hangjáték kapcsán meg kell jegyeznünk azt, hogy az osztrák–magyar közös hadsereg valódi közösségéről eddigi ismereteink alapján kizárólag osztrák hangfelvételek tanúskodnak. A magyar hangfelvételekre a *Megállj, kutya Szerbia* „mert a magyar nem enged” verssora jellemző, a Habsburg-házat legfőljebb a fent idézett „meghalok a királyért, a hazáért és a magyar szabadságért” formában említik – azonban Ferenc József rendre „király”, vagy „magyar király” megjelöléssel szerepel a hangfelvételeken –, míg a *Schlacht in den Karpathen* végén a következő hangzik el: „Österreich und Ungarn, die kämpfen Hand in Hand. Die geben ihr Leben fürs teure Vaterland. Und wär’ von Feinden die ganze Welt zerfetzt, halt’ öst’reich-ungarische Erd’ mit Eisen fest!”¹¹⁷ Ugyanígy a *Waffenbrüderschaft*ról vall az inkább kabarészámnak minősülő

113 Szabó Dániel: „Katonadalok és az első világháború,” *Aetas*, 2007/1., 44–62., ide: 48.

114 Bereczky János: „Ő és új a háborús katonanótákban”, *Magyar Zene*, LIII/2. (2015. május), 185–206., ide: pl. 204.

115 Például: *Die graue Felduniform*, Columbia Records D-7491, matr. 68426., a felvétel 1915-ben készült; *Kinder, halt’s mi z’ruck*, Zonophon 18178, matr. 17481L, a felvétel 1915-ben készült; *Wien, du Stadt meiner Träume – Kriegstext*, Zonophon 18156, matr. 17441L, a felvétel 1915-ben készült.

116 Blake: i. m., 19.

117 „Ausztria és Magyarország kéz a kézben harcolnak, életüket adják drága hazájukért. S ha az ellenség az egész világot is szét tépné, Ausztria–Magyarország földje egyben marad, mint a vas.”

Politische Briefe című hangfelvétel 2. részének végén elhangzó konklúzióban „Österreich-Ungarn, Deutschland und die Türkei”.¹¹⁸

Magától értődő, hogy a háború előrehaladása is befolyásolta a zenehallgatási szokások változását, amely pedig irányította a keresletet. Már a korabeli brit gramofonszaklapok is észrevették, hogy a brit lemezpiacon igen jelentős tért hódított magának a jazzes tánczene, a szórakoztató zene, s különösen a frontra szállítottak ezekből a felvételekből nagy mennyiséget.¹¹⁹ A lemezrepertoár tanúsága szerint Magyarországon a háborús események nem ilyen irányba alakították a közízlést.

Jelenlegi adataink alapján a gramofonlemezeket Magyarországon nem használták hivatalos propagandára, belpolitikai célzások nem találhatók a hangfelvételeken. A háború a teljes lemezrepertoárnak csak egy részét érintette, az operettfelvételek még az aktuális operettek nyilvánvaló vagy áttételes háborús kontextusa ellenére sem minősíthetők a világháború közvetlen tanúinak. Szinte azt mondhatnánk, hogy a lemezipar Magyarországon inkább reklámnak tekintette a háborút, olyan aktuális eseménynek, mondhatni, látványosságnak, mint a mozi: amivel még inkább eladhatók az új kiadványok. Így próbálta meg túlélni magát a világháborút.

118 *Politische Briefe*, II. előadja: Richard Waldemar. Zonophon 18148, matr. 17418L. A felvétel 1915-ben készült.

119 Martland: *Diss.*, 434–435.

ABSTRACT

FERENC JÁNOS SZABÓ

“HUNGARIAN SOUNDS” FROM WARTIME

The First World War and the History of Hungarian Recordings

In this article I look at the years of the first world war from the aspect of the history of recordings. Here we can only take a look, since an acquaintance with the sources reveals an extraordinarily rich and varied area so far completely unresearched. Although the cataloguing of Hungarian recordings from the turn of the century is still at the preliminary stage, it is possible to identify when numerous early Hungarian recordings were made with the assistance of sources from a number of recording companies – in some cases primary sources, in other cases secondary ones – as well as periodicals of the period dealing with recordings, advertisements and the actual sound of the records. In this way we can study the policies of the companies regarding repertoire, and contemporary reaction to historical events along with changes in listening habits.

In short, we can state that the history of Hungarian recording was very much affected by the first world war. Not only the recordings actually issued can be explained by the war, but also some hiatuses in production. At the same time it also becomes clear that – despite the allegations found in some academic writings – not all recording companies ceased their Hungarian operations after 1914; many firms can be said to have kept producing recordings continuously right up till the beginning of the 1920s. Thanks to this we can know what sounding impression was left in Hungary by the first world war.

Ferenc János Szabó (1985, Pécs) musicologist, pianist. Secondary studies in choir conducting, composition and piano in Pécs and Budapest. Graduated with honours from the Ferenc Liszt Music Academy as a piano pupil of Jenő Jandó and Sándor Falvai in 2008. In the same year he started doctoral studies for DLA degree in piano playing and PhD in musicology (supervisor for both: Anna Dalos), and a master course in chamber music at Kunstuniversität Graz. In the first half of 2011 he worked as a contributor at the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Center. Since September of the same year he has been a junior researcher at the Institute for Musicology (Research Centre for the Humanities, The Hungarian Academy of Sciences). He has won several prizes at international competitions as the pianist of the Piano Trio “Trio Duecento Corde”. He holds the Annie Fischer scholarship. His research field as a musicologist is the history of Hungarian sound recording and Hungarian operatic performance. He has given papers and published studies on these themes and on Liszt. Since July 2012 he has been a member of the Archives and Research Group of 20th–21st Century Hungarian Music at the Institute for Musicology; since March 2013 he has been a piano accompanist at the Ferenc Liszt Music Academy in the classes of Éva Marton and Andrea Meláth. From September 2013 he holds a postdoctoral scholarship of the Hungarian Academy of Sciences.

Péteri Lóránt

ADALÉKOK RAJECZKY BENJAMIN ÉS AZ MTA NÉPZENEKUTATÓ CSOPORTJA KAPCSOLATÁHOZ*

Rajeczky Benjamin (1901–1989) kivételes tudományos teljesítménye szerves és következetes intellektuális építkezés, illetve kiteljesedés eredményeként jött létre. Úgyszólván töretlen ívet lehet húzni az innsbrucki egyetemen folytatott teológiai, zenetörténeti és művészettörténeti tanulmányaitól (1920–1926) a Kodály Zoltán-nál folytatott stúdiumain (1932–1935) át a halála előtt egy évvel megjelent, általa szerkesztett és nem kis részben általa is írt nagy összefoglaló munkáig.¹ E belső, szellemi töretlenség és folytonosság ugyanakkor a 20. századra jellemző kontrasztot képez a kívülről látható pályafutás töréspontjaival, hosszú várakozásaival és hirtelen megszakításaival. A ciszterci rend szerzetese (1917), majd priorja (1945), középiskolai hittan- és ének-zene tanár (1926–1945), több zenepedagógiai munka szerzője, a magyar népzene és zenetörténet kutatója a húszas évek végén csatlakozott a Kodály zenei művelődési és pedagógiai programjának jegyében szerveződő, szerényen intézményesülő mozgalomhoz.² Zenetörténész-i témaválasztása, szemléletmódja és kérdésfelvetései – alaposabban szemügyre véve – azonban nemcsak összekötik Kodállal, de a különbségeket is világosan kijelölik, már a kezdetektől fogva.

1984-ben írt tudományos önéletrajzában Rajeczky Benjamin három nagy területét jelöli meg kutatásainak: a gregorián éneket, különös tekintettel annak magyarországi művelésére; a népzene; végül pedig a többszólamú zene művelését Magyarországon a 16. századig terjedő időszakban. E három érdeklődési irány ereődjeként jelent meg – többféle módszertant egyesítő, eredeti látásmódú kutatási témaként – a középkori Magyarország rétegzett zenekultúrájának komplex,

* A szöveg első változata előadásként elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság IX., „In memoriam László Dobszay” című tudományos konferenciáján, amely 2012. október 11–13. között az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók Termében került megrendezésre. Itt mondok köszönetet Sárosi Bálintnak és Tari Lujzának, amiért megosztották velem Rajeczky Benjammal kapcsolatos személyes emlékeiket, értékes tanácsokat adtak, és betekintést engedtek egyes, a témával kapcsolatos, birtokukban lévő dokumentumokba.

1 Rajeczky Benjamin (szerk.): *Magyarország zenetörténete I.: Középkor*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988.
2 Életútjáról lásd Tari Lujza: „110 éve született Rajeczky Benjamin”, *A Magyar Kodály Társaság Hírei* 34/1. (2012. március), 28–32. Népzene-kutatói munkásságának ismertetését, valamint népzenei írásainak bibliográfiáját lásd uő: „Rajeczky Benjamin, a népzene-tudós”, *Magyar Zene* 39/3. (2001. augusztus), 235–260.

az európai beágyazottságot széles körben feltételező és dokumentáló vizsgálata.³ Ez a megközelítés meglehetősen tisztán körvonalazódott Rajeczky írásaiban⁴ 1960-ra, amikor felkérték arra, hogy igazgatóhelyettesként csatlakozzék a Magyar Tudományos Akadémia Kodály Zoltán vezette Népzene Kutató Csoportjához. Ötvenkilenc éves volt ekkor. Kinevezésének előzményeit és körülményeit szükségesnek látszik itt felidézni.

Rajeczky Kodály zeneszerzésóráira népzenei ismeretei elmélyítésének szándékával járt. Tanulmányai befejeztével, 1935-ben vállalkozott először népzene gyűjtésére, a helyszínek kiválasztásában alighanem még Kodály instrukcióit követve.⁵ Bár ettől fogva többször vett részt népzene-kutatói vállalkozásokban, első szakmai pozícióját csak tizenöt évvel később foglalhatta el. Lajtha László zeneszerző és népzene kutató, akit 1946-ban bíztak meg a Nemzeti Múzeumból kiváló Néprajzi Múzeum programjának kialakításával, illetve vezetésével, a kezdetektől szorgalmazta Rajeczky Benjamin kinevezését a Népzenei Osztályra (illetve a „népzenei gyűjteményhez”). Bár Lajtha múzeumvezetői megbízása néhány hónap elteltével megszűnt, a Népzenei Osztály vezetőjeként szerét ejtette annak, hogy Rajeczkyt bevonja az ott folyó munkálatokba, amelyek folytonosságát Lajtha 1947–48-as külföldi tartózkodása alatt Rajeczky jelenléte biztosította. Tari Lujza azt valószínűsíti, hogy 1946 és 1948 között Rajeczky önkéntesként dolgozott a Múzeumban.⁶ Eközben rendjének pásztói priorjaként adminisztratív és vezetői feladatokat látott el, zenetörténetet tanított a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskolában, és népzenei előadásokat tartott a budapesti Tudományegyetemen. Rajeczky az igencsak gyakorlatias és a mostoha infrastrukturális feltételek által nehezített népzene-archiváriusi feladatokat 1949-től a Magyar Tudományos Akadémia díjazásával végezte. Ez – Rajeczky tudomása szerint – Szabolcsi Bence zenetörténész, az MTA levelező tagja közbenjárásának volt köszönhető. Rajeczky Szabolcsihoz intézett egykorú soraiból az is kitűnik, hogy miközben lelkiismeretesen ellátta a népzenei gyűjtemény karbantartásával, fejlesztésével és rendszerezésével kapcsolatos feladatait, azokat világosan megkülönböztette attól a tevékenységtől, amelyet valódi kutatásnak tekintett:

Tudom, hogy Te lappangsz, mint spiritus rector, tudományos pótdíjazásom mögött. Karmesteri működésedet még nem ismerem, de ez a beintésed olyan tökéletesen jó időben jött, hogy ingadozó ritmusom egészen helyrebillent tőle. Engedd meg, hogy megköszönjem állandó figyelmedet; adná a Jó Isten, hogy valami tényleg „tudományos” munkával viszonzozzam.⁷

3 Uő (közr.): „Rajeczky Benjamin tudományos önéletrajza (1984)”. In: Rudasné Bajcsay Márta és Richter Pál (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2003*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004, 336.

4 Ferenczi Ilona (szerk.): *Rajeczky Benjamin írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976; lásd különösen a Bibliográfiát: 347–351.

5 Tari: *Rajeczky Benjamin, a népzene tudós*, 239.

6 Uott, 239.; Tari: *110 éve született Rajeczky Benjamin*, 30–31.

7 Rajeczky Benjamin levele Szabolcsi Bencéhez, Budapest, 1949. február [április?; nehezen olvasható római szám az eredetiben] 22. Magyar Tudományos Akadémia Könyvtár és Információs Központ (a továbbiakban MTA KIK), Kézirattár, Ms 5641/118.

1950-ben, a ciszterci rend (és más szerzetesrendek) feloszlását követően Rajeczky végül megkapta muzeológusi kinevezését az akkor Balassa Iván etnográfus által vezetett Néprajzi Múzeumban.⁸ Nem sokkal később, 1950 és 1951 fordulóján megszűnt Lajtha László foglalkoztatása az intézményben. Pávai István ezzel, illetve a Lajtha-irodalomban felbukkanó megállapításokkal kapcsolatban úgy fogalmaz: „Nem maradtak fenn múzeumi iratok arra a tényre vonatkozóan, hogy 1951-ben Lajtha munkaviszonyát akaratával ellentétben megszüntették, s a saját anyagát tartalmazó népzenei gyűjteményből kitiltották.”⁹ Lajtha népzenekutatói munkásságát mindenestre még ugyanebben az évben I. osztályú Kossuth-díjjal ismerték el, és a mester a továbbiakban a Népművelési Minisztérium támogatásával, a Népművészeti (utóbb Népművelési) Intézet „mintegy külső munkatársaként” dolgozott, privát kutatócsoport alakult ki körülötte.¹⁰ Kapcsolata Rajeczkyvel mindazonáltal nem szakadt meg: utóbbi jelentős részt vállalt Lajtha széki és kőrispataki hangszeres népzenei gyűjtéseinek kottás lejegyzésében.¹¹ Lajthától rövid időre megbízott vezetőként átvette a Múzeum Népzenei Osztályának irányítását, amely osztály élére 1952-ben Vargyas Lajos néprajz- és népzenekutatót nevezték ki.¹² Rajeczkynek a Néprajzi Múzeum kötelékében eltöltött évtizedét, annak szakmai eredményeit Tari Lujza így foglalja össze:

Ettől kezdve hivatalosan folytathatja a *Domokos Pál Péterrel* már megkezdett népdalgyűjtést a hazatelepített [ti. Magyarországra telepített] csángók és bukovinai székelyek között, illetve dolgozik néprajzkutatókkal Átányban, Felsőtárkányban, sokat gyűjt lakóhelye környékén a Mátravidéken, Balassagyarmat környékén, a Bodroghözben, Fejér, Zala és Bihar megyében. Moldva és az említett területek mellett elsősorban a Palócföld népzenejének feltárásában jeleskedett, de kimagasló a Tápé[-n] és a Jászságban végzett egyházi népénekgyűjtése is. Népzenei lejegyzések (sokszor a fonográffelvételről még le nem írt nem könnyen hallható és erősen díszített dallamok lekottázása), hanglemezfelvételek készítése (utóbbi Lajthával), tanulmányok írása, kötet szerkesztés népzenei és gregorián témakörben, majd a *Melodiarium Hungariae Medii Aevi*, az első hazai gregorián dallamgyűjtemény kiadásra előkészítése bőven ad feladatot számára. Középkori gregorián forrásaink feltárása mellett a középkori többszólamúságunk kérdése is foglalkoztatja már. Közben számos népzenei tanulmányt ismertet, és kapcsolódik be egyre jobban a nemzetközi népzene tudomány vérkeringésébe.¹³

1951. május 4-én alakult meg az MTA Zenetudományi Bizottsága (eredeti elnevezése szerint: Szakbizottsága): ennek a testületnek a létrejötte az addigra már

8 Tari: *Rajeczky Benjamin, a népzene tudós*, 240.

9 Pávai István: „Népzenei Gyűjtemény”. In: Fejős Zoltán (főszerk.): *A Néprajzi Múzeum Gyűjteményei*. Budapest: Néprajzi Múzeum, 2000, 821.

10 Berlász Melinda: „Da capo al fine. Ismétlődő segélykiáltások a népzene kutatás létreért”, *Magyar Zene* 23/1. (1982), 10–17.; uő: *Lajtha László*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984, 70–72.

11 Tari: *Rajeczky Benjamin, a népzene tudós*, 245. Vö. Lajtha László (szerk.): *Széki gyűjtés*. Budapest: Zene-műkiadó, 1954 (Népzenei monográfiák II.); valamint uő (szerk.): *Kőrispataki gyűjtés*. Budapest: Zene-műkiadó, 1955 (Népzenei monográfiák III.).

12 Pávai: *Népzenei Gyűjtemény*, 821.; Tari: *Rajeczky Benjamin, a népzene tudós*, 240.

13 Tari: *110 éve született Rajeczky Benjamin*, 31.

szovjet mintára átszervezett magyar tudományos intézményrendszerben valójában a muzikológiának mint önálló tudományszaknak a létezését és létjogosultságát ismerte el. A Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottsága kutatói státuszokat ugyan nem biztosított, de bizonyos költségvetési keret birtokában határozhatott könyvek kiadásáról, és támogathatott *ad hoc* jelleggel kutatási projekteket. A Bizottság elnöki tisztét haláláig Kodály Zoltán töltötte be. A testület legelső titkára az a Szabolcsi Bence lett, aki ugyanebben a hónapban került elnökként a zenei élet egészét képviselni és részben irányítani is hivatott Magyar Zeneművészek Szövetsége élére. Az alakuló ülésen részt vett még Hammerschlag János, a historikus előadás elméletének és gyakorlatának hazai előhírnöke, ekkor a Budapesti Állami Zenekonzervatórium tanára, Koessler János egykori orgonista tanítványa; Lajtha László; Major Ervin, a kora újkori és 19. századi magyar zene kutatója, bölcsészdoktor és Weiner Leó egykori zeneszerző-tanítványa, ekkor ugyancsak a Zenekonzervatórium tanára; a zenepolitikai irányításból frissen kiejtett Mihály András zeneszerző, a Zeneakadémia kamarazene-tanára; Rajeczky Benjamin; Sulán Béla, az MTA zenetudományt magába fogadó I. (nyelv- és irodalomtudományi) osztályának szaktitkára; Szabó Ferenc zeneszerző, a Zeneakadémia tanára, a Zeneművészek Szövetsége kommunista pártszervezetének titkára; Ujfalussy József, a klasszika-filológia zeneakadémiai tanulmányokat is végzett doktora, a Népművelési Minisztérium zenei kabinetjének osztályvezetője; valamint Vargyas Lajos.¹⁴ Rajeczky a Bizottság aktív, a következő három évtized során számos javaslattal élő, s véleményét sokféle témáról kifejtő tagjává vált.

A Szabolcsi Bence és Bartha Dénes által szerkesztett, 1953-as Kodály-émlékkönyv sokoldalúan jelenítette meg a magyar zenetudós társadalmat. A kötet reprezentatív jellegét húzta alá az akadémiai kiadás, illetve az, hogy a kiadvánnyal új tudományos sorozatot indítottak útjára. A benne olvasható negyvenegy írás között néhány olyan is van, amely nonkonformnak számíthatott a Kodály–Szabolcsi-féle magyar zenetörténeti paradigma vagy a politikai autoritás, esetleg mindkettő számára. A zenei magyarság mibenlétének felfedezésére és e sajátosságok nyomon követésére összpontosító történeti iskola számára Rajeczky Benjamin gregoriánkutatása legalábbis periférikus vállalkozásnak tűnhetett, még akkor is, ha a népzenei párhuzamok keresése, a gregorián magyarországi alakulásának vizsgálata révén e munkásságot az iskola szerves továbbfejlesztéseként is lehetett értelmezni. Rajeczky tanulmányának megjelenése a kötetben a politikai hatalom által képviselt ideológia szempontjából végképp nem tűnhetett kíváncsnak.¹⁵ Az a patrónusi támogatás tehát, amelyet a művelődés- és tudománypolitika képviselői által tárgyaló partnerként elismert Szabolcsi Bence és Balassa Iván biztosított, nem pusztán egzisztenciális biztonságot, de egy sajátos szempontokat érvényesítő tudományos irány képviselőjének le-

14 A MTA Zenetudományi Szakbizottsága alakuló ülésének jegyzőkönyvéből, 1951. május 4. MTA KIK, Kézirattár, Ms 5637.

15 Vö. Rajeczky Benjamin: „Adatok a magyar gregoriánnumhoz”. In: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953 (Zenetudományi Tanulmányok I.), 279–286.

hetőségét is jelentette a feloszlott szerzetesrend egykori priorjának – méghozzá éppen a magyarországi sztálinizmust csúcsra járató esztendőben.¹⁶

1953-ban alakult meg az MTA Népzenekutató Csoportja, amely Kodálynak, az Akadémia rendes tagjának már évek óta működő, de munkajogilag félig-meddig *ex lex* munkatársi gárdája számára biztosított hivatalos kereteket. A Csoport tevékenységének középpontjában *A Magyar Népzene Tára* című kiadványsorozat, a magyar népzene tudományos összkiadásának terve állt. Az intézmény, illetve az akkor közvetlenül a IV. kötet megjelenése előtt álló sorozat 1959 tavaszától komoly kritikák kereszttüzébe került. A Csoport munkájáról szóló vitákban és értékelésekben igen eltérő szempontok és tényezők érvényesültek: a tudományosság ismerveinek való megfelelés számonkérése, módszertani kérdések, tudománypolitikai célok és tudományszervezési érdekek ütközése, a Kádár-rendszer korai éveinek ideológiai kampányai, illetve Kodály sokoldalú közéleti személyisége és tekintélye. Az 1962-ig elhúzódó, szerteágazó ügyből csupán néhány, szűkebb témánk szempontjából lényeges motívumot és fordulatot szeretnék felidézni. Az elégedetlenség a Népzenekutató Csoporttal átszervezési terveket eredményezett a Tudományos Akadémián. Először az merült fel, hogy a Népzenekutató Csoport álláshe-lyeinek felhasználásával hozzanak létre egy Zenetudományi Kutatócsoportot, mely egyfelől szakmai támogatást nyújtana a népzenekutatóknak, másfelől önálló tudomán-nyos tevékenységet is folytatna. Később határozat született egy Néprajzi és Népzenekutató Intézet felállításáról, amelybe szervezeti alegységként tagozódott volna be Kodály kutatócsoportja. E tervek megértéséhez emlékezni kell arra, hogy a vita kezdetén még sem az általános muzikológia, sem pedig az etnográfia nem rendelkezett kutatóintézeti reprezentációval a Tudományos Akadémián. Amit úgy is meg lehet fogalmazni, hogy az Akadémia tudománypolitikusai közé tartozó Szabolcsi Bence és Ortutay Gyula – az ELTE rektora és Folklore Tanszékének vezetője, a Hazafias Népfront főtitkára, az Elnöki Tanács tagja – egyelőre eredménytelenül lobbizott saját akadémiai intézménye létrehozásáért.¹⁷ A feszültséget fokozta, hogy az ország egyetlen muzikológiai képzése, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Szabolcsi Bence által vezetett Zenetudományi Főtanfolyama nem rendelkezett számot-tevő kutatásra fordítható kerettel. Az 1951-ben elindított képzés tudományos pá-lyára készülő végzettjeinek elhelyezkedése egyre szorítóbb kérdéssé vált. Kodály vezetése alatt a Népzenekutató Csoportban huszonnégy munkatársat alkalmaztak hosszabb-rövidebb időre, s közülük négy került ki a zenetudományi szak diplomá-sai közül: Olsvai Imre és Sárosi Bálint 1958-ban, Vikár László 1960-ban, Borsai Ilona 1961-ben csatlakozhatott a tudományos műhelyhez.¹⁸

16 Lásd még Balassa Iván: „Találkozásaim Rajeczky Benjáminnal [sic!] (1901–1989)”, *Ethnographia* 112/1–2. (2001), 215–222.

17 Péteri Lóránt: „Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969)”, *Magyar Zene* 38/2. (2000. május), 178–181.; uő: „Kodály az államszocializmusban (1949–1967) – kultúr-politika- és társadalomtörténeti tanulmány”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kodály Zoltán és tanítványai. A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007, 116–118.

18 Szalay Olga: *Kodály, a népzenekutató és tudományos műhelye*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004, 304–305.

Ortutay Gyula a naplójában utal egy, az intézményszervezés kérdéseit taglaló Kodály-leveélre, amelyet az eddigi kutatás nem hozott felszínre. Ortutay nem elhanyagolható időbeli távolságból, Kodály temetésének előestéjén, 1967. március 10-én tekintett vissza az ötvenes évek végének eseményeire, a naplójegyzet műfaji lehetőségeit kimerítő szubjektivitással és kétségtelen őszinteséggel:

Annyi bizonyos, Kodály ellenszenve 1945 óta, politikai állásfoglalásaim miatt is, növekedett, én sem enyhültem. Mikor pedig valamikor 1958 után írásban is adta álláspontját a tervezett néprajzi kutatócsoportommal kapcsolatban – én lényegében minden kapcsolatot megszakítottam vele is, népzenekutató csoportjával is –, ha ezt nem is deklaráltam. Hiszen írásban adta, hogy csoportja inkább a nyelvészekkel vagy az irodalomtörténészekkel működik együtt, mint velünk. Okát nem adta, oka nyilvánvaló volt: munkatársainak dezinformációi, ideológiai félelmek és személyes ellenszenv. Sőtérhez [ti. Sőtér István irodalomtörténészhez, az MTA I. osztálya titkárához] intézett levele eredetiben vagy másolatban megvan valahol a tanszéken [minden bizonnyal az ELTE Folklore Tanszékén], s mérgemben egyszer azt mondtam Rajetzky [sic!] Béninek [...], hogy eljön majd az idő, amikor a magyar néprajz története számára ezt a levelet publikálni fogom a megfelelő kommentárokkal. Valóban szemét dolog volt ez Kodálytól, beugratták Vargyas úrék [ti. Vargyas Lajos], és nem bocsátom meg néki soha, s az is lehet, hogy valamikor kiadom majd, lehet.¹⁹

A Tudományos Akadémián zajló események ismeretében a Művelődésügyi Minisztérium zenei kabinetjét vezető Barna Andrásné 1959 nyarán mindenesetre úgy vélte, hogy megérett a helyzet Kodály Zoltán általános elszigetelésére és marginalizálására.²⁰ 1962-re azonban kiderült, hogy e részletesen kidolgozott tudományszervezési, illetve művelődéspolitikai tervekben semmi sem fog megvalósulni. Az előrehaladó kádári konszolidációban ugyanis a felsőbb politikai vezetés szemszögéből már egyáltalán nem tűnt hasznosnak, hogy konfliktust kezdeményezzenek a hasonlíthatatlan nemzetközi elismertséggel rendelkező Kodállal. Úgy tűnik, ez a magasabb politikai szempont írta felül a minisztériumi és akadémiai osztályvezetőségeken születő határozatokat.²¹ Mégsem mondhatjuk, hogy a Népzenekutató Csoport körüli viták hatástalannak bizonyultak volna. Egyfelől 1961-ben megalakult Szabolcsi Bence vezetésével, többfunkciós zenetudományi intézményként a Bartók Archivum, 1967-ben pedig létrejött az MTA Ortutay Gyula vezette Néprajzi Kutató Csoportja. Másfelől az ügy megerősítette Kodály patrónusi szerepét. Kodály következetesen lépett fel munkatársai személyes védelmezőjeként, függetlenül attól, hogy amit ők külső támadásként éltek meg, az szakmai bírálat, átszervezési terv vagy ideológiai agresszió volt-e.²²

19 Ortutay Gyula: *Napló*, III.: 1967–1977. Pécs: Alexandra, 2010, 16.

20 Péteri Lóránt: *Kodály az államszocializmusban*, 116.

21 Uott, 130–132.

22 „Sokat mond, hogy ironikusan önmagukat [a Népzenekutató Csoport munkatársai] 'hajtórörtek gyülekezetének' nevezik, mert olyan emberek dolgoznak közöttük, akik sokféle helyről, különböző politikai és egyéb okokból kerültek a Csoporthoz (volt B-listások, pap stb.). Kodály, amíg élt abszolút tekintélyével összetartotta a Csoportot [...]. Jelszava az volt, hogy a Csoportból semmit sem szabad kivinni.” Feljegyzés az MTA Népzenekutató Csoporttal kapcsolatos problémákról. Budapest, 1969. október 17. Magyar Nemzeti Levéltár, Országos Levéltár (a továbbiakban MNL OL), M-KS 288. f. 36

Végül, de témánk szempontjából elsősorban: voltaképpen ez az ügy juttatta a Népzenekutató Csoport igazgatóhelyettesi posztjára Rajeczky Benjaminget. Az MTA I. osztályának vezetősége a Csoportról 1959-ben azt nyilatkozta: „a népzene gyűjtése és filológiai gondozása mellett feltétlenül foglalkoznia kell a népzenei anyag szociológiai összefüggéseinek, történeti fejlődéstörvényeinek, esztétikai kérdéseinek, továbbá a nemzetközi és ’műzenei’ összefüggéseknek elemzésével is. Ezekkel a kérdésekkel a csoport ez ideig nem foglalkozott, mivel feladatának csak a gyűjtő és rendszerező munkát tartotta.”²³ E külső bírálók által megfogalmazott egykorú állásfoglalás mérlegelésekor tanulságos megismerni Sárosi Bálint 2009-ben megfogalmazott sorait. A magyar népzene tudomány doyenje, aki 1951 és 1956 között a Zeneakadémia zenetudományi szakának népzene tagozatos hallgatója volt, s 1958-ban lett a Népzenekutató Csoport munkatársa, ötven év távlatából így fogalmazta meg a szakma akkori problémáival kapcsolatos emlékeit és véleményét:

A frissítés igényével, ötleteivel és ambíciójával a Kodály utáni generációknak kellett volna jelentkezniük – évtizedekkel Kodály halála előtt. Frissítő kezdemények azonban csak szórványosan jelentkeztek. A népzene egészéről, a népzene kutatásról való gondolkodás maradt, ahogy a század közepére állandósult. Korszerűsítésnek Kodály idős korában sem volt akadályozója. Segítette a kapcsolatépítést a negyvenes évek után fellendülő nemzetközi népzene kutatással, szorgalmazta a népzene kutatás zenetörténeti irányú kiterjesztését, szívesen adott helyet a Népzenekutató Csoportban az erőteljes fejlődésnek induló néptánc kutatásnak és pártfogolta a jórészt ahhoz kapcsolódó hangszerezés kutatást [utóbbiak már a hatvanas évek fejleményei]. De korszerűségben, az utána következő generációk helyett is, nem lehetett kezdeményező. Az ötvenes évek első felében, a Zeneakadémián Kodály utolsó tanítványainak alig kellett másban jeleskedniük, mint a népzene gyűjtésben és lejegyzésben. A Népzenekutató Csoportba bekerülve sem jutottak olyan helyzetbe, mely a tudományban való nagyobb elmélyedésre, útkeresésre, szorosabb specializálódásra ösztönözte volna őket.²⁴

1959. december 14-i ülésén az MTA I. osztályának vezetősége már a személyi konzekvenciák levonását szorgalmazta, jelesül azt, hogy mentsék fel tisztségéből a *de facto* Kodály helyetteseként működő Kerényi Györgyöt, a *Magyar Népzene Tára* I., II. és IV. kötetének sajtó alá rendezőjét, illetve bevezető tanulmányának szerzőjét.²⁵ Ugyanakkor határozatban javasolták, hogy osztályvezetői rangban kerüljön a Csoporthoz Rajeczky Benjamin, aki „zenefolkloristáink közül a legképzettebb zene-

(Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága Tudományos, Köznevelési és Kulturális Osztályának iratai, a továbbiakban MSZMP KB). Kodály „kívülről [...] senkinek nem engedett beleszólást a Csoport belügyeibe. A Csoport tagjait személy szerint is megvédte a kívülről jött támadásokkal szemben”. Szalay: *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*, 308.

23 Osztályvezetői ülés jegyzőkönyve, 1959. november 19. MTA KIK, Levéltár, I. osztály iratai 1/4.

24 Sárosi Bálint: „Hogyan indult a ’Népdaltípusok’ sorozata? Megjegyzések A Magyar Népzene Tára VI–VII. kötetéről”, *Muzsika* 52/4. (2009. április), 18.

25 Kerényi György (sajtó alá rend.): *Gyermekjátékok*. Budapest: Népművelési Minisztérium, 1951 (A Magyar Népzene Tára I.); uő (sajtó alá rend.): *Jeles napok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953 (A Magyar Népzene Tára II.); uő (sajtó alá rend.): *Párosítók*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959 (A Magyar Népzene Tára IV.).

történész, s biztosítani tudná, hogy a Csoport az eddigi gyűjtő és rendszerező munka mellett elméleti munkát is folytasson”.²⁶ Kodály viszont nem kívánta elmozdítani osztályvezetői pozíciójából Kerényi Györgyöt, így Rajeczky Benjamin végül igazgatóhelyettesként lépett be a Csoporthoz.²⁷

Hogy az akadémiai I. osztály testületi határozata valójában kinek vagy kiknek a javaslatából született, azzal kapcsolatban – legalábbis a kérdést egyértelműen megvilágító forrás felbukkanásáig – csupán feltételezésekbe bocsátkozhatunk. Rajeczkyvel szembeni attitűdje és tudományszervezői befolyása ismeretében nem esne nehezünkre Szabolcsi Bencét sejtetni a döntés mögött. Még 1958-ban merült fel, hogy a Zeneakadémia Szabolcsi által vezetett Zenetudományi Tanszakán, tudományos akadémiai finanszírozással jöjjön létre egy magyar zenetörténeti munkacsoport. Ez a tervzetet „a magyar kódexanyag dallamkészlete[;] a többszólamúság kialakulása” című témakör kidolgozását Rajeczky Benjaminra, Bárdos Kornélra és Falvy Zoltánra bízta volna.²⁸ Nem zárható ki teljesen, de a fentiekben vázolt helyzetre való tekintettel semmiképpen sem tekinthető magától értődőnek, hogy az érdemi döntést Rajeczky kinevezéséről esetleg maga Kodály hozta.²⁹ Az kétségtelen, hogy a kinevezést Kodály – legalább formális – egyetértése nélkül nem lehetett volna tető alá hozni.³⁰ Tovább árnyalja a képet, hogy Olsvai Imre megállapítása szerint Rajeczky valójában a magyar népzene rendszerezésében új fejezetet író zeneszerző és népzenekutató Járdányi Pálnak köszönhetően került a Csoportba. Megfontolandó ugyanakkor, hogy ezt az értesülést Olsvai egy Járdányi halála után néhány hónappal kelt, Rajeczky Benjaminghoz intézett levélben fogalmazta meg.³¹

26 Osztályvezetőségi ülés jegyzőkönyve, 1959. december 14. MTA KIK, Levéltár: I. osztály iratai, 1/4.

27 Antal Jánosné (szerk.): *A Magyar Tudományos Akadémia Almanachja*. [Budapest]: Akadémiai Kiadó, 1962, 211.

28 Gépiratos feljegyzés Falvy Zoltán kéziratossal kiegészítéseivel. Kelet nélkül [1958]. MTA KIK, Levéltár, I. osztály iratai, XVII/49/b.

29 Rajeczkyt „Kodály hívta a Csoportba 1960 márciusában” – fogalmaz Szalay: *Kodály, a népzenekutató és tudományos műhelye*, 305.

30 1969 őszén az állampárt tudománypolitikai illetékesei vizsgálatot folytattak a Népzenekutató Csoportban. A Központi Bizottság képviselői több munkatárssal is megbeszéléseket folytattak. E megbeszéléseken az hangzott el, hogy „már Kodály ellenezte [Rajeczky] odakerülését, mondván, hogy Rajeczky elsősorban zenetörténész, és nem sokat ért a népzenehez. Az egyháznak a népszokásokhoz való viszonya kérdésében vita is volt köztük, amelyet a Siratók című kötet [azaz a Magyar Népzene Tára V. kötete Kodály által írt] előszava az ügyet ismerők számára jól tükröz.” Feljegyzés az MTA Népzenekutató Csoporttal kapcsolatos problémákról. Budapest, 1969. október 17. MNL OL, M-KS 288. f. 36, MSZMP KB). A Feljegyzésben a forrás megjelölése nélkül szereplő állításokat persze erős fenntartásokkal kell kezelnünk, annál is inkább, hiszen a szóban forgó vizsgálat éppen egy Rajeczky eltávolítását célzó, a Csoporton belülről érkező kezdeményezés következménye volt.

31 „Pali [ti. Járdányi Pál] szelleme mindnyájunkat, de legfőképpen kettőnket kötelez különösen éles helytállásra az Ügy [ti. A Magyar Népzene Tárának ügye] tisztasága érdekében. Téged kötelez, mert Ő harcolta ki Csoportba kerülésedet [19]59/60-ban, nem más! Ő győzte meg Tanár Urat [ti. Kodály Zoltánt] és rajta keresztül a hivatalos szerveket, hogy Neked itt a helyed, és a Te helyed közvetlenül a Tanár Úr utáni központi hatalom és rendtartás az elszabadult ösztönök fölött” – fogalmazott Olsvai Imre Rajeczky Benjaminghoz intézett, Kairóban 1966. szeptember 20–27-én kelt gépiratos levelében. A gépirat másolatát utóbb Rajeczky Benjamin bocsátotta Sárosi Bálint rendelkezésére. Köszönetet mondok Sárosi Bálintnak, aki lehetővé tette számomra a dokumentum megismerését és tudományos célú felhasználását.

Összességében tehát indokolt a kérdést a további kutatás által még megválaszolandónak tekinteni.

1959-ben jelentek meg a Magyar Szocialista Munkáspárt tézisei *A burzsoá nacionalizmusról és a szocialista hazafiságról*. Az ideológiai iránymutatás kiadását többek között az tette szükségessé, hogy a levert 1956-os forradalom képviselői szívesen használták a nemzeti szuverenitásnak, illetve függetlenségnek az 1848-as forradalomban kialakult jelképeit és retorikáját. Maróthy János zeneesztéta és zeneszociológus, az MTA Bartók Archívumának munkatársa végezte el a tézisek zenei területre való átültetésének feladatát. Maróthy ezt megelőzően kifejezetten politikai-ideológiai szempontokat érvényesítve vállalt szerepet a Népzenekutató Csoport bírálatában, de az átszervezésére irányuló egyes javaslatok előkészítésében is részt vett.³² A Magyar Zeneművészek Szövetsége 1962. február 7-i vitaestjén *A nacionalizmus és a magyar zenetörténet* címen tartott vitaindítót, amely nem sokkal később a szövetség lapjában, a *Magyar Zenében* is megjelent.³³ Írásában a nacionalizmus jelenségét mind a zeneszerzés, mind pedig a zenetudomány területén vizsgálta. Fejtegetésének egyik feltűnő vonása, hogy az államszocializmus 1956 előtti, a zsdanovi kultúrpolitika jegyében induló, sztálinista periódusát is a magyar zenei nacionalizmus egyik korszakaként ábrázolta. Három időszakról beszélt ugyanis: a 19. századi romantikus nacionalizmusról, a 20. század első felét jellemző népi nacionalizmusról, illetve az 1948 utáni „dekadens” nacionalizmusról.³⁴ Maróthy jóval részletesebben foglalkozott a magyar népzenei és zenetörténeti kutatás „nacionalista” tendenciáinak problémájával. Írása bírálta a nemzeti-etnikai jellegzetességek kutatása mögött meghúzódó esszencialista felfogást.³⁵ Arra figyelmeztetett: a történeti Magyarország, egy soknemzetiségű, bonyolult társadalmi rétegzettségű európai ország zenekulturális jelenségei nem érthetők meg olyan leegyszerűsítő dichotómiák segítségével, mint amilyen a „nyugat” vagy „kelet”, az „úr” vagy „paraszt”, illetve a „magyar” vagy „idegen”. Felhívta a figyelmet a 18–19. századi városi, illetve polgári zeneélet kutatásának jelentőségére.³⁶ Megkérdőjelezte a magyar népzene úgynevezett „rokonnépi” koncepcióját. A Bartók Béla által megkezdett kutatási irányra emlékeztetve szorgalmazta a magyar és a szomszédos szláv, illetve román népek népzeneinek összehasonlító vizsgálatát.³⁷ Maróthy részben nyílt, részben burkolt polémiát folytatott Kodály – döntő részben a két világháború közti időszakban megfogalmazott – magyar zenetörténeti koncepciójával, illetve

32 Péteri: *Kodály az államszocializmusban...*, 116–117.

33 Maróthy János: „A nacionalizmus és a magyar zenetörténet”, *Magyar Zene* 3/1. (1962. február), 28–34.

34 Uott, 29. és 33.

35 „A XIX. század illúziói (össznemzeti jelleg, ősi eredet) tovább éltek a két háború közötti népies irodalomban, s a zenében is. A népzeneben az általános nemzeti lélek, a 'honfoglaló lélek' megtestesülését látták”. Uott, 30. Maróthy nem hivatkozik nyíltan az idézőjelbe tett – és megbírált – kifejezés forrására, Kodály Zoltán egyik nagy esszéjére: „Magyarság a zenében [1939]”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés*, II. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 235–260., ide: 247.

36 Maróthy: *A nacionalizmus és a magyar zenetörténet*, 32–33.

37 Uott, 31.

a magyar népzene ősrétegével kapcsolatos nézeteivel, ugyanakkor elismerően nyilatkozott Rajeczky Benjamin és Vargyas Lajos munkáiról:

Új eredményeket jelentenek ezen a területen Rajeczky Benjamin és Vargyas Lajos munkái is, amelyek [a magyar népzene vonatkozásában] éppen az eddig kevésbé kimunkált európai kapcsolatokat vizsgálják. Idevág Rajeczkynek az a tanulmánya, amelyben a magyar népdal típusai és a középkori szekvencia-anyag közt talál kapcsolatokat.³⁸ Vargyas nagy balladakutató munkája³⁹ a magyar népballada és európai rokonsága közti összefüggésekre mutat rá.⁴⁰

Maróthy cikke jól jelzi az 1960-as évtizedforduló sajátos egyidejűségeit. A nacionalizmusellenes kampánnyal párhuzamosan a művelődéspolitikai irányítás növekvő toleranciát mutatott, sőt esetenként támogatást biztosított a magyar kultúrában megnyilatkozó nyugati kapcsolatokat és hatást, illetve az európai beágyazottságot feltérképező tudományos irányoknak, lett légyen szó a népzene középkori történeti rétegeiről, vagy Joseph Haydn életének és munkásságának magyarországi kapcsolódásairól. Az a folyamat, amelynek során a kultúrpolitika eltávolodott a keleti (szovjet) blokk kulturális önelvűségének, illetve a népi-nemzeti kultúra szocialista autarkijának a hirdetésétől, kétségkívül szerencsésen találkozott a magyar zenetudomány – korábbi felfedező utak nyomán önálló kutatási területté növekvő – új irányainak kibontakozásával.

1966-ban jelent meg *A Magyar Népzene Tára V.*, Siratók című kötete, amelyet Kiss Lajossal együttműködve Rajeczky rendezett sajtó alá, s amelyhez ugyancsak Rajeczky írt bevezető- és szaktanulmányt (zenei anyagát Járdányi rendszerezte). Még 1965-ben történt, hogy az MTA Zenetudományi Bizottságának ülésén Szabolcsi Bence „a Népzene Kutató Csoportot javasol[t]a Kossuth díjra a Magyar Népzene Tára köteteiért, különös tekintettel a most sajtó alatt lévő, a siratóénekeket közreadó kötetért.”⁴¹ A „különös tekintettel” ebben az esetben virágnyelvi értelmezést igényel, amiben segít, ha felidézzük, hogyan értékelte a sorozat korábbi köteteit Szabolcsi 1959-ben, amikor is azt mondotta: „Az első kötet kielégítő, a törés már a második derekán érezhető [...]”.⁴² Úgy tűnik, Szabolcsi 1965-ben egyér-

38 A Maróthy által közelebből meg nem határozott írás: Rajeczky Benjamin: „Mittelalterliche ungarische Musikdenkmäler und das neue Volkslied”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 3/1–4. (1962), 263–269. A Maróthy által célzatosan kiélezett historiográfiai helyzetképet árnyalja, hogy a 80 éves Kodály előtt tisztelgő folyóiratszámában megjelent írás elején ezt olvashatjuk: „Jellemző Kodály történeti látóköreire, hogy az új stílus európai befolyásoltatásának kérdésében már 1937-ben a középkori dallamvilágra utalt, amikor AA⁵BA és ABBA szerkezetű világi dallamokat és gregorián ABCA-formákat sorolt fel.” Rajeczky írásának magyar fordítását ld. „Középkori magyar zenei emlékek és az új stílusú népdal”. In: Ferenczi: *Rajeczky Benjamin írásai*, 59–64., ide: 59.

39 Maróthy többek között erre a közleményre gondolhatott: Vargyas Lajos: „Kutatások a népballada középkori történetében, I. Francia eredetű réteg balladáinkban”, *Ethnographia* 71/2–3. (1960), 163–276.

40 Maróthy: *A nacionalizmus és a magyar zenetörténet*, 31.

41 MTA Zenetudományi Bizottsága 1965. szeptember 21-i ülésének jegyzőkönyve. MTA KIK, Levéltár, I. osztály iratai, 59. doboz, 5. dosszié.

42 A MTA Zenetudományi Szakbizottsága alakuló ülésének jegyzőkönyvéből, 1951. május 4. MTA KIK, Kézirattár, Ms 5637.

telmúen azt kívánta üzenni: Rajeczky tevékenységét tekinti a minőségi munka zálogának. Az MNT V. kötete utóbb nemzetközi elismerésben részesült, Pitirè-díjjal jutalmazták.⁴³ A Népzenekutató Csoport Kodály által jól megalapozott nemzetközi kapcsolatai Rajeczkynek köszönhetően is erősödtek, illetve bővültek. Rajeczky Benjamin 1965 és 1980 között az International Folk Music Council (későbbi nevén International Council for Traditional Music; Nemzetközi Népzenei Tanács, illetve a Tradicionális Zene Nemzetközi Tanácsa) vezetőségi tagja volt. A szervezet tizenhetedik nemzetközi konferenciájára Budapesten 1964-ben került sor. Itt született meg a történeti népzene tudományt művelő, illetve az írott zenei források és a népzenei emlékek összehasonlításával foglalkozó kutatók szorosabb és rendszeresebb együttműködésének gondolata. Ennek folyományaként 1965-ben megalakult az IFMC Committee on Comparative and Historical Ethnomusicology (Összehasonlító és Történeti Etnomuzikológiai Bizottság) elnevezésű szervezeti egysége. Ebből 1967-ben több munkacsoport jött létre, többek között a máig működő Study Group on Historical Sources (Történeti Forrásokat Tanulmányozó Munkacsoport), amelyet az osztrák Wolfgang Suppannal Rajeczky Benjamin alapított, s vezetett társelnökként 1988-ig. A Munkacsoport első ülésére 1967 novemberében, Freiburgban került sor, a kezdeményezésben Walter Wiora is részt vett.⁴⁴

Rajeczky mellett és után nyolc új munkatárs csatlakozott a Népzenekutató Csoporthoz a Kodály haláláig terjedő időszakban. Vikár László, aki 1956-ban végzett a Zeneakadémia zenetudományi képzésének népzenei tagozatán, s utóbb Kodálynál volt „aspiráns” (posztgraduális hallgató), Rajeczkyhez hasonlóan az akadémiai I. osztály vezetőségi határozata nyomán 1960-ban került a Csoport állományába, tudományos titkárként. Ahogy a Néprajzi Múzeumba, úgy a Népzenekutató Csoportba is rövid idő elteltével követte Rajeczkyt Vargyas Lajos. Vele egy évben, 1961-ben csatlakozott a tudományos műhelyhez a zenetudományi végzettségű Borsai Ilona. 1962-ben került a Csoporthoz az akkor már néprajzi kandidátusi fokozattal rendelkező, korábban a Népművelési (előtte: Népművészeti) Intézetben tevékenykedő Halmos István, valamint – egyelőre gyakornokként – a Zeneakadémia ének-zene tanár és karvezető szakán frissen végzett Szendrei Janka. Martin György, a magyar és néprajzi muzeológusi szakokon végzettséget szerző, táncosként gyakorlati tapasztalatokkal rendelkező néptánckutató 1965-ben, kinetográfus kollégájával, Lányi Ágostonnal együtt a Népművelési Intézetből érkezett a Kodály vezette Csoportba. A Népzenekutató Csoportot megrázó veszteség érte annak a Járdányi Pálnak a korai halálával (1966), aki kidolgozta a Népzene Tára folytatásának alapjául szolgáló zenei rendet. A Zeneakadémia zeneszerzés szakán végzett, 1956-tól zeneiskolai kamarazene- és zeneirodalom-tanárként dolgozó Dobszay Lászlót ebben az évben vették fel a Csoporthoz.⁴⁵

43 Tari: 110 éve született Rajeczky Benjamin, 31.

44 A Munkacsoport története során több név alatt is működött, az első elnevezés a Studiengruppe zur Erforschung und Edition älterer Volksmusikquellen volt, ld. Susanne Ziegler: „Historical Sources in the History of Ethnomusicology – A Critical Review”. In: uő (szerk.): *Historical Sources and Source Criticism: ICTM Study Group on Historical Sources: Proceedings from the 17th International Conference in Stockholm, Sweden May 21–25, 2008*. Stockholm: Svenskt visarkiv, 2010, 20–21.

45 Szalay: Kodály, a népzenekutató és tudományos műhelye, 304–305.

1967. március 6-án elhunyt Kodály Zoltán. Ha sajátos módon is, de Ortutay Gyula kifejezte elismerő véleményét a Népzene kutató Csoporttal, annak ekkorra kialakult gárdájával kapcsolatban. Kodály temetésének előestéjén a következőket írta naplójába: „Nincs kedvem most bosszúra, igazában arra sincs kedvem, hogy a [néprajzi] kutatócsoporthoz vegyem a népzeneieket. Utálom azt a bandát, jó munkájuk ellenére is – s bizony ez sok erőfeszítést követelne tőlem.”⁴⁶ A Csoport vezetését – megbízott, évenként megújítandó igazgatói pozícióban⁴⁷ – Rajeczky Benjamin vette át. Megbízásával az állampárt tudományos ügyekben illetékes osztálya is egyetértett: Rajeczky „klerikális” háttere és ahhoz kapcsolható kutatási témái a Kádár-korszak e reformista periódusában már nem jelentettek feltétlenül kizáró okot.⁴⁸ A karizmatikus vezető és patrónus távozása után mindenesetre a Népzene kutató Csoporton kívül és belül egyaránt elindult a lázas kombinálás. Közvetett, a történeteket utólag elbeszélő források szerint Ortutay egy pillanatra mégis „kedvet kaphatott” a Csoport átvételéhez, s ez ügyben megpróbált hűségnyilatkozatot ki csikarni a népzene kutatóktól. Halmos István 1969 nyarán született leírása szerint a Csoport tagjai erről értesülve olyan nyilatkozatot fogadtak el, amely a „beolvadást” egyértelműen elutasította:

Kodály halála után [Ortutay] Rajeczkin [sic!] keresztül felszólította a [Népzene kutató] Csoportot, hogy írásban jelentse ki, csatlakozni akar a vezetése alatt álló Néprajzi Kutató Csoporthoz. Azon a nyilvános ülésen, amelyen ezt Rajeczki bejelentette, azt is megtudtuk tőle, hogy csatlakozási igényünk nem egészen önkéntes, mert Ortutay megmondta neki, hogy ha nem tesszük, osztálytitkársága [az MTA I. osztályáról van szó] alatt keserves három esztendőtt fogunk végigélni. A Csoport elutasította ezt a megoldást, amit Rajeczki [sic!] aláíratott és magához vett.⁴⁹

Az a feljegyzés azonban, amely a Csoport egy régi munkatársa, Szomjas-Schiffert György révén került 1969 őszén az állampárt illetékeseinek asztalára, megkérdőjelezte ennek a kollektív nyilatkozatnak a hitelét:

A Népzene kutató Csoport egyes tagjai 1967 őszén a Csoport munkásságáról és jövőjéről olyan iratot szerkesztettek, amelynek tartalmával és munka-módszertani megállapításaiival a Csoport több távollévő és jelenlévő tagja nem értett egyet és nem is volt hajlandó azt aláírni. Tudottá vált az is, hogy az aláírások gyűjtésénél egyesekre pressziót gyakoroltak.⁵⁰

Halmos István még 1969. május 26-án kereste fel Nagy Miklóst, a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága Tudományos, Közoktatási és Kulturális

46 Ortutay Gyula: *Napló*, III.: 1967–1977. Pécs: Alexandra, 2010, 16–17.

47 Feljegyzés az MTA Népzene kutató Csoporttal kapcsolatos problémákról. Budapest, 1969. október 17. MNL OL, M-KS 288. f. 36 (MSZMP KB).

48 „Rajeczkyt a KB [azaz a Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottsága] is támogatta a kinevezésben” – fogalmazott egy megbeszélésen Óvári Miklós, az MSZMP KB Tudományos, Közoktatási és Kulturális Osztályának vezetője, ld.: Feljegyzés az MTA Népzene kutató Csoport ügyeit tárgyaló, 1969. november 21-i megbeszéléséről. MNL OL, M-KS 288. f. 36 (MSZMP KB).

49 Halmos István levele Nagy Miklóshoz, h. n., 1969. június 8. MNL OL, M-KS 288. f. 36 (MSZMP KB).

50 Feljegyzés, Budapest, 1969. november 18. (Szomjas-Schiffert György Óvári Miklóshoz intézett, Budapest, 1969. november 20-án kelt levelének melléklete). MNL OL, M-KS 288. f. 36 (MSZMP KB).

Osztályának munkatársát, és részletesen beszámolt neki arról: miként látja Rajeczky megbízott igazgatói működését, a Népzenekutató Csoport belső viszonyait, illetve a Csoport jövőjét. Nagy Miklós kérésére az elmondottakat Halmos István írásba is foglalta, és hat gépelt oldalból álló, pontokba és alpontokba szedett levelét június 8-i keltezéssel küldte el a Központi Bizottságnak. Álláspontját túlnyomórészt egyes szám első személyben fejtette ki. Nem elképzelhetetlen ugyanakkor, hogy a Csoport egyes, nála befolyásosabb és tekintélyesebb tagjaival is egyeztetett célzatos helyzetleírását, illetve kérielt, konkrét személyi javaslatokat is felvonultató jövőképét.

A Csoport állapotát Halmos leírása szerint egyfelől „szétesés” és „széthúzás”, másfelől a „baráti kapcsolat” és a „közös, kötelező, nyílt tudományos légkör” hiánya jellemezte, voltaképpen már az ötvenes évek közepétől kezdve. Halmos Rajeczky kapcsán bizonytalan és tekintélyt nélkülöző vezetésről, sőt az „erős, erkölcsös vezetés hiányáról” beszélt.⁵¹ Rajeczkyval szembeni középponti kritikája az volt, hogy igazgatása alatt nem haladt előre a Csoport legfőbb tevékenysége: *A Magyar Népzene Tára* szerkesztése. Ehelyett „munkatársaink jó része külföldi utazásokat keres, és halmozza a népszerűsítő munkát. [...] Legdinamikusabban – az igazgató vezetésével – a zenetörténeti–egyházi népének-történeti munkák folynak [...]”.⁵² Ez utóbbi, első ránézésre elismerésnek hangzó kijelentés mintha valójában azt sugallná, hogy a Népzenekutató Csoport vezetője igazi népzenei téma helyett valami gyanúsan egyházas kutatáson dolgozik fiatal munkatársaival: Szendrei Jankával és Dobszay Lászlóval. E három kutató együttműködése valójában arra irányult, hogy a középkor és kora újkor nagy egyszólamú repertoárjainak történeti kapcsolatait feltárják, s ennek révén új megvilágításban tárgyalják a magyar népzene történeti rétegeit és stílusbeli tagoltságát. Ezt a kutatási irányt világosan jelenítette meg Rajeczky Benjamin éppen 1969-ben, Szabolcsi Bence 70. születésnapjára megjelentetett *Gregorián, népének, népdal* című tanulmánya.⁵³ Ami *A Magyar Népzene Tárát* illeti, a strofikus dalokat tartalmazó kötetek előkészítése, illetve szerkesztése Járdányi Pál halála után került Olsvai Imréhez. Olsvait Halmos az intézmény fő feladatát magára hagyottan végző munkatársként jellemzi: „17 tudományos körben dolgozó munkatársunk közül 2 zenész és egy nyelvész-szerkesztő dolgozik a MNT-ban.” Más forrásból azonban arra a következtetésre lehet jutni: a Tár kiadását személyes küldetéseként felfogó Olsvai maga is játszhatott bizonyos szerepet a munkatársak távolmaradásában.⁵⁴ Halmos állításai közül meglehetősen elna-

51 Rajeczkyról mint vezetőről más modalitású, hallgatólagos kritikát fogalmaz meg Sárosi Bálint is: „Kodály halála után a Csoport amúgy sem túlságosan összehangolt munkájának szervezése fellazult”, ld.: Sárosi: *Hogyan indult a „Népdaltípusok” sorozata?*, 18.

52 Halmos István levele Nagy Miklóshoz, h. n., 1969. június 8. MNL OL, M-KS 288. f. 36 (MSZMP KB).

53 Újraközlí Ferenczi (szerk.): *Rajeczky Benjamin írásai*, 40–58.

54 „Egyelőre nem az izgat és aggaszt, hogy ki kerüljön hozzánk, hanem: kit, kiket és hogyan tartsunk távol tőle [ti. a Magyar Népzene Tárától]. ‘Keserűségem annyi nem volna’, ha biztosan tudnám: Kiss [Lajos] se főnöknék, se lektornak, se munkatársnak nem kerül [...]”. „Nem kívánom munkatársul egyik fiatal kollégámat sem, kikkel együtt végeztem, illetve kerültem ide.” Olsvai Imre levele Rajeczky Benjaminszhoz, Kairó, 1966. szeptember 20–27.

gyoltnak tűnik az, amellyel a Népzene Tárán kívüli publikációkat általánosságban „népszerűsítő munkának” minősítette. Rajeczky igazgatósága alatt is folytatta intenzív és a nemzetközi fórumokra is kiterjedő tudományos publikációs tevékenységét többek között Martin György, Sárosi Bálint, Vargyas Lajos és Vikár László.⁵⁵

A jövőre nézve Halmos levele a következőket tartalmazta:

Azt hiszem, mindenki várakozva függeszti szemét 1969. december 31-re, amikor egy sor idősebb munkatárs nyugdíjba megy, közöttük a jelenlegi megbízott igazgató is. Ekkor ugyanis – így gondolkodunk – valaminek történnie kell. Három eset ugyanis katasztrofális lenne a Csoportnak: beolvadásunk a Néprajzi Kutató Csoportba, Rajeczki [sic!] véglegesítése és e kettő egyesítése, vagyis [a betagozódás] Ortutay Intézetében Rajeczki vezetésével. Két másik, egészséges megoldást tudok elképzelni: önálló Csoportot Vargyas Lajos vezetésével és a beolvadást a Zenetudományi Intézetbe [azaz a Bartók Archívum továbbra is Szabolcsi vezette jogutód intézményébe].

A nagyformátumú, nemzetközi elismertséggel bíró Vargyas Lajos igazgatói posztra történő kvázi jelölése mellett Halmos még két munkatársát ajánlotta „kiváló képességüként” a Központi Bizottság figyelmébe: a néptánckutató Martin Györgyöt (aki már a Népművészeti Intézetben is munkatársa volt Halmosnak), valamint Olsvai Imrét. A többiekéről úgy nyilatkozott: közülük „a jó átlagot senki nem haladja meg, de valami jó tulajdonsága mindenkinek van”. Úgy vélte: annak ellenére, hogy a Csoportban egyetlen párttag sincs, a legidősebb nemzedék tagjainak – így Rajeczkynek – a kívánatos nyugdíjazása elősegíthetné az állampárt és a népzeneészek viszonyának javítását.⁵⁶

Halmos kezdeményezése működésbe hozta az érett kádári rendszer komótosan, de szívósan és – saját céljai szempontjából – igen körültekintően dolgozó politikai adminisztrációját. Nagy Miklós a Központi Bizottság részéről előkészületeket tett a Népzene kutató Csoport helyzetének általános vizsgálatára. Beszélgetéseket folytattak Patyi Sándorral, az MTA I. osztályának szaktitkárával, Rajeczky Benjammal, a Népzene kutató Csoport tudományos titkári tisztét továbbra is betöltő Vikár Lászlóval, valamint a munkatársak közül Olsvai Imrével, Vargyas Lajossal és Víg Rudolfal bizonyosan – talán másokkal is. Egyszersmind véleményt kértek Falvy Zoltántól, a Zenetudományi Intézet tudományos titkárától. A pártvizsgálatról szóló feljegyzés, amely 1969. október 17-re készült el, mindemellett támaszkodott Halmos Istvánnak az egész ügyet kiobbantó levelére is. Olyannyira támaszkodott rá, hogy mind a helyzetértékelés, mind pedig a stratégia érdemi kérdéseiben Halmos megállapításait, illetve javaslatait visszhangozta. Azaz Rajeczky nyugdíjazását és Vargyas igazgatói kinevezését kezdeményezte, s lényegében ettől várta *A Népzene Tára* munkálatainak fellendülését. A feljegyzés arról tájékoztatott: megbízatás esetén Vargyas vállalná a vezetői feladatot. A szervezeti keretekre nézvést a feljegyzés kizárólag a Halmos által felvetett két lehetőséget: vagyis az önállóság

55 Domokos Mária: „A magyar népzene tudomány irodalma Kodály Zoltán halála után (1967–2005)”. In: Berlász: *Kodály Zoltán és tanítványai*, 485–494.

56 Halmos István levele Nagy Miklóshoz, h. n., 1969. június 8. MNL OL, M-KS 288. f. 36 (MSZMP KB).

fenntartását, illetve a Zenetudományi Intézethez történő csatlakozást ajánlotta megfontolásra.⁵⁷

A vizsgálat ugyanakkor felszínre hozott olyan kérdéseket is, amelyek felett eladdig a kultúrpolitikai vezetés hajlandó volt szemet hunyni: „Egyáltalán furcsa, hogy az MTA egyik intézménye élén 1969-ben Magyarországon már évek óta egy ma is rendszeresen miséző pap állhat.” Halmos sejtetését kidolgozva a pártapparátusban készült feljegyzés már úgy fogalmazott: „sok esetben csak az adott országos szituáció akadályozza meg, hogy a Csoport működésének fő koncepciója nem torzul a vallásos, gregorián hatások kutatására”.⁵⁸ Ugyancsak Halmos „jellemrajzát” élesítve lesz a rég feloszlott ciszterci rend szerzeteséből – „jezsuita”. A feljegyzés Rajeczky igazgatói alkalmatlanságának további okaként említi, meglehetősen cinizmussal, hogy „nincs tudományos fokozata, és érthető okokból nem is lesz”.⁵⁹ Az „érthető okok” kifejezés arra utalhat, hogy a kandidátusi fokozat megszerzésének egyik előfeltétele a marxizmusvizsga abszolválása volt, amelyre Rajeczky nyilvánvalóan nem volt hajlandó.⁶⁰

Október 23-án Nagy Miklós kezdeményezte egy szűkebb körű megbeszélés összehívását.⁶¹ A megbeszélés kitűzött napját megelőzően futott be az MSZMP Központi Bizottságára Szomjas-Schiffert György levele és annak melléklete, egy aláíratlan „feljegyzés”.⁶² Ez utóbbi tartalmát – saját közlése szerint – Szomjas-Schiffert egyeztetette Olsvai Imrével, Pál Mátéval és Víg Rudolfval is. A feljegyzést mindenestre más írógépen gépelték, mint a levelet. A szöveg amellel érvelt részletekbe menően, hogy – amennyiben az önállóság már nem tartható fenn – a Népzenekutató Csoport mégis a Néprajzi Kutató Csoporttal, vagyis Ortutay intézményével egyesüljön.⁶³ Szomjas-Schiffert levele Rajeczky nyugdíjazásával kész tényként számolt.⁶⁴ A mellékelt feljegyzés pedig arról tanúskodik, hogy szerzője Rajeczky közvetlen munkatársait is szívesen látta volna a Csoporton kívül, hiszen azt javasolta, hogy a „gregorián-kutatás” művelői – a többi népzenekutatótól elválasztva – a Zenetudományi Intézetben folytassák munkájukat.

57 Feljegyzés az MTA Népzenekutató Csoporttal kapcsolatos problémákról. Budapest, 1969. október 17. MNL OL, M-KS 288. f. 36 (MSZMP KB).

58 Nem teljesen világos, hogy a mélylélektan vagy a szürrealizmus ad-e alkalmasabb keretet annak értelmezésére, hogy a feljegyzés készítője, a központi pártapparátus felelős dolgozója a szocializmust építő Magyarországról mint „adott országos szituációról” beszélt.

59 Feljegyzés az MTA Népzenekutató Csoporttal kapcsolatos problémákról. Budapest, 1969. október 17. MNL OL, M-KS 288. f. 36 (MSZMP KB).

60 Tari: *Rajeczky Benjamin tudományos önéletrajza* (1984), 329. (a közreadó előszava).

61 Nagy Miklós: Feljegyzés Aczél elvtárs részére. Budapest, 1969. október 23., M-KS 288. f. 36 (MSZMP KB).

62 Szomjas-Schiffert György Óvári Miklóshoz. Budapest, 1969. november 20., valamint ennek mellékleteként: Feljegyzés. Budapest, 1969. november 18. MNL OL, M-KS 288. f. 36 (MSZMP KB).

63 „Éppen ezért: ha a jövőben a Népzenekutató Csoport szervezeti keretei tekintetében változtatás válik szükségessé, akkor a magyar népzenekutatók dolgozói célszerűbbnek látják, hogy Csoportunk a tevékenysége kapcsán közelebb álló Néprajzi Intézet kereteiben, annak egységeként folytassa működését a jövőben.” Feljegyzés. Budapest, 1969. november 18. MNL OL, M-KS 288. f. 36 (MSZMP KB).

64 „Az ügy sürgőssége miatt egymás között meghánytuk-vetettük problémáinkat, s úgy véljük, hogy a nyugdíjazásokkal kitisztult helyzetben a Csoport egységes magva új aspektussal nézhet a jövő elé.” Szomjas-Schiffert György Óvári Miklóshoz. Budapest, 1969. november 20. MNL OL, M-KS 288. f. 36 (MSZMP KB).

E későn érkező kezdeményezés azonban már nem befolyásolta érdemben azt a november 21-i tanácskozást, amelyen az MSZMP Központi Bizottsága, az MTA és a Művelődésügyi Minisztérium képviselői vettek részt. Barna Andrásné, a minisztérium zenei kabinetjének vezetője, Erdey-Grúz Tibor, az Akadémia elnöki kinevezés előtt álló főtítkárá és Ortutay Gyula egyetértett abban, hogy Rajeczky Benjámint nyugdíjazzák, és a népzeneészek vezetését bízzák Vargyas Lajosra. Ortutay Vargyast tudományosan megfelelő vezetőnek nevezte, aki azonban „politikailag nem a mi emberünk”. A tanácskozás e három résztvevője abban is egyetértésre jutott, hogy a Népzene Kutató Csoportnak hosszabb távon a Zenetudományi Intézethez kell csatlakoznia. A megbeszélésen részt vett Szabolcsi Bence is. Ő sem emelt kifogást Rajeczky nyugdíjazása ellen, mondván, a megbízott igazgató „kiengedte kezéből a Csoportot”. Szabolcsi ugyanakkor világossá tette, hogy Rajeczky „ejtését” csupán szervezeti okokból tartja szükségesnek, szakmai szempontból sajnálatosnak tartja a döntést: „nem szabad elfelejteni, hogy Rajeczky vitte a Csoportba a történeti szempontot, ő tud a maiak közül a legtöbbet”. Szabolcsi nem utasította el, de nem is támogatta egyértelműen Vargyas megbízását.⁶⁵ Kifejezte kételyét azaz kapcsolatban, vajon az igazgatóváltás megoldja-e a *Népzene Tára* szerkesztése körül felgyülemlett problémákat. A Népzene Kutató Csoport intézményi jövőjével kapcsolatban láthatóan arra törekedett, hogy eklektikus elképzeléseket felvázolva semmilyen irányban ne köteleződjék el. Egyfelől határozottan elutasította a Népzene Kutató Csoport integrálását az általa vezetett Zenetudományi Intézetbe, mondván, ezzel „nagy csődtömeget venne át, és ez az ő kis csoportját is megfertőzné”. Másfelől ismertette a feltételeit, amelyek mellett az integrációt mégis el tudta volna képzelni. Ugyanakkor a Népzene Kutató Csoportnak a Néprajzi Kutató Csoport-hoz való hozzácsatolását szorgalmazta, sőt felvetette különböző intézmények közötti feldarabolásának lehetőségét is.⁶⁶

Az ügyben ez volt a legfelső szintű egyeztetés, amely lényegében jóváhagyta azt a forgatókönyvet, amelyet Halmos István nyújtott be a párt Központi Bizottságához. A következő hónapokban került sor Rajeczky Benjamin nyugdíjazására és Vargyas Lajos igazgatói kinevezésére. A *Magyar Népzene Tára* szerkesztését Olsvai Imre folytatta: a VI. kötet 1973-ban, a VII. 1987-ben jelent meg. A Népzene Kutató Csoport még éveken keresztül önállóan működött; 1974-ben, már Szabolcsi halála után vonták össze a Zenetudományi Intézettel.

A felvázolt eseménytörténet alapján Rajeczky Benjamin leváltása, illetve nyugdíjazása nem minősíthető klasszikus politikai tisztogatásnak. A Népzene Kutató Csoport egyes munkatársai maguk vették igénybe a politikai hatalom segítségét ahhoz, hogy saját elképzeléseiknek megfelelően rendezzék át intézményük belső viszonyait. A sajátos körülményekből adódóan a politikai hatalom és a tudomány-politika szemében pedig az tűnt a nyugalmat szolgáló intézkedésnek, ha eleget

65 „Vargyas is képviseli a történetiséget, de mellékvágányok is vannak nála.” Feljegyzés az MTA Népzene Kutató Csoport ügyeit tárgyaló, 1969. november 21-i megbeszéléséről. MNL OL, M-KS 288. f. 36 (MSZMP KB).

66 Uott.

tesz a felkérésnek. A döntéstől egyszersmind *A Magyar Népzene Tára* szerkesztésének felgyorsulását is várták. Hogy milyen mélyebb okai lehettek a konfliktusnak, arra vonatkozóan egyelőre csak hipotézisek fogalmazhatók meg. Azok mindenestre, akik a Rajeczky–Szendrei–Dobszay kutatói team tevékenységével szemben ellenérzéseket tápláltak, önmagukat „kurucoknak” tekintették, míg a Rajeczky vezette munkacsoportot „labancnak” bélyegezték. A párt Központi Bizottsága által levezényelt vizsgálat legalábbis arra jutott: a Rajeczky körül „tömörülő” munkatársak „világnézeti, politikai arcukat akaratlanul is megszabja vezetőjük múltja, jelenlegi aktív papi tevékenysége, világnézete, sőt a Csoporton belüli munkája, illetve szakterülete is (középkori, gregorián dallamok és a népzene kapcsolata, paleográfia)”. A Rajeczky távozását szorgalmazókat viszont így jellemezte:

Utóbbiak az igazi bartóki, kodályi és egyben népi, paraszti, „kurucos” hagyományt szeretnék konzekvensen folytatni. Tartanak az időnként érezhető „labancos”, vallásos vonal eluralkodásától, az igazi kodályi koncepcióhoz való visszatérést kívánják.⁶⁷

Ezzel kapcsolatban érdemes felidézni, hogy Rajeczky hatvanas évekbeli kutatásai meglehetősen újszerű keretet teremtettek a magyar népzene legrégebbi rétegeinek történeti értelmezéséhez. A kutatás addigi meghatározó iránya többé-kevésbé evidenciának tekintette, hogy ebben a kérdésben döntő bizonyítékkal a finnugor nyelvcsalád szerinti „rokon népek” népzenejének vizsgálata, illetve azoknak a magyar népzenevel való összehasonlítása szolgálhat. Rajeczky összehasonlító vizsgálataiban azonban arra az eredményre vezettek, hogy a kérdéses magyar népzenei dallamtípusok rokonsága elvezethet egy, a mediterráneum és Nyugat-Európa területén élő, kora középkori dallamossághoz is. A siratódallamok közreadása után Rajeczky már számosságában is jelentős zenei anyagon prezentálhatta téziséit. Függetlenül a dallamok történeti eredetének, „genealógiájának” kérdésétől, a Rajeczky által levezetett alkati hasonlóságok már önmagukban arra utaltak: az élő magyar népzenei hagyományban nem mutatható ki olyan kizárólagosan ázsiai *differentia specifica*, amely e hagyományt az európai egyszólamúság középkori kultúrájától élesen elválasztaná.⁶⁸ Rajeczky Benjamin tudatában volt annak az „identitáspolitikai” feszültségnek, amelyet tudományos tézisei keltettek, de ez nem tántorította el attól, hogy a középkori magyar zenekultúra (s bizonyos értelemben az egész magyar zenetörténet) vizsgálatának paradigmaváltásához hozzájáruljon, az esszencialista megközelítés helyett kontextualista hozzáállást ajánlva. Rajeczky a *Magyarország zenetörténete* I. kötetének Előszavában, illetve tudományos önéletrajzában saját megközelítését világosan elhatárolta a „nemzeti sajátosságok”, a „nemzeti jelleg” kutatásától, illetve az „identitásnyomozástól”.⁶⁹ Felfogásában az

67 Feljegyzés az MTA Népzenekutató Csoporttal kapcsolatos problémákról. Budapest, 1969. október 17. MNL OL, M-KS 288. f. 36 (MSZMP KB).

68 Lásd például eredetileg német nyelven megjelent írását: Rajeczky Benjamin: „Kelet és nyugat a magyar siratókban (1967)”. In: Ferenczi: *Rajeczky Benjamin írásai*, 216–220.

69 Rajeczky: *Magyarország zenetörténete*, I., 9–13.; Tari: *Rajeczky Benjamin tudományos önéletrajza* (1984), 335–336.

alkotások és praxisok magyarsága nem sajátos minőséget vagy lényegét jelent, hanem történetileg változó, sosem kizárólagos, de mindig alakító erejű kontextust. E felfogás nagymértékben gazdagította és színesítette a magyar zenekultúráról alkotott képet: alakot öltése éppen ezért jelentett kihívást is az egykor uralkodó tudományos diskurzusban.

ABSTRACT

LÓRÁNT PÉTERI

CONTRIBUTIONS TO BENJAMIN RAJECZKY'S AFFILIATION TO THE FOLK MUSIC RESEARCH GROUP OF THE HUNGARIAN ACADEMY OF SCIENCES

The Hungarian musicologist Benjamin Rajeczky (1901–1989) studied theology and history of music in Innsbruck in the 1920s, and was a visiting student at Zoltán Kodály's courses at the Liszt Academy of Music, Budapest, in the 1930s. His research focused primarily upon plainchant and its traditions in Hungary, on the culture of early polyphony in Hungary, and on folk music. These three major avenues of enquiry resulted in the complex study of musical culture in medieval Hungary, consistently seen and shown within its European context. Rajeczky had been the Prior of the Cistercian Order until it was, together with other religious orders, dissolved in 1950. The increasing presence of Rajeczky in the field of institutionalized musicology during the 1950s and especially the 1960s deserves attention not only because his view upon the world was so different from the Communist ideology but also because his scholarship kept a significant distance from Kodály's dominant national historical paradigm too. Based on archival sources, this paper examines the cultural political environment and the scholarly debates whose impact can explain how Rajeczky was appointed deputy director of the Folk Music Research Group of the Hungarian Academy of Sciences in 1960, and director of the same institution in 1967, following the death of the founding director, Zoltán Kodály. I also wish to shed new light on the circumstances under which his directorship was, finally, cut short. In doing so, I discuss the changing concept of national music history as it appears from various musicological texts of the early 1960s, and I also study the changing attitudes of the state socialist administration towards nationalism and towards the field of humanities.

Lóránt Péteri, musicologist and music critic, is Head of the Musicology and Music Theory Department, and Member of the Ph. D. Doctoral Council at the Liszt Academy of Music, Budapest. He graduated from the same institution in 2002 and also from Eötvös Loránd University, where he studied history, in 2006. He received his Ph. D. from the University of Bristol, UK, in 2008 with a dissertation entitled 'The Scherzo of Mahler's Second Symphony: A Study of Genre'. Among his contributions are the studies „God and Revolution – Rewriting the Absolute: Bence Szabolcsi and the Discourse of Hungarian Musical Life”. In: Blazekovic Z. and Dobbs Mackenzie B. (eds.): *Music's Intellectual History*. New York: RILM, 2009; and „Form, Meaning and Genre in the Scherzo of Mahler's Second Symphony”, *Studia Musicologica* 50/3–4, 2009.

Ignác Ádám

A POPULÁRIS ZENE HELYE MARÓTHY JÁNOS ESZTÉTIKAI GONDOLKODÁSÁBAN*

A filozófiai és az irodalmi vitákat követően a szovjet vezetés 1948 elején elérkeztnak látta az időt a zeneművészet ügyeibe történő közvetlen beavatkozásra is. A párt akkori első számú ideológusa, Andrej Zsdanov az év januárjában, a szovjet zeneszerezők tanácskozásán való felszólalásai alkalmával hirdetett harcot a formalizmus és a kozmopolitizmus ellen, egyszersmind ismertette azokat a régi-új esztétikai alapelveket, amelyek rövidesen törvényerőre emelkedvén hosszú időre meghatározták a Szovjetunióban a zenei, sőt a művészeti élet egészének a sorsát.

A párthatározat következtetései, illetve következményei jól ismertek: a népzenére és a „haladó” nemzeti hagyományokra támaszkodó szocialista realizmus vált az egyetlen „egészséges” zenei irányzattá. Ezzel párhuzamosan pedig Zsdanov és a mögötte álló Sztálin lényegében parancsot adott a helyesként megjelölttől eltérő valamennyi művészeti forma ellehetetlenítésére. A megsemmisítő kritikát és a szocialista realizmus követelményeinek megfelelő átalakulást a háborús uszítás nyugati eszközeinek kikiáltott populáris zenei műfajok: a tánczene és a jazz sem kerülhették el.

A szovjet zenei életet megrázó események híre természetesen Magyarországra is rövid időn belül eljutott. Magát a határozatot a *Szabad Nép* már 1948 februárjában közzétette, majd számos kommentár jelent meg prominens zeneszerzők és zeneutódok tollából,¹ végül pedig ősszel a *Zenei Szemle* közölte a határozat alapjául szolgáló egyik zsdanovi felszólalás magyar fordítását.² A lap ugyanezen számában egy alig 23 éves zeneakadémiai hallgató, Maróthy János közölt cikket *Improvizáció és romantika* címmel, amelyben – egy amerikai jazzkritikus, Rudi Blesh véleményére

* A 2015. június 10-én az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében „Évfordulók nyomában 2015” címmel megrendezett konferencián elhangzott előadás írott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója; a tanulmány az NKFIH PD 115373 pályázat támogatásával készült.

1 Ld. pl. Szabó Ferenc: „A Szovjetunió Kommunista Pártjának zenei határozatairól”, *Társadalmi Szemle* 1948/4–5., 377–380.; Vargyas Lajos: „Zene és közösség”, *Válasz* 1948. április, 346–355.

2 A. A. Zsdanov: „Bevezető beszéd a szovjet muzsikuskok küldötteinak tanácskozásán”, *Zenei Szemle* 1948/7., 346–350. Zsdanov későbbi hozzászólásának magyar fordítását a *Zenei Szemle* néhány hónappal később, az időközben megjelent *A művészet és filozófia kérdéseiről* című könyvet idézve közölte: „A. A. Zsdanov felszólalása a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SZUK(b)P Központi Bizottságában (1948)”, *Zenei Szemle* 1949/1., 16–27.

is támaszkodva – a rögtönzés művészetének legfejlettebb formájaként éppen a „modern” jazzt nevezte meg. Az „acélos erejű” amerikai boogie-woogie és Bartók „energikus ritmikájú” zenéje között vont merész párhuzammal pedig a fiatal cikk-író nem csak azt tette egyértelművé, hogy a „társadalommal szoros kapcsolatban álló” zene újjáélesztése reményében „a magányos lángész csákányütései” és „a vídám sokaság zsvajgó lármája” között nem hajlandó éles különbséget tenni, de azt is, hogy a kultúra törésvonalait – egyelőre – nem a polgári és népi, illetve imperia-lista és kommunista kategóriái között kívánja meghúzni.³

Maróthy az 1948-ban megjelent két másik írásában, *A zene és közösség néhány problémája*,⁴ és a *Milliók zenéje*⁵ című esszéiben is hasonló problémákat boncolgattott. E fiatalkori munkákban már több olyan motívumra felfigyelhetünk, amely a későbbi, érett muzikológus gondolkodására nézvést is meghatározók lesznek. E motívumok – például az aktív zenélés, a rögtönzés képességének felértékelése vagy a „fent” és „lent” művészeti szféráinak egymáshoz közelítése – közös nevezőjét egyértelműen a zene közösségi erejébe vetett hit, valamint a „tömegek zenéje”, tehát a populáris zene jelentőségének megsejtése jelenti.

Mindhárom írás ugyanakkor fontos kordokumentum is, mert bár a zsdanovi határozatok árnyékában jelentek meg, egyértelműen olyan időpillanatot rögzítenek, amikor e határozatok Magyarországon még nem bírtak kötelező erővel. Maróthy bizonyosan felfigyelt a szovjet eseményekre, valamint hatással lehettek rá a zeneszerzők és zenekritikusok prágai kongresszusának határozatai is. Szövegeiből azonban ekkor még sokkal inkább a háború utáni koalíciós pártok kulturális politikai terveinek rokon vonásai olvashatók ki: egy szélesebb alapozású, népi közműveltség megteremtésének igénye, amelyben döntő szerepet játszik a nép újból birtokba vett korábbi kultúrája és a népművészet, amely azáltal, hogy mindenki számára könnyen befogadható és hozzáférhető, a „magas” kultúra irányába is ugródeszkát jelent.⁶ E tekintetben egyértelműen konszenzus volt a baloldali pártok között, s legfeljebb a megvalósítás módját és tempóját illetően voltak különbségek. A kommunisták persze már ezekben az években is növelhették a kulturális élet területén is egyre látványosabb dominanciájukat, főleg úgy, hogy a művész értelmiség, az írók és zenészek nagy részének támogatását is élvezték.⁷

Ezt később a korszakról való legteljesebb visszaemlékezéseit nyújtó munkájában, a Szabó Ferenc életművét feldolgozó *Zene, forradalom, szocializmus* című monográfiában Maróthy is megerősíti.⁸ Ugyanakkor megjegyzi, hogy noha a zeneszer-

3 Maróthy János: „Improvizáció és romantika”, *Zenei Szemle* 1948/7., 350–359.

4 Uő: „A zene és közösség néhány problémája”, *Zenei Szemle* 1949/2., 65–71. Egy, a cikk végén található szerkesztőségi hozzászólás érdekes adalékul szolgál az írás tartalmához: feltehetően szerzői kérésre megtudhatjuk, hogy a tanulmány 1948 novemberében készült, és állításaival Maróthy már nem ért teljes egészében egyet.

5 Uő: „Milliók zenéje”, *Zenei Szemle* 1948/5., 255–260.

6 A koalíciós időszak kulturális politikai koncepcióihoz ld.: Póth Piroska: „A koalíciós pártok kultúrpolitikája 1945–1948 között”, *Századok* 1985/2., 498–517.

7 Uott, 516.

8 Maróthy János: *Zene, forradalom, szocializmus*. Budapest: Magvető, 1975, 489–674. Az sztálinizmus éveire különösen: 495–573.

zók fiatalabb generációjából valóban többen (például Szervánszky Endre, Tardos Béla, Székely Endre) erősen szimpatizáltak a kommunistákkal, de Kodály közvetlen vagy közvetett tanítványaiként egyszersmind az értelmiség úgynevezett népi szárnyához is kapcsolódtak. Maróthy szerint ezt az időszakot valójában lázas tervezgetés jellemezte. A formálódóban lévő új szellemi műhelyekben szintén a népzene és műzene közösségi oldala, valamint a tömegek megszólításának a lehetőségei álltak a viták középpontjában.

E vitákat még viszonylagosan szabad légkör jellemezte, amely indokolt esetben a Szovjetunió elleni kritikára is alkalmat adott. Így történhetett meg az is, hogy a közéleti és tudományos folyóiratokban nemcsak a szovjet zenei határozat feltétlen támogatói, de az aggodalmukat vagy bírálatukat kifejezők is helyet kaphattak.⁹ A „kulturális forradalom” és a művészeti élet szovjet mintára történő átalakításával ekkor talán még a kizárólagos hatalmat magához ragadó MDP vezetése sem számolt. Az SZKP KB osztályvezető-helyettese, a magyar ügyekért felelős Baranov Mihail Szuszlovnak írott jelentésében nem véletlenül kifogásolta a párt első, 1948-as programnyilatkozatát, mondván, a magyar vezetés csak az „igazságkereső” művészetet pártolja, de valójában nem hirdet harcot a szocialista realista művészetért.¹⁰

Mint közismert, az ország szovjetizálásának felgyorsulásával 1949-re a szovjet zenei határozatok státusza is megváltozott, s miközben e dokumentumok vitanyagból a legfontosabb ideológiai viszonyítási ponttá léptek elő, értelemszerűen – és kényszerűen – hazai recepciójuk is erőteljesen átalakult. A szocializmusba tartó átmenet a praktikusból az utópikus szakaszába lépett: megkezdődött a zenei élet totális felforgatása és újraszervezése, amelybe az új vezetéshez lojális fiatalok is bekapcsolódtak. Maróthy, akit egy róla írott 1954-es jelentés a kiemelkedően legtehetségesebb marxista beállítottságú fiatal zenetudósnak és harcos kommunistának nevezett,¹¹ szintén fontos pozíciókhoz jutott ekkor: aktív szerepet vállalt az újonnan megalakuló Magyar Zeneművészek Szövetségének zenetudományi, szórakoztató zenei és tömegzenei szakosztályában (utóbbinak rövid ideig az elnöki pozícióját is betöltötte), belépett a szövetség hamarosan létrejövő pártszervezetébe, és felelős szerkesztője lett az 1950-től megjelenő *Új Zenei Szemlének*.

Maróthy emellett tudományos munkáival is aktívan kapcsolódott be „a formájában nemzeti, tartalmában szocialista” zene létrejöttéért folytatott kampányba.

9 Lásd például Szabolcsi Bence és Szervánszky Endre hozzászólásait az *Új Világ* zenei vitájához 1948. június 18-án 5. és 1948. július 2-án.

10 „Észrevételek az MDP programnyilatkozatához”, 1948. június 1. In: Izsák Lajos–Kun Miklós (szerk.): *Moszkvának jelentjük. Titkos dokumentumok 1944–1948*. Budapest: Századvég, 1994, 267–272. Joggal feltételezhetjük ugyanakkor, hogy az itt megfogalmazott kritika ellenére a kultúra szovjetizálásának kérdése ekkor még háttérbe szorult a szovjet követelések sorában, birodalmi érdekeinek megfelelően Moszkva ugyanis elsősorban gazdasági és katonai természetű segítséget várt el csatlósaitól. Mindenesre figyelmeztető, hogy Rákosiék valójában csak jóval később, az 1949-es választásokat követően döntöttek a kulturális forradalom meghirdetése mellett.

11 Szávai Nándorné levele a Népművelési Minisztérium személyzeti főosztályának, 1954. szeptember 24., Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban: MNL OL), P2146 71. d.

A túlélés érdekében persze ekkor aligha tehetett volna bármi mást. Az 1949 után megjelenő írásai tartalmából, miután nyomtatott anyagban a hivatalos állásponttól eltérő vélemény semmilyen formában nem volt ekkoriban engedélyezett, aligha következtethetünk ideológiai elköteleződésének mértékére. Annál beszéde-sebb lehet az 1949 és 1953 között megjelent publikációinak mennyisége és súlya, illetve a Zeneművészek Szövetsége tényleges vitára alkalmat adó bizottsági ülése-in elhangzott szóbeli megnyilatkozásainak jellege. Ezek alapján viszont már jól lát-szik, hogy a korábban Lukácssal és a népi realizmussal szimpatizáló egyetemista néhány hónap alatt miként nőtte ki magát a szovjet kultúra történeteit illetően mindig naprakész „kultúrharcosává”.

A korábbiakban említett alapmotívumok ugyanakkor Maróthy ekkor megjele-nő kulcsműveiből – például az Andrej Stogarenkóról a Magyar Rádióban tartott plenáris előadásból,¹² a Magyar-Szovjet Baráti Társaság által kiadott *A népzene új fejlődésének néhány kérdése a Szovjetunióban*¹³ című kiskönyvből vagy a Népművelési Minisztérium által terjesztett, *Nemzeti zenekulturánk haladó hagyományai*¹⁴ című prop-agandaanyagból – sem tűnnek el, inkább átszíneződnek, és a megváltozott politi-kai körülményekhez igazodnak. Megmarad például a közös alkotás, a kollektív rögtönzés, illetve a kulturális öntevékenység nyomán, korabeli terminológiával élve: „lentről” kibontakozó zenei mozgalmak jelentőségének hangsúlyozása, de mindez immár kizárólag a Szovjetunióban 1948 óta kibontakozó új népművészet példáján, és általában a népzene szerepének túlhangsúlyozásán keresztül történik meg. Innentől kezdve Maróthy szerint a művészi és a populáris zene megújhodása kizárólag a népdalok újrafelfedezésével és a falusi-paraszti hagyomány újraéleszté-sével képzelhető el.

Még az első években tanúsított lelkesedésének és párthűségének ismeretében is figyelemre méltó ugyanakkor, miként tartott ki Maróthy Sztálin halálát követően is a sztálinizmus dogmatikus formája mellett. Erről árulkodik az 1953 tavaszán, a magyar belpolitikai változásokat hozó, ún. júniusi párthatározatok előtt született, de azokkal egy időben megjelenő, összefoglaló jellegű kétrészes cikke, a nemzeti tánczene 1950 óta épített koncepciójának egyik utolsó nagyszabású vázlata, a *Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata* is.¹⁵ A kiindulópontot ebben az írá-sában is a tömegek és a zene kapcsolata jelenti. De erre most elsősorban a hideg-háborúban egymással szemben álló két világrend összehasonlítása végett van szükség. A kapitalizmus – mondja Maróthy – bomlasztó és elnyomó hatással volt a tömegekre, és alkotó tevékenységüket romba döntötte azáltal, hogy a tehetséget kizárólagosan az egyénben összpontosította. A „felszabadult népek” országaiban

12 Jegyzőkönyv a tömegzenei szakosztály 1952. november 13-i üléséről a Rádióban, MNL OL, P 2146 63. d.

13 Maróthy János: *A népzene új fejlődésének néhány kérdése a Szovjetunióban*. Budapest: Magyar-Szovjet Társaság Zeneművészeti Szakosztálya, 1953.

14 Uő: *Nemzeti zenekulturánk haladó hagyományai*. Budapest: Népművelési Minisztérium, 1951.

15 Uő: „Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata”, *Új Zenei Szemle* 1953. május, 12–18., illetve 1953. június, 1–6.

és a Szovjetunióban ezzel szemben a tömegek művészetének soha nem látott erejű kibontakozása figyelhető meg: a nép a történelemben addig ismeretlen intenzitással alkot. Ezt a lendületet kell kihasználni ahhoz, hogy az amerikai világhatalmi törekvések, amelyek többek között az utóbbi évek burzsoá könnyűzenéjében, a mételyező, beteges swingelésben és a bebop görcsös rángatózásában öltönek testet, megállíthatók legyenek.

A szerző a számos problémával küzdő magyar tánczene átfogó reformját sürgeti, és ennek érdekében az összes általa bemutatott „irányt” élesen bírálja. Az úgynevezett „semleges irányt” azért, mert bár az amerikanizmus kirívóbb vonásaitól megtisztította a tánczenét, de nem ismerte fel a tömegek alkotóerejének felszabadító hatását, amely a tánc terén az elevenességben, virtuozításban nyilvánul meg. Az úgynevezett „nívós irányt” azért, mert egyoldalúan a forma és a színvonal szerepét hangsúlyozza, ami oda vezet, hogy eltompul az éberség a kispolgári elemek, a századelős románcok világának betolakodásával szemben. Az általa már bizottsági felszólalásai alkalmával is legelőremutatóbbnak minősített és a magyar nemzeti tánczene eszményét leginkább szolgáló, úgynevezett „magyaros irány” esetében pedig a népzenevel való sematikus viszony veszélyeire hívja fel a figyelmet. Ugyanakkor megoldási javaslatai is ez utóbbi iránnyal kapcsolatban a legkiforrottabbak: abból kiindulva, hogy sok tánc esetében az alapritmus rendkívül hasonló, zenetudományi alapossággal mutatja ki, hogy miként lehet az addig gyakorlatban lévő lassú, páros ütemű táncokat (ilyen például a slow fox) a leánytáncsal, a gyors páros ütemű táncokat (ilyen például a boogie woogie) pedig a kanásztáncsal helyettesíteni az idegen befolyást kiküszöbölendő. A reformok érdekében nem riad vissza a bürokratikus beavatkozástól sem: egy mintazenekar létrehozását követeli, amely képes az elvárt szórakoztatási normáknak minden szempontból megfelelni, és a szövetség utasításainak megfelelően működik.

Az 1953 júniusában lezajló belpolitikai fordulat és az újonnan kinevezett miniszterelnök, Nagy Imre által meghirdetett kormányprogram hatására valóban a reformok kerültek az előtérbe, de azok sok szempontból éppen ellenkező előjelűek voltak a Maróthy által remélthez vagy előirányozotthoz képest. A kommunisták revizionista és dogmatikus (konzervatív) szárnya között 1953 nyaratól fokozatosan kibontakozó viták során a még mindig csak 28 esztendőes muzikológus kitartóan és következetesen a régi rend híve maradt, de az önbírálatot és a korrekciót, elvtársaihoz hasonlóan ő sem kerülhette el. A Révait a népművelési tárca élén váltó Darvas József 1953 őszi programnyilatkozatának szellemiségéhez kapcsolódva¹⁶ a politikai hibák és tévedések revízióját Maróthy is annak beismerésével akarta elsősorban elérni, hogy a hivatalos kulturális vezetésnek a tömegektől való elszakadásáról beszélt. A második magyar Zenei Hét (1953) vitáin,¹⁷ a *Társadalmi Szemle*ben 1954-ben megjelent *A magyar zene fejlődésének néhány időszerű kérdése*¹⁸ című tanul-

16 Darvas József: *Népművelési munkánk feladatai*. Művelt Nép, 1953. november.

17 MNL OL, P 2146 61.d.

18 Maróthy János: „A magyar zene fejlődésének néhány időszerű kérdése”, *Társadalmi Szemle* 1954. április, 90–111.

mányában, sőt még a zeneművészek szövetsége előtt 1956 áprilisában megtartott *A zene és a tömegek kapcsolata*¹⁹ című előadásában is tett arra utalást, miért tartja rossznak azt, hogy a magyar zenésztársadalom lenézi a tömegek ízlését, és hogy a zeneszerzők a felülről elvárt újat teljes egészében kívülről, a nép megkérdezése nélkül kívánják a tömegekre ráerőszakolni. Ne a színpadnak írjunk zenét, mert a legjobb dalok nem a színpadon, hanem a közös szórakozások alkalmával születnek, érvel, és most már az adminisztratív intézkedéseket is veszélyesnek tartja; úgy gondolja, a siker úgy érhető el, hogy az új zene a tömegek talaján marad, és, ahogy ő fogalmaz, „a tömegek tudatában csírázó újat ragadja meg”.²⁰ Ez az új lehet csak képes a káros régít legyőzni. S nemcsak a régi zenét, hanem a régi, elavult szemléletet is, amely különbséget tesz művészi zene és populáris zene, sőt populáris zene és tömegzene közt is.²¹ Maróthy az előrelépés lehetőségét éppen az e kategóriák közötti merev határok eltörlésében látja, és a szélesebb közönség esztétikai nevelésének eszményét ismét egy olyan modellel kapcsolja össze, amelyben a szórakoztató zene, a tömegek közérthető zenéje jelentheti a kaput más zenélési formák felé is.

Mindezek azonban csak hangsúlyeltolódásnak tekinthetők Maróthy – a fordulat évei óta zsdanovi elvekre épülő – esztétikájában. A korrekció nála ekkoriban még sokkal inkább a kommunista építkezés 1951 előtti szakaszához történő visszanyúlást jelentette. Jól mutatja ezt, hogy bírálata rendszerint – igaz, más és más okból – az 1951 és 1953 közötti, illetve az 1953 júniusa utáni szakaszt veszi célba. Az előbbi elsősorban a bürokratikus gépezet bénító hatása miatt marasztalta el, az utóbbit viszont azért, mert a szabadabb légkört öncélúan használta fel, újjáélesztette az „elefántcsonttorony – ponyva” kapitalizmusra jellemző kettősségét, és lemondani látszott a zenei élet szocialista realista átalakításának központi, átfogó koncepciójáról.²²

Azt azonban Maróthy ekkor még nem látta – vagy nem látta be –, hogy a Rákosi-rendszer kulturális politikája és ideológiája milyen mértékben tartalmazott illuzionisztikus mozzanatokot, s hogy az az „össznépi optimizmus”, amely különösen az első éveket jellemezte, mennyire nem vette figyelembe a társadalmi osztályok, sorsok, eszmék valóban létező ellentmondásait.²³ Mindezek felismeréséhez a Szovjetunióban az SZKP XX. kongresszusa után bekövetkező fordulatra is szükség volt, amely rövid időn belül a szocialista realizmus értelmezésében is változásokat eredményezett. Már Alekszej Mecszenkónak a *Novij Mir* hasábjain 1956 decemberében megjelent cikke is a „nevelő hatású” művészet időszakának lezárá-

19 Uő: *A zene és a tömegek kapcsolata*. 1956. április 9., MNL OL, P 2146 61.d.

20 Uott

21 Jegyezzük meg, hogy a tömegzene és szórakoztató zene közti különbségtétel veszélyeire elsőként az a Jurij Miljutyin hívta fel a magyar zenésztársadalom figyelmét 1953 tavaszán, akinek látogatása Maróthy hivatkozásai alapján fontos inspirációt jelenthetett a már emlegetett *Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata* című cikk megírásához is.

22 Maróthy: *Zene, forradalom, szocializmus*, 560. skk.

23 Uott

sát jelezte,²⁴ zenetörténeti szempontból pedig még fontosabb, hogy Dmitrij Sosztakovics a formalizmus torzult értelmezéseiről írtatott tanulmányt a *Pravdá*-ban.²⁵

De az átalakulásban természetesen az 1956-os forradalomnak is meghatározó szerepe van, már csak azért is, mert az újonnan létrehozott Magyar Szocialista Munkáspárt már létezése első pillanatától kezdve az elődjétől sok szempontból különböző művelődéspolitikai gyakorlásában volt érdekelt, amely a hatvanas évektől kezdve Maróthy munkásságában, mint látni fogjuk, a társadalomtudományok szerepének felnagyításában és a szociológiai irányultságú érdeklődés előretörésében érhető leginkább tetten.

A hatvanas évek nagy léptékben megváltozó szellemi környezetében a nemzetközi vitákat is intenzíven figyelő Maróthy több lépcsőben kénytelen volt maga is számot vetni az ötvenes évek örökségével, és a szocialista realizmus zsdanovi vetületével. Az egyik legfontosabb lépés minden kétséget kizáróan a nép és nemzet fogalmának újradefiniálása volt, helyesebben az, hogy rámutatott a sztálini időszak téves fogalomhasználatára. A *zenei tömegműfajok története*,²⁶ a *Népiség és folklór – ma*²⁷ című cikkekből és a munkásdalokról szóló kutatási jegyzeteiből²⁸ is kiderül, hogy Maróthy ismét Lenin népiségkoncepcióját tekintette teljesnek, azt a törekvést tehát, „amely a legelmaradottabb rétegeket is a kultúra csúcsáig akarta elvinni”.²⁹ A kritikai gondolatot erőszakosan háttérbe szorító „1932-es új folyamatokkal” kapcsolatban azonban a célok leszűkíttetésére hívta fel a figyelmet, és a félresiklás elsődleges okát abban látta, hogy az új sztálini kurzus pusztán egy rész-kultúrát akart a teljesség rangjára emelni, s mindezt sokszor éppen a proletárok kárára tette. Maróthy megítélése szerint az általa ekkortól legértékesebbnek minősített tömegműfajok egyike, a két világháború közötti munkásdal is ennek a szemléletnek esett áldozatul, hiszen a sztálini utat járó Rákosi-rendszer az új ideálokkal szembeni pesszimizmusa mellett nemzetietlen-magyartalan jellege miatt is elkezdte azt.³⁰ E felismerés Maróthynál egyszersmind a sztálinista nacionalizmustól való eltávolodást és a szocialista internacionalizmus irányába történő nyitást is jelzi, amely természetesen a Hruscsov által meghirdetett békés egymás mellett élés elvétől, és a kádári vezetés nacionalizmussal kapcsolatos vitáitól sem független, s amely Maróthyt is a kelet-nyugati kapcsolatok újragondolására ösztönözte.

További fontos – részben Lukács György által ösztönzött – „felismerés” volt a Bartók Archívum alkalmazásába kerülő muzikológus részéről, hogy a zsdanovi

24 Lásd Thomas Lahusen: „Socialist Realism in Search of its Shores”. In: uő–Evgeny Dobrenko (szerk.): *Socialist Realism Without Shores*. Durham: Duke University Press, 1997, 9.

25 Dmitrij Sosztakovics: *A zeneművészet néhány lényeges kérdéséről*. A cikk első, kéziratot fordította Horváth Márton hagyatékában található, Politikatörténeti Intézet Levéltára (PIL) 991 165.

26 Maróthy János: *A zenei tömegműfajok Magyarországon 1956–1981*, vázlat, MTA BTK Zenetudományi Intézet, Lendület 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum (a továbbiakban: MZA), Maróthy János hagyatéka, I.2004/13. 59.

27 Uő: *Népiség és folklór – ma. Történeti és aktuális megfontolások a marxista népiség-elmélethez* (kézirat), MZA I.2004/21.3.

28 Pl. uő: *Munkásdal-kutatásunk néhány időszerű kérdése*, MZA I.2004/21.1.

29 Uő: *Népiség és folklór – ma*.

30 Uott

világkép, bár „humanisztikus teljességre” törekedett, egész korszakokat és irányzatokat szorított ki a kánonból, és ott is „burzsoá rothadást” látott, ahol valójában a burzsoá világkép kritikájáról volt szó. Maróthy egyre inkább megbocsáthatatlan tévedésnek tartotta, hogy sokáig „egy zsákba varrták” és elítélték a 20. századi Nyugat valamennyi kísérletét, függetlenül attól, hogy az valóban ártott vagy használt-e a szocialista kultúra ügyének.³¹ Tulajdonképpen a Sztálintól való távolodásnak és a lenini úthoz való visszatalálásnak tekinthető az is, hogy Maróthy az úgynevezett „arany húszas évek” rehabilitációjára tesz több ízben kísérletet, és az említett évtized bizonyos szovjet és nyugati kísérleteit – például Honegger, Hindemith vagy Stravinsky és Prokofjev művészetét – mint a kispolgári korlátoltságot, a művészetben elhatalmasodó individualizmust és a kulturális élet fogyasztói viszonyait bíráló életműveket a szocialista realizmus előkészítőjeként tünteti fel.³² Érvelése szerint ez a korszak nem adta fel a művész és a tömeg közötti szakadék áthidalásának a tervét, ráadásul a művészet társadalmi és befogadási formáit is meg kívánta változtatni, és ennek érdekében – az amatőrmozgalom megszervezésétől a dionüszoszi elem hangsúlyozásán át az utcai akciókig – különféle technikákkal törekedett a zene közösségi élményének kifejezésére.

Lássuk végül, hogy az imént vázolt szemléletváltásnak milyen hatása volt Maróthynál az időközben új műfajokkal gazdagodó nyugati populáris zene megítélésére nézve. A folyamat első állomásának a jazz rehabilitációját tekinthetjük. Az *Élet és Irodalomban* 1961-ben megjelent *Kinek a zenéje és meddig?*³³ című cikkével Maróthy látszólag egyenesen az élére állt a hazai populáris zenei életben lefolytatott modernizációs diskurzusoknak. A magyar jazztörténetesek Maróthy e tanulmányát ezért előszeretettel jelölik meg a jazz emancipációjáért megindított harc egyik kiindulópontjaként, és annyiban igazuk is van, hogy e szövegnek volt pozitív hozadéka abban, hogy a jazzkérdés itthon hosszú idő után újból nyilvánosságot kapott. Nem feledkezhetünk meg azonban arról, hogy Maróthy a jazzről folytatott hazai szakmai viták fő csapásirányától már itt és a témában megfogalmazott későbbi megnyilatkozásaiban – például a *Zene és polgár, zene és proletár*³⁴ című kandidátusi értekezésében is – eltér. Nem elsősorban a jazz esztétikai nevelésben, a zenei ízlés fejlesztésében betöltött szerepére összpontosít ugyanis, és nem a komolyzene felé is nyitó, egyszersmind a nyugati tánczene megfékezésére alkalmas eszközként tekint e műfajra. Sokkal inkább a jazz társadalmi gyökerei foglalkoztatják, és ennek érdekében éles különbséget tesz „népi” és „kommerciális” jazz között. És az időbeliséget is kifejező két kategória közül egyértelműen csak az előbbi mellett tesz hitet, mert rá tud mutatni annak népzenei eredetére, ugyanakkor e zenei forma

31 Maróthy: *Zene, forradalom, szocializmus*.

32 Lásd pl. Uő: *Zene: szocialista realizmus? Előjátékok egy monográfiához* (kézirat), MZA I.2004/21.3.; uő: *Zene és szocializmus – néhány újragondolandó kérdés* (kézirat), MZA I.2004/21.4.; uő: *Die sozialistische Musik-kultur – historisch-typologisch betrachtet* (kézirat), MZA I.2004/4.; uő: *A forradalom zenéje és a zene forradalma* (kézirat), MZA I. 2004/21.5.

33 Uő: „Kinek a zenéje és meddig? A jazz körüli vitákhoz”, *Élet és Irodalom* 1961. augusztus 12., 5–7.

34 Uő: *Zene és polgár, zene és proletár*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966, különös tekintettel a „Munkás népzene a világimperializmusban” című fejezetre: 444–489.

proletár, munkásmozgalmi, sőt bizonyos mértékéig avantgárd háttérét is képes megrajzolni. A kommercializálódás útján történő elindulását megelőzően a jazzben Maróthy szerint találkozik egymással a néger rabszolgák és a fehér proletáriátus sorsa, és egy olyan, a hagyományos polgári zenélésen túlmutató műfaj jelenik meg általa, amelyben újjászületik a kollektív zeneiség. A népi közösségekben megszülető, majd az amerikai külvárosokban továbbélő népi jazz, amelynek értékeit Bartók, Stravinsky és Ansermet is megsejtette, a polgári zene bármely formáját képes magáévá tenni, de e hagyományos formák lebontására is képes, ritmikája ezért rugalmas és dinamikus, és hangrendszerei is ezért tudnak a merev skatulyákon túlemelkedni. A jazzben az előadásmódon van a hangsúly, és lényege a variativitásban, a szövegek és dallamok folyamatos rögtönzésében rejlik. A csúsztatott hangok, a glissando effektusok, a szinkópák sem öncélúak, hanem a polgári érzelmes expresszivitás eltúlzását, kritikáját és végső soron tagadását jelentik. Ezzel a polgári kultúrából csúfot űző és annak világképét a kollektív alkotás erejével megsemmisítő, realistának nevezett művészettel szemben Maróthy a jazz több válfajáról is elítélően nyilatkozik. Az 1961-es cikk becsületes, de suta kísérletnek nevezi például a „népi-nemzeti” vagy más néven „pentaton” jazzt, azokat a „sematikus tan-dalokat” tehát, amelyeket néhány évvel korábban a szakma – emlékezzünk az *Új Zenei Szemlé*ben 1953-ban megjelent kétrészes tanulmányra! – még a tánczene magyaros irányaként emlegetett.³⁵ Figyelemre méltó, hogy a szerző e helyütt már nemcsak szakmai szempontból kritizálja ezt a stílust, és nemcsak a magyar népzene ismeretének hiányát kéri számon az ötvenes évek slágerszerzőin – a nemzeti tánczene koncepciójának egészével megy szembe akkor, amikor egyenesen anakronisztikusnak titulálja azt a törekvést, amelyet a sztálini időszakban ő maga is követelt: hogy egy zenekultúrának a 20. században tisztán nemzeti arculta legyen. A hatvanas évek internacionalizmust hangsúlyozó ideológiai kereteinek betartásával most már csakis a magyar nép más népekkel történő rokonságának és kulturális kölcsönhatásainak beismerése vihet közelebb az újonnan megnevezett célhoz: hogy a paraszti világtól a szocializmus valódi talaját jelentő proletáriátus világáig eljuthassunk.

Egészen más szempontból tör pálcát Maróthy az úgynevezett „sweet” jazz felett, amely szerinte a „mechanikusan dobogó kíséretével és a fölötté úszó szentimentális dallamával a maga módján ugyanazt a polgári világképet jeleníti meg, mint a tőle arisztokratikus fintorral elhatárolódó szeriális, punktuális zenei törekvések”. Itt „a műfaj eredeti elemei csak dallami és ritmikai manírként vannak jelen”.³⁶ És ugyanez lesz a helyzet a „cool” jazzel. Ez az a stílus, amely – az említett kandidátusi értekezés egyik tézise szerint – a modern komolyzene babérjaira vágyik, és amelyben „a punktualista zenéhez hasonlóan az imperialista ideológia cinizmusa és üressége” jelenik meg, csak tömeggyártásra alkalmasabb, a sznobok számára is befogadható formában.³⁷

35 Uő: *Kinek a zenéje és meddig?*, 6.

36 Uő: *Zene és polgár*, 488.

37 Uott, 489.

Az eddigiekben vázolt esztétikai-szociológiai modellből az is levezethető lesz, miként válik Maróthy szemében „a munkásmozgalom háttéréből kilépő új nép-énekesek”: Pete Seager, Woodie Guthrie, Josh White vagy Paul Robeson zenéje értékesé. ³⁸ És az is, miként válhatott egy elvhű kommunista számára reményteljes és támogatandóvá a „munkáskörnyezetből induló” és „alulról építkező” amatőr gitáros mozgalom, még ha az teljességgel nyugati gyökerekkel rendelkezett is. ³⁹ Ismét megjelenik az életműben gyakran felbukkanó hasonlat a kétütemű motorról, amelyben egyik oldalon az alulról jövő, innovatív kezdeményezések, a másik oldalon pedig a fentről történő domesztikáció és kommercializálódás állnak. Maróthy a beat – s különösen annak a népzenevel is fuzionáló, politikai szövegekkel operáló változatai – védelmében párttársainak többségével is képes volt szembenemenni, még akkor is, amikor már világossá vált, hogy a hivatalos kultúrpolitika a szóban forgó műfajoktól, a folkbeattól és a polbeattól azok csekély üzleti értéke miatt szabadulni próbált. Kevesen követelték olyan kitartóan, mint ő, hogy a tömegek valóban értékes művészi tevékenységét fejlesszék, és hogy a hivatalos szervek felkarolják az új hullámot, mert az a fiataloknak lehetőséget nyújt a költészet és zene cselekvő-alkotó művelésére.

Maróthy a hatvanas évek végére a szocialista realizmus már egy olyan megváltozott kánonjával dolgozott, amelybe a Nyugatról importált, de a kapitalista szórazkodtatási, terjesztői és üzleti formákkal szemben kritikus populáris zenei műfajok is beletartozhattak. A *beat ürügyén – a művelődésről*⁴⁰ című híres esszéjében választ is adott arra, miért gondolkodott így: mint már korábban annyiszor, újfent attól féltette a szocialista Magyarországot, hogy a „fent” és „lent” közötti merev határok fenntartásával e kategóriák a polgári „elefántcsonttorony – ponyva” ellentétpárrá minősülnek vissza, és a zeneélet problémáit egyik irányban sem oldják meg, csak tovább mélyítik. Mint írta, „szocialista kultúrában a tömegműfajok sem a ’komoly’ művészet ellenlábasai. A kapitalizmus viszont az embert és kultúráját részekre szabdalja, s ezek a földarabolt részek egymás ellen fordulnak. Mire megy a beat-kedvelő fiatal azzal a tanáccsal, hogy beat helyett hallgasson inkább Mozartot? Mire megy a Puccini-rajongó, ha Stockhausent hallgattatnak vele? Az igazi választóvonal nem ott van, hogy ’könnyű vagy komoly’, ’modern vagy hagyományos’, hanem e kategóriákon belül. A népi dzsessz értője eljuthat Bartókhoz; a romantikus operett kedvelője viszont még Schoenberg Erwartungjához is hamarabb jut el, mint Bartók II. Zongoraversenyéhez.”

Bármennyire is megfontolandó volt ez a felismerés a kommunisták eredeti zeneesztétikai és zenepolitikai célkitűzéseiben, a hetvenes évek magyarországi viszonyai közt már nem állta meg a helyét. Ekkorra ugyanis a hazai zenei életben, amely nagyon is érdekelt volt a művelődés – szórakozás vagy a komolyzene –

38 Uott, 493.

39 Lásd pl. Maróthy: *A zenei tömegműfajok Magyarországon*; uő: *Az ifjúsági gitáros amatőr mozgalmakról* (kézirat), MZA I. 2004/21., 2.; uő: *Beat, folk, pol, protest – magyarul* (vázlat), MZA I. 2004/21.2.; uő: *Népdal: itt és most* (kézirat), MZA I. 2004/21., 2.

40 Uő: „A beat ürügyén – a művelődésről”, *Muzsika* 1969/12., 1–5.

könnyűzene ellentétpár fenntartásában, a gazdasági-üzleti szempontok már rendszerint felülkerekedtek az ideológiaiain. Ezzel pedig Maróthy János, aki évtizedeken át aktív alakítója volt a populáris zenéről folytatott politikai és esztétikai közbeszédnek, veszített befolyásából, és némileg kiszorult a nyilvánosságból. Ugyanakkor a rendszert „balról” kritizáló ellenzék szerepébe kényszerülve is kitartott az általa képviselt modell érvényessége mellett. Nem nehéz belátni, hogy ez a kitartás tette lehetővé többek között azt is, hogy a Zenetudományi Intézet általa vezetett zeneszociológiai osztályán Magyarországon első ízben szisztematikus jazz- és beatzenei kutatások induljanak meg, és egy Nyugaton születőben lévő tudományág rövid időre hazánkban is gyökeret verjen.

ABSTRACT

ÁDÁM IGNÁCZ

THE PLACE OF POPULAR MUSIC IN JÁNOS MARÓTHY'S APPROACH TO AESTHETICS

In my paper I demonstrate the changes in János Maróthy's aesthetical and political attitudes towards popular music from the late 1940s up to the early 1970s. Maróthy was (politically) active both in the Stalinist and the post-1956 (Kádár) era. As an internationally acknowledged musicologist, he found employment in many important institutions. He not only had an overview of the events of Hungarian popular music, but with his presentations and articles, he also exerted a considerable influence on them. In reconstructing and analysing his aesthetic and sociological approach, however, one can also point out the musicologist's forced (ideological) paths, and notice how Khrushchev's proclamation on "peaceful coexistence" and the rapidly changing East-West relations from the 1960s influenced his thinking.

With the help of communist party and ministerial materials and media coverage, I examine Maróthy's key texts, chosen from four different periods. First, I deal with his early essays from 1948. I then analyse a long essay in two parts entitled *A Few Urgent Tasks Regarding the Improvement of Our Dance Music* from 1953 (published immediately after Stalin's death), which includes what is probably the last large-scale concept of "national dance music". In the second part of my paper, I scrutinize various writings from the early 1960s, which marked a spectacular easing up in the attitude towards jazz. Finally, I elaborate on those texts and sketches from the late 1960s and early 1970s which demanded a revision in the matter of "social realism", and which announced the growing attention and tolerance Maróthy exhibited toward the musical products of Western mass culture: beat music and rock.

Ádám Ignác (1981), music aesthetician. He graduated from Eötvös Loránd University (ELTE, Budapest) in history and aesthetics. He was enrolled in the Philosophy Doctoral School of ELTE, and he received his PhD in 2013 (Dissertation title: *Composer on the Stage. The Problem of Portaying The Artist in the Artist Operas of Scriabin, Schoenberg and Pfitzner*). He was awarded state grants to conduct research at the Humboldt University Berlin and University of Vienna. He has published articles on musical expressionism, symbolism, futurism and on Hungarian popular music in national and international journals. He has presented papers at conferences in Hungarian, German and English (e.g. in Vilnius, Birmingham, Liverpool, Kiel, Luzern). Since 2013 Ádám Ignác has been working as a research fellow for the 'Lendület' Archives and Research Group for 20th–21st Century Hungarian Music, Institute for Musicology, Hungarian Academy of Sciences. The author from 2015 holds a post-doctoral scholarship from the Hungarian Scientific Research Fund (OTKA).

Bali János

REPETITIO MATER STUDIORUM EST*

Sáry László repetitív darabjai és a hazai zenepedagógia

A „minimal art” fogalma a képzőművészetben 1965-ben jelent meg.¹ Maga a művészeti jelenség, amelyet annak idején „primary structures”, később „reductive art” néven is említettek, fél évszázaddal régebbre nyúlik vissza: kiindulópontjai Malevich fehér alapon fehérrel készült festményei és Duchamp párizsi szalonban kiállított piszoárja voltak, mindkettő 1917-ből. A harmincas években azután sajátosan amerikai festészetet keresve Jackson Pollock kezdett szerkezet nélküli, hatalmas kiterjedésű faktúrákat létrehozni. 1948-ban Barnett Newman jelentkezett meglepetően szikár architektúrájú képekkel. Amennyire kevés kézimunkát igényel és megjelenésében, kifejezési felületében is visszahúzódó a minimal art, annyira gazdag értelmezési teret gerjeszt maga körül.

A zenében e 20. század eleji tárgyakhoz hasonló origó John Cage 1948-ban találta, de csak évekkel később bemutatott csenddarabja, a 4'33”; mely hamarosan több, jellegében ugyan eltérő, de a hagyományos művészettel mindenképp szembenálló mozgalom kiindulópontja lett. A képzőművészeti minimal artot egyre sebesebb iramban követő zenei minimal art abban is a képzőművészetihez hasonló pályát járt be, hogy hamar megjelent benne is a repetíció és az imaginárius valóság. Donald Judd téglatestszobrai és Andy Warhol kólásüvegképei már egyidősek La Monte Young és Terry Riley repetitív zenéivel. Judd 1964-es esszéje, a *Specific objects*² pedig illúzióról és a valós tér ellenében létrehozott, „reprezentált” térről szól, ami épp megfelel a repetitív minimálzene eksztatikus, a pszichedelikus szerekek használatáig is terjedő³ világának.

A képzőművészeti ősmminimal szellemileg szinte teljesen a nyugati gondolkodás terméke; a harminc évvel később megjelenő zenei minimal viszont – bár Pollock Cage-re gyakorolt hatása nem elhanyagolható – főbb aspektusaiban mégis elsősorban az alkotók különféle keleti filozófiákhoz való fordulásához kapcsolódik.

* A 2015. június 10-én az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében „Évfordulók nyomában 2015” címmel megrendezett konferencián elhangzott előadás írott változata.

1 Richard Wollheim: „Minimal Art”, *Arts Magazine*, January 1965, 26–32.

2 Donald Judd: „Specific Objects” 1964, *Arts Yearbook*, 8., 1965, 74–82.

3 Riley LSD-használatáról ld. pl. a *The Guardian* elektronikus változatát: <http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2013/jan/28/terry-riley-contemporary-music-guide> (elérés: 2015. június 9.).

A 20. század közepének legnagyobb hatású filozófus-zeneteoretikusa, Theodor Wiesengrund Adorno Schoenberg dodekafóniájában a hagyományos, tartalom és forma kettősségére építő műalkotás megszűnését mutatja ki.⁴ Schoenberg művei ugyanakkor nagyon is dialektikusak, szerkezetük célorientált, s a zenehallgató ideális típusaként maga Adorno is az analitikus-strukturáló fület írja le.⁵ Ezzel szemben a hatvanas években kibontakozó repetitív minimálzene a hallgatásnak csupán egyetlen aspektusára koncentrál, a folytonos minőségváltozásokban fürdő lüktetés eksztázisára. Ahogy az egyik legismertebb repetitív komponista, Philip Glass beszél saját zenéjéről: „nincs benne szerkezet, csak folyamat: minden pillanatban önmagát generálja”.⁶

A minimálzenét megteremtő négy New York-i komponista, Riley, Young, Glass és Steve Reich mind tanult, hivatásos zeneszerzők voltak, mestereik az avantgárd nagy nevei közül kerültek ki.⁷ Zenéjük viszont nem egyszerűen valami újdonság, hanem a nyugati zene Webern előadásaiiban leírt egész fejlődési folyamatának és mesterségének drasztikus tagadása. Ez a tagadó aspektus szorosan kapcsolódik az 1968-as antikapitalista mozgalmak gondolati rendszereihez is. A hatvanas évek minimal artja – ma már világosan látszik, hogy hiú módon – bízott abban is, hogy reduktív egyszerűsége folytán a polgári világ és hatalom kevésbé találhat rajta fogást.⁸

Adorno újmarxista filozófiája és esztétikája éppúgy örököse a klasszikus német filozófiának, mint a zeneszerzéstankönyvét⁹ Beethovenre építő Schoenberg a bécsi klasszicizmusnak. Az új, posztmodern művészet gondolati megfelelője és támasza viszont a hagyományos „nagy narratívák” összeomlását látó új párizsi iskola filozófiája: a posztstrukturális Jacques Derrida dekonstruktivizmusa,¹⁰ Gilles Deleuze *Difference et répétition*,¹¹ azaz „Különbség és ismétlés” című főműve, a *L'Indifférence comme notion éthique*, azaz „A közöny, mint etikai fogalom” címen diplomamunkát író Jean-François Lyotard libidinális gazdaságtana.¹²

A „minimálzene” kifejezést valószínűleg a később repetitív komponistává váló Michael Nymannek köszönhetjük a hetvenes évek elejéről,¹³ 1974-es könyve, a

4 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1949.

5 Adorno: „A zenével kapcsolatos magatartás típusai”. Ford. Tandori Dezső. In: Theodor W. Adorno: *A művészet és a művészetek*, Budapest: Helikon Kiadó, 1988.

6 „My music has no overall structure but generates itself at each moment”. In: Wim Mertens: *American Minimal Music*. Transl. J. Hautekiet. orig: *De Amerikaanse Repetitive Muziek*, Brussel, 1980), London: Kahn & Averill–New York: Pro/Am Music Resources Inc., 1983, 89.

7 Az életrajzok tekintetében lásd a New Grove lexikon szócikkeit és Wim Mertens könyvét: *American Minimal Music*.

8 Ld. például Robert Fink: *Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2005.

9 Arnold Schönberg: *A zeneszerzés alapjai*. Ford. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

10 Jacques Derrida: *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967; magyarul: *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Budapest: Typotex, 2014.

11 Gilles Deleuze: *Difference et répétition*, Paris: Presses Universitaires de France, 1968

12 Jean-François Lyotard: *Économie libidinale*. Paris: Minuit, 1974

13 Michael Nyman: „Minimal Music”, *The Spectator*, 221, no. 7320, (1968. október 11.), 518–519.

*Cage and beyond*¹⁴ pedig az „experimentális zene” kifejezést vezeti be a 4’33” csatládfájának egy másik ágára, melyhez például Christian Wolff hangközpontú művei vagy a Fluxus-mozgalom tartoznak. Wolff fő célja volt¹⁵ megismerni a hangot mint a rend egy komplexebb formáját. Nem keres a zenében sem „szépséget”, sem „erőt”, felszámolja a zenei szövet folytonosságát a hang önállósága kedvéért: „hagyjuk a hangokat önmaguk lenni”. A fluxus pedig élet és művészet egységét hirdeti; a hazai szellemi életre is nagy hatást gyakorló német performance-művész és szobrász, Joseph Beuys szerint „minden ember művész”. Beuys a mindennapi élet tárgyait és anyagait használja művészetében; Wolff és Cornelius Cardew a professzionalizmust tagadja: zenét akar adni nem zenészeknek, a zene mibenlétét nem mesterségként, hanem intellektuális tapasztalatként értelmezve.

Gondolati párhuzamként e világhoz az anarchista tudományfilozófus, Paul Feyerabend tartozik, aki az „absztrakt mesékkel” szemben a létezés gazdagsága mellett érvel.¹⁶

Magyarországon – miközben egy-egy izolált pontban a legkorszerűbb dolgok jelennek meg, például Ives szólalt meg Budapesten a harmincas évek elején Slonimsky vezényletével – a kulturális lemaradásnak évszázados hagyományai vannak. Az új bécsi iskola és a szerializmus lényegében hatás nélkül maradt. Az Új Zenei Stúdió ebben hozott kulturális ugrást,¹⁷ melyhez az egyik legnagyobb impulzust a Christian Wolffal történt 1972-es darmstadti találkozás adhatta. Sály László ezzel kapcsolatban arról beszélt Varga Bálint Andrásnak,¹⁸ hogy kizárólag olyan gondolatot tudunk magunkévá tenni, mely már csírájában megvolt bennünk korábban is. Nos, a zenei megújulás az 1970 körüli Magyarországon egy kicsi, de szellemileg tágas kulturális fordulatba ágyazódik, melyet Tábor Ádám „váratlan kultúrának” nevez.¹⁹ A szabadság több fronton is utat tört magának: Szentjóbgy Tamás és Altorjay Gábor a ’60-as évek közepén tartották első happeningjeiket, 1967-ben Jerzy Grotowski, Antonin Artaud és a New York-i Living Theater követőjeként elindult Halász Péter intenzív színházi tevékenysége,²⁰ megkezdte működését a „Fiatal írók munkaközössége”.

És mindennek a háttérében az idősebbek ugyan saját útját járó, de az újra nyitott generációja állt: Bálint Endre, Kurtág György, vagy a Kossuth-díját a fiatalok közt szétosztó Weöres Sándor.

14 Uő: *Experimentális zene. Cage és utókora*. Ford. Pintér Tibor. Budapest: Magyar Műhely Kiadó, 2005.

15 Michael Hicks–Christian Asplund: *Christian Wolff*. Chicago and Springfield: University of Illinois Press, Urbana, 2012 (American Composers).

16 Paul Feyerabend: *Conquest of Abundance. A Tale of Abstraction versus the Richness of Being*. University of Chicago Press, 1999.

17 Az UZS történetének legnagyobb szabású összefoglalása Szitha Tünde PhD-disszertációja: *A budapesti Új Zenei Stúdió*. LFZE Doktori Iskola, 2014.

18 Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 331–333.

19 Tábor Ádám: *A váratlan kultúra*. Budapest: Balassi, 1997.

20 Koós Anna: *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009.

Mondhatjuk, ezekkel az akkor még lakásokba szoruló, a szocialista kultúrpolitika által tiltott műhelyekkel Magyarországon is megjelenik egy Amerikából induló alapvető kulturális fordulat; de tévedés lenne ezt egyszerűen utánzásnak látni: vegyük észre, hogy e fordulatnak olyan változata jön létre, ahol sok hangsúly más-hová esik, s ennél fogva önálló zenei világ születik.

Sáry László életműve ilyen szemmel nézve rendkívül érzékeny határokon egyensúlyoz: a repetitív minimalizmust több irányból is annak valamilyen ellentétével tudja ötvözni. Nála a repetitív technika kemény ipari jellegét megtöri valami esendő vagy archaikus – például agyagszengők, vagy ráolvasásszerű szöveg, népdaltöredék használata. A repetitív minimál folytonosan magára veszi az experimentális zene hangkereső igényességét. S miközben igazi minimalistához hűen a szerkezet helyett a folyamat áll a középpontban, Sáry nem mond le a zene megszólító szándékáról.

És itt érkezünk el Sáry művészetének ahhoz a határpontjához, mely előadásom fő témája, ez pedig a *pedagógia* kérdése. Kodály tekintélye következtében a hazai zeneoktatásba mind a mai napig rengeteg állami pénz áramlik – több, mint a nálunk gazdaságilag jóval fejlettebb országokban. Ugyanakkor a magyar zeneiskola óraszervezetét, tananyagát és pedagógiai módszereit tekintve rendkívül konzervatív. Kodály a szolmizáció 19. századi angol változatát, a német Jugendbewegung életmódreformját és a magyar népzénét vette kiindulásul, célja pedig az volt, hogy a zenei értékek világát feltárja sokak számára. Bár a 4'33"1952-ben, a magyar állami zeneiskola-hálózat megalapításának évében hangzott el először, a kodályi zenetanítás a 19. századi zenekultúra világába történő bevezetés maradt, s a hazai zeneiskola a mai napig a romantika progresszív irányvonalához, a zenekari hangszeres kultúrához kötődik. Az originális zenei értékek iránti nyitottság sajnos nem vált általánossá: sokan épp Kodály vagy Bartók százéves darabjait utasítják el azzal, hogy „nem szeretem a *modern* zenét”. A népdalhoz kötés is igen problematikus: a hagyományos paraszti létforma megszűnésével a népdal többé már nem zenei anyanyelv. Úgy tűnik, mintha a népzene eredeti jellemzőihez és funkcióihoz ma az iskolai rockzenekarok tevékenysége állna legközelebb.

A 19. század központi zenei problémája a tonalitás belső lehetőségeinek és határainak kutatása volt; ennek megfelelően a zeneoktatás elsősorban a hangmagasságra koncentrált, a ritmus világa másodlagos szerepet töltött be. A ritmus világa Kodály pedagógiájában is feltűnően kidolgozottanabb a hangmagasságok világánál.

A pedagógia célja lehet értelmezve átadni a fennálló társadalmat konstituáló kulturális tapasztalatot. De kérdés, hogy ami a mi számunkra az élet fenntartásához szükséges érték, az a következő generáció számára is az lesz-e? Ennél fogva a korszerűbb pedagógia a közvetlen értékátadásnál inkább törekszik azokat a *képességeket* kifejleszteni, melyek a világban való fennmaradáshoz és a világ szemléletének kialakításához szükségesek.

A régi és Európán kívüli zenékkal a mai kultúra összképe átfoghatatlanul nagygyá duzzadt. S az oktatás finanszírozása gazdasági kérdés: minden pénzügyi kormányzat a befektetett pénz és a várható gazdasági növekedés közti függvényt

igyekszik maximalizálni. Ebből az következik, hogy a zene értékében hívő tanárok és kutatók igyekezzenek kimutatni a zeneoktatás hasznát a köz számára. A pszichológiai és neurológiai kutatások szerint a zenetanulás segíti a különféle motoros funkciók, a koncentráció, a kreativitás és a kommunikatív képességek fejlesztését, a stresszoldást, egy pozitív énkép kialakulását. Skandináviában és Angliában a közelmúltban több kutatás – ezek között talán a legjelentősebb a Londoni Egyetem Pedagógia Intézetének professzora, Lucy Green munkája – arra a következtetésre jutott, hogy mindezeket a fejlesztő funkciókat a könnyűzene sokkal jobban betölti. Green 2001-ben először a kotta nélkül játszó popzenészek tanulási technikáiról publikálta kutatásait,²¹ 2008-as könyvében pedig egy több éves popzenei iskolai zeneoktatási kísérlet tapasztalatairól számolt be.²² Green amúgy a klasszikus zenéi értékek elkötelezett híve, oktatási programjában két-három év után kezdett klasszikus zenét hallgattatni a gyerekekkel. A velük készített interjúk azt mutatják, hogy a klasszikus zenét eleinte monotonnak és depresszívnek hallják, s később, amikor elkezdenek különbségeket meghallani benne, a komplexitás ijesztő lesz; végül, egy év után a gyerekek jó részében ébred kíváncsiság is e számukra nehezen megközelíthető világ iránt.

A popzenei oktatás feltétlen haszna a Lucy Green által leírt „enculturation”, amit már a középkori iskolai improvizáció is magában hordott, csak a polgárosodás korának hangszeres virtuozitás iránti vágya számolt fel: hogy a tanuló az első pillanattól fogva a táncos lüktetésbe illeszkedve, közösségi módon beletanul a zenébe, s a növekedési folyamat során saját képességének és kreativitásának megfelelő szintekre jut el, és bármelyik szint elfogadható. Egy klasszikus vonósnegyest ezzel szemben kudarc töredékes hangszertechnikával és elégtelen kotta-tudással megpróbálni megszólaltatni. Egy második zongorista egy *Mikrokosmos*-darabot tud éppen-nem-eljátszani, egy negyedik egy kétszólamú invenciót.

Sály László zenepedagógiája nagyon szerencsés pontot talált a maga számára körünk oktatási dilemmái között. Miközben magáénak mondhatja a könnyűzenei oktatás előnyeit: a beletanulás és a szabadabb kreativitás lehetőségét, a ritmus központi szerepét, hangfelfogásának mélysége a klasszikus zenébe vezet be.

Sály számára az oktatás nem nyűg, pedagógiája nem leereszkedés, hanem zeneszerzői létének integráns gesztusa. Egyik hazai elemzőjével szemben nem gondolom, hogy Sály a „formaproblémát” próbálta volna megoldani, hanem inkább úgy látom, hogy a komponista-előadó-hallgató klasszikus hármasságának felbomlásában keresett saját álláspontot.

A repetitív zene általában gépiességet és ennek az eléréséhez önfeladást követel az előadótól. Sály számára ezzel szemben fontos, hogy műveinek sora és kreatív gyakorlatai kineveljék az avatott előadót. Az experimentális zene több fontos figurájához hasonlóan – akik képzőművészeti vagy táncfőiskolákon tanítottak – Sály

21 Lucy Green: *How Popular Musicians Learn*. Aldershot: Ashgate, 2001.

22 Uő: *Music, Informal Learning and the School. A new Classroom Pedagogy*. Aldershot: Ashgate, 2008.

oktatási tevékenysége is elsősorban a hivatásos zenészképzésen kívül zajlik: 1976-ban a tatai elmeosztályon kezdte kifejleszteni „kreatív zenei gyakorlatait”. Ennek neve visszatükrözi a Maurer Dóra és Erdély Miklós vezette „Kreativitási gyakorlatokat”,²³ a Ganz-Mávag gyár Vajda Péter utcai víztornyában működő képzőművészeti alkotóműhelyt, ahol az Új Zenei Stúdió több tagja, köztük Sály László is többször megfordult. A műhely szellemiségében Joseph Beuys²⁴ és a Fluxus közvetlen hatása is világos; sőt, vezetői, Maurer és Erdély 1972-ben Mauricio Kagel kreatív zenei és mozgáskurzusán vettek részt. Kagel amúgy épp az előző két évben fejezte be *Ludwig van* című filmjét (melyen Beuyszal is együtt dolgozott) és *Staatstheater* című, Ligeti György *Grand Macabre*-jének megszületését is katalizáló darabját.

Az interdiszciplinaritás e gazdag és szerteágazó szövedéke testesül meg Sály kreatív zenei gyakorlataiban is. S a terápiával, tanítással, képzőművészettel való kapcsolat anyagot és közeget is ad az alkotó számára: az élet és művészet beuysi egységének megvalósulását jelenti.

A kreatív zenei gyakorlatok a nyolcvanas években a Mókus utcai iskolában, 1990-től pedig több mint húsz éven át a Színház- és Filmművészeti Főiskolán folytatódtak. Sály interdiszciplináris zenetanítása így két színházi nemzedékhez is közvetlenül elért. Ennek a hatása ma még nem felmérhető, de minden bizonnyal jelentős.

A kreatív zenei gyakorlatok 1999-re egy jó 150 oldalas könyvvé²⁵ álltak össze, mely Sály pedagógiájának és zeneszerzéstánságának foglalatát közvetíti (1. kép). Négy fejezetéből az első Sály zenei világgképét írja le; a második 30 gyakorlat gondosan összeállított sorozata, a harmadik 18 „szöveg-zenét” tartalmaz, a negyedik pedig 13 előadási darabot.

Igen figyelemreméltó, hogy az első gyakorlat mindössze ennyi: „Hallgasd!” Zenélésének origóját Sály a minimálzene kiindulópontjába, Cage csenddarabjába helyezi; de ezen keresztül sokkal mélyebbre: a hallgatás és elcsendesedés ijesztő és ugyanakkor megnyugtató világába. A második gyakorlat a lélegzet ritmusának megfigyelésére és hang általi megjelenítésére koncentrál, a harmadik pedig ugyanezt teszi a szívdobogással. A bizonyos határok közt akaratlagosan irányított és az érzelmek által befolyásolt, de akaratlagosan nehezen befolyásolható, adott ritmus nem csupán Stockhausennek épp a 68'-as párizsi megmozdulások napjaiban írott, saját életének egy dramatikus fordulatához köthető darabjára, az *Aus den sieben Tagen*re utal, hanem emberi létünk legősibb, legmélyebb tapasztalatait, lélek és érzelmek szimbolikus centrumát adja kezünkbe. Gyakorló zenetanárként sokszor

23 Hornyik Sándor és Szőke Annamária (szerk.): *Kreativitási gyakorlatok, Fafej, Indigo*. Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat – 2B – Erdély Miklós Alapítvány, 2008.

24 Lásd Volker Harlan: *Mi a művészet? Műhelybeszélgetés Beuyszal*. Ford. Király Edit. Budapest: Metronóm, 2001.

25 Sály László: *Kreatív zenei gyakorlatok*. Pécs: Jelenkor, 1999. A kötet folytatása: uő: *Kamarazene tetszőleges együttesekre*. Budapest: Editio Musica, 2011.



1. kép

megtapasztaltam, hogy ez az első három gyakorlat: hallgatás–lélegzet–szívdobogás minden fiataalt azonnal mélyen megérint.

A repetitív minimálzene a hetvenes években a *disco* műfajának megjelenésével is kapcsolatba került. Korunkban pedig – hazánkban is terebélyes – meditatív–delirikus szubkultúrák, például a *goa*, az *acid* és az *electro* fejlődtek ki belőle.²⁶ Az ezek mélyén lévő alapélmény is talán épp a magzatkorunkban szüntelenül hallott anyai szívdobogás lehet.

Sály könyvének további gyakorlatai fokozatosan építik ki a repetitív zene kel-léktárát: periódusok helyett bővülő–szűkülő vagy más, egyszerű módon változó patterneket (1. és 2. kotta a 342–343. oldalon). A repetíció, úgy tűnik, nagyon közel áll a gyerekekhez. Percepciós vizsgálatok szerint a gyerekeknek van életkorhoz kö-tődő saját tempójuk (kisiskolás korban ez kb. MM=100), melyet páros osztásával

26 David Toop: *Hangok óceánja*. Ford. Zöld István. Budapest: Doppelgänger, 2006; Angyalosy Eszter: „Egy éjszaka a föld alatt...”. Az undregound technozene köré kialakult csoportkultúra antropológiai elemzése”. In: A. Gergely András (szerk.): *Zeneantropolisz. Hazai utak a zeneantropológiához*. L'Harmattan–Kossuth Klub, Budapest, 2011, 17–38.; Tófalvy Tamás: „Zenei közösségek és online kö-zösségi média”. In: Tófalvy Tamás és tsi (szerk.): *Zenei hálózatok. Zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában*. Budapest: L'Harmattan, 2011; Kömlődi Ferenc: *Fénykatedrális*. Budapest: Kávé Kiadó, 1999. Ld. még a <http://goa.hu> és http://hu.wikipedia.org/wiki/Acid_house weboldalakakat (elérés: 2015. június 9).

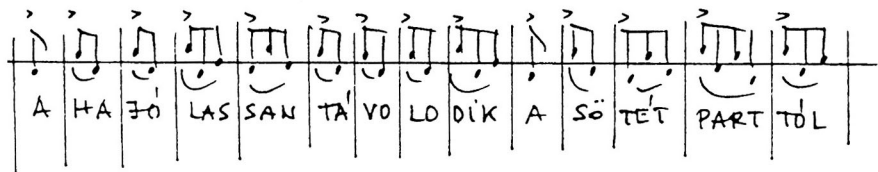
12. Melodikus díszítések

Melizmák

Vegyünk egy mondatot **A nevető ember** című műből:

A HAJÓ LASSAN TÁVOLODIK A SÖTÉT PARTTÓL...

Artikuláljuk a szöveget a szótagokban lévő hangzók száma szerint! Ahány hangzó van egy szótagban, annyi dallamhangot rendeljünk hozzá!



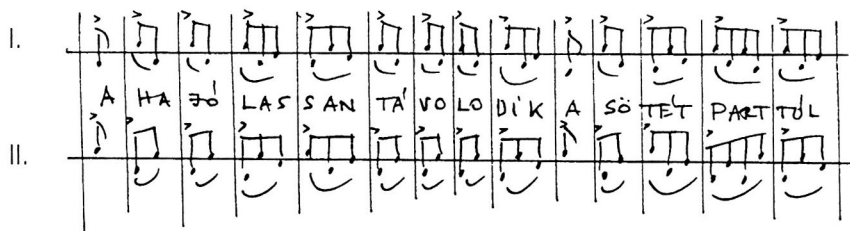
A dallamrajzok természetesen szabadon változtathatók.

Törekedjünk a különböző csoportok minél ritmikusabb előadására!

A szótagok első hangzóját kis hangsúllyal emeljük ki, mintha egy ütőhangszert hívnánk segítségül!

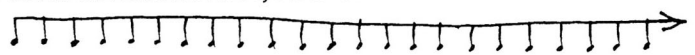
Nagyon érdekes – a középkori hoquetus technikára emlékeztető – hanghatást érhetünk el, ha két szólamra osztjuk a csoportot.

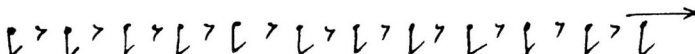
Az egyik szólam dallamrajza a másik szólam tükörképe legyen!

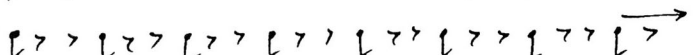


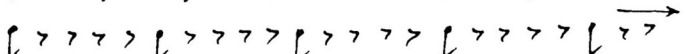
Hasonló technikát használok **Magnificat** című művemben. (Lásd Sály László: *Magnificat*, szopránhangra és fuvalákra, Editio Musica Budapest, Z 13758.)

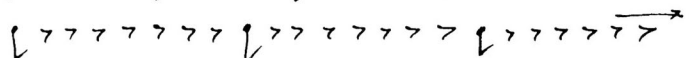
A darab kezdő sorai ritmusértékkel jelezve:

I. kő : 

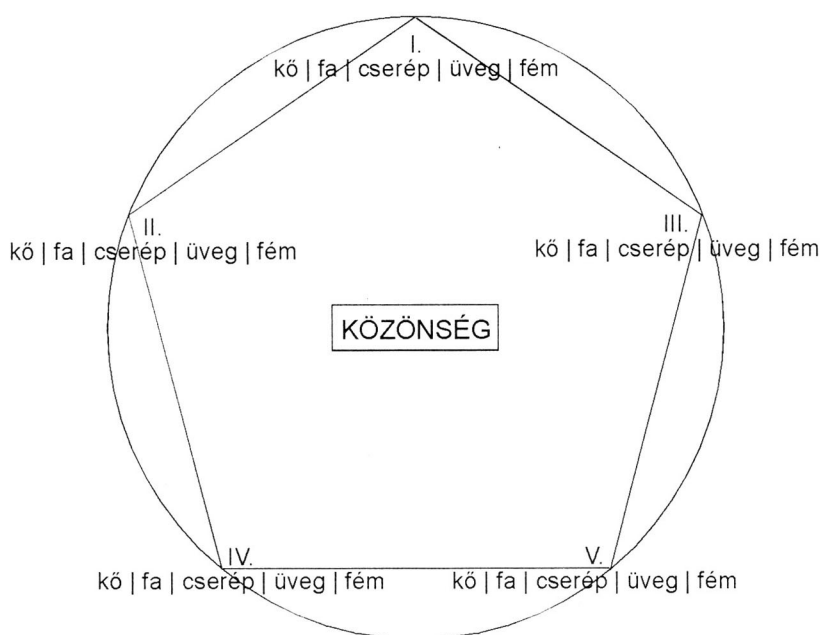
II fa : 

III cserép: 

IV üveg : 

V fém : 

A játékosok és hangszerek térbeli elhelyezése:



A közönség, ha lehetséges, a tér közepén foglaljon helyet! A fenti számsoron kívül más számok behelyettesítése is lehetséges, de lényeges, hogy a játékosok a legkisebb közös többszörös elérésekor váltsanak a következő számra és hangszere!

A darabhoz készített ütőhangszer képe a könyv címlapján látható.

együtt birtokolnak.²⁷ Személyes, sok évtizedes tanári tapasztalataim szerint az átfogó, nagyobb léptékű periodizálás csak később alakul ki, de a lokális tájékozódás, néhány hang kiszámolása jól megy. A számolás ráadásul mágikus aktus a gyerekek számára; ez a felismerés is tükröződik Sárosi több gyakorlatában.²⁸

Az is korszerű és üdítő, hogy Sárosi könyvének végigjárása vagy a kurzusain való részvétel a „projektpedagógiát” valósítja meg: a résztvevők által átlátható méretű és komplexitású közösségi feladatok egymásra épülő sorát jelenti, nem pedig egy végeláthatatlan, kérdéses kimenetelű folyamatot.

Sárosi pedagógiája lényeges pontokon állít kérdéseket a hazai zeneoktatással szembe. Felnyitja konzervativizmusát, kottaolvasás-központúságát, középpontba helyezi a hangszín- és ritmusoktatást, és kapcsolatot teremt színházzal, nyelvvél, mozgással.

De módszer-e valóban Sárosi pedagógiája? Egy módszer mindig *valamire* módszer. Sárosi László nem a klasszikus hangszerjáték elsajátításának alternatív módja, mint az ismétlésre épülő Suzuki-módszer;²⁹ sőt, innen nézve inkább ellenmódszernek nevezhetnénk. Inkább mozgalomnak, mely ’68 elágazási pontját, e lényeges határpontot valamilyen szempontból eleven jelenlétvéként tartja a hazai szellemi életben.

Sárosi arról beszél Varga Bálint Andrásnak, hogy nincs saját stílusa. Önleértékelésként olvassuk ezt, vagy a mindenáron újat-alkotni-akarási romantikus hevületének újat alkotó tagadásaként? Az experimentális zeneszerzés nem azért kísérletező, hogy a műkereskedelem számára újdonságokat kutasson fel, hanem a résztvevőt hívja kérdésesre. Jobb csinálni, mint hallgatni? Lehet: de hiszen épp a zene polgári szentháromságának (komponista–előadó–hallgató) tagadására épül.

Engedjük-e a „műalkotások” világa által lenyelni a műkonceptiót felbontó nemzedéket, vagy vegyük komolyan, ugyanúgy, mint ahogy Webernt komolyan vette az új avantgárd? Megelégszünk-e azzal, hogy az antiartot visszatemetjük a régi világba, vagy, megértve alkotói szándékát, saját művészi, tanári és zenetudósi, zenetörténeti gondolkodásunk felnyitására és újjáalkotására használjuk fel?

27 Ld. például Susann Hallam: *Music Psychology in Education*. London: Institute of Education, University of London, 2006 (Bedford Way Papers, 25.), 3. fejezet: „Early development”, 29–43.

28 Például „A mágikus hetes” című darab Bali János *Bevezetés az avantgárdba* című gyűjteményében, Editio Musica Budapest, 2013, 52–53.

29 Éles kritikáját lásd Robert Fink: *Repeating ourselves. American minimal music as cultural practice*. Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 2005, 5. fejezet: „I Did This Exercise 100.000 Times’. Zen, Minimalism, and the Suzuki Method”, 208–236.

ABSTRACT

JÁNOS BALI

REPETITIO MATER STUDIORUM EST

Minimalist Compositions by László Sály and Hungarian Musical Education

László Sály, member of the most important Hungarian association of composers in the seventies and eighties of the last century, the „Új Zenei Stúdió” (New Music Studio), has a big impact on Hungarian musical life even today – not only as an ingenious composer, but, as inventor of a new pedagogical method too. „Kreatív zenei gyakorlatok” (Creative Musical Exercises), his important book summarizing the method provides not only very exciting pedagogical material for future musicians and for all who find pleasure in games with musical sounds, but serves as the best introduction to his compositional thinking as well.

This paper tries to place his oeuvre in the cultural world of the seventies and to discover the roots of his style. After a comparative overview of minimalism in music and the fine arts and a sketch of its philosophical background and musical-aesthetical consequences, the contemporary Hungarian new avantgarde is briefly presented. Sály’s originality emerges in the manner in which he is able to recombine two opposite directions: the „hard edge” face of continuous repetition and the fragility of the individual sounds. The power of his pedagogy lies also in bridging over relevant pedagogical problems: his method is an accretion of the depths of classical musical thinking and the buoyancy of popular music making.

János Bali (1963) recorder player, conductor, composer. As recorder player his repertoire covers the whole repertoire of the instrument, from the Middle Ages to the newest music. He has premiered works by the finest Hungarian composers (Kurtág, Vidovszky, Kondor, Tornyai), and several new pieces are dedicated to him. His *Introduction to the avantgarde – for recorder players* (Editio Musica Budapest, 2013) is a big success in Europe and in the USA as well. His book on the recorder (in Hungarian; *A furulya*, Editio Musica Budapest, 2007) is the biggest and most comprehensive monography of the instrument ever written. The six CDs of his all-male vocal group *A:N:S Chorus* with 15th century Mass music, Obrecht and Agricola, enjoyed a warm reception in the most renowned critical forums. He is the editor of works by György Kurtág, and has also edited a lot of recorder music, Renaissance vocal polyphony and early classical symphonies. He has given courses on music history, aesthetics, improvisation and recorder in several Hungarian universities; at present he is a Lecturer at Pázmány Péter Catholic University and lectures at Miskolc University. In 2010 he was honoured with the Liszt-Prize.

RECENZIO

Dalos Anna

MAGYAR KÉPEK, PÁRHUZAMOS TÖRTÉNETEK

Tallián Tibor: Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956. Budapest: Balassi, 2014

Bartók Béla zenekari műve nyomán Tallián Tibor a *Magyar képek* címet adta 1993 és 1996 között heti rendszerességgel elhangzott rádióműsorának. Most e műsorok szövegének nyomtatott változatát tartja kezében az olvasó, s ha tudja is, hogy eredetileg rádióelőadásnak készült írásokat tartalmaz, nem könnyű meghatározni, milyen kiadványnak tekintjük műfaji szempontból az új könyvet. Egészen bizonyosan nem hagyományos tanulmánykötet, ám mégsem csupán újraközlés ez a vaskos, 450 oldalas, sűrű sorokba tördelt, monográfiaigényű közlemény. Egyrészt, bár valóban képek egymásutánjaként értelmezhető, azaz a folyamatos, egyenes vonalú elbeszélés helyett puzzle-elemekből kell összerakni a nagy történetet, Tallián szigorúan tartja magát a kronologikus rendhez. A négy nagyobb fejezet a II. világháború éveinek, az 1945 és 1948 közötti békeéveknek, az 1948-as fordulat következményeinek és végül a sztálinizmus időszakának esemény-, intézmény- és zeneszerzés-történetével foglalkozik. Úgy is fogalmazhatunk, párhuzamos történetekről vagy éppen egy több szálon paralel futó cselekménysorról van szó. Mégis, a könyvet végigolvasva egységes képet kapunk az 1940 és 1956 közötti magyar zenetörténet eseményeiről, eszményeiről, ráadásul – s talán ez a legtöbb, amit a félközel múlt kutatója a ma olvasójának nyújthat – a kötet szerzője kanonizációs igénnyel is fellép.

Másrészt tagadhatatlan, hogy a kötet műfaji szempontból valahol a szigorú tudományosság és az ismeretterjesztés közötti tágas átmeneti zónában helyezkedik el. Tanúsítja ezt már az is, hogy Tallián meglehetősen visszafogottan él a lábjegyzet használatának lehetőségével, amit több esetben hiányként is megélhet az olvasó (elsősorban az idézetek és hivatkozások esetében időnként talán véletlenül elmaradó, máskor tudatosan elhagyott lábjegyzetekre gondolok). Ráadásul a kötet hivatkozásai többnyire régi, gyakran hatvanas évekbeli szakirodalomra utalnak vissza, utólagos retusként is csak alkalmanként kerültek a kötetbe 1996 utáni, a 20. századi magyar zenetörténetről megjelent – egyébként éppen Tallián és egykori munkatársa, Berlász Melinda aktivitása nyomán virágzásnak indult – új generációs szakirodalomra történő hivatkozások.

Tallián Tibor minden bizonnyal tudatosan döntött amellett, hogy közel húsz éve írt tanulmányait nem frissíti a hivatkozások szempontjából, s döntése tulajdonképpen érthető is. A retrospektív tanulmánykötetek, amelyek egy-egy tudós

pályája valamely korszakának összefoglalását, lezárását tűzik ki célul, mindig szembekerülnek a kérdéssel, érdemes-e, szükséges-e egy-egy jóval korábban elkészült munkát az eltelt időhöz, az eltelt időben keletkezett tudományos reflexiókhoz igazítani. Tallián könyve esetében – már a kötet mérete folytán is – egy ilyen átalakítás minden bizonnyal monstre vállalkozás lett volna, pedig a kötetbe még így sem került be az összes elhangzott rádióelőadás. Valószínűleg a kottapéldákról is ezért mondott le a szerző. Ugyanis csak akkor nyílt volna lehetősége valóban részletező jegyzetanyag és kottapéldák használatára, ha a jelenleginél is nagyobb mértékben megrövidítette volna az alapanyagot, majd pedig átdolgozta volna a tanulmányokat. Ez viszont valószínűleg megbontotta volna a kötet monográfiajellegű egységét, amelyet a kronológia szigorú betartása is sugall.

Ráadásul Tallián Tibor tudományos beszédmódjának nem része – vagy legalább is igen óvatosan él ezzel az eszközzel –, hogy idősebb-fiatalabb kortársai írásaira vitatkozva vagy éppen egyetértően reflektáljon, pedig ennek révén az adott témát akár egy kisebb tudományos közösség diskurzusává is formálhatná. A reflexió és a kritika hiánya egyébként a magyar zenetudományi gyakorlatra általában véve is jellemző magatartás, ugyanakkor kétségtelen, hogy a kilencvenes évek első felében Tallián nagyrészt valóban magányos farkasként harcolt azért, hogy a Bartók- és Kodály-életművön kívüli magyar zeneszerzés-történet egyáltalán a tudományos közbeszéd magától értődő tárgya lehessen, és legfrissebb szakirodalomként is csak hatvanas évek végi kiadványokra támaszkodhatott.

Az akkoriban újszerűnek tűnő témaválasztás persze nem jelenti egyben azt is, hogy Bartók vagy Kodály kimaradt volna a kötetből. Természetes, hogy ebben a zenetörténetben a két nagy kortárs pozíciója szükségszerűen más és más, mint ami egy korábbi időszak zenei historiográfiájában lenne, hiszen az 1940-es korszakhatár a bartóki életpálya szempontjából is meghatározó jelentőségű. Kodály mint aktív cselekvő szereplő jelenik meg a kötet lapjain, kortársként megírt kompozícióival és nyíltan vagy éppen rejtjelesen politizáló kórusműveivel a magasrendű erkölcsi és művészi distanciát képviseli egy morálisan megroggyant világban. Ugyanakkor az 1940-ben Amerikában letelepedő, majd öt év múltán örökre eltávozó Bartók valamiféle elérhetetlen ideálként, álomképként lebeg a kötet szereplőinek lelki szemei előtt. Ideál- vagy éppen álomképjellege azonban nem akadályozza meg abban, hogy – mint Tallián írja – „személye és tevékenysége” révén „bizonyos fokig kezdettől politikus ügy” is legyen a „közvélemény szemében” (111.). További lényeges vonása Bartóknak, hogy ő „a magyar szellemi élet egyik legmegnemalkuvóbb egyénisége volt” (120.) – Bartók tehát „nem alkuszik”, történjen bármi is körülötte a kis magyar univerzumban.

Tallián hallgatólagosan elfogadja a Bartókot és Kodályt követő zeneszerzőnemzedékek azon alaptézisét is, mely szerint ők a „haladó”, azaz a modernitást képviselő zeneszerzők közé tartoznak. Ennek következtében például az első vizsgált korszakban, 1940 táján oly domináns szerepet betöltő Dohnányi Ernő szinte mellékfigurának tűnik a Veress Sándorok, Járdányi Pálok, Ádám Jenők műveiből összeállított virtuális, pontosabban hangzó kiállításon. Tallián Tibor természetesen pontosan érzékeli, hogy Bartók és Kodály követőinek modernitásában, haladó

attitűdjében mennyi a röghöz kötöttség, a körülmények és a provincializmus nyújtotta meghatározottság, azaz abszolút mércével mérve milyen behatárolt e szerzők modernitása. A zenei értelemben vett modernitáshoz, illetve konzervativizmushoz fűződő viszony – bár ez utóbbi kifejezést Tallián sosem használja – így szükségszerűen újból és újból előkerül mint megkerülhetetlen téma. A szerző számára azonban ennél a kérdésnél lényegesen fontosabbnak tűnik a mű kvalitása, vagy legalábbis e kvalitás kritikai-analitikus meghatározása a zenét értő, a zene tartalmait felfejteni tudó muzikológus eszköztárával.

E tekintetben példamutató Tallián Tibor előítélet-mentessége is, ugyanakkor ez az előítélet-mentesség pozitív és negatív irányban egyaránt működik, azaz a tanulmányok írója sohasem esik a művek-életművek túlértékelésének csapdájába. Tallián nem habozik kozmetikázatlan őszinteséggel szembesíteni olvasóját a magyar zeneszerzők korlátaival, szervilizmusával, szűklátókörű nacionalizmusával, az újabb és újabb zsákutcákkal, amelyekbe besétálnak magyar muzikusok nemzedékei, azaz végeredményben azzal, milyen szégyenteljes történet az 1940 és 1956 közötti magyar történelem, amelynek alakításában minden résztvevő, függetlenül politikai vagy esztétikai állásfoglalásától, aktív szerepet vállalt. Tallián könyvének legfőbb tanulsága éppen ez: a magyar történelem, amelyet a mindennapok során mi magunk hoztunk és hozunk létre, csak és kizárólag a folyamatos és mindenki által művelt kollaboráció, valamint a mindent átható szervilizmus története.

Tallián előadásai éppen ezért a múlttal való illúziómentes szembenézés gyakorlatának művelését indítványozzák. Mindennek megvan a maga tisztán zenei, illetve – mint később látni fogjuk – politikai-történeti hozama is. Zenei szempontból már az olyan igen sokat mondó jelzős szerkezetek, szókapcsolatok is iránymutatók, mint „neotonális posztklasszicizmus” (184.) vagy a „magyar szerzők felsőbbrendűségi komplexusa” (191.), amelyek egészen pontosan határozzák meg e korszak tényleges jellemzőit, legyen szó stílusról vagy éppen a hazai komponisták néha kínosan öntudatos önpozicionálásáról. Ám még ezeknél is pontosabb látteleket nyújtanak a korról és Magyarországról maguk a zenei elemzések, amelyeknek láttató ereje talán még azokat is magával ragadja, akik nem ismerik a vizsgált zene-műveket. A kompozíciókkal mélyebb kapcsolatban lévők számára pedig rendkívüli érzékenységgel, a leginkább lényegesnek tűnő mozzanatokra történő rámutatásukkal tűnnek fel. Az elemzések kiindulópontja sosem kritikai, s értékelő mozzanatokkal is csak ritkán találkozunk. Mégis lebilincselők az elemzések, főleg a korszak azon ikonikus műveiről szólók, mint amilyen Veress Sándor *Szent Ágoston zsoldára* vagy Járdányi Pál *Vörösmarty szimfóniája*, Szervánszky Endre *József Attila-concertója*, illetve Sugár Rezső *Hősi éneke* és természetesen Kodály kórusművei.

A kritikus bírálat eszköztárának óvatos kerülése mégsem akadályozza meg Talliánt abban, hogy érzékeltesse, mi része a korszak zenetörténeti kánonjának, és mi nem. Ez még akkor is így van, ha az egyes tanulmányok esetében élhetünk a gyanúval, hogy az elemzendő művek kiválasztását legalábbis befolyásolta, miről található hangfelvétel a Magyar Rádió Archívumában, sőt alkalmanként még az az érzése is támad az embernek, hogy a váratlan befejezések – mint például a 107. oldal Kodály-elemzése, amelyet olyan jó lett volna még tovább olvasni – a műsoridő

szorításában alakultak olyanná, amelyenné. A kánont mégis elsősorban jelentős kompozíciók és jelentékeny alkotók formálják, az elemző történész elsődleges feladata pedig a megértés, nem pedig az ítélezés.

A megértés azonban nem tisztán intellektuális tevékenység, nagyfokú empátia is szükséges hozzá. A kötetet olvasva feltűnik, milyen erőteljesen megérintik a vizsgált-bemutatott alkotók a róluk író zenetudóst. Mindez természetesen minden történész-kutató alapvető tapasztalata: mintha kutatásaik tárgyával – személyével – közvetlen, élő kapcsolatot alakítanának ki. Tallián különösen erős affinitást mutat azon szereplők iránt, akik valamiképpen szembehelyezkednek a korszak elvárásaival, akik ellenállnak a hatalom által rájuk erőszakolt művészi – és nemegyszer politikai – követelményeknek. Az olyan tényleges ellenállókön kívül, mint Járdányi vagy Szervánszky, ezért kerül érdeklődése előterébe a „választás szabadsága” mellett tüntető Lajtha László (89.), az intranzigens Bárdos Lajos, vagy éppen a „naiv nemzeti ellenálló” Veress Sándor. Az egyértelműen pozitív hősök mellett Tallián jól kivehető tiszteletet érez a II. világháború után sikeres Kadosa Pál, illetve Farkas Ferenc iránt is. Míg előbbi esetében a kommunista meggyőződéssel folytatott folyamatos belső küzdelem, a politikai oportunizmussal konfliktusba kerülő avantgárd művészi meggyőződés (275.), addig utóbbinál a politikai konformizmus (328.) a leginkább figyelemre és leírásra méltó jelenség.

Az elemző érdeklődését a második vonalban elhelyezkedő zeneszerzők – Kósa György, Maros Rudolf, Ránki György – életművének egy-egy szegmense kelti fel. Ők a hagyományostól eltérő utakat járnak, és eredeti zenei megközelítésükkel – zenei magánvéleményükkel – térnek el a magyar zenei gyakorlattól. Náluk lényegesen problematikusabb zeneszerző például Sugár Rezső, akinek esetében az epigonság akadályozza a teljes körű kibontakozást, vagy Mihály András, akinél a kommunistaként képviselt ideológia és a zeneszerzőként létrehozott mű között éles ellentét feszül – Tallián itt az alkotói törésvonalakra irányítja figyelmét. Foglalkoztatja tehát az ellenállás, a szembefordulás, a magánvélemény és a meghasonlás – csupa olyan jelenség, amely erkölcsi értelemben emeli ki az alkotókat a korszak kontextusából, s ezzel párhuzamosan hőssé is avatja őket.

Tallián tehát rendkívüli érzékenységgel fordul a párhuzamos történeteiben megjelenő szereplők szenvedései felé. Drámaian képes kibontani a kényszerpályákat, amelyekre a szereplők, a „sors”, azaz a politika, a történelem kénye-kedve folytán vetődnek. Írásai ekképp drámai operajelenetekként is hatnak, amelyekben – leglátványosabban a *Zeneszerzők értekezlete 1948 nyarán* című fejezetben – az ideológiai-művészeti összeütközések nemcsak szakmai vitáknak, de személyes bosszúknak is teret adnak. A tragikus elem épp attól válik feszítően drámaivá, hogy az olvasó lépéselőnyben van az aktuális pillanatban ténykedő szereplőkhöz képest: tudja, amit ők ott, abban a pillanatban nem, hogy mi lesz a történet vége.

Ellenszenvet talán csak Szabó Ferenc alakja vált ki Talliánból, vele kapcsolatban azonban antipátiája lépten-nyomon előbukkan. Például szerinte Szabó „alkati kommunista”, akire primer módon jellemző, hogy „az a fanatikus, velőket átjáró, rendíthetetlen hűség éltette az eszme és az eszmét hordozó intézmény, a párt iránt, ami a vallásos hittel azonos tőről fakad, úgyhogy az ember máig sem tudja,

tisztelettel adózzon-e neki, borzadjon tőle, vagy sajnálkozzék fölötte” (221.). A komponista Tallián leírásában „személyiség nélküli ember” (223.), aki „ideáljaitval tökéletesen időszerűtlenné vált.” (222.). Egyik írása „szánalmasan alacsony intellektuális színvonalon” készül (278.), egy másiknak pedig „modorát és tartalmát hatvan év távából sem nevezhetjük másnak, mint alantásnak és alattomosnak” (308.), Szabó megfogalmazásai „bikkfanyelv”-en szólnak (323., 354.). De az ellenszenvet dokumentálja az egész *Szabó Ferenc triptichonja* című fejezet is.

Mondják, regényírók esetében sem feltétlenül előnyös, ha munkájuk egy hőse iránt mély ellenszenvet táplálnak, mert az érzés veszélyezteti az ábrázolás árnyaltságát. A tanulmányokban Szabó az elítélendő és megvetendő kommunisták prototípusát képviseli. Tallián, a szenvedélyes író meg sem kísérli, hogy a kommunistákkal kapcsolatos több mint berzenkedését visszafogja. Épp Szabó Ferenc alkatát elemezve így ír: „a kommunista elmélet lényegét az az állítás alkotja, hogy a párt birtokolja a világ nagy visszasságainak általános gyógyszerét. E meggyőződés ellenállhatatlan vonzerőt gyakorol lelkileg bizonytalan vagy sérült személyiségek bizonyos típusára, akik attól fogva, hogy megismerték az Eszmét, és megvilágosodást nyertek általa, egyedül a párttól, a kommunizmustól remélik maguk és világuk mesés harmóniáját.” (392.) A megfigyelés igen pontos, ám ha körültekintünk a világban, saját közvetlen, magyarországi mindennapjainkban, egyértelművé válik, hogy nemcsak a kommunistákra jellemző ez a tulajdonság, hiszen antropológiailag megközelítve a kérdést, ez a természeténél fogva pártosodásra hajló ember alapvető jellemvonása, és teljesen független attól, milyen politikai pártcsaládra esküszik valaki fel. Általában véve igaz a pártok sajátos működési mechanizmusaira az, amit Tallián megint csak kizárólagosan a kommunistákhoz társít: „Ismerjük a kommunisták páni félelmét attól, hogy a párt belső vitái nyilvánosságra kerüljenek.” (406.).

Ilyen értelemben a most megjelent rádióelőadások érzékeny lenyomatát adják az 1993 és 1996 közötti politikai közélet hullámveréseinek is, anélkül hogy bármikor is közvetlenül politizálnának. Tallián híve a rejtjeles beszédnek – a Kodály kórusműveiről szóló fejezetekben talán ezért is ragadja magával fantáziáját olyan erőteljesen a komponista fokozott vonzalma a kódokban történő zeneszerzői beszéd módjára. Az írások mégis sokszor, különösen akkor, amikor többes szám első személyben szólalnak meg, túlságosan is közel kerülnek a magánvélemények világához. Megint máskor Tallián zavarba ejtően személyes, önéletrajzi utalásoktól sem mentes hangvétellel vált át. Igen sokszor hivatkozik például az előző rendszerben szerzett személyes tapasztalataira. S habár az ilyen utalások kétségtelenül lehetnek láttató erejűek, mégis leginkább a zenetörténész személyiségének felesleges kiáradását dokumentálják. Másként fogalmazva: a történelmi szigort felváltja az anekdotázás.

A vaskos kötetben csak pár apróság igényel pontosítást. Ekitai Ahn (helyesen: Ahn Eak-tai), aki Tallián szerint „a karmesteri mesterségben kevésbé jártos japán vagy koreai” művész (34.), koreai volt, Bécsben Bernhard Paumgartner, Budapesten Kodály Zoltán tanítványa, egyik budapesti hangversenyén magát Richard Strausst helyettesítette a zeneszerző-karmester személyes kérésére. Mindazonáltal kétség-

telen, hogy kalandos élete folyamán – bécsi, New York-i, római fellépések során – politikai haszonlesőként járta a világot. Míg Horusitzky Zoltán és Sugár Rezső *Kínai dalainak* ihletője valóban Kosztolányi volt, Kósa *Kínai dalai* Weöres Sándor újra-költéseire építettek (55.). Ránki György művének tényleges címe *A szabadság éneke*, és nem *Ének a szabadságról* (292–293.). Bizonyos megfogalmazások kifejezetten mulatságosnak ható keresettséggel jelennek meg, ilyen kifejezés például a „kommunista oktroj” (410.). Eltekintve e kicsiny szeplőktől, Tallián Tibor könyve valódi, nagy élményt jelent mindazok számára, akiket érdekel a 20. század közepének magyar zeneszerzés- és zeneélet-története. E kötet révén lényegesen többet tudunk – és ami talán ennél is fontosabb: többet érthetünk – meg a magyar zenetörténet e drámai korszakának eseményeiből.