

# *Magyar* ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

*LIV. évfolyam, 1. szám · 2016. február*

**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](mailto:magyarzene@hotmail.hu))  
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: [www.magyarzene.info](http://www.magyarzene.info), archívumát lásd: [http://mzzt.hu/index\\_HU.asp](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](mailto: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

- 5 RICHTER PÁL  
Az élő barokk  
*Az Apponyi (Zaj-ugróczy) kézirat (1730) repertoárjának népzenei vonatkozásai*
- 17 The Living Baroque (Abstract)
- 18 KUSZ VERONIKA  
Európai házimuzsika Florida szívében  
*Dohnányi és Zathureczky privát hangfelvételeiről*
- 30 European Domestic Music-Making in the Heart of Florida  
*The Private Recordings of Dohnányi and Zathureczky* (Abstract)
- 31 STACHÓ LÁSZLÓ  
Érzékiség és szigor  
*Az előadóművész Bartók*
- 59 Rigour and Sensuality  
*Bartók's Ideals of Piano Performance* (Abstract)
- 60 PINTÉR CSILLA MÁRIA  
Modern magyar ritmustan, 1911–1927  
*Molnár Antal: A zenei ritmus alapfogalmai*
- 68 A Modern Hungarian Theory of Rhythm, 1911–1927  
*Antal Molnár: A zenei ritmus alapfogalmai* (Abstract)
- 69 LAKI PÉTER  
Inferno és paradiso Tamás János (1936–95) oratóriumaiban
- 79 Inferno and Paradiso in the Oratorios of János Tamás (1936–95)  
(Abstract)

## KÖZLEMÉNY

- 80 JUHÁSZ VERONIKA  
“...hazánk fiatal nemzedékétől várhatjuk csak a magyar zene kimivelését...”  
*Hogyan támogatta Mosonyi Mihály a magyar zene ügyét*
- 84 „...it is from Hungary's Younger Generation that the Development of  
Hungarian music is to be Expected...”  
(Abstract)

- 85      MONA DÁNIEL  
A zeneszerző kritikus  
*Mosonyi Mihály Zenészeti Lapokban megjelent kritikáiról*
- 92      The Composer as Critic  
*Musical Criticism by Mihály Mosonyi Published in the Zenészeti Lapok*  
(Abstract)

## RECENZIO

- 93      FARKAS ZOLTÁN  
Harminckét változat egy *classicus* témára  
*Berlász Melinda–Grabócz Márta (szerk.): Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013*
- 101     BERLÁSZ MELINDA  
„Élő láncszem a zenetörténethez”  
*Kusz Veronika: Dohnányi amerikai évei. Budapest: Rózsavölgyi, 2014*
- 107     NAGY DÁNIEL  
Új időknek új dalai?  
*Grabócz Márta: Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel. Images et formes expressives dans la musique contemporaine. Paris: Éditions des archives, 2013*

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



MAGYAR MŰVÉSZETI  
AKADÉMIA



Nemzeti Kulturális Alap

# TANULMÁNY

Richter Pál

## AZ ÉLŐ BAROKK\*

*Az Apponyi (Zaj-ugrócz) kézirat (1730) repertoárjának népzenei vonatkozásai*

Mióta Kodály Zoltán felhívta a kutatók figyelmét népzene és zenetörténet kapcsolatára, a magyar zenetörténeti kutatásnak mind a mai napig szerves és egyes korszakoknál szinte kötelező érvényű részévé vált írott zenei emlékeinket a még ma is eleven, illetve a 20. század folyamán már összegyűjtött néphagyománnyal összevetni. „A magyar zenetörténeti munka előfeltétele és legfontosabb segéd tudománya a zenei néprajz. Zenetörténeti adatokra az élet színét és melegét csak néprajzi tudás és tapasztalat hozza.”<sup>1</sup>

Az összehasonlító vizsgálatok az elmúlt 60 évben termékenyítően hatottak mind a zenetörténeti, mind a népzenei kutatásokra. Zenetörténeti adatainkat a néphagyomány magyarázza, értelmezi és kelti életre, a történeti megközelítés pedig feltárja a néphagyományon belüli kapcsolatrendszereket. Kodály kezdeményezésének köszönhetően a népzene fogalma túllépett Bartóknak *tágabb és szűkebb értelemben vett parasztzene* meghatározásán,<sup>2</sup> műfajilag gazdagabb, kutatása pedig összetettebb lett. Azáltal hogy Kodály a történeti források és a repertoár vizsgálatát is bevonta a népzene kutatásba, a korábbi, „eredet” központú népzene-parasztzene fogalmat elmozdította a „használatot”, a „használat minőségét” hangsúlyozó értelmezés irányába.<sup>3</sup> Nem az a fontos tehát, hogy egy dallamnak ismerjük-e az

\* A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Kodály ZOLTÁN: „Néprajz és zenetörténet”. In: *Visszatekintés*, II. Szerk.: Bónis Ferenc. Budapest: Zene-műkiadó Vállalat, 1982, 225–234., ide: 233.

2 „A *falusi népzene*, más szóval a *parasztnépzene* viszont ez volna a legmegfelelőbb általános meghatározás: Tágabb értelemben vett parasztnépzének nevezzük mindazokat a dallamokat, amelyek valamely nép parasztosztályában el vannak terjedve, vagy valaha el voltak terjedve és amelyek a parasztok zenei érzésének ösztönszerű kifejezői. [...] Szűkebb értelemben vett parasztnépzének azokat a dallamokat nevezzük, amelyek egy vagy több egységes stílushoz tartoznak, más szóval: egyforma karakterű és szerkezetű dallamok tömege szolgáltatja a szűkebb értelemben vett parasztnépzét.” Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére” [1931]. In: *Bartók Béla írásai*, 1. Közr. Tallián Tibor. Zeneműkiadó, Budapest 1989, 138–147., ide: 138–139.

3 „[...] a parasztosztály kultúrtermékeinek keletkezési módja [...] teljesen elüt más osztályok kultúrtermékeinek keletkezési módjától. Természeti produktumnak tekinthetők ezek a termékek, mert a szá munkra legjellemzőbb sajátosság létrejötté [...] csakis lelki közösségben élő nagy tömegeknek egyféle irányban működő ösztönszerű variáló készségével magyarázható. Ez a variáló készség pedig nem más, mint valamilyen természeti erő.” In: Bartók Béla: „Cigány zene? Magyar zene?” [1931]. In: *Bartók Béla írásai*, 3. Közr. Lampert Vera. Budapest: Editio Musica, 1999, 345–364., ide: 354.

eredetét, netán szerzőjét, hanem hogy egy zártabb közösségen belül kellően hosszú időn át használták-e, azaz hozzáidomult-e a dallam az adott közösség zenei hagyományához, annak részévé vált-e, más szóval *folklorizálódott-e*, vagy sem. A folklorizálódás folyamatának alapvető feltétele a hosszabb (általában több generáción át történő) szájhagyományos használat.

Kirajzolódtak a legfontosabb határterületek, és megkezdődött a gyűjtések rendszeres összevetése a vonatkozó zenetörténeti emlékekkel. Kezdetben ez különösen a vallásos énekekre és történeti forrásaikra, a különböző felekezeti kéziratos és nyomtatott énekeskönyvekre volt igaz.<sup>4</sup> A kutatók eleinte a forrásokban viszonylag gazdag 16–17. századra összpontosítottak, a népénekek mellett vizsgálva a tánczenei adatokat is. Ezzel szemben a 18. század, főként annak hangszeres, tánczenei emlékei elég sokáig fehér foltnak maradtak meg a magyar zenetörténetről, illetve a korabeli Magyarország zenetörténetéről alkotott képünkön. Csak az 1970-es évtized végén és az 1980-as évtizedben jelentek meg összefoglaló jellegű forráskiadások a témában, miközben egyes részterületeket tárgyaló tanulmányok már az 1950-es, 60-as évtizedben napvilágot láttak.<sup>5</sup>

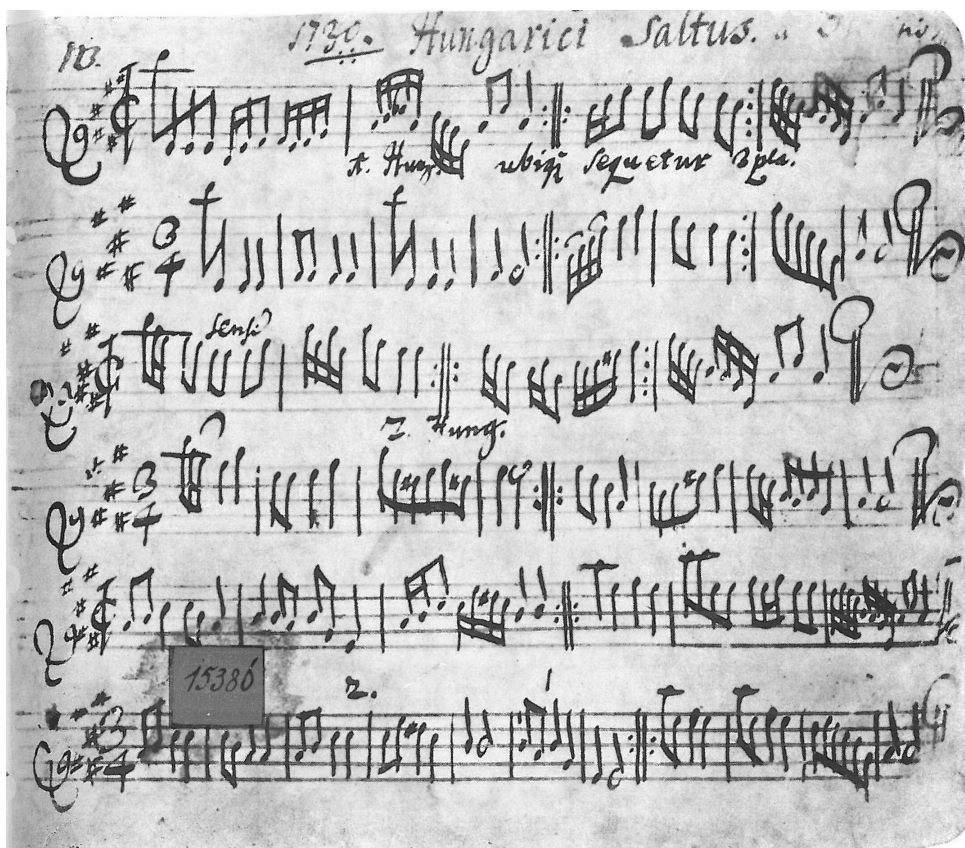
A 18. század első feléből összességében hat tánczenei dallamokat tartalmazó kottás kéziratot ismerünk, ezek a következők: a Lányi Eleonóra Zsuzsanna-féle kézirat (1729), a Szirmay-Keczer-féle gyűjtemény (1730 körül), az Apponyi (Zajugróczy) kézirat (1730), a Linusz-gyűjtemény (a 18. század első fele), a Barkóczy kézirat (a 18. század első harmada), a Sepsiszentgyörgyi kézirat (a 18. század közepe). Általában vegyes, nemzetközi és regionális, illetve magyarnak tekinthető repertoár található bennük. A címadás, stílus és dallami párhuzamok alapján magyarként számon tartott és számon tartható tételeket legnagyobb számban az Apponyi kéziratban rögzítettek. A kottás füzet eredetileg a Zay család Zay-ugróczy (Uhrovec) könyvtárából 1945 után került Kisapponyba (Oponice), majd később a Matica Slovenská túrócszentmártoni (Martin) könyvtárába. A magyar kutatók először 1960-ban értesültek a magyar zenetörténet szempontjából fontos kézirat létezéséről, majd 1974-ben a szlovák zenekutatás a *Monumenta Musica Slovaca* sorozatban faksimilében a teljes kéziratot közreadta, így az eredeti leírataiban szélesebb körben tanulmányozhatóvá vált.<sup>6</sup>

4 „Természetesen bele kell vonnunk az összehasonlításba az egész élő és írott hagyomány anyagát, az egyházit is.” Kodály: *Néprajz és zenetörténet*, 229.

5 Bónis Ferenc: „Magyar táncgyűjtemény az 1820-as évekből”. In: *Zenatudományi Tanulmányok*, I. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 697–732.; uő: „Die ungarischen Tänze der Handschrift von Appony (Oponice)”, *Studia Musicologica*, VI. (1964), 9–23.; Szabolcsi Bence: „Die Handschrift von Appony (Oponice)”, *Studia Musicologica* VI. (1964), 3–7.; Major Ervin: „A galántai cigányok”, *Magyar Zene*, I/1–6. (1960–1961), 243–248.; Martin György: „Der siebenbürgische Haiduckentanz”, *Studia musicologica*, XI. (1969), 301–321.; Domokos Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978; Domokos Mária: „Die Tänze der Barkóczy-Handschrift (18. Jh.)”, *Studia Musicologica*, XVII. (1975), 215–247.; uő: „A 16–17. század magyar tánczenéje”. In: *Magyarország Zenetörténete*, II. Szerk.: Bárdos Lajos, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 473–530.; Papp Géza: *Hungarian Dances 1784–1810*. Budapest, 1987 (Musicalia Danubiana 7).

6 Jozef Všeľad Gajdoš: „Zbierka slovenských tancov a pesničiek z prvej polovice 18. storočia”, *Slovenská Hudba*, 4. (1960). *Uhrovská zbierka piesní a tancov z roku 1730*. Ed. Emanuel Muntág. Monumenta Musica Slovaca. Facsimile I. Matica Slovenská, Martin 1974.

A kézirat címe: *Hungarici Saltus a Dionisio 1730* (Magyar táncok Dénes által lejegyezve, 1730). Összesen 345 tételt (darabot) tartalmaz, melyek közül 69 tétel címadásában magyar, és 70 sorolható Richard Rybaric elemzése szerint a „hungaricus” típushoz.<sup>7</sup> Ezek a darabok a kézirat első, a korábbi szarmazó lejegyzéseket tartalmazó felében találhatók, és a proportio-párokat is figyelembe véve összesen 109 lejegyzett tételt adnak ki.



1. fakszimile. A Zaj-ugróci kézirat első oldala

Mielőtt az egyes dallamok jellemzőit számba vennénk, érdemes általánosságban felvázolni, hogy a fentebb említett 18. századi tánczenei darabok milyen stílust is képviselnek. Röviden összegezve azt mondhatjuk, hogy részben vissza-, részben azonban előrettekintők, azaz jellemzően egy stílusfordulat korszakának le nyomatai. Visszatekintők, mert dallamaikban az ungarescát, ritmikájukban a fegyveres táncok hagyományát folytató hajdútáncot vagy a 17. század népszerű olasz

7 A fakszimile kiadás előszavában: uott, 53–54.

táncát, a *bergamascát* idézik, és előremutatók, mert ritmusaikban, sorzárlataikban, dallamvezetésükben már sok helyen érződik a 18. század második felétől rohamosan elterjedő katonai toborzó zene és tánc, a verbunkos és a hagyományos páratlan metrumú proportiót felváltó páros metrumú (kétnegyedes) friss magyar ígérete (1. kotta). A jeles magyar népzene- és néptánckutató, Martin György a dallamok és a táncok vizsgálatakor a következőket állapította meg:

[...] egy-egy dallam egyszerre több különböző, egymástól tempó, metrum, ütemnem és ritmika tekintetében eltérő táncfajta-hoz is kapcsolódhat. [...] a kanásztánc-ugrós típus-családhoz és a verbunk-lassú csárdás típusú táncokhoz is kapcsolódó „kételtű” dallamok [...] diminuált-augmentált változataik egymásnak.<sup>8</sup>



1. kotta. Az „első” ungarasca dallam Giorgio Mainerio Il Primo Libro de Balli című gyűjteményéből (1578)

Sárosi Bálint a hangszeres népzene nemzetközi hírű kutatója a periodizált ütempárok, motívumpárok, sorpárok, strófák, jellemző ritmusképletek elemzésére alapozva régi és új réteget különböztet meg a magyar népi tánczenében.<sup>9</sup> A régi réteget dudás hagyománynak, az újat a hegedűn játszott verbunkos dallamok nagy mennyiségére való tekintettel verbunkos hagyománynak nevezi. A régi és új réteg között széles átmeneti sáv van, pontos határvonalat húzni nem lehet. Megállapítja, hogy „az írástalan zenei hagyomány éppen a tánczene – benne nem csekély arányban az ütempáros dallamok – révén szűrődött át magasabb társadalmi rétegek divatos zenéjébe.”<sup>10</sup> A virtuóz hegedűjátékhoz alkalmazott periodizált ütempáros tánczenére példaként többek között Haydn zenéjét említi, amelyben, és nem csak a magyaros, cigányos (ongarese, zingarese) elnevezésű tételekben, a bécsi klasszikus stílustól amúgy sem idegen közjátékszerű részek vannak. A magyar hagyományban a dudazenéből eredeztetett közjátékokat cifrázatnak, cifrának is nevezik. Ezek tizenhatodod-mozgású figurációk, s ahogy a dudán játszott közjátékokról már Bartók is megállapította, hogy általában a domináns és tonika hangzatot írják váltakozva körbe. Ütem-, illetve motívumpárosság nagy számban jellemzi a 16–18. században lejegyzett dallamokat, és gyakran fordul elő a verbunkos anyagban is. A hangszeres tánczenék másik meghatározó jellemzője a periódusnak is nevezhető

8 Martin György: „A néptánc és népi tánczene kapcsolatai” (*Táncstudományi Tanulmányok*, 1965/1966). In: *A magyar népi tánczene*. Szerk: Virágvolgyi Márta, Pávai István. Budapest: Planétás Kiadó, 2000, 9–65., 143–195., ide: 155.

9 Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Balassi Kiadó, 2008.

10 Uott, 61.

sorpár, amelyben az első sor nyit, a második zár. Azonos sorokból álló nyitó-záró formula a középkori nyugat-európai táncok zenéjében is elterjedt volt.

A szűkebb értelemben vett népi vagy falusi tánczenét régi és új rétegével egyetemben, valamint a 18. század második felének összefoglaló névvel verbunkosnak nevezett stilizált, magyaros tánczenei repertoárját tekinthetjük a 19. században *style hongrois*-nak nevezett zenei stílus alapjának. Erre épült rá a 19. század első évtizedétől kezdve a magyaros tánczenei stílusban fogant művek, a verbunkosok, általában lassú és gyors (lassú-friss) táncpárok gazdag termése, valamint fokozatosan növekvő mértékben az énekelhető népies műzene, a *nóta* műfaja, és velük szoros összefüggésben az egyre inkább városinak nevezhető cigányzenélés. A magyar paraszti társadalom attól függően, hogy mennyire zárt, a városi hatásoknak kevésbé kitett közösségekben élt, továbbra is használta a korábbi tánczenei stílust, amely a 20. századi népzenei gyűjtések alapján többnyire 18. századi gyakorlatra vezethető vissza. A hegedűjátékban, a használt dallamokban, a kíséretben a magyar nyelvterületen a történeti fejlődésnek szinte minden lenyomata megfigyelhető. Különböző korszakok stílusjellegzetességei élnek együtt, egymással tökéletesen összezsírozódva. A 18. századi kéziratos források, köztük hangsúlyosan az Apponyi kézirat tulajdonképpen a néphagyományban megőrződött stílusok történeti visszaigazolását jelentik.

A kéziratunkba lejegyzett dallamok két szinten is kapcsolódhatnak a magyar népzenehez. Egyrészt stílusukban, másrészt konkrét dallamazonosság vagy dallamrokonság, -hasonlóság folytán. Stílusban két határozott népzenei csoporttal, jobban mondva nagy dallamcsaláddal, stílusréteggel van kapcsolat: a duda-kanász és az ereszkedő, diatonikus táncdallamokkal. Ez utóbbiak a magyar népzenei belső dallamvonaluk, hangsoraik és sorzárlataik miatt az úgynevezett sirató stílusú dallamok nagy családjába tartoznak. A duda-kanász stílusréteg egyébként a többi 18. századi, fentebb említett forrásban is megtalálható, és a forrásokban gyakran bukkanunk ugyanazoknak a dallamoknak a variánsára.<sup>11</sup> Részben európai örökség továbbéléséről van szó, hiszen a kanásztáncok jól felismerhető ritmikai képlete a *vagáns*<sup>12</sup> ritmus, melynek alapformája: 3x4 nyolcad és két negyed, általában 13–14 szótagszámú sorok váltakozásával (2. kotta a 10. oldalon). Néha a harmadik sor után rövid strófazáró sor következik, így a strófa a sapphói versformával, sorszerkezettel keveredik. Az Apponyi kézirat mintegy 16 tánc sorolható e típusba. Az egyik legismertebb a 25. *Hung*[arici Saltus], a Kájoni kódexben *Apor Lázára tánca* elnevezéssel szereplő dallam (3. kotta a 10. oldalon).<sup>13</sup> Térségünkben jól dokumen-

11 Domokos Pál Péter: „Beziehungen der Musik des 18. Jahrhunderts in Ungarn zur ungarischen Volksmusik von heute”. *Studia Musicologica*, VI/1–2. (1964), 25–37.

12 *vagáns* (latin) = *kóbor*(ló), középkori ének- és versszerző vándordíák. Sárosi Bálint: *A hangszeres magyar népzenei hagyomány*. Budapest: Balassi Kiadó, 2008, 70. Ugyanakkor vannak rokon népi kanásztánc ritmusú dallamfeljegyzések is: Paksa Katalin: *Az ugrós táncok zenéje*. Budapest: Zenetudományi Intézet–L'Harmattan, 2010, 39–40.

13 Kájoni kódex 1634–1671: *CODEX CAIONI saeculi XVII 1–2*. Ed. Saviana Diamandi–Ágnes Papp, Bukarest–Budapest: MTA Zenetudományi Intézet 1993–94 (*Musicalia Danubiana* 14), no. 266.

$\text{♩} = 100$

Az o - lá-hok, az o - lá-hok fa - ci - pő-be jár - nak.  
 A - zok é - lik vi - lá - go-kat, kik pá - ros-tul hál - nak.  
 Lám, én sze-gény szol-ga - le-gény csak e - gye-dül há - lok,  
 A - kár-mer-re ta - po - ga-tok, csak fá - lat ta - lá - lok.

2. kotta. Kanásztánc (Kötegyán – Bihar, gyűjtötte: Sárosi Bálint, Dobszay László, 1966)

25. Hung. [7b - 8a]

3. kotta

tálható a magyar, román és szlovák folklórban, mind énekes, mind hangszeres változatban. Legkorábbi feljegyzése Arbeau *Orchésographie* című könyvében „Air des Bouffons” címmel a 16. századból való (2. *fakszimile*),<sup>14</sup> amelynek alapján a dallam nyugat-európai eredetét valószínűsíthetjük. A román hagyományban hangszeres tánczeneként ismerik *calusar* vagy *Banul Maracine* néven, az erdélyi magyarok között hangszeres változatát orosz vagy székely verbunk néven említik (3. *fakszimile*). A népzenei adatok azt mutatják, hogy a dallam két részének sorrendje felcserélődhet, illetve a második rész elmaradhat.

További erőteljes párhuzam mutatható ki a néphagyományban fennmaradt kanásztáncokkal a 16. és 30. Hung. esetében (4–5. kotta).

Három tánc, a *Rozsnyó Magyar Tantz*, a 27. Hung. és alacsonyabb szótagszámmal ugyan, de a 35. *Hungaricus* is (6–8. kotta a 12. oldalon) szoros párhuzamban van a magyar népzene diatonikus ereszkedő, úgynevezett sirató stílusának egyik jelleg-

14 Thoinot Arbeau: *Orchesographie*. Langres, 1589, 99. <https://www.youtube.com/watch?v=5R8bLPdqIFc> (letöltés: 2015. december 15.)

## Air des Bouffons.



2. fakszimile. Thoinot Arbeau: Orchésographie, Langres, 1589

ad 12

AP 77/12 / c X)

Szilágyoszámon (Szilágyi u.)

Székely verbunk

pr. Bólis Péter (tánmű)

Kontra: ifj. Balogh Szilárd

g. Marján Gy. 1969

VI. 22

K. T. L. 1980. VI.

♩ = 168 - népe jele kisé górnul

Kontra:

V — I — V — I — Ab...

3. fakszimile. Az Apor Lázár-tánc dallama a néphagyományban mint székely verbunk

16. Hung.

[5b-6a]



4. kotta

30. Hung.

[9b-10a]



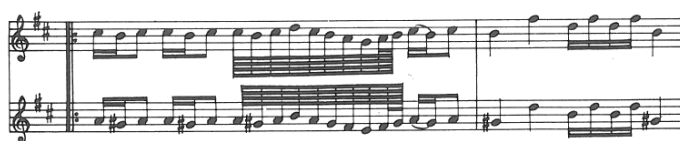
5. kotta

## ROSNYO MAGYAR TANTZ

1. Violino



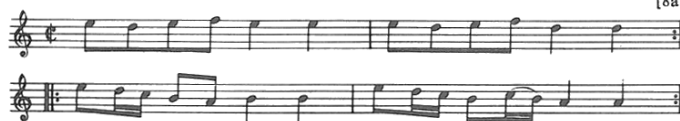
2. Violino



6. kotta

27. Hung.

[8a]



7. kotta

35. Hungaricus

[11b - 12a]



8. kotta

zetes (5–4–2–1 sorzárlatú) táncdallamcsoportjával, amely a szövege alapján kifejezett mulatónótaként volt használatban:

$\text{♩} = \text{cca } 102$

m - Mēghót, mēghót a ci - gá-nyok vaj - dá - ja, vaj - dá-ja,  
 Fe - le - sé - ge sá - tor - fá - ját szám - lál - ja, szám - lál-ja.  
 É - dēs u - ram, bár-csak ad - dig élsz va - la, élsz va-la,  
 Míg ne-kēm egy fe - jér lo - vat lopsz va - la, lopsz va-la!

9. kotta. Sirató stílusú táncdallam, mulatónóta (Istensegíts – Bukovina [Varsád – Tolna], gyűjtötte: Domokos Pál Péter, 1961)

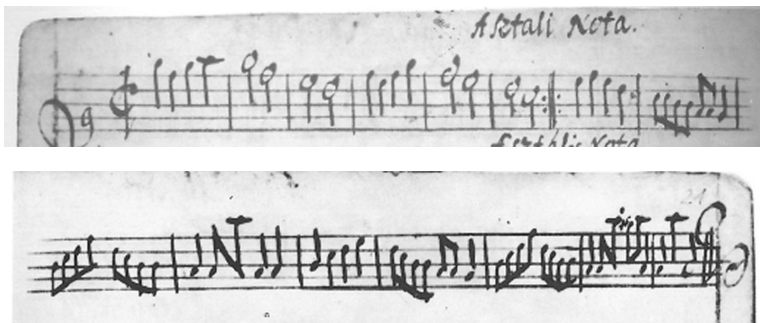
Elsőként Kodály Zoltán gyűjtött ilyen táncdallamot a bukovinai székelyek között 1914-ben. A dallam variánsai még további kéziratokban (Kovács Ferenc kézírata 1777–1801, Pálóczi Horváth Ádám *Ötödfélszáz énekek* kézírata 1813) is felbukkannak a 18–19. századból, valamint a népzenei gyűjtések tanúsága szerint egészen napjainkig közkedvelt volt, zárószámként Kodály *Kállai kettősébe* is bekerült.

Negyedekben mozgó, ereszkedő tetrachordjaival a dudánótákat idézi a *Catonas* (Soldatisch) című tánc (40. Hung.) és az *Asztali Nóta* (20v–21r) első fele; a dallam második részében az aprózott (nyolcados) mozgás a dудаapráják ritmikai jellegzetességeit idézi (10. kotta; 4. fakszimile és 11. kotta a 14. oldalon):

40. Hung. Catonas [13a]

10. kotta

Ereszkedő kvintváltó szerkezetük miatt kapcsolódnak a magyar népzenei hagyomány dūr ereszkedő rétegéhez a 43. és 44. Hung. táncok (12–13. kotta a 14. oldalon). Itt kell említeni a *Gyertya* című preambulomot is, amely egy széles körben elterjedt dūr ereszkedő lakodalmos ének („Gyűjtöttem gyertyát” szövegkezdettel) korai változatának tekinthető (14. kotta a 15. oldalon). A gyűjtések szerint a funk-



## 4. fakszimile

$\text{♩} = 138$

Pis - ta bá - csi, Já - nos bá - csi, Csak a lá - dám, azt vi - gyék ki!

Vi - gyék ki ja kis - kert mö - gé, Hogy on - nan el ne vi - hes - sék!

## 11. kotta. Dudanóta (Borsosberény – Nógrád megye, gyűjtötte: Lajtha László, 1937)

## 43. Hung.

## 44. Hung.

## 12. kotta

Úgy ég a tűz, ha lobog...

## 13. kotta. Dúr ereszkedő magyar népdaltípus

cíója a menyasszony vőfély általi kikérése volt. Hívták *gyertyás táncnak* is (15. kotta). Érdekessége, hogy a dallamot elsőként Kodály jegyezte le 1912-ben a Bars megyei Mohiban (ma Mohovce, Szlovákia), és 3/4-ben írta le, ahogy az Apponyi kéziratban a proportiója szerepel (5. fakszimile).

Preambulum Gyertya. Parta moga.Okladany.



14. kotta

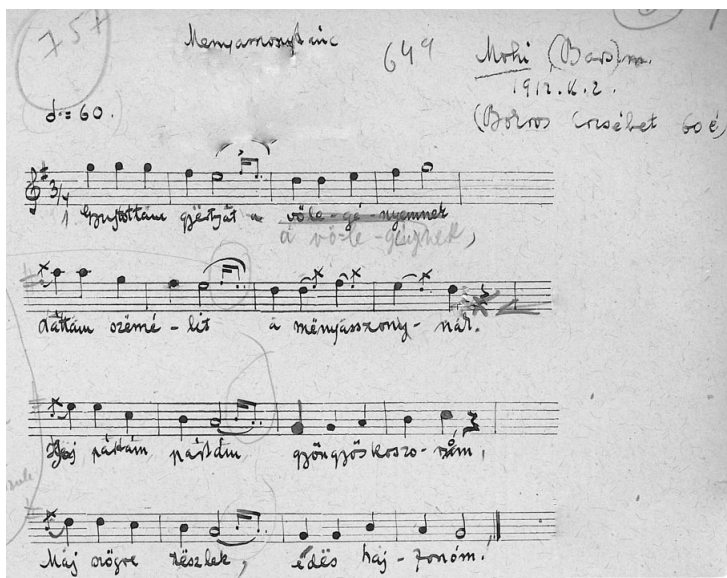


15. kotta. A gyertyás tánc egyik altípusának dallama

Utolsó példaként az Apponyi kézirat egyik táncdallamának (38. Hung.) 19. századi csárdássá alakult változatára mutatok rá (16–17. kotta a 16. oldalon). A csárdás dallamot Liszt Ferenc barátjának, Teleki Sándor grófnak a cigány hegedűsétől hallotta, amikor 1846-ban látogatást tett a grófnál Koltón (ma Coltau, Románia).<sup>15</sup> Lisztnek annyira megtetszett a dallam, hogy feljegyezte magának, majd a 14. Magyar rapszódiaiba be is illesztette. A dallam, amelyet számos 19. századi forrásunk megőrzött, a magyar néphagyományban leginkább Erdélyben maradt fenn, Kalotaszegen, a Maros és Küküllő folyók közötti területen, valamint Székelyföldön.

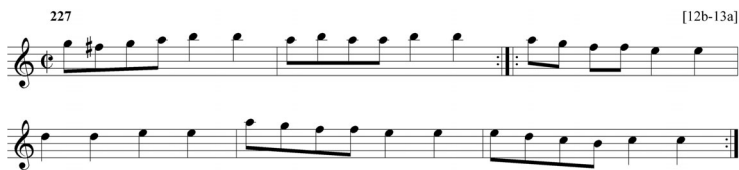
Összességében megállapíthatjuk, hogy a tartalmában vegyes szlovák és magyar vonatkozású anyagokat, szlovák és magyar nyelvű bejegyzéseket egyaránt tartal-

15 A leírások szerint Pócsi Laci Máramaroszigeten működött prímástól, akit Teleki gróf annak idején országon is az egyik legjobb prímásnak tartott. Egyes források szerint Kolozsvárott történt mindez (de ez a nagy távolság miatt nem valószínű, miután a gróf, Liszt váratlan kérését teljesítendő, Máramaroszigetről hozatta el a cigány hegedűst), más források szerint pedig Koltón, Teleki gróf kastélyában. Vö. Alan Walker: *Liszt Ferenc, 1. A virtuóz évek 1811–1847*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 442–444.; Dr. Kovács Zoltán: „Liszt Ferenc látogatása Koltón”, *Honismeret*, 14/6. (1986), 11–12.



5. fakszimile. A gyertyás tánc Kodály által Mohiban, 1912-ben gyűjtött dallama

### 38. Hung.



16. kotta



17. kotta. A „koltói” csárdás dallama Csíkszentdomokosról (gyűjtötte, lejegyezte: Sárosi Bálint, 1971)

mazó forrás, az 1730-tól készült Apponyi kézirat a magyar, de ugyanakkor a regionális, a közép-európai zene- és népzene kutatás számára egyaránt a legjelentősebb 18. századi források egyike, amely egyúttal egy markáns stílusváltás korszakának is dokumentuma.

A népzenei példák forrásjegyzéke az MTA BTK Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményéből:

- 2. *kotta*, jelzet: ZTI-AP 6253a
- 3. *faksimile*, jelzet: ZTI-AP 7712c
- 9. *kotta*, jelzet: ZTI-AP 4469d
- 11. *kotta*, jelzet: ZTI-GR 7Ac-d
- 13. *kotta*, típusszám: 17.032.0/0
- 15. *kotta*, típusszám: 11.031.0/1-6
- 5. *faksimile*, jelzet: KF 130c
- 17. *kotta*, jelzet: ZTI-AP 7498a

## ABSTRACT

PÁL RICHTER

### THE LIVING BAROQUE

Already in 1933, Zoltán Kodály directed researchers' attention to the close connection between folk music and the history of music: 'Musical ethnography is a precondition, even as the most important auxiliary science, of Hungarian historical work on music. Only ethnographical experience and ethnographical knowledge give the necessary warmth for infusing life into the historical data of music.' Thus musical folklore can revive, explain and interpret written historical data of music. To illustrate the close relationship between folk melodies and historical ones, I have compared notated instrumental music examples taken from the so-called Apponyi manuscript, one of the historical sources of the 18th century (1730), with folk music pieces, and melodies collected in the 20th century, usually dating back to an 18th century or earlier tradition.

Pál Richter was born in Budapest, graduated from the Liszt Ferenc University of Music as a musicologist in 1995, and obtained a PhD degree in 2004. His special field of research is 17th century music of Hungary, and conducted his PhD research in the same subject. Other main fields of his interest are Hungarian folk music, classical and 19th century music theory and multimedia in music education. Since 1990 he has been involved in the computerized cataloguing of the folk music collection of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and has participated in ethnographic field research, too. From 2005 he was the head of Folk Music Archives, and recently has become the director of the Institute of Musicology, Research Centre for the Humanities HAS. He regularly delivers papers at conferences abroad, publishes articles and studies and teaches music theory and the study of musical forms at the Liszt Ferenc University of Music in Budapest. Since 2007 he has been directing the new folk music training, and is the head of the Folk Music Department.

Kusz Veronika

## EURÓPAI HÁZIMUZSIKA FLORIDA SZÍVÉBEN\*

*Dohnányi és Zathureczky privát hangfelvételeiről*

Dohnányi Ernő amerikai emigrációjának története a pálya egészéhez képest jól feldolgozottak mondható.<sup>1</sup> A különféle jellegű publikációk azonban – érthető módon – elsősorban zeneszerzői, tanári és előadóművészi tevékenységeiről szólnak, s keveset tudunk meg belőlük a komponista nem hivatalos floridai életéről, jóllehet ez a téma is joggal tarthat számot érdeklődésünkre. Ráadásul Dohnányi harmadik felesége, Zachár Ilona 2014-ben felbukkant privát naplói számos új adalékkal gazdagíthatják képünket a tallahassee-i hétköznapiokról.<sup>2</sup> Tagadhatatlan, hogy a naplók nehéz olvasmánynak bizonyulnak: nemcsak hanyag írásképek, de tartalmuk, stílusuk miatt is. Ilona ugyanis, aki a családi levelezésben sem rejtette véka alá soha kritikus meglátásait, szélsőséges politikai interpretációját, illetve a környezetében állókról alkotott, sokszor zavarba ejtően kíméletlen véleményét,<sup>3</sup> a naplókban minden önkontroll nélkül önti panaszait az olvasóra. (Itt szögezném le: gyermekeire és férjére – legalábbis a tallahassee-i letelepedést követő években – ritkán panaszkodik.) Butaság volna azonban ezt felróni neki – hiszen miféle olvasóról beszélünk egyáltalán? A naplókat ő *nem* a nyilvánosságnak szánta, s minden bizonynyal még titkon sem remélte, hogy pár évtized múlva zenetörténészek olvasgatják

\* A tanulmány előadás-változata a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Komlós Katalin 70. születésnapja alkalmából rendezett konferenciáján hangzott el 2015. október 10-én az MTA BTK Zenetudományi Intézetben, és a 84005. számú Lendület-pályázat támogatásával készült. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Lásd például a zeneszerző felesége, Zachár Ilona Dohnányi-monográfiájának információiban és érzékeltes leírásokban gazdag, visszaemlékezés-szerű amerikai fejezetét: Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Ed. James A. Grymes. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 190–200; Marion Urusula Rueth hasznos adattárát Dohnányi egyetemi munkájáról: *The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi*. M. A. thesis. Florida State University, Tallahassee, 1962; vagy a saját kutatásait összegző monográfiát: Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015.

2 Zachár Ilona naplóit – sok egyéb dokumentum mellett – Dohnányi mostohaunokája és örököse, Sean Ernst McGlynn ajándékozta 2014-ben a Magyar Tudományos Akadémiának; az anyag az MTA BTK Zenetudományi Intézet Lendület-programja keretében létrehozott 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum és Kutatócsoportjának gondozásában áll.

3 Zachár Ilona Magyarországra írt leveleit az Országos Széchényi Könyvtár Dohnányi-gyűjteménye őrzi. A legfontosabb dokumentumok publikációját lásd: Kelemen Éva (összeáll.): *Dohnányi családi levelei*. Budapest: Gondolat-MTA Zenetudományi Intézet–Országos Széchényi Könyvtár, 2010.

majd feljegyzéseit. Ha így lett volna, alighanem több szó esik bennük Dohnányi-ról, különös tekintettel kompozíciós munkáira, erről azonban másutt, más formában írt, s ezeknek az írásoknak a nagy része előbb-utóbb nyomtatásban is megjelent.<sup>4</sup> Ilona naplói ennek ellenére roppant fontos forrásként szolgálnak, mivel a magyarországi rokonokhoz írt, az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött levelei mellett olvasva páratlanul árnyalt képet adnak a zeneszerző háttéréről – bárcsak ennyit tudnánk korábbi időszakairól!

Dohnányi utolsó éveiről több személyes visszaemlékezés is olvasható egykori tanítványok, barátok, sőt maga a zeneszerző és felesége tollából, mégis szinte kizárólag Ilona magáncélú íásaiból értesülünk arról, hogy Dohnányiék valóságos házimuzsikálási kultúrát honosítottak meg amerikai otthonukban, Tallahasseeben. Amerikába érkezvén ugyanis a számtalan probléma közül, mellyel szembe-sültek, az egyik legszorogatóbbnak szűk környezetük provincialitása bizonyult. Tallahassee 40 000 fős kisváros volt akkoriban – de jellemző, hogy Dohnányi egy levelében csak 25 000-re taksálta népességét. Egy olyan város, melynek még csak színháza sem volt, zenés színházról nem is beszélve, s mely kezdetleges zenei életét is csak alig közepes színvonalú egyetemének köszönhette. Ilona tömör megfogalmazása szerint a hely egy „kulturális Mucska”.<sup>5</sup> A zongorista-karmester Dániel Ernő, Dohnányi egykori tanítványa plasztikusan fogalmazta meg, mit érezhetett az európai emigráns a vidéki Amerika kulisszái közé csöppenve – ő egy sok tekintetben Tallahasseehez hasonló texasi kisvárosból a következőket írta Dohnányinak:

[...] ami itt hiányzik: a zenei „atmosphere”. Le-le rándulunk Dallasba, dehát mégis csak messze van. Most mutatja meg jótékony hatását a jó öreg pesti „background”. E nélkül ma már száraz patakmeder lenne belőlünk.<sup>6</sup>

A „jó öreg pesti 'background'” kifejezés, mely az amerikai magyar emigránsokra oly jellemző, sajátos keveréknyelvre is példa, biztosan nemcsak a pezsgő koncertéletre vagy a világszínvonalú zenei felsőoktatásra utal, hanem valamiféle, annál elemibb gyakorlatra: a polgári otthonok, illetve a szalonok természetes, nem hivatalos zenélési formáira. Márpedig Dohnányi számára nagy jelentősége volt ennek: közsismert, milyen sorsdöntő hatással volt rá szülővárosa, Pozsony virágzó házimuzsikálási kultúrája, melyben édesapja, Dohnányi Frigyes is aktívan részt vett.<sup>7</sup> Nem kevésbé volt meghatározó életében a század eleji budapesti szalonok világa,

4 Lásd például Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi*; uő: *From Death to Life*. Tallahassee: Rose Printing Co., 1960; illetve uő: „Muzsika és küzdelem mindhalálíg”. In: Dohnányi Ernő: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1962, 41–44.

5 Dohnányi Ilona levele Dohnányi Máriához, 1949. december 26., OSZK.

6 Dániel Ernő levele Dohnányihoz, 1951. január 10., MTA BTK Zenetudományi Intézet.

7 Erről részletesebben lásd Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: 2Nap Kiadó, 2002, 20–21. Apa és fia közös fellépéséről lásd például Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecenziója. I. rész. A pályakezdő évek (1887. január – 1898. április)”. Ford. Horváth György, Fejérvári Boldizsár, Mészáros Erzsébet. In: *Dohnányi Évkönyv 2003*. Szerk. Sz. Farkas Márta, Kiszely-Papp Deborah. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004, 137–250., ide: 146–150.

melybe Thomán István és Hubay Jenő ajánlásával jutott be akadémista korában.<sup>8</sup> Így ismerkedett meg Gruber Emmával is, akinek nemcsak nagy volumenű zongoravariáció-sorozatot komponált (*Variációk és fuga G. E. egy témájára*, Op. 4, 1897), hanem egy négykezes valcert is (Op. 3, 1897), mely – ellentétben a koncertdarabnak szánt *G. E.-változatokkal* – kifejezetten szalonzenei kompozíció.

Nem meglepő tehát, hogy néhány hónappal tallahassee-i érkezésüket követően Ilona már a következőkről számol be a magyarországi rokonoknak:

[...] noha küzdünk az anyagi gondokkal keményen, mégis azon voltam, hogy hetenként legyen esténként egy kis kamarazene összejövetel, amire csak kávé és kokakolát adok, de azért mégis elegánsan fest a szép lakásban s így elértük, hogy már vannak barátaink, akikhez igen ragaszkodunk, mindenki lelkesedik értünk, mert európai levegőt hoztunk ide, mondhatnám mi lettünk a társadalmi élet központjává [...] <sup>9</sup>

Ilona írásaiból kiderül: ezekre az összejövetelekre előszeretettel hívtak olyan vendégeket, akikről kisebb-nagyobb ügyekben segítséget reméltek. Több alkalommal is otthonukba invitálták például a tuberkulózis-fertőzés gyanújába keveredett nagylányuk, Helen orvosát, amikor sürgős igazolás kellett az egyetemi tanulmányok folytatásához.<sup>10</sup> Ezzel együtt sem mondhatjuk, hogy Dohnányiék tallahassee-i estélyei számító tudatossággal lettek volna tervezve, s nem volt szó az európai polgári zenei gyakorlat nevelő célzatú idegenbe ültetéséről sem. Dohnányi fásult volt már az ilyen nagy tervekhez, jellemző például, ahogy ingerülten elutasítja húga egy javaslatát, miszerint Tallahassee-ből zenei központot kellene csinálni: ez „épolý nehéz – írja – mint Kecskemétből vagy Szolnokból, mely városok nagyobbak”.<sup>11</sup> Dohnányi felesége ugyanakkor számtalanszor leírta naplóiban és leveleiben, mennyire szeretik estéiket otthon, családi körben tölteni, s mennyire terhükre vannak az amerikai társadalmi összejövetelek különféle tipikus műfajai, a vacsorák, *lunchok*, kirándulások, fogadások, koktélparkik, délelőtti „asszonyzsúrok” (a Magyarországra írt beszámolóikban mindegyik típust részletesen be is mutatja). Ilona szavait idézve: „Valaki azt mondta barátaink közül, hogy soha Amerikában senki az otthonát úgy ki nem használta, s nem szeretett annyit, s úgy otthon lenni, mint Cuci [Ernő] meg én.”<sup>12</sup>

S mivel ugyanakkor Ilona jogosan vélte a különféle társadalmi eseményeket a népszerűsítés eszközének,<sup>13</sup> természetesen adódott, hogy saját kényelmüket szem előtt tartva ők invitálják otthonukba ismerőseiket. Tallahassee-i „szalon”-jukat így tehát elsősorban spontán szerveződés és családiasság, intimitás jellemezte. Az es-

8 Vázsonyi: i. m., 5.

9 Zachár Ilona levele Manninger Vilmosnéhoz, 1950, OSZK.

10 Zachár Ilona levele Dohnányi Máriához, 1952. október 3., OSZK.

11 Dohnányi Ernő levele Dohnányi Máriához, 1951. május 18. Közli: Kelemen (összeáll.): i. m., 241–243.

12 Dohnányi Ilona levele Dohnányi Máriához, 1952. november 25., OSZK.

13 Lásd például: „[Dohnányi] társadalmilag képtelen eleget tenni minden követelményeknek, hiszen ha én ott vagyok, én intézem ezeket a dolgokat, és a legtöbb teljesítmény alól mentesíthetem. Márpedig az nagyon fontos, hogy fenntartsuk a népszerűséget ott, amit megszereztünk magunknak”. Zachár Ilona levele Dohnányi Máriához, 1954. március 5., OSZK.

téken a házigazdák voltak a főszereplők is: Ilona szervezte a meghívásokat, olykor felolvasást tartott, Dohnányi pedig zongorázott. S bár az ilyen félhivatalos összejöveteleken Dohnányi közeli barátai, ismerősei léptek fel, a vendégek listája imponáló: megfordult náluk többek közt a kiváló fiatal New York-i hegedűművész, Frances Magnes, a 2. hegedűverseny (Op. 43) ajánlásának birtokosa; Albert Spalding, a világhírű amerikai hegedűs, Dohnányi régi barátja; az ifjú Christoph von Dohnányi, a zeneszerző első házasságából származó unokája, aki egy rövid időre nagypapjánál tanult a floridai egyetemen; valamint olyan híres magyar emigránsok, mint Doráti Antal vagy Zathureczky Ede.

Zathureczky látogatásának gyümölcseit az utókor is élvezheti, hiszen a Dohnányival közös magánelőadásait amatőr zenei felvételeken örökítették meg. Sajátos módon az a Dohnányi, akinek zongorajátékát fénykorában alig rögzítették lemezre, jelentős mennyiségű felvételt hagyott hátra utolsó évtizedéből. Nem professzionális, stúdióban készült lemezeket, hanem különböző alkalmak során, sokszor kezdetleges technikával rögzített, változó technikai és zenei színvonalú felvételeket.<sup>14</sup> A dokumentumok 2015-ig a Florida State University Dohnányi-gyűjteményét gyarapították (bár másolatban a budapesti Zenetudományi Intézetben is hozzáférhetők voltak), e sorok írásakor már a Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpontjának tulajdonát képezik. Döntő többségük Dohnányi tallahassee-i egyetemi hangversenyeit rögzíti, akad azonban néhány, amely otthonában, illetve saját egyetemi tantermében készült, és Dohnányi maga vette fel. Ezek közé tartoznak azok a kamarazenei felvételek, melyeken az 1958 januárjában náluk megfordult Zathureczky Ede volt a partnere.

Dohnányi és Zathureczky kapcsolata akkoriban már legalább három évtizedes múlttra tekinthetett vissza. A fiatal hegedűművész, Hubay zeneakadémiai favoritja ugyanis szólistaként már 1928-ban közreműködött a Filharmóniai Társaság koncertjein.<sup>15</sup> 1929-ben csatlakozott a Főiskola tanári karához, ekkortól tehát kollégák, közeli ismerősök lettek; 1934-től Dohnányi Zathureczky felettese volt. A háború különös módon kapcsolta össze a sorsukat. Ahogy Dohnányi közjegyző előtt tett, 1948-as nyilatkozatában olvassuk:

1941-ben lemondtam igazgatói állásomról a Liszt Ferenc Zeneakadémián, s 1943 májusában végleg távoztam onnét. Utódom Zathureczky Ede lett, aki azóta minden politikai rendszer alatt megtartotta, és ma is tartja pozícióját.<sup>16</sup>

14 A felvételekből Vázsonyi Bálint válogatást közölt. Ld. Vázsonyi: „Dohnányi at the Piano 1955, 1956, 1959” (lemez-kísérőfüzet). Hungaroton, HCD 12085, 1993. A lemez recenzióját lásd Porreectus [Kovács Sándor]: „Dohnányi at the piano. Hangverseny- és rádiófelvételek, szerk. Vázsonyi Bálint, Kocsis Zoltán”, *Muzsika*, 36/12 (1993. december), 48.

15 1928. november 18-án Beethoven *Hegedűversenyét* játszotta Dohnányi vezényletével.

16 „I resigned my position as Director of the Liszt Ferenc Academy of Music in 1941, and left finally in May 1943. My successor was Mr. Ede Zathureczky who has held, and is still holding, this position since then, and during all regimes (Szalasi's etc.).” Dohnányi közjegyző előtt tett nyilatkozata, 1948. november 26. (Florida State University: Kilényi–Dohnányi Collection), másolatait ld. az MTA BTK Zenetudományi Intézet Dohnányi-gyűjteményében.

Hozzátehetjük: Zathureczky 1948 után még további nyolc évig „tartotta” pozícióját. A megfogalmazásból mindenesetre kiderül, hogy a zeneszerző neheztelt rá vagy legalábbis a helyzetére, kivált hogy nem érezte elég határozottnak a hegedűművész kiállítását, amikor a politikai vádakkal kapcsolatos különféle kivizsgálások alkalmával az ő igazolását is kérték. Vázsonyi Bálint információja szerint egyébként Zathureczky az ominózus Szálasi-fogadáson is részt vett, sőt közvetlenül előtte telefonon egyeztetett Dohnányival arról, hogy vajon – tekintettel a körülményekre – szükséges-e elmenniük. Sőt Vázsonyi azt sugallja, tulajdonképpen Zathureczky beszélt rá Dohnányit a részvételre – hogy ezt a feltételezését mire alapozza, nem derül ki.<sup>17</sup> Közöl továbbá egy 1949-es levelet is, melyből úgy látszik, hogy Zathureczky igyekezett megtenni a tőle telhetőt ez ügyben, sőt Dohnányival magával is megpróbálta felvenni a kapcsolatot, ennek a levélnek az eredetije azonban még nem került elő.<sup>18</sup> A zeneszerző mindenesetre valószínűleg nem őrzött kifejezett haragot, hiszen pár évvel később, amikor Zathureczky 1956-ban egy rádiófelvétel miatt Bécsben ragadt, Dohnányiékhoz fordult tanácsért azzal kapcsolatban, hogy visszatérjen-e Magyarországra. Ilona kissé bizonytalan – és szívszorító – válasza úgy hangzott:

Idegrendszerének minden porcikájára szükség lesz, ha valóban új életet akar felépíteni. Arra vonatkozólag, hogy visszamenjen-e, talán tegnapelőtt még haboztam volna valamit is tanácsolni; ugyanis nem tudhatom, hogyan tud gyökeret verni idegenben, s mennyire értékeli mindazt, amit odahaza bírt. Mikor mi eljöttünk, nem volt más választásunk [...] Viszont irtózatossak voltak az első évek, az üldöztetés itt is, amiről tud, stb. Most azonban azt mondhatom, hogy elégedettek és boldogok vagyunk. [...] van otthonunk, mit szeretünk, vannak barátaink, amerikaiak, kik szívökbe fogadtak, s kik hűségesen állnak az oldalunkon. Szeretjük az új hazánkat.<sup>19</sup>

Zathureczky számára a válasz mindenesetre inkább biztatónak tűnhetett, hiszen végül továbbállt Amerika felé, s érkezése után nem sokkal Tallahasseebe is ellátogatott. Az amerikai hagyaték még a Dohnányiéknek adott ajándékát is megőrizte: egy kockás fényképalbumot, melybe régi, közös fényképeiket gyűjtötte (1–2. kép a 24–25. oldalon).

A források tanúsága szerint a régi ismerősök megható örömmel találtak újra egymásra Floridában. Még Ilona alapvetően pesszimista alaphangvételű naplójából is szokatlan derűvel ragyognak ki a Zathureczkyékkel töltött napok. Az első estéről például azt írja: „Este egyedül vagyunk, gyönyörűen muzsikálnak, s én megint jókedvű vagyok, mint régen, főleg mert úgy látom, Ernő is az.”<sup>20</sup>

Hasonlóan érzett a hegedűművész is; egy barátjához írt levél szerint:

17 Vázsonyi: i. m., 260–261.

18 Uott, 287–288. Az ehhez kapcsolódó eredeti dokumentum: Zathureczky levele Andrew Schulhofhoz, 1949. július 8., MTA BTK Zenetudományi Intézet.

19 Dohnányiék levele Zathureczkyhez, 1957. január 29., MTA BTK Zenetudományi Intézet.

20 Dohnányi Ilona naplóbejegyzése, 1958. január 23., MTA BTK Zenetudományi Intézet.

[...] bizony álomszerű élmény, ismét együtt vagyunk. Aranyosak, jók hozzám – és rengeteget muzsikálunk. 4 Beethoven, 4 Mozart, Brahms, a „szonáta” (Doh), a Schumann D-moll, a Césár Franck hát képzelheted örömet. Méghozzá mindez a sok szép meg van örökölte, mert fel van véve szalagra.<sup>21</sup>

Valóban: bár szervezett koncertet nem adtak együtt, három „magánelőadás” alkalmával összesen tizenkét duószonátát játszottak el privát körben. A felvételek a kissé megbízhatatlan jegyzékek tanúsága szerint három alkalommal készültek: 1958. január 24-én Mozart K. 454-es B-dúr szonátáját, Beethoven „Tavaszi” szonátáját és Dohnányi saját duószonátáját játszották el; 25-én a Césár Franck-szonátát, a K. 301-es Mozart- és a Schumann-szonátát; 29-én pedig újabb két Mozart-darabot (K. 304 és K. 378), a Kreutzer-szonátát és az Op. 30-as Beethoven-szonáták közül kettőt (No. 2, 3).

A felvételek természetesen nem a legjobb minőségűek, arra például, hogy lemezen jelenjék meg belőlük válogatás, talán még utógondozást követően sem volnának alkalmasak. Technikai színvonaluk ugyanis komoly kívánnivalót hagy maga után: a hangszín kissé elmosódott rajtuk, a hegedű – valószínűleg a szakszerűtlen mikrofonbeállítás miatt – túl hangos. Olykor teljesen eltorzul a hangzás, arról nem is beszélve, hogy több tétel felvétele töredékes. Mindemellett zeneileg is távol állnak a tökéletestől: melléütés, intonációs zavar, együttjátszási probléma egyaránt bőven akad bennük. Ez a gondozatlanság persze más tekintetben a felvételek legizgalmasabb vonása. Páratlan módon dokumentálják ugyanis két rendkívüli művész természetes zeneiségét, spontán egymásra találását – olyasmibe pillanthatunk be általuk, amihez semmilyen más forrás, akár professzionális lemezfelvétel nem segíthet hozzá. Más kérdés, hogy a Dohnányival mindig kritikus Jemnitz Sándor egy jóval korábbi, hivatalos koncertjükkel kapcsolatban is ezt a „spontaneitást” – azaz inkább: a próbák nyilvánvaló hiányát – kifogásolta:

Nem hallgatható el, hogy a két kiváló művész összjátéka nélkülözte azt a felfogásbeli egybesimulást, amely a gondos előkészületek bizonyítéka. Ezt a körülményt annál is inkább fájlaljuk, mert adottságaik révén éppen ők lennének hivatva arra, hogy hiteles és pontos képet nyújtsanak az általuk megszólaltatott mesterművekről!<sup>22</sup>

Dohnányi-lemezekkel köztudomásúlag nincs elkényeztetve az utókor, hiszen igen kevés felvételt készített. Legendás kamarazenészi nagyságának lenyomatát összesen két felvétel őrzi: néhány négykezes mű Kilényi Edwarddal,<sup>23</sup> valamint Brahms hegedű-zongora szonáták Albert Spaldinggal.<sup>24</sup> Az tehát, hogy a szóban

21 Zathureczky levele Szécsi Bélához, 1958. január 30. Közli: Wagner Adalbert [alias] Szécsi Béla: *Zenei csillagok között*. München: Dr. Paul Flach, 1984, 46.

22 J[emnitz] S[ándor], [cím nélk.] *Népszava*, 1941. október 18.

23 Columbia ML 4256 (1950). Dohnányi: *Suite en valse* Op. 39a; Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*; Delibes–Dohnányi: *Naila-walzer*.

24 Remington RLP 199–49, RLP 199–84 (1950). Felvett művek: Brahms: G-dúr hegedű-zongora szonáta Op. 78; A-dúr hegedű-zongora szonáta Op. 100; d-moll hegedű-zongora szonáta Op. 108. Remington; kiadása: Varese Sarabande VC 81048 (1952). Felvett művek: Dohnányi: cisz-moll zongora-hegedű szonáta Op. 21.



1–2. kép. Dohnányi és Zathureczky Galyatetőn, 1942-ben (MTA BTK Zenetudományi Intézet)



forgó Zathureczky-felvételeknek köszönhetően betekintést nyerhetünk négy Mozart-, négy Beethoven-, három romantikus szonáta, illetve Dohnányi saját műve tolmácsolásába, rögtön megduplázza, sőt többszörözte a rendelkezésünkre álló hangzó dokumentumok számát. Megörökítenek a felvételek ráadásul egy olyan kamarazenei társulást, mely meghatározó volt mindkét művész pályáján: ugyan közös szonátaestjeik száma a Zenetudományi Intézet hangverseny-adatbázisa és Kovács Ilona – egymásnak, illetve a sajtórecepciónak némileg ellentmondó – adatai szerint nem érte el a tízet, ezek nagy része 1943–1944-ben zajlott, amikor Dohnányi már csupán elenyésző mennyiségű koncertet adott.<sup>25</sup> Megrendítő a háborús közönség lelkesedése – 1944 januárjában írta a *Népszava*:

25 Ld. Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1921–1944”. In: *Dohnányi Évkönyv 2006/7*. Szerk. Sz. Farkas Márta, Gombos László. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 303–360. Adataihoz képest a Budapesti Hangversenyek Adatbázisa (elérhető az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport honlapjáról) a következőkben tér el: az 1929. február 15-i Franck-szonáta előadást április 10-re datálja (a sajtó egyiket sem erősíti meg), az 1932. február 23-i koncertet nem tartalmazza (ahogy a sajtóban sincs nyoma), ugyanakkor két további szonátaestet listáz: 1941. október 17. és 1944. május 31.

Nagysikerű szonátaestet adott csütörtökön a Vigadó zsúfolásig megtelt termében. Elkelt a kisterem és az emeleti páholyok utolsó helye is. Ezerhatszáznál nagyobb számú hallgatóság gyönyörködött a két művész együttműködésében.<sup>26</sup>

Szécsi-Wagner Béla visszaemlékezéséből tudjuk azt is, hogy szűk körben, egyikük vagy másikuk otthonában is rendszeresen kamarazenéltek együtt.<sup>27</sup> Bár adataink a hangversenyeik repertoárjáról is ellenmondásosak, mindent egybevetve úgy tűnik, a Tallahasseeben rögzített művek mindegyikét játszották együtt korábban. Az interpretáció összeforrottságában lényeges különbséget ennek megfelelően nem is tapasztalunk köztük. Talán a Mozart-tolmácsolások tűnnek kissé ziláltabbnak a többinél – kivált például a „Tavaszi” szonáta rendkívül harmonikus indítása vagy a Dohnányi-mű előadásának kompaktsága mellett. Ezekben viszont valamiféle összeérési folyamat érhető tetten: az első, szétesőbb témaindítások után mintha mindkét művészt valósággal elragadná, beszippantaná a közös játékuk nyomán felszabaduló zenei energia, s ez a szenvedély eltüntetné az együttjátszás makuláit.

Ez a „szívóerő” egyébként is talán a legjellemzőbb vonása a Dohnányi–Zathureczky-duó interpretációjának. Minden egyes tétel, sőt fráziskezdet hatalmas zenei és érzelmi tartalékokkal iramodik neki, s egy roppant feszes ívet rajzol – mintha önálló életre kelne, szinte kiviharzana a zene a művészek keze alól. Sokszor úgy tűnik, éppen csak egyensúlyoznak a tempó- és kontrollvesztés határán. Mozart-játékuk ezzel együtt is visszafogottnak mondható, összességében meglepően ritkák a romantizáló részletek – inkább kivételként említhető tehát például az e-moll szonáta menüettje (K. 300c), melyben szinte beethoveni, sőt schuberti dimenziókat kap a korai Mozart-stílus. A rendkívüli duó Mozart-játékának talán legrokonszenvesebb vonása, hogy sosem túl finomkodó vagy édeskés, ugyanakkor nem is erőszakoltan drámai. Az imént említett e-moll szonáta sokféleképp interpretált nyitótémájának például egy különösen tartalmas (sem a lírai, sem a drámai végletekhez nem közelítő, mégis mélyen szomorú és „rágós”) tolmácsolását szüli meg a spontán társulás – a részlet erősségét az sem csökkenti, hogy az előadók közt nem teljes a szinkron. A Mozart-szonáták világítják meg talán jobban Dohnányi legszebb pillanatait is: egy-egy futó, lenyűgözően egyszerű, mégis utánozhatatlanul beszédes témaintonációt. Nem meglepő, hogy a Dohnányi–Zathureczky-duó a romantikus szonáták tolmácsolásában jobban elemében van, még ha a Franck–Mozart-összehasonlításban e felvételek alapján nem is teljesen egyezik a benyomásunk a másfél évtizeddel korábbi kritikussal, aki úgy fogalmazott: „Ezúttal Franck volt az igazi és Mozart – a Franck...”<sup>28</sup>

Túl azon, hogy a tallahassee-i felvételeken alighanem a valóságosnál hangoztabban szól a hegedű, Zathureczky roppant domináns partnernek bizonyul. Kettejük zenei együttműködését legjobban akkor lehet érzékelni, ha mellétesszük ugyanazon művek más Dohnányi-interpretációit. Abban a kivételes szerencsében

26 [N. N.:] „Dohnányi és Zathureczky”, *Népszava*, 1944. január 30.

27 Wagner [alias] Szécsi: i. m., 46.

28 [N. N.:] „Dohnányi és Zathureczky”.

van ugyanis részünk, hogy három kompozícióból, a 454-es Mozart-szonátából, a „Kreutzer”-szonátából, illetve a zeneszerző saját duószonátájából fennmaradt egy-egy másik felvétel is, nevezetesen Dohnányi egy Albert Spaldinggal közösen adott tallahassee-i koncertjének felvétele. Úgyszintén nem lemezről, sőt úgyszintén soha nem publikált felvételtől van szó tehát, s természetesen úgyszintén az amerikai hagyatékból. Albert Spaldinghoz, aki a 20. század egyik legnevesebb amerikai hegedűművészeinek számított, meghitt barátság fűzte Dohnányit. Kapcsolatuk a zeneszerző emigrációs éve alatt megerősödött, Spalding ugyanis csakis az ő amerikai jelenléte miatt tért vissza időskori visszavonultságából; s mint fentebb említettem, még közös lemezfelvételük is született. Dohnányi több alkalommal úgy nyilatkozott Spaldingról, mint akivel a legjobban szeret játszani. „Felfogásunk szinte teljesen megegyezik – mondta egy alkalommal. – Ugyanolyan elképzelései vannak, mint nekem, így nagyon keveset kell próbálnunk”.<sup>29</sup>

Zathureczky és Spalding játékának határozottan eltérő karakterét jól szemlélheti, ahogyan Dohnányi szonátájában (Op. 21) az egyszerű variációs témát megszólaltatják. A ma megszokott előadásokhoz inkább Zathureczky tolmácsolása áll közelebb: az ő interpretációja elsősorban tágasságot ad a szerény dallamnak. Folyamatossá teszi, nagy dinamikai tetőpontot épít benne, s ezáltal gazdag, érzelmes hatást kölcsönöz a tételindításnak. Spalding témaintonációja jelentősen eltér ettől: nyoma sincs benne pátosznak, inkább játékosnak, áttetszőnek, karcsúnak bizonyul. A folyamatosság helyett ő elsősorban a téma lélegzését hangsúlyozza, és nagyban idomul a zongorához. Dohnányi művének speciális textúrájához persze elengedhetetlennek látszik Spalding alkalmazkodóbb természete. Ebben a szonátájában ugyanis – miként azt a szerző többször hangsúlyozta – nem a hegedűé a főszerep, amivel Brahmshez igazodik. Egy levelében így magyarázta Kilényinek:

[...] a szonáta recordok címlapján ne álljon Brahms: „Sonate for Violin and Piano”, hanem mint azt a zeneszerző írta for „Piano and Violin”, s ehhez mérten Dohnányi–Spalding és nem fordítva. Ezt azért kell hogy hangoztassam, mert a hegedűsök ujabban szonátákat szoktak játszani szóló hangversenyeiken kísérőikkel, s a közönség azt hiszi, hogy a zongora rész kíséret, annál is inkább, mert ilyen módon játsszák is. Ha a Brahms–Joachim levelezést átnézed, fogod látni, hogy Brahms is erre súlyt helyezett.<sup>30</sup>

Nemcsak itt tapasztaljuk, hogy a Spalding-féle kamarazenélésben Dohnányi „vezet”. Tény persze, hogy ez a minimális hierarchia nagyon harmonikus együttjátszást tesz lehetővé. Közös Mozart-interpretációjuk is introvertáltabb, karcsúbb, tempóját tekintve gyorsabb, s főleg: kidolgozottabb, mint a Zathureczky–Dohnányi kettősé.

Még nagyobbban érezzük a különbséget a Kreutzer-szonátában, talán mert Zathureczkyval kétségkívül Beethoven jelentette az otthonos terepet, s ezek lettek

29 „Our interpretation is almost identical. He has the same ideas as I, and we need very little rehearsal together.” Walt Rosinski: „Brahms Encouraged Dr. von Dohnanyi To Perform First Work at Age of 17”, *Ohio University Post*, 1953. április 17.

30 Dohnányi levele Kilényihez, 1950. november 27., MTA BTK Zenetudományi Intézet.



3. kép. Dohnányi Zathureczky hegedűjével 1958-ban (MTA BTK Zenetudományi Intézet)

a jelentősebb, karakterisztikusabb közös előadások.<sup>31</sup> A Spalding-felvételek legfőbb erénye, az árnyaltság, nüanszírozottság Beethovennél kevésbé érvényesül; itt jobban hat a Zathureczky-interpretációk tágas, szenvedélyes, vérbő jellege. Míg Zathureczky és Dohnányi mintha állandóan versenyezne, Spaldingot sokszor valószínűleg felfalja a zongora. A Beethoven-szonátát hallgatva feltétlenül az az érzésünk lehet, hogy a Zathureczky-előadás sok tekintetben erősebb, még némi gondozatlanságával együtt is – s azzal együtt is, hogy maga Dohnányi kevésbé értékelt nagyra.

Mindez azonban végső soron nem jelenti azt, hogy valamelyik produkció kifejezetten *jobb* volna a másiknál. A felvételek vizsgálata során szerzett egyik legfontosabb tapasztalat ugyanis éppen az, hogy a Dohnányi zseniális kamarazenészi alkalmazkodóképességét méltató beszámolók igazak: különböző karakterű partnerek mellett különféle, de egyaránt hiteles interpretációra volt képes. Talán nem is az „alkalmazkodóképesség” erre a legmegfelelőbb kifejezés, inkább arról van szó, hogy más-más művésztárs karaktere Dohnányi játékának más-más oldalát világít-

31 Zathureczkynek egyébként Faragó Györggyel, Dohnányi egyik legjobb, és hozzá zeneileg is legközelebb álló tanítványával is van felvétele a műből, erről ld. Szabó Ferenc János: *Egy rövid életpálya dokumentumai. Faragó György (1913–1944)*. Publikáció az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport honlapján: [http://zti.hu/mza/docs/Evfordulok\\_nyomaban/Evfordulok\\_SzaboFerencJanos\\_Farago.pdf](http://zti.hu/mza/docs/Evfordulok_nyomaban/Evfordulok_SzaboFerencJanos_Farago.pdf) (utolsó hozzáférés: 2015. november 10.).

ja meg. Márpedig – ahogy egy amerikai kritikusa megfogalmazta – Dohnányi olyan sokoldalú, hogy senki sem lepődik meg azon, ha újabb oldaláról mutatkozik be.<sup>32</sup> A Zathureczky tallahassee-i látogatásakor készült fényképek egyikén például hangszeret cserél a hegedűművésszel – de azért az amerikai hagyaték sem kifogyhatatlan, ezzel kapcsolatban meg kell elégednünk egy fotóval (3. kép), bármennyire szeretnénk is a Kreutzer-szonátát fordított felállásban hallani. Annyi azonban bizonyos, hogy mind a Zathureczky–Dohnányi- vagy akár a Spalding–Dohnányi-kapcsolat, mind általában az amerikai amatőr Dohnányi-felvételek zenetudományi intézetbeli gyűjteménye számtalan további izgalmas lehetőséget rejt magában a kutatók számára.

---

32 Paul Fontaine: „Famous Artists Give Piano-Violin Recital”, *The Athens Messenger*, 1952. március 13.

---

## ABSTRACT

---

VERONIKA KUSZ

### EUROPEAN DOMESTIC MUSIC-MAKING IN THE HEART OF FLORIDA

---

#### *The Private Recordings of Dohnányi and Zathureczky*

Ernst von Dohnányi could not end his exceptional career in a less deserving place than the small capital city of Florida State where he lived his last ten years (1949–1960). Tallahassee was very far from being a cultural place, it had neither a theatre nor any professional concert life in the 1950s. As the conductor-pianist Ernő Dániel, Dohnányi's former pupil wrote in a letter from a very similar Texas town: a Hungarian emigrant musician would have missed very much the 'musical atmosphere' and the solid 'musical background' of Budapest. Dániel was probably referring not only to the professional musical life as a 'background' but to a more basic musical experiment: the culture of domestic music-making and the rich salon-life of turn-of-the century Budapest. For Dohnányi, this kind of musical culture meant a lot, indeed, as he grew up in Pozsony [Bratislava] a city of flourishing bourgeois musical life. So it is not surprising that shortly after his arrival, he started to launch a similar salon-like culture in Tallahassee, too. With the active support of his wife, he organized musical gatherings in his own home with such illustrious guests as Frances Magnes, Albert Spalding, Christoph von Dohnányi, Antal Doráti and Ede Zathureczky. With the cooperation of the latter artist, even some amateur sound recordings of their private performances remain in the American legacy – recordings that now belong to the Dohnányi Collection of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Dohnányi and Zathureczky played a dozen duo-sonatas, among them works by Mozart, Beethoven, Schumann, Franck and Dohnányi. This paper attempts to give a short overview of the Dohnányis' Tallahassee 'salon', to summarize the history of the relationship of Dohnányi and Zathureczky, and to describe their late sonata recordings as very valuable sources of their spontaneous musicality.

---

**Veronika Kusz** (b. 1980) is a research fellow of the Institute for Musicology of the Research Center for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. She studied musicology at the Liszt Academy of Music, and obtained her PhD at the same institute in 2010. She was a Fulbright grantee in 2005–2006 working in Dohnányi's American legacy. Her monograph on Dohnányi's late years was published in 2015.

Stachó László

## ÉRZÉKISÉG ÉS SZIGOR\*

*Az előadóművész Bartók*

Hans Heinrich Eggebrecht az európai zene eszméjének-fogalmának lényegét az érzelem és a *mathészisz* („megismerés, tudomány, tan”) kettősségében vélte fölfedezni.<sup>1</sup> Bár természetesen másképpen is megközelíthető az európai zene fogalma – például elmélet és gyakorlat, vagy kultusz és művészet szembeállítása révén –, Eggebrecht úgy látja: az érzelmi és a racionális megismerés dichotómiája a többi felett áll. E kettősséget elsősorban a zeneesztétikai gondolkodás történeti vonulataiban ragadhatjuk meg. Az affektív fölfogásból kiinduló zeneesztétikai elképzelések a zenetörténetben, valamint a zenéről való filozófiai gondolat történetében olykor bűvópatakként éltek tovább, gyakran azonban uralkodó pozícióra tettek szert; úgy tűnik, valamiféle periodikus váltakozást valósítottak meg a *mathészisz*-elvű zenefelfogással. Míg például a középkor társadalom- és eszmetörténete a matematikai tudományokat egybefogó *quadrivium*hoz, vagyis a *mathészisz* uralma alá sorolta a muzsikát, az 1600-as évek generációi az érzelmkifejezés képességét helyezték előtérbe benne. A zene és a zeneesztétika történetében, egészen napjainkig, azonosíthatónak tűnnek a habitus effajta nagyvonalú – s mint minden általánosító és leegyszerűsítő jellemzés, csupán tendenciát jelző – változásai. Éppen ez a váltakozás motiválhatja az előadó-művészeti ízlés módosulásait is; s egy adott korszakban alapvetőnek tekintett, természetesnek, magától értődőnek érzett – s éppen ezért az észlelés során nem kiemelkedő – interpretációs jelenség általában csupán egy újabb korszakban körvonalazódó, megváltozott ízlés hatása alatt válik az esztétikai bírálat szembetűnő tárgyává.

Az érzelmi tartalom fölnagyítása – szemben az imént hivatkozott *mathészisz*-elvű tartalommal – s az érzéki elemek túlsúlyba kerülése könnyen szentimentálisnak, sőt giccsesnek láttatja a zenei előadást. A magyar zeneelméleti-zeneesz-

\* Részlet a szerzőnek az előadóművész Bartókról készülő angol nyelvű könyvéből, mely zenetudományi doktori disszertációján alapul: Stachó László: *Bartók előadóművészeti modelljei és ideáljai*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2013; témavezető: Vikárius László. <http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/stacho,,laszlo/disszertacio.pdf>.

1 Carl Dahlhaus–Hans Heinrich Eggebrecht: *Mi a zene?* Ford. Nádori Lídia. Budapest: Osiris Kiadó, 2004, 25–32. (Az eredeti, német nyelvű könyv 1985-ben jelent meg *Was ist Musik?* címmel.)

tétikai diskurzusbán Dobszay László, aki a zenemű értékét – mintha csak Eggebrecht dichotómiájára reflektálna – az „érzéki tartalom” (a zenemű által kiváltott<sup>2</sup> „mozgásingerek, asszociációk, indulati elemek, vizuális vagy drámai effektusok”) és a „zenei gondolat” (a mű „igazi szellemi tartalma”, mely a „tonalitás feltárásában és az ezzel összehangolt idő- és súlyarányokban” fedezhető föl) egyensúlya nyomán véli megragadhatónak, a következőképpen közelíti meg a giccs zenei kategóriáját:

Miféle eszközök fokozzák fel [...] az érzéki elemet? A zenei gondolatnak fölébe nővő érzelmi kifejezés vagy tematikus ábrázolás; olyan figuratív, ritmikai, hangszerelési burjánzás, mely nem a zenei gondolatból keletkezik, s azzal aránytalan. A kiérlelt zeneszerzői gondolat közlése során helye van a faktúra mozgatottságának, a kontrapunktikának, sőt akár az álkontrapunktikának is (gondoljunk például a Mozart-operák fináléira). Ilyen gondolat hiányában azonban henyeségnek, a hallgató manipulálásának érződnek az efféle hevületek, s legalábbis közel visznek a giccs valamely fajtájához.<sup>3</sup>

Bartók saját maga által is megfogalmazott perspektívája, legalábbis az 1930-as években, egyáltalán nem állt távol a Dobszay által imént körvonalmazottól: „[...] majdnem minden nagy modern kompozícióban megfigyelhető a törekvés a szerkesztés tisztaságára, a kompozíció kérlelhetetlen szigorúságára, akárcsak a díszítések mellőzésének tendenciája” – nyilatkozta egyik leghosszabb interjújában, 1932-ben. A „szentimentális túlzásokkal” s a terjengősséggel azonosított érzelgősséggel a „józan mértéktartás nagy példáját”, a parasztdallamot helyezte szembe, amely „klasszikus példál[ja] annak a művészetnek, hogyan lehet minden zenei gondolatot a legtökéletesebben, a legrövidebben, a legegyszerűbb és legközvetlenebb eszközökkel kifejezni”.<sup>4</sup> Bartók egyébként ebben az 1932-es interjújában összefoglalt gondolatmenetét már egy előző évben publikált híres előadásszövegében megelőlegezte; ekkor úgy fogalmazott, hogy a „szűkebb értelemben vett” parasztzene „[k]ifejező ereje bámulatosan nagy, emellett teljesen mentes minden érzelgősségtől, minden fölösleges cikornyától; néha a primitívségig egyszerű, de sohasem együgyű”. A 19. század

2 Illetve, összhangban a zenepszichológiai kutatásokkal, magában a zenei anyagban tükröződő ilyen elemek. Ld. Stachó László: „A zeneértés szemantikai szintjeiről”, *Magyar Pszichológiai Szemle*, 2001, 56. [3.], 465–477.

3 Dobszay László: „A zeneszerzői kicsiség”, *Muzsika*, 47/12. (2004. december), 3–4., ide: 3.

4 Vámos Magda interjúja a *La Nouvelle Revue de Hongrie* számára. Ford. Rácz Judit. In: *Beszélgések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Közr. Wilhelm András. Budapest: Kijarat Kiadó, 2000, 124., ill. a folytatáshoz: 125–126. Ugyanitt Bartók az Eggebrecht által körvonalmazott diskurzusba is bekapcsolódik, s az imént megfogalmazott ergonómia generatív forrásáról közli némiképp naivnak ható fejtegetését: „Sokat hallunk a matematika és a zene közeli rokonságáról. Akár matematikai, akár zenei gondolatról legyen szó, a forma akkor tökéletes, ha mindent kifejez, amit kell, és semmivel sem többet, mint amit kell. Bizonyos, hogy a könnyedségnek az emberi gondolkodás és a művészi alkotás minden területén megvannak a veszélyei. Gyakran előfordul, hogy a szellem a mélység rovására sziporkázik, s a kifejezés intenzitását végső fokon a rutin öli meg. Ezzel szemben az igazi népzene, a parasztzene természetes módon fakad az életből és annak ősi lüktetéséből, s ezért ez az a forrás, amelyhez mindig vissza kell térnünk.” E forrással kapcsolatban ld. különösen Vikárius László elemzését: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999, 26–29.

„nemzetieskedő” zeneszerzőinek, csekély kivétellel, úgy látszik elegendő impulzust adott a keleti és északi országok népies műzenéje. Szó sincs róla, volt ebben is egy csomó, az addigi nyugati magasabb műzenéből hiányzó sajátosság, de ez keveredett [...] nyugati sablonokkal, romantikus szentimentalitással. Viszont hiányzott belőle a primitívség érintetlen frissesége, hiányzott belőle az, amit újabban „tárgyilagosság”-nak szeretnek nevezni és amit én a szentimentalizmus hiányának mondanék.<sup>5</sup>

A befogadásesztétika perspektívájából tekintve, Umberto Eco érvelését követve, az érzelmi tartalom fölnagyítása az „aktív felfedezés” élményétől foszthatja meg a befogadót, s arra kényszeríti, hogy egy bizonyos hatást érezzen abban a hiszemben, hogy ez adja az esztétikai élvezetet.<sup>6</sup> Bevezető gondolatmenetünk nyomán, Ecóval összhangban, azonban hozzátehetjük: a befogadás közvetlen és közvetett kontextusa alapvetően meghatározza, mit tekintünk a rossz ízlés fogalma alá tartozó mozzanatoknak. A zenei interpretáció során az előadás kontextusát nemcsak annak helyszínét és módját érintő körülmények alkotják, hanem az a diszkurzív közeg is, amelynek hatásait – különösképpen a diskurzus által megteremtett látásmódot – a befogadó nem csupán elszenvedheti, elhasználhatja, hanem, kivételes módon, képes lehet arra is, hogy kivonja magát alóluk. Bár az aktív fölfedezés lehetőségét a kontextus kétségtelenül erőteljesen befolyásolja, az, hogy a befogadó képes-e fölülírni a kontextus hatását, már a befogadás-lélektan kérdései közé tartozik. Amikor például egy előadóművész hangfelvételeinek és kottaközreadásainak elemzője rekonstruálni próbálja az előállítójuk által körvonalazott előadói stílust, az általa fölfedezett jelenségeket, objektivitásra való törekvése ellenére, önkéntelenül is saját kulturális kontextusának és egyéniségének a perspektívájából értékeli. Sőt, leggyakrabban talán csak ezeken keresztül képes észrevenni azokat. Így elemzési kategóriái is végső soron szubjektívek: az elemző perspektíváját – képességeit, választásait, a szakmai közege által meghatározott látásmódot – tükrözik. Éppen ezért lehet szükség további perspektívák bevonására, ha esztétikai kategóriák mentén megalkotott értéktételekkel kerülünk szembe.

Hans von Bülow, Eugen d’Albert vagy, mint egy példán keresztül hamarosan látni fogjuk, Bartók generációnyival idősebb zeneakadémiai tanártársa, Chován Kálmán előadói stílusának egy-egy mozzanata a Bartók kottaközreadásaiban közvetített zenei ideálok fényében sajátos értelmet nyer; a nyelvtudományból a zenei analízisbe Robert Hatten által beemelt fogalom szerint: jelöltté válik.<sup>7</sup> A Bartók-tanítványok tanítványainak generációja számára pedig újabb elemek emelkednek ki, s válnak jelöltté – figyelemre méltóvá, jelentőségteljessé – Bartók zongorázásában; nemritkán olyan mozzanatok, amelyek a Bartókot megelőző generációk pers-

5 „A paraszttzene hatása az újabb műzenére”. In: Bartók Béla írásai, 1.: Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról. Közr. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 141., 140.

6 Umberto Eco: „A rossz ízlés struktúrája”. In: *A nyitott mű. Válogatott tanulmányok*. Ford. Berényi Gábor é. m. Budapest: Gondolat, 1976, 201–270., ide: 205–206.

7 Robert S. Hatten: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

pektívájából jelöletleneknek számítottak. Ha a mi tanáraink – vagyis a Bartók-tanítványok tanítványai – perspektívájából értékeli Bartók zongorázását,<sup>8</sup> annak egyes elemei szentimentalizmusokként válnak jelöltté számunkra, és tűnnek föl percepciónkban önkéntelenül is szokatlannak, sőt, visszatetszőnek (mint például a saját perspektívánkból fölnagyítottan értékelt-hallott zenei gesztusok). A kortársak értékelésében viszont olyan elemek tűnhettek ki Bartók előadásából, mint a közeli barátság jogán bírálatainak is hangot találó Kodály vagy Albrecht Sándor által lakonikusan kiemelt „objektivitás”.<sup>9</sup> Arra, hogy mit tekinthetünk jelölt vagy jelöletlen elemnek egy-egy előadói stíluson belül, komplex módszer révén: a korabeli tanúk – recenzensek, tanítványok, más visszaemlékezők – megfogalmazásainak, valamint a kottaközreadásoknak és, ha alkalom nyílik rá, mint Bartók esetében, a hangfelvételeknek együttes összehasonlító elemzésével következtethetünk.

## Az „objektív” Bartók

A Bartók zeneszerzői oeuvre-jében megtestesülő „klasszikus lelket” és fegyelmet Kodály jellemezte híres Bartók-portréjában a *La Revue Musicale* 1921-es Bartók-különszámában.<sup>10</sup> Mint a fönt idézett megfogalmazásaiból már érzékelhettük, Bartók számára az objektivitás fogalma minden bizonnyal a megformálással asszociálódhatott: a kifejezés „romantikus szertelenségével” szemben, mely a cigányzenészek előadását jellemzi, s „kezdetben érdekesnek tűnik fel, később azonban már fárasztó” – fogalmaz Bartók *A népzene jelentősége az újkori zeneszerzésben* című előadásában egy évtizeddel később –,

[a] szó legszorosabban vett parasztdallamokat klasszikus, pregnáns egyszerűség jellemzi, a felépítésnek olyan objektivitása, mely sohasem fárasztó. Érzésem szerint minden ilyen dallam a legmagasabbrendű művészi tökéletesség megtestesítője. Klasszikus például annak, miként lehet a legkisebb formában, a legerényebb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot a lehető legtökéletesebben kifejezni.<sup>11</sup>

A zeneakadémista Bartók zongorajátékának eme szentimentalitással szembeállítható „objektív” kvalitásával kapcsolatban minden bizonnyal a legkorábbi figyelemre méltó forrás édesanyjának írt beszámolója, mely első nagyobb zongoristasikere, Liszt h-moll szonátájának előadása kapcsán született. A Zeneakadémia ígéretes diákja a következőképpen fogalmazott:

8 Sőt, már olyan kiemelkedő és a zenei diskurzus számos központi szférájában hangadó kortárs muzikusok, mint Stravinsky perspektívájából is. Vö. Richard Taruskin: „The pastness of the present and the presentness of the past”. In: uő: *Text and Act*. New York: Oxford University Press, 1995, 90–154.

9 Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Közr. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 210–211.; Albrecht Sándor: „B. B.” – ahogy én ismertem” (2. rész), *Muzsika*, 1/11. (1958. november), 13–14., ide: 13.

10 Kodály Zoltán: *Visszatekintés*, 2. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum Kiadó, 2008, 426–434., ide: 434.

11 *Bartók Béla írásai*, 1., 149.

Erkel [Gyula] tanárnak már a főpróbán is egészen tetszett; azt mondta, beszéljenek a többiek akármit, az espressivó-rol, neki mégis így tetszik. Ne változtassak, játszam csak is férfiasan. – Kemény [Rezső] is azt mondta, hogy bár itt nálunk nagy súlyt fektetnek az espressivo játékra, de pl. Németországban már nem; ott ennek tulságba vitelét még nagy hibának is tartják. [...] [Szendy m]ár a főpróbán nem volt elragadtatva, hanem azt mondta, hogy billentésem a „cantabile”knél nélkülözi a poezist, nem elég lágy, kifejező; s hogy nem tudok bánni a pedállal. Erkel tanár megbotránykozott eljárásan.<sup>12</sup>

Valóban, „Bartók nem volt híve a szentimentális játéknak” – fogalmazta meg fél évszázados emlékeit 1909 és 1915 közötti zongorista tanítványa, Balogh Ernő, akivel élete végéig kapcsolatban maradt –, „ami azonban nem jelenti azt, hogy megtiltotta volna az érzelmes [*recte*: érzelem(teli)] kifejezést.”<sup>13</sup> Egy későbbi, Bartóknál még hosszabb tanulóidőt eltöltött tanítvány, Székely Júlia pedig a következőképpen idézte föl egy órai beszélgetésüket Chopin E-dúr etűdje kapcsán:

- Miért játssza ezt ilyen édeskésen?
- Így érzem, tanár úr kérem.
- Nem az előadó érzéseire vagyok kíváncsi, hanem az alkotóra. Az *pedig soha nem volt szentimentális*.<sup>14</sup>

Végül maga Bartók Hernádi (Heimlich) Lajosról írt, 1930-ból származó ajánló sorai önkéntelenül is sokatmondó megfogalmazást rejtenek:

Heimlich Lajos egyike legkiválóbb fiatal zongoristáinknak. Játékának legfontosabb vonásai: rendkívül precíz ritmika, grandiózus fokozás, *mindenféle szentimentalizmus hiánya*, színgazdag billentés és briliáns technika.<sup>15</sup>

Az elemző perspektíváját a pszichológia gondolkodásmódja és eszköztára is kiegészíti. A zenei ízlés elemzése a tudós számára kényesnek tűnő, ám a lélektan eszközeivel nem megközelíthetetlen feladat, s az ízlést kialakító habitus formálódásának és az észlelés működésének általánosan törvényszerű lélektani mechanizmusait elemezve képesek lehetünk megerősíteni olykor látszólag szubjektív elem-

12 Bartók Béla *élete levelei tükrében*. Összegegyűjtött digitális kiadás. Szerk. Vikárius László–Pávai István. CD-ROM. MTA Zenetudományi Intézete–Hagyományok Háza, 2007, 40. levél.

13 Balogh Ernő: „Milyen tanár volt Bartók?”, *Muzsika*, 1/10. (1958. október), 9–10., ide: 10.; a szöveg korábbi, angol nyelvű kiadásában: „Bartók had no use for sentimental playing, which does not mean that he forbade emotional expression.” Malcolm Gillies (szerk.): *Bartók Remembered*. London: Faber and Faber, 1990, 44–48., ide: 46.

14 Székely Júlia: *Bartók tanár úr*. Budapest: Kosmosz Könyvek, 1978, 70. (a kiemelés tőlem – S. L.)

15 „Herr Lajos Heimlich ist einer unserer besten jungen Pianisten. Die charakteristischsten Züge seines Spieles sind: äusserst präziser Rhythmus, grosszügiger Aufbau, *Fehlen jeder Sentimentalität*, farbenreicher Anschlag und glänzende Technik.” Bartók Béla *élete levelei tükrében*, 549. levél (a kiemelés tőlem – S. L.). Bartók nemcsak németül, hanem angolul is megfogalmazta ajánló sorait; ennek fakszimiléjét ld. Bónis Ferenc (szerk.): *Így láttuk Bartókot. Ötvenégy emlékezés*. Budapest: Püski Kiadó, 1995, 113. Vikárius László egy tanulmányában érzékletesen hasonlítja össze e sorokat Dohnányi Hernádi-ajánlásának megfogalmazásával: „A ’szentimentalizmus hiánya’ Bartóknál”. In: *Zenetudományi dolgozatok 2001–2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2002, 235–257., ide: 239.

zői következtetéseinket.<sup>16</sup> Bartók „objektivitása” és a szentimentalizmusnak az előadó-művészetében is megmutatkozó hiánya kapcsán természetesen ilyen mechanizmusokat is föltételezhetünk, s nem pusztán a kulturális kontextus külső hatásaiban kereshetjük az „objektivitás” forrását. Bartóknak a – bizonyos perspektívából – „objektivitással”, a szentimentalizmus hiányával jellemezhető előadó-művészi habitusát tanulmányomban három jelenség: a szünetkitöltő, a dallami közép- és csúcspont, valamint a záratok interpretációjának elemzésével közelítem meg.

## Az előadói habitus jelei

A zenei folyamatban megjelenített gesztusok és karakter-elemek kiemelése nem pusztán az ízlés esztétikai tárgykörébe tartozó jelenség. Az előadó saját figyelmével önkéntelenül is irányítja a hallgató figyelmét, s e működés alapján az előadó-művészi kifejezés a lélektan empirikus eszköztárával megvizsgálható objektummá válik. Az előadóművész habitusa jól megragadható és jellemezhető annak révén, hogy személyiségéből s képességeiből következően önkéntelenül is a zenei jelentés mely rétegét részesíti előnyben, jellemzően mennyire mély és folyamatos a figyelve, az előadás során milyen távlatokból képes monitorozni a zenei folyamatot és mennyire gyorsan képes perspektívát váltani.<sup>17</sup> Gyakran tapasztalható például, hogy ha az előadó képzeletében rendszeresen elburjánzanak a lokális gesztus- és karaktermozzanatok és figyelmét a zenei jelentés e gesztus-, illetve karakterszintjére terelik, nem marad már kognitív kapacitása a mű tonális és időbeli formszerkezetének elgondolására s megjelenítésére.

Így például Beethoven Op. 10/3-as D-dúr szonátája nyitótételének második, h-moll témájában Bartók kottaképéből a zenei folyamatnak más jelentésrétegei és távlatai emelkednek ki, mint Sigmund Lebert, Eugen d’Albert vagy később Artur Schnabel közreadásából. Bartók határozottan két négyütemes félperiódust érzékeltet e félperiódusok kezdetére kiírt *diminuendo-villa* révén, kiemelve az első félperiódus zárati, domináns funkciójú tonális gerinchangját; a téma karakterét pedig az általa hozzáadott *dolce* instrukció révén jeleníti meg. A témának a második, a váltódominánson induló, erőteljesen kibővített feléből a hozzáadott *crescendo- és decrescendo-villák* (illetve a teljes téma területet záró oszlophangok *marcatissimo*-jelei [51–52. ütem]) révén Bartók szinte aprólékos formai analízist ad a kottaolvasó kezébe. A villák nem csupán – s nem is elsősorban – a karakter-, illetve gesztustartalom plasztikus megjelenítésének szolgálatában állnak, ellenállhatatlan, folyamatos húzóerőt teremtve félperiódusnyi területeken át, hanem a formszer-

16 Vö. Daniel Leech-Wilkinson: „Compositions, scores, performances, meanings”, *Music Theory Online*, 18/1. (2012), [mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php](http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.php). Ld. *eminens* példaként: uő: „Portamento and musical meaning”, *Journal of Musicological Research*, 25/3. (2006), 233–261.

17 Stachó László: „A zenei képesség és az előadóművészi kiválóság. Bevezetés a zenei előadóművészet pedagógiájába”, *Parlando online*, 2014, <http://www.parlando.hu/2014/2014-1/2014-1-02-Stacho2.htm>.

kezet elemeit különítik el (1. kotta a 38. oldalon). D’Albert ezzel szemben az első periódusban csupán egy-egy melodikus középpontot emel ki (2. kotta a 39. oldalon), Lebert a legmagasabb dallamhangokat hangsúlyozza crescendo-decrescendói révén (miközben az első félperiódus zárását is jelzi *diminuendo-villával*), Schnabel pedig a balkéz-arpeggiók egyedi strukturálásával a dallamban rejlő kérdés-felelet mikronarratívumra irányítja a játékos, illetve hallgatója figyelmét.

## A szünetkitöltő

A szünetkitöltők a tonális vagy az időbeli (formai) folyamat sajátos „exaptációi”:<sup>18</sup> a zenemű már kialakult tonális és időbeli folyamatának afféle rövid, általában ütésnyi-félütemnyi, „használaton kívüli” pillanataiba komponált zenei anyagok, amelyeket a – megfelelő nézőpontból tekintve – szentimentálisnak értékelhető előadói habitus emóciókifejező jelentőséggel ruház föl. Így például Beethoven első Esz-dúr szonátájának (Op. 7) Largójában (*con gran espressione*) a második periódus szabályszerű nyolc ütem helyett háromszor két ütemből áll. Az első két ütempár tonális anyagának terjedelme nem tölti ki a rá szabott időkeretet: az ütempárok második ütemében csupán két ütésig tart, s az utolsó negyedütésre jutó zenei anyag nem hordoz – Dobszay László főtebb idézett kifejezésével – „szellemi tartalmat”<sup>19</sup> (3. kotta a 40. oldalon).

Edwin Fischer így ír Artur Schnabelről Beethoven-könyvecskéjében:

Arthur [sic] Schnabel fölnyes értelmessége komoly értéket biztosít a zongoraszonáták tőle származó kiadványának. Valóságos kincsesbánya ez, s ha híven követjük utasításait, szinte feleslegessé válik, hogy személyesen vegyünk órákat nála.<sup>20</sup>

Mivel már nincs többé lehetőségünk rá, hogy elidőzzünk egy-egy személyes zongoraórára a Bartók-kortárs Schnabellel, akit a kor legnagyobb Beethoven-tolmácsolói és zongorapedagógusai között őriz az emlékezet, olvassuk el nagyhírű Beethoven-szonáta-közreadásaiból az iménti példának megfelelő ütemeket (3. kotta a 40. oldalon).

18 Vö. Stephen Jay Gould: *A panda hüvelykujja*. Ford. Bacsóné Módos Magdolna, Rózsahegyi István. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1990. A fogalom idevonatkoztatása természetesen kissé metaforikus, ám éppen a Bartók generációja által élő organizmusként – és evolúciós folyamat alanyaként – tekintett zenére meglepően találónak tűnik. Gould az exaptáció eminens példájaként a templomok boltív-díszítését hozza: az ívsávokat, melyekre festeni kezdtek – s amelyek ennek révén sajátos jelentőségre tettek szert –, eredetileg statikai kényszer szülte.

19 *Nota bene*, a „szünetkitöltő” kifejezést is Dobszaytól tanulhattuk, vö. Dobszay László: *A klasszikus periódus*. Budapest: Editio Musica, 2012, 52–55. Egyébként megjelenik Schnabel tanításában is: Konrad Wolff, aki könyvben foglalta össze mestere interpretációs stílusát és pedagógiai fogásait, „fill-up’ music”-ként említi egy helyen: Konrad Wolff: *The Teaching of Artur Schnabel. A Guide to Interpretation*. London: Faber and Faber, 1972, 70.

20 Edwin Fischer: *[Ludwig van] Beethoven zongoraszonátái*. Ford. Jemnitz Sándor. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 72.

non rit.  
ff  
dolce  
p  
legg.  
mp  
mf  
cresc.  
poco cresc.  
molto dim.  
ff  
marcato  
p  
cresc.  
marcato  
f  
b) p  
p

1. kotta. Beethoven: D-dúr szonáta Op. 10/3, I. tétel, 21–58. ütem Bartók közreadásában.

NB. az 5–46. ütem decrescendo-villáját és a 40., ill. 49. ütemben szereplő „cresc.” instrukciókat Bartók összevagy-elemként ismerte, ezért szedette vastagabb villa- és nagyobb betűmérettel.

The image displays a page of musical notation for Beethoven's D-major Sonata, Op. 10/3, I. movement, measures 23-59. The notation is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano (p) and expressive (espressivo) character. The score includes various musical markings such as 'espressivo', 'p', 'cresc.', 'non legato', 'ff', 'p', 'cresc.', 'f', 'pp', and 'tranquilla'. The notation is in a standard staff format with treble and bass clefs, and includes fingerings and articulations.

2. kotta. Beethoven: D-dúr szonáta Op. 10/3, I. tétel, 23–59. ütem d'Albert közreadásában.

Az általa összevegelemekként ismert instrukciókat ugyan nagyobb betű- és vastagabb villamérettel szedette, Bartók kottaképehez képest itt nehezebb elkülöníteni a vastagabb és vékonyabb villákat.

(D'Albert és Bartók közreadását is a lipcei Röder cég szedte, ám egy évtized különbséggel.)



3. kotta. Beethoven: Esz-dúr szonáta (Op. 7), II. tétel, 8–12. ütem Bartók közreadásában. A 9. és a 11. ütem vastagabb crescendo-diminuendo villái Beethoven-tól származnak



4. kotta. Beethoven: Esz-dúr szonáta Op. 7, II. tétel, 7–14. ütem Artur Schnabel 1924-es közreadásában

Schnabel a szünetkitöltő melódiagirlandokra apró sóhajokat képzel, s az ő perspektívájából Bartók koncepciója kétségtelenül szikárnak mutatkozik. E kiragadott, ám jellemző példa<sup>21</sup> útmutatásával világíthatjuk meg, miért tarthatta fontosnak Bartók kimondani, s mit jelenthetett számára ez a kissé szokatlannak tűnő kijelentés (közel két évtizeddel e Beethoven-közreadása után): „Nagyon vonz Frescobaldi és Rossi szigorú, férfias stílusa.”<sup>22</sup>

Újabb illusztratív példák idézése helyett figyeljünk meg egy látszólag hasonló helyet az Op. 10/2-es F-dúr szonáta első tételében. Ebben az ütempáros anyagban a melléktéma belépése előtt másfél taktusnyi „holt” időt tölt ki a 36. ütemben nyugvópontra érkező tematikus anyagból kibomló dallamfonál forgolódása a g hang körül. Az új téma belépése ebből a „szellemi tartalmától” megfosztott dallamfonálból bomlik ki, szinte továbbszöve azt. Szemben d’Albert-rel vagy Schnabellel,

21 Különösen Bülow-nál találhatunk igen sok példát a szünetkitöltő érzelmi földúsítására (szemben Bartókkal).

22 Calvocoressi 1929-es interjújából a *Daily Telegraph* számára: *Beszélgetések Bartókkal*, 109. Vö. ezzel a még zeneakadémista Bartók édesanyjának írt, korábban idézett levelét a 35. oldalon.

akik diminuendójukkal e helyt elveszítik a fonalat – így a melléktémaanyag csatlakozása interpretációjukban összeférceltnek hat –, Bartók a crescendo utolsó pillanatban ható gesztusával mintegy fölveszi azt, s szerves kapcsolódást alakít ki a másfél ütemmel korábban bezárult főtéma-terület és a melléktéma között:



5. kotta. Beethoven: F-dúr szonáta Op. 10/2, I. tétel, 36–41. ütem Bartók közreadásában (idegen kéztől származó, irreleváns ceruzás bejegyzésekkel)

Az iménti példa nyomán arra következtethetünk, hogy Bartók a szünetkitöltő anyagok nagyforma-építő funkcióját is tekintetbe veszi interpretálásuk során. Az Op. 10/2 nyitótétel-melléktémájának indítása természetesen nem egyedülálló eset e tekintetben. Figyelemre méltó például az Op. 22-es B-dúr szonáta I. tételében az F-dúr melléktéma indulása előtti ütem, melynek tematikus anyaga az első ütés kezdetén bezárul, s így az ütem majdnem egészét szünetkitöltő anyag uralja:

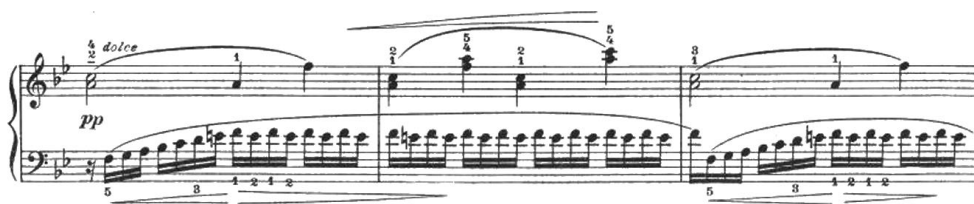


6. kotta. Beethoven: B-dúr szonáta Op. 22, I. tétel, 19–21. ütem (a melléktéma indulását megelőző három ütem) Bartók közreadásában

Ha ezt az anyagot természetes dinamikával, *crescendo-decrescendo* gesztussal interpretálja az előadó, szünetkitöltő funkciója ellenére prominenssé, szinte tematikussá válik, s a tétel interpretációja könnyen széttöredezettnek hat; a nagyforma érzékeltetését jelentősen megnehezítheti a lokális gesztus-mozzanatokra való összpontosítás. Bartók – szemben d'Albert-rel, aki a szünetkitöltőt *diminuendo* interpretálja, hozzáadott villával a C-dúr skála indulásától, majd közreadói „dim.” instrukcióval folytatva a villát a 3. ütést követően – ezt az elképzelést képviseli.<sup>23</sup>

23 A „dim.” instrukció a Cotta kiadásában az ütem második ütésén jelenik meg, éppúgy, mint a régi Beethoven-összkiadásban; Lamond-nál pedig még korábban, a C-dúr skála indulásánál (közreadói hozzátételként).

A szünetkitöltő anyag azonban éppenséggel tematikus is, amint ez kiderül a következő ütemekből:



7. kotta. Beethoven: B-dúr szonáta Op. 22, I. tétel, 22–24. ütem (a melléktéma indulása) Bartók közreadásában

Bartók interpretációja a szünetkitöltő anyag tematikus voltát hangsúlyozza ki. Érdeemes megjegyezni, hogy a közreadó által a melléktéma kezdőhangjára helyezett tenuto bizonyosan azt is jelzi, hogy az imént jellemzett balkéz-anyag valóban szünetkitöltő funkciójú, nem pedig a melléktémaanyag felütése. D'Albert a 22., illetve 24. ütemben, valamint a rekapituláció analóg helyein a – Bartókétól egyébként eltérő – kötőíveken kívül nem közöl dinamikai vagy artikuláció-interpretációt; ezzel nem érzékelteti kottája használója számára a szünetkitöltő anyagban rejlő tematikus, formaépítő – a tematikus kapcsolat révén éppen a nagyforma koherenciáját megalkotni képes – minőséget.

## Érzéki zárlatok

Generációkkal korábban Mozart zenéjét jellemzően „régiesnek” és „bájosnak” tekintették – emlékszik vissza az ezzel a Mozart-ideállal szembehelyezkedő Schnabel pedagógiájára tanítványa, Konrad Wolff.<sup>24</sup> Valóban; például az 1899-ben megjelent amerikai előadó-művészeti tankönyvben, Alfred John Goodrich *Theory of Interpretation*-jében a Bach fiúk, Haydn és Mozart nevével fémjelzett „Mozart Epoch” az európai zenetörténet *par excellence* lírai korszakaként szerepel:

Mozart zenéjének domináns vonása a gyengédség. Egyszerűség és vidámság, célszerűség, sóvárgás és alkalmanként hősi momentumok találhatnak kifejezésre a hegedű- és zongoraművekben, a kvartettekben, a kvintettekben és a szimfóniákban. A mosolyok és a könnyek azonban majdnem ugyanolyanok. Mozart túl nemes és finom volt a hitvány világ megvetéséhez, és csak kevés valódi bátorításra lelt; meg kellett adnia magát mindenek, amit a sors elrendelt számára, így gyakran kényszerült rá, hogy kompozíciós munkáját gondatlanul és felületesen teljesítse. Különleges indítékra volt szüksége ahhoz, hogy felkavarja lelki életének nyugalmát. Génuszának mélységét és sokoldalúságát a sajátos

24 „A frázisok záróhangjának megrövidítése borzalmas szokás, mely több generációnyira tekint vissza, mikor Mozart zenéjét túlnyomórészt bájosan régiesnek és elegánsnak, könnyednek tekintették.” („The shortening of end notes of a phrase is a terrible habit which dates back many generations, when Mozart's music was considered mainly quaint and graceful.”) Wolff: *The Teaching of Artur Schnabel*, 106. (kiemelés tőlem – S. L.).

öszöntzés hatására megalkotott „Jupiter”- és az utolsó g-moll szimfónia mutatja meg. Ez még nyilvánvalóbb az operákban és a halhatatlan hattyúdalban.<sup>25</sup>

Mozart leggyakoribb jelzői a „nemesség”, a „gyengédség”, a „grácia” és az „elegancia” a németül és angolul egyaránt publikáló Adolph Carpé<sup>26</sup> 1890-es években kiadott, széles körben ismert, Amerikában is publikált és tananyagként használt előadó-művészeti monográfiáiban is.<sup>27</sup> Ezt a képet árnyalja valamelyest a kor talán legismertebb, zongoraművészetről szóló kézikönyvében Adolph Kullak:

Mozart [...] a Haydn által megkezdett útra lépett, s formájának harmóniáját még teljesebb tökélyre fejlesztette. Bővült a zene érzelmi tartalma is: Haydn túlnyomórészt derűs alaphangulata komolyabb és bensőségebb érzelmi állapotnak adja át helyét. A tisztán szép – különösen a kellem kifejeződésében – Mozart valamennyi alkotását áthatja a mélabús komolyságtól és a komor démoniságtól s persze a felületes pillantás előtt rejtve maradó hangsúlyoktól kezdve a haydni tónussal rokon, ám a legfelsőbb melegség átfűtötte derűig.<sup>28</sup>

Mozart előadó-művészetéből pedig zongorázásának „természetes könnyedségét” s a részletek „szabatos, érthető és határozott” megformálását emeli ki Kullak.<sup>29</sup>

Az imént fölvázolt angolszász és német Mozart-portréhoz figyelemre méltó, néhány évtizeddel korábbi szarmazó francia adalék Gustave Chouquet-nak (1819–1886), a *La France musicale* című folyóirat kritikusának véleménye az 1861 és

25 „The dominant trait in Mozart’s music is tenderness. Simplicity and cheerfulness, directness of purpose, regretful yearning, and occasional heroic moments, find expression in the violin and piano works, the quartets, quintets, and symphonies. But the smiles and the tears are nearly akin. Too gentle to scorn the sordid world, and meeting but little substantial encouragement, Mozart resigned himself to whatever fate might decree, and he was thus induced frequently to fulfil the composer’s task in a careless or perfunctory manner. He required a special motive to stir the calmness of his soul life. The ‘Jupiter’ and the last *G-minor* symphony show the depth and versatility of his genius when an incentive did appear. This is still more apparent in the operas and the immortal swan song.” Alfred John Goodrich: *Theory of Interpretation Applied to Artistic Musical Performance*. Philadelphia: Theodor Presser, 1899, 278–279.

26 Carl Reineckének ajánlott német könyvében „Carpe” helyesírással; Adolph Carpe: *Der Rhythmus. Sein Wesen in der Kunst und seine Bedeutung im musikalischen Vortrage*. Leipzig: Gebrüder Reinecke, 1900.

27 Ld. pl. Adolph Carpé: *The Pianist and the Art of Music. A Treatise on Piano Playing for Teachers and Students*. Chicago: Lyon & Healy, 1893, 109–111.; uő: *Grouping, Articulating and Phrasing in Musical Interpretation. A Systematic Exposition for Players, Teachers and Advanced Students*. Lipcse: Bosworth & Co., 1898, 7.

28 „Mozart [...] tritt in die von Haydn eröffnete Bahn ein und nimmt die Harmonie seiner Form zu noch weiterer Vollendung auf. Auch der musikalische Empfindungsgehalt wird erweitert, indem die überwiegende heitere Grundstimmung Haydns in die Anmut eines ernsteren und innigeren Gefühlszustandes übergeht. Das rein Schöne, und dieses in dem besonderen Ausdrucke der Grazie, durchweht alle Schöpfungen Mozarts vom tiefsinnigen Ernste, ja von düster-dämonischen, freilich dem flüchtigeren Blicke versteckten Akzenten an bis zu einer der Haydnschen Stimmung verwandten, aber von innigerer Wärme durchglühten Heiterkeit.” Adolph Kullak: *Die Ästhetik des Klavierspiels*. Közr. Walter Niemann. Leipzig: C. F. Kahnt, <sup>11</sup>1922, 16–17.

29 „Gerühmt wird seine ruhige Hand, sowie die natürliche Leichtigkeit und Flüssigkeit seiner Passagen, Korrektheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit in allem Einzelnen.” Uott.

1872 között a *Le trésor des pianistes* sorozatban közreadott „régí zenékről”. A *Trésor* közölte kottakép a Mozart-szonáták leghíresebb 19. századi „historikus” közreadásainak egyikét rejt: a közreadó-házaspár, Aristide és Louise Dumont Farrenc célja – Fétis 1830-as évekbeli concert historique-jainak ihletésére – három évszázad billentyűsmuzsikájának a föllelhető eredeti források nyomán és az eredeti előadói stílusok elemeinek fölelevenítésével történő közreadása volt. Chouquet, a 19. század igen jelentős francia kritikus-zenetörténész-zeneszerzője lesújtó véleménnyel volt a közreadott zenékről. Mozart szonátái szerinte a másodvonalbelieknek, gyengéknek, tehetségteleneknek valók, s igénytelen zongoráznivalóval szolgálnak.<sup>30</sup> Camille Saint-Saëns azonban 1915-ös Mozart-szonáta-közreadásainak előszavában már történelmi tudatossággal reflektál kora előadói gyakorlatára s annak forrásaira. Ő a díszítések kivitelezésében Leopold Mozart *Hegedűiskolájára* hivatkozik, és megvilágítja, hogy a „modern” kiadásokban szereplő ívek, *legato*, *molto legato* és *sempre legato* instrukciók sem a kéziratokban, sem pedig a Mozart-korabeli kiadásokban nem szerepelnek. Szerinte minden jel arra mutat, hogy Mozart zenéjét könnyedén kell előadni; az pedig, hogy a „régí *non legato*” egyfajta általános *staccato* előadásmóddá változott a 19. század közepére – amint ezt Saint-Saëns ifjúkorában idős zongoristáknál tapasztalhatta –, hamar olyan ellenreakciót váltott ki, amely azóta „túlzóná” vált.<sup>31</sup>

Ám minden bizonnyal a német Hugo Riemann lehetett az a hatalmas ismertséggel és befolyással bíró muzikológus, aki az imént jellemzett Mozart-képet teoretikus rendszerbe foglalta, és széles körben ismertté tette 1883-ban kiadott zongorametodikájában. Riemann a 39. opusaként megjelentetett *Vergleichende theoretisch-praktische Klavierschule* 10. fejezetében öt alapvető stílusba sorolja a zenei alkotásokat. A német zenetudós (egyik) magyar hangját, Chován Kálmánt idézhetjük hamarosan, aki *A zongorajáték módszertanában* nem csupán a *Klavierschule* szerkezetét követi híven, így emelve Riemann látásmódját a magyar zongorapedagógia főáramába, hanem gyakran tartalmát is (más korai Riemann-művekben, mint például az előadási szabályokat taglaló *Katechismus des Klavierspiels* című munkában foglaltakkal

30 Ld. George Barth: „Mozart Performance in the 19th Century”, *Early Music*, 19/4. (1991), 538–555., ide: 549.

31 Figyelemre méltó egyébként, hogy Saint-Saëns arra a következtetésre jut, hogy a motívumokat (ill. az egy ív alá tartozó hangokat) oly módon kell előadni, mint ahogyan a hegedűn egy vonóra – a hangokat elválasztva ugyan, ám a vonót a húrról nem fölemelve – játszunk. („On a l’habitude, dans les éditions modernes, de prodiguer les *liaisons*, d’indiquer à chaque instant *legato*, *molto legato*, *sempre legato*. Rien de pareil n’existe dans les manuscrits et dans les éditions anciennes de la musique de Mozart ; tout porte à croire, au contraire, que cette musique doit être exécutée légèrement, que les traits doivent produire un effet analogue à celui qu’on obtient sur le Violon en donnant un coup d’archet à chaque note, sans quitter la corde ; lorsque Mozart désirait le *legato*, il l’indiquait. Au milieu du siècle dernier, on voyait encore des personnes âgées dont le jeu, sur le piano, était singulièrement sautillant. L’ancien non legato, en s’exagérant, était devenu un staccato, et cette exagération amena une réaction en sens contraire que l’on a poussée trop loin.” W. A. Mozart: *Oeuvres complètes pour piano seul*, Volume I.: *Sonates*. Révision par C. Saint-Saëns [1915]. Paris: A. Durand et Fils [lemezszám: 9321], IV.

egyetemben).<sup>32</sup> Chován magyarításában az öt stílus („irály”) – a „komoly vagy nagy stylus” („der seriöse [grosse] Stil”), a „szeszélyes vagy humoros irály” („der capricciöse [humoristische] Stil”), az „érzelgő vagy sentimentál irály” („der sentimentale Stil”), a „kecses vagy graciosus irály” („der graziöse Stil”), valamint a „brillans vagy virtuóz stylus” („der brillante [virtuose] Stil”)<sup>33</sup> – közül

[a] kecses vagy graciosus irály nagymestere Mozart. Műveinek legnagyobb része ezen irály bélyegét viseli. Nemes egyszerűség, vidám önelégültség, keresetlen természetesség képezik ezen irály főjellemvonásait. A kedélyes nyugalom, a benne uralkodó jótékony arány, a zenei gondolatok plastikus kidomborítása, valamint az ezen tulajdonosok által feltételezett áttekinthető forma okozzák azon vonzó és kellemes benyomást, melyet a graciosus [sic!] irály a hallgatóra gyakorol.

A billentési módok különféle fajai a kecses irálynál legnagyobb részt alkalmazhatók. A dinamikai és a rhythmikai változások mértékkel használandók.<sup>34</sup>

Ez a Mozart-kép uralkodott tehát a 20. század első évtizedeiben Magyarországon is.<sup>35</sup> Chován zongoramódszertanát egyébként az 1910-es években is újranyomtatták, és előszavának tanúsága szerint<sup>36</sup> tananyagként használatos volt a Zeneakadémia zongoratanár-képzőjében. Ami ezek után Chován fiatal tanárkollégája, Bartók közreadásainak és hangfelvételeinek ismeretében igencsak meglepő, ám megvilágító erejű lehet számunkra, az Székely Júliának Bartók Bach- és Mozart-interpretációját illető megjegyzése. A volt Bartók-tanítvány a fiatal Kocsis Zoltán, Ránki Dezső és Schiff András, valamint magyar generációtársaik Bach- és Mozart-előadásában vélte fölfedezni az 1970-es évekre már – Székely által – elveszettnek hitt bartóki előadóművészi ideált:

32 Hugo Riemann: *Katechismus des Klavierspiels*. Leipzig: Max Hesse's Verlag, 1888. Ezt a kötetet Riemann – amint írja az ajánlásban – „barátjának”, Otto Klauwellnek, a kor egyik legnépszerűbb előadó-művészeti szabálygyűjteményét megalkotó szerzőnek dedikálta (Otto Klauwell: *Der Vortrag in der Musik. Versuch einer systematischer Begründung desselben zunächst rücksichtlich des Klavierspiels*. Berlin–Leipzig: J. Guttentag [D. Collin], 1883).

33 Chován Kálmán: *A zongorajáték módszertana (methodika) mint nevelési eszköz*. Második[,] bővített kiadás [219 oldalas változat]. Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkereskedése, 21905, 106–109.; Hugo Riemann: *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule. [Eine Anweisung zum Studium der hervorragendsten Klavier-Unterrichtswerke nebst ergänzenden Materialien.] I.: System*. Leipzig: Fr. Kistner, 1883, 36–40.

34 Chován: *A zongorajáték módszertana*, 108.

35 Kiragadott, ám igen jellemző példaként Mozart klarinétötösének 1906. január 5-i előadása után – e koncerten Bartók is közreműködött – August Beer, a *Pester Lloyd* híres kritikus így fogalmazott: „Be-fejezésül csupa derűs báj következett: Mozart megkapó klarinétötöse. 'Érett, édes érzékiségben lebeg', mondta egyszer W. Ambros, Goethe kifejezését alkalmazva rá.” („Zum Schlusse kam lauter lichte Anmuth: Mozart's reizendes Klarinett-Quintett. 'Es schwebt in reifer, süßer Sinnlichkeit' sagte einmal W. Ambros, ein Wort Goethe's darauf übertragend.”) Idézi Demény János: „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei. Találkozás a népzenevel (1906–1914)”. In: Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955 (Zenatudományi Tanulmányok III.), 288–289.

36 Valamint *Rozsnyai kalauza* szerint is: *Rozsnyai Károly kalauza a zongoratanításban*. Rendszeres tanterv a tanulás kezdetétől a legmagasabb kiképzésig. Budapest: Rozsnyai Károly,[sic!] Könyv- és Zeneműkiadása, 1912 (lemezszám: 940).

Meghatott csodálkozással tapasztaltam, hogy azok a zongoristák, akik Bartók halála után születtek (Kocsis, Ránki, Schiff stb.), pontosan úgy játsszák Bach műveit, ahogyan valamikor Bartók fogta fel őket. Midőn az első ámulaton túlestem, gondolkodni kezdtem: mi lehet ennek a magyarázata? Hiszen negyven éve nosztalgiásan kerestem ezt a Bach-muszikálást. [...] Bartók halála után nosztalgiásan sóvárogtam az igazi Mozart után egészen a múlt esztendő egyik hangversenyéig, amikor végre megtaláltam. A Fészek Művészklub egyik műsoros estjén Kocsis Zoltán és Ránki Dezső támasztották fel, négykezes Mozart-szonáták interpretálásával. Ez végre megint a férfias Mozart volt. De hogy milyen rombolómunkát végzett [a] közönségizlésen az elmúlt világdivat, mutatta ez a Fészek-hangverseny. [...] Többen hangoztatták, hogy ez nem Mozart; „ezek Mozart ellen zongoráznak”. Efféle megjegyzések hangzottak el, s én csupán azokat tudtam jobb belátásra bírni, akiknek becsületszavamra kijelentettem, hogy Bartók is így fogta fel Mozart zongoraműveit. [...] A Bach- és Mozart-interpretálás tehát rehabilitálva van, szerencsére több hanglemez is tanúskodik erről,<sup>37</sup> midőn e könyv első kiadásán dolgoztam [1955-ben], még javában tombolt a csipkefinom-járvány [a Mozart-interpretáció terén], ama fiatal zongoristák pedig, kik ez idő szerint a kóros betegség ellen küzdenek, akkor még mint csecsemők lármáztak, föltehetően nem csipkés pólyában.<sup>38</sup>

Egyértelmű, hogy korunk három magyar zongoristalegendája gyökeresen eltérő történelmi és előadói fölfogást képviselő korszak szülötte,<sup>39</sup> Székely mégis olyan elemeket talál játéukban és emel ki abból, amelyeket Bartók előadó-művészetében központinak értékel. A II. világháborút követően született magyar pianistageneráció Bach- és Mozart-interpretációiban legfeltűnőbb közös elem a Bartók generációját általánosságban (s ezért némiképp karikatúraszerűen) jellemző interpretációs ideálhoz képest egyértelműen a túlzóan s kérlelhetetlenül-mechanikusan stabil lüktetés és a visszafogott karakterkifejezés – különösen ezekre utalhat Székely Júlia, amikor a „férfias” Mozartot említi.<sup>40</sup>

Vajon megragadhatók-e Bartók közreadásaiban az imént megfogalmazott mozzanatok, s megkülönböztetik-e ezek Bartók interpretációs ideáljait a szakmai környezetében ható kortársaiétól? Két olyan kompozíciót ismerek, amelyet Bartók és közvetlen szakmai környezetének egyik jelentős szakembere, Chován Kálmán is közreadott Rozsnyai számára:<sup>41</sup> Mozart C-dúr szonátáját (KV 545)<sup>42</sup> és Haydn

37 Ránki és Kocsis Mozart-négykezesei a Hungaroton 1978-as felvételén hallgathatók meg: SLPX 11794–95; CD-n is kiadták 1994-ben: HCD 11794–95.

38 Székely: *Bartók tanár úr*, 57., 60–61.

39 „Föltehetően nem csipkés pólyában...” – a történelmi szituáció lehetséges hatásmechanizmusát az előadó-művészeti stílusra Daniel Leech-Wilkinson virtuóz elemzésében a portamento eltűnése kapcsán fejti ki. A II. világháború borzalmain felnövekedett előadóművészek – érvel számomra meggyőzően az angol zenetudós – már nehezen találtak helyet ennek az implicit, ám jól körvonalazható jelentéssel bíró kifejezőeszköznek. Ld. Leech-Wilkinson: *Portamento and musical meaning*, 233–261.

40 Vö. még a Kocsis Zoltán egyik hosszabb, 1994-es interjújában Mozart kapcsán nyilatkozottakkal is: Koppány Zsolt (1994): „Nomen est omen. Kocsis Zoltán – művészetről, halálról, ötvenhatról”. In: *A gondolat birodalma*. Budapest: Jel Kiadó, mek.oszk.hu/09100/09199/09199.htm#2.

41 Köhler *A kézügyesség kis iskoláján kívül* (Op. 242), melyet Chován is közreadott. A Chován-közreadás két kottafüzete ismereteim szerint ma már közönyvtáraink közül csak az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában lelhető föl.

42 A Chován-közreadás lemezszáma: R. K. 231–531.

G-dúr szonátáját (Hob. XVI: 27),<sup>43</sup> s e kettő közül Mozart „legkönnyebb” szonátájának<sup>44</sup> két közreadása megvilágító zenei tanulságokkal szolgál a két közreadó stílusideálját vizsgáló elemző számára. Bár a zeneszerző-zongoraművész Bartók és a zongoraművész-zeneszerző Chován Mozart-koncepciója alapvetően nem tér el egymástól, jellemző módon a zenei szövet eltérő jelentésrétegeit és elemeit világítják meg, s ez jól megragadható a II. tételből vett két részletben.

A kódával záruló, háromrészes dalformájú tétel visszatérését megelőző félperiódusban és a visszatérés első periódusában – amelyet mindkét közreadó az első résszel lényegében azonos módon interpretál – elsőként a 48. ütem teljes késleltetésének érzéki emfázisa érdemel figyelmet az elemző részéről (s vonzza automatikusan a hallgató figyelmét). Chován nem csupán dinamikai kiemelést alkalmaz, hanem közreadói *fp*-t is applikál a disszonanciára, majd a szünetkitöltő motívumot dinamikai *schweller*rel fűszerezi (8. kotta). Bartók elképzelése ehhez képest kifejezetten puritánnak és antiszentimentálisnak tekinthető: az érzéki tonális és dallami események kiemelése helyett az időbeli formaszerkezet megjelenítésére összpontosít (9. kotta a 48. oldalon).



8. kotta. Mozart: C-dúr szonáta K. 545, II. tétel, 44–54. ütem Chován Kálmán közreadásában. (NB. e kiadás tipográfiailag nem különbözteti el a közreadói hozzászólásokat a Chován által urtextnek ismert szöveg elemeitől.)

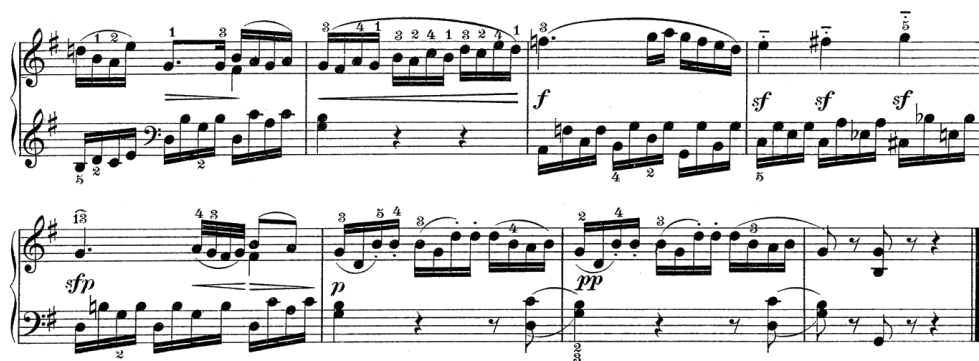
43 A Chován-közreadás lemezszáma: R. K. 231–533.

44 Bartók, ill. a Cotta nehézségi sorrendben közölt szonátakiadásai is az első helyen, a legkönnyebb szonátaként szerepel a K. 545.

9. kotta. Mozart: C-dúr szonáta K. 545, II. tétel, 45–55. ütem Bartók közreadásában. (NB. a „főtéma” visszatérésétől kezdve az ismétlődő anyagban a Cotta kiadó Mozart-összkiadása [Sigmund Lebert közreadása], s a Cotta-kiadás ujjrendjeit másoló Bartók sem közli újra az ujjrendet.)

A 46. ütemben találjuk a két közreadó zenei habitusának – kogníciójának és ízlésének – eltéréseit megvilágító újabb jelet. Míg Chován a frázis csúcspontjának, a legmagasabb *d* hangnak teljes értékét rendeli a dinamika maximumához – a ráeső négy nyolcadnyi Alberti-basszus kísérettel együtt –, Bartók csupán a hang kezdetét jelöli meg dinamikai csúcspontként. Ezáltal a gyenge metrikai súllyal együtt emeli ki az erre a súlypontra eső dallami csúcspontot, a dallami kiemelés metrikai helyzetére terelve a játékos, illetve hallgatója figyelmét, s szinte provokálva az előadót a dallamszerkezet és a metrikai szerkezet fázisdiszsonanciájának kiemelésére (gyenge metrikai súlyú ütemkezdeten – szabályos periódus 6. ütemén – erőteljes dallami súly). Chován azonban a dinamikai maximum időbeli megnyújtása révén magát a dallami kiemelést ajánlja kottája használójának a figyelmébe: közreadói instrukciói a dallami-tonális dimenziót részesítik előnyben, éppúgy, mint két ütemmel később, a zárlat érzéki megjelenítése során. Érdemes megjegyeznünk azt is, hogy a főtéma első ütempárjában (a tétel 1–2. ütemében, illetve kottapéldánkban az analóg 49–50. ütemben) Bartók az előadó figyelmét folyamatosan vezeti a második ütem fősúlyán elhelyezkedő dallami csúcspontra, míg Chován – lokálisabb, részletekre összpontosító gondolkodással – csupán a dallami csúcspontot és az ahhoz közvetlenül vezető négy tizenhatodnyi motívumot emeli ki. A főtéma-periódus második felének első ütempárjában pedig míg Chován egyenesen az ütempár legfontosabb dallami-tonális gerinchangjára irányítja a figyelmet, Bartók számára a metrikai rend megjelenítése élvez elsőbbséget.

A tonális súlypontok egyedi kiemelése mellett a kidíszített zárlati formulák érzéki kifejezésének vágya érhető tetten Chován elképzelésében, s ezt jól illusztrálhatja a tétel végéről vett példa (70–71. ütem, 10. kotta). Ezzel szemben Bartók, úgy tűnik, olyan gesztuselemekre alkalmaz dinamikai kiemelést, amikor az emfázis bizonyosan nem veszélyezteti a tétel formai egységének megjelenítését. Így például teret enged egy, a tonikát megerősítő funkciójú dallami gesztus érzékeltetésének egy apró crescendo-diminuendo révén az epilógusszerű, a formát pusztán bővítő záró ütemekben – abban a három ütemben, amelyben a teljes tétel tonális tartalma összegződik és stabilizálódik a hallgató, illetve a zongorista elméjében. Az itt megjátszott schweller éppen ezt a kognitív összegzést segíti. Ugyanakkor a finom crescendo-descrescendo mintázatoknak ebben a formai helyzetben megmutatkozó funkciója: a gondolatbeli összegzés és stabilizálódás segítése egyúttal kifejezetten gyengíti a dinamikai hullámzás érzékiségének meg tapasztalását (11. kotta).



10. kotta. Mozart: C-dúr szonáta K. 545, II. tétel, 67–74. ütem Chován közreadásában



11. kotta. Mozart: C-dúr szonáta K. 545, II. tétel, 68–74. ütem Bartók közreadásában

## A melodikus csúcs- és középpont vonzása

Az előadói érzékiség – vagy egyenesen a szentimentalitás – nyomába eredve különös figyelmet érdemel a dallami csúcspontok és a dallamfrázisok középpontjainak interpretációja. A „Pathétique”-szonáta nyitótétele meggyőző példákat hordoz, s két részletgazdag közreadásának elemzésével markánsan érzékelhető és tömören láttatható a „puritán” Bartók és egy kétségkívül szentimentálisabbnak hangzó interpretációt képviselő előadóművész-legenda: Hans von Bülow előadói hozzáállása közötti különbség. A teljes tétel közreadásainak analízise helyett csupán egy-egy igen jellemző mozzanat elemzésére szorítkozhatunk.

Beszédes példa az expozíciót záró kóda, amelyben Bartók háromütemnyi diminuendója helyén Bülow-nál megannyi, a dallamgírlandot érzékien követő dinamikai *schwellert* találunk, s a 118. ütemben kezdődő beethoveni *crescendo* is ütemenkénti teraszokra aprózódik. Ez nem csupán előadói stílus-ízlést tükröz, hanem minden bizonnyal habitust is: Bartók nagyobb területet fog egybe figyelmével és folyamatosabban irányítja figyelmét (12–13. kotta):



12. kotta. Beethoven: c-moll („Pathétique”) szonáta Op. 13, I. tétel, 113–125. ütem Bülow közreadásában (*Klassische Klavierwerke aus Hans von Bülow's Concertprogrammen*, II. München: Jos. Aibl Verlag [lemezsám: 2233], 55.)

Figyelemre méltó egyébként, hogy az a gondolkodásmód, amely ebben a néhány ütemben kis léptékben tükröződik Bülow-nál – szemben Bartókkal –, mennyire rokon Riemann később megfogalmazott, korai dinamikai szemléletével. Nem csoda, hiszen a generációnyival fiatalabb Riemann szinte Bülow-tanítványnak tartotta magát,<sup>45</sup> s a Beethoven zongora-oeuvre-jének Lebert, Faisst és Bülow nevével fémjelzett Cotta-féle közreadására, kiváltképp Bülow közreadásaira, saját Phrasie-

45 Bülow és Riemann viszonyáról ld. részletesen: Hans-Joachim Hinrichsen: *Musikalische Interpretation Hans von Bülow*. Stuttgart: [Franz] Steiner [Verlag], 1999 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 46.), 252–263.



13. kotta. Beethoven: c-moll szonáta Op. 13, I. tétel, 113–125. ütem Bartók közreadásának 1. kiadásában (idegen kéztől származó, irreleváns ceruzás bejegyzésekkel). A 2. kiadásban a 113. ütem kezdő esz-basszus-oktávájához Bartók pedáljelet ad hozzá, a 120–121. ütem crescendo-villájának szöge pedig kisebb lesz.

rungsausgabéinak előfutáraként tekintett. Ezt a tényt a rendszere első nagy összegzését, az 1884-ben megjelent *Musikalische Dynamik und Agogik*ot záró oldalakon a következőképpen fogalmazta meg:

[...] szívből elismerem, hogy az előadói instrukciók általam megkezdett reformjához a legerősebb ösztönzést mindenekelőtt azokból a kiadványokból kaptam, amelyek Bülow instrukcióit tartalmazták – kinek Beethoven remekműveinek fölülmúlhatatlan praktikus [célú] interpretációja közreadói munkája csúcsán áll –, s számomra kulcsot adtak a dinamika és az agogika természetének megértéséhez. Ezért nem üres formalitás, hogy [Bülow] nevét Phrasierungsausgabéim élére helyeztem. Ha van valami értékes abban, amit nyújtok, az Hans von Bülow-nak köszönhető.<sup>46</sup>

Közel két évtizeddel később, Beethovenel kezdődő zenetörténetében már tágabb történeti perspektívába helyezi Bülow-t – közvetlenül Liszt mellé:

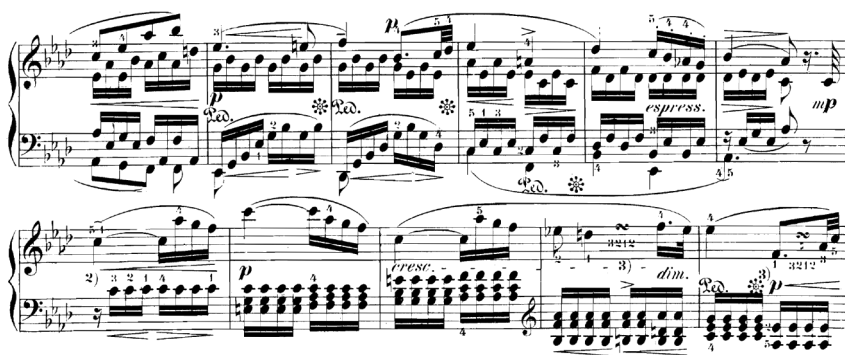
Beethoven zongoraműveinek Bülow által kommentált kiadása egészen új területeket nyitott meg a művészetesztétikai reflexióban: a 19. században elsőként irányította a figyelmet a művészi faktúra részleteire, a dallam értelmi tagolására, a motívumok elhatárolására és plasztikus kidolgozására az előadás során, s ezzel a későbbiekben egy önálló szakirodalmi ágat alkotó frazeálás- és előadóművészet-tan megalapozójává vált.<sup>47</sup>

46 „Dagegen bekenne ich von Herzen, die stärkste Anregung zu der von mir angebahnten radikalen Reform der Bezeichnung durch jene Ausgaben, besonders die Bülow's erhalten zu haben, dessen unübertroffene praktische Interpretation der Meisterwerke Beethoven's jedoch noch hoch über seinen redaktionellen Arbeiten steht und mir für die Natur sowohl der Dynamik als der Agogik den Schlüssel gab. Es ist darum keine leere Form, dass ich seinen Namen an die Spitze der Phrasierungsausgabe setzte. Wenn es etwas werth ist, was ich bringe, so möge man sich bei Hans von Bülow bedanken.” Hugo Riemann: *Musikalische Dynamik und Agogik*. Hamburg: D. Rahter, 1884, 268.

47 „Bülow's kommentierte Ausgabe der Klavierwerke Beethovens eröffnete ganz neue Gebiete künstlerischer Betrachtung, da er zuerst im 19. Jahrhundert die Aufmerksamkeit auf das Detail des künstlerischen Faktur, auf die Sinngliederung der Melodie, auf die Bestimmung und plastische Herausarbeitung →

A „kulcsra”, amelyet Riemann Bülow-tól kapott, az imént elemzett közreadás-részletek útmutatásával lelhetünk. Bülow interpretációja természetesen nem oly szisztematikus és dogmatikus, mint Riemanné, hiszen a gyakorlatra és az intuícióra épül. Ám a Bülow által még a zenei forma legalacsonyabb szintjein is megérzett s megjelenített motívumok, melyeket középsúlyosként interpretál, Riemann látásmódját előlegezik meg. Riemann szerint ugyanis ezek a leggyakoribb s egyben a legtermészetesebb dinamikai formák a zenében; e középsúlyos („inbetont”) motívumok képviselik a fokozás és a megnyugvás szerves egymásra következését, természetes összekapcsolódását.<sup>48</sup>

A „Pathétique”-szonáta Adagiójában Bülow rendkívül finoman jelzi a kísézőszólamok apró dinamikus-erotív mozzanatait. A 15. ütem portatóra külön figyelmet irányít, s már-már hiperérzékenyen követi a 20. ütem kíséretének alterációit. Bartók interpretációs jelei ehhez képest szinte lakonikusak; elsősorban a formszerkezet megjelenítéséhez járulnak hozzá, s Bülow-éival összehasonlítva egy kétségtől szikárabb koncepciót testesítenek meg (14–15. kotta).



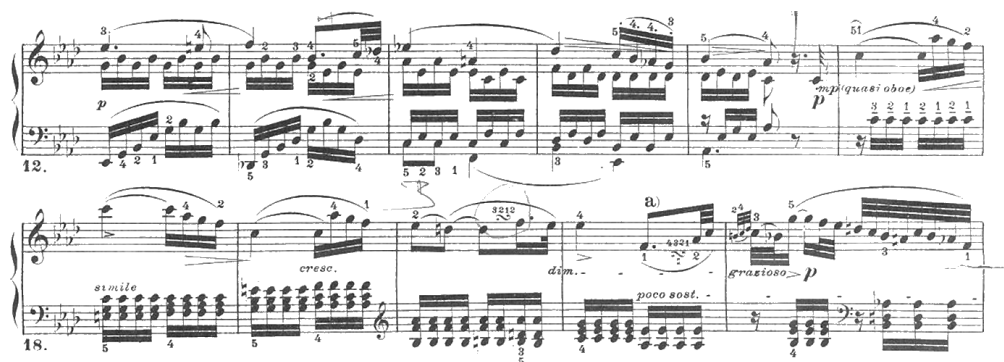
14. kotta. Beethoven: c-moll szonáta Op. 13, II. tétel, 11–21. ütem Bülow közreadásában (Klassische Klavierwerke aus Hans von Bülow's Concertprogrammen II., 61.).

Bülow talán még a „triviális” jelzőt is megkockáztatná Bartókkal szemben: ő a tételt záró ütemekben az appoggiatúrás, hathangos dallammotívumot két külön frazeált triolára szedi szét, mondván, „triviálisnak” hangoznék a két triolányi motívum egy ív alá helyezve.<sup>49</sup> Bartók persze éppen így, egy ív alatt hagyja

der Motive im Vortrag hinlenkte und damit der Begründer der in der Folge einen selbständigen Literaturzweig bildenden Phrasierungs- und Vortragslehre wurde.” Uő: *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800–1900)*. Leipzig: W. Spemann, 1901, 433.

48 „Die inbetonten Motive sind weitaus die häufigsten; der Wechsel von Steigerung und Beruhigung in stetem Uebergange ohne scharffe Kontraste, ohne unvermitteltes wieder ansetzen und abbrechen ergibt die ungezwungenste und natürlichste Verkettung.” Riemann: *Musikalische Dynamik und Agogik*, 12.

49 „Man unterscheide die zwei Bögen in dieser Stelle und den folgenden; die Zusammenschleifung der sechs Noten würde trivial klingen.” Uott, 64. (12. láb.)



15. kotta. Beethoven: c-moll szonáta Op. 13, II. tétel, 12–22. ütem Bartók közreadásának 1. kiadásában (idegen kéztől származó, irreleváns bejegyzésekkel)

a háromszor is megjelenő motívumot. A mű teljes III. tétéle, amelyben Bartók rendkívül sok apró gesztust jelez, ám szinte kizárólag a rondótémában, ahol azok nem csupán lokális gesztuselemek, hanem szervesen illeszkednek a dallamfolyamatba, ugyancsak láttató példákkal szolgál az imént jellemzett gondolkodásmódbeli eltérésre. Figyelemre méltó azonban, hogy a 20. század második felének főárambéli zongorastílusa felől tekintve – amelyben a formaszervezetet jellemzően finomagogikus eszközökkel, így a metrikai súlypontokon (sőt, olykor a dallami kezdő-, illetve tonális gerincpontokon is) leheletnyi megvárátásokkal jelenítik meg, semmint dinamikával – nemhogy Bülow, de még talán Bartók koncepciója is szenvedélyesnek (negatívabb értékítélettel: modorosnak) s túl részletezőnek tetszik.<sup>50</sup>

## Bartók és a riemannii hagyomány

Nem véletlenül került elő az imént, a 19. század végét és a 20. század elejét jellemző interpretációk elemzése során Riemann neve. A német s az azt híven követő hazai zenei köztudatban Riemann egészen a 20. század közepéig igen jelentős – bizonyos területeken meghatározó – befolyással bírt, s előadó-művészeti kérdésekben nemritkán vízválasztónak számított. Bartók egyes interpretációi kapcsán is komolyan fölmerülhet a riemannii hatás kérdése, s a fenti elemzéseinket kiegészítve nem kerülhetjük meg ezt a problémakört.

Beethoven Op. 33-as bagatellsorozatának 4. és 6. darabja a hozzáadott dinamikai jelzések révén Bartók közreadásában első látásra a Riemann által teoretizált felütésselví, ütempáros metrikai rendet követi, melynek teljes kifejtését az 1903-ban

50 Fontos megemlíteni, hogy az imént jellemzett különbségekhez az is bizonynyal hozzájárul, hogy Bülow tempójához ( $\text{♩} = 60$ ) képest Bartóké majdnem kétszer ( $\text{♩} = 48\text{--}50$ ), d'Albert-é és Lamond-é pedig pontosan kétszer gyorsabb ( $\text{♩} = 60$ ).

megjelent *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* című kötetében találjuk.<sup>51</sup> Bartók riemanninak tűnő interpretációja ezúttal Lebert és Faisst pre-riemann-i elképzelésével áll szemben, amelynek szabályszerűségei Bülow imént jellemzett interpretáció-elemeivel mutatnak szoros rokonságot.

A 6., D-dúr bagatellben Bartók az általa összövegelemekként ismert sforzatokat (a téma 2., 6., 12., 14. és 18. ütemében, tehát mindig páros ütemekben) mintegy megerősítve építi föl a sforzatok köré a darab dinamikai struktúráját:



16. kotta. Beethoven: D-dúr bagatell Op. 33/6, az első 24 ütem Bartók közreadásában

A sforzatokhoz hozzáadott crescendók és a sforzatot nem tartalmazó ütempároknak a sforzatósokhoz történő dinamikai hasonítása révén valóban felütéses és súlyos ütemek váltakozását érzékelhetjük – Riemann szellemében –, azonban a 39. ütemtől kezdve, a téma első nyolc ütemének *sf*-kat nem tartalmazó variált ismétlésében Bartók megfordítja a crescendo- és decrescendo-villák körvonalazta súlyrendet, s ellentétébe fordítja az ütempárok auftaktosnak tetsző rendjét. Lebert és d'Albert dinamikai logikája jellemzően tér el Bartókétól: a dallammotívu-

51 Hugo Riemann: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1903. A Zeneakadémia könyvtárában fellelhető egyik példány az olvasóköri tulajdonát képezte, amelynek Bartók nem volt aktív tagja, bár szerepelt egy koncertjén, vö. Gábor Ágnes, Szirányi Gábor: „A Zeneakadémia olvasóköre 1891–1907”, *Magyar Zene*, 41/2. (2003), 155–165., ill. *Magyar Zene*, 41/3., 373–386.; a másik pedig Molnár Antal hagyatékából került a könyvtárba, s tartalmazza a brácsaművész-muzikológus polemikus-ironikus lapszéli jegyzeteit (mindkét példány jelzete: K 1424).

mok középpontja – illetve d’Albert-nél olykor középponti tonális gerinchangja – felé gravitál, így az időbeli formaszerkezet reprezentációját szinte elhomályosítja a tonális és melodikus részmozzanatokra való összpontosítás. Az a „bizonyos (el-) beszélő” kifejezőmód, amelyet Beethoven olasz nyelvű instrukciójában kér előadójától („Con una certa espressione parlante”), Lebertnél és d’Albert-nél szentimentálissá válik:

*Con una certa espressione parlante.*

Nº 6.

17. kotta. Beethoven: D-dúr bagatell Op. 33/6, az első 26 ütem Lebert és Faisst közreadásában

18. kotta. Beethoven: D-dúr bagatell Op. 33/6, 9–15. ütem d’Albert közreadásában (Ludwig van Beethoven: Piano Compositions. Közr. Eugen d’Albert. Boston: O. Ditson, 1909). Az első nyolcütemes periódusban a közreadó nem ad dinamikai jeleket a kottaszöveghez.

Ha Riemann szellemét keressük Bartók közreadásainak kottáit vizsgálva, összességében világossá válik, hogy Bartók Riemann metrikai (ütemritmikai) elméletével egybeesőnek tűnő formainterpretációi valóban csupán egybeesések, s szinte biztosan állítható, hogy nincs közvetlen kapcsolatuk a riemann-i teóriával. Még a Bartóknál lényegesen olvasottabb, a kortárs zeneelméleti diskurzust aktívan követő Kodálllyal kapcsolatban sincs biztos adatunk arról, hogy olvasta volna Riemann

imént hivatkozott, 1884-ben, illetve 1903-ban megjelent főműveit.<sup>52</sup> Bartók könyvtárának fennmaradt, a Bartók Archívumban őrzött része egyetlen Riemann-kötetet sem tartalmaz. Bartók legföljebb talán Molnár Géának *A magyar zene elmélete* című, 1904-ben megjelent tankönyvéből<sup>53</sup> ismerkedhetett meg Riemann korai szemléletével, amelyben a felütéses gondolkodásmód elsősége még nem mutatkozik meg.<sup>54</sup> Meglepő esetekre bukkanhatunk egyébként Bartók közreadásaiban: Mozart c-moll fantáziájának (K. 475) kezdetén például szinte a kései (az 1903-ban megjelent *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*ben összefoglalt elveket követő), Riemann-nál is „riemannibb” elképzelést közvetít (19–20. kotta).

Bár számtalan példát hozhatunk Bartók felütéses, ütempáros interpretációira<sup>55</sup> – és még többet „végsúlyosként” (a Riemann szerinti *abbetont* módon) interpretált motívumokra, frázisokra, sőt periódusnyi területekre –, azokon nem a

52 Kodály formatani olvasmányairól ld. Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007, 31–36.

53 Molnár Géza: *A magyar zene elmélete*. Budapest: Pesti Könyvnyomda-Részvény-Társaság, 1904. Molnár tankönyvét Riemann korai traktátusa, a *Musikalische Dynamik und Agogik* szelleme hatja át. Az egyik legpikánsabb mozzanat Molnár elméletében, hogy szerinte „a nyelv törvényei nem a zene törvényei”, s már a könyv kezdetén, első előadásában figyelmeztet, hogy „a magyar nyelv súlyozási elveitől ne engedjék magukat lenyügöztetni. Tanulja meg mindenki a nyelv törvényeit, de óvakodjék a zenére való szolgai, hű átvitelüktől. Mert különben a magyar zene elszegényedik.” (11.) Ráadásul „Önök arra a tapasztalatra fognak jutni” – szól Molnár képzeletbeli hallgatóságához –, „hogy ami a hangerősségi mintázatot illeti, a crescendo- és a vegyes képlet [vagyis a riemann *abbetont*, ill. *inbetont* és *unbetont* képlet] uralkodik nálunk, szemben a diminuendo-dallammal [azaz a riemann *anbetont* képlettel], amely a magyarnál még ritkább, mint más fajoknál, dacára annak, hogy Hauptmann éppen ezeket – az erőből az elcsöndesülés, a kitörésből a megszeliidülés, a lázból az enyhülés felé tartó – képleteket nevezi a metrika ‘pozitív’ alakulatainak.” (9–10.) Bartók tanulmányi idejében egyébként a Zeneakadémián csupán szabadon választható tárgy volt „A magyar zene és sajátosságainak ismertetése” (tematikáját ld. *Az Orsz. M. Kir. Zene-akadémia szervezeti és szolgálati szabályzata*. Budapest: az Athenaeum Irod. és Nyomdai R. T. Könyvnyomdája, 1899, 45.); az 1905-ös szabályzatban jelenik csak meg a magyar zene története az akadémiai tanfolyamok immár kötelező melléktantárgyaként valamennyi szak (a korban: „tanszak”) utolsó tanévében („osztályában”), valamint a magyar zene elmélete a zeneszerzés tanszak utolsóelőtti, III. évfolyamának kötelező melléktantárgyaként (ld. az 1905-ös szabályzat 6–8. oldalát). E tárgyaknak lehetett tankönyve Molnár Géza műve, aki mindkét tantárgy oktatója volt (ld. könyvének belső címdalán). Chován Kálmán zongorametodikája, a zongoratanár-képző osztály tankönyve is vállaltan a korai Riemann szellemében értekezik a „zenei értelmezés szabályai”-ról, s Chován a könyv 1905-ös és későbbi kiadásaiban sem frissíti ismereteit Riemann-nal kapcsolatban (Chován: *A zongorajáték módszertana...* 115–120.). Végül arra az általa ismert források nyomán logikus – s még a 21. század empirikusan megtámogatott előadó-művészeti kutatásai nyomán is (ld. különösen: Patrik N. Juslin: „Five facets of musical expression. A psychologist’s perspective on music performance”, *Psychology of Music*, 31/3. [2003], 273–302.) teljességgel védhető – következtetésre jut, hogy hogy „[a]z előadás szépségének összes lehetőségeire kiterjeszkedni s azokból szabályokat alkotni lehetetlen. Minél tovább hatol e téren akár a bölcseledő aesthetikus, akár az elemző zenetudós, annál több feltétel, kivétel, kételyre, sőt végül ellentmondásra találunk a szabályok tömkelegében.” (Uott, 123.)

54 Ismereteim szerint Riemann *Präludien und Studien* sorozatának 1. kötetében, a „Was ist ein Motiv?” c. írásában olvashatunk először a felütésesség kötelező érvényéről: Hugo Riemann: *Präludien und Studien*, I. Leipzig: Hermann Seemann Nachfolger, 1895, 137–149.

55 Malcolm Gillies is fölfigyel ilyen példákra a Mozart-szonátaközreadásokban, ld. Malcolm Gillies: „Bartók as Pedagogue”, *Studies in Music*, 24. (1990), 64–86., ide: 77., 57. láb.

Adagio.  $\text{♩} = 76$   
*legatissimo*

*sonore*  
*(f)* *mp* *p* *pp* *(f)* *mp*

*p* *pp* *f* *p* *1 dolce*

*p ma sonore* *f* *p*

19. kotta. Mozart: c-moll fantázia K. 475, az első kilenc ütem Bartók közreadásában

[illegible]

20. kotta. Mozart: c-moll fantázia K. 475, az első tizenegy ütem Riemann közreadásában. (A riemannni  $\wedge$  jel a hang agogikus megnyújtását kéri.)

riemanni teória hatása érzékelhető, hanem a különböző zenei anyagok által a Bartók számára soha nem uniformizáltan meghatározott, minden műben egyedi zenei rend reprezentációjának vágya. A „végsúlyos” anyagok pedig különös hatékonysággal szolgálják a zenei folyamat előrehaladásának, dinamikusságának megteremtését Bartók interpretációiban.<sup>56</sup>

---

56 Bartók idősebb kollégája, Chován Kálmán is arra a következtetésre jut zongorametodikai tankönyvében, hogy „[m]iután tehát a teljes ütemes [tkp. *anbetont*] időbeosztás a folyton ismétlődő *decrescendo* miatt egyhangúvá lesz, s ezért az hosszabb időn át ritkán alkalmazható. A legtöbb ily kezdetű zeneműnél azt találjuk, hogy az csakhamar előütemes [*aufaktos, abbetont*] időbeosztásba megy át s azután ezzel váltakozik.” (Chován: *A zongorajáték módszertana...*, 117. NB. a terminológiával kapcsolatban: Chován nem a *Musikalische Dynamik und Agogik* kötetét veszi alapul, hanem más korai Riemann-műveket.) Bartók egyébként, Riemannal (s különösen később kifejtett teóriájával) szemben, az előretörekvő, végsúlyos anyagokat ritkábbaknak tekinti, és automatizmussá váló alkalmazásuk helyett a végsúlyosságot egyes motívumok gesztustartalmának megjelenítésére vagy az architektúra kisebb-nagyobb kivágatainak pozicionálására használja föl, s számos esetben jól érzékelhető a végsúlyosság nagyformaépítő szerepe Bartók interpretációjában. Ld. erről részletesen disszertációnak „Az architektúra megjelenítése” c. fejezetét: Stachó: *Bartók előadóművészi modelljei és ideáljai*, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 196–203.

---

## ABSTRACT

---

LÁSZLÓ STACHÓ

### RIGOUR AND SENSUALITY

---

#### *Bartók's Ideals of Piano Performance*

This study on Béla Bartók's ideals of piano performance is a chapter from the third part of my dissertation on Bartók the pianist. Here I approach his 'objective' and 'anti-sentimental' stance regarding performance (to quote some of the most used adjectives about his playing) through the typical interpretative patterns of the following musical elements: the so-called 'metrical fillers', the melodic peaks and centre-points, and the cadences. In the four subsections of my paper I compare Bartók's typical interpretations of these musical elements in Beethoven's music, through detailed analyses of his score editions published between 1909 and 1912, with Hans von Bülow's, Eugen d'Albert's, and Artur Schnabel's respective interpretations. With these analyses I hope to convincingly reveal the presumable ideal forms of Bartók's interpretations of piano works of the past (alongside with those of his notable contemporaries and predecessors) with an almost microscopic precision, as well as the cognitive, generative rules at work in his interpretative choices. Moreover, an additional analysis of a Mozart sonata edition (K. 545) sheds light on an intriguing phenomenon. Through this representative example I demonstrate how Bartók's interpretation can be considered puritanical and anti-sentimental with respect to that of Kálmán Chován, Bartók's senior colleague at the Royal Academy of Music: in the latter's interpretation the representation of the metrical and grouping structures is obscured by an obsessive focus on local tonal and melodic elements.

---

**László Stachó** is a musicologist, psychologist and musician working as a senior lecturer at the Liszt Academy of Music (Budapest) and at the Faculty of Music of the University of Szeged. His academic activity involves the teaching of chamber music, music theory and twentieth-century performing practice history, as well as recently introduced subjects in Hungary, such as the psychology of musical performance and *Practice Methodology*. His research focuses on Bartók analysis, twentieth-century performing practice (especially the performing style of the composer-pianists Bartók and Dohnányi), emotional communication in musical performance, and music pedagogy (effective and creative working and practice methods and enhancement of attentional skills in music performance). As a pianist, he regularly performs chamber music and conducts *Practice Methodology* workshops and chamber music coaching sessions at masterclasses. In 2014, he was a CMPCP Visiting Fellow at the University of Cambridge.

Pintér Csilla Mária

## MODERN MAGYAR RITMUSTAN, 1911/1927\*

*Molnár Antal: A zenei ritmus alapfogalmai*

Molnár Antal (1890–1983) 1907 és 1910 között végezte tanulmányait a Zeneakadémián Herzfeld Viktor irányításával a zeneszerzés tanszakon. Bár ígéretes komponistanövendék volt, csak zeneakadémiai tanulmányainak befejezése után kötelezte el magát végérvényesen a zene mellett. Döntésében fontos szerepet játszott, hogy hangszeres pályája sikeresen indult. 1910-től három éven át a Waldbauer-Kerpely Vonósnégyesben a brácsaszólamot játszotta. Fontos ösztönzést jelentett számára Kodály Zoltán és Bartók Béla személye, akiknek 1910. március 17-én és 19-én megrendezett első zeneszerzői estjein közreműködött, és példájukra 1910-ben Erdélyben, 1912-ben a Felvidéken népdalokat gyűjtött. 1909-ben, a híres kvartert alapításának esztendejében kezdődött fél évszázadot felölelő tanári működése.

Pályakezdésének ebben a mozgalmas időszakában gyakorlati céllal írta meg első zeneelméleti munkáit, köztük azt a másfél évtizeden át kéziratban hagyott ritmuselméleti tankönyvet – *A zenei ritmus alapfogalmai (Elemi ritmika)*<sup>1</sup> –, melynek nehezen föllefelhető példányai közül az egyiket Bartók könyvtára őrzi (1. fakszimile).

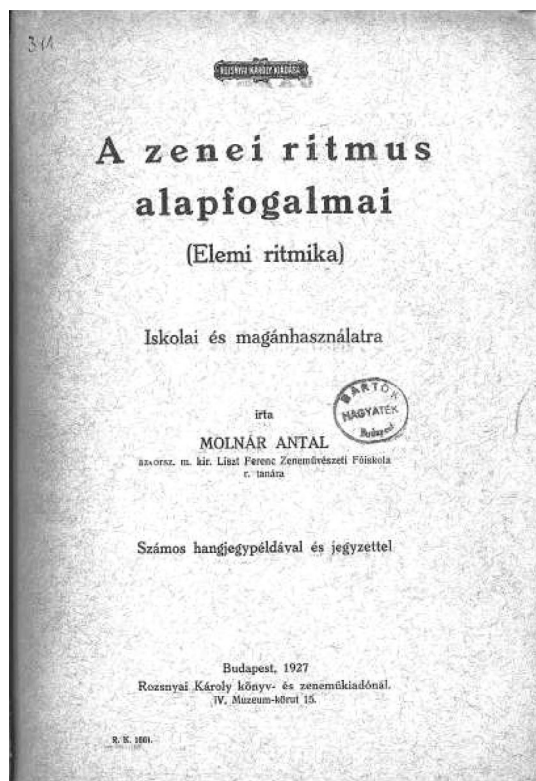
Az *Allegro barbaró*val és a *Kékszakállú herceg várával* egyazon évben készült traktátus egyfelől azért érdemel figyelmet, mert – mint Kerényi György írta a *Napkelet* 1927. májusi számában megjelent recenziójában – „az első nagyszabású kísérlete a rendszeres magyar ritmustannak”.<sup>2</sup> Másfelől azért is érdemes fontolóra vennünk megállapításait, mert megvilágítják a korabeli új magyar zene ritmikai törekvéseit. Köztudott, hogy Molnár Antal a modern magyar zenének kezdetétől elkötelezett híve volt. 1911-ben a berlini *Jung-Ungarn* folyóirat számára tanulmányt írt *Új magyar zene* címmel, melyben Kodály és Bartók 1910-es szerzői estjeiről tudósított.<sup>3</sup> Bartók 1. vonósnégyeséről, *Gyermekeknek* sorozatáról és Kodály Op. 3-as

\* A 2015. június 10-én a Zenetudományi Intézet Bartók Termében „Évfordulók nyomában 2015” címmel megrendezett konferencián elhangzott előadás írott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók Archívumának kutatója.

1 Molnár Antal: *A zenei ritmus alapfogalmai (Elemi ritmika)*. Budapest: Rozsnyai Kiadó, 1927.

2 Kerényi György: „Molnár Antal: A zenei ritmus alapfogalmai. (Elemi ritmika.)”, *Napkelet*, 5/5. (1927. május), 437.

3 Molnár Antal: „Új magyar zene”. In: uő: *Írások a zenéről*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 9–11.



1. fakszimile. Molnár Antal: *A zenei ritmus alapfogalmai (Elemi ritmika)*.  
A budapesti Bartók Archivumban őrzött példány borítója

zongaradarab-ciklusáról szóló, ugyancsak 1911-ben nyilvánosság elé bocsátott esszéi az újíto szellem melletti azonnali kiállításának további dokumentumai.<sup>4</sup>

Nem férhet kétség hozzá, hogy a két rajongva tisztelt példakép, Kodály és Bartók – ahogyan Molnár Antal egyik első írásában megfogalmazta – „hiánytalanul kialakult”<sup>5</sup> és „egymást kiegészítően”<sup>6</sup> ellentétes komponistaegyénsége az ő ritmikái vizsgálódásait is befolyásolta. A zenei avantgárd és az elméletírás összefüggéséről tanúskodnak a könyv hivatkozásai. A hangszeres parlando illusztrálására Kodály Op. 2-es 1. vonósnégyesének a gyors nyitótétel elé illesztett, népdalt megharmonizáló bevezetésére és a népzenei tülökjelekre történik utalás. (27., 28.) Az 1910. november 13-án lezajlott ipolysági kanásztülök- és dudaversenyt Bartók többször említi 1911. szeptember 5-én megjelent, *A hangszeres zene folklórja Magyarországon*

4 Uő: „Bartók vonósnégyese”; „A Gyermekeknek – Bartók Béla”; „Kodály Zoltán: Zongoramuzsika (10 piéces pour le piano, op. 3.)”. In: uott, 12–14., 15–17., 18–20.

5 Uott, 10.

6 Uott.

című tanulmányában.<sup>7</sup> Bartók és Kodály hatását azonban nem csak a könyv illusztrációs anyaga támasztja alá. Molnár Antal akkoriban kivételesnek mondható részletességgel taglalja azokat a 20. század kezdetén még vagy már idegenszerűnek ható ritmikai jelenségeket, mint a beszédszerű ritmus (23–28.), a poliritmika (61–64.), az eltolt ritmusok (54–55.) és az ütemváltozás (40–42.). Mintha csak Bartók első érett kori műveiben kialakított alapvető ritmikai eljárásait kívánná megvilágítani. A ritmus felszabadítására irányuló kompozíciós technikák mellett kiemelt figyelmet fordít Bartók zenéjének központi ritmusmotívumára, a súlyos rövid–súlytalan hosszú képletre (55.). Ezzel összefüggésben nem riad vissza attól, hogy bírálja a nagy zeneteoretikusnak, Hugo Riemann-nak a felütéses ritmus kizárólagosságát hirdető nézeteit (54.), és hosszasan fejtegeti, ahogyan majd Bartók is huszonekét évvel később, miért otthonosak az ereszkedő ritmusú alakulatok azoknak a népeknek a zenéjében, melyeknek nyelve a thetikus hangsúlyozásra hajlik (56.). Bartók a kelet-európai parasztzene ritmikai alapesztusát, a súlyos ütemrész kezdetét 1943-ban, tervezett 4. Harvard-előadásának fogalmazványában végül *arsis* elvnek nevezte,<sup>8</sup> de a szövegben az ütemszúly jelölésére eredetileg a régi, a Molnár Antal könyvében érvényes értelmezésnek megfelelő *thesis* szerepelt.<sup>9</sup>

A 20. század első évtizedfordulóján az általános zenei ritmikának magyar nyelvű összefoglaló kézikönyve még nem állt rendelkezésre. Amint megírását, Molnár Antal munkájának 1927-es megjelentetését is – Kerényi György idézett bírálata utalt rá – változatlanul a hiánypótlás motívuma indokolta. A közreadás másik ösztönző forrása minden bizonnyal az volt, hogy 1922-ben megjelent Horvát János *Magyar ritmus, jövevény versidom* című verstana,<sup>10</sup> amely megvetette az önálló magyar versritmika tanának alapjait. Molnár Antal *Elemi ritmikája* a versritmus és deklamáció között a 19. században fellángolt prioritásvita tetőpontján a dilemma feloldására törekvő verstani monográfia zenei-ritmikai párhuzamának tekinthető.

A *Nyugat* 1923. évfolyamának 5. számában Molnár Antal maga is beleavatkozott „az értelmi avagy a muzikális hangsúly primátusa” körül kibontakozott polémia újabb szakaszába egy Babits Mihályhoz írt levelében.<sup>11</sup> Gábor Ignác verstani alaptételével szemben, amely szerint „a magyar hangsúlyos versben a ritmikai hangsúlynak mindig össze kell esnie a mondattani hangsúllyal”,<sup>12</sup> Molnár Antal a zenei akcentus vezető szerepe mellett foglalt állást, és tézisének alátámasztására a népdalok ritmusára hivatkozott:

7 Bartók Béla: „A hangszeres zene folklórja Magyarországon”. In: Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.): *Bartók Béla írásai*, 3. Írások a népzeneről és a népzene kutatásról. Budapest: Editio Musica, 1999, 46–64.

8 Uő: „Harvard-előadások”. In: Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai*, 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 178.

9 Uő: „Harvard-előadások IV”. A kézirat másolatát a budapesti Bartók Archivum őrzi.

10 Horvát János: *Magyar ritmus jövevény versidom. A magyar jámbus kérdéséhez*. Budapest: Franklin, 1922.

11 Molnár Antal: „Levél Babits Mihályhoz (A magyar ritmus problémájához II: Molnár Antal)”. *Nyugat*, 1923/5., hozzáférhető a *Nyugat* online kiadásában: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00333/10070.htm>.

12 Gábor Ignác: „Az ógermán vers és az ősi magyar ritmus”, *Nyugat*, 1911/7., hozzáférhető a *Nyugat* online kiadásában: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00077/02341.htm>.

Talán nem lesz érdektelen, ha közlöm veled, hogy a magyar nép (paraszttság) versritmus-érzéke szintén az utóbbi fölfogás mellett bizonyít. Van egy pontos ellenőrző közegünk arra nézve, hogy hangsúlyozza versét a paraszt: a falusi népdal. Minden népdal kincs szöveg-ritmus-használata egyúttal az illető nép verselési ritmikájának is végső döntő fóruma. (Az egyes népdal kincsek szöveg ritmikája határozza meg a zenei népkarakter döntő vonásait is.) Módjában van ugyanis a dallam-építő nép-gyermekének arra a helyre rakni a maga szótagjait, ahova ösztöne sugallja, amely szótagot a zenei ütem elejére helyez, azt ritmikailag hangsúlyosnak érzi.<sup>13</sup>

Racionalisztikus és intuitív szemléletű ritmika között a zene területén a vers-tanban tapasztaltakhoz hasonlóan heves összeütközésekre nem került sor, ami azonban nem jelenti azt, hogy nézet- vagy nézőpontbeli különbségek sem merültek fel. Míg a fiatal Kodály dalköltészetében a szövegdeklamáció elsőrangú szerepet játszott, Bartók zeneszerzőként a vokális magyar népzeneben érzékelhető önállóbb zenei ritmika mellett foglalt állást.

Kodály 1918-ban adta át Molnár Antalnak szolfézsstanítványait. Közel fél évszázaddal később, amikor a *Magyar Zene* 1965. decemberi számában „Kell-e szolfézs a Zeneművészeti Főiskolán?” című írásában Molnár Antal novemberi cikkére<sup>14</sup> válaszolt a főiskolán időközben megszüntetett szolfézsoktatás újbóli bevezetése érdekében (amit Molnár Antal ellenzett), így emlékezett vissza a kezdeti időszakra:

Világos lett előttem, hogy egész szolfézsitanításunkat át kell szervezni, ritmusban is, intonáció terén pedig a mozgó *dó* jegyében. Molnár Antal ellenállt. Ugyanazt mondta, mint ma: „Nem terhelem növendékeimet ezzel.”<sup>15</sup>

Kodály visszaemlékezése alapján valószínűnek látszik, hogy az új ritmikai tanterv kidolgozásának ötlete tőle származott, amit megerősít, hogy ritmikai tárgyú egyetemi doktori értekezése *A magyar népdal strófaszerkezetéről*<sup>16</sup> évekkel megelőzte tanítványa ritmustanát. Kodály 1903-ban fogott hozzá disszertációjának előkészületi munkálataihoz, és dolgozata írásának idején tanította a gimnazista Molnár Antalt összhangzattanra és hangszerelésre.

Disszertációjához kiindulásul feldolgozta a ritmus szakirodalmát. Az első fejezetben nemcsak jegyzékbe foglalta, de röviden ismertette is „az általános ritmikai irodalom főbb munkáit”.<sup>17</sup> A bibliográfia önmagában is figyelmeztet arra a hatalmas ismeretanyagra, amely a Kodály-disszertáció és minden bizonnyal az egykori növendék ritmikai vizsgálódásai hátterében is meghúzódott (1. táblázat a 64. oldalon).

13 Molnár Antal, „A magyar ritmus problémájához”. *Nyugat* (1923/5). Hozzáférhető a *Nyugat* on-line kiadásában: <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00333/10070.htm>

14 Molnár Antal: „Megjegyzések a szolfézs-tárgy főiskolai oktatásához”, *Magyar Zene*, 6/5. (1965. november), 508–510.

15 Kodály Zoltán: „Kell-e szolfézs Zeneművészeti Főiskolán?”, *Magyar Zene*, 6/6. (1965. december), 640.

16 Kodály Zoltán: „A magyar népdal strófa-szerkezete”. In: uő: *Visszatekintés*, 2. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 14–46.

17 Uott, 14–15.

WESTPHAL, Rudolf: *Elemente des musikalischen Rhythmus mit besonderer Rücksicht auf unserer Opern-Musik*. Jena: Hermann Costenoble, 1872

– *Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1880

– Aristoxenus von Tarent: *Melodik und Rhythmik des classischen Helleniums*, I–II. Leipzig: Abel, 1883, 1893

ROSSBACH, August–WESTPHAL, Rudolf: *Theorie der musischen Künste der Hellenen*, I–III. Leipzig: Druck und Verlag von B. G. Teubner, 1885–1889

GEVAERT, François Auguste: *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, II. Gand: Typ. C. Annoot-Braeckman, 1881

RIEMANN, Hugo: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1903

FUCHS, Carl Dorius Johann–RIEMANN, Hugo: *Die Zukunft des musikalischen Vortrages und sein Ursprung. Studien im Sinne der Riemannischen Reform und zur Aufklärung des Unterschiedes zwischen antiker und musikalischer Rhythmik*. Danzig: A. W. Kafemann, 1884.

TIERSCH, Otto: *Rhythmik, Dynamik und Phrasierung der homophonen Musik*. Berlin: Verlag von Robert Oppenheim, 1886

SARAN, Franz: *Hartmann von Aue als Lyriker*. Halle: Max Niemeyer, 1889

– „Rhythmik“. In: *Die Jenaer Liederhandschrift*, II. Hrsg. Georg Holz, Franz Saran, Eduard Bernoulli. Leipzig: Verlag von C. L. Hirschfeld, 1902

– „Zur Metrik Otfrids von Weissenburg“. In: *Philologische Studien. Festgabe für Eduard Sievers zum 1. Oktober, 1896*. Halle: Max Niemeyer, 1896

– *Der Rhythmus des Französischen Verses*. Halle: Max Niemeyer, 1904

SIEVERS, Eduard: *Altgermanische Metrik*. Halle: Max Niemeyer, 1893

1. táblázat. Kodály Zoltán: A magyar népdal strófa-szerkezete. Bibliográfia

Az irodalomjegyzék – minthogy az értekezés szövegformákat vizsgál – verstani szakmunkákat is tartalmaz. A disszertáció súlyponti fejezeteiben is megfigyelhető a verstani értelemben vett metrika és a zenei ritmika témájának ötvöződése. Ez a szemlélet és Molnár Antal személyes versírói tapasztalatai alakították ki a maga ritmustanának legfontosabb alapelvét, amelyet a szerző könyve előszavában előrebocsát: „Különösen nagy súlyt helyezek a poétikai és zenei ritmika közösségeire” (V.). Tanúsítja ezt Petőfi Sándor *Felhők* ciklusából a 25., *Mondják, hogy mindenikünk* című epigramma első két sorának zenei ritmusértékekbe foglalása (2. fakszimile).

A szorosan vett zeneelméleti munkák közül az új magyar ritmikához elsősorban Hugo Riemann Kodály disszertációjában említett két alapműve, az 1902-ben megjelent *Grosse Kompositionslehre*<sup>18</sup> és az egy évvel későbbi *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*<sup>19</sup> szolgált kiindulással.

18 Hugo Riemann: *Große Kompositionslehre*, I–III. Berlin und Stuttgart: W. Spemann Verlag, 1902.

19 Lásd az 1. ábrát.

Mondják,<sup>o</sup> hogy | mindegyikünk | bir egy | csillaggal,<sup>o</sup> |  
 S az, akié | lehull az | égről,<sup>o</sup> | meghal. |  
 (Petőfi)



2. faksimile. Molnár Antal: A zenei ritmus alapfogalmai (Elemi ritmika), 17–18.

A ritmust és alkotórészeit vizsgáló első fejezetben Molnár Antal Aristoxenus *Elementa Ritmicájának*<sup>20</sup> kiindulási tételét fogalmazza újra: „Az idő folyása magában véve határtalan és megmértlen.” (1.) Miután elválasztotta az időt a ritmustól, szömagyarázatát így folytatja: „Ha az idő folyásának egy-egy részében valamit észlelünk, és két vagy több ilyen észrevezés között időbeli kapcsolatot érzünk, akkor az idő érzékelt részekre bontódott bennünk [...] Ha az egymásutániség kivethető és az egyes észrevételek közötti időbeli viszonyok alkalmasak a belső mérésre, akkor ritmus keletkezik.” (1.)

A görög „*rythmos*” szó alapjelentése vitatott. Lehetségesnek látszik rokonsága a ’folyik’, de éppúgy a ’megránt’, ’megszakít’ igékkel is. A korabeli felfogásnak megfelelően a ritmust Molnár Antal a *rheó* (folyik) igére vezeti vissza, következésképpen folytonosságát hangsúlyozza: „a ritmus megállás nélkül való, lényege tehát a belső számlálás.” (1.) A ritmust létrehozó időtartamok mérésének, a „belső számlálásnak” a vezető szerepe a ritmikai alapértékek jelentőségének a megnövekedését vonja maga után.

A 20. századi zenében a lényegileg nem osztható ritmikai alapelemeket elsődlegesnek tekintő additív ritmikai szemléletforma előtérbe kerülése vezetett a ritmus emancipációjához, a dallami és harmóniai folyamatokkal egyenrangú ritmika megszületéséhez. Bartók is „azért tudott olyan radikálisan eltérő ritmusrendszereket kombinálni, mert kompozíciós szempontból alapértékekben gondolkodott”.<sup>21</sup>

Molnár Antal ritmusfelfogását a *chronos protos* fontosságának nyomatékosítása ellenére az additív és a divizív megközelítésmód egyensúlya jellemzi. „A ritmus fogalma – írja – magában foglalja az időnként való lüktetés fogalmát is, sőt gyakran ezt a lüktetést magát nevezik ritmusnak.” (1.) Szükségesnek látja azonban leszögezni, hogy a metrikus pulzálás nem törvényszerűen egyenletes, és a főértékekhez tartozó hangsúllynak nem kell óhatatlanul együtt járnia dinamikus (hangerőbőletből származó) nyomatékkal. Elavultnak látja azt az akkoriban széles körben elterjedt akcentuselméletet, amely a metrikus hangsúlyt külön dina-

20 Aristoxenus: *Elementa Rhythmica*. Ed. Lionel Pearson. Oxford: Clarendon Press, 1990, 4–5.

21 Ld. Vikárius László: „Ötös ritmika Bartók zenéjében”, *Magyar Zene*, XLI/2. (2003. május), 188–190.

mikai hangsúlynak tünteti föl. Molnár Antal a metrikus hangsúlyt az időérzék kompetenciájához tartozónak ítéli: „a metrikus hangsúlyú részeket a belső ritmusérzék látja el (dinamikus) hangsúllyal, ha ez a valóságban hiányzik is” (7.). A valóságos és odaérezett súlyok komplementer rendszere egy harmadik ritmusszólammal, az agogikai hangsúlyrenddel egészül ki. „Valamely hangnak tempóbeli meghosszabbodása az úgynevezett agogikai hangsúly; az agogikai akcentus épp oly független a valóságos dinamikai akcentustól, mint a metrikus hangsúly; jele a hang fölött lévő vízszintes vonás.” (22.) A tenutojel egyes hangok fölött Bartók kottázásában is a hang gyöngéd, dinamikai hangsúly nélküli kiemelését jelenti.<sup>22</sup>

A háromrétegű hangsúlyrenden belül kiemelt hely illeti meg a metrikus akcentusok ritmusszólamát. A metrika az elméletíró szerint az a ritmustudomány, amely a ritmusoknak „kisebb mértékegységekre vagy nagyobb mértékegységekbe való beosztását” (4.) tárgyalja. Míg a ritmus fogalmához a folyamatosságon keresztül az autonómia és a szabadság elve társul, a metrum az elrendezéssel, az egyenletes beosztásra törekvő belső idővel kerül kapcsolatba. A metrikus lüktetés, még ha gyakran találkozunk is a valóságos, agogikai vagy dinamikai akcentusrenddel, független azoktól, pusztán a ritmusfolyamat látható vagy láthatatlan, előzetes vagy utólagos, kottaképbeli vagy lélektani értelemben vett elrendezésében játszik szerepet.

Ellentétben a metrummal a tempó Molnár Antal szerint a ritmus immanens sajátossága. A ritmus egyrészt időtartamok viszonyát jelenti, másrészt pedig azt az abszolút időt, mely alatt a részek egymás után következnek. Ritmus elképzelhető metrum nélkül, de nem vonatkoztatható el a tempótól. (5.) A gondolatsor a tempó fogalmán keresztül jut el a ritmusképletek jelentésének témájához.

A IV., *Tempó és taktus* című fejezet bevezetésében olvasható: „Ugyanaz a ritmikus képlet többféle jelentésű lehet, aszerint, hogy minő tempót rejt magában.” (5.) Molnár Antal figyelmezteti a muzsikust arra, hogy a tempójelzés egyúttal karaktert sugall, amit az előadónak akkor is el kell találnia, ha szöveges előadói utasítás arra nem hívja fel a figyelmet. „Néhány taktus áttekintése után minden tempójelzés nélkül is tudni fogja a jó zenész, hogy melyik a darab helyes tempója.” (31.) A megfelelő tempót a tempo giusto fogalmával fejezi ki, így tempo giustót jelent az is, ha nincs tempójelzés. (33.)

Külön fejezet szól a metronóm szerepéről. A metronómszámokat azonban Molnár Antal, akinek fogalmazásmódja egybecseng Bartóknak a *Hegedűverseny* zongorakivonatához 1939-ben írt bevezetőszövegében és a *Mikrokosmos* 1940-ben fogalmazott szerzői előszavában választott szavával, csak „útmutatóként”,<sup>23</sup> „útbai-gázítóként” (31.) tekinti.

A reális és a belső idő egymásrautaltságának tárgyalására a traktátus külön fejezetben nem tér ki, de ha bizonyos óvatossággal és tartózkodóan is, újra meg újra utal ritmus és ritmusérzék viszonyára. A ritmusra vonatkozó szómagyarázat még csak sejteti, hogy a ritmus nem vizsgálható önmagában, az érzékelőre való tekintet nélkül.

22 Ld. Somfai László: *Bartók kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000, 267.

23 Uott, 258; Bartók Béla: „Mikrokosmos”. In: *Bartók Béla írásai*, 1., 83.

A Bevezetést követő fejezetekben azonban „a ritmust a maga természete szerint formáló és megítélő” (3.) érzékelés kerül mindinkább előtérbe.

Mint a ritmus minden jelentős kutatója, Molnár Antal is a reális idő tapasztalatából indul ki, miközben a belső, Szent Ágoston megfogalmazása szerint „lelkünkkel mért idő”<sup>24</sup> működését vizsgálja. Munkája ténylegesen elemi ritmustan, tárgyának legalapvetőbb összetevőit világítja meg. A ritmus alkotóelemeit nem távolságtartó, szigorúan teoretikus megközelítésben, hanem az alkotó- és az előadó-művészet praktikus szemszögéből értelmezi. Minthogy monográfiáját Molnár Antal Bartók és Kodály pályakezdésének időszakában írta, külön értéke, hogy – bár kompozíciós ismeretek terén a két mesterhez viszonyítva szerény kezdőként, de – az ő műveiből kihallott, kiolvasott tanulságokat is belefoglalta tanulmányába.

---

24 Aurelius Augustinus: *Vallomások*. Ford. Városi István. Budapest: Gondolat, 1982, 376.

## ABSTRACT

---

CSILLA MÁRIA PINTÉR

### A MODERN HUNGARIAN THEORY OF RHYTHM, 1911/1927

---

*Antal Molnár: A zenei ritmus alapfogalmai*

Antal Molnár was one of the most significant personalities of twentieth century Hungarian musical life. He is considered to be one of the fathers of modern Hungarian musicology. Between 1907 and 1910 he completed the composition class at the Music Academy under the direction of Viktor Herzfeld. His career as an instrumentalist began in 1910. For three years he played the viola in the Waldbauer-Kerpely String Quartet. From 1910 onwards he published articles on music in the famous Hungarian literary journal, *Nyugat*. His interest in new music was realised in articles on the music of his contemporaries, particularly Bartók and Kodály. He taught both theoretical and practical subjects, music history, music aesthetics and music theory at the Music Academy. He wrote some of his books to provide a background for his teaching. One of these works is his treatise on rhythm, *A zenei ritmus alapfogalmai* [The Elements of Musical Rhythm], which was written in 1911, and published in 1927. The significance of this book consists in its being the first comprehensive study on musical rhythm in Hungary. The subject of this article is a survey of Antal Molnár's views on musical rhythm and, in connection with this, the principles of the Hungarian musical avant-guard in that field emphasizing the exceptional role of rhythm in Bartók's and Kodály's compositional thinking.

---

Csilla Mária Pintér studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest. In 2011 she obtained her PhD with a dissertation on *Emblematic Stylistic Marks in Bartók's Rhythm*. She has been on the staff of the Bartók Archives since 2000.

Laki Péter

## INFERNO ÉS PARADISO TAMÁS JÁNOS (1936–95) ORATÓRIUMAIBAN

Tamás János neve mindmáig szinte ismeretlen szülőhazájában, pedig gazdag zeneszerzői életműve nagy meglepetéseket tartogat. A húszéves fiatalember, aki 1956-ban elhagyta az országot, félbeszakítva Farkas Ferencnél éppen hogy megkezdett zeneakadémiai tanulmányait, a későbbiekben csak otthon maradt családjával tartotta a kapcsolatot, a hazai zeneélettel nem. Zeneszerzői diplomáját Bernben szerezte meg, ahol Veress Sándor tanítványa volt. 1995-ben bekövetkezett haláláig Svájcban élt, de ott is kerülte a nagyvárosi fényeket; egy ideig Bielben volt operakarmester, majd a Zürich és Bazel között nagyjából félúton fekvő Aarauban tevékenykedett mint középiskolai tanár, zongoraművész és egy félamatőr zenekar dirigense. Mindeközben azonban létrehozott egy mintegy 120 műből álló, rendkívül impozáns oeuvre-t, melyben – az itt tárgyalandó három oratóriumon kívül – számos zenekari és vokális mű, valamint bőséges kamarazenei termés vár itthoni felfedezésre.<sup>1</sup> Tamás svájci elismertségét bizonyítja, hogy néhány partitúráját a neves Eulenburg cég adta ki;<sup>2</sup> művei elhangzottak a rádióban, és több megrendelést is kapott, 1991-ben maga Paul Sacher rendelt meg nála egy vonóshatost. Zeneszerzői hagyatékát 2011 óta a bázeli Sacher-archívumban őrzik.<sup>3</sup>

A Magyarországon keletkezett juveniliákat leszámítva Tamás egész pályája új hazájához, Svájcához kötődik. Ennek ellenére neki is nagyjából ugyanazt a fejlődési folyamatot kellett végigjárnia, mint itthoni „harmincas” kortársainak. A feladat számára is a Bartók–Kodály-hagyomány meghaladása, az ezzel párhuzamosan létező nyugat-európai tendenciák feldolgozása és kreatív megválaszolása volt. Első Svájcban keletkezett művei közül a zenekari *Serenade* és a fuvalára és vonósegyüttesre írt *Kleine ungarische Suite* teljesen a magyar 50-es évek divertimentostílusába illeszkedik. Zeneszerzői fejlődése azonban ebből a meglehetősen behatárolt világból a maga módján lépett ki, elsődlegesen nem a dodekafónia felé tájékozódva, amint azt magyarországi pályatársai közül többen is tették. Az 1963-ban készült egytételes *Vonósnégyes* még Bartókot folytatja, és bizonyos bartóki toposzok (éjsza-

1 A teljes műjegyzék megtalálható a <http://www.janostamas.ch> honlapon. 2016. január 1.

2 *Serenade* (1958); *Kleine ungarische Suite* (1961); kórusművek.

3 Ld. [http://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/news/2011/janos\\_tamas-sammlung.html](http://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/news/2011/janos_tamas-sammlung.html). 2016. január 1.

ka zenéje, néptánc) jelenléte félreismerhetetlen, ugyanakkor ezeket a toposzokat Tamás új irányba tágítja ki, gazdagon kidolgozott részletekkel, árnyalt és előre nem megjósolható zenei történésekkel.

Az 1965-ben komponált *Zongoraverseny*, mely Bartók mellett már Stravinsky felé is nyit, a szerző halála után 14 évvel, 2009-ben hangzott el először; az ősbemutató felvétele a következő évben jelent meg CD-n.<sup>4</sup> A *Fanfare* lemezmagazin kritikus kiemelte a hangszerelés eredetiségét és a háromtétel, mintegy húszperces versenymű lankadatlan energiáját, kifejezve reményét, hogy a darab szélesebb körben is ismertté válik majd.<sup>5</sup>

Tamás igazi zeneszerzői egyénisége azonban igazán csak a hetvenes és nyolcvanas években bontakozott ki. Ekkor keletkeztek az olyan, vallomásszerűen személyes hangú művei, mint a *Mosaïque* fuvolára, vonósokra és üstdobra (1974), a *Das Gewicht eines Vogels* (Egy madár súlya) című dalciklus (1984)<sup>6</sup> vagy a kamarazene-ekarra komponált *Ballade* (1989). Élete utolsó éveiben egyre inkább elsötétült a hangja. A Sacher rendelkezésre készült vonósszextett (*Wartender Frühling*, Várakozó tavasz, 1991) a *Vonósnégyes* egytétel formatervét újítja fel, olyan stílári eszközökkel, amelyek a hatvanas években még nem álltak a rendelkezésére, és az érzelmek végletes sarkításával: a tetőpont kétségbeesettebb, mint valaha, és a rákövetkező összeomlás szinte megsemmisítő hatást kelt.

A kései korszak terméséből feltétlenül említést érdemel a Prédikátor könyve nyomán írott, tragikus *Es ist Zeit* (Eljött az idő) szavalókórusra és angolkürtre, (1995), valamint a *Postskriptum* énekhangra és fúvósötösre (1995), melynek szövegét a zeneszerző Anne Frank naplójából vette. A naplóból mindössze néhány sort használt fel, egyetlen rövid meditációt a boldogságról, mely nem a külsődleges, hanem a benső dolgokban rejlik. Tamás utolsó befejezett műve egy *Konzertstück* két trombitára, üstdobra és vonósszenekarra, amely szintén a vad kitörések és elfojtott szorongások skáláját járja be.

Tamás életművének gerincét három nagyszabású oratóriuma alkotja, mely a hetvenes, nyolcvanas, illetve kilencvenes években keletkezett. Bár a három művet a szerző nem tekintette egybefüggő ciklusnak, mégis egyfajta trilógiának tekinthetők, mivel mindhárom oratórium vallásos motívumok által közelít meg univerzális témákat. Mindegyik esetben feltűnően nagy szerepet játszik a tagadás vagy kételkedés, mely szinte a fonákjáról ábrázolja az utolsó vacsorát, az özönvizet, és még az isteni jószág dicséretéig is csak az emberi gonoszság kíméletlen ábrázolásán keresztül jut el. A kórus és a zenekar mellett mindhárom műben csak egyetlen szólista szerepel: Tamás számára nem az volt fontos, hogy különböző szereplők között

4 János Tamás: *Piano Concerto. Early Piano Works*. Tomas Dratva, zongora. Basel Chamber Orchestra, vez. Paul Goodwin. Oehms 750, 2010.

5 Peter Burwasser: „Tamás, Piano Concerto, Lichtspiel, Improvisations, Eisblumen”. *Fanfare*. Idézve: [http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album\\_id=481811](http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp?album_id=481811). 2016. január 1.

6 Ezt az Erika Burhart svájci költőnő verseire komponált ciklust Kurt Widmer és Jean-Jacques Dünni mutatta be 1984-ben.

operaszerű dialógushelyzeteket teremtsen, hanem az, hogy egy központi alak és környezete állandóan változó viszonyát ábrázolja. Mondhatni, a három mű egymáshoz való viszonya valamilyen módon a pokol, purgatórium és paradicsom hármasságát tükrözi.

Az első oratórium, a *Das infernalische Abendmahl* (A pokoli úrvacsora) Georg Heym (1887–1912), a német expresszionizmus korán elhunyt nagy költőjének szövegére készült 1972-ben. A költeményben egy Istenhez hasonlatos főhős, aki maga is a poklok kínját szenved, az alvilág elátkozott lelkeit a fájdalom bizarr ünnepére hívja meg. Heym drámai szövege Tamást egyik legmerészebb, experimentális partitúrája megírására ihlette. A máig előadatlan mű grafikus notációjával, aleatorikus szakaszaival, a sok egyéni vonós szólam mikropolifóniájával és sok különleges hangszeres és vokális effektusával a hetvenes évek avantgárdjának szelleméből táplálkozik. Ezeket a stíluseszközöket a zeneszerző mind az expresszionista kifejezés szolgálatába állította; az egész darab szinte egyetlen sikolya a félelemnek és borzadálynak. Tamásra valószínűleg hatott Penderecki *Hirosima-gyászéneke* (1961), Ligeti *Requiemje* (1965) vagy éppen Erhard Karkoschka *Das Schriftbild der neuen Musik* című elméleti munkája (1966).

A szólista szerepét, melyben egy meghatározott hangmagasságú ének váltakozik *Sprechgesang*gal, deklamációval és suttogással, férfi vagy női előadó egyaránt tolmácsolhatja. Tamás szövegmegzenésítésére jellemző, hogy egyes szavakat olykor kiszakít a környezetéből, egyes fonémákat a szavaktól, vagy éppen egyetlen apró módosítással megváltoztatja egy-egy szó értelmét. Így lesz például a *Traum*-ból (álom) *Raum* (tér); a *Qualen*-ből (kínok) *Quallen* (medúzák), *Alle* (mind), *Aal* (angolna) stb. Ez a technika, mely, mint látni fogjuk, a második oratóriumban is visszatér majd, sokkal több, mint egyszerű szójáték: a szóasszociációk mindegyike további érzelmi dimenziókkal gazdagítja a művet. Máskor a kórus egy-egy kulcsszóból egyes hangokat emel ki, például a *Gram* (búbánat) egyes betűit, melyek mind önálló életre kelnek a kórusszólamokban, ezzel adva külön nyomatékot a szó jelentésének.

Még a pokol közepén is felmerül azonban a békének és nyugalomnak legalább a vágyképe. A paradicsomnak mint távoli emléknek a pusztá említésére egy „Pastorale” feliratú, idillikus szakasz válaszol, melyhez Tamás a partitúrában az alábbi megjegyzést fűzte:

A „Paradicsom” szó hallatára valamennyi hangszeres és énekes halkan improvizálni kezd, mindenki magának, de mégis együtt. Halkan, mert ennek a szakasznak meditatív a jellege, és távoli, elsüllyedt emlékeket vagy megsejtett képzettársításokat kell ébresztetnie. (Aki csak képes rá, az hallgasson bele a saját lelkébe, hogy ott keresse azt, ami elveszett. Milyen kollektív lelki kép fog ebből létrejönni? Csönd? Rendezettség? Káosz? Harmónia? Boldogság? Semmi?)

A „Semmi” szó után csillag következik, majd a lap alján ezt olvassuk: „Ha semmi sem jön létre, akkor folytassuk a 107. ütemtől! De ha valami mégis létrejön, különösen ha még szép is, akkor ez a szakasz tetszőlegesen sokáig tarthat...”

Ennek az önmagunkba belehallgató szakasznak nem kevésbé rendkívüli folytatása van. A kórus pianissimóban belekezd az „Ein’ feste Burg” (Erős vár a mi Iste-

nünk) kezdetű korálba, amely természetesen Tamás saját betoldása. A korál azonban közvetlenül a „Gott” (Isten) szó előtt hirtelen félbeszakad, és az utolsó hangot a cseleszta erőteljes sforzatója helyettesíti. A keresztény Isten nevét ebben a kontextusban ki sem szabad mondani!

Ami ezután következik, az könnyen egy újabb csoportos improvizációnak tűnhet, bár a szerző ezúttal minden hangot pontosan lejegyzett. A szöveg a kereszténységet a görög mitológiával cseréli fel: a szenvedő, de egyúttal vigasztalást hozó főhős pánsíppal szenderíti álomra a kárhozott lelkeket. Ebben a pillanatban a szóló énekszólamban és a fafúvókban előbb őt, majd hat, végül pedig kilenc gazdagon díszített dallam szólal meg egyszerre. Az előadói utasítás *parlando*, és valóban: a gazdagon díszített dallamok mindegyike eredeti magyar népdal, melyet Tamás különböző nyomtatott népdalgyűjteményekből vett át. A szólista egyenesen a Bartók 1. vonósnyégyeséből is ismert *Romlott testem a bokorba...* egy variánsát énekli, először szöveg nélkül, majd Heym szavaira. Tamás aleatorikusan, minden összehangolás nélkül helyezte egymás fölé a népdalokat; közben a vonósok a népdalok töredékmotívumait játsszák. Az egyes szólamokat persze lehetetlen kihallani a sűrű polifon szövetből, de nem is ez a lényeg, hanem az a csillogó hangszőnyeg, amellyel Tamás a békét, a megnyugvást érzékelteti. Figyelemre méltó azonban, hogy a zeneszerző ezt a hatást éppen elrejtett magyar népdalok használatával éri el. Túlzás volna-e ebben Tamásnak az emigrációban háttérbe szorított, de nagyon is jelen levő magyar identitástudatának a szimbólumát látni? (1. kotta)

A „Pastorale” után az eddig metrum nélküli zenét szabályos 3/4-es ütemek váltják fel; mintha bölcsődalt hallanánk, melyben az alvilági lelkek álomra hajtják a fejüket. Bár az álom éppenséggel nem „édes” (Heym szövege itt is nyugtalanító költői képekkel van tele), a mű – a partitúra utasítása szerint – a „végtelen nyugalom” érzetével ér véget.

A második oratórium, a *Noahs Tochter* (Noé leánya) 1986-ban keletkezett, Claudia Storz (sz. 1948) svájci író nő Tamás számára írott szövegére, szoprán szólóra, narrátorra, kórusra és zenekarra. Mint *A pokoli úrvacsora* esetében, itt is az ellenkezőjére fordul valami: ezúttal a bibliai özönvíz története válik az újrainterpretálás tárgyává. Noé névtelen lánya, aki a Bibliában nem szerepel, nem hajlandó beszállni a bárkába, nem hajlandó megmenekülni. Egyrészt úgy érzi, semmivel sem jobb, mint azok, akiket Isten halálra ítélt, és nem jár neki a kivételezettség, másrészt pedig tudja, hogy a világ az özönvíz után sem lesz jó, és megmenekülni ezért nem is érdemes. A két érv látszólag ellentmondásban van egymással, mert hiszen ha a világ az özönvíz után sem lesz jó, akkor Noé lánya olyan adományt utasít vissza, amely amúgysem ér semmit. Az ellentmondás akkor kezd feloldódni, amikor világossá válik, hogy az özönvíz tulajdonképpen a modern világra vonatkozó allegória: a holokauszt túlélői közül sokan küzdenek az úgynevezett *survivor's guilt* tel, úgy érezvén, hogy semmivel sem voltak jobbak, mint azok, akik elpusztultak, és számukra a túlélés a katasztrofális veszteségek után nem több száműzetésnél. A librettó szerint: „A föld üres lesz és sivár, és ahol emberek vannak, ott háború is lesz.” Noé lánya számára így a boldogság eleve nem létezik mint választási lehetőség: azt kell választania, amit etikailag helyesnek tart.

(OHNE HEFTIK!)

Picc.

Fl.

Ob.

C. i.

Cl. p.

Cl.

Cl. b.

Fg.

Cor.

3 Tr.

Ar.

Singst.

Vl.

Vle.

Vc.

Cl. b.

— 112 —

Az említett ellentmondást igazából azonban csak Tamás zenéje oldja fel. A Lány szerepének a zenére volt szüksége, hogy meggyőzően hathasson, és a zene karakterváltásai révén a hősnő jellemfejlődésének leszünk tanúi. Első megszólalásakor a Lány hangja szomorú-lírai, ezt váltja fel később a keserű fájdalom. A darab zárószakaszában a Lány megismétli ugyanazokat a szavakat, amelyeket először hallottunk tőle, de immár nem szomorúan és líraian, hanem heves szenvedéllyel, a lemondás helyett az aktív ellenállás hangján.

A katasztrófán és annak túlélésén kívül az oratórium másik főtémája a bárkaépítés mint alkotómunka és a külső szemlélők értetlensége. A mű egyik csúcspontja az a kétszer is elhangzó kórustétel, melyben a sorsáról még mit sem sejtő nép figyelni Noét, amint az dolgozik, és tudatlanságában kigúnyolja őt. Noé maga nem jelenik meg az oratóriumban mint szereplő; a fiait megszemélyesítő férfikar veszi védelmébe a bárkaépítőt a gúnyolódókkal szemben: „El a kezekkel Noétól! Mit tudtok ti az ő nagy művéről? Feladatot kapott, senki nem tudja, kitől. Hangot hall: valami újnak kell jönnie.” A „kell” szót (*muss!*) Tamás erősen kihangsúlyozta; legyen ez az új jó vagy rossz, elkerülni nem lehet.

A gúnykórus meghatározott hangmagasságok nélkül mint suttogó-, majd szavalókórus indul. A deklamációban feltűnik egy jellegzetes variációs technika, amely különösen fontos volt Tamás számára: a *Was tut er?* (Mit csinál ő?) kérdésben először a három szó váltakozva kap erős sforzato hangsúlyt, amely nemcsak a kérdés értelmét módosítja, hanem érdekes ritmuspolifóniát is teremt. A *pokoli úrvacsorához* hasonlóan megjelennek a szóvariációk is, bár azzal a humoros hatást keltő különbséggel, hogy az eljárás inkább hangulatfestő, vagy indulatszavakat, mintsem új jelentéshordozókat eredményez: *Ding* (dolog) – *Dong*; *Frau* (feleség) – *Au!* A hangsúlyok és szavak variálásában Tamás valójában a zenei motivikus munka verbális megfelelőjét fejlesztette ki. A kórus „Lírai közjátékában” (*Lyrischer Zwischengesang*) jelenik meg közvetlenül a bibliai történetnek a mai időkre való alkalmazása, nevezetesen a bárkába szállás mint emigráció. Egy 6/8-os ritmusú, barcarolaszerű szakaszban arról énekelnek a bárka utasai, hogy a magukkal hozott állatok révén megpróbálnak valamit átmenteni a régi otthon megszokott békességéből. Ez azonban csak illúzió, mert egy nap ki kell majd szállniuk a bárkából és szembe kell nézniük egy üres és sivár tájjal, ahol csak új háborúknak lesznek kitéve. Tamás egészen odáig ment ennek a reménytelen jövőnek a lefestésében, hogy az *Aussteigen!* (Kiszállni!) szót brutális fortissimóval zenésítette meg, szinte az auschwitzi táborőrök üvöltözését idézve. A darab „Lírai epilógussal” (*Lyrischer Abgesang*) csendül ki, ahol az *Aussteigen* nem fenyegetően, hanem gyengéden szól, és a vigaszt a *neuer Pfad* (új ösvény) új voltában találják meg a menekülők (2. kotta).

A *pokoli úrvacsora* és *Noé leánya* között óriási a stiláris különbség. A nyolcvanas évekre Tamás szakított az avantgardista kísérletezéssel; ő maga „mérsékelt modern”-nek minősítette második oratóriumának a zenei nyelvét. Természetesen, mivel ezt a darabot nem az íróasztalfióknak, hanem konkrét előadóknak írta, számításba kellett vennie a rendezésére álló erőket. A Lány szerepét Rosmarie Hofmann énekelte, aki többek között René Jacobsszal és Helmuth Rillinggel vett

394 (sempre più agitato)

Handwritten musical score for "Der Schwanensee" (The Swan Lake) by Tchaikovsky, Op. 35. The score is for a piano and voice. The piano part is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The voice part is in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score is written on five staves. The first three staves are for the piano, and the last two are for the voice. The piano part features a melody with many ornaments (trills, grace notes) and a bass line with many ornaments. The voice part features a melody with many ornaments and a bass line with many ornaments. The score is handwritten and includes the title "Der Schwanensee" and the opus number "Op. 35".

(tutta forza)

[illegible]

lemezre barokk zenét,<sup>7</sup> de a többi közreműködő helybéli volt, a kórus Tamás középiskolájának növendékeiből került ki. Ennek ellenére vagy talán éppen ezért az 1988. januári ősbemutató, mint Tamás egy újságkritika hátára feljegyezte, „óriási, döbbenetes siker” volt”.<sup>8</sup>

Az 1993-ban keletkezett harmadik oratóriumban, a *Die Stimmen der Erdében* (A Föld hangjai) Tamás végre minden fenntartás nélkül megkomponálta azt a „nagy békét”, amelynek vágyképe már *A pokoli úrvacsorában* felsejlett, és amely a *Noé leányában* is csak igen korlátozottan valósulhatott meg. Még itt is hangsúlyozza azonban, hogy ennek a békének kemény lelki küzdelem az ára. A szöveget ezúttal Mihail Naimy (Nu’aime, vagy Nu’ayma, 1889–1988) libanoni keresztény írótól vette. Mint közeli barátja, Khalil Gibran, *A próféta* című könyv népszerű szerzője, Naimy is erősen a vallási miszticizmus hatása alatt állt. A Tamás által megzenésített szöveg német fordításban 1990-ben jelent meg.<sup>9</sup>

A *Noé leányához* hasonlóan ez az oratórium is három részre tagolódik. Az első a világ szépségét dicsőíti; a második arról szól, hogy a jó és a rossz emberi cselekedetek egyaránt a nyelv segítségével valósulnak meg, és a nyelv, ha a gonosz szolgálatába áll, elpusztíthatja a világot. A harmadik rész tablói az Istenbe vetett bizalomról szólnak, és Isten követéről, a Halálról, melynek fenyegető rémképét csak a hit és a szeretet tudja eloszlatni. A mű az életigenlés és a szeretet diadalával jut a tetőpontjára; ezt rövid, meditatív kóda követi, melyben a lélek végre eléri az áhított békét.

A szöveg természetesen fontos inspirációt jelentett, de Tamás nem hagyatkozott teljesen rá: az oratóriumban igen nagy szerephez jutnak a tisztán hangszeres közjátékok, vagy szöveg nélkül, csak az *a* magánhangzóra énekelt részek. Sokszor éppen a legfontosabb dolgokat nem lehet szavakkal kifejezni: Tamás a „Föld szimfóniáját” szöveg nélküli, eksztatikus táncként komponálta meg, ahol a szólista tiszta kvintjei és kvartjai a kórus kromatikus akkordjaival és az üstdob erőteljes ritmusaival vegyülnek. Ugyancsak szöveg nélkül reagál a zene arra a kórustételre, amely Szent Pál híres szavait parafrázálva<sup>10</sup> azt mondja ki, hogy minden emberi cselekvés hiábavaló, mely nem a szeretetből fakad. Egy gyászos hangulatú, a mély csőharang által kísért angolkürtszóló siratja a félresiklott ambíciókat; „fáradtan, szomorúan, monotonul” lépnek be rögtön utána a rézfúvók.

Stiláris tekintetben a mű a *Noé leányának* „mérésékelt modern”-ségét folytatja, telített kromatikus harmóniavilágával, melyet Tamás a legkülönbözőbb hangulatok kifejezésére tudott használni. A mű indítása félreismerhetetlenül Kodály *Psalmus Hungaricus*-ára utal. Mint a *Psalmus*-ban, itt is tenor az egyetlen szólista, aki az egyénnek az Istenhez való viszonyát jeleníti meg; a kórus ehhez az „én”-perspektí-

7 Diszkográfiáját ld. <http://www.bach-cantatas.com/Bio/Hoffmann-Rosmarie.htm>, ahol a művész nő nevét helytelenül két f-fel írták.

8 Édesanyjának írott levél, dátum nélkül.

9 *Zwiegespräch beim Sonnenuntergang*. Olten–Freiburg: Walter, 1990.

10 „Szólhatnak az emberek vagy az angyalok nyelvén, ha szeretet nincs bennem, csak zengő érc vagyok vagy pengő cimbalom.” 1 Kor. 13:1.

vához teszi hozzá a közösség hangját. A korábbi évek avantgárd stílusának a nyoma itt-ott felbukkannak *A Föld hangjaiban*, például akkor, amikor egyes hangszerek meghatározatlan hangmagasságokat játszanak pontos ritmusban, egyfajta korlátozott aleatorikával. Ezek a pillanatok jellemző módon mindig a negatív helyzetekhez – a nyelvhez mint kétélű kardhoz vagy a mű csúcspontját alkotó hazugságrushoz – kapcsolódnak.

A *Lüge* (hazugság) szó Naimy szövegében egyetlenegyszer fordul elő. Miután az író felsorolja mindazt a jót, amelyet a szavak lehetővé tesznek, így folytatja: *Und mit Worten lüge ich* (És szavakkal hazudok). Tamás ezt az egyetlen rövid mondatot a darab egyik leghosszabb szakaszává bővítette, ahol a szó nem kevesebb, mint harmincnyolcszor hangzik el, deklamálva, kiáltva avagy suttogva. Csak énekelve nem hangzik el egyszer sem, mivel a hazugságnak nem lehet dallama. Megbotránkozva, dühvel vagy éppen undorral mondják ki; egyszer „kívülről” pellengérezik ki, másszor „belülről”, magának a hazug embernek a szemszögéből. Az előadói utasítások között szerepel a „csalárd” (*verlogen*), a „hamis” (*falsch*) és az „édeskés” (*süsslich*). Tamás saját szavaival is kiegészítette a hazugság jelentéskörét: így olyan szavakat is hallunk, mint *Hass* (gyűlölet), *Verleumdung* (rágalom), vagy *Hetzen* (uszítás), *Heucheln* (képmutatás) és *Spott* (gúny). Lehetséges volna, hogy az első kettő a *Varázsfuvola* I. felvonásbeli kvintettjének tudatalatti reminiscenciája?

*Bekämen doch die Lügner alle  
Ein solches Schloss vor ihren Mund!  
Statt Hass, Verleumdung, schwarzer Galle  
Bestünde Lieb und Bruderbund.*

Csak éppen itt már nem Papageno ártalmatlan füllentéséről van szó, hanem olyan valótlanságokról, amelyek romba dönthetik a világot. Ezért még a zenekari hangszerek is hisztérikusan szólnak: éles hangsúlyaik a partitúra utasítása szerint olyanok, mint az „ostorcsapások” (3. kotta a 78. oldalon).

Valóban a hazugság volna a legnagyobb bűn, amelyet az emberiség elkövethet? Az oratóriumban sok szó esik háborús pusztításról, de ezeket a szövegeket a szólista nagyrészt egyszerű hangon recitálja, csupán a klarinét és a basszusklarinét kíséretével, nem mentesen a drámai feszültségtől, de mégsem azzal a sodró energiával, amelyet a hazugság említése váltott ki Tamásból. Úgy tűnik, hogy a zeneszerző, aki egész életében az igazságot kereste, a hazugságban mint az igazság princípiumának tagadásában találta meg korunk valamennyi rákfenéjének a gyökerét.

Utolsó oratóriumában Tamás tett kísérletet, hogy a hazugság leleplezése után visszataláljon Istenhez, és a szeretet mint legnagyobb hatalom által győzze le a sötétséget. Akinek a lelkében ott van Isten és a szeretet, az nem fogja a nyelvet hazugsággal bemocskolni. Tamás világléteében küzdött ezért a hitért, és öngyilkossága bizonyítja, hogy nem volt képes tartósan a magáévá tenni. De annyi legalább megadatott neki, hogy mélyen megrázó formában kifejezést adjon ezeknek az örök kérdéseknek, mindennek ellenére és dacára optimista választ adva rájuk.

8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)

Fl. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

Ob. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

EH. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

Kcl. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

Bkl. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

Fg. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

Kfg. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

S. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

A. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

T. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

B. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

Lügen! Worte! Lügen!

Lügen, verkommen!! Lügen!

(wie scharfe Peitschenhiebe!)

1.2. Cor. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

3.4. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

Tr. 1. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

2. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

1.2. Pos. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

3. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

Tuba *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

Timp. *8- (wie scharfe Peitschenhiebe!)*

P < f P < f P < f

81-

---

## ABSTRACT

---

PÉTER LAKI

### INFERNO AND PARADISO IN THE ORATORIOS OF JÁNOS TAMÁS (1936–95)

---

János Tamás, born in Budapest, emigrated to Switzerland in 1956 and developed an active career there as composer, conductor, pianist and teacher. He composed more than 120 works in all genres: orchestral, vocal, chamber. His entire compositional *Nachlass* is currently preserved at the Paul Sacher Archives in Basel.

Tamás's catalog includes three large-scale oratorios on religious themes, which not only illustrate the evolution of his style but also transmit his personal philosophy about good and evil, and give evidence of an existential struggle for genuine moral values.

The first oratorio, *Das infernalische Abendmahl* (1972), is based on an expressionist poem by Georg Heym; the second, *Noahs Tochter* (1986), is a setting of a libretto written for Tamás by Swiss writer Claudia Storz. The third, *Die Stimmen der Erde* (1993), is an adaptation of writings by the Lebanese Christian author Mikhail Naimy. In each work, the argument proceeds through a series of inversions where a traditional event or idea is interpreted in an utterly non-traditional way. The Last Supper is turned into a horrific vision of suffering; Noah is given a daughter who refuses to enter the Ark and questions the whole idea of salvation; and the evil actions of humankind constantly threaten to destroy God's creation. Yet in each case, negativity is overcome: the damned souls in Hell fall asleep and enjoy a respite from their pain; the necessity of the 'new path' humanity has to take outweighs the objections of Noah's daughter; and a vision of boundless love triumphs over all adversity in the last oratorio.

*Das infernalische Abendmahl*, which remains unperformed to this day, is an experimental score with graphic notation and many avantgardistic effects. In the last two oratorios, Tamás returned to a more traditional way of writing, yet he always speaks in a very personal voice that deserves to be heard.

---

**Péter Laki** (b. 1954) graduated from the Franz Liszt Academy (now University) of Music in 1979 and received his Ph. D. from the University of Pennsylvania in 1989. He served as Program Annotator of the Cleveland Orchestra from 1990 to 2002 and taught courses at Case Western Reserve University, Kent State University, John Carroll University and Oberlin College between 1990 and 2007. Since 2007, he has been on the faculty of Bard College in Annandale-on-Hudson, New York. Laki is the author of numerous musicological articles and the editor of *Bartók and His World*, a collection of essays and documents published by Princeton University Press in 1995.

## K Ö Z L E M É N Y

Juhász Veronika

### „...HAZÁNK FIATAL NEMZEDÉKÉTŐL VÁRHAJUK CSAK A MAGYAR ZENE KIMIVELÉSÉT...”\*

*Hogyan támogatta Mosonyi Mihály a magyar zene ügyét*

„A legkisebbeknek sincs megtiltva, hogy nagy dolgokról álmodjanak, sőt törekedjenek is nagy dolgokra – szerényen, képességeikhez mérten.”<sup>1</sup> Liszt Ferencnek ez a gondolata juthat eszünkbe, mikor átnézzük azt a számtalan írást, amelyet Mosonyi Mihály a *Zenészeti Lapok*ban különböző szerzők műveiről közölt. Ahogyan Bónis Ferenc megállapította monográfiájában, Mosonyit egyfajta „kettős látásmód” jellemezte. Amellett hogy Schumannról és Lisztről, Wagnerről és Erkelről írt, bátorította és dicsérte a *Zenészeti Lapok* hasábjain a korabeli magyar zene teljes „második vonalát” is.<sup>2</sup> Hogy csak néhány nevet említsünk: Palotási-Pecsenyánszky Jánost, Simonffy Kálmánt, Szabadi-Frank Ignácot, Zimay Lászlót, Gáspáry Jánost, Bertha Sándort, Szénfy Gusztávot, Engeszer Mátyást vagy Székely Imrét. Ez tette Mosonyit „kora magyar zeneéletének legbölcsebb építőjévé”, hiszen „azért lelkesítette ezeket a muzikusokat, hogy valamiképpen európai műveltséggel olthassa be őket s általuk is közelebb jusson céljához, a „’4-ik világhírű zeneírmodor’, az önálló magyar műzenei stílus megteremtéséhez”.<sup>3</sup>

Olyan nagyvonalú pedagógiai program volt ez, amelyben nem szégyellte még a „legkisebbeket”, azaz a kevésbé képzett, de tehetségesnek mutatkozó és lelkes muzikusokat is támogatni. Erre a célra összhangzattan cikksorozatot is indított, amelynek előszavában így ír:

Ha minden szép s magasztos iránt, egyiránt lelkesülni tudó hazámfiak közöl, csak néhányat is föllelkesíthetek a komolyabb tett mezejére, életem legszebb célját elértem, mert hazánk fiatal nemzedékétől várhatjuk csak a magyar zene kimivelését s oda idomítását

\* A Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont Mosonyi Mihály tiszteletére rendezett emléknapián, 2015. október 3-án a Régi Zeneakadémián elhangzott előadás írott változata.

1 Liszt Ferenc August Antalnak. Weimar, 1871. július 17. In: *Liszt Ferenc válogatott írásai*, II. Vál., ford., jegyz. és kísérő tanulmányokkal ellátta Hankiss János. Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1959, 653–654., ide: 654.

2 Bónis Ferenc: *Mosonyi Mihály*. Budapest: Gondolat, 1960, 150.

3 Uott.

hogy abból aztán idővel, azon művészeti báj s önállóság fejlődjek ki, mely abban – magassabb értelemben – hiszem hogy rejlik. Egy széles, s terebélyes műága lesz az majd a zeneművészetnek, melynek pompás színezetű virágai, s megérett gyümölcsei körében, vonzó szellemi nyughelyekre találандnak a művészeti világ vándorai.<sup>4</sup>

Ábrányi Kornél számára egészen érthetetlennek tűnt az a sajátságos pedagógiai program, amellyel Mosonyi olyanokat is felkarolt, akiről ő a következőképpen vélekedett:

Különös előszeretettel viseltetett a vidéki kompozitorok, népzeneszerzők és félműveltségű zenészek iránt. Az ilyenmű – sokszor felette ügyetlen – szárnypróbálgatásokat nagy tekintélyű mecenássága alá vette, nyilvános cikkeket írt felettök s nyilvánosan is kijavította zenészeti hebegéseiket, biztatván, sarkalván őket a komoly tanulásra. Azok, kik vele az irodalmi pályán solidaritásban álltak, mind ezt szívesen elnézték neki, mert meg voltak győződve, hogy csak a jót és üdvöset akarja. Ha sokszor túlságig vitte ebbeli rögeszméjét s figyelmeztették a veszedelmes politikára, mindig azt szokta volt válaszolni, hogy: „vagy kíválnak idővel, s akkor megérdemelték a túlkimelést, vagy ha nem, akkor fennmaradt tudatlanságukkal úgy sem ártnak még a légynek sem”. A következőzés azonban [sic] megmutatta, hogy Mosonyi sok ily vadzszeni irányában csalatkozott s közülök sokan igaz, hogy a légynek nem, de a magyar zene ügyének nagyon is ártottak!<sup>5</sup>

Érdekes szempont lehet a zeneműkiadás felől megközelíteni a kérdést. Elég egy-két példát kiemelni azok közül a művek közül, amelyekkel Mosonyi foglalkozott, hogy lássuk, a kiadók – az 1860-as években működő összesen két zeneműkiadó, a Treichlinger és a Rózsavölgyi – mintegy állandó bevételi forrásként tarthatták számon például a különböző csárdásokat. Konkoly Thege Miklós *Szegény paraszt* és Csillag Józsi *Vége a bűnnek csárdást húznak* című darabjairól Mosonyi 1861-ben három számon keresztülívelő folytatásos kritikát írt.<sup>6</sup> Mona Ilona *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük* című munkája<sup>7</sup> és a Rózsavölgyi kiadó 1905-ben megjelent *Kiadványjegyzéke* alapján tudjuk nyomon követni a két szerző 1860-as évtizedben megjelent műveinek kiadástörténetét. Csillag Józsi első három szerzeménye még a Treichlinger kiadónál jelent meg 1860-ban, a többi azonban már mind Rózsavölgyinél, nagy többségük 1864-ig bezárólag; Konkoly-Thege Miklós darabjai pedig 1864-ig Treichlingernél, aztán Rózsavölgyinél. A korszak legnagyobb és maga elé a legnemesebb célt kitűző zeneműkiadójának is szüksége volt a fennmaradásához szórakoztató célú, kevésbé kvalitásos, de kelendő zenék publikálására, hogy megteremtse a komolyabb művek kiadásához szükséges anyagi hátteret.

4 Mosonyi Mihály: „Öszhangzat [Harmonie] s hangzatjelzés-tan. Előszó”, *Zenészeti Lapok*, 2. (1860), 15.

5 Ábrányi Kornél: *Mosonyi Mihály élet és jellemrajza*. Pest: Corvina, 1872, 65.

6 Mosonyi Mihály: „Két népies csárdás: 1) 'Szegény paraszt', zongorára átírta Konkoly Thege Miklós; 2) 'Vége a bűnnek csárdást húznak', zongorára szerkeszté Csillag J.”. In: *Zenészeti Lapok*, 1/18. (1861), 142–143.; 2. rész: 1/24. (1861), 186–187.; 3. rész: 1/26. (1861), 206–207.

7 Mona Ilona: *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1989; *Kiadvány-jegyzék*. Rózsavölgyi és társa csász. és kir. udvari zenemű-kereskedésének Budapestén. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 1905.

Mosonyi Mihály műismertető és kritikai tevékenysége mind a katolikus, mind a református, mind pedig az evangélikus egyházi zenére is kiterjedt. Ismertetést jelentetett meg előbb a Tárkányi-Zsasskovszky katolikus egyházi énektárról, majd a Szotyori Nagy Károly szerkesztette *Templomi és halotti karénekeskönyvről* a magyarországi reformátusok számára, és ismertetőt írt Gáspár János evangélikus kántortanító új egyházi énekeskönyvéről is, mely végül nyomtatásban sosem jelent meg. Gáspár János az egyetlen olyan szerző, akinek teljes művei nem a lap zeneműmellékletében, hanem Mosonyi egy-két észrevételével kiegészítve magában a lapban kaptak helyet. Ezen kívül a szerzőnek más lehetősége nem adódott művei kiadására.

Mosonyi Mihály a *Zenészeti Lapok* 1861-es évfolyamának hét számában foglalkozik Gáspár János evangélikus kántor és tanító műveinek a bemutatásával. Összesen 11 népdal- és korálfeldolgozást közöl teljes egészében, hat világi és öt egyházi kórusművet. Ezeknek a műveknek a közléséhez is kapcsolódik némi előzmény. Miután 1860-ban Gáspár először küldte el a darabjait a szerkesztőségnek, nyílt levélben elutasították.<sup>8</sup> 1861 márciusában azonban szintén nyílt levélben biztatják, hogy hamarosan „szakavatott munkatársuk, M.” – azaz Mosonyi – értekezni fog róluk.<sup>9</sup> Már a következő hónapokban meg is jelent a Gáspár Jánost és két férfikarra írott művét bemutató írás, majd 1862-ig bezárólag kilenc további szerzemény, és a hozzájuk kapcsolódó korrekciós javaslatok. Viszont a *Zenészeti Lapokon* kívül a szerzőnek nem jelenhetett meg máshol műve, bár egész életében próbált kiadót találni hozzá.

A *Protestáns egyházi és iskolai lap* 1882. évfolyamában találunk erre utalást. Hörk József egyháztörténész és egyházi szakíró hosszasan elemzi azt a korálgyűjteményt, melyet Gáspár János a német evangélikus iskolák számára készített, és az iskolai egyházi énektanítás megreformálását célozta.<sup>10</sup> A gyűjtemény 185 korált tartalmazott volna két- és háromszólamú feldolgozásban, valamint egy függelékkel iskolai énekekkel.<sup>11</sup> Ezt a munkát már 1880-ban vizsgálta egy szakértő bizottság, melynek tagja volt többek között Volkmann Róbert is, aki így nyilatkozott a gyűjteményről: „Beható bírálát után e művet egészében érdemteljes és célravezető műnek kell ítélnem. Harmonizálás és hangvezetés [Stimmenführung] engem igen kielégített. Mindkettőnek jellemvonása a természetesség s énekelhetőség.”<sup>12</sup> A Tiszai Evangélikus Egyházkerület jegyzőkönyveiből kiderül, hogy még két évvel később, 1884 augusztusában sem sikerült a gyűjteményt kiadni. Az illetékesek

8 „Nyílt levél”, *Zenészeti Lapok*, 1/11. (1860), 88.

9 „Nyílt levél”, *Zenészeti Lapok*, 1/26. (1861), 208.

10 Hörk József: „Az egyházi ének ügye a tiszai ev. kerületben”, *Protestáns egyházi és iskolai lap*, 3. (1882), 1027–1030.

11 A mű teljes címe a következő: *Schul-Choralbuch enthaltend eine Auswahl von 185 der schönsten und gebräuchlichsten Choräle in zwei und dreistimmiger Bearbeitung nebst einem Anhang von Schulliedern zum Gebrauch für evangelischen Schulen.*

12 Hörk: i. m., 1030.

arra hivatkoztak, hogy a kérdéses időszakban túlkínálat jött létre protestáns korálkönyvekből, ezért egy újabb gyűjtemény iránt már nincs kereslet.<sup>13</sup>

Négy év múlva, 1888-ban az evangélikus egyetemes közgyűlési jegyzőkönyv már három korálkönyvet említ, amelyet Gáspáry János szerkesztett. Ezekből egyet, az iskolai használatra szánt gyűjteményt a tiszai kerület püspöke szerint a kerületek és az egyetemes gyűlés már elfogadta. Egy másik gyűjteményt pedig – amely a magyar és német egyházak számára készített két- és háromszólamú korálfeldolgozásokat tartalmazott – ajánlja, hogy az egyetemes pénztár költségén adják ki, mivel a szerző nem vár érte külön díjazást. Az egyetemes gyűlés ezért bírálatra kérte fel Frühwirth Samu, Altdorfer Keresztély és Kapy Gyula szakértőket.<sup>14</sup> A következő évi jegyzőkönyvben olvashatjuk a bizottság véleményét: „...elismerik ugyan a nevezett choralkönyv egyes előnyeit s méltánylattal szólnak a szerző szorgalmáról és ügyességéről, de mivel a melodiák itt-ott nagyon is eltérők a használatban levőktől s még egységes egyházi énekes könyveink sem lévén, variatiokban bővelkedő choralkönyveinknek egységesítése is kétes eredményű, a choralkönyvnek egyetemes költségén való kiadását nem ajánlják.” Ennek fényében az egyetemes pénztár nem kívánta kiadni a gyűjteményt.

Az *Evangélikus Egyház és Iskola* című lapban 1890-ben megjelent gyászjelentésben a következőket olvashatjuk a fent említett egyházi énekeskönyvekről: „Gáspáry, – ki a theol[ógiai] tanfolyamot elvégezte s candidaticumot is tett, – a 40-es évek közepe táján egy évig a boroszlói zene-conservatoriumban tanulván, az egyházi zenének alapos ismerője volt, s mint ilyen több rendbeli choralkönyvet (egyházi partitúra, iskolai choralkönyv) is írt, melyekre azonban – hazai prot[estáns] énekügyünk nagy kárára – eddigelé nem akadt kiadó, mindannak daczára, hogy úgy a tiszai kerületi mint az egyetemes gyűlés által kiküldött bíráló bizottság az elhunyt műveit zenei tekintetben kitűnőknek, kiadásra méltóknak találta, s mint ilyeneket az egyetemes gyűlés figyelmébe s pártfogásába ajánlotta. Erre szolgáló alap hiányában a boldogult művei mostanáig nem láttak napvilágot.”<sup>15</sup>

Visszaulva Ábrányi Kornél véleményére, melyet Mosonyi úgynevezett „mecenási” tevékenységével kapcsolatban megfogalmazott, azt kell mondanunk, hogy egy olyan korszakban, amelyben a legnagyobb zenei tanintézet, a Pestbudai Zene- de még a vidéki zeneiskolákkal együtt sem volt képes a félig képzett, félművelt zenészek hadát kellő mértékben csökkenteni, Mosonyi Mihály minden pedagógiai törekvése és módszere indokolt volt – függetlenül attól, hogy milyen eredményre vezettek.

13 *Tiszai Evangélikus Egyházkerület jegyzőkönyvei 1881–1886*, 1884. augusztus, 82–83. [http://library.hungaricana.hu/hu/view/Tiszai\\_1881\\_1886/?pg=335&layout=s](http://library.hungaricana.hu/hu/view/Tiszai_1881_1886/?pg=335&layout=s) (2015. 09. 20.)

14 *Evangélikus Egyetemes Közgyűlési Jegyzőkönyvek*, 1888. október 10–12., 33. [http://library.hungaricana.hu/hu/view/EvangKozgyulJkv\\_1888\\_10\\_10/?pg=0&layout=s](http://library.hungaricana.hu/hu/view/EvangKozgyulJkv_1888_10_10/?pg=0&layout=s) (2015. 09. 20.)

15 „Halálozás. Gáspáry János”, *Evangélikus Egyház és Iskola*, 33. (1890), 272.

## ABSTRACT

---

VERONIKA JUHÁSZ

‘...IT IS FROM HUNGARY’S YOUNGER GENERATION  
THAT THE DEVELOPMENT OF HUNGARIAN MUSIC IS  
TO BE EXPECTED...’

---

Mihály Mosonyi’s music criticism in the *Zenészeti Lapok* (Musical Pages) was an important part of his main goal: to create a distinctively Hungarian musical style. Besides writing about outstanding figures of the time’s musical life, his pedagogical strategy was to support those composers who seemed to be talented but less skilled. With his benevolent criticism he wanted them to improve and become the foundation of a Hungarian musical style. In addition to secular music he was also concerned about church music, regardless its being Catholic, Presbyterian or Lutheran. In this paper I have selected some good examples from Mosonyi’s diverse activities in the *Zenészeti Lapok* to illustrate how they served the cause of Hungarian music.

---

**Veronika Juhász** is a librarian at the Research Library for Music History at the Liszt Academy of Music, Budapest. She received her Master’s degree in Library and Information Science from Eötvös Loránd University in 2013, and also a BA degree in Liberal Arts with specialization in art history at the same institute in 2010.

Mona Dániel

## A ZENESZERZŐ KRITIKUS\*

*Mosonyi Mihály Zenészeti Lapokban megjelent kritikáiról*

Zenekritika... Ez a pontos megfogalmazás, ha Mosonyi Mihály *Zenészeti Lapokban* megjelent kritikái jellegű írásainak műfaját szeretnénk meghatározni. A szándékom az volt, hogy megvizsgáljam Mosonyi koncertkritikáit, de hamar kiderült, ez az elemzés kevés lenne ahhoz, hogy ítészi énjét bemutassam. Mosonyi 1860 és 1867 között írt a *Zenészeti Lapokba*, melynek online adatbázisa ebből az időintervallumból mindössze két koncertkritikát tüntet fel Mosonyi neve alatt.<sup>1</sup> A *Joachim József második s utolsó hangversenye* című, 1861. márciusi írás<sup>2</sup> azonban Ábrányi Kornél munkája. Egyetlen Mosonyi-koncertkritikánk tehát az 1866 áprilisában megjelent, a Budai Dalárda 25. dalestélyéről értekező cikk.<sup>3</sup> Az alig több mint egyhasábos írásnak csupán két apró bekezdése foglalkozik mai értelemben vett koncertkritikai észrevételekkel. A dalest első felének értékelése kimerül a műsorválasztás leírásában és néhány dicsérő szóban:

Visszatérve a fentnevezett estélyre, annak műsora igen érdekesen és változatosan volt összeállítva. Az 1-ső rész 3 kardalt, egy bariton-áriát és egy kettőst foglalt magában két női hangra. Ez utóbbi választás tapintatos volt, egyike az Mendelssohn legszebb dalainak, s Knahl Adél asszony és Vacaro Anna kisasszony oly szépen értelmezték azt, hogy közkívánatra ismételnök kellett. A bariton ária is Denkenberger F. Úr által szép előadással értelmezve méltó elismeréssel találkozott.<sup>4</sup>

A koncert második feléről hasonló tárgyilagossággal szól Mosonyi. (Hogy ez miért olyan meglepő, arra többi kritikájának stílusa ad majd magyarázatot.) E ponton kitér az egyik mű szerkezetére, fordítójára, illetve az e darab sikeres előadásához szükséges szorgalomra – az énekegyletére és a karmesterére egyaránt. Kiemeli a zenekari kíséretet szolgáltató katonai bandát is, mely kiválóan oldotta meg a

\* A Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont Mosonyi Mihály tiszteletére rendezett emléknapiján, 2015. október 3-án a Régi Zeneakadémián elhangzott előadás írott változata

1 Mosonyi Mihály Asmodi álnéven is publikált a *Lapokba*, ám ezek kivétel nélkül az ún. „Zenészeti nap-tár” rovat feljegyzései: egymondatos hírek, zenei tréfák – kizárólag az 1860/61-es évfolyamban.

2 Mosonyi Mihály: „Joachim József második s utolsó hangversenye”, *Zenészeti Lapok* (a továbbiakban: ZL) 1/25. (1861. márc. 21.), 198–199.

3 Uő: „A budai dalárda 25-ik dalestélye”, ZL, 6/26. (1866. ápr. 1.), 206–207.

4 Uott, 206.

komfortzónájukon kívül eső zenei feladatot. E dicsérő szavakat a budai dalegylet méltatása követi, s ez a szakasz már átvezet Mosonyi legfontosabb célkitűzéséhez: az eredeti magyar zene ápolásának hirdetéséhez.

Szivünkéből ohajtjuk, hogy a budai dalárda ezután is maradjon meg kitűzött célja mellett, s hogy főleg a magyar művészet egyik főgyámját, főtámaszát találja fel benne, mert csak ez által fogja igazán betölteni magyar dalegyleti állásából folyó honfiai hivatását.<sup>5</sup>

Ilyen és ehhez hasonló gondolatokat fogalmaz meg a cikk első felének egészében – a dalegyletek fontosságáról, illetve új magyar dalok előadásának szükségességéről. Sőt, kijelenthetjük, hogy valamennyi kritikai írása a magyar zene fejlődésének, az önálló magyar művek születésének istápolásán keresztül értékeli aktuális tárgyát, a középpontban a fiatal magyar zenészszerzők munkáival és a hazai zenei intézmények feladataival. Az alábbiakban azonban a cikkekben található, szigorúan a zeneművekről szóló kritikai megjegyzésekre fókuszálók, s nem foglalkozom Mosonyinak a zeneéletről szóló általános elmélkedéseivel, valamint a fiatal komponisták életrajzát ismertető bekezdésekkel, vagy épp az őket bátorító nyílt levelekkel.<sup>6</sup>

Mosonyi Mihály zenekritikái ugyanis a *Zenészeti Lapok* számára bírálat céljából beküldött művekre vagy akkoriban megjelent kottaújdonságokra adott nyilvános válaszok. Az előbbi olykor *Gyakorlati bírálat* címen az adott zenemű (általában dal) Mosonyi-féle átiratát jelentette.<sup>7</sup> Az összes többi esetben azonban Mosonyi szóban, hasonlatokon (gyakran természeti párhuzamokon) keresztül mutat be, s ítéel meg egy-egy darabot. Annál feltűnőbbek azok a példák, mikor egészen konkrét zenei ki-  
fejezésekkel ír a technikai problémákról. Fáy Antal *Divat-csata* című, az élet szakasza-  
it három táncban megjelenítő zongoradarabjáról például így ír 1861 februárjában:

A kérdéses tánc-zeneműnek szelleme, fogalmazása s jelleme felett semmi észrevételem sem lehet. Szerzőnek minden ízéből kitetszik a nem mindennapi zeneköltő. De a mi a darab gyakorlati részét vagyis a kivittelt illeti, erre nézve már kénytelen vagyok a zongoraszat polgári törvénykönyvére hivatkozni. Midőn szerző mint a szél arája tombolva száguld fel s alá a zongora billentyűzetén, s talán épen a sorsnak tesz szemrehányásokat, hogy miért nem látta el oly kezekkel, melyekkel hét nyolcadközt, vagyis az egész zongorát egyszerre lehetne hangoztatni; akkor bátor vagyok szerényen figyelmeztetni, hogy legyen szíves eszményvilágából a földre leszállni, s higgadtan szélyel tekinteni maga körül. Ha ezt teszi, azt hiszem meggyőződhetik, miszerint a földön élő s zongorázó gyöngéd nőnem csak nro 6, (s legfeljebb 6 és 3/4) az erősebb magunk nemebeli emberfia pedig rendesen csak nro 7 (legfeljebb 7 <sup>10</sup>/<sub>1000</sub>) Jaquemár kesztyűt szokott használni. Az igaz hogy az úgynevezett á la lion féle hosszúra növesztett körmök egy kissé meghosszabbítják az ujakat, de azért még sem teszik képesekké ilyen alaku tizes hangközök kényelmes fogására pl.:

5 Uott, 207.

6. Ld. pl. Uő: „A zene költő élete s működési tere”, *ZL*, 1/11. (1860. dec. 12.), 81–85., 1/12. (1860. dec. 19.), 89–91. és 1/13. (1860. dec. 26.), 97–99.; vagy „A Buda-pesti zenede: Annak teendői általában a zeneművészet terjesztése, de különösen a magyar zene emelése s fejlesztése érdekében”, *ZL*, 1/17. (1861. jan. 23.), 129–130., 1/18. (1861. jan. 30.), 137–139., 1/19. (1861. febr. 6.), 145–148. és 1/20. (1861. febr. 13.), 153–154.; vagy épp „Reményi Ede úrhoz”, *ZL*, 1/27. (1861. ápr. 3.), 209–212. stb.

7. Ld. uő: „Gyakorlati bírálat”, *ZL*, 2/19. (1862. febr. 6.), 146–149. és 2/31. (1862. máj. 1.), 241–244.



Majd jön a mosonyis zárómondat:

Az ily körmök inkább beillenének fegyvereknek, melyek azonban nem igen sok emberélet oltanak ki, de annál több sebet szoktak okozni a hallérzéki létszereknek.<sup>8</sup>

A zongoraszólam bonyolultsága, vagyis – ahogy Mosonyi mondja – az „ujtörő gymnasztika” Fáy dalai kapcsán is előkerül. A zongorakíséret soha nem nyomhatja el az éneket, mert „ily modorban kezelve egy dal hasonlít valami szép virághoz (énekrész) melyet a fölé hajló lomboszat (a kíséret) egészen eltakar s láthatatlanná tesz.”<sup>9</sup> A természeti képet kottapélda követi, először az eredeti, aztán Mosonyi javaslata:



A következő példából lassan kiderül, Mosonyi akkor lép ki a hasonlatok világából, ha olyan negatív kritikát fogalmaz meg, amelynek tárgya igazán bosszantja. Ilyen Reményi Edének a *Rákóczy-induló*ból készített zongoraátírat, melyről ekképp nyilatkozott 1860 októberében:

Reményi úr, fent nevezett átíratával élet-eret sértő nehéz sebet vágott eme nemzeti szentélyünk oltárfáján, mert a „Velencei farsang” módjára, ugronc-pólcot csinált abból, hogy rajta művészi halálugrásokot mutogathasson a bámuló közönségnek.

Az átíratot Liszt Ferenc munkájával állítja szembe:

Miután e páratlan nemzeti induló, már különböző fokozatu zongora-átíratokkal bír; tehát szükségtelen volt Reményi úrnak elszenteleníteni [sic]. Nincs oly osztálya a zongora játszóknak – a kezdőtől fogva a remeklő művészig – melynek számára abból kellőleg megfelelő átírat már ne létezne, s a mi eddig van, az mind tiszta, hű, s elferdíten is egyszerűsmind. Midőn Liszt Ferenc legelőször hangversenyezett hazánkban, egy hangot se változtatott ez induló eredeti dallamán s tartalmán, s a gyakoroltabb zongorászok, jeles Erkelünknek köszönhetik, hogy e minden tekintetben sikerült átíratnak birtokába juthattunk. S midőn Liszt másodszori itt léte alkalmával (1846-ban) más modorban játszta a „Rákóczyt” az onnan volt, mert ő azon genialis művészek egyike, kik soha se ismétlik magu-

8. Uő: „Mezei dalvirágok, Eredeti 20 népdal zongora kísérettel, Divat-csata, Csárdás – Hangüdvözlet az ifjusághoz, zongorára szerzé: Fáy Antal”, *ZL*, 1/21. (1861. febr. 20.), 163–165., Ide: 164.

9. Uott

kat, s kiknek keze alatt egy mesteri zenemű soha se jelenhet meg ál-ruhában. Azért, hogy valaki magára ölti az oroszlány bőrét, még korántsem lesz oroszlány.<sup>10</sup>

Reményi egyik legfőbb bűne, hogy eltér a dallam eredeti hangnemétől, az a-moll-tól, sőt egy alkalommal dúrban szólaltatja meg a témát. Ízelítő a darab részleteinek gunyoros kritizálásából:

A kezdet után komolyan, s határozottan akar tovább menni, de mindjárt az ötödik méretű lépésnél megbotlik, s egyik tarka foltja kifeszlik. A 2-ik részben harlekinünk hős akar lenni, de tagjai annyira be vannak fáslizva, hogy szabadon s természetesen nem képes mozogni, valamint hogy egy íze ki is ficamodik; s kénytelen lesz a műtét okozta sebet „Ossia” tapasszal eltakarni.<sup>11</sup>

Mosonyi írásai közt találunk néhány, az adott szerző munkásságát általános-ságban méltató megjegyzést is. Ilyen Palotásy Jánosról szóló írása 1861 februárjából,<sup>12</sup> amelyben az ifjú komponista gazdag fantáziáját dicséri, s annak szorgalmas tanulással való társulását igen biztatónak és előremutatónak véli. Ugyanebben a hónapban Svasits Lászlót így értékeli: „Dallamai bizonyos régi, méltóságos jelleműek, s meleg kifejezéssel bírnak; összhangzata természetes folyású, s darabjainak szerkezete, külalakja, a maga nemében egészen sikerültnek mondható.”<sup>13</sup>

Minekutána Mosonyi szimfonikus művekkel egyáltalán nem, zongoradarabokkal is csak elvétve foglalkozik, s kritikai életművének legnagyobb részét az „eredeti magyar költött népdalokról” való írás teszi ki, gyakran visszatérő problémája a dalok prozódiaja. Elsősorban a *Katholikus egyházi énektárról* írt többrészes cikkében<sup>14</sup> hívja fel a magyar szerzők figyelmét a szöveg és a ritmus harmóniájának életbevágó fontosságára. Kohányi Samu magyarországi népiskolák és óvodák számára írt gyermekdalait is részben hasonló okokból kritizálja.<sup>15</sup> Az 1863 áprilisában megjelent cikk bővelkedik a kottapéldákkal prezentált prozódia-javítási tanácsokban. Az 1860-as évek, amikor Mosonyi a *Zenészeti Lapok* munkatársa volt, az átalakulás időszaka a prozodiában. Javában születnek még olyan művek, melyek a dallam abszolút elsőrendűségét tartják szem előtt, nem figyelve a szöveg belső ritmusára, ugyanakkor a haladóbb szerzők már a szöveghez igazítják a zenei anyagot. Kohányi dalának javításában azonban nem csak a szöveghez igazított gyermekdal-barát ritmust figyelhetjük meg. Az eredeti 3/8-ot Mosonyi 2/4-re cseréli, talán mert a páros ütem felel meg a 19. századi népies dal-felfogásnak, míg a páratlant nem tartották magyar sajtóságnak. A korrekció tehát több szempontból is „magyarosítja” a dalt:

10. Uő: „Rákóczy-Induló, zongorára átírta...Reményi Ede”, ZL, 1/4. (1860. okt. 24.), 28–30., Ide: 29.

11. Uott

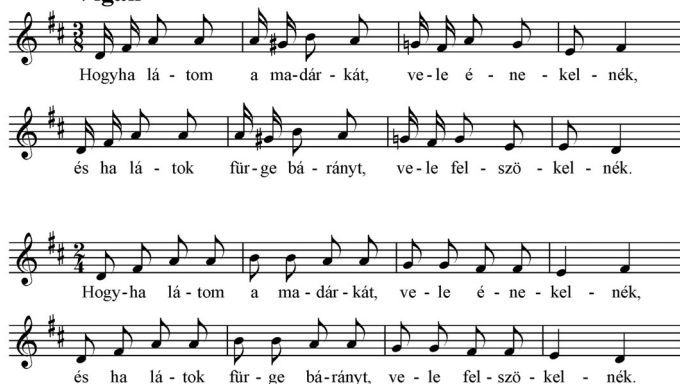
12. Uő: „Palotási Pecsényánszky János összes költeményei”, ZL, 1/20. (1861. febr. 13.), 156–158.

13. Uő: „Magyar szerzemények Svasits Jánostól, zongorára alkalmazva”, ZL, 1/22. (1861. febr. 27.), 172–173., Ide: 172.

14. Uő: „Katholikus egyházi énektár”, ZL, 1/45. (1861. aug. 7.), 357–358., 1/46. (1861. aug. 14.), 364–365., 1/47. (1861. aug. 21.), 371–373. és 1/48. (1861. aug. 28.), 381–383.

15. Uő: „Gyermekdalok a magyarországi népiskolák és óvodák számára, zenéjét szerezte Kohányi Samu”, ZL, 3/31. (1863. ápr. 30.), 248–249.

## Vigan



A továbbiakban Mosonyi Mihály legmosonyisabb zenekritikáiból szemezgetünk. A már említett Fáy Antalnak, az „ujtörő gimnasztika” mesterének szóló kritikájában a szerző dalai kapcsán Mosonyi maga fogalmazza meg írói stílusának lényegét: „Engedje meg a tisztelt szerző, hogy azokat [ti. a dalokat] egyenként röviden jellemezzem költői képekben s őszintén; ezáltal csak arról óhajtanám meggyőzni, hogy azok szerkezetét s jellemét kellőleg kifürkészttem.”<sup>16</sup>

Mint minden alkalommal, ezúttal is egy metaforán, Fáy esetében az építészettel kapcsolatos metaforán keresztül mutatja be az elemzett műveket. A 2. szám „Erős védfal, melyhez az anyagot kővé vált fájdalomi könyvek szolgáltatták”, a 6. „Valóságos csillagsánc”, a 10. „Ámor temploma, melyhez szerző az anyagot árkádiai tej s mézből válogatá”, a 18. pedig „Szükségből emelt dalkerítés, melyet leginkább a költő szavai őrzene meg a vihar rombolásaitól”.

1862 áprilisában a *Rákóczy*-átirata miatt sokat bírált Reményi Ede zongorára írt népdalai és csárdásai ösztönözték Mosonyi egyik legizgalmasabb cikkét.<sup>17</sup> Valamennyi problémát két oldalról, a minden emberben bent lakozó jó és rossz szellem szemszögéből értékelte úgy, hogy az előbbinek képzeletbeli kék, az utóbbinak képzeletbeli vörös tollat adott, hogy megvívjanak egymással, és bevéssék véleményüket a kottába. Hiba-e, hogy nem lehet a „csárdás” felíratú tételre csárdást járni, vagy ez a kifejezés csupán a mű karakterére utal, mint Chopin mazurkáinak esetében? A tempótól kezdve a hangnemi kérdéseken át egyes hangzatok vagy akár hangok megkérdőjelezéséig mindenben összeveszik a kék és a vörös, s várják a háttérben szivarra gyújtó Mosonyi döntését. „Végül bátor vagyok megjegyezni – írja Mosonyi –, hogy a vörös vonalai által ne hagyja magát Reményi úr félrevezettetni, s hogy csak bátran haladjon tovább ez újonnan kezdett pályáján. A vörös, ki

16. Uő: „Mezei dalvirágok, Eredeti 20 népdal zongora kísérettel, Divat-csata, Csárdás – Hangüdvözlét az ifjusághoz, zongorára szerző: Fáy Antal”, *ZL*, 1/21. (1861. febr. 20.), 163.

17. Uő: „Eredeti magyar népdalok és csárdások”, *ZL*, 2/27. (1862. ápr. 3.), 214. és 2/30. (1862. ápr. 24.), 234–237.

különben még tekintélyes számu szövetségeseikkel rendelkezik, annál fényesebben fog legyőztetni.”<sup>18</sup>

Frank Ignác esetében nem a kritikus énei, hanem maguk a darabok vannak megszemélyesítve.<sup>19</sup> Mintha különböző személyeket mutatna be, Mosonyi emberi karakterekként vázolja fel a tételeket. Az egészen meseszerű leírásba ugyanakkor egy zenei szakkifejezés is vegyül. Lássuk, hogy ír Frank Ignác *Komlókeri csárdásáról*:

Ez egy kissé mélyebben tekintett a pohár fenekére. Zavart volt tekintetve midőn merőn szemébe néztünk, s semmi összefüggést sem találtunk beszédében. De szívesen elnézük ezt neki, mert bizonyosan a sok jó barát csábitotta el, kik mindmeg annyian koccintgattak vele. Azonban szorosan még sem feledkezett meg kötelessége felől, s a csárdásban magához tért, sőt a 2-ik részben merészségének is adá jelét a mennyiben egy hatalmas kortyintást tőn a tábori kulacsból. Ezen kortyintás (8 méretes trilla) különben nagyon sikerült, habár merész vállalkozás leendett egy zenemű végén, hahogy az alá alkalmazott harmoniák alapjai nem lennének oly igen ingoványosok.<sup>20</sup>

Kotta nélkül Mosonyi elemzései – mint azt az iménti idézet is bizonyítja – nem értelmezhetők igazán. S bár a *Zenészeti Lapok* gyakran mellékelte a szóban forgó darab kottáját, sok esetben, mint itt is, csak a Mosonyi által megadott néhányhangos kottapéldák nyújtanak segítséget. Az olykor a konkrét hangok szintjéig hatoló elemzés máskor madártávlatból, a költői képek homályos üvegén át vizsgálja a műveket. Roppant találó azonban Zimay László *Rózsa és tövis. Hat eredeti magyar dal* című, 1860-ban megjelent ciklusának kritikája, mely – több Zimay-mű elemzésével egyetemben – a következő év áprilisában jelent meg.<sup>21</sup>

„Rózsa és tövis. Hat eredeti magyar dal” – Nem tudjuk, hogy ez úttal a rózsák után nyuljunk-e, hagyván töviseit a szerzőnek, vagy pedig megfordítva? Nem! mind a kettőt megosztjuk.<sup>22</sup>

Ez után rózsás-tövises hasonlatba csomagolt szőrszálhasogatás következik. A *Ne huzd ne huzd azt a vigat* című dalban az énekszólam egyik ütemének hangjait kifogásolja Mosonyi, s javasol helyette mást:



Ugyanebben a dalban a ritmust érintő javaslat alkalmával már csak saját változatát tünteti fel, az eredetit nem, talán azért, mert „ezen kis tövist szívesen elfo-

18 Uott, 237.

19. Uő: „Frank Ignác”, *ZL*, 1/27. (1861. ápr. 3.), 213–215.

20 Uott, 214.

21. Uő: „Zimay László szerzeményei”, *ZL*, 1/29. (1861. ápr. 17.), 228–230.

22 Uott, 229.

gadjuk a szép rózsával együtt.”<sup>23</sup> Az eredeti kottával összevetve látszik, hogy a banális bokázó ritmus került egyszerűsítésre, egyszersmind korszerűsítésre.



Ugyanígy nem látjuk az eredeti változatot a *Szegény legény vagyok* című dal második részének 5–6. ütemében. Pedig csak annak ismeretében derül ki, milyen tövist is talált Mosonyi ebben a „kifejlett bájos illatu rózsában”.<sup>24</sup> A 6. ütemet megelőző VII. fokú szűkített szeptimakkord helyett V. fokú szextet ajánl, a sima I. fok helyett pedig domináns akkordot. Amíg néhol csak annyit mond, hogy „az alhangmenet már hervadni kezd”,<sup>25</sup> addig máshol részletekbe menő összhangzattani vi- tákat nyit:



Mosonyi Mihály zenekritikái arról árulkodnak, hogy a zeneszerző és kritikus a kottán keresztül elsősorban a művek nemzeti zenekultúrában betöltött szerepét vizsgálta, de az érdemesnek talált alkotásokban az utolsó akkordig hajlandó volt elmélyülni.

Kritikusi ars poeticáját ő maga a következőképpen fogalmazta meg:

A megnemérendemlett dicsérő kritika, melyre valaki rang, születés vagy a kritika kedvező eljárása által tett szert, csak megölő mérge a további művészeti működéseknek. – Egy igazságos, de szigorú kritikánál nem kell hirtelen elítélni, kárhoztatni az orvost, ki a keserű lapdacsokat nyújtá, melyek az egészség helyreállítására szükségesek valának.<sup>26</sup>

23 Uott

24 Uott, 230.

25 Uott

26. Uő: „Műbírálatok”, ZL, 2/46. (1862. aug. 14.), 365–366., ide: 365.

## ABSTRACT

---

DÁNIEL MONA

### THE COMPOSER AS CRITIC

---

#### *Musical Criticism by Mihály Mosonyi Published in the Zenészeti Lapok*

Mihály Mosonyi (1815–1870) as a composer, a musical journalist and a musical pedagogue had only one aim: to raise the culture of the Hungarian music-loving public to a European level, and to advance the composition of Hungarian music. He was a supporter of the musical institutions then in operation and the movement for new Hungarian music. In 1842 he moved to Pest, from which time he was occupied with establishing an independent Hungarian musical journal, a project realized when on October 3rd 1860 there appeared the first issue of *Zenészeti Lapok*. The editor was Kornél Ábrányi and Mosonyi was one of the chief contributors. He wrote many different columns and on occasion also the editorial. In addition he wrote concert reviews, criticisms of new compositions and some open letters. He often analysed and improved works by second and third rank amateur composers, and at other times the journal published folk song arrangements by him or even his lessons in harmony. Up until his departure in March 1866 around two hundred articles by him appeared in *Zenészeti Lapok*, often in serialized form. Regardless of whether it was a column or the subject of an article he was writing, his desire was to further the cause of Hungarian music.

---

**Dániel Mona** is a final year student at the Ferenc Liszt Music Academy in Budapest. He obtained his BA in 2014 and is at present finishing his MA. He works as a musical journalist, and also since the spring of 2014 as a research assistant at the Liszt Ferenc Memorial Museum and Research Centre.

# RECENZIO

Farkas Zoltán

## HARMINCKÉT VÁLTOZAT EGY CLASSICUS TÉMÁRA

*Berlász Melinda–Grabócz Márta (szerk.): Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2013*

Egy epikusan hömpölygő, egész délelőttöt kitöltő zeneesztétika-órán Ujfalussy tanár úr megállt a Zeneakadémia XV-ös termének szegletében, jól ismert mozdulattal összekulcsolta a kezét, s fejét enyhén félrehajtva szeretett Homéroszából idézett. Kodály mellszobra mintha helyeslően viszonzta volna a mesélő huncut mosolyát, aki előadta, miképpen zengett Démodikosz, a vak lantos arany Aphrodité és Árész szégyentelen szerelemben vegyüléséről. Héphaisztosz, a megcsalt férj láthatatlan hálót kovácsolt, mely foglyul ejtette a bujálkodókat, s a dühösen szuszogó, sánta kovács tanúként hívta az olümposzi isteneket. Az istennők szemérmesen távol maradtak, hogy ne legyenek tanúi a kínos jelenetnek, de megérkezett az ércpadlatú ház ajtajához Poszeidón, Hermész és Apollón is. Apollón ekkor megkérdezte Hermésztől:

„Zeusz fia, Hermeiasz, hiradó, javak osztogatója,  
volna-e kedved e durva bilincsek közt beszorulva  
együtt hálni az ágyban aranylő Aphroditével?”  
Erre eképen szólt Argosz megölője, a hírnök:  
„Bárcsak eképen esnék ez, messzelövő nagy Apollón!  
Bár háromszor ilyen sok nagy lánc fonna be minket,  
s istenek és istennők mind néznének e dolgot,  
ám arany Aphroditével hálnék mégis az ágyban.”

A történet tanulsága, fejtegette Ujfalussy tanár úr, hogy az eset kapcsán mindegyik isten a rá legjellemzőbb tulajdonsága, *aretéje* szerint cselekszik. A sánta, lomha Héphaisztosz ravaszságával és nagyszerű kovácsmesterségével diadalmaskodik vetélytársán; az arisztokratikus Apollón fölényes távolságtartással szemléli az eseményeket; a maga részét mindenből kivevő, szemérmetlen csibész, a tolvaj Hermész viszont szíves-örömet cserélne Árészsal. Már nem emlékszem, mely zeneesztétikai kérdés megvilágítására szolgált a homéroszi példa, de a Majakovszkij utcai, novemberi szürke délelőttöt egyszerre Árkadia ragyogó napsütése melegítette át.

Aligha venném a bátorságot, hogy egy tudományos kiadvány recenzióját ezzel a mégoly kedves epizóddal kezdjem, ha nem épp az Ujfalussy József emlékére megjelent kötetről lenne szó. A szerkesztők, Berlász Melinda és Grabócz Márta

egyfajta holisztikus megközelítéssel, azaz a teljes Ujfalussy-kép felidőzésének igényével maguk is túlléptek a szűkebb értelemben vett tudományosság határain, amikor összeállították a vaskos könyv jó hatodfélszáz oldalát. A publikáció alcíme – *Tanulmányok, emlékek, hommage-ok* – is utal a konglomerátum meglehetősen heterogén összetételére, hiszen születésnap-i köszöntő, személyes emlékezés, nekrológ és a ravatalnál elmondott ünnepi beszéd, sőt temetési prédikáció és imádság is megfér itt az elhunyt munkássága előtt tisztelgő tudományos írásművekkel. Harminkét szerző rója le tiszteletét, mindenki a maga *aretéje* szerint...

Purista megközelítés számára talán túlságosan nagyvonalúak voltak a szerkesztők, amikor a Batta András előszavát és Kurtág György *Hérakleitosz-töredék* című művének fakszimiléjét követő első fejezetben (*Méltatások, emlékezések, nekrológok*) kilenc írást is közöltek, melyek kiteszik a kötet bő egytizedét. Magam nem osztom e kritikát. Aki abban a kiváltságos helyzetben van, hogy személyesen ismerhette Ujfalussyt, hálásan olvassa e sorokat, aki pedig nem ismerhette, esélyt kap, hogy a magyar zenetudomány ezen egyedülálló alakjának személyiségéről, emberi portréjáról is megtudjon valamit.

Milyen volt tehát Ujfalussy, az ember? Somfai László a méltó megöregedés, a szakmával mindvégig kapcsolatot tartó, de a fiatalabb generációnak utat engedő gesztust említi (s lehet-e nem észrevenni, hogy immár évek óta maga is éppoly magas fokon gyakorolja az Ujfalussynál megcsodált erényt?). Somfai elismerésének tárgya Ujfalussy élettaktikája is: mi tagadás, a konfrontálódás elkerülésének, az óhatatlanul felhorgadó konfliktusok kezelésének máig nem akadt hozzá hasonló virtuóza szakmánkban. Somfai, aki talán a leginkább viseli szívén a hazai zenetudomány nemzetközi jelenlétét, nem hallgatja el, hogy számos Ujfalussy-könyv és -tanulmány nem jutott el a világ muzikológiának köztudatában az őt megillető helyre, de világosan látja, milyen ihlető hatást gyakorolt Ujfalussy a zenei szemiotika területén (hűséges tanítványa, Grabócz Márta munkásságán keresztül), s már korai Haydn-publikációja is lekörözte a Haydn-kutatás egyik mai vezéralakjának, Elaine Sismannek hasonló tárgyban írt alapmunkáit. Bartók-monográfiája viszont nemzetközi téren is a legolvasottabbak egyike, s lehetetlenség lenne felmérni, hogy Bartók-breviáriuma milyen széles körben lett a magyar olvasóközönség mindennapi kenere (e sorok íróját nem kis részben ez a munka indította a zenei pálya felé). Somfai végül fejet hajt Ujfalussy mindvégig megőrzött szellemi függetlensége előtt, hogy zenetudósok között mindvégig megmaradt klasszika-filológusnak, muzikológusok közt gyakorló zenésznek, fővárosiak közt debreceninek, s hivatali éveiben Szabolcsi Bence „szárnysegédeként” is mindig volt mersze és ügyessége kegyvesztett kollégáiért kiállni.

Falvy Zoltán intézménytörténeti áttekintést ad a Bartók Archívum megalakulásáról, a Magyar Zenetörténeti Múzeum indulásáról, majd az Archívum és a Népzene kutató Csoport egyesülésének viharos időszakáról. Nagy érdeme, hogy hoszszan idéz Ujfalussy 1974-es, *Zenetudományunk akadémiai kutatóhelyeinek egyesítése* című írásából.

Sárosi Bálint személyes hangú visszaemlékezése azt az Ujfalussyt idézi, aki a Rákosi-korszakban, a minisztériumi évek alatt, vagy a Zeneakadémia marxista ze-

neesztétika-tanáráként is megmaradt úriembernek, aki a bölcshatalom kompromisszumok és békés megoldások mestereként számos kortársa számára tette túlélhetővé a sötét időszakot. Türelem, kollegiális figyelmeztetés, konfliktusok kerülése – immár rondótémaként tér vissza ezen erények felsorolása a kötet írásaiban. Vekerdi József annak a fiatal tanárnak a portréjával egészíti ki az összképet, aki a debreceni református gimnázium görög szakos tanárjelöltjeként kezdte pedagógusi pályáját. Született úriemberként, lefegyverzően előzékeny és kollegiális vezetőként, gondos lektorként jellemzi Ritoók Zsigmond is kötetünk főhőseit, majd a személyes emlékek után közli saját zeneesztétikai forrásgyűjteménye átdolgozott, német változatának egyik fejezetét, mely magyarul korábban nem volt hozzáférhető. Ez a tanulmány kikívánczolja a megemlékezések fejezetéből, hiszen makulátlan tudományossága, részletes tematikus bibliográfiája nélkülözhetetlen támasza lehet mindazoknak, akik a görög zeneelmélet kérdései iránt érdeklődnek.

Az esszé magaslatain szárnyal Tallián Tibor *Ujfalussy-változatok* című írása, amely egy 80. születésnapra írt köszöntőből, egy 90. születésnapra szánt s a sors akaratából nekrológgá vált cikkből és a ravatal mellett mondott búcsúztatóból források. Tallián ember és mű szétválaszthatatlan egységében láttatja az anekdoták felülmúlhatatlan mesterét, a vérzivataros időkben is úriembernek maradó, a hivatalt a legsötétebb korban is méltó tartalommal töltő férfit. Tallián a 20. század magyar zenetörténetének kutatójaként tényszerűen, a vonatkozó dokumentumok ismeretében állíthatja: semmi sincs, ami miatt a szigorú ítélkezésre hajlamos utókor kollaborációval vádolhatná és megróhatná Ujfalussyt. Hogy e sötét évtizedekben közéleti tisztséget viselvén hogyan őrizheti meg valaki kezét tisztának, szellemét függetlennek, s szívét derűsnek? Tallián megfogalmazásában „[...] a nyelv, a modor, a szellem és gondolat fékevesztett parlagiasodásának évtizedei alatt Ujfalussy kényesen őrizte a nyelv, a modor, a szellem és gondolat tisztaságát, elvontságát, világosságát, pallérozottságát, finomságát.” Így válik élete és tudományos munkássága „az úriasság – a szuverenitás – megtestesülésévé”. Tallián esszéje minden tudományos tanulmánynál ékeesszólóbban vall arról, milyen inspirációt jelentett egy-egy Ujfalussy-óra a fogékony tanítvány számára. S e fogékony tanítvány rámutat, hogy „Ujfalussy elemzései előszeretettel indulnak ki az eleve sejtelmesből, abból a valóságból, ami valójában nem létezik”. A Hány Duójában a flageolettező hegedűk és gordonkák kvint-orgonapontját Ujfalussy a pusztán végtelenül távoli látóhatárának zenei képeként magyarázta. A horizontét, amely sehol nincs, és mindenütt van. E költői meglátás mögött egyszerre eszünkbe jut az a képesség, amellyel – saját elemzéseiben – immár Tallián látja és mutatja meg a zenei kép mögött csak avatott szemek számára feltáruló valóságot. S miközben Ujfalussy tanítására emlékezünk, felidéződnek egy-egy Tallián-kurzus csillagos órái. Ezt az írást olvasva nehéz elfogódottság nélkül gondolni az „apáról fiúra” szálló tudás átörökítésére, és lehetetlen nem érezni hálát azért a kiváltságért, hogy az ember – minden nyelvi akadály és egyéb hátrányos körülmény ellenére – a magyar zenetudomány iskoláját járhatta végig.

Batta András – Arany János-idézetekkel bőségesen fűszerezett – búcsúztatója a Zeneakadémia egykori rektorát, Maróth Miklós pedig mint a Magyar Akkreditá-

ciós Bizottság tagját, illetve a Magyar Tudományos Akadémia alelnökségig jutott tisztségviselőjét méltatja Ujfalussy személyében.

Különösen becses része az emlékkötetnek az az életműinterjú, amelyet Berlász Melinda készített Ujfalussyval 2000 áprilisától az év végéig. A kötet itt Ujfalussy-breviáriummá lényegül át, hiszen maga az ünnevelt beszél. A mesélő-kedv és a történész éleslátása egyesül a családi gyökerek feltárásakor, mely egy magyar polgárcsalád történetének ízes előadása a 19. század végétől az 1930-as évekig. Debrecen helytörténetének kutatói is értékes adalékokra lelhetnek ebben a visszaemlékezésben. A budapesti évektől aztán – egy kései Liszt-ciklus címét parafrázálva – Ujfalussy életpályáján keresztül végigvonul előttünk az egész 20. század Magyar Zenetörténeti Arképcsarnoka: Kodály Zoltán, Ferencsik János, Veress Sándor, Szabolcsi Bence, Bartha Dénes, Gárdonyi Zoltán, Kókai Rezső, Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Zathureczky Ede, Tóth Aladár, Kadosa Pál, Szervánszky Endre, Szabó Ferenc, Lajtha László és a többiek. Nem állítható, hogy Ujfalussy mindig lényegbevágó mozzanatot említ, de egy-egy jellegzetes anekdotával épp azt az emberi háttérrel rajzolja alakjai mögé, amely a késő nemzedék számára a fennmaradt dokumentumokból másképp már bajosan lenne rekonstruálható. A „csütörtöki beszélgetések” második vonulata a magyar zenei intézmények története: a Zene-műkiadó és a Hanglemeggyártó Vállalat, a Zenei Alap, a Szerzői Jogvédő Iroda indulása, a Bartók Archivum, a Zenetudományi Intézet kezdetei, küzdelmes egyesülése a Népzene-kutató Csoporttal, majd az Intézet tudományos tevékenységének kibővítése a zeneelmélet, a zenepszichológia és zenepedagógia területeivel. Ujfalussy az Intézet igazgatójaként (1973–80), majd a Zeneművészeti Főiskola rektoraként (1980–88), végül a Magyar Tudományos Akadémia alelnökeként (1985–93) mindig a kor folyamatainak középpontjában áll. Berlász Melinda részletes tudomány-történeti bevezetője, valamint az Ujfalussy-szöveg minuciózusan jegyzetelt közreadása lehetővé teszi, hogy olvasóként a fiatal nemzedékek tagjai se tévedjenek el ebben az információözönben. S a szerkesztőt aligha kárhoztathatjuk azért, hogy az interjúk közreadásában is megőrizte Ujfalussy jellegzetes tájnyelvi vagy régies szófordulatait. Hisz ezáltal az olvasó első kézből kaphat képet a „kényesen őrzött nyelv és modor” karakterisztikumairól, amelyeket Tallián Tibor is említ.

Az emlékkötet második részében következnek a tulajdonképpeni tudományos tanulmányok: először a zenetörténet és zeneelmélet tárgykörében, majd a zeneesztétika, zenepszichológia és zeneszociológia témáiban. Huszonkét szerző írásai, akik közül egy s más aligha találkozhatna egyebütt ugyanazon kötet lapjain, mint a megközelítésmódok és kutatási irányok páratlan fesztávját átfogó Ujfalussyra emlékező publikációban.

A zenetörténeti írások sorát Mikusi Balázsnak a magyar zeneelméleti szaknyelv kezdeteiről szóló ragyogó tanulmánya nyitja. Fő témája Bartay András *Magyar Apollója* (1834), de bevezetésként virtuózan (értsd: az alaposságot és szóra-koztató tárgyalást pompásan elegyítve) áttekinti Bartay munkájának előzményeit, Gáti István, Dömény Sándor és Gály János kiadványait is. Gondosan rekonstruálja a Bartay forrásául szolgáló, teljes évszázadot átfogó elméleti irodalmat, s prakti-

kus, egyszersmind roppant szórakoztató összehasonlító táblázatokban mutatja be Bartay terminusai mellett azok modern magyar és korabeli német megfelelőit (ez utóbbiak rekonstruálásához olykor nem kis lelemény szükségeltetett).

Domokos Zsuzsa témaválasztása (*Liszt, Széchenyi és a Magyar Tudományos Akadémia*) pompásan illik a kötetbe, hiszen Bartók, Szabolcsi és Ujfalussy egyaránt Lisztről tartotta akadémiai székfoglalóját. A dolgozat Liszt magyar nyelvtudásának örökzöld kérdéséhez is fontos adalékokkal szolgál.

Péteri Lóránt a kottafejek mögé látó, nagyszerű elemzése Ujfalussyhoz méltó eredetiséggel fejt meg, mit jelent Mahler *Das himmlische Leben* című dalában (és a 3. szimfóniában) egy Offenbach *Orfeusz az alvilágban* című operettjéből vett idézet. A szellemes és meggyőző intertextuális elemzést a Mahler által vezényelt Offenbach-művek összegyűjtése bátyázza körül.

Ugyancsak Ujfalussy-preferenciák nyomdokain halad Kusz Veronika tanulmánya (*Lisztől Debussyig? Egytétel versenyművek Dohnányinál*). Az I. zongoraverseny és a csellóra és zenekarra írt *Konzertstück* bemutatása során Kusz Veronika nagyszerűen ír a zenéről; elemzése érzékletes, élvezhető és világos; egyesíti az angolszász és a magyar zenetudományi iskola legjobb erőit.

Az ugyancsak Dohnányi-témával jelentkező Kovács Ilona írása kevésbé olvasmányos, de a feladata is nehezebb, hisz a kompozíciós folyamat rekonstrukcióját, a forráshelyzet és keletkezéstörténet aprólékos bemutatását kell szavakba öntenie Dohnányi C-dúr szextettjének (Op. 37) I. tételével kapcsolatban. Módszereiben Kovács Ilona sokkal inkább igyekvő Somfai-tanítványnak mutatkozik, mint Ujfalussy famulusának.

Közvetlenül Ujfalussy ihlette viszont Ittész Mihály tanulmányát Kodály Emma népzenei feldolgozásairól. A *Gyermekeknek* IV. füzetébe felvett (majd utóbb Bartók által kihagyott) két zongoradarabot, illetve a Kodály neve alatt rejtőző dalokat és zongoraműveket filológiai és zenei vizsgálatnak veti alá, s Kodály Emma miniatűrjei kedvezően kerülnek ki a megmérettetésből.

Dalos Anna Kodály-tanulmánya a kötet egyik legizgalmasabb olvasmánya. Szerzője ott veszi fel a fonalat, ahol Tallián Tibor briliáns, 2008-as tanulmánya (*Kodály Zoltán kalandozásai Ithakától a Székelyföldre*) elejtette. Miként Ujfalussy tanár úr, Kodály is gyakran forgatta szeretett Homéroszt, s önmagát szívesen azonosította Odüsszeusz alakjával. Tervezett Odüsszeusz-operájának három felvonásában, melyhez Móricz Zsigmondtól várt szövegkönyvet, az eposz három fontos nőalakját, Nausikaát, Kirkét és Pénélopét kívánta megörökíteni. Az opera nem készült el, de Tallián érzékeny analízise szerint Pénélopé (Emma asszony) zenei portréja a Háry Örszében és a *Székely fonó* Háziasszonyában él tovább, míg a *Nausikaa* nőalakja egyértelműen a dal szövegírójával, Bálint Arankával azonosítható. Dalos Anna Kirké valós modelljének felfedezésével egészíti ki az összképet, aki nem más, mint Eva Martersteig, a régi századelő *femme fatale*-ja, akivel Kodálynak 1906–07-es berlini útja során támadt viharos kapcsolata. (A *das dritte Geschlecht*hez tartozó nő, „bár odaadta magát Kodálynak, de távol tartott magától minden romantikus érzést”, nem kevés szenvedést okozván ezzel a fiatal magyar zeneszerzőnek.) Dalos cikkének nagy érdeme, hogy a minden fikciónál érdekesebb életrajzi körülmények

gondos rekonstrukcióját kiválóan ötvözi a vonatkozó dalok – *Nausikaa* (Bálint Aranka) és a *Sappho szerelmes éneke* (Eva Martersteig) – zenei elemzésével. (Nota bene, a berlini hölgynek „lesbosi hajlandósága” is volt.)

Kárpáti János Bartók műhelytitkainak ered nyomába, Ujfalussy *Allegro barbaro* elemzését tekintve kiindulópontnak. Kárpáti a rá jellemző szisztematikussággal állít össze beszédes példátarat a Bartók-életműből, azon eseteket sorjázva, amikor a kompozíció egy későbbi pillanatában a zeneszerző felfedi „bűvészműtávirányát” a hallgató előtt. Aligha meglepő, hogy a kiváló tanulmány szerzője e munkájában is folytatja élethosszig tartó vitáját Lendvai Ernő elméletével.

S milyen gazdag a Kodály- és Bartók-kutatás hazai kertje! Vikárius László Bartók-írása e *hortus musicologicus* egyik legszebb virága. Vikárius a hétköznapi életből való félelem bartóki attitűdjét vizsgálja. A zenei gondolat egyénivé, még egyénibbé tételét a *Mikrokosmos* 81. számának, a *Bolyongásnak* az átdolgozásában éri tetten. Mikroanalízise a muzikológiai miniatűrök finomkezdő mesterének mutatja Vikáriust, a szellemi katarzis viszont akkor keríti hatalmába az olvasót, amikor a szerző rámutat a bartóki módszer és József Attila közhelyszerűséget kerülő eszköztárának közös vonásaira. József Attila *catarchesisei* avagy *abusiói* (pl. „Korával jöttél nem virággal” a „kórival” helyett) pontosan megfeleltethetők azoknak az apró retusoknak, amelyeket Bartók eszközölt a *Bolyongás* hangkészletében. Ritkán olvas az ember ennyire inspiráló és meggyőző elemzést zene és poétika párhuzamairól.

Pintér Csilla Mária jegyzi a kötet legterjedelmesebb tanulmányát (*Szó és zene feszültsége a Kékszakállú herceg vára énekrítmusában*). Pintér a Balázs Béla-szöveg metrikus struktúrájának és Bartók zenei ritmusának viszonyát fürkészi érzékeny elemzésében, népzenei párhuzamokkal vetvén össze Bartók *parlando-rubato* ritmusait. Borgó András *A csodálatos mandarin* rendezéseit vizsgálja nyolc évtizedet áttekintve. Gondos tanulmánya a mű interpretáció-történetét a mű szenvedéstörténeteként leplezi le, ismertetvén a számos totális félreértelmezést, amelyben a pantomimnak része volt.

Solymosi Tari Emőke Lajtha László *Lysistrata* című balettjének bemutatóját és sajtóviasszhangját dokumentálja. Ujfalussy számos megnyilatkozása (és publikációja) tanúsítja Lajtha iránti szeretetét, s telitalálatnak bizonyult épp egy görög témájú Lajtha-művet választani az Ujfalussy-hommage-hoz. Laki Péter Veress Sándor, Ujfalussy egykori zeneszerzőstánára John F. Kennedy emlékére tervezett oratóriumának sorsát foglalja össze. A mű végül csonkán maradt, mindössze két tétele készült el; Laki *Requiem egy requiemért* című tanulmánya a Veress-életmű számára szimbolikus jelentőségű „kudarcs” értő magyarázatával sem marad adós.

A tanulmánykötet utolsó fejezete a zeneesztétika, zenepszichológia és zene-szociológia témájában közölt kilenc tanulmányt foglalja magában. E sorok írója talán számíthat az olvasó megértésére, amikor bevallja, ezen írássok megítéléséhez egyre kevésbé érzi magát kompetensnek. Természetesen a minőségi munka itt is félreérthetetlenül felragyog. A klasszika-filológusokban például soha nem csalódik az ember. Ritoók Zsigmond után Kárpáti András is e tárgykörben jelentkezik *Aischylos és a zenedramaturgia születése* című tanulmányával. Kárpáti András lebilincselő elemzése azt tárja fel, hogy a kardalok verselésének eltérése a hallgatói elvá-

rásoktól hogyan válik Aischylos dramaturgiájának nagyszerű eszközévé. Utoljára Fodor Gézától olvastam-hallottam ennyire izgalmas drámaanalízist.

Ignác Ádám doktori disszertációjának egyik fejezetét dolgozta át a kötet számára (*Az inspiráció ábrázolása Hans Pfitzner Palestrina című zenei legendájának első felvonásában*). Herczog János az antikvitáshoz kanyarodik vissza *Egy humanista eszme utólagos konkretizálása Carl Orff görög drámáiban* című írásában. A tanulmány vitathatatlan meritumait sajnos szinte elhomályosítja a megfogalmazás, s ezzel a tanulmánykötet talán egyetlen igazán súlyos szerkesztési mulasztásáról kell szólnunk. A külföldön élő Herczog János nem birtokolja anyanyelvi szinten Arany János (és Ujfalussy József) nyelvét, s szövegének gondozása jóval nagyobb szerkesztői beavatkozást kívánt volna. (Egyetlen kiragadott példa: „Az antik kultúra iránti csodálat párosult a pogány eredettel és gondolkodással szembeni fenntartással, és még csodálatos, hogy a szükséges dokumentáció, valamint a hagyományozás a középkori skolasztika körtönfalazásai dacára soha nem szakadt meg.” Az efféle mondatokat – némi vesződés árán – valódi magyar szöveggé kellett volna konvertálni.)

Grabócz Márta az Ujfalussytól tanultakat (például az intonációelmélet tárgykörében) a kortárs magyar zene elemzésében kamatoztatja (*Gesztus és műfaj Ujfalussy József esztétikájában és Kurtág György zenéjében*). Mivel e sorok írója is próbálkozott már Kurtág zenéje egyes topikus vonásainak megragadásával, egyfelől nagyra értékeli Grabócz szisztematikus munkáját, mellyel egy kurtági gesztus tipológiáját összeállítja, másfelől nem hallgathatja el, hogy az efféle feltérképező, toposzelméleti terepmunka csak az első lépés a Kurtág-zene értelmezésének útján. Ezt a megállapítást persze nem csupán a Grabócz-tanulmány kapcsán említem, hanem önkritikának is szánom.

Balázs István *A köznyelvvé és közhellyé válás útjai* címen közöl apokaliptikus és pesszimista látomást (látteleetet) a globalizálódó világunkban tapasztalható zeneértés, félreértés és meg nem értés témájáról. Erős, míves szöveg. Veres Bálint a *Zenei idő és jelentés* című tanulmánya más vonatkozásban bizonyult erősnek. Számos alkalommal nekirugaszkodtam már, hogy Veres Bálint nyelvi konstrukcióit dekódoljam, de be kell vallanom, legtöbbször eredménytelenül. A magamfajta csekélyértelmű zenetörténész, aki csupán a Rajeczky–Ujfalussy–Kroó–Dobszay–Somfai–Tallián-iskola neveltje, nem eléggé képzett az efféle textusok befogadásához.

Szemere Anna a populáris zene kutatásának mai irányzatairól ad naprakész tájékoztatást (emlékezzünk, e terület tudományos feldolgozását is Ujfalussy szorgalmazta). A cikket igen informatívnak találom, még ha egy-egy megállapításával nem értek is egyet, például hogy indokolt-e Schopenhauert „a 19. századi német filozófia e ritkán emlegetett alakjának” nevezni. Keuler Jenő és Laczó Zoltán egyaránt egy-egy kísérlet munkabeszámolóját bocsátja közre a kötetben: egyikük saját kompozícióin keresztül vizsgálja az „észlelési stratégiákat” és a „zenei feszültségrelációk átélhetőségét”, másikuk a zenei stílus felismerésére irányuló iskolai kísérletet elemez.

A kötet szöveges korpusza 560 oldal. E vaskos terjedelemhez képest elenyésző számúak azok a sajtóhibák, amelyek itt-ott felbukkannak. Ez nyilván a szerkesztők munkáját segítő Gupcsó Ágnes érdeme is. Habár optimista feltételezés

lenne a kötet közeli újrakiadásában reménykedni, ha mégis sor kerülne rá, szívesen rendelkezésére bocsátom a szerkesztőknek a tucatnál is kevesebb tételt tartalmazó hibalistámat.

Az Ujfalussy-könyv nem csekély értéke a képmelléklet, mely a főhős nagyszüleitől kezdve, ismeretlen ifjúkori portréin keresztül a sokunk számára jól ismert Ujfalussy tanár úr fényképeiig ível. A szerkesztőkhöz csatlakozva köszönetet mondhatunk közrebocsátásukért Ujfalussy Józsefné Pap Enikőnek.

A kiadvány élén Kurtág György *Hérakleitosz-töredék* című, a 80 éves Ujfalussy Józsefnek ajánlott művének fakszimiléje ékeskedik. „*Thumôi mákhesthai khalepón, hoti gár ánti léi psychés ôneîtes* – Indulat ellen harcolni nehéz, mert amit akar, a lélek árán veszi meg.” Mi tagadás, ez is telitalálat. Lázado és éretlen ifjúkorunkban olykor irritált minket Ujfalussy tanár úr indulatoktól mentes, csöndes-ironikus bölcsessége. Ma már – mikor a *thümosz* uralmát lassan átveszi bennünk a *pszükhé*, világosabban látjuk ennek az attitűdnek forrásait, értelmét és világjobbító jelentőségét. A tanulmánykötet ennek is ékesszóló bizonyítéka.

Berlász Melinda

## „ÉLŐ LÁNCSZEM A ZENETÖRTÉNETHEZ”<sup>1</sup>

Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei. Rózsavölgyi és Társa, 2015*

Tartalmát, terjedelmét és tudományos jelentőségét tekintve hiánypótló monográfiával gazdagodott a Dohnányi-irodalom, s egyszersmind a 20. századi magyar zene-tudomány a Rózsavölgyi kiadó új kötete által. Az amerikai Dohnányi-dokumentumok első teljes körű alapkutatásának eredményét összegző mű jelentősége nemcsak saját értékében rejlik, hanem elválaszthatatlanul összefügg a magyar Dohnányi-kutatás történeti előzményeivel. A magyar zenetudomány – a Dohnányi-életmű megkésett rehabilitációjával szinte egy időben – csak a rendszerváltást megelőző évtizedben tett lépéseket a hamis, háborús-politikai vádakkal illetett, majd végső emigrációba kényszerült Dohnányi Ernő személyének és művészetének újraértékelésére. Dohnányi esetében az igazságszolgáltatás folyamata és kulturális hatása kivételesen hosszúra nyúlt, szinte fél évszázadnyi időnek kellett eltelnie, hogy a szellemi adósságtörlesztés a hazai zeneélet és zenetudomány terén is megmutatkozzék. Az idősebb generáció máig emlékezetes eseményként tartja számon azt az első, bátor állásfoglalást igénylő kezdeményezést, amelyet 1977-ben – tizenhét évvel Dohnányi halála után – a zeneszerző születésének centenáriuma alkalmával az első magyar Dohnányi-emlékkiállítás megrendezése jelentett a Festetich-palotában, a Széchényi Könyvtár Zeneműtára tudós igazgatója, dr. Kecskeméti István szakmai meggyőződésének kifejezéséeként. Bár előzőleg Budapesten két jelentős publikáció is megjelent Dohnányiról – előbb az alkotói életművet számba vevő Podhradszky-zeneműjegyzék a *Studia Musicologica* hasábjain,<sup>2</sup> utóbb az amerikai Dohnányi-tanítványnak, Vázsonyi Bálintnak évtizedeken át fundamentális forrásként szolgáló monográfiája,<sup>3</sup> e két alapmű ösztönző indítékait tekintve korántsem sorolható a korabeli magyar zenetudomány Dohnányi életművét respektáló kezdeményezéseinek sorába. Podhradszky Imre jegyzéke családi felkérésnek köszönhetette létrejöttét, Vázsonyi monográfiája pedig egy amerikai állampolgárságú Dohnányi-tanítvány eltéríthetetlen meggyőződésének szülötte volt. E körülményt az utóbbi

1 Az amerikai forrásból származó, Dohnányi jellemzésére szolgáló idézetet Kusz Veronika az előadóművészről szóló fejezet egyik belső címeként alkalmazta (96.). A magam részéről viszont a szóban forgó, hézagpótló zenetörténeti mű történeti szerepének illusztrálásaként használok.

2 Podhradszky Imre: „The Works of Ernő Dohnányi”, *Studia Musicologica* 6 (1964), 357–373.

3 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971, <sup>2</sup>Budapest: Nap Kiadó, 2001.

mű sorsa is tükrözte: kézirata több éves szellemi csatározás „győzteseként” jutott el végül a kiadás engedélyezéséhez.<sup>4</sup> Az 1977-es Dohnányi- emlékkiállítását követően az érdemi kutatás megindítását a ’90-es évek elején a *Magyarország zenetörténete* sorozat előkészületeihez kapcsolódó, 20. századi magyar zenetörténeti vizsgálatok új szellemű „fordulata” eredményezte, amikor a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének programjában és gyakorlatában a Dohnányi-életmű alapkutatása ténylegesen helyet kapott.<sup>5</sup> A széles körű adatfeltárás első szembetűnő eredményei Dohnányi előadóművészi pályájának történeti vizsgálatai során mutatkoztak meg: a Széchényi Könyvtár Zeneműtára Dohnányi-anyagának és további hazai és külföldi gyűjtemények alapján Kovács Ilona tárta fel a zongoraművészi pálya esemény- és repertoártörténetét, publikációja a Dohnányi-évkönyvek közleménysorozatában,<sup>6</sup> illetve az utóbbi évek új Dohnányi-irodalmának forrása-ként vált közzismertté. Megjegyzendő, hogy a fent említett intézményi kezdeményezés hatására ekkortájt kezdődött meg az OSZK Zeneműtár Dohnányi-gyűjteményének könyvtári feldolgozása, illetve a családi levelezés anyagának első számbavétele is.<sup>7</sup>

Az életmű-feldolgozást újabb nézőponttal gazdagította a ’90-es évek második felében bekapcsolódó – már az új nemzedéket képviselő amerikai Dohnányi-kutató –, az akkoriban főként disszertációja révén ismert Kiszely-Papp Deborah. Átfogó szakismeretének első összefoglaló eredményeit magyar és angol nyelvű kismonográfiájában tette közzé a *Magyar zeneszerzők* sorozatban,<sup>8</sup> mintegy harminc évvel Vázsonyi kötete után. Fellépését szellemi előjátéknak is tekinthetjük a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma váratlan kezdeményezéseként 2002 januárjában megalapított Dohnányi Archivum történetéhez. A Legány Dénes zeneszerző és zongoraművész által kezdeményezett budapesti Dohnányi-intézmény gondolatát megvalósító minisztériumi döntéshez<sup>9</sup> az MTA Zenetudományi Intézete is csatlakozott, és a két intézmény közösen vállalta az újonnan létesített kutatóhely fenntartását. A Dohnányi Archivum – előbb Kiszely-Papp Deborah, utóbb Berlász Melinda vezetésével – közel egy évtizedes működése során páratlan tudományos fellendülést és kibontakozást eredményezett a Dohnányi-életmű forráskutatása és az új ismeretek gyors publikálása terén: a kutatóműhely néhány év alatt a magyar és a nemzetközi Dohnányi-kutatás szellemi centrumává vált. Az archivum széles

4 Vázsonyi Bálint hagyatékában található a kézirat kiadásának kérdéseiről folytatott levelezés anyaga. Lásd ZTI Dohnányi-gyűjtemény.

5 A fent említett *Magyarország zenetörténete* sorozat tudományos előkészítése és programja a ’80-as évek utolsó harmadától Berlász Melinda feladatköréhez tartozott.

6 Kovács Ilona: „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája”. I–II. In: *Dohnányi Évkönyv* 2005, 2006/7. Szerk. Gombos László–Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA ZTI, 2006, 2007.

7 Kelemen Éva több témakörben folytatott Dohnányi-kutásaira utalunk.

8 Kiszely-Papp Deborah: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Mágus kiadó, 2001 (Magyar zeneszerzők, 17. szerk. Berlász Melinda); Deborah Kiszely-Papp: *Ernő Dohnányi*. Budapest: Mágus Publishing, 2001 (Hungarian Composers, 17., ed. Melinda Berlász).

9 Rockenbauer Zoltán kulturális miniszter támogatásának eredményeként született meg az intézmény-alapításról hozott rendelkezés.

körü inspirációjáról a *Dohnányi Ernő évkönyv* című sorozat öt kötete tanúskodik. A sorozatban publikált folytatólagos közleményekben a külföldi kutatókkal bővült munkatársi gárda szinte pótolta a fél évszázados szilencium mulasztásait. Az előadóművészi, alkotói, karmesteri, tanári és a zeneélet különféle intézményeit irányító tevékenységeket feldolgozó ágazati vizsgálatok lehetőség szerint a jelentős külföldi Dohnányi-gyűjtemények dokumentumaira is kiterjedtek az intézményt vezető Kiszely-Papp Deborah és munkatársa, Gombos László,<sup>10</sup> továbbá Kovács Ilona, Kelemen Éva és más jeles magyar és külföldi kutatók bekapcsolódásának eredményeként. Rövid tudománytörténeti áttekintésemben napjaink Dohnányi-kutatásának kevésbé ismert előzményeit többek között azzal a szándékkal idéztem fel, hogy a legújabb Dohnányi-monográfia kutatóhelyi genezisére, a Dohnányi Archivum tudományos műhelyére kitekintsek. Ez a tudományos műhely már intézménnyé válásának első időszakában, majd önállóságának megszűnte után – a 2012-től életbe lépő újjáalakulás korszakában, a Dalos Anna vezette „Lendület”-program keretében – otthona és szellemi inspirálója volt a jelen kötet szerzőjének, Kusz Veronikának. Az utóbbi években ismételten ő volt az amerikai gyűjteménygyarapítás nemzetközi feladatainak főszereplője, és ő rendezte az eredményeket bemutató kiállítást is.

Kusz Veronika történész elkötelezettségében az említett történeti és intézményi körülményeknél még nagyobb szerepet játszott az a mély szellemi vonzódás, amely pályaválasztásától kezdve szinte „iránytűként” a Dohnányi-zene vizsgálatára ösztönözte. Lankadatlan kutatói érdeklődéséről újabb és újabb felismerésekre vezető tanulmányaiban adott számot. Tudós alkatára vall az a tény is, hogy kutatásainak kiindulópontjaként a zenei formák elméleti törvényszerűségeivel foglalkozott, és azok ismeretében fordult figyelme az életmű komplex, a biográfiai kérdéskört is magában foglaló értelmezése felé. A több irányú, kiérlelt ismeretek – előzményként és biztos tudományos fundamentumként – együttes szerepet játszottak abban, hogy az amerikai életperiódus kétoldalú problematikájának történeti és zenetörténeti szempontú igazságtételére elsőként vállalkozott. E célkitűzéséhez előzetesen egy amerikai Fulbright-ösztöndíj is támaszt nyújtott a 2005/2006-os tanévben, amikor a floridai Tallahassee-ben, Dohnányi amerikai életének helyszínén egy éven át tanulmányozta a családi és egyetemi gyűjtemények dokumentumait. Az amerikai források ilyen elmélyült és alapos betekintésére a korábbiakban más kutatónak még nem volt alkalma: a páratlan anyagismeret tudata, s egyszersmind ennek felelőssége is megerősítésként hatott Dohnányi amerikai éveinek monografikus feldolgozására.

Mint ismeretes, Dohnányi Ernőnek, a 20. század Európa-szerte elismert zongoraművészenek a magyar zeneélet minden területén – zeneszerzőként, tanárként, karmesterként és számos intézmény vezetőjeként – kiemelkedő pályája a II. világ-

---

10 Gombos László nemzetközi forráskutatásainak eredményét sorozatos közleményekben tette közzé a *Dohnányi Ernő* c. évkönyvek 2003-tól 2006/7-ig megjelent I–IV. köteteiben „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórepciója” címen, az 1987-től 1909-ig tartó időszak feldolgozásaként.

háború eseményeinek következtében „kisodródott” saját művészi értékrendjének közegéből, és kényszerű emigrációs bolyongását követően az Amerikai Egyesült Államok területén, Floridában talált második otthonra az 1949 novemberétől 1960 februárjáig tartó periódusban. A hazájából eltávozott alkotó- és előadóművész emigrációs korszakáról – mint említettük – főként politikai okokból, de a kulturális érintkezés e korszakot jellemző elszigeteltsége miatt is a magyar zeneélet és zenetudomány szinte napjainkig töredékes ismeretekkel rendelkezett. Dohnányi Ernő 1960-ban bekövetkezett halála után több mint fél évszázadnak kellett eltelnie, hogy a magyar zenetörténészek új generációját képviselő Kusz Veronika Dohnányi életének utolsó periódusát a hiteles történeti források tükrében feldolgozza. A szerző elsődleges szándéka volt, hogy a rendkívül gazdag amerikai forrásanyag birtokában tárgyilagos és történetileg hű monográfiában összegezze az utolsó évtized biográfiai és alkotóművészi ismereteit. Elsődleges feladatként vállalta a zűrzavaros, politikai kérdésekkel terhelt amerikai évek eseménytörténetének a hiteles források „ütköztetése” alapján kirajzolódó értelmezését, és ha lehetséges, még részletesebb kifejtésben, az életrajzi fejezetek tárgyalásmódját is túlszárnyaló elmélyüléssel és részletességgel tette közzé a zeneszerzői alkotások műről műre haladó, tudományos „oknyomozó” eredményeit.

A kötet szerkezete, tematikus felosztása ennek a célnak a szolgálatában áll: a monográfia teljes terjedelmének mintegy szűkebb felét a szerző az amerikai évek biográfiai és szakterületekre vonatkozó feldolgozásának szentelte oly módon, hogy az életrajz fővonalához az amerikai periódus három munkaterületét ismertető további fejezeteket fűzött: a tanári tevékenységről, az előadóművészi pályáról és a zeneszerzői alkotások keletkezés- és recepciótörténetéről. Egyértelmű konklúziót fogalmazott meg: Dohnányi korábbi, Európában, illetve Magyarországon megalapozott nemzetközi hírnévként, művészi és pedagógiai tevékenységének folytatására az otthont adó floridai egyetemi városban, Tallahassee-ben – illetve az Egyesült Államokban – az előzményekhez méltó lehetőségek, feltételek nem adódtak. A megélhetés alapját biztosító tanári pálya, főként a zongoraoktatás terén hozott eredményes visszajelzéseket és némi pedagógiai jó érzést, bár az oktatásban részesülő néhány jó képességű amerikai növendék adottságát tekintve aligha volt hasonlítható a budapesti Zeneakadémia egykori művészképzős tehetségeihez. A zongoraművészi pálya európai sikertörténetét felváltó amerikai periódusról igen részletes, komplex képet formált a szerző. Rámutatott, hogy az utolsó évtizedben megvalósult 125 Dohnányi-koncert – melyeknek egyharmada Tallahassee-ben realizálódott, és további nagy részük ugyancsak kisebb amerikai egyetemi városokban hangzott el – a feltűnő sikerek és a visszatérő felkérések ellenére sem adott lehetőséget Dohnányi művészi értékrendjéhez méltó kibontakozásra, elismerésre. Bár hosszú távon is ígéretesnek bizonyulhattak volna a nagy amerikai kulturális centrumokban megvalósult sikeres, csekélyebb számú fellépések, ám minthogy ezeknek folyamatossága számtalan akadályozó körülménybe ütközött, Dohnányi zongoraművészi érvényesülése „minden erőfeszítés ellenére sem mozdult előre tíz év alatt” (59.). Az amerikai évek tevékenységi köreit tárgyaló fejezetek a koncentrált tájékoztatás és az árnyalt tényközlés igényeihez és arányaihoz al-

kalmazkodnak, s minthogy a tanári, az előadóművészi és a zeneszerzői pályával kapcsolatos teljes körű információk meghaladták volna a monográfia terjedelmi lehetőségeit, ezek adattárak, listák, táblázatok formájában a kötet függelékében kerültek közlésre. (A forrásismeretet összegező „állványzatok” a monográfia kézikönyvként való használatáról is meggyőzik az olvasót.)

Az első rész tartalmi újdonsága, világos szerkezete és közérthető stílusa a könyv második részében – az *Amerikai művek* című nagy egységben – is folytathatónak bizonyult, holott a következő fejezetek az amerikai kompozíciók első tudományos szempontú értékelésével, stiláris, formai analízisével foglalkoznak. A kilenc műből álló amerikai kompozíciós termés három műcsoportra osztva került feldolgozásra: a szerző elsőként az időszak két „reprezentatív” művének, a *Stabat mater*-nek és az *Amerikai rapszódia*-nak bravúros megközelítéséhez hívja társul az olvasót, aki meglepéssel tapasztalhatja, hogy az analízisek nem korlátozódnak a zenei törvényszerűségek szigorúan szakmai bemutatására, hanem a felismert és rendszerezett stiláris sajátosságok a Dohnányi-életmű egészének kontextusában, távolabbi példák és kortársi alkotások széles körű viszonylatában vezetnek el a végső konklúzióhoz. Ily módon jut el Kusz Veronika arra a felismerésre, hogy a két reprezentatív mű a 2. szimfóniához és a 2. hegedűversenyhez hasonlóan nem kezdeményez alapvető stílusváltást az életmű egészéhez viszonyítva. A második műcsoportként vizsgált, megrendeléstől „független” darabok: az Op. 44-es jelzetű, zongorára komponált *Three Singular Pieces* (*Burletta, Noktürn, Perpetuum mobile*) és az Op. 48-as két fuvolamű (az *Ária* és a *Passacaglia*) arra engednek következtetni, hogy bár Dohnányi ezekben a kompozícióiban izgalmas és meglepő zenei kísérletekbe bocsátkozott, alkotói szándékának tartalma mindegyik műben más-más esztétikai kiindulópontra vezethető vissza. Annak ellenére, hogy az adott darabokban a zeneszerző új kifejezőmódok és stiláris elemek bevonására tett kísérletet, az amerikai művek összességükben a Dohnányi-életmű alkotói szemléletének egységéről tesznek tanúságot. E műcsoportok – beleértve a két késői versenyműnek, a 2. hegedűversenynek és a hárfára írt *Concertinó*-nak egyedi sajátosságait is – újdonságot teremtő vonásaiban és ugyanakkor az életmű egységes vonulatában betöltött szerepében a legteljesebb módon mutatkozik meg az idős alkotó amerikai éveinek művészi állásfoglalása.

Kiemelt értékelés illeti a fentebb már említett, kronologikus, illetve tematikus áttekintést nyújtó, függelékként közölt jegyzékeket, amelyek az életrajz eseményeiről, a hangversenyek adatairól, helyszíneiről és repertoárjáról, valamint a vonatkozó bibliográfia és névjegyzék keretében alapos és igényes tájékoztatást nyújtanak.

A gondos nyomdai előkészítés eredményeként – amely a szerzőt és a szerkesztő Fazekas Gergelyt egyképpen dicséri – szinte hibátlan a terjedelmes kottamellékletekkel is rendelkező kötet. A könyv élményszerűségéhez a közvetlen hatást kiváltó, mindeddig ismeretlen, igen gazdag képanyag közzététele is hozzájárul. A fotók pontos datálására a forrásanyag feltehetően nem adott lehetőséget, a recenzius ennek ellenére javasolja, hogy egy esetleges második kiadás esetén a képaláírásokat lehetőség szerint évszámokkal is egészítse ki a szerző. Ez a javaslat nemcsak a

rendkívül igényes monográfia egyik utolsó, kiegészítő láncszemeként értelmezendő, hanem távlatilag, egy későbbiekben publikálendő Dohnányi-képeskönyv kiadásakor is szempontul szolgálhat.

Kusz Veronika monográfiája a 20. századi magyar zenetudományi irodalom szellemi adósságtörlesztő folyamatában kétirányú tudományos előrelépést valósított meg: egyrészt a Dohnányi-irodalom terén, másrészt a 20. századi magyar emigráns zeneművészek máig feldolgozatlan életműveinek perspektívájában. Dohnányi Ernő halálát követően, az 55. évben – számos korábbi, irodalmi előzmény után – Kusz Veronika mély empátiával feloldotta és zenetörténészként megoldotta a Dohnányi-életmű súlyos problémákkal terhelt utolsó évtizedének emberi és szellemi vonatkozású kérdéskörét. Következésképpen az utolsó alkotások fényében új szellemi kontextust teremtett a magyar és a végső szót megfogalmazó amerikai időszak tevékenységi körei között. Monográfiájának ismeretében a teljes Dohnányi-életmű eddig ismeretlen relációi tárultak fel a tudomány és a közvélemény előtt. Az új Dohnányi-monográfia egyszersmind a 20. század emigráns magyar zeneművészek pályautjának historikus szempontú feltárásából is részt vállalt, amikor Dohnányi Ernő amerikai éveinek feldolgozásában, a Bartók-irodalom amerikai sorstörténetének „párjaként”, egy újabb múlt századi magyar emigráns zeneművész szituáció-történetét alkotta meg.

Nagy Dániel

## ÚJ IDŐKNEK ÚJ DALAI?

*Grabócz Márta: Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel.*

*Images et formes expressives dans la musique contemporaine.*

*Paris: Éditions des archives contemporaines, 2013.*

A nyugati zene II. világháború utáni történetének fényében ma már Magyarországról nézve is tarthatatlannak tűnne Koessler János egykor hírhedtté vált megállapítása, mely szerint a zene anyanyelve a német, a francia legfeljebb tájszólása lehet. Ám ami a zenetudományt illeti, ez a nézet mintha még mindig nem tűnt volna el teljesen hazánkból. Hiszen számos kulturális és történeti okból, amelyeknek sem feltárása, sem értékelése nem feladatom, a zenetudomány nyelve hazánkban a saját anyanyelvünk és a világszerte elterjedt angol mellett még mindig inkább a német, mint a francia. A francia nyelven születő munkákban megjelenő módszerekről és eredményekről szórványosabban szerzünk tudomást, mint az ideális volna, amiben persze az is szerepet játszik, hogy maga a frankofon zenetudomány is bizonyos mértékben enklávét képez az egyre inkább anglicizálódó nemzetközi szakmán belül.

Természetesen ez a némileg periferikus helyzet nem jelent sem alapvető érdektelenséget, sem teljes elszigetelődést, hiszen időről időre nálunk is megjelenik egy-egy francia nyelven írott munka a szűkebb értelemben vett zenetudományi szakma érdeklődésének horizontján. Nem meglepő módon az egyik franciául publikáló szerző, akinek többnyire sikerül magára vonnia a magyar zenetudomány művelőinek figyelmét, a Strasbourgi Egyetem magyar professzora, Grabócz Márta, akinek legutóbbi könyve a kortárs zene modern módszerekkel való elemzésébe nyújt bepillantást. A kötet címe magyarul: „Hangzó naturalizmus és valós idejű szintézis között – Kifejező képek és formák a kortárs zenében”.

Grabócz vizsgálódásait annak megállapításával kezdi, hogy a *musique concrète* és az elektroakusztikus zene megjelenése óta a potenciális zenei anyagok köre részben a technikai fejlődésnek, részben szemléletmódbeli változásoknak köszönhetően jelentősen kibővült. (3.) A könyv által felvetett fő kérdés pedig nem más, mint hogy ezeknek az újszerű anyagoknak a használata milyen hatással volt a zenei forma koncepciójára. Grabócz a kortárs zenében négy különböző stílust, illetve tendenciát különböztet meg, melyeken a kérdés szerinte vizsgálható: a *hangzó naturalizmust* (például François-Bernard Mâche műveiben); a *spektrális zenét* (Saariaho, Lindberg, Eötvös, Dubrovay, illetve Tristan Murail egyes kompozíciói); a „*kevert zenét*” (*musique mixte*), mely a hangszereknek és a számítógépnek az előadás valós

idejében létrejövő interakciójára épít (például Philippe Manoury egyes darabjai); illetve a *posztszeriális, expresszív zenét*, amely például Kurtág korai műveiben jelenik meg. (3.) Grabócz már az előszóban megállapítja, hogy ezekben az újszerű zenei anyagokat felhasználó művekben nem ritka a hagyományos zenei formák (például ABA, egyéb palindromikus formák, rondó és más ciklikus formák, továbbá a teleologikus vagy evolutív formák) „újrahasznosítása”, aminek hipotézise szerint az a célja, hogy átmenetet képezzen a „rég” zenéből az „új”-ba. (3.) Másrészt azonban ezekben a művekben szintén nagyon gyakori az olyan újszerű formai koncepciók alkalmazása, melyek a kötet fő témájául szolgálnak. Ezek a következő csoportokba oszthatók: természeti modellek alkalmazása, tudományos modellek alkalmazása, mítosz- vagy elbeszéléselméletekből kölcsönzött modellek alkalmazása, sztázis-struktúrák (a hang „saját szerveződésének” követése), illetve grafikus makrostrukturális modellek (egy a zenei kompozícióhoz képest preegzisztens rajz vagy festmény struktúrájának) követése. (3–4.)

A könyv valójában a bevezetőben feltett fő kérdést körüljáró, nagyrészt korábban önállóan is megjelent tanulmányok gyűjteménye, melyek azonban olyan precízen illeszkednek egymáshoz, hogy a kötet koherenciája egy „hagyományos” monográfiának is becsületére válna. A négy nagy rész közül az első az elektroakusztikus zene alapvető struktúráinak és folyamatainak megújulásáról szól. Grabócz szerint bár itt is előfordulnak a hagyományos soroló, palindromikus, vagy éppen a programzenére jellemző leíró formák, az esetek többségében a komponisták radikálisan újszerű modelleket alkalmaznak a zenei folyamatok megformálására. (13.) Ezek lehetnek zenén kívüli, például *természeti modellek*; a könyvben Magnus Lindberg, illetve François-Bernard Mâche egy-egy művének elemzése szerepel, melyekben a magnószalagra vett természeti hangok az előadás valós idejében lépnek interakcióba a hangszerek által játszott zenei anyaggal. Ezek a különböző típusú hangzó „nyersanyagok” mindkét szerzőnél bizonyos értelemben a *természet* és a *kultúra* szféráinak reprezentánsaiként jelennek meg, ám a probléma megközelítése éppen ellentétes. Lindbergnél a természetben felvett hangok és a hangszerekre írott zenei anyag a *természet* és a *kultúra* mint a *statikus* és *dinamikus* szféra reprezentánsai kerülnek kontrasztba egymással. (15.) Mâche „hangzó naturalizmusa” (*naturalisme sonore*) viszont éppen a *természet* és a *kultúra* közötti határ lebontását tűzi ki célul, a *Maraé* című darabban például egyfajta beavatásként megjelenő „utazás” zenei folyamatként történő ábrázolása révén. (15.) Természetesen a művekben felhasznált hangokhoz hasonlóan a zenei folyamatok strukturálására felhasznált zenén kívüli modellek is származhatnak éppúgy a kultúrából, mint a természetből. A második kategória Grabócz szerint a *tudományos modelleké*, példaként pedig egy narratológiai elméleteken alapuló darabot, Costin Miereanu *Labyrinthes d’Adrien* című kompozícióját elemzi, melyben a szerző a modern regény labirintusszerű felépítését feltáró elméleti munkákra, illetve a diszkontinuus folyamatokat összefüggő matematikai modellek segítségével leírni szándékozó *katasztrófaelméletre* hivatkozik. (17.) A zenén kívüli modellek harmadik csoportjaként a szerző a *strukturális mítoszanalízisen* alapuló zenei formákat mutatja be, melyekben a zenei kompozíciós folyamat mind szerkezetileg, mind dramatikus értelemben a hősnarratívák felépí-

tését követi. (20.) Mâche szerint a görög mítoszok mintájára a hős, vagyis a zenei anyag veszélyeken kell, hogy keresztülmenjen, ellenségei megpróbálják eltéríteni, azonban mágikus elemek és isteni segítők beavatkozása révén a döntő harcban kudarcot vallanak, a hős eléri célját, a jókat megjutalmazzák, a gonoszok megbűnhődnek. (20.)<sup>1</sup> Gyakorlatilag pontosan ezt a felépítést követi az *Aliunde* című darab, melyben az alapvetően három fő fázisból álló folyamat a hat részből álló zenei formában kétszer zajlik le, másodszor variált alakban. (21.)

Az elektroakusztikus zenében megjelenő radikálisan újszerű struktúrák azonban nem merülnek ki a zenén kívüli modellek bevonásában. Grabócz további két kategóriát különít el, melyek közül az elsőt a *sztázis* struktúráinak nevezi. Ez egyrészt esztétikai kategóriaként jelenik meg az 1980-as években (Kramer, Rowell vagy Daniel Charles írásaiban), másrészt azonban nagyon is élő zenei gyakorlatot jelent: a különböző ostinatoeffektusokra épülő zenék, Ligeti vagy Xenakis „sűrű textúrái” vagy éppen Stockhausen egyes aleatorikus technikákon alapuló darabjai is idesorolhatók. (21.) Az 1970-es évek végétől számos további olyan mű született, melyeket lehetséges, sőt kézenfekvő a hang analízisével és folyamatos átalakulásával foglalkozó „állapotzeneként” értelmezni. Idesorolható többek között Tristan Murail *Désintégrations* című kompozíciója, Hugues Dufourt több műve (*Antiphysis*, *Saturne*) és a római *Centro di Ricerche Musicale* stúdiójában dolgozó szerző (Bianchini, Lupone, Ceccarelli) számos darabja is. (22.) A harmadik csoportot Grabócz szerint azok a művek alkotják, melyeknek zenei struktúrája valamilyen grafikus, illetve diagrammatikus struktúrát követ. Idesorolja az 1970-es évekbeli (Stockhausen egyes darabjai esetében korábbi) grafikus partitúrákat, a „kevert” (*mixte* – felvett és valós időben játszott anyagot vegyesen alkalmazó) kompozíciókban a szalagra vett hangzóanyag vizualizációjával operáló darabokat, illetve azokat a műveket, melyeknek a makrostruktúrája egy, a kompozíciót megelőző grafikus sémán alapul. (23–30.)

Természetesen az elektroakusztikus zenében sem csupán új zenei formák léteznek, ahogyan Grabócz már könyve elején leszögezi, számos tradicionális formai elv is felbukkan ezekben a kompozíciókban. Így aztán nem meglepő, hogy egy külön fejezetet szentel a „köztes struktúráknak” (*structures intermédiaires*), melyek a magnószalag vagy számítógép valós idejű közreműködésén alapulnak, ugyanakkor az újszerű anyag elrendezésére „hagyományosnak” tekinthető konstrukciós elvek is hatással vannak. (31.) Végigveszi egyes kortárs kompozíciók *variációs formáinak* (Dubrovay, Wishart, Manoury), *teleologikus formáinak* (Eötvös, Michaël Lévinas, Saariaho), illetve *szimmetrikus-palindromikus formáinak* (Risset, Manoury, Bayle, Mâche) hatását, sőt egy további rövid fejezetben kitér a teljes mértékben tradicionális formákat alkalmazó darabokra is (például enumeratív formák, illetve deskriptív avagy programzenék). (31–37.)

A következő fejezet kortárs zeneszerzők elméleti írásaival foglalkozik; minden részletre kiterjedően vezet be hat komponista (Mâche, Wishart, Smalley, Miereanu,

1 Vö. François-Bernard Mâche: *Musique, mythe, nature. Ou les dauphins d'Arion*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1991, 15.

Sciarrino, Bayle) zenei formáról alkotott nézeteibe, és ami különösen fontos, az azok alapját képező szemiotikai és más területekről kölcsönzött elméletekbe. A fejezet végén pedig egy szintézist is kapunk azokról a fundamentális kategóriákról, melyek valamennyi szerző írásaiban előkerülnek. Mindannyian alapvetően *háromrészes időbeli struktúráról* beszélnek (kezdet/születés, közép vagy konfliktus, vég), valamennyien nagy előszeretettel használnak a *víz képzetéhez kötődő referenciákat* (csörgedezés, fodrozódás, hullámlás, áramlás stb.), különböző fogalmakkal, de mindannyian meghatároznak valamiféle, a zenei folyamatban kimutatható *kulminációs pontot* vagy klimaxot, illetve mindenhol megjelenik a *sztaízis*, a mozdulatlan-ság formájának leírása is. (52.)

Az első nagy részt záró fejezet az elektroakusztikus zenében található narratív formákkal foglalkozik. Az 1980-as években Grabócz szerint a narratív formák reneszánsza egyfajta antinarratív korszakban bontakozott ki, melyben a sztaízis, a felejtés, az oknélküliség zenéi kerültek előtérbe, az időbeli tapasztalat pedig háttérbe szorult, olykor szinte el is tűnt. (57.) Éppen ekkor bukkantak fel az elektroakusztikus zenében újfajta narratív formák. Lévéen a zenei narrativitás világszerte ismert és elismert kutatója, aligha meglepő, hogy Grabócz különös figyelmet szentel a témának.<sup>2</sup> Az irodalmi narrativitás kutatói közül természetesen ezúttal is Greimasra és Paul Ricoeurre, a zenetudósok közül pedig Eero Tarastira hivatkozik előszeretettel, amikor tipológiát állít fel az 1980 utáni elektroakusztikus zenében megtalálható különböző narrációs formák között (tradicionális, deviáns/felbomló, zenén kívüli modellt használó, a narratív kategóriák hierarchiáját felforgató). (59–62.) Végül ezeknek a narratív típusoknak a visszatérését a kortárs közönség számára pozitív fejleményként értékeli, hiszen ezáltal a „történet/történelem” (*histoire*) és az „értelem” (*raison*) tér vissza a zenébe. (62.)

A második nagy rész a hangszín szerepét tárgyalja az expresszív kortárs zenei formákban. Ezúttal már nem annyira a tipológia a cél, a szerző sokkal inkább részletes műelemzésekbe bocsátkozik: Manoury és Saariaho egy-egy (a *Jupiter*, illetve *Lichtbogen* című), valamint Lindberg két (az *Ur* illetve *Joy* című) művét veszi górcső alá. Az első fejezetben, Manoury *Jupiter* című darabjának elemzése során Grabócz azt a hipotézist fogalmazza meg, hogy a számítógép és a hangszer (ez esetben fuvola) valós idejű interakciója révén igyekszik „visszahelyezni jogaiba” a dramaturgikus konstrukciót, a narratív makroformát, kimerítve a katartikus ütköztetés lehetőségeit az interaktív hangzások új világában. (65.) Manoury a zenei morfológiai egységek között felállított újfajta hierarchia és az archetipikus háromrészes katartikus dramaturgia révén éri el a célját, megújítva a zenei kommunikáció szimbolikus nyelvét. (94–103.) Saariaho és Lindberg művei kapcsán pedig ismét a makrostruktúra grafikus koncepciója, valamint a hangszínek szerinti artikuláció és a pszichoakusztika kérdései kerülnek szóba. (107–124.)

2 A szerzőnek a kérdéssel foglalkozó tanulmányaiból magyarul is jelent meg válogatás: Grabócz Márta: *Zene és narrativitás*. Pécs: Ars Longa-Jelenkor, 2001.

A harmadik nagy részt Grabócz teljes egészében egyetlen szerző, François Bernard Mâche esztétikájának és poétikájának szenteli, akinek az életművével korábban is számos tanulmányában foglalkozott. A négy rész közül ez a leghosszabb: három, szinte minden részletre kiterjedő fejezetben mutatja be a komponista elméleteit, illetve ezek gyakorlatba való átültetését. Ez annál is inkább lenyűgöző vállalkozás, mivel a „hangok demiurgosza és poeta doctus” Mâche a zeneszerzés és zoomuzikológia mellett számos más területtel (nyelvészet, pszichológia stb.) is foglalkozik, így zenéje, melynek fő funkcióját a szakrális-mágikus szféra újrafelfedezésében látja, csupán egy szélesebb filozófiai-pszichológiai-kultúrantropológiai elmélet keretében érthető meg, és interpretálható megfelelően. (127.) Az európai civilizáció problémájától kezdve a modern zene történetén és a zoomuzikológián át a zene és az érzelmek, illetve a zene és a nyelv viszonyának kérdéséig rengeteg minden kerül szóba a komponista gondolavilágába történő bevezetésben. (127–138.) Ám természetesen Mâche zenéje sem szorul háttérbe, kapunk például egy részletes áttekintést a komponista 1959 és 1990 között született műveiről, azokat több szempontból kategorizálva. (139–181.) A következő fejezetek már nem Mâche elméleteinek és zeneszerzői munkásságnak általános áttekintését adják, hanem konkrét elméleti és gyakorlati problémákra koncentrálnak. Olvashatunk az elméletben és a kompozíciós gyakorlatban előforduló zenei archetípus fogalmáról (183–204.), illetve a természeti modellek felhasználásáról különböző rögzített hangot és hangszereket párhuzamosan alkalmazó, Mâche különböző alkotói korszakaiból származó darabokban. (205–220.)

A magyar olvasókat azonban talán mégis az utolsó, a negyedik rész érdekelheti leginkább, amely a magyar kortárs zenéről, közelebbről Kurtág és Dubrovay egyes műveiről szól. Grabócz bizonyos értelemben missziót teljesít azzal, hogy valamennyi könyvében szerepeltet magyar szerzőkről írt tanulmányokat,<sup>3</sup> ám itthonról nézve ez talán mégis inkább arról szolgál információval, hogy milyennek látszanak egy, a kortárs nyugati zenére évtizedek óta nagy rálátással rendelkező elemző bizonyos értelemben mégiscsak „nemzetközi” perspektívájából az általunk jól ismert komponisták művei. A Kurtággal foglalkozó fejezet a szerző első hét opusában kutat archetipikus stíluselemek után, azonban Grabócz szerint a komponista műveinek éppen az az egyik legjellegzetesebb tulajdonsága, hogy ellenállnak az analízisnek a komplexitásuk, a múltból örökölt formák és kifejezőmódok erős stilizációja és a magas szintű intertextualitás miatt. (224–225.) Ennek ellenére a tanulmány mégis megkísérli számba venni a Kurtág zenéjében megfigyelhető artikulációs elemeket, majd azonosítani ezek szerepét az egyes művekben, konkrétan az első hét opusban, az Op.11-es *Négy Pilinszky-dalban* és a *Játékokban*. (226.) A tanulmány további részében egy részletes tipológiát dolgoz ki a vizsgált korpuszon, három fő csoportba osztva a különböző tételeket, aszerint hogy egy *kompozíciós technikát*, *zenetörténetből ismert hagyományos formát* vagy valamilyen *specifikus leíró*

3 Sőt a magyar zenetudomány „klasszikusainak” (Ujfalussy, Szabolcsi) eredményeit is fáradhatatlanul igyekszik megismertetni a szakma nyugati képviselőivel.

vagy *expresszív tartalmat* tart-e a zenei artikulációt meghatározó elemnek. (227–247.) A három fő kategórián belül rengeteg további altípust különít el, majd közöl egy rövid esettanulmányt a *Szilánkok* egyik tételéről, ütemről ütemre végigkövetve a zenei folyamatot a vizsgált szempontok („irány”, kérdés-válasz artikuláció, hangkészlet, hangközök, karakter, dramaturgia és teleológia) szerint. (247–250.) Grabócz elemzésénél aligha lehetne a zenetudomány eszközeivel plasztikusabban bemutatni Kurtág zenéjének egyszerű hallgatóként is megtapasztalt extrém tömörségét és a kis időbeli terjedelem dacára rendkívüli komplexitását.

Az utolsó fejezet innováció és tradíció viszonyát taglalja Dubrovay László műveiben. A fejezet valódi érdekességét az adja, hogy ugyanabból a perspektívából tárgyalja őket, mint például Mâche, Murail vagy Saariaho kompozícióit. Ugyanúgy az újszerű hangzó anyagok és a 18–19. századi stílusok és formák szintézise érdekli a szerzőt Dubrovay 1980-as években írt kompozícióiban (3. vonósnégyes, Szóló No 3. és No. 5, *Oktett*, *Symphonia*). Grabócz Dubrovaynál a hangzás szintjén való kísérletezést (harmonikus hangok, mikrokromatikus relációk és zajok párhuzamos használata) és a tradicionális formák szintézisét tartja a legfontosabb kompozíciós problémának. Szerinte a komponista „szintetizáló kísérletezése” a „hagyományos dramaturgia” újratereztetését célozza, új hangzásokkal. (256.) A szerző kimutatja a szonáta- és rondóforma, a karaktervariáció és más ismert formai megoldások érvényességét azokban a darabokban, melyek a két hang, az új és a tradicionális egyesítését tűzik ki célul.

A teljes kötet igen körültekintően, rendkívül sok szempontból megközelítve mutatja be az új és a régi, az innováció és tradíció viszonyát a kortárs zenében. Bár válogatott tanulmányokból áll össze, mégis koherens áttekintést ad a témáról, ráadásul mindezt egy olyan kutató szemszögéből, aki hatalmas tapasztalattal bír mind az innovatív zenei struktúrák értelmezése, mind az újszerű analitikus módszerek terén. Grabócz Márta könyve tehát voltaképpen egy évtizedeken átívelő úttörő tudományos munka már-már enciklopédikus igényű összefoglalása.