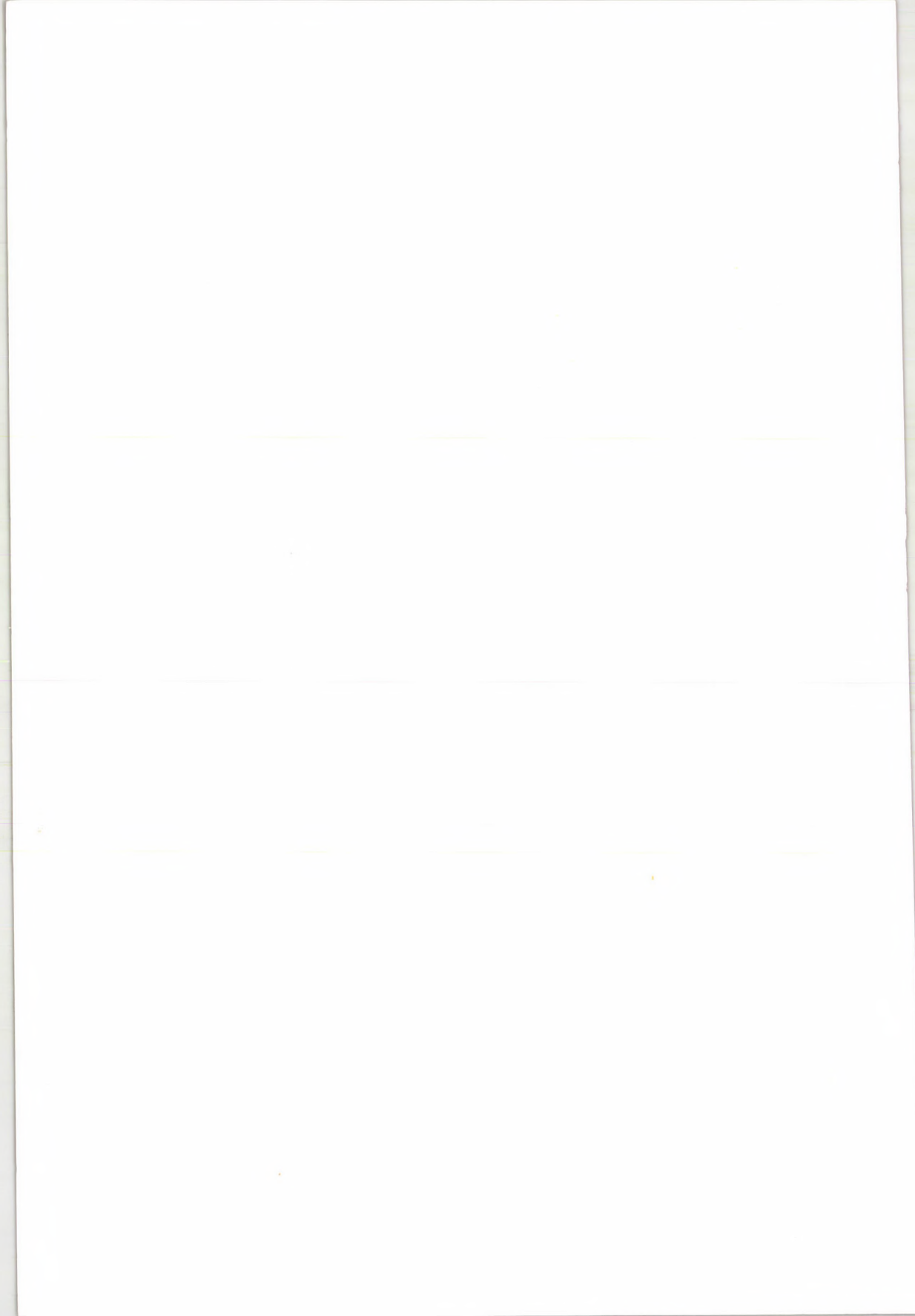


Fv 57

Kötelesspéldány

MAGYAR ZENE

19**1**95



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXVI. évf. 1. szám

1996. március

LEGÁNY DEZSŐ 80. SZÜLETÉSNAPIJÁRA

LEGÁNY DEZSŐ:

A Liszt-kutatás némely problémája	3
A Liszt-kutatás jövőjéről	12
Együtműködési távlatok a magyar és osztrák Liszt-kutatásban	22
Liszt és Bayreuth	26
Franciaország és Belgium zenéjének kisugárzása Budapestre és Liszt szerepe	29
Liszt Ferenc magyarországi kapcsolatai az Egyesült Államokkal	32
Liszt Rómában — a sajtó szerint	34
Liszt kései éveit Olaszországban	46
Erkel Ferenc Pozsonyban	51
Erkel vígoperájának bukása	56
Kodály és Nagyszombat	61
Budapest újabb zenei múltja	68
Gondolatok Purcellről	72
A nyitány fejlődése Gluck óta	76

* * *

*

BÓNIS FERENC:

Mosonyiana. A Mosonyi-kutatás új eredményei II.	80
---	----

*Megjelenik a Nemzeti Kulturális Alap, a Magyar Hitel Bank,
valamint a József Attila Alapítvány támogatásával.*

MAGYAR ZENE
Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
A szerkesztőség tagjai:

UJFALUSSY József és MARÓTHY János
Szerkesztő BREUER János

Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zenei Tanács címén
1364 Budapest, Pf.: 47.) Telefon: 118-4243

Kiadja a Magyar Zenei Tanács
Felelős kiadó: VICTOR Máté

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR), Budapest XIII., Lehel u. 10/A 1900 – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 214-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 200 forint, egész évre 400 forint

ISSN 0025–0384

Készült a Diamant Kft.-ben

A LISZT-KUTATÁS NÉMELY PROBLÉMÁJA

Mózes első könyvének 11. részében olvassuk Noé utódairól: „A földön pedig csak egy nyelv és egyféle beszéd vala. És midőn napkeletről elmentek, Szennár földén térséget találnak, és ott lakának. ... És mondák: Jertek, építsünk magunknak várost és tornyot, melynek teteje az eget érje; és tegyük híressé nevünket, mielőtt eloszoljunk minden tartományokra.”

Íme, a babiloni torony: Babel tornya, ahogy emléke a bibliában megjelent. A nagy babiloni palotával együtt egyike volt az ókori világ hét csodájának, mint Semiramis függőkertje, Pheidiasnak a Zeus-szobra, a kolosszus Rhodos szigetén.

A 19–20. században is véstek nagyszerű szobrokat, építettek lenyűgöző kolosszusokat, felfedeztek és teremtettek az ember hasznára is, veszedelmére is természettudományi törvényeket és csodákat. Miként teljesedik be majd ezeken az eget ostromló törvényszerűségeken és tornyokon a történelem ítélete? Rajtunk is múlik. Szerencsére nekünk csak egy-gyel van közülük gondunk, melyet Liszt épített magának mint zeneszerző, zongoraművész és ember. Hiúságból emelte? Lehet, hogy abból is. De még sokkal inkább a zseniális művész olyan belső kényszerének hatása alatt, mely Pheidiasnak sem hagyott nyugtot, amíg az ókori világ egyik csodáját meg nem teremtette.

A Liszt-tornyt nagyon sokan már az ő életében, még többen halála után vagy felcicomázták, vagy elrútították. Legtöbbször azonban csupán azért, hogy saját nevüket is bevessék valahová az égig érő toronyba. Végül jött egy jeles és tudománytisztelő német karmester, Peter Raabe, aki 1907-től a weimari udvar első karmestere és egyúttal 1910-től 1920-ig az ottani Liszt-múzeum őre volt. Onnan Aachenbe ment főzeneigazgatónak. Hivatás szerint tehát karmester volt, nem zenetörténész, mégis elsősorban utóbbi minőségében szerzett világszerte nagyra becsült nevet. Azzal kezdte munkáját a Liszt-múzeumban, hogy pontosan katalogizálta Lisztnek addig csak felszínesen nyilvántartott kéziratait és nyomtatott műveit. E forrásokkal ismerkedve, cicomázás és rútitás nélkül egészen más kép alakult ki benne Lisztről, mint az addig ismert irodalomban. Húsz évbe telt, amíg e felismerés nyomán megírta két kötetét Liszt életéről és műveiről, végén a máig is legteljesebb Liszt-műjegyzékkel. De nem tudta volna a két kötetet kihagyások nélkül kiadni, ha a New York-i Juilliard Graduate School akkori dékánja és tanárai önzetlen anyagi támogatással nem jönnek segítségére. Mindez közismert: Raabe maga leírta első kötetének előszavában, 1931-ben. Mégsem árt visszaemlékeznünk arra, hogy valamely kutatásnak és abból megszülető kiadványnak anyagi támasza nélkül a legkomolyabb értékű tudományos munka sem lehet közkinccs.

Raabe egyéniségének és lehetőségeinek ugyanazok voltak az értékei, amelyek egyúttal korlátai is lettek. Ő mindenekelőtt karmester volt, és — mint maga írta — 1910 körül a korszellemhez igazodva, még nem is vonzódott Liszthez különösebben. Csak amikor fokoatosan megismerte Liszt műveit, akkor vette észre nagy értéküket és karolta fel azokat odaadón. De bizonyára csak műsorainak, még pontosabban saját ízlésének határáig. Liszt utolsó korszakának műveiben mindenekfelett hanyatlást látott és alig vette észre azokat a jövőbe mutató vonásokat, melyekre vele egyidőben, vagy később Busoni, Danckert, Bartók,

Legány Dezső 1996. január 17-én ünnepelte 80. születésnapját. Folyóiratunk magyar nyelven publikálatlan tanulmányainak előadásainak, írásainak közreadásával köszöni a kiváló zenetörténészt (A szerk.)

Searle, Frank Cooper, Szabolcsi, Bárdos, Gárdonyi, Walker és mások rámutattak. Mint a weimari kéziratok és nyomtatott Liszt-hagyaték legalaposabb ismerője, sőt tulajdonképpen azok nagy értékének valódi felfedezője, természetesen egyik legfőbb közreműködője lett az 1936-ban abbamaradt Liszt-összkiadásnak. 1920 után azonban állandóan Weimartól távol élt. Nagyon sok idejét lekötötte hivatása: a karmesteri állás, majd a tanítás. Emellett számtalan napját örölte fel sok-sok éven át a nagyon lelkesítő munka a Liszt-összkiadáson. Mindez időben és térben korlátokat emelt nagy jelentőségű forráskutatásai elé, amikor Lisztől értékes két kötetét írta. Idő és valószínűleg a szükséges nyelvismeret hiányában sem végzett helyszíni kutatásokat Németország, sőt bizonyos mértékben Weimar határain túl. Ezt megsínylette minden fejezet, amely a szorosabb értelemben vett weimari korszak 14 évén kívül Liszt életéről és tevékenységéről Raabenál földolgozásra került.

Nem azért említtem ezeket, mert kisebbíteni szeretném Raabe nagy érdemeit. Úttörő munkát végzett, mert forráskutatásaira épített és nem másokon élőködött. Követnünk kell példáját, de kétféle irányban: a kutatások folytatásában és új szintézisre törekvésben. Raabe óta majdnem áttekinthetetlen a sok új, értékes megállapítás arról a kolosszusról, melyet Liszt emelt a zenetörténet nagy szigetén. Előbb-utóbb kell, hogy valaki a saját eredményeivel együtt összefoglalja ezeket, de ugyanakkor lelkiismeretesen kijelölve a korábbi megállapítások művészeinek és tudósainak azt a részt, ami őket megilleti.

Szó sem lehet arról, hogy többre vállalkozzam a kutatás és a szintézis terén, mint néhány probléma felvetésére.

Kezdjük Liszt leveleinél. Ott is először a kiadott leveleknél, mert helyesebb onnan rátérni a kéziratban is fennmaradt levelek kérdésére. Nem is tudom elmondani, mekkora örömmel fogadtuk egy-két évvel ezelőtt egyik munkatársammal, Eckhardt Máriával Budapesten Charles Suttoni készülő katalógusát azokról a kiadványokról, amelyekben Lisztnek akár csak egy, vagy éppen több száz levele megjelent bárhol a világon. Aki valaha is foglalkozott hasonló kutatással, meg tudja érteni, hogy sokszor egyetlen adatsor mögött milyen nagy munka rejlik. Az írást mindenhol szavak vagy sorok száma szerint fizetik. Pedig ez a munka éppen olyan típusú ami azt bizonyítja, hogy pénzben mennyire nem lehet felbecsülni. Az ilyen munkát valaki vagy elszántságból, szegénységi fogadalomból végzi el egy egész tudományág javára, vagy sehogy. Remélem, hogy a Suttoni-katalógus megjelenik egy, az egész világon hozzáférhető, értékes folyóiratban, bekerül a vérkeringésbe. És nagyon bízom abban, hogy aki kiegészíteni tudja, megírja adatait a szerzőnek, hogy minél teljesebb legyen katalógusa. Ez nem magánügy, nem is a Liszt-torony ügye. Rendkívül széles érdeklődési körével és látókörével Liszt maga volt a 19. század. Levelei is ezt a rangot érik el.

A Suttoni-katalógus és a segítségével elérhető nyomtatott Liszt-levelek alapos ismerete nélkül a jövőben ingatag talajon áll bármilyen Lisztről szóló könyv. A nyomtatásban megjelent Liszt-levelek kérdése azonban nyomban felveti a hitelesség kérdését. Kétségtelenül, számos olyan kiadott Liszt-levél akad, melyeknek eredeti kézírata már vagy még nem kerülhet elő. Még kézirat hiányában is hitelesnek tekinthetjük a Liszt életében megjelent levelet olyan kottából, könyvből, újságból, melyet Liszt is olvashatott, főleg ha minden valószínűség szerint éppen az ő kívánságára jelent meg a levél. Mindjárt példával is szolgálok. Amikor 1869-ben Bécsben is bemutaták Liszt jelenlétében a Szent Erzsébet legendáját, Budapest minden zenei intézményének vezetője és valamennyi legkiválóbb muzsikusa közös levélben meghívta őt a magyar fővárosba. Liszt válaszát április 20-án az egyik budapesti újság magyar nyelven közölte, másnap, 21-én reggel ugyanezt a levelet az egyik bécsi újság német nyelven tette közzé. Liszt 21-én este érkezett meg Bécsből Budapestre. Az előbb magyar, majd német nyelven megjelent Liszt-levél tartalmában teljesen egyezik. Eredeti kézírata ismeretlen. Mégsem kételkedhetünk abban, hogy az említett újságok hiteles Liszt-levelet közöltek.

A nagy Liszt-levéلكiadások jóval a zeneszerző halála után kezdtek megjelenni. Közülük a legtöbbet hivatkozott levelek a hallatlanul odaadó és kitartó La Mara szerkesztésében jelentek meg. 1893-ban 56 éves volt, amikor az első Liszt levélkötetete megjelent, és 1918-ban 81 éves volt az utolsó kötet megjelenésekor. Minden tiszteletet megérdemel a fáradtságot

nem ismerő buzgósága. Emellett La Mara igyekezett majdnem minden levelet azon a nyelven kiadni, amelyiken Liszt írta: a francia nyelvűeket franciául — ez a levelek túlnyomó többsége —, a német nyelvűeket németül. Ettől a helyes elvtől csak az utolsó kötetben tért el, melyben Liszt leveleit édesanyjához német fordításban tette közzé, noha azoknak 90 százalékát Liszt franciául írta. Különös, hogy osztrák származású édesanyjának nem így írta alá a nevét: Franz, vagy Franz Liszt, hanem így: F. Liszt — mint nagyon ritka kivétellektől eltekintve mindig. Mi lehetett ennek az oka? Magyarországon évszázadokon át latinul írták az anyakönyveket, Liszt születések is. Ezért az anyakönyvben keresztneve Franciscus. Német nyelvterületen mindig Franznak nevezték, magyar nyelvterületen mindig Ferencnek. Amikor 12 éves korától Franciaországban élt, keresztnevét Franznak is, François-nak is mondták. Élete utolsó 25 évének legnagyobb részét Olaszországban töltötte, ahol a műsoron és újságokban legtöbbször Francesco-nak írták keresztnevét. Liszt osztrák anyától született, de ha hovatartozásáról írt, magát mindig magyarnak nevezte. A patrie, compatriot, Heimat, haza szót csak Magyarországgal kapcsolatban használta. Nagyon ritka az olyan levél, amelyben aláírása Franz Liszt. Ugyanolyan kevés az olyan levél vagy irat, amelyen aláírása: Liszt Ferenc. François vagy Francesco aláírással még nem találkoztam. Liszt ezt a Franciscus-Franz-Ferenc-François-Francesco problémát úgy oldotta meg, hogy aláírása F. Liszt lett.

Visszatérve a La Mara kiadású Liszt-levelekre, Liszt és Carl Alexander weimari nagyherceg egymással franciául leveleztek. Amennyire e levelek eredeti kéziratait ismerem, a kézirat és a nyomtatott levél között nincs lényeges különbség. Nyilvánvalóan itt és ebben a vonatkozásban La Mara kezét nem kötötték meg. Viszont annál inkább az 1893 és 1905 között 8 kötetben kiadott „Franz Liszt's Briefe”-ben. Általában ezekből a levelekből csak a „Briefe an eine Freundin” nevű 3. kötetet tekintik Haraszi megállapítása óta kevésbé megbízhatónak, mely a Liszt-tanítvány Agnes Street-Klindworth-hoz intézett leveleket öleli fel. Sajnos, kisebb-nagobb mértékben ez jellemzi a többi kötetet is. Az első két kötet egyszerre jelent meg 1893-ban, s Liszt legkülönbözőbb személyeknek és intézményeknek írt leveleit tartalmazza az akkor ismert legkorábbi levelektől egészen haláláig. Az eddig ismert kéziratokkal egybevetve ezeken La Mara még némileg megbocsáthatóan változtatott: jelezve, vagy nem jelezve kihagyott kisebb részeket, „javított” Liszt német stílusán a szórend, egyes szavak megváltoztatásával, nyelvtani hibák kijavításával. A 3. kötet megbízhatatlansága közismert. A 4. kötettől a 7. kötetig bezárólag kiadott és Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnének szóló Liszt-levelek a legnagyobb arányú torzítások áldozatai lettek. Aki ezekből a kötetekből idéz, sohasem tudhatja, Liszt szavait, sőt egyáltalán Liszt gondolatait idézi-e, s hogy azon kívül mit írt még Liszt a levélben. Nem tudom megmondani, ki a felelős ezekért a hamisításokért. A hercegné nem vétkes, mert akkor már régen nem élt, s a hozzá írt Liszt-leveleket megőrizte. La Mara annyiban hibás, hogy nem állt ellen egy feltételezhető harmadik személy olyan utasításának, hogy vagy csak ilyen torzításokkal közölheti a leveleket, vagy sehogyan. A jóval később kiadott Liszt és Carl Alexander nagyherceg levelezésében nincsenek lényeges torzítások, mert oda nem hatott ki e harmadik személy hatalma. Valószínűleg azonban az említett harmadik személy pusztíthatta végig a 8-ik kötet anyagát is, mely az első két kötet kiegészítéseként megint Lisztnek különböző személyekhez írt leveleit öleli fel egészen haláláig. E kötet anyagának igen nagy részét Liszt rendkívül megcsonkított állapotban fennmaradt levélfogalmazvány-kötetei alkotják, melyekből La Marának még tovább kellett válogatnia, módosítania.

Ezek a tapasztalatok és más megfontolások sok évvel ezelőtt arra ösztönöztek, hogy a Magyar Tudományos Akadémiára és kiadójára támaszkodva Liszt halálának századik évfordulója alkalmából, 1886-ban, Liszt minél több kézirat, vagy már megjelent levelét kiadjuk, vagy legalábbis elkezdjük kiadni az eredeti nyelveken és hiteles szövegekkel, jegyzetekkel, mutatókkal. Vállalkozásunknak két komoly akadály lehet. Az egyik, hogy sok egyéb munkánk mellett mennyi időt szánhatunk erre. A másik, hogy milyen nemzetközi segítségben részesülhetünk nem pénzügyi, hanem tárgyi vonatkozásban. Vagyis hová juthatunk el személyesen kutatni, vagy ilyenek hiányában honnan kaphatunk a kéziratokról mikrofilmet, fénymásolatot a kiadásra jogosító engedéllyel együtt. Az évek során eddig

csak egyetlen, tőlünk nyugatra lévő kisvárosban zárkóztak el kérésünk elől. Sehol máshol nyugati vagy keleti országokban akadályba nem ütköztünk.

Levélkadásunk egyik alapja tehát az általunk is közvetlenül látott, vagy mikrofilm, fénymásolat révén megismert eredeti Liszt-levelek lesznek. Az eredeti hiányában azzal majdnem azonos értékű levélnek fogjuk tekinteni a Liszt levélfogalmazás köteteiben fennmaradt leveleket. Lisztnek igen sok levele van, ami csak fogalmazványkötetekben található meg, mert az azokból Liszt által letisztázott levelek jelentékeny része vagy elveszett, vagy lappang. Ezért ugyanolyan nagy gonddal kutatunk eredeti Liszt-levelek, mint Liszt levélfogalmazvány kötetei után, melyek tekintetében minden tájékoztatásért hálásak vagyunk. Mái sajnálom, hogy elfelejtettem, mert nem jegyeztem fel nyomban, amikor 15 éve olvastam, hogy melyik dél-amerikai városban találtak és őriznek Liszt levélfogalmazvány kötetet. A leveleket időrendben fogjuk közölni, melybe a dátum nélküli leveleket is beillesztjük a feltételezhető sorrendben. Azokat a leveleket is besoroljuk majd a megfelelő helyre, szövegkezdettel vagy utalással, melyeknek létéről csupán árverési jegyzékekből tudunk. Szükségtelen hangsúlyoznom, hogy e levélkiadásban sűrűn kell hivatkoznunk a Suttoni-katalógusra, mint a Liszt-kutatás fontos forrásjegyzékére. A függelékben közlünk majd olyan további hiteles, Lisztől származó nyilatkozatokat, beszédeket, melyeket sem levélnek, sem az úgynevezett „Összegyűjtött írások” fogalmába tartozónak nem tekinthetünk. Csak példaként említem, hogy ide soroljuk majd be Lisztnek francia nyelvű beszédét 1840-ből, amikor Magyarország fővárosában egyik koncertje után kardot nyújtottak át neki. Az említett beszéd szövegét a korabeli sajtó őrizte meg.

Ezzel elérkeztem a Liszt-kutatás másik nagy témaköréhez: az információk áttekinthetetlen sokaságához, melyet Lisztről a korabeli sajtó őrzött meg számunkra. Még sokkal bonyolultabb probléma, mint Liszt levelei. Több okból. Először is sok nyelv ismeretét kívánja meg a kutatótól. Másodszor alaposan ismerni kell az adott hely körülményeit, hogy a korabeli információt, megfelelően értékelni tudjuk. Hiába olvas valaki a legnagyobb részletességgel egy eseményről, ha nem lát annak mélyére, mert nem ismeri a történelmi hátteret. Ezért gúnyolták sokan és gúnyolják ma is Lisztet a magyarországi kardátadás miatt. Ennek kapcsán kissé megvilágítom, mennyire fontos a háttér ismerete.

A 16. század első negyedében Magyarország nagy vereséget szenvedett a török hadseregtől s az ütközetben a király is elesett. Az ország egy része akkor egy magyar főurat választott meg királynak, a másik része pedig — a török ellen nyugati segítségben bizakodva — az Európa nagy részében rendkívüli hatalommal rendelkező Habsburg uralkodócsalád egyik tagját kiáltozta ki királynak. Ettől kezdve Magyarországnak közel 400 évig Habsburg királyai voltak. Noha egynek a kivételével mindegyikük felesküdt a régi és önálló magyar alkotmányra, az ország saját törvényeire, és minden más országtól függetlenül koronázták őket magyar királlyá, esküjét legtöbbször nem tartotta be, koronázásuk után az országgal úgy bántak, vagy próbáltak bánni, mint egy meghódított tartománnyal. Emiatt a 400 év alatt az ország népe, magyarok és nem magyarok egyaránt sokszor fogtak fegyvert a király és annak idegenből hozott hadseregei ellen, hol sikerrel, hol siker nélkül. E királyok mindig az ország határain túl laktak, magyarul meg nem tanultak, legtöbbször és udvaruknál sokszor az ország legszelídőbb kívánságait sem lehetett keresztülvinni.

1838-ban Magyarország fővárosát rendkívüli árvízkatasztrófa sújtotta. Liszt ettől megrendülve indult el tíz évig tartó európai hangversenykörútjaira. Egyik bécsi koncertjének jövedelmét hazaküldte az árvízkárosultaknak, majd 1839-ben eljött szülőhazájába, ahol mély hálával várták. Páratlan nagylelkűségét kézzelfogható módon, esetleg valamilyen dokumentummal megerősítve viszonozni szerették volna. Miután Liszt homályba vesző apai felmenői és már a 16. százaban feltűnt, ugyanazon a vidéken is élt, egyik ágában pedig grófi rangra emelt Liszty (Lishty, Listi), Lishtius család közt nem tudtak közvetlen kapcsolatot kimutatni, a főurak egy része kérte a Habsburg udvartartást, hogy a király adományozzon Lisztnek nemességet. Ez azonban nem történt meg. Emiatt az ország legnagyobb megyéje, melyben a főváros is fekszik, élt törvényes jogával, felterjesztette Lisztet nemességért és ehhez kérte a király szentesítését. De ők már tanultak az előző főúri kudarcból és sok évszázad történetéből, ezért nem várták be, miként dönt a király. A Nemzeti Színházban,

1840. január 4-én a legnagyobb nyilvánosság előtt, Liszt egyik nagy sikerű koncertjének végén ünnepélyesen átadtak neki egy díszkardot. Magyarországon akkor fegyvert csak nemes ember viselhetett. E szimbólummal: a díszkard átadásával azt fejezték ki, hogy akár szentesít a király, akár nem, Magyarország Lisztet nemesnek, egyik legnemesebb fiának tekintti. Akik ezen gúnyolódtak, csak tudatlanságukat árulták el egy ország történetének és lélektani helyzetek felismerésének tekintetében. A király nemsokára elutasította a szentesítést, és külföldön gúnyolták Lisztet a díszkardért. Ő mégis büszke volt erre az eseményre, mert tisztán látta, mit szimbolizált.

A sajtó tehát sokat elmond annak, aki meg tudja érteni, de a felkészületlen kutatót félrevezeti. Mert nem elég arról értesülni, hogy Liszt valamelyik városban tartózkodásakor ottani koncertjéről, vagy művének bemutatójáról mit írt az egyik újság. Lehetőleg a legellentétebb irányzatú lapokat is át kell nézni, hogy teljes képet alkothassunk. Arról sem szabad megfeledkezni, hogy sokszor Liszt érkezése előtt, és még inkább elutazása után írták a kutató számára leghitelesebb cikkeket, nem egyszer nem is a helyi lapban, hanem esetleg egy másik ország újságjában. 1871 végén Anton Rubinstein vezényletével Bécsben bemutatták a „Krisztus” oratórium első részét. Hanslick a Neue Freie Presse-ben nagyon lesújtó véleményt írt róla és Meyerbeer korábban bemutatott operájáról, a „Dinorah”-ról. Véleményét így összegezte: „Említett művében mindkét mester a legnagyobb erőfeszítéssel a leggyöngébb művét alkotta meg. Nem kívánjuk tovább folytatni az összehasonlítást, mely már amiatt is feltűnően sántít, mert egy nagy zenei tehetséget (Meyerbeert) egy kicsivel (Liszttel) összevet. Meyerbeer «Dinorah»-ja még mindig egy erőteljes zenei tehetség gyöngye műve, míg Liszt «Christus»-a egy zeneszerző legteljesebb csődbe jutását hirdeti, aki ugyan mástól vett részleteket folyton kitűnően tudott kezelni és gyarapítani, maga azonban mindig csak nagyon szerény mondanivalóval rendelkezett” (Hanslick kritikája a bécsi Neue Freie Presse 1872. január 4-i reggeli számában [Morgenblatt] jelent meg.) Alaposan melléfogna az a kutató, aki egyedül ebből próbálná megítélni Liszt oratóriumának korabeli visszhangját, vagy akár csak az akkori kizárólagos bécsi felfogást. Igaz ugyan, hogy Hanslick a bécsi sajtóban nagy hatalom volt, és nézeteit sokan vakon átvették. De egy másik kiváló bécsi kritikus ugyanerről a bemutatóról és műről tárgyilagos, elismerő és ma is elfogadható bírálatot írt, amit azonban meg is kell találni, mert más ország lapjában közölte. A kritika tehát nagyon lényeges elem a zenetörténeti kutatásban, de csak akkor, ha a kor felfogását nem egy kritikából, hanem számos kritika összevetéséből próbáljuk megállapítani. Liszt műveiről a korabeli londoni felfogást sem lehet kizárólag azokból a hírekből és cikkekből leszűrni, melyekben a Musical Times oldalain a kiváló Liszt-tanítvány Walter Bache esetenként fejmosást kapott, mert megint Liszt-műveket vett műsorára. A Musical Times-ban ugyanis dicsérő bírálatok is voltak Liszt-bemutatókról.

A sajtó tehát rendkívül fontos az események történetén túl a zenei felfogás, közízlés, esztétika történetének szempontjából is. És még egy okból. Sokszor egyetlen forrás annak kiderítésére, hogy adott helyen és időben milyen hangszeren játszott, vagy milyenre komponált Liszt. A kritikáival valaha félelmetes hírű Ludwig Rellstab például volt hogy legalább röviden rámutatott Liszt előadásának és a rendelkezésére álló hangszer lehetőségeinek kapcsolatára, amikor az 1841-ben Berlinben szereplő Lisztről írt. A Liszttel foglalkozó irodalomnak azonban egyik lényeges hibája, hogy ezt a kérdést elhanyagolja. Holott a zongora mechanizmusa nagy változáson ment át Liszt gyermekkora óta haláláig, s e változásokat aligha tudta a művészek közül más jobban befolyásolni és felhasználni, mint Liszt. Ezért még sok értékes újat tud mondani az a kutató, aki egyszer majd megkeresi a kölcsönhatásokat a zongora szerkezetének fejlődése és Liszt zeneszerzési, előadóművészi stílusának alakulása közt, s e párhuzamokat történeti sorrendbe illeszti. Az újabb irodalomban tulajdonképpen ilyen irányban kezdte törni az utat a moszkvai konzervatórium idős és kiváló Liszt-kutató zongoraművész tanára, Jakov Isaakovics Milstein. Lisztről írt két testes kötetének három nagy fejezetében, kétszáz oldalon át, számos kottapéldával illusztrálva arról írt, miként használta ki Liszt a hangszer adta lehetőségeket, melyek voltak interpretációs elvei, zongoratechnikájának alapjai. Csupán az a lépés van még hátra — egyáltalán nem kis munkával —, hogy milyen típusú zongorának milyen fajta új lehetőségeit ismerte és használta fel

azonnal Liszt. Tehát egy olyan fajta lépés, melyre Alan Walker mutatott példát, amikor az általa szerkesztett Liszt tanulmány-kötetben Érard találmánya és a Campanella közt vont párhuzamot, (lásd: „Franz Liszt, The man and His Music. Edited by Alan Walker”, London, 1970. 50—51. lap.) Talán nem érdektelen e gondolatmenet egyik utolsó állomásaként felhívni a figyelmet arra, mennyire fokozódott Liszt érdeklődése a cimbalom iránt attól kezdve, amikor az 1870-es évek elején egy budapesti hangszergyáros, Schunda, e hangszernek modernizált, pedálos, a hangot tompítással gyorsan módosítható változatát feltalálta. 1869-től haláláig Liszt minden évben hazajött szülőföldjére, Magyarországra, ahol e 17 évből közel 5 évet töltött el. Valahányszor neves külföldi muzsikusként vendége volt, különlegességként cimbalmost hívott lakására, vagy zenés étteremben a cimbalmoshoz vite vendégét. A zongora ütőhangszeres jellegének hasznosítása, ami később Bartók számos zongoraművét is befolyásolta, ilyen megfigyelések nyomán merülhetett fel Liszt képzeletében és öltött bizonyos mértékig testet például a Csárdás macabre-ban és a Csárdás obstinében.

Ami a levélkiadásokra és a korabeli sajtóra vonatkozik, hogy nagyon gondos kritikával és sok irányú összevetéssel szabad csak felhasználni gazdag értékeiket, ugyanilyen alapkövetelmény a kortársi és tanítványi visszaemlékezések tekintetében is. Meg sem kíséreltem, hogy értékeljem azokat. Csupán néhány kiadványra mutatok rá. Nem helyes Liszt öregkori nagy tisztelőjének, Apponyi Albert gróf magyar államférfinak a halála után angol nyelven kiadott emlékirataiból idézni, mert az életében magyarul és németül kiadott emlékiratokhoz képest sok önkényes változtatás van bennük. Igen gyakran szeretnek hivatkozni Liszt öregkori kiváló tanítványának, August Stradalnak az emlékezéseire is, melyeket 43 évvel Liszt halála után adott ki. Egy kisebb tanulmányom egyik részében Stradal könyvéből csupán a magyarországi vonatkozásokat vizsgáltam meg. Csalódottan kellett megállapítanom, hogy a korabeli forrásokkal egybevetve azok csupán arra jók, hogy Stradal képzelődéseit és emlékezőtehetségének nagyfokú hanyatlását világítsák meg. Lina Ramann-nal külön nem foglalkozom, mert ezt már sokan megtették. A különféle országokban és nyelveken megjelent s gyűjtőcímmel leginkább „Szerelmi álmok”-nak nevezhető könyvekkel sem. Ezeket szerzőik — úgy hiszem —, főképpen Liszt hódításai iránti irigykedésből, vagy hiányérzetekből írták, s a kiadó és író nem kis anyagi hasznának indokolt reményében. Ez a műfaj már Liszt halála után nyomban virágzásnak indult a budapesti Wohl Janka könyvével. Komoly kutatók is szívesen hivatkoznak rá, noha csak nagy kritikával használható. A könyvnek olyan az alaphangja, hogy az ember szinte látja Lisztet, ahogy ölébe ülteti Jankát, hogy csiklandós kalandokat duruzsoljon fülébe. Lisztet valóban barátságos érzelmek fűzték a Wohl nővérekhez, de a korabeli adatok nagyon ellentmondanak az ennek felhasználásából megszületett könyvnek. Vegyük ki tehát Jankát Liszt öléből. De korántsem azért, hogy Olga Janina kozák grófnőt ültessük a helyébe. Már csak azért sem, mert a hölgy sem kozák, sem grófnő, sem családneve szerint Janina nem volt. Robert Franz álnéven írt, és Liszt becsületét sárba taposó első könyvében, 1874-ben félelmetes dolgokat állított magáról. Eszerint hol egyik, hol másik kastélyukban nevelődött a széles Ukrajnában, s szilaj kozák vére miatt lóháton fel-alá nyargalt a végtelen sztyeppéken. Egyszer például holdvilágos éjjel gyerekkorában lóra pattanva kiszökött a kastélyból, csak úgy pusztá kézzel farkasokat űzni, amíg azok falkába verődve vissza nem hajszolták. A nászéjszakán, 15 éves korában megkorbácsolta s elkergette férjét. Később megszülte gyermekét. Utána Kievvben tanult zongorázni, ahol az emberek halála rémülten menekültek a mindenhová pórázon magával vitt tigrise elől. Végül e tigris szétmargangolta a zongoratanárt, és Olga nagy búsultában elment Liszthez. A korabeli forrásokból fokozatosan kiderült, hogy könyveiben csak a kizárólag kezdőbetűvel jelölt városnevek és személynevek igazak. Minden egyéb másként igaz, vagy sohasem történt meg. Végül kérésre egy lengyel kolléganő, Anna Petneki keresett és talált a korabeli lengyel sajtóban egy életrajzot. Olga bátyja írta róla abban az évben, amelyben húga Párizsban kiadta a Lisztet rágalmazó első könyvét. A húgának valótlanosságairól még mit sem sejtő fivér ebben az életrajzban halomra dönti húga meséit önmagáról. Megtudjuk, hogy Olga Janina, valódi nevén Olga Zielinska az akkor Ausztriába bekebelezett Dél-Lengyelország Lwow nevű városában született 1845-ben, te-

hát jó messze az ukrán sztyeppéktől és kozákoktól. Egy országhatár választotta el tőlük. Lwowhoz közel, egy szerény kis helyen élt, tanult és ment férjhez 18 éves korában Karol Janina Piaseckihez. Tovább tanulni 22 éves korában Lwowba ment, Chopin egykori jeles tanítványához, Mikulihoz. Onnan utazott 2 év múlva Liszthez. Előbb azonban nemzetközi társaságban könnyebben kiejthető névnek felvette vezetéknévül férje második keresztnévét. Így lett belőle Olga Janina, aki később grófnői rangra emelte magát.

Azt hiszem, ideje, hogy áttérjek a Liszt-kutatás további vitatott kérdésére, a La Mara és Lina Ramann szerkesztésében 1880—1883-ban kiadott hatkötetes „Gesammelte Schriften”-re, mely annál kevésbé nevezhető „Schriften”-nek, minél inkább „Gesammelte”. Az eredetileg francia nyelven — Harasztival ellentétben számos esetben személyesen Liszt által — írt tanulmányokat, cikkeket nem Liszt, hanem a két közreadó fordította e sorozatban németre. E fordításba, még pontosabban kiforgatásba Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegné is alaposan beledolgozott. Éppen ezért nem helyes idézni belőlük, mert (a fent említett kivételtől eltekintve) nem Liszt szavai, legfeljebb a zenére vonatkozó részekben Liszt gondolatai. Erre már Raabe is kitért és legalaposabban a magyar Haraszi, majd a francia Guichard és Serge Gut, végül a kölni Detlev Altenburg. Végül is a Liszt neve alatt megjelent írásokból felhasználhatjuk azokat a zenével, zeneesztétikával, zeneszociológiával kapcsolatos gondolatokat, amelyek Liszt kompozícióiban, leveleiben és autográf cikk-kézirataiban is visszatükröződnek, mert ez a réteg, mint gondolati elem, kétségtelenül Liszttől ered. Csupán az a kérdés, milyen kiadványokból és milyen Liszt kompozícióknál érdemes ezeket a „Gesammelte Schriften”-nél 50—20 évvel korábbi gondolatokat felhasználni. A magyar nyelv kis elterjedtsége miatt kevesen tudják, hogy Liszt „Schriften”-jei némelyikének van akkori magyar fordítása is. Ezek ismeretében annál inkább egyet tudok érteni Altenburggal, amikor nyelvi hozzáférhetőség és tartalmi megbízhatóság tekintetében nem az eredetileg francia nyelven írt, majd a „Gesammelte Schriften”-ben német nyelvre átalakított változatra támaszkodik. Ehelyett a főleg Peter Cornelius által 1855—1860 közt németre fordított és kiadott, sokkal tömörebb, lényegre szorítókozó változathoz igazodik. Utóbbihoz a néhány korabeli magyar nyelvű fordítás is egészen közel áll. Altenburgnak abban is igaza van, amikor az említett helyekről átvett, Liszt-gondolatok, mint elméleti, esztétikai alapvetés ismeretében foglalkozik Liszt szimfonikus költeményeivel. Míg azonban a mai legnagyobb karmesterek és zongoraművészek, valamint a nagyközönség igényeiben világszerte Liszt művészetének valóságos reneszánsza bontakozott ki, a zenetudomány némely köreiben — modern szemléletnek álcázva — ókonzervatív, irányzatok uralkodnak. Ezekre röviden az jellemző, hogy valaki legyárt egy fogalmat, vagy skatulyát, s utána megpróbál valamely Liszt-művet abba bepréselni. Ha nem fér bele, akkor kijelenti, hogy rossz a kompozíció. Arra nem is gondol, hogy esetleg az előre gyártott fogalom vagy skatulya a rossz. Az a legfőbb hiba, hogy nem a kompozíció a kiindulópontjuk, s folytatásként azt nem a korhoz, majd az előzményekhez és a jövőre gyakorolt hatásokhoz viszonyítják. Az egyik ilyen kutató többek közt azokkal az indokokkal veti el Liszt művészetét, hogy Liszt a hallgatósághoz fordult, elutasította a kizárólag hozzáértőknek szóló zenekultúrát, például sohasem írt egyetlen vonósnégyest sem, amellet programzenéjében mellőzte a jelentős kortárs írókat, illetve témákat. Mi szorul ki tehát ebből a skatulyából? Eszerint először is Liszt szimfonikus költeményeinél törölnünk kell Victor Hugo, Lenau, Kaulbach és a magyar Vörösmarty nevét — akinek szép Liszt-ódájára írta a zeneszerző válaszul a „Hungaria”-t —, mert „nem” jelentékeny kortársak. Másodsor, arra gondolva, hogy Liszt az „Angelus”-t legalább átírta vonósnégyesre, őt kisebb amnesztiára kell javasolnunk, amiből valamivel nagyobbat érdemel meg Verdi, egyetlen vonósnégyeséért. Ezért a romantika zenéjében törölnünk, akik megátalkodottan nem hagytak ránk vonósnégyest.

A Liszt-kutatások problémaköréből még két kérdést szeretnék érinteni. Az egyik Liszt műveinek a katalógusa. Liszt életében 2 tematikus jegyzék jelent meg műveiről: 1855-ben és 1877-ben. Az utóbbinak előkészítő munkálatai során azt írta a sajátkezűleg revideált jegyzék végére 1877, január 22-én Budapesten Liszt. „Befejezésül «Helge's Treue» után még hozzá lehetne tenni Alekszej Tolsztoj gróf balladáját «A vak énekes»-t (szavalatra és

melodramatikussá zongorakíséretre). Kézirata Weimarban található (Meyendorff bárónénél) és Gottschalg úr leszíves a néhány kezdő ütemet lekottázní. Bessel kiadónál Péterváron jelenik meg ez a ballada, amivel a fenti katalógust le zárni szeretném, — mert éppen a «vak énekes» közönség nélkül maga tovább énekelt ... és hallgat.” (lásd Liszt „Thematisches-Verzeichnis”-ét, Liszt sajátkezű javításával, hozzáírásával, 22 Januar 77 Budapest dátummal, a lipcsei Staatsarchívban.)

Szerencsére, nem hallgattott el egészen a „vak énekes”, hanem még 9 évig énekelt, haláláig. Összes műveiről a legrészletesebb, de nem tematikus katalógust Raabe közölte 1931-ben, a második kötetében. Minden további katalógusnak ez lett egyik fő alapja. Van ugyanis még két angol katalógus: az egyik Humphrey Searle-tól a saját, értékes Liszt könyvében 1954-ből és a Grove's Dictionaryben, és egy másik Alan Walkertől a már említett nagy tanulmány-gyűjteményének végén, 1970-ből. Van orosz katalógus is Milsteintől, először 1956-ból, majd könyvének bővített kiadásában sokkal részletesebben 1971-ből. E négy katalógusnak egymástól eltérő a belső logikai rendje, és ennek megfelelően Lisztnek ugyanaz a műve más-más számot kapott a különböző katalógusokban. A mi, még csak maroknyinak sem nevezhető kis csoportunk azon dolgozik Budapesten, hogy ha hosszú életűek leszünk, újból legyen tematikus Liszt-katalógus. Ez a vállalkozásunk azonban a tervezett levélkiadáshoz hasonlóan ugyancsak meghiúsulhat, ha nem kaphatunk közvetlenül, helyszíni kutatások révén, vagy közvetve, beküldés útján mindenfelől nagyon pontos információkat. Azért fogtunk ebbe a munkába, mert a fő katalógus: Raabe nélkülözhetetlen és nagy értékű munkája és fiának 1968-ban megjelent kiegészítése még mindig megközelítően sem teljes és pontos. Raabe lelkiismeretesen feldolgozta a Weimarban található igen sok kéziratos és nyomtatott kottát. A többi adatot levelezés útján gyűjtötte, talán nem eléggé kiterjedten, és adatszolgáltatói sem voltak mindig pontosak. A sok említhető példa közül csak néhányat ragadok ki. Raabenál nem az volt az alapvető hiba, hogy nem említette, holott tudhatta volna, hol őrzik a Liszt által zongorára 2 kézre átírt „Beethovens Lieder von Goethe”, a „Lieder von Robert und Clara Schumann”, vagy a zongorára 4 kézre átírt „Hamlet” és „Mazepa” szimfonikus költemény szerzői kéziratát. A komolyabb tévedést ott követte el, amikor a különböző átíratok készítőjének egyedül a nyomtatott kottán feltüntetett személyt tekintette, ha nem volt ott Weimarban a kézirat is. Emiatt az „Orpheus” szimfonikus költemény kétkézes zongora átíratát Spiro művének tekintette, noha a kézirat sokkal nagyobb mértékben Liszt kézírása, mint Spiroé. Vagy igaz ugyan, hogy a Concerto pathétique zongorára és zenekarra készült átíratának alapfogalmazványa Eduard Reuss kézírása, de azt Liszt végig javította és egyes oldalait teljesen átírta, amiről semmit sem árul el Raabe jegyzéke. Abban a vonatkozásban tehát, hogy milyen kiterjedt volt Liszt átírói tevékenysége, még nagyon sok a pótolni való. Ahogy első kiadványok és egyéb témakörök művek tekintetében is.

Befejezésül következzen még egy kis beszámoló Lisztnek néhány fellépéséről és egy rövid, magyarázó előzmény. A város, ahol Liszt fellépett, a 16. századi nagy török támadás után 250 éven át, 1784-ig Magyarország fővárosa és még tovább, 1835-ig Magyarország királykoronázásainak a színhelye volt. Magyarul Pozsonynak hívták, németül Pressburgnak. Az első világháború vége óta Szlovákia fővárosa Bratislava névvel. Ott született Dohnányi, ott nevelkedett 12 éves korától egy később világhírűvé váló másik muzsikus Bartók Béla és attól északra 15 mérföldnyire egy harmadik, Kodály Zoltán. Nem csoda, hogy valamilyen formában mind belejutottak Liszt bűvkörébe. Dohnányi talán még látta is: 8 éves volt, amikor utoljára járt e városban Liszt, melyet gyermekkorától nagyon szeretett, és öregkorában is sokszor felkeresett. Dohnányi apja, Frigyes, aki nem volt hivatásos muzsikus, de kiválóan gondolkázott, akkor, 1885-ben lépett fel a nagy orosz zongoraművész, Anton Rubinstein hangversenyén, Rubinsteinnel együtt, míg Liszt a közönség sorában ült. Akkor Liszt már ötödik éve minden évben elment e városba Budapestről. Hol zongoraművészként nyilvános hangversenyen közreműködött, hol csak meghallgatni ment oda a szinte fiaként szeretett Bülow-t, vagy vezényelte a „Szent Erzsébet legendája” oratóriumot, a Magyar koronázási misét. Ilyen alkalmakkor gyakran zongorázott kisebb-nagyobb magánkörökben, főleg a régi és kiváló Egyházzenei Egylet elnökénél, azaz a dóm

apátjánál, ahonnan a dóm kitűnő és Liszt által is dicsért orgonistája, Forstner sem hiányozhatott. Jól figyeljük meg: Forstner közvetlen közelről nem egyszer és a dobogón is ismételtén hallotta zongorázni Lisztet, közreműködött Liszt-művek előadásában, játszott Liszt vezénylete alatt. Ezért is tudott az adottságaival is erre termett Dohnányi Ernőből, mint annak tanára, remek zongoristát nevelni, egyenesen Liszt egyik legkiválóbb magyar tanítványának, Thomán Istvánnak a keze alá a budapesti Zeneakadémiára.

Azon a jótékony célú koncerten is közreműködött, melyet Liszt e szép városban 1874-ben adott. Forstner az Egyházzenei Egyletet kísérte a „Krisztus” oratóriumból, A boldogságok’ előadásánál. Liszt szólistaként Beethoven op. 26. szonátáját és a „Szent Ferenc a hullámok felett’ legendát játszotta, két Bösendorfer-zongorán pedig Sophie Menterrel a „Concerto pathétique”-et és Tausig átíratában — akinek özvegye e városban lakott — a „Walkűrök lovaglása”-t. Volt ennek a hangversenynek még egy figyelemreméltó résztvevője, aki Liszttel együtt lépett a dobogóra, hogy Liszt zongorán, ő pedig gordonkán kísérjen egy jeles helybeli énekesnőt. Dohnányi Frigyesnek hívták. Fia, Ernő, csak három évvel később született meg. Ilyen szülői otthonból és Liszt varázslatos egyéniségének sugárzása alatt álló városból, ilyen tanárok keze alatt a született rendkívüli tehetség: Dohnányi Ernő száguldó meteorként kellett hogy felvillanjon. A zenetörténetnek kettős szerencséje ez. Volt ott ugyanis, aki néhány évvel fiatalabban, 12 éves korától e városban lakva, figyelte Dohnányinak zongorista és zeneszerzői pályafutását, hogy ha lehet, még túl is szárnyalja őt. E figyelő szeműt Bartók Bélának hívták, aki ugyancsak Thomán Istvánhoz ment a Zeneakadémiára.

Liszt tanította Thománt. Thomán növendéke Dohnányi és Bartók. Dohnányinál tanult Kilényi, aki jól ismerte Bartókot és Kodályt. Minden mindennel összefügg. A kapcsolatok sokszor titkos szálakból szövődnek. Azok is, amelyek a Liszt-toronytól az utána következő nemzedékek nagy egyéniségeihez vezetnek. Figyeljünk rájuk, amíg nem késő. És hallgassunk Leonardo da Vincire, aki megmondta: „Nézd a lángot és tekintsd szépségét! Pillantsz szemeddel és nézz reá. Az, amit belőle látsz, előbb nem volt, az ami belőle volt, nincs többé.”

A LISZT-KUTATÁS JÖVŐJÉRŐL

Egy 17. századi olasz hadvezér, Montecuccoli szerint a háborúhoz három dolog kell: pénz, pénz és pénz. A Liszt-kutatáshoz is szükséges a pénz, pénz és pénz. Sok nagy vállalkozás bukott el a Liszt-kutatásban az anyagiak híján, vagy sodródott a meghiúsulás veszélyébe. Megmutatkozott ez már Peter Raabe alapvető, kétkötetes Liszt-könyvének is, aki húszévi kutatásainak eredményét csak a New York-i Juilliard School of Music tanári karának nagylelkű segítségével tudta nyilvánosságra hozni. Egyenként és név szerint az előszóban köszönetet mondott nekik. Ha nem is ragaszkodom ahhoz, amit Raabe ott írt, hogy Liszt műveit csak életének, gondolatmenetének és érzelmeinek ismeretében lehet megérteni, mert Kodálynak adok igazat, aki szerint minden alkotó énjének értékesebb része eleve a műveiben van, mégis kétségtelen, hogy bármely művészet területén közelebb juthatunk a lényegi igazsághoz és megértéshez, ha minél teljesebben ismerjük a kutatott művész alkotásait, életét és korát együtt.

Ezért úgy hiszem, a jövő kutatásoknál lényeges az életrajz felől keresni a művek keletkezéstörténetét és indítékait, miként a művek felől azt, mi játszódott le az alkotóban, mit tapasztalt, élt át akkor vagy korábban, ami nála éppen ilyen műben csapódott le. Élet és alkotás elválaszthatatlan egymástól, ha nem is a köznapi értelemben, de egy magas síkon. Bachnál világosan lehet látni, hogy kantátáit aszerint írta, milyen énekesekre és muzikusokra számíthatott iskolájában vagy a városban. Ez nem a művek tartalmi értékét, hanem jellegét, felépítési módját döntően befolyásolta. Ugyanez mutatkozott meg Lisztnél is. Amíg zongoraművészként járta Európát, túlnyomóan zongoraműveket írt. A weimari korszakban, egy zenekar élén, kivirágoztak zenekari alkotásai, míg zenekartól elvágyva, Rómában és utolsó másfél évtizedének Róma, Budapest és Weimar közt megosztott vándorlásain a vokális műfajok léptek előtérbe és az újjászületett stílusához alkalmazkodó zongoraművek.

Vizsgáljuk meg ennek az alkotásban, előadóművészetben és művészetterjesztésben páratlanul gazdag élet eredményeit. Az utóbbi kettőn, az előadóművészetben és művészetterjesztésben nem csak az általa adott koncerteket és az egész életén át folyó zongoratanítást kell érteni, hanem egyúttal a weimari operajátszásban végzett munkásságát s ott a kortárs zenének nagyarányú felkarolását, ugyanezt az Allgemeiner Deutscher Musikvereinnél vitt vezető szerepében, a budapesti Zeneakadémián az oktatói, elnöki és irányítói teendőit, egyáltalán a művészi örök nagyarányú fejlődését és előtérbe lépését Rómában, Budapesten és bármely német városban, ahol hosszabban vagy akár rövidebb ideig tartózkodott. Még élete alkonyán is, az utolsó párizsi, londoni, belgiumi diadalútján a helybeli művészi erőket mozgósító hatásának kisugárzása igen nagy volt.

Mindezek kutatásához a legnélkülözhetetlenebb források Lisztnak az egész világon szétszóródott zenemű- és levélkéziratai. Bizonyára sokfelé megvannak számbavételükhöz az odaadó eszek, szívek és kezek, csak az a három hiányzik még békés begyűjtésükhöz, ami Montecuccolinak kellett a háborúra. Mégis, példát kellene vennünk a hadvezérnél jóval különb Liszttől, aki nem pénzért művelt nagy tetteket, hanem nagy tettekkel teremtett pénzt Beethoven-szoborra, a nyomorúság enyhítésére, vagy amire kellett.

A forráskutatásban ugyancsak maga Liszt adott példát, amikor kétszer is: 1855-ben és 1877-ben megjelentette műveinek tematikus jegyzékét, másrészt utolsó, lemondó éveitől eltelve nagyon is arra törekedett, hogy kéziratos műveit még az ő ellenőrzésével és korrektúráival kiadják. Mindkét tevékenységének támadtak folytatói. Először amikor beindult és hosszú időn át folyt, végül 1936-ban abbamaradt műveinek a weimari Liszt-alapít-

ványra támaszkodó összkiadása. Értékes folytatása lett ennek a Londonban 1950-ben Vernon Harrison kezdeményezésére és Humphrey Searle közreműködésével alapított Liszt Society kiadatlan vagy kevésbé ismert Liszt-művekből összeállított sorozata a Schott-kiadónál. A harmadik társ a Gárdonyi Zoltán és Szelényi István szerkesztésében beindult New Liszt Edition sorozat első négy kötete 1970-től Budapesten, aminek munkálatait 1974-ben Sulyok Imre és Mező Imre vette át az ötödik kötettől az 1985 decemberében megjelent tizennyolcadik kötetig és folytatja a jövőben is. Kétségtelenül Liszt műveinek kiadását, amely téren még igen sok a tennivaló, fel lehetett volna gyorsítani, ha léteznek műveinek teljes és tudományos hitelű tematikus jegyzéke, ahogy azt már Liszt kezdeményezte.

Ilyen jegyzékhez azonban előzőleg pontosan tisztázni szükséges legalább két alapvető kérdést. Az egyik: hol a határa annak, hogy Lisztnél mi original work és mi arrangement. A másik: Liszt művei mások neve alatt szereplő különféle zongora kétkezes, négykezes, kétzongorás és más átíratainál, úgy ahogy Raabe az egyes Liszt-műveknél közölte, melyek azok, amelyeknél minimálisan társszerzőnek számít, olyan alaposan átdolgozta a hozzá beküldött átíratot és ezáltal hiteles Liszt-átírat rangjára emelte. A Liszt életében kiadott kotta ugyanis az ilyenekről igazi támpontot nem ad, csak a kézirat a döntő, amiből a kiadvány készült, vagy a kiadványhoz szolgáló másolat előzménye. Ami pedig az eredeti mű és feldolgozás határvonalát illeti, azt semmi esetre sem lehet olyan mereven meghúzni, ahogy Raabe tette. Miért „arrangement” Lisztnél a Don Juan fantázia és miért nem csupán „arrangement” Beethovennél a Diabelli-variációk, Brahmsnál a Paganini-, Schumann-, Händel-, Haydn-variációk sorozata? Mindegyik zeneszerzőnél a téma más szerzőtől származik. Olyan ez, mintha azt mondanánk, hogy amit Brahms halász ki Paganini-témával, az valóban az ő fogása, de amit Liszt valamely Mozart-témával, az nem az övé, mert arra Mozart már korábban ráharapott. Ki hisz az ilyen különbségtevésnek? Miért nem tette Raabe az „arrangement”-ek közé Händel Almira-jának témájára komponált Sarabande és Chaconne-t vagy a 15 magyar rapszodiát? Utóbbiak témái mind máshonnan valók. Ezt a nagyfokú következtelenséget feltétlenül meg kell szüntetni egy tematikus katalógusnál. Bárhonnan vette Liszt témáját, ha abból saját stílusú és feldolgozású művet írt, mely egy másik szerző valamely témájával úgy-ahogy rokon, az saját original work, ahol viszont a művet változtatás nélkül átírta zongorára, mint Beethoven szimfóniáit, az arrangement.

Mielőtt azonban igen nagy munka árán létrejöhetne egy úttörő jelentőségű Liszt tematikus katalógus, amire már vannak elgondolások Dél-Amerikában és a franciaországi Musica Rara kiadónál, minél több Liszt-levelet kell hiteles formában felszínre hozni, mert információik nélkülözhetetlenek nemcsak egyes, dátumozatlan Liszt-zeneműkéziratok vagy azok hiteles másolatának időrendi elhelyezésénél, hanem a Liszt-műveknek mások által átírt, sokszor bonyolult problémakörénél is. Éppen ezért, egyúttal egy hiteles Liszt tematikus jegyzék előkészítő munkálatául sok éve megkezdtem akkori munkatársammal Eckhardt Máriával annyi kiadatlan, vagy nem az eredeti nyelven, sőt torzításokkal kiadott Liszt-levél gyűjtését fénymásolatban, amennyit csak győztünk. Számuk megdöbbentően nagy. La Marának igen sok, különben elkallódó Liszt-levél megmentését köszönhetjük, de a 8 kötetes Liszt-levél kiadásába a 3. kötettől kezdve, máig nem tisztázott személyek igen károsan beleszóltak, gyakran lépten-nyomon súlyos tartalmi vagy stílushamisításokat követve el. Részletesebben e 8 kötetrel nem foglalkozom, mert hét éve már beszéltem róluk az American Liszt Society washingtoni fesztiválján, amit akkor a Society magas színvonalú Journal-jának szerkesztője, Maurice Hinson le is közölt. Az akkor mondottakat mindössze azzal egészítettem ki, hogy Liszt és a weimari nagyherceg, Karl Alexander szintén La Mara által közölt leveleiben nincsenek ugyan szövegghamisítások, ehelyett azonban, anélkül hogy erre utalás történnék, számos levél hiányzik, akár Liszttől, akár a nagyhercegtől, melyeknek nem csak egykori létezéséről tudunk más forrásokból, hanem ugyanazon helyekről az is ismeretes róluk, hogy Liszt és a nagyherceg közt időnként felbukkant éles ellentéteket tükrözték. Ezeket a leveleket többé pótolni bizonyára nem lehet, mert igen valószínűen nem az ismeretlen harmadik személy által történt meghamisításnak, hanem egyenesen megsemmisítésnek estek áldozatául.

Mit szükséges tennünk a Liszt-levelek további kutatásánál? Hidaljuk át az elveszetteket közvetett információkkal, és kutassuk fel a hihetetlen számmal lappangókat. Ehhez az lenne a leghelyesebb, ha először is feltalálnánk egy Charles Suttoni No 2-t. Bizonyára a Suttoni No 1, a *Fontes artis musicae*-ben 1979-ben közölt kiváló „Franz Liszt's Published Correspondence” szerzője, akinek munkáját egyetlen Liszt-kutató sem nélkülözheti, maga is csodálkoznék azon, hogy még az ő hatalmas munkával felkutatott 551 tételénél (item) is többet tudna összehozni alteregója, a Suttoni No 2 az *Unpublished Correspondence* terén. Fellelésük annál nehezebb, mert magam is tudok olyan könyvtárról, ahol van kiadatlan Liszt-levél, noha ott semmiféle nyilvántartásban nem szerepel. Ilyenek miatt is az *unpublished letters* felkutatása ugyanolyan véget nem érő feladat, mint a *Published Correspondence* bibliográfiája. Addig tudjuk keresni, amíg a láthatárunk tart. Suttoni nagyon magasról nézhetett körül, ezért nagyon messzire ellátott. De a föld kifog valamennyiünkön, mert gömbölyű, körbe nem tekinthető. Valamilyen körbe nem tekinthető jelenség Liszt is. Mindig tartogat a kutatóknak korábban rejtve maradt, fontos titkokat.

Közéjük tartozik egy kritikai levélkiadásnál a legnagyobb gondot okozó dátumozatlan vagy címzetlen levelek igen nagy száma. Ha Liszt legalább napot írt rá: vasárnap, kedd, a levélben pedig valamely eseményt, nevet említ, akkor az elmaradt keltezés éve mindig és igen gyakran hónapja és napja is utólag pontosan megállapítható. És még sincs közreadó, aki ezen a téren ne esnék tévedésbe. Csupán néhány példát említek. A Liszt magyar barátjának, báró Augustnak szóló levelek közt a No 64 nem 1870-ben, hanem 1874-ben írt levél, a No 94-et nem márciusban írta Rómából, mert akkor Budapesten élt, hanem májusban, nyomban Rómába érkezése után. A No 102, csupán Bayreuthból 1875-ről keltezett levelét pontosan 1875. augusztus 16-án írta, ezért a No 101-től a 104-ig a levelek sorrendje téveds. Liszt és a weimari nagyherceg levelezésében a No 173 „jeudi soir” levelet Liszt 1882. május 25-én írta, a No 194 „vendredi soir”-t pedig 1883. december 14-én. A Bülow-nak szóló és La Mara által kiadott levelekben a No 205, „dimanche soir” levelet Liszt biztosan nem 1881. december 21-én írta. Az egész Brahms-irodalmon végigvonult a francia Claude Rostand-ig, hogy Brahms és Bülow akkor Budapesten tartózkodott, holott ez három és fél évvel később történt, amikor a meiningeni zenekarral Bülow két koncertet adott, melyek közül az egyiket Bösendorfernek írta szombaton, hogy találkozzanak fél tízkor és együtt menjenek el a Nero próbájára, az 1885. április 18-i datáláshoz azt kellett tudnom, hogy a Nerót Anton Rubinstein komponálta, azt Budapesten nem játszották, Bécsben azonban 1885 áprilisában volt a bemutatója. A többit már könnyű volt kideríteni a bécsi sajtóból, mely közölte, melyik nap délelőttjén volt a főpróba, amit Rubinstein az egyik, Liszt egy másik páholyból nézett végig.

A helytelen levéldátumozások egyik lényeges oka a helyismeret hiánya. Nem egyszer megesett, hogy Liszt januári levelét, melyhez helységnevet is írt, tévedésből az elmúlt évről dátumozta — ugyanekkorát tévedett tehát a gyanútlan közlő. A helyismereti hiányok gyakran árárosan hatnak egyes művek keletkezésének, bemutatóinak, előadásainak történetére, és akadályozzák a lappangó Liszt-zeneművek fellelését. Míg egyrészt a jövő Liszt-kutatásaihoz nélkülözhetetlen Liszt leveleinek hiteles közlése, másrészt a hely történetének tisztázatlansága miatt számos kutató jut tévútra, amikor részben ilyen okokból nem bírálhatja el, mennyiben adjon hitelt valamely memoárrónak. Ilyen szempontból példás Peter Raabe óvatossága, aki név szerint felsorolja, Liszt mely tanítványaival és ismerőseivel állt személyesen vagy levelezés útján kapcsolatban, de hozzáteszi, hogy Liszt unokája, Daniela Bülow és Stavenhagen egy-egy kijelentése kivételével tőlük semmit fel nem használt, csakis hiteles iratok alapján írta meg könyvét. Raabe annál inkább erre kellett hogy szorítkozzék, mert Weimarhoz, majd Aachenhez kötődő karmesteri állása miatt hely szerint semminek utána nem járhatott. Nagyon bölcsen meg sem említette a magát Olga Janina grófnőnek kiadó lwowi kalandornőt, akit később a különben nagyon lelkiismeretes Göllerich Marquise Cezano névvel genfi lakosként tartott nyilván. Tette pedig ezt Raabe feltehetően azért, mert egy szavát sem hitte el egy olyan nőszemélynek, aki hol a nagyon tisztességes Robert Franz

neve alatt és azzal visszaélve, hol Liszt válaszként írta erotikus fantáziájának koholt ki-
csapongásait. Vagyont keresett a beteges képzelődésű emberek által mohón és igen sok
kiadásban olvasott fércműveivel. Azt sehol sem mondta el magáról, hogy ő Olga Zielins-
kának született az akkori Ausztriába bekebelezett Lwow környékén, akárcsak férje, Kar-
rol Janina Piasecki, akinek önkényesen felvette második, női keresztnévét, a Janinát, sa-
ját vezetéknevét, úgy mintha valaki Carl Maria von Weber második keresztnévétől, a
Mariából kreálna magának vezetéknevet. Hogyan lehet hitelt adni egy embernek, aki
különféle álnevek mögé bújva rágalmoz más? Olga Janina, hogy az ilyenre éhes olvasók-
nak könyvét izgalmassá tegye, abban önmagát is szemérmetlenül levetkőztette, s e por-
nográf környezetben Lisztet szellemileg és erkölcsileg egyaránt egészen alacsonyrendű és
undorító személynek állította be. Már azzal is meglepettett jóhiszemű embereket, ami-
kor magát Olga Janina kozák grófnőnek mondta, amiből csak az Olga név igaz. A por-
nográfia mindenkor, a múlt században is hatott, de érthetetlen, hogy máig akadnak Liszt-
kutatók, akik Olga Janina leleplezése után is még mindig hitelt adnak ennek az ideggyó-
gyászati korszaknak. A fő hibát e téren Ernest Newman követte el 1934-ben kiadott „The
Man Liszt. A study of the tragi-comedy of a soul divided against itself” könyvében, aki Ja-
ninát tette meg egyik koronatanúnak ahhoz, milyen is volt Liszt. Newman kereskedőből
csapott fel zenekritikusnak, foglalkozott alaposan Wagnerrel, a német romantikával és
klasszicizmussal. Newmannak Lisztet sárba lerántó könyve annál megdöbbentőbb, mert
zeneírói pályájának kezdetén, 1900-ban, a lényegre világosan rátapintva és még igen elis-
merően írt egy rövid cikket Lisztről, amit a londoni The Liszt Society Journalban annak
szerkesztője, Adrian Williams 1983-ban újra közölt. Mi volt Newman szándéka a Lisztet
gyalázó könyvével? Híres, mohón olvasott akart vele lenni, mint egykor Janina? Ehelyett
addigi jóhíret tépázta meg vele jóvátehetetlenül. Hogyan lehet hinni valakinek, legyen az
akár maga Newman is, aki évekig dolgozik azon, hogy összegyűjtsön minden komisszá-
got, amit egy emberről bárki írt vagy mondott, aztán azt kiadja, mint színgazságot. Ha-
sonlatos ez, csak más előjelekkel, Nero, római császár történetéhez. Ki hisz a magasztalás-
soknak hatalma tetőpontján és az önmagáról írt dicsőhimnuszoknak? És ki nem hisz a va-
lóságoknak? Megölette anyját, feleségét, a trónörökös, nevelőjét, Senecát, felgyújtatta Ró-
mát, ott borzasztó kínzásokkal halomra ölette a zsidókat és keresztényeket, tömegesen
gyilkoltatta le ellenfeleit, amíg e gyáva zsarnokot szét nem zúzta korának és a történelem-
nek ítéléte. Newman könyvében minden ellenőrizhető adatot meg lehet cáfolni Liszt hit-
ványságáról, de azt mindenesetre elérte, hogy becsempészte a Liszt-irodalomba hitelron-
tásul Janinát, és zsilipeket nyitott fel Liszt ócsárlására. Legelső követője egy Dunkel Nor-
bert nevű személy volt Magyarországon, aki éppen Liszt születésének 125. és halálának
50-ik évfordulóján adta ki „Milyen volt Liszt Ferenc?” címmel Liszt teljes erkölcsi és szel-
lemi tönkretételére irányuló könyvét. A külföld csak azért nem ismeri, mert kizárólag
magyarul jelent meg, de magyar kutatók nem egyszer hivatkoztak rá. Mi volt ezzel Dun-
kel célja éppen a nagy Liszt-évfordulón? Az ő apja egykor Budapest egyik zeneműkiadó-
ja és legfőbb hangversenyrendezője volt. Nála jelentek meg egy ideig Lisztnek Magyaror-
szágon kiadott zeneművei és ő rendezte rendszeresen, néha évente többször is Liszt buda-
pesti jótékonysági koncerjeit. Csakhogy a hatalmas bevételekből mindig leemelt egyhar-
mad részt rendezés és terembér címen, úgyhogy a sok rászoruló intézmény több száz sze-
gényének, árvájának és betegének egyenként csak fillérek jutottak. Liszt sohasem folyt
bele a szétosztásba. De amikor tudomására jutott ez a rendszeres visszaélés, hogy jóté-
konyságával két, különben is gazdag ember, a rendező és a terembérlő pénztárcáját tömi
meg még jobban, a rászorulóknak pedig ahhoz képest csak nagyon szerény összegek jut-
nak, többé nem adott jótékonysági hangversenyt Budapesten és itt csak olyan helyeken
lépett fel haláláig, ahová a hangversenyrendező nem tudott befurakodni, hogy a bevétel
valóban azoknak jusson, akiknek szánja, műveinek kiadását pedig átvitte egy másik bu-
dapesti kiadóhoz, Táboroskyhoz. Ez volt Lisztnek az a bűne, amit az egykori hangver-
senyrendező fia, Dunkel Norbert Liszt halála után 50 évvel megbosszult. Könyvének ele-
je és vége ravaszul olyan magasztalás Lisztről, aminél különbet Neróról sem írtak hatalma
tetőpontján. Ezzel kívánta azt a látszatot kelteni, hogy az a 95%, amit közben írt, hiteles,

még ha nagyon megalázó is Lisztről. Másik megtévesztő eszköze az volt, hogy ahol olyan eseményről írt, melynél feltételezte, hogy ellenőrizhető, még a történéis évét sem tüntette fel, ahol azonban semmi támpont nincs leírásának hitelesítéséhez, ott az évet, hónapot, napot, sőt órát is feljegyezte. Így például, amikor az órát is közölte, hogy mikor súgta Liszt barátja, Haynald bíboros lesújtó szavait Lisztről Dunkel apjának jobb fülébe, ugyanis biztosan nem volt senki, aki Dunkel apjának bal fülénél hallhatta ezt a súgást. Ilyen megtévesztő dátumokkal azt a látszatot keltette, hogy igazat mond. Pedig az is körömfönt valótlanság, amit nem kizárólag Lisztről említett. Egyetlen példa is elég rá. 1879-ben hangversenyt adott Budapesten Saint-Saëns mint zeneszerző, zongoraművész és karmester. Mert ezeken kívül még kiváló orgonaművész hírében is állt, akként is szerette volna hallani Liszt. Akkor Budapesten a legjobb orgona a Dohány utcai zsinagógában állott. Még senkinek sem engedték meg, hogy egyházi használaton kívül játszék rajta. Saint-Saëns volt az első, aki megtörhette a jeget a hangversenyt követő napon. Dunkel Norbert így írta le könyvében az eseményt, Ágai Adolf elbeszélésére hivatkozva. Liszt megkérte Ágait, eszközölje ki Wahrmann Mór, az izraelita hitközség elnökének engedélyét, aki készséggel beleegyezett, kikötve, hogy ne legyen belőle nyilvános koncert. Hétfő délután 6 órára tűzték ki az időpontot. Jóval az esti 6 óra előtt Ágai elment Lisztért, aki a Hal téren bérelt lakást, mióta a miniszter kinevezte az állami zeneiskola tanárává. Spiridion, Liszt görög inasa azzal engedte be Ágait a zongoraterembe, hogy Liszt ilyenkor szundikál. Valóban, egy emelvényen bóbiskolt, és körülötte öt művész nő festegette arcképét. A zsinagóga előtt már várt Saint-Saëns, Delibes és Massenet, akik a reggeli vonattal érkeztek. Olyan nagy tömeg gyűlt össze, hogy ebből bizony igazi koncert lett. Saint-Saëns csak utólag valotta be Lisztnek, hogy a sípok egyikét nem tudta használni, de olyan ügyesen kikerülte, hogy Liszt sem vette észre. Ez a zsinagóga hivatalos orgonistájának „pokoli műve” volt bosszúból azért, mert Ágai elfelejtette meghívni. Így hangzik Dunkelnek Ágaira hivatkozó elbeszélése. Mi a valóság? Liszt nem szorult rá Ágai közvetítésére, mert az izraelita hitközség elnökével hosszú évek óta személyes jó kapcsolata volt: nem egyszer jártak egymásnál kölcsönösen. Saint-Saëns csütörtök délelőtt 11-ig játszott az orgonán, és Liszt délelőtt sohasem szundikált, Ágai tehát nem mehetett el érte hétfő este 6 előtt. Liszt nem egy általa bérelt lakásban lakott, hanem a Zeneakadémián, számára biztosított természetbeni lakásban, nem mint egy zeneiskola tanára, hanem mint a Zeneakadémia elnöke. Inasa, Spiridion nem görög volt, hanem montenegrói. Az öt művész nő legfeljebb Dunkel fantáziáját festegette, nem arcképét. A zsinagóga előtt a 14 hónapja Budapesten járt Delibes-nek és a 2 hónapja elutazott Massenet-nak még nyomát sem láthatta senki. Szó sem volt arról, hogy a zsinagóga hivatalos orgonistáját elfelejtették meghívni: Saint-Saëns körül sürgött-forgott, aligha azért, mert „pokoli művet” követett el bosszúból. Dunkel szerencsétlenségére éppen az általa hivatkozott Ágai Adolf újságjában, a „Magyarország és a Nagyvilág”-ban olvashatjuk három nappal Saint-Saëns orgonajátéka után, hogy a kérdéses csütörtök délelőttjén számos hívének kíséretében érkezett a helyszínre Liszt, Saint-Saëns-szal együtt. Az izraelita hitközség előljáráóságának tagjai várták és vezették be őket. A zsinagógában nem nagy, de kiváló hallgatóság helyezkedett el: művészek, írók, képviselők, arisztokraták. A zsinagóga hivatalos orgonistája végezte a regisztrálást és bámulva hallgatta, hogy Saint-Saëns tökéletes technikája és pedáljátéka milyen lélekemelő szépséggel érvényesült az orgonán, ahogy a hangszer ott még sohasem zengett.

Tegyük tehát félre Dunkel Norbert Liszten gyalázkodó és valótlanságokkal teli könyvét, úgyis csak magyar nyelven hozzáférhető, és vegyünk elő egy másik memoárt, amit Liszt egyik budapesti tanítványa, Knappné Barnay Ilona írt. Ő a budapesti Zeneakadémián 1876-tól 1878-ig tanult Lisztnél, két év múlva Bécsbe költözött férjével, majd második házasságától kezdve Horovitz-Barnay Ilkának nevezte magát. Berlinben, 1900-ban adta ki emlékezéseit „Berühmte Musiker” címmel, amiben 32 oldalon át egyfolytában Lisztről írt. Valószínűleg azért adta ki emlékezéseit Berlinben, mert Bécsből valamilyen oda költözhetett, ahol fivére: Ludwig Braun, későbbi nevén Ludwig Barnay német színész egy ideig a berlini udvari színház vezetője volt és udvari tanácsos lett, majd a hannoveri színházat igazgatta. Mit tudunk meg Horovitzné első három oldalából? Aszerint ő

1875-ben ismerte meg Lisztet Budapesten, amikor az országos magyar királyi Szépművészeti Akadémia megnyílt, melynek zenei alosztályát Liszt elnöksége alá helyezték azal a kötelezettséggel, hogy a téli hónapok egy részét Budapesten töltse. Lisztet Magyarországgal csak az fűzte össze lazán, hogy véletlenül ott született, egyébként diadalmas életpályáján mindig csak rövid időre nézett haza mint ünnepelt, fejedelmi vendég, inkább leereszkedő nyájasságból és udvariasságból, mint érzelmi kötődésből, miközben kisszerű hazájában csaknem idegen maradt. Bármikor ment oda, az rendszerint január első napjaira esett, de csak rövid tartózkodásra, mert nem volt ínyére hosszabb ideig szülőföldjének sovíniszta, stagnáló légkörében élni, ahol csak hébe-hóba kezdett mutatkozni egy kis szerény tehetségecske. Már e kezdeti oldalakból is nyilvánvaló, hogy Horovitzné úgy alakítja emlékezéseit, hogy azok remélt olvasóinak kívánalmait kielégítsék, az igazság könnyű szívvel vett feláldozása árán is. A Zeneakadémia valóban 1875 késő őszén nyílt meg, de Knappné (vagyis a későbbi Horovitzné) abban az évben nem ismerhette meg Lisztet, aki csupán 1876. február közepén érkezett Budapestre, ahol semmiféle Szépművészeti Akadémia nem működött, ezért Liszt nem annak a zenei alosztályán elnökösködött. A Zeneakadémia — ahová Knappné négy évig járt — minden más intézménytől független volt, melyen nem léteztek Liszt számára előírt kötelezettségek; csak azt tette, amit önként vállalt. Horovitzné saját tapasztalatából azt is tudta jól, hogy éppen azokban az években, amikor Lisztnél tanult, Liszt nem január elején érkezett Budapestre rövid tartózkodásra, hanem az évnek egyharmadát vagy többet Magyarországon töltötte: 1876 február 16-tól április 1-ig, utána október 16-tól 1877. március 11-ig, majd november 21-től 1878 április 1-ig. Ne kívánja Horovitzné azt állítani, hogy Lisztnak nem volt érzelmi kötődése hazájához, mert ennek Liszt igen sok levele ellentmond, az a pusztá tény is, hogy Liszt utolsó 18 évéből volt év, amikor nem ment Weimarba vagy Rómába, de minden évben eljött Budapestre. Az is valótlan, hogy itt idegen maradt, amit a kor története ékesen cáfol. A magyarországi tehetségecskékről gúnyolódnia szintén szükségtelen: az ő művészi pályája nem sikerült, sok másé igen. Ugyanígy vagyunk azzal, amidőn később azt írja, hogy a budapesti Zeneakadémián a tanítványok szellemi színvonala nagyon kétes volt, főleg a nőtanítványoké; persze egyetlen nevet sem említ közülük. Liszt ötvenéves művészi jubileumakor, 1873-ban, Magyarország fővárosa komoly értékű Liszt-ösztöndíjat alapított, hogy megítélése szerint Liszt évente abból három legjobb tanítványát jutalmazza. Név szerint ismert, hogy a Zeneakadémia megnyitásától haláláig kiknek ítélte oda Liszt ezeket az ösztöndíjakat. Köztük tizenkét budapesti nőtanítványát tüntette ki vele: Lépešy Ilonát, Jerusalem Júliát és Guttmann Emmát kétszer, a többieket egyszer, Knapp-Horovitznét pedig soha. Ugyanígy valótlan kell hogy legyen Horovitznénál Liszt gúnyolódása a Magyar Írók és Művészek Társaságán, amelyhez élete végéig a legjobb kapcsolat fűzte. Kifejezetten az olvasók mulattatását szolgálja ebben az emlékezés-koholmányban a sokat komponáló Lisztről a Hanslick-ra történő hivatkozás, aki — Horovitzné szerint — nagyon szellemesen megállapította: „Liszt élete folyamán fel-alá bolyongott az igazság templománál, de bejáratát meg nem találta.” E sokat komponálás kulcsát pedig Horovitzné abban leli meg, hogy tudomása szerint a szigorú Wittgenstein hercegné Lisztet, annak nagy bosszúságára, reggelenként több órára bezáratta a szép Villa d'Estébe, hogy komponáljon, amíg végül is ebből Lisztnél megszokás és szorgalmas munka fejtett ki.

Azt hiszem, nincs értelme több szót vesztegetni Horovitzné kiadványára. Amiről vannak korabeli, hiteles dokumentumok, az könyvében mind valótlan. Ezek után miért higgyünk nála annak, amit semmiféle forrásból ellenőrizni nem lehet? Liszt egyszer ezt írta egyik levelében: „The only role of the press — in effective control — is to entertain or amuse the public with truths and falsehoods, plus *things in between*. The very well intentioned Bakunin articles in the «Débats» seem to me to fall somewhere *in between*.” Külön érdekessége e levélnek, hogy Liszt ezt Bakuninról, az orosz anarchistáról és a sajtóról annak az Olga Meyendorffnéknak írta, aki Oroszország akkori mindenható kancellárjának, Gortschakoffnak volt az unokahúga. Horovitzné könyvéről sem lett volna Lisztnak más a véleménye, ha megéli, hogy olvashassa.

Hogyan vélekedhetett volna August Stradal sok országban, Magyarországon is számos kutató által felhasznált könyvéről? Liszt halála után 43 évvel jelentek meg emlékezései annyi torzítással és valótlanossággal, még arról is, mit fejeznek ki az egyes Liszt-művek, miként kell azokat előadni, hogy külön könyv kellene e csódtömeg megcáfolására.

Amit eddig elmondtam, abban elég sok szó esett arról, mik a jövő Liszt-kutatásának zsácutcai. A múltban szép számmal beszéltek azokba olyanok, akik Liszttel foglalkoztak. Örülnek, ha a jövőben ők is kísérelnék ottan a szabad mezőre, mert van ilyen, széles távlatokkal, melyen mindenki teremthet magának jókora saját birtokot, mindannyiunk javára. Csak példaként említek közülük néhány munkát, korántsem a teljesség igényével, inkább tette buzdításul. Sorukba tartoznak William Tyler és Edward Waters szerkesztésében Liszt levelei Olga Meyendorffnéhoz. E kötet nélkül senki sem tudja jól megírni az utolsó másfél évtizedet Liszt életéből, és pótolhatatlanul értékes információ sok időskori mű keletkezéstörténetéhez, Liszt arcának elmélyültebb megrajzolásához. Alan Walker is letette már első nagy kötetét az asztalra, hogy felcsigázza várakozásunkat a második és harmadik kötetre; egyike a legkiemelkedőbb vállalkozásoknak, aminél többet egyetlen kutató sem győzhet a maga erejéből. Charles Suttonit azért nem említem külön, hogy bosszankodjék és emiatt előrontson újabb kitűnő meglepetésekkel. Maurice Hinsontól már megkérdeztem, hány alteregója van, akik együtt azt a sok lecture-recitált, szemináriumot, tanfíást zsűrízést, írást, szerkesztést végzik. Máig sem kaptam pontos választ, hogy hány Maurice Hinson mozog kint a szabad mezőn. Sokat remélek Mrs. Keeling kutatásaitól a Liszt által egykor használt zongorák tekintetében.

Az újabban kiadott irodalomból különösebben érdekel Lina Ramann „Lisztiana” könyve. Semmit sem kételkedem könyvében a Liszttől neki írt levéldízetekben. Vannak köztük máshol nem publikált Liszt-levelek, melyeknek ismerem Liszttől eredeti kéziratát: pontosan egyeznek azzal, ahogy Ramann közölte, mert bennük írásból idéz, nem a csalóka emlékezetből. Nem tudom azonban elfogadni úgyszólván nevek említése nélkül globálisan lesújtó véleményét Liszt weimari tanítványairól. Liszt biztosan jobban meg tudta ítélni, mint Ramann, hogy ki méltó tanítványai közé, akiknek sorában az akkori Weimarban már számos európai híru és később még több, hosszú évtizedeken át kifejezetten világhírű fiatal zongoraművész forgolódott. Ugyanígy nem tudom elfogadni Budapestre küldött növendékének, Auguste Rennebaumnak Ramann szájaíze szerint hasonlóan lesújtó véleményét, nála is nevek említése nélkül, Liszt budapesti tanítványairól. Rennebaum nem tartozott Liszt kiemelkedő tanítványai közé. Liszt sohasem léptette fel a Zeneakadémián legjobb tanítványaival rendezett hangversenyeken, s Liszt óráin is talán csak passzív hallgató volt, nem oly aktív, mint akiket valószínűleg Ramann kedvéért lekicsinyelt. És valójában mégsem tarthatta a budapesti fiatalokat annyira tehetségtelennek, mint Ramann-nak írta, különben nem teledett volna le ott, még Liszt életében, és nem maradt volna éppen Budapesten haláláig, négy és fél évtizeden át, mint a Nemzeti Zenede lelkiismeretes tanára, amiért ma is tisztelettel őrizzük emlékét.

De hát kik is voltak Lisztnek Horovitzné, Stradal és közvetve Ramann által annyira lekicsinyelt, magyarországi származású tanítványai Budapesten, és mi fejték ki az ő munkásságukból? Csak a magyarországi tanítványokat említem meg, a sok értékes itt tanult külföldit nem. Liszt tanítványa volt itt a New Yorkba költözött Joseffy Rafael, a Genfben megtelepedett Freund Róbert, a félkarú és európai híru Zichy Géza, a már fiatal korában Párizsban, Londonban, Brüsszelben hangversenyezett, később a berlini Stern-, majd Kullak-konzervatóriumnál működött, kétszeres Liszt-ösztöndíjas Aggházy Károly, aki Budapesten elsőnek figyelt fel a 10 éves Bartók Béla rendkívüli tehetségére, a négyszeres Liszt-ösztöndíjas Juhász Aladár, akit csak gyöngé testalkata és sűrű betegeskedései akadályoztak meg abban, hogy világhírű legyen. Legkiválóbb magyar nőtanítványa volt a Liszt-ösztöndíjas Ravasz Ilona, aki európai hangversenyek után évtizedekig New Yorkban, Bostonban, Chicagóban működött és koncertezett, mellette a már említett kétszeres Liszt-ösztöndíjas nőtanítványokon kívül a Liszt-ösztöndíjas Voigt Gizella, később August Göllerich felesége, a szintén Liszt-ösztöndíjjal kitüntetett Willheim Etelka, aki Los Angelesbe vagy San Franciscóba ment férjhez, s ezáltal nyomát elvesztettük. Két másik, Liszt-ösztöndíjas, kivá-

ló tanítványának, Thomán Istvánnak és Szendy Árpádnak a keze alól, akik pár évvel később a Zeneakadémia tanárai lettek, igen sok híres zongoraművész került ki. Thomán tanítványa volt Dohnányi Ernő, Bartók Béla, Nyíregyházi Ervin, Thomán és Bartók tanítványa volt Reiner Frigyes karmester, egy másik Thomán-tanítvány Kentner Lajos, az angol Liszt Society elnöke, Thománé vagy Szendyé Ember Nándor, aki hosszú ideig Madridban élt, tanított és főleg spanyol nyelvterületeken sokat koncertezett. A Thomán-növendék Dohnányinál végezte tanulmányait a Philadelphiában született és az USA-ba visszatért Edward Kilényi, ma Tallahassee-ben a mesterkurzus vezetője, a washingtoni Catholic Universityn működő Böszörményi Nagy Béla, az American Liszt Society egyik alapítója, Dániel Ernő, a sok nemzetközi díjat nyert Károlyi Gyula, aki egész Európában koncertezett, majd Münchenben telepedett le, Siki Béla, aki ma Cincinnati-ban él és igen sok más kiválóság. Részben Károlyinál és Sikinél tanult Lennart Rabes, a most Svédországban működő International Liszt Centre Chairman-e és Musical Directora. A felsorolást szinte végtelenségig lehetne folytatni így.

A sok új érdekességet mondó „Lisztiana”-ban ugyanilyen kételyeket támaszt bennem Ramann, amikor igen gyakran és hosszú oldalakon át idézetekként közli, mit kérdezett ő és válaszolt arra szó szerint Liszt, mert nem hiszek olyan fenomenális memóriában, mely ezt ilyen hitelesen vissza tudná adni. Ilyenkor egy incselkedő kis ördög mindig fülembe súgja a budapesti Wohl Janka nevét. Ő nem sokkal Liszt elhunytá után franciául, angolul és németül kiadta emlékezéseit Lisztről. Olyan közel hozza hozzánk Lisztet, mert — úgy látszik — annyira ismerte, hogy az ember tüstént elkezd kutatni legalább annyi Wohl Jankához címzett levél után, mint amennyi Meyendorffné címére ment — aztán talál mindössze egy pár soros, rövid meghívást. Nagy fantáziával írt könyvében van azonban egy részlet, ami külön meggondolkoztat. Nevezetesen amikor arról ír, társalgás közben Liszt gondolatai olyan sebesen követték egymást, annyi szellemes fordulattal és elágazással, hogy a beszélgetés végére érve Wohl Janka felére sem emlékezett annak, mit mondott Liszt, még kevésbé, hogyan mondta. Ez a fő különbség Wohl Janka, egy hivatásos író és Lina Ramann, egy nem hivatásos író között. A Liszttel foglalkozó memoárokból egy maradandó értékűt azonban feltétlenül ki kell emelnem, amit August Göllerich jegyzett fel Liszt három utolsó évének zongoraóráiról és Wilhelm Jerger adott ki 1975-ben. Innen sok út vezet a szabad mezőre, s aki rajtuk jár, szilárd talajon lépked, nagyon sokirányúan felhasználható, hiteles értékekkel a kezében.

Ilyenek az egyéni úttörések, értékeikkel, küzdelmeikkel és buktatóikkal. Lehetnek azonban társas úttörések is komoly eredményekkel. A jövőbeli Liszt-kutatásokhoz éppen ezért nagyon fontos, hogy azok a Liszt Társaságok, amelyek már fennállnak — és azok is, melyek ezek hatása alatt a jövőben bárhol keletkeznek — tevékenységükkel ne hagyjanak fel, legyen bennük mindig erő a megfiatalodásra, az utánpótlás nevelésére és egymás kezét ne eresszék el. Nem lehet közöttük ellentét, mert céljuk ugyanaz: Liszt művészetének minél teljesebb megismerése, birtokbavétele és nagy példamutatása nyomán a jelen és a jövő művészetének szolgálata. A The American Liszt Society évi fesztiváljai és Journalja semmivel sem pótolható értékek. Úgyszintén az angol Liszt Society és a holland Liszt Kring Journalja, a svédországi International Liszt Centre „Liszt Saeculum”-ja és valamennyiük rendezvényei. Egyenrangúan ide tartoznak a European Liszt Centre olasz tagozatának az egész olasz ifjúságot mozgósító Liszt-versenyei. Ezek mind egymást kiegészítő és mással be nem helyettesíthető építői jelennek, jövőnek. Őszintén bevallom, hogy más, főleg újabb Liszt Társaságokról ismereteim mindössze annyiak, amennyit bárki megtalálhat az 1985. évi No 35 „Liszt Saeculum”-ban, az American Liszt Society, illetve az angol Liszt Society Newsletterében. Külön fel szeretném azonban hívni a figyelmet az évek óta működő South Pacific Liszt Societyre Ausztráliában, mely a nagy távolság miatt hátrányos helyzetben van az egymással szorosabban együttműködni képes európai és amerikai Liszt Társaságoknál. Éppen ezért még egymást sem kell annyira támogatnunk, mint őket, legalább a róluk és számukra szóló hírekkel és kiadványok megküldésével. Ami a magyar Liszt Társaságot illeti, az mintegy 950 tagjának, akik Budapesten és más magyar városokban tömörülnek csoportjaiba, hangversenyeket és előadásokat ad, emléktáblákat állít Liszt tevékenységének színhelyein, évente itthon és számos más országban társutazásokon jár Liszt nyomában és

igyekszik az országban a Liszt iránti élénk érdeklődést fenntartani és fokozni, ugyanilyen céllal szerte a világban az évenkénti Liszt-hanglemez nagydíjjal. A legszerencsésebb helyzetben a budapesti csoport van, mely havonta rendez tagjainak kis hangversennyel egybekötött előadást a Zeneakadémián.

A Liszt-kutatás jövőbe vezető útjai ezáltal részben e társaságokon vezetnek keresztül. De mindig voltak és lesznek elszánt magános kutatói Liszt művészetének a zenetörténet, zeneszerzés és előadóművészet felől. Jó, ha ezeket saját országuk Liszt Társasága igyekszik vonzáskörébe fogni, mert a Társaságnak és a kutatónak is előnyösebb az együttműködés, mint a külön út járása. Legyen azonban bármennyi Liszt Társaság és akárhány egyéni úton járó kutató, mindegyiküknek nélkülözhetetlen lenne, hogy valahol, anyagiakkal jól ellátott, legalább háromfős, kizárólag Liszttel foglalkozó tudományos központ keletkezzék, ahonnan minden európai ország viszonylag könnyen elérhető, de az Egysült Államok pótolhatatlanul értékes könyvtárai is. E legalább három fő lehetőleg legyen zeneszerzési szempontból olyan képzett, mint nálunk a New Liszt Edition-on dolgozó Sulyok Imre és Mező Imre, különben a világon szerteszórt Liszt-kéziratokból, azok korabeli másolataiból és első vagy javított kiadásaiából nem tudnak hiteles képet alkotni az egyes művekről. Csak olyan, zeneszerzési szempontból is képzett kutatók alkalmasak ilyen Liszt-központhoz, akiknek minél alaposabban zenetörténeti áttekintésük is van Liszt háromnegyed évszázadáról és megfelelő nyelvi felkészültséggel rendelkeznek. A francia, német, angol, olasz, magyar, orosz nyelvnek legalább passzív fokon, tehát akár kézírással feljegyzések, levelek, akár korabeli nyomtatványok, újságok, más kiadványok megértéséig való ismerete ehhez feltétlenül szükséges és esetleg még a spanyol nyelv is. Más nyelvekkel kapcsolatos munkát külön munkatársak bekapcsolásával lehetséges elvégezni. Nagyon lényeges, hogy egymás közt a nyelveket felosztva, ugyanazt a nyelvet legalább ketten értsék és ezáltal egymást kölcsönösen kiséghessék, ellenőrizhessék.

Ennek a központnak kellene begyűjtenie a világon nagyon szétszóródott Liszt-zenemű és levélkéziratok, levélfogalmazvány-kötetek, a Liszt által évente váltott és információkban igen gazdag zsebnaptárak és a korabeli kottakiadványok fénymásolatait, mert igen sok a téves kiadás, aminek korrigálása nagyon idő- és pénzigényes munka. Ebbe természetesen beletartozik minden levélkiadvány, ami Charles Suttoni gazdag bibliográfiájából ismert és azok is, amelyek ezután jönnek létre vagy bukkannak fel, továbbá a magántulajdonban lévő kéziratok, legalább addig a fokig, amíg az eladási katalógusokból ismeretesek. Ennek a kutatócsoportnak kellene nagy fáradtsággal összeállítania egy, Köchel—Einstein Mozart tematikus katalógusához hasonló tematikus időrendi katalógust Liszt műveiről, a művek pontos leírásával, lelőhelyeivel, ami a jövő minden kutatásához és kiadásához alapvető. Ezen a téren nagy kezdeményezések történtek a Liszt életében összeállított tematikus jegyzékekkel, majd Peter és Felix Raabe, utána Humphrey Searle, Jakoff Isakovitsch Milstein és Alan Walker részéről, de egy minden téren tájékoztató, tehát a legfontosabb irodalomra is utaló, időrendi tematikus jegyzék összeállítása magasan meghaladja a legkiválóbb Liszt-kutató magánlehetőségeit, idejét és anyagi erejét.

Egy ilyen ellátottságú, tudományos Liszt-központ, mely minden kutatónak, írónak, előadóművésznek és közreadónak nyitott és hozzáférhető, mihamarabb az ott folyó munka olyan állapotba kerül, valóságos megújítója lehet a jövő Liszt-kutatásainak. Az egyéni kutató még mindig bőven fog találni munkát az ott begyűlt, rendszerezett és feldolgozott anyagon kívül.

Megkísértem, hogy ilyen Liszt-központot létrehozzak a magyar Zenetudományi Intézetben Eckhardt Máriával, amibe kezdtem bevonnai a New Liszt Edition-on dolgozó Sulyok Imrét és terveztem Mező Imre közreműködését. Nem rajtunk múlott, hogy végül is sokévi kutatásunkkal fel kellett hagyni és a központ szétesett. Megítélésem szerint bárhol külföldön is csak úgy maradhat fenn, ha függetlenített, kizárólag az anyagilag azt fenntartó legfőbb intézménynek alárendelt központ, közbeeső fölöttetek nélkül, és egyúttal széles nemzetközi támogatást élvez.

A jövő Liszt-kutatásai természetesen ilyen központ nélkül is folytathatók, de egy-egy kutatónak 20–25 évébe kerül, mire lényegesen újat mondhat és az egymástól elszigetelt idő- és pénzráfordítások jóval többet emésztenek fel, mint egy központ esetében.

Azt hiszem, a jövőbe elképzelt Liszt-kutatással kapcsolatban eléggé sok mindent el-
mondtam arról, aminek megvalósítása kivihetetlen. Éppen ezért fogjunk hozzá, mert az
életben mindig az a legérdekesebb, ami a végtelenséggel határos és ezért azt mondják róla
lehetetlen. Pedig éppen a végtelenség az, ami egyáltalán nem lehetetlen.

EGYÜTTMŰKÖDÉSI TÁVLATOK A MAGYAR ÉS OSZTRÁK LISZT-KUTATÁSBAN

Miként működhet együtt a magyar és az osztrák zenetudomány a jövő Liszt-kutatásában? A magyar-osztrák kulturális kapcsolatok oly sok évszázadosak, hogy az együttműködés Liszt életének és munkásságának problémájánál nélkülözhetetlen.¹ Van tudomásunk arról, hogy a Liszt-kutatás szempontjából három legfontosabb bécsi könyvtárban milyen Liszt zenemű és levélkéziratokat őriznek, de csakis osztrák kollégák tárhatják fel, hogy Ausztriában magánkézben milyen további Liszt-kéziratok találhatóak, melyeknek száma lehet annyi is, amennyi a nyilvános könyvtárakba bekerült. Van képünk arról, hogy Liszt miként hatott a kortárs és az utána következő magyar zeneszerzőkre, de kizárólag osztrák zenetörténészek képesek kideríteni, milyen hatása volt Ignaz Brüllre, Josef Dessauerre, Adalbert Goldschmidtre, Johann Herbeckre, Wilhelm Kienzlre, sőt Anton Brucknerre, akikkel személyes, vagy levelezési kapcsolatban állt és az utánuk következő osztrák zeneszerzőkre, vagy később a Bécsben megtelepült Hermann Grädener, Richard Strauss művészetének alakulására. Köztük egyes zeneszerzők, mint Dessauer, Goldschmidt, Herbeck egy vagy több művét átírta zongorára, tehát bizonyíthatóan foglalkozott velük. Brüll az arany kereszt operáját meghallgatta a budapesti Nemzeti Színházban, miként Johann Strausstól a Denevért az itteni Német Színházban. Brahms-művek számtalan előadásán volt jelen Budapesten, olyankor is, amikor maga Brahms működött közre. Nem tudunk viszont semmit arról, hogy Hugo Wolf dalirodalmát előmozdította-e Liszté és a Wiener Salonblatt-ba írt kritikáiban (1884–87) mik voltak a nézetei Liszt művészetéről, noha Flotzinger és Gruber könyve, a Musikgeschichte Österreichs II. kötete tájékoztat arról, hogy Hugo Wolf Liszt, Wagner, Bruckner híve és Brahms ellenfele volt. Keveset tudunk arról, hogy Bécs határán túl – kivéve e két elszórt, fiatalkori grazi koncertjét – volt-e művészetének szerepe más osztrák városokban. Nálunk Budapesten kívül Liszt művészetének különösen Pozsonyban volt mély hatása, leginkább az ottani régi Egyházzenei Egylet révén, amely 1835-ben Európában másodikként adta elő Beethoventól a teljes Missa solemnist. Pozsonyon kívül sem volt magyarországi város, ahol – főleg széttrajzó tanítványai révén – ne lett volna művészetének kisebb vagy jelentős szerepe. A virtuóz korszakától eltekintve, amikor 1839–40-ben és 1846-ban sok magyarországi városban fellépett, idős korában Budapesten kívül Liszt csak Pozsonyban vezényelt, de zongoraművészként Szekszárdon, Kalocsán, Kolozsvárott, Esztergomban, Pozsonyban, Sopronban, utoljára 1884 novemberében Zichy Géza gróf kis kúriájában, a Debrecenhez közeli Tetétlenben zongorázott nyilvános hangversenyen, utóbbi helyen az őt köszöntő falu népének.

Richter, Herbeck és Dessoff bécsi koncertműsorai előttünk ismeretlenek, ugyanúgy az a hangversenyélet, amely a Gesellschaft der Musikfreunde termeiben és Bösendorfernek a Herrengasse 6 alatt lévő szalonjában annyira elevenen folyt. Ugyanakkor igen jó az áttekinthetőség a budapesti hangversenyéletéről és abban bécsi művészek részvételéről. Ezzel kapcsolatban azonban el kell oszlatnom egy súlyos tévedést, amely a Brahms-irodalomban egészen a francia Claude Rostand-ig vándorolt, aki kétkötetes Brahms-könyvében Brahms egyik budapesti útját három és fél évvel korábbi időpontra teszi La Mara hibás levéldátumozása alapján. Több év óta rendszeres levélváltásban állok Bécsből Wolfgang Ebert professzor úrral, aki Brahms magyarországi tartózkodásairól és fellépéseiről gyűjti az adatokat; őt viszont hol Max Kalbeck Brahms-életrajza, hol Brahmsnak egy, Simrockhoz írt,

1883. november 7-i levele téveszti meg. Ezekből is nyilvánvaló, hogy közös kutatásokkal többre jutunk, mint egymástól elszigetelten. Ennél a néhány példánál maradván La Mara a Liszt-Bülow levelezés kiadásakor hibásan 1881. február 13-i dátummal közli azt a levelet, melyet Liszt 1884. november 23-án írt, amikor Bülow és Brahms a meiningeni zenekarral itt járt és két koncertet adott, mert Liszt részéről mindössze ennyi a dátum: „Vasárnap este”. Ami a Max Kalbeck által okozott tévedéseket illeti, Brahms az 1881 novemberi koncertjén itt nem találkozhatott Liszttel és Bülow-val, mert egyikük sem volt Magyarországon. A Simrockhoz írt Brahms-levéllal ellentétben, ami Kalbecket is tévútra vezette, Brahms nem járt Budapesten 1883. december 5-én Dvořákkal, hogy itt Dvořák egyik szimfóniáját meghallgassa, ahogy Brahms levele írásakor valóban tervezte, mert azokban a hetekben itt semmit sem adtak elő a jeles cseh zeneszerzőtől.

Lisztnak a két ország zeneszerzőire gyakorolt hatása, a tőle bárhol, akár magántulajdonban lévő kéziratok felkutatása, a két ország, főleg a két főváros, Budapest és Bécs zenei életében akár személyesen, akár műveivel betöltött szerepe ilyen kölcsönös összetetésével előbbre juthatunk, mert amit mi nem tudunk, vagy helytelenül ítélünk meg, könnyen lehet, hogy ott a megoldás kulcsa vagy az információk forrása az osztrák kollégáknál van. Ez vonatkozik Liszt zenekritikai megítélésének összetetésére is. Hanslick kritikái ebből a szempontból teljesen elhanyagolhatók, mert kevés nagyobb tévedést követett el, mint amikor azt állította, hogy Liszt nagy zenekari és vokális művei a halála után teljesen eltűnnek zenetörténeti dátummá, míg magyar rapszódiai maradandóan igen értékesek.² Nálunk a Pester Lloyd Max Schütz nevű kritikusa és a Neues Pester Journal sokszor vele bizonyítottan azonos, máskor álnéven író kritikusa egészen Hanslick-epigon volt, az Ungarischer Lloydban zenekritikákat közlő Gotthard Wöhler és a Budapester Tagblatt kritikusa azonban mentes volt Hanslick hatásától, úgyszintén az egész magyar nyelvű sajtó. Ha a Pester Lloydban időnként mégis komolyan elismerő és alapos beszámoló jelent meg Liszt valamely bécsi koncertjéről, vagy ott előadott művéről, mint az 1871 végén Rubinstein vezényletével ott bemutatott Christus oratórium első részéről, az a bécsi Theodor Helmtől származott.

A szükséges együttműködésnek és kölcsönös tájékoztatásoknak köre az eddigiekkel korántsem merült ki. Nagyon lényeges tudnunk azt, hogy a kortársak feljegyzéseiből vagy emlékirataiból mit tartunk felhasználhatónak. Tőlünk 3 név kínálkozik említésre: Wohl Janka, Zichy Géza gróf és Knapp-Barnay Ilka, aki második házasságától kezdve Horovitz-Barnay Ilka névvel szerepelt.³ Wohl Janka hivatásos író volt és sokszor elragadta az írói fantáziája a valóság rovására. Könyve csak erős kontrollal használható fel. Zichy Géza gróf magyarul és németül megjelent emlékiratainak a Liszt-kutatás szempontjából az az egyik gyöngéje, hogy Zichy a főszereplő aki ugyan Lisztről is sokat ír, nagy tisztelettel, de huszonöt évvel a történetek után, ezért sokat felejtve, sok zavarral tényekben és időpontokban. Viszont komoly értéke, hogy számos, hozzá írt Liszt-levelet közöl, amelyekből a megmaradtak pontosan egyeznek Zichy közlésével, a háború alatt a nagylángi (Fejér megye) Zichy kastély leégesekor elpusztultaknak pedig ez az egyetlen forrása. A harmadik említett publikáció, a budapesti Liszt-tanítvány Horovitz-Barnay Ilka Berlinben, 1900-ban a Berühmte Musiker kiadványában megjelent visszaemlékezéseinél nyilvánvaló, hogy ő azt kizárólag olvasóinak szórakoztatására írta.⁴ Adatai és leírásai Lisztről és a korról a fennmaradt korabeli forrásokból gyakran oldalanként többszörösen is megcáfolhatók, olyan mértékig, hogy mire a végére érünk, ahol csattanónak Liszttel azt mondatja el szó szerinti idézetek formájában; hol, mikor, milyen teljesítményért csókolta őt homlokon Beethoven, az egész történetből egy szót sem hiszünk el. Külföldről, sajnálatosan, August Stradalnak 43 évvel Liszt halála után megjelent emlékezéseire ugyanúgy a teljes megbízhatatlanság jellemző. Minden olyan tájékoztatása gyökerében téves, amit korabeli kritikákból, levelekből ellenőrizni lehet. Elég ezt egyetlen példával megvilágítani. Liszt egyik budapesti fellépéséről, melyen Stradal is jelen volt, emlékezéseiben leírja, hogy Liszt mit, hogyan játszott és azokat eszerint miként, hogyan kell előadni. Csakhogy valamennyi korabeli kritika szerint Liszt egészen más műsort játszott, és a Stradal által említett műveket Budapesten Liszt és senki Liszt életében sohasem adta elő. Emiatt nagyon ingatag Stradalnak minden olyan le-

írása, mely arról szól, hogy Liszt kívánsága szerint mit, hogyan kell játszani a kompozícióiból. Vele ellentétben a linzi August Göllerich naplójegyzetei Liszt 1884–1886 közti zongoratanításáról Wilhelm Jerger kiadásában maradandóan értékes kútforrás.⁵ Csupán azt lehet sajnálni, hogy Göllerich nem került korábban Liszthez, vagy hogy előtte nem volt Lisztnek Göllerichhez hasonló, ennyire nagyon lelkiismeretes és hallatlanul önfeláldozó tanítványa. A Göllerich-Jerger könyv értékei pótolhatatlanul nagyok nemcsak abban, mit játszottak az egyes órákon a tanítványok, mi volt Liszt nyomban feljegyzett véleménye arról, nem a családka emlékezet szerint, ahogy Göllerich 25–40 év múlva visszaemlékeznek rá. Emellett a sok közt két további szempontból igen fontos ez a könyv. Az egyik: pontosan tudom, hogy Liszt jelenlétében mit játszott 1885-ben Luisa Cognetti a római hangversenyén, 1886 márciusában Thomán István a budapesti koncertjén, Liszt áprilisi angliai nagy dikadalútján Londonban a német Stavenhagen és a skót Lamond. Csupa olyan művet, akár Lisztől, akár mástól, például Brahms Paganini-variációit, amit Lisztrel az órákon átvettek. Ez tehát azt jelenti, hogy Liszt órái valóságos melegágyai és legfőbb előkészítői voltak az ott forgolódó, igen sok, tehetséges fiatal művész legközelebbi koncertjeinek és általa az európai és amerikai hangversenyéletnek. Erdemes megfigyelni e remek Göllerich-Jerger kötetben sok egyéb mellett még egy jelenséget. Mégpedig azt, hogy míg a leghíresebb tanítványok csupa olyan művet játszottak az órákon, akár Lisztől, akár más szerzőktől, melyek egyébként is a már európai hírnév más zongoraművészek rendszeres repertoárjába tartoztak, a kevésbé híres, de igen jó tanítványok, amilyen Göllerich, vagy a szudéta-német vidékről származó, esetleg német, avagy miként akkor lapjaink írták, cseh Stradal igen nagy mértékben Liszt alig ismert, vagy éppenséggel a legutolsó éveiből származó műveit vitték órákra, kétségtelenül azért, hogy ők viszont ilyen újdonságokkal hívhassák fel magukra a figyelmet. Ugyanígy járt el az időskori Liszt-művek tekintetében számos más, még kevésbé ismert nevű tanítvány. Nagyon lényeges lenne ezért ismerni Göllerich, Stradal, a korán elhunyt, bécsi Anna Fiebinger, az ugyancsak bécsi Pauline Fichtner, vagyis később férjével Sondershausenben, majd Moszkvában élt Frau Erdmanssdörfer, a valószínűleg grazi Hermine Hunna, a salzburgi Hermine Esinger koncertműsorait, akik Budapesten is tanultak Lisztől és természetesen Liszt legkedvesebb bécsi tanítványa, Tony Raab műsorait, akinek egyik költeménye nyomán írta Liszt 1883-ban a Schlaflos, Frage und Antwort nocturne-t. Ugyanis biztosan az ő műsoraikkal is meg tudják dönteni az osztrák kollégák azt a babonát, hogy Liszt időskori művei előadatlanok voltak. Mert én Budapestről bizonyíthatom, hogy itt előadták Liszt a Bölcsőtől a sírig című utolsó szimfonikus költeményét, a Nun danket alle Gott kórusművet, a Goldschmidtől átvitt Die sieben Todsünden-t, a 16., 18., és 19. magyar rapszodiát és sok más; Liszt egyik órájára egy tanítványa elvitte az 1885-ben befejezett Csárdás obstinét — ezek mind az utolsó öt évben írt vagy megjelent kompozíciók voltak. Bizonyos, hogy ez Ausztriában sem volt másként.

A sok problémakörből, ahol osztrák és magyar zenetörténészek együtt dolgozhatnak, csak egyet említek még. Liszt írja 1876 tavaszán: „a legkívánatosabb szentség az utolsó kenet.” Fél év múlva: „Erőfeszítembe kerül túlélni bizonyos órákat. Néha úgy rámborul a szomorúság, mint egy szemfedél.”⁶ 1877 elején: „Amíg van olyan munka, amit meg kell tennem, fellazultnak érzem magam és eléggé jó formában. A többi alkalommal leírhatatlan levertség lesz rajtam úrrá.”⁷ 1877. november elején arról ír, hogy reménytelenül szomorú, szellemi depressziója van, hetek óta alig tud aludni, amitől idegei még rosszabb állapotba jutottak, de nem adja meg magát, csak a halálnak és szó szerint hozzáteszi: „Szörnyű tehetőség hiányt érzek magamban ahhoz képest, amit ki szeretnék fejezni; a zene, amit írok, származik.”⁸ Akkor ír ilyeneket, amikor az egész impresszionizmust előrevetítő, remek Villa d'Este szökőkútjai-t, a két Villa d'Este ciprusai-t komponálja. Mi játszódik le Lisztben élet-tani folyamatként, mi a lelkiivilágában és idegrendszerében. Idézett sorai után, három héttel később ez olvasható egyik levelében: „Úgy érzem, elérkeztem a véghez, sőt összeomlásig — és nem kívánok hosszabbítást. ... Végtelenül belefáradtam az életbe, minthogy azonban úgy hiszem, isten ötödik parancsa: «Ne ölj» az öngyilkosságra is vonatkozik, tovább tengődöm a legmélyebb töredelemmel és bűnbánattal.”⁹ E szörnyű meghasonlás után még kilenc évet élt és komponált máig ható remekműveket.

A zene tehát terápia a lelki összeomlás ellen, mely a mély depresszióba, az öngyilkosság határáig sodródott embert kimenekítheti? Láttak ebből a belső lelki drámából valamint Liszt bécsi barátai, mindenekelőtt Standhartner, a Gesellschaft der Musikfreunde vezető-ségi tagja, aki Lisztnek közeli barátja volt és kitűnő orvos hírében állt?

Aztán mihielyt ebből a depresszióból úgy-ahogy, egészen azonban soha ki nem gyógyult, jöttek a megalázások, lelki feldúltságok, késhegyig menő ellentétei Carolyne Sayn-Wittgensteinnel, mert nem szakított Wagnerrel, Cosimával és nem vetette magát teljesen alá Carolyne akaratanak. Jöttek Wagner és Cosima lekicsinylései és gúnyolódásai, mert nem szakított Carolyne-nal és Bülow elhidegülése amiatt, ahogy a tőle elpártolt Cosimával és Wagnerrel kapcsolatot tartott fenn. Liszt szeretette volna mindegyiket megőrizni, ezért mind ellene fordult. Ezek váltották ki fokozatosan az időskori Mefisztó-keringőket, a Mefisztó-polkát, az Elfelejtett keringőket, Csárdás obstinét és Csárdás macabre-t, valamilyen, egészen más módon, megint a menekvést a szorongatásokból, de szembefordulást is az étellel, Liszt természete gúnyos és lobbanékony vonásainak vagy melankóliájának kiéleződését.

A lelki összeomlások, megalázások, a feldúltság és kilátástalanság a gyenge embert, miként a gyenge népet is halálba taszítják. Az erős emberből azonban, amilyen Liszt volt, valamint az erős népből nem is sejtett, lappangó erőforrásokat fakasztanak fel, akár gyászból felzúgó harangokkal, akár iróniával, de mindenképpen szembefordulást a reá kimért sorsal. Így figyeljük a Villa d'Este ciprusai-nak gyászát, a Mefisztó-polkát, mert végső tanulságuk ez: a felülkerekedés.¹⁰

JEGYZETEK

¹ A magyarul először itt közölt cikk a budapesti Osztrák Kulturális Intézet rendezésében és helyiségében 1986. január 30–31-én megrendezett Liszt-szimpozium egyik előadása volt, németül. Eredeti címével („Gemeinsame künftige Forschungen im Zeichen von Franz Liszt”), németül közölte a svédországi Liszt Saeculum (International Liszt Centre for 19th Century Music) 1987. 40. száma.

² Eduard Hanslick (1825–1904) bécsi zenekritikus és egyetemi tanár volt. Napilapokat illetően elsősorban az odavalósi Neue Freie Presse-ben fejtette ki Liszt, Wagner és Verdi megnemértésére és művészeti értékük teljes tagadására irányuló nézetait a bécsi klasszicizmus és Brahms művészetébe ökonervatíván belemerevedve.

³ Wohl Janka (1846–1901), Zichy Géza gróf (1849–1924) s az első házasságában Knapp-, másodikban Horovitz-Barnay Ilka (1848–?) azonos nemzedékhez tartozott.

⁴ Horovitz–Barnay Ilka fivére, a szintén pesti származású Barnay (született Braun) Lajos német színész (1842–1924) egy ideig a berlini udvari színház vezetője volt. Valószínűleg az ő nyomában költözött húga Berlinbe, s lett kohlmányokkal keresztül-kasul szőtt „visszaemlékezéseiben” erősen torzítva élesen magyar s némileg Liszt ellenes.

⁵ Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886. August Göllerich korabeli naplójegyzeteiből kiadta Wilhelm Jerger. Regensburg, 1975.

⁶ Lásd The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871–1886. Franciából angolra fordította William R. Tyler; bevezetés és jegyzetek: Edward N. Waters. Washington, 1979, 244. 1., 1876. szept. 27-i levél Hannoverből.

⁷ Uo., 266. 1., 1877. jan. 28-i levél Budapestről.

⁸ Uo., 297. 1., 1877. nov. 9-i levél Rómából.

⁹ Uo., 299. 1., 1877. nov. 28-i levél Budapestről.

¹⁰ Az előadás végén Dénes fiam eljátszotta az első Villa d'Este ciprusait és a Mefisztó-polkát.

LISZT ÉS BAYREUTH

Bayreuth város lakói büszkék lehetnek arra, hogy e szép város számos műemlékén kívül most még egy új múzeummal, mégpedig egy Liszt-múzeummal is rendelkeznek. Miként ez ismeretes, az első nagy Liszt-múzeumot Weimarban, a másodikat Budapesten nyitották meg. A harmadik nagyobb Liszt-múzeum most Bayreuthban nyílt meg. Noha ezek az intézmények némileg hasonlóak egymáshoz, szerencsére mindháromnak a lényegi jellege más. A weimari és a budapesti Liszt-múzeum lakásként is kiemelkedően fontos volt, melyekben a világhírű zeneszerző és zongoraművész hosszú éveken át lakott; emellett a weimari Liszt-múzeum a berendezésében, mégpedig bútoraiban, a budapesti viszont a bútorokon kívül hangszerekben is rendkívül gazdag. A bayreuthi Liszt-múzeum a többi kettőtől a müncheni Ernst Burger zongoraművész értékes képzőművészeti anyagában, legfőképpen képekben tér el. E három nagy múzeumon kívül még Doborjánban, Kismartonban, Budapesten és Szekszárdon van egy-egy kisebb Liszt-múzeum.

Amikor a drezdai forradalom leverése után, 1849 májusában Wagnernek menekülnie kellett, Weimarba ment, hogy három operája — A bolygó hollandi, a Tannhäuser és a Lohengrin — partitúráját átadja Lisztnek. Természetesen Wagner nem maradhatott ott, ezért tovább menekült Zürichbe. Liszt nyomban felismerte a három opera rendkívüli értékét, és noha azok egy politikai szempontból üldözött ember művei voltak, mindhárom műsorra tűzte. Németországban akkor rajta kívül senki sem merészelt Wagner-operát vezényelni, és senki sem kockáztatta meg, hogy az üldözött zeneszerzőt éveken át gazdagon anyagilag is támogassa. Liszt azonban ezzel nem érte be, hanem 1855-ben arra törekedett, hogy Wagnernek közkegyelmet eszközöljön ki, és ezáltal a száműzetésben élő barátjával Weimarban olyan művészi életet teremtsen, aminőt a Weimari Nagyhercegség fél évszázada, Goethe és Schiller idejében már elért. Wagner is örömmel Weimarba költözött volna egy, a nagyhercegtől remélt állásban és később nyugdíjban bizakodva. Ha Lisztnek e tervei sikerültek volna, melyekkel Wagner is egyetértett, akkor az Ünnepi Játékok Színháza ma Bayreuth helyett Weimarban léteznék, és a Nibelung gyűrűjének bemutató előadására is legalább tizenöt évvel korábban kerülhetett volna sor. A weimari nagyherceg: Carl Alexander azonban 1857 elejéig töprengett e javaslaton, és végül is nem merte meghívni Wagnert, aki iránt egyébként ellenséges érzületű volt. Művészi és emberi szempontból Liszt és Wagner sohasem állt egymáshoz oly közel, mint 1849 és 1861 közt, amikor is az utóbbi évben Wagner részleges amnesztia segítségével Weimarba visszatérhetett, hogy az Általános Német Zeneegylet alakulásán részt vegyen. Ez az év — 1861 — azonban már túl késő volt közös művészi munkához, mert Liszt már korábban elhatározta, végleg Itáliába költözik. Ennek következtében Wagner és Liszt fokozatosan elhidegült egymástól. Természetesen nem tudhatjuk, mi történt volna, ha Wagner már 1855-ben letelepedhet Weimarban. Akkor arra gondolt, ismeretlenként az Altenburgban húzza meg magát, ahol Liszt és Sayn-Wittgenstein Carolyne hercegné lakott. A hercegné és Wagner azonban nem szívlelték egymást. Ezért valószínűtlen, hogy néhány hétnél tovább a hercegné és Wagner ugyanazon fedél alatt megmarad. Mi várt volna tehát Wagnerre? Vagy már 1855-ben, esetleg 1856-ban vissza kellett volna költöznie Svájcba, avagy Weimarban más lakást keres magának. Mindkét megoldás esetében Wagner és Liszt barátsága megrendül.

Itáliában Liszt nem érte el célját. A hercegnével tervezett házasságát megakadályozták, és a kardinálisoktól vagy más egyházi személyektől nem kapott arra engedélyt, hogy római templomokban a katolikus egyházzenei műveit előadassa. Csalódottságában, és mert már

fiatalkora óta vonzódott rá, Liszt akkor a ferenceseknél abbé lett. Sajnos, így sem érthette el, hogy egyházzenei műveit előadják, és minthogy Rómában 1869-ig nem rendeztek koncerteket, Liszt tevékenységét a Tivoliban lévő Villa d'Este, Róma, Budapest és Weimar közt osztotta meg. Wagner élete ezalatt Németországban kedvezően alakult. 1864-ben a fiatal bajor király, második Lajos meghívta Münchenbe, de ott csak 1865-ig maradhatott, mert pazarló életmódja miatt a királyi udvar fő emberei kiutálták. Akkor hat évre a svájci Trieb-schenbe költözött, ahonnan 1872 májusában Bayreuthba telepedett át, hogy ott majd operaházat építtessen. Előbb azonban neki magának is szüksége volt egy házra a maga és családja számára, ezért abból a pénzből, amit a királytól kapott, előbb felépítette saját lakóházát: a Wahnfriedot. Akkor már két éve Liszt lánya, Cosima volt a felesége, Hans von Bülow korábbi neje. Midőn Liszt hallotta, Cosima és Bülow válni készül, nem tette jól, hogy Cosimát a válásról, valamint őt és Wagnert a házasságkötésről lebeszélni igyekezett. Emiatt Wagner és Cosima 1872. szeptember 2-ig, három éven át hírt sem adott magáról. Végül ugyan Liszt meghívására felkeresték őt Weimarban, de Wagner Liszt iránt többnyire ellenségesen viselkedett. Liszt viszonzta látogatásukat, és először Bayreuthban 1872. október 15-től 21-ig volt Wagnerék vendége. Igen nehezen jutott el Bayreuthba: ötször kellett átszállnia, míg végül a szolgáljával és egy hordárral gyalog, de vidáman megérkezett. Másnap reggel templomba ment, délután az Ünnepi Játékok épülőben lévő Színházát, majd a Wahnfriedot tekintette meg, este pedig oratóriumából, a *Krisztus*-ból játszott részleteket, csodálatosan. Wagner is megkísérelte korábban eljátszani a *Krisztus* egyes részeit, de mert nem tudott megfelelően zongorázni, Liszt művét szidalmazta, nem a saját, silány zongorajátékát. Ott töltött idejéből az a nap volt a legkellemesebb, amikor este Bach-fúgákat játszott, valamint részleteket a Tristanból és néhány saját művet. Ezt követően másnap reggel elutazott Regensburgba. 1873. július 26-tól augusztus 5-ig ismét Bayreuthban járt, ahová Cosima hívta meg bokrétaünnepre. Fáradtan és megviselten érkezett meg, és a „Reichsadler” szállóban vett ki szobát. Aznap Wagner és Steinitzné a Bolygó hollandiból adott elő egy részletet. A következő napon Steinitzné a Lohengrinből énekelt, Liszt ugyancsak előadott valamit a *Szent Erzsébet legendájából*. Minthogy közben kipihente magát, a következő napokon Beethoven Hammerklavier szonátájának első tételét és a scherzót, Bach Wohltemperiertes Klavier-jából az asz-moll Preludiumot, majd saját *Hegyszimfónia*-ját játszotta el. Midőn Cosima a gyermekeivel apját Bambergig elkísérte és visszaérkezett, Wagner féltékenységtől dühöngve várt reá, miként valamennyi alkalommal Liszt látogatásakor. 1875. július 29-én Liszt visszatért Bayreuthba és augusztus 17-ig maradt ott. Azért ment oda, hogy a következő évi Ünnepi Játékok Richter János vezényelte tizenegy próbáját meghallgassa. Wagner kérésére eljátszotta egyik *Szent Ferenc* legendáját olyan zenekari muzsikuskoknak, akik őt még sohasem hallották. Egy év múltával Liszt ismét Bayreuthban tartózkodott, ahol a Nibelung gyűrűjé-nek valamennyi próbáját és előadását az első Ünnepi Játékok keretében 1876. augusztus 1-je és 30-ika közt végighallgatta. Az első sorozat után bankettre került sor, melyen a Nibelung gyűrűjének zeneszerzője nagyon magasztalta Lisztet, aki nélkül senki sem tudhatná, kicsoda is Wagner. Az Ünnepi Játékok végeztével Liszt még két napig ott maradt, és Beethoven Hammerklavier szonátájából, magánkörben csodálatosan előadta az Adagio-t és az első tételt. 1877-ben Liszt kétszer fordult meg Bayreuthban. Először március 24-től április 3-ig tartózkodott a városban. Ez kedélyes viszontlátás volt. Wagner akkor fejezte be a Parsifal első felvonását, Liszt pedig a *Chopin*-ról írt könyve kefelevonatát korigálta. Este öt értékes, saját művét zongorázta el, köztük — névnepja alkalmából — a *h-moll szonátá*-t. Következő látogatása augusztusban csak négy napig tartott, mert Wagner újra nagyon féltékeny volt Cosimára Liszt jelenléte miatt. 1878-ban Liszt április 9-től tizenöt napig maradt Bayreuthban. Esténként ugyan néha kártyáztak, de jóval gyakrabban Liszt a zongorához ült, és a *Villa d'Este ciprusai*-t, a *Szökőkút*-at, valamint az *Angelus*-t játszotta el. Wagner azt mondta ezek hallatán, az élet a Villa d'Estében bizonyára mélabús és merengő. Egyik este Liszt más művét mutatta be, ami azonban Wagner tetszését egyáltalán nem nyerte el: kijött a sodrából, de végül is felülkerekedett önmagán, és elismerően nyilatkozott. Augusztusban Liszt tíz napra újból Bayreuthba utazott. Kezdetben vidámnak mutatkozott, később azonban erőt vett rajta a búskomorság.

Miként Cosima feljegyezte, amikor apja és férje a Parsifal-ból egy részt előadott, apja nagyon dicsérte e zene szépségét. Midőn egyik alkalommal Liszt a *Dante-szimfónia*-ját mutatta be és utána szobájába visszavonult, Wagner nagyon magasztalta e szimfónia kiválóságát. Mielőtt Liszt újra Bayreuthba érkezett, 1879. július 8-án Wagner új művet játszott el tőle, a *Petőfi emlékének* címűt, és nevetve mondta, ez a mű az ő számára készült, miáltal ő is Liszt-játékos lett. 1879 augusztusában Liszt az utolsó tíz napot Bayreuthban töltötte. Először úgy látszott, Liszt és Wagner egymással jól kijön, de mihelyt Liszt valamit a műveiből előadott, Wagner kimutatta, hogy e művel nem ért egyet, ámbar nyugalmat megőrizte. Valamiképpen Wagner kezdett elidegenedni tőle. Fokozatosan Liszt műveivel és életmódjával egyre ritkábban értett egyet. Csupán két év múlva, 1881. szeptember 22-től október 10-ig tért Liszt vissza Bayreuthba. Az előző évben Wagnert és Cosimát Itáliában kereste fel. Bayreuthi látogatása akkor sem alakult kedvezőbben, mint 1879-ben. Noha akadtak kedvező mozzanatok is — például midőn Beethoven több szonátáját eljátszotta, vagy egy alkohollelles dalt rögtönzött — ezek az időszakok nem bizonyultak tartósnak. Amikor Liszt ujjai alatt a *második Mefisztó-kerिंगő* felhangzott, Wagneren iszonyú hangulat vett erőt. Kijelentette, hogy e mű előadása óta bármiféle kapcsolat értelmét veszítette. 1880-ban is, midőn Cosima a családjával Itáliában élt, Wagnert felhőborította Liszt vándorló élete és művei, köztük a *Via crucis*. Az utolsó évben, mielőtt Wagner elhunyt, Liszt kétszer fordult meg Bayreuthban. Kapcsolatuk akkor nyugodtabb és barátságosabb volt. Liszt 1882. július 15-től augusztus 5-ig tartózkodott Bayreuthban. Érkezésekor unokái várták a pályaudvaron. Wagner annyira örült jövetelének, hogy őt nevezte egyetlen igazi rokonának. Liszt azért időzött Bayreuthban, hogy a Parsifal főpróbáit és négy előadását meghallgathassa. Augusztus 24-ike és 30-ika közt Liszt újra Bayreuthban időzött, amikor is jelen volt unokájának, Blandine-nak esküvőjén és a Parsifal három utolsó előadásán. Az utolsó előadás befejező felvonását Wagner maga vezényelte, de mihelyt haza érkezett és hallotta, hogy másnap Liszt elutazik, ezen iszonyúan felháborodott. Cosima meghívására Liszt a lányánál és Wagnernél vendégeskedett Velencében 1882. november 19-ikétől 1883. január 13-ikáig. A halálosan beteg Wagner egyre ellenségesebben viselkedett: Liszt műveit „csírázó elmébaj” termékeinek nyilvánítva. Akkor írta Liszt két változatban a *Gyászgondolá-t* Wagner egyre gyakoribb szívrohamainak hatására. Cosima — jellemezően — nem apja, hanem férje oldalára állt, arra kérvén férjét, vezesse vissza apját a „tévutakról”. Wagner 1883. február 13-i halála után Cosima többé nem válaszolt apja leveleire, és őt Bayreuthba nem hívta meg. Amikor Liszt 1884-ben a Wagner-bizottság meghívására Bayreuthba ment, Cosima nem volt hajlandó mutatkozni előtte, csupán apjának nagy, 1886-os párizsi és londoni diadalútja után kereste fel őt Weimarban. Addig erőszakosodott, amíg beteg apját rá nem vette, hogy utazzék el a legkedvesebb unoka, Daniela esküvőjére Bayreuthba, majd utána a Cosima által rendezett Ünnepi Előadásokra. Daniela esküvőjén Cosima nem engedélyezte, hogy bármit előadjanak Liszt-műveiből, csupán az általa istenített Wagner kompozícióiból szólalhatott meg két részlet. Ezzel komolyan megalázta apját. Colpachból, ahol Munkácsyék vendége volt, még betegebben tért vissza Bayreuthba, mint első alkalommal. Tanítványa, Göllerich, nyomban ágyba dugta abban a lakásban, ahol most a Liszt-múzeum van, és keresztkötéses borogatást adott rá, hogy lázát lenyomja. Mihelyt azonban láza csökkenni kezdett, Cosima elküldte érte két gyermekét, hogy vigyék el a nagyapát fogadásra a Wahnfriedbe. Ebből tüdőgyulladás keletkezett, ami akkor gyógyíthatatlan betegség volt. Liszt elvonszolta még magát két előadásra, de a második után többé már nem tudott talpraállni. 1886. július 31-én halt meg Bayreuthban. Cosima feláldozta apját Wagner oltárán. Persze, ennek nincs nyoma a bayreuthi Liszt-múzeumban.

FRANCIAORSZÁG ÉS BELGIUM ZENÉJÉNEK KISUGÁRZÁSA BUDAPESTRE ÉS LISZT SZEREPE

A francia és belga zeneszerzők művei Budapestre jóval Liszt előtt megtalálták útjukat. Először is az operairodalomban már 1790-től, amióta Grétrytól a Zémire et Azore és Mon-signytól a *Le Déserteur* feltűnt az ottani színpadokon. Hamarosan Dalayrac operái is csatlakoztak a két előbbi műhöz, s ettől kezdve a francia operairodalomnak mindig volt helye Budapesten a 18–19. században, volt idő, hogy minden mást felülmúló hatással.

Nehezebben alakultak ki a személyes kapcsolatok, elsősorban a hangversenyek terén, bizonyára a hosszú postakocsiutak miatt. Nyugat felől Bécsből Pest-Budát a Dunán gőzhajóval 1830-tól lehetett elérni, vasúton 1850-től. Művek korábban érkeztek meg, mint muzsikusok. Rode egyik hegedűversenyét vidéki zenei ünnepségeken már 1830-ban játszották. Onslow kamarazenéje nagyon kedvelt volt a 30-as évek elejétől a fővárosi koncerteken. Azokban az években költözött a magyar fővárosból Párizsba Heller, de ő nem közvetített a francia zenéből semmit: kapcsolatai szülőföldjével megszakadtak. Őt éve a svájci Jean-Jacques Eigeldinger értékes könyvet adott ki róla, Heller leveleivel. Hellerrel ellentétben annál feltűnőbb, milyen hamar eljutottak Pestig egyes Chopin-művek. Erkel Ferenc, a magyar opera és filharmonikus koncertek megteremtője már 1835-ben játszotta koncertjén Chopin e-moll zongoraversenyét (Erkel 1810-ben született, mint Chopin). Négy év múlva két zongoraművész ugyanazt játszotta rövid időn belül, egy évvel később valaki a Don Giovanni-variációkat, miközben balladát, nocturne-t is lehetett hallani Chopintól. Érdekes, hogy az ő művei magyarországi koncerteken megelőzték Lisztét, aki csak rögtönzéssel és néhány magyar mű, köztük a Rákóczi-induló talán ugyancsak rögtönzött átíratának előadásával, még nem saját művel szerzett magának elsőbbséget 1823-i, gyermekkori pesti búcsúkoncertjein.

Újabb lendületet nyertek kapcsolataink Franciaország és Belgium zenéjével az 1830-as évek közepétől Chelard, Franchomme, Lafont egy-két művén túl elsősorban Bériot művei révén, azóta, hogy az apai felmenőiben állítólag magyar eredetű James Oury hegedűművész, Napóleon angol fogságba került tisztjének fia, valószínűleg elsőként játszott Budapesten Bériot műveiből, melyeket attól kezdve nagyon felkaroltak. Oury után már személyesen közvetítette Budapestre a két ország zenei kultúráját Vieuxtemps 1837-i és 1843-i hangversenyeivel és Lacombe, aki az egész 1838-i évet Magyarországon töltötte, s közben koncertezett. Külön figyelmet érdemel, hogy mindketten ismételtén együtt szerepeltek Erkel Ferencsel, a legjobb barátságban vele, akinek Hunyadi László című operáját is meghallgatták élénk érdeklődéssel, akár csak Berlioz az 1846. évi két budapesti hangversenye idején. Nem sokkal Berlioz előtt Félicien David, Berlioz után François Demunç és Saint-Léon szerepelt Budapesten ugyanabban az évben. Utána e szépen fejlődő francia-belga hatások jó időre elakadtak. Az 1848. februári párizsi forradalom Európa nagy részében forradalmi mozgalmakat robbantott ki, leghevesebben Magyarországon, ahol szabadságharc bontakozott ki a Bécsből kormányzó Habsburg-udvarral szemben. Az egy évig tartó szabadságharcra a Habsburg-hadseregek, miután 1849 tavaszán egy sor ütközetben sorozatosan vereségeket szenvedtek, csak hatalmas orosz cári hadsereg segítségével tudtak felülkerekedni. Utána Magyarországra hosszú évekig kemény elnyomás nehezedett. Ezzel együtt járt, hogy a szabadságharc előtt egyre erősödő francia és belga kulturális kapcsolatok ezalatt beszűkültek. A francia zenét jó ideig csak a nemzetközi repertoárhoz tartozó

operák képviselték a Nemzeti Színház színpadán, ahol Erkel Ferenc volt a vezető karmester. Francia muzsikusok közül ezért mintegy húsz éven át inkább operaénekesek jöttek el Budapestre: La Grange (1850, 1851), Viardot-Garcia, Roger és Demeur (mindhármán 1858-ban), majd Demeur újra (1860) és Artôt két évben (1862, 1865). Ők viszont nem elsősorban francia operákban léptek fel. Rajtuk kívül csak Berlioz *Symphonie Fantastique*-jának néhány tétele képviselte a francia zenét 1856-tól a filharmonikus koncerteken, melyeket Erkel vezényelt. A francia hadseregnek Solferinónál 1859-ben kivívott győzelme után a Filharmonikus Zenekar újra játszotta hét éven át, évente néha több koncertjén is a Rákóczi-indulót, amit Berlioz a szabadságharc előtt hangszerelt meg, de amelynek előadását a szabadságharc bukása után betiltották. E nehéz időkben hangszeres muzsikusok közül csak Vieuxtemps jött Budapestre, hogy koncerteket adjon kétszer (1853, 1865) és Adrien François Servais egyszer (1859).

Kedvező változás csak az Ausztria és Magyarország között 1867-ben kötött kiegyezéssel következett be. Ezen a módon Magyarország megszabadult az elnyomatástól, és két évvel később Liszt megkezdte a „*vie trifurquée*”-jét Róma, Budapest és Weimar között. Gyermekkora óta Liszt hétszer járt szülőföldjén (1839–40, 1846, 1848, 1856, 1858, 1865, 1867), de tartózkodásai legfeljebb két-tizenkét hétig tartottak, saját műveinek az előadásával kapcsolatban. 1870-től haláláig azonban Budapesten és magyar városokban maradt évente fél évig, vagy legalább hónapokig. Liszt vonzereje következtében új lendületet nyertek Budapest kapcsolatai számos országgal, köztük Belgiummal és Franciaországgal.

E két ország közül először Belgium felé nyílt meg szélesben a kapu. Franz Mathieu Servais, a belga Adrien François Servais csellista fia 1870-ben Budapestre jött Liszttel, és zeneszerzőt tanult nála. Fél év múlva követte fivére, Joseph Servais; a két testvér együtt lépett fel Liszt *matinéin*, és adott koncerteket. 1874-ben és 1875-ben Budapesten is tanult Liszt-nél egyik legjobb tanítványa, a lengyel Zarembski, aki hamarosan a brüsszeli Conservatoire tanára lett. Két évvel Zarembski után, 1877 tavaszán, az ugyancsak lengyel Wieniawski adott koncerteket Budapesten, mint a brüsszeli Conservatoire híres tanára, éppen amikor Liszt Budapesten lakott. Szintén bizonyára részben Liszt miatt lépett fel Budapesten 1877 telén Jules de Swert, a következő évben Ernest de Munck és egy további év múlva Martin Marsick.

Valószínűleg az 1870–71-es háborúnak Franciaországra szerencsétlen kimenetele okozta, hogy Magyarország és a francia alpműveltségű Liszt számára később nyíltak meg a kapcsolatok az újabb francia zenével, mint más nyugati országokkal. Mihelyt azonban azok beindultak, erősebbek lettek bármely más kapcsolatnál. A döntő változás 1876 őszén következett be. Attól kezdve sűrűn érkeztek Budapestre a háború után magukra talált francia zeneszerzők művei és maguk a zeneszerzők is. Eközben Budapesten mindennél nagyobb érdeklődés bontakozott ki a francia kultúra iránt. Liszt 1876 novemberében meghallgatta a *Danse macabre*-t Saint-Saënstől a budapesti filharmonikusok hangversenyén, az egy éve Párizsban bemutatott *Carment* a Nemzeti Színházban, és rendszeresen eljárta Antonina de Gerando estéyleire. Ott Louis August Rogeard előadásait hallgatta a francia irodalomról, a Magyar Tudományos Akadémián pedig a budapesti egyetem francia nyelv-tanárának, Amédée Saissynek előadásait a francia irodalom más korszakairól. 1877-ben Émile Sauret hangversenyén jelent meg Liszt. 1878 januárjában meghallgatta Delibes vezényletével a *Coppeliát* a Nemzeti Színházban, és estélyen látta vendégül a francia zeneszerzőt. Akkor ismerte meg Liszt budapesti hangversenyeken a *l'Arlésienne*-t Bizettől, a *Scènes pittoresque*-et Massenet-től és Gounod *Cinq-Mars* operáját a Nemzeti Színházban. 1879 januárjában Liszt Massenet tiszteletére adott estélyt és meghallgatta *Le roi de Lahore* operáját; márciusban azért tett meg mindent, hogy Saint-Saënsnek mint zeneszerzőnek, zongoraművésznek és orgonaművésznek átütő sikere legyen Budapesten. Szinte francia-lázban égett Budapest és hamarosan Párizs is magyar-lázban, amikor pár nappal később az ország legnagyobb vidéki városát, Szegedet az árvíz hullámsírba temette. A katasztrófa hírére példátlan arányú segítőkészség nyilatkozott meg világszerte. Párizs megmozdulása volt a legszervezettebb. Nemzetgyűlési képviselők segélybizottságot alakítottak. Előlük Lesseps lett, tagjaik közé belépett Delibes, Dumas, Guiraud, Massenet, Saint-Saëns. Kiált-

vánnyal fordultak a francia nemzethez: Franciaország nem felejtette el, hogy az 1870–71-i szerencsétlensége idején Magyarország a rokonszenven mennyi bizonyítékával vette körül és milyen nagylelkű segélyben részesítette a német fogságba esett francia katonákat. Ezért a bizottság minden pártállású francia képviselő kezdeményezésére megindította gyűjtését. Emellett hangversenyt rendeztek óriási erkölcsi és anyagi sikerrel. Delibes, Massenet, Saint-Saëns, Gounod működött közre személyesen vagy művével, Fauré és Warot énekelt.

Magyarországot akkor egyébként is szoros szálak fűzték Franciaországhoz. A Nemzeti Színház 1878–79-i évadjában a drámában a 204 idegenből fordított előadásból 155 volt francia eredetű, míg a 137 opera- és balettelőadás 24 szerzője közül 14 volt francia. Az erősen francia orientáció közel állt a korabeli magyar lelkivilághoz és Liszt legfőbb szellemi háttéréhez egyaránt. Gyökerei a tömegekig nyúltak alá. Ezért amikor pár hónappal a szegedi katasztrófa után a francia Arrogante hadihajó elsüllyedt és tengerészei a vízbe fulladtak, példátlan arányban megmozdult Budapest a francia özvegyek és árvák megsegítésére. Hatalmas néptömegek árasztották el a Margitszigeten az „Arrogante-ünnepség”-et, az év legnagyobb bevételét biztosítani a francia szerencsétleneknek.

1880-ban tovább erősödtek e kapcsolatok. Budapesten megalakult a Monarchiában első Cercle français, Apponyi Albert gróf elnökletével. Alelnökük Saissy, igazgatójuk Pázmándy képviselő lett. Az alakuló ülésen megjelent a közoktatásügyi miniszter, Budapest főpolgármestere és az egyetem rektora. Liszt 1881. január 20-án érkezett meg Rómából, és Pázmándynak írt levelében, teljesen francia műveltségére hivatkozva, felvételét kérte a Cercle français-ba. Márciusban Delibes *Sylvia* balettjét és *Jean de Nivelle* operájának bemutatóját hallgatta meg, és sűrűn találkozott a francia zeneszerzővel estélyeken. Akkor már Liszt intenzív francia kapcsolatai Budapesten évek óta szakadatlanok voltak. 1882-ben a Cercle français tiszteletbeli taggá választotta. A következő évben Coquelin színművész szavalóestje jelentette az egyik fő összekötő kapcsot, Villars gróf, budapesti francia főkonzul a másikat, aki az angol főkonzulhoz hasonlóan rendszeresen eljár Liszt minden évi, zártkörű matinéira az angolkisasszonyokhoz. Szinte nem volt határa Liszt francia kapcsolatainak Budapesten. 1884-ben még mindig tudta tovább bővíteni, amikor ajánló levelet írt Antonina de Gerando egyik könyvéhez a francia Chevé énekoktatási rendszer terjesztésére, és ismeretséget kötött a Magyarországról könyvet írni szándékozó Madam Adam (született Juliette Lamber) írónővel.

LISZT FERENC MAGYARORSZÁGI KAPCSOLATAI AZ EGYESÜLT ÁLLAMOKKAL

Átkelt volna Liszt az Atlanti-óceánon, hogy annak nyugati partján is hangversenyzék? Amilyen hallatlanul vállalkozó szellemű volt, biztosan megteszi, ha jókor hívják: a Skandináv-félsziget kivételével egész Európán többször végigszáguldó, csaknem évtizedes hangversenykörútjai idején, 1838 és 1847 között. Miként lehetett volna azonban ezt magyarországi kapcsolatteremtésnek is tekinteni? A dallamok révén, melyeket 1830–40 telére eső hazalátogatásából élményként magával vitt a Rákóczi-indulóval együtt és saját feloldozásban mint „Magyar dallok”-at, „Magyar nemzeti melódiák”-at a „Magyar rapszódia” előfutáraként igen sokfelé játszott s e dallamokon, indulón kívül Liszt hovatartozása révén is. Születésétől haláláig magyar állampolgár volt és minden levelében, ahol egyáltalán bárhová kötődéséről írt, magyarnak nevezte magát, sokszor nagyon mély érzésű gondolatokkal — akként kelt volna át az óceánon. Két útlevele maradt fenn, mindkettő Weimarban. Az egyik latin nyelvű és Budán kiállított, 1846-ból, a másik magyar nyelvű és Budapestről keltezett 1874-ből, melyben illetőségi helye Sopron.

Mire ostromolni kezdték, hogy szálljon hajóra, már régen visszavonult a hangversenykörutaktól. Személyei helyett művésze kelt át az óceánon s teremtett olyan kapcsolatokat, mint az „Esztergomi mise” első előadása az Egyesült Államokban a kiváló Theodore Thomas vezényletével Cincinnatiben, 1878-ban. Művészetének másik nagy hatású terjesztője Leopold Dámrosch volt, főleg mióta 1873-ban New Yorkban az Oratorio Society és 1878-ban a New York Symphony Society élére állt.

Az emberi összeköttetések valószínűleg megelőzték a művészetieket, s e téren senki sem lehet eléggé bizonyos, hol volt a kezdet. Reményi Ede hegedűművész még valószínűleg nem ismerte személyesen Lisztet, amikor Görgey táborából a szabadságharc után nagy kerülőkkel az Egyesült Államokba bujdosott. Onnan már az 50-es évek első felében visszatért Európába, járt Lisztnél Weimarban, később Rómában, és a 70-es évek elején Budapesten Liszt szűkebb környezetébe tartozott. Nagyrészt ő hegedülte össze a pesti Duna-partot díszítő Petőfi-szobor költségeit. De aztán családostul Párizsba, New Yorkba vándorolt, onnan tette meg messzi hangversenykörútjait szerte az Egyesült Államokban s minden bizonnal első magyar művészként Japánban, Ausztráliában, Dél-Afrikában, s gyűjtött szenvedélyesen egzotikus műkincseket. Nem tudjuk, mi lett állítólag nagy értékű gyűjteményével, kiterjedt levelezésével, kottatárával, melyben lehetnek Liszt-kéziratok is, mi lett magyar származású fiával, lányával, amikor egyik hangversenykörútján, 70 éves korában, 1898-ban San Franciscóban hirtelen lesújtott rá a halál.

Liszt személyes magyarországi kapcsolatait illetőleg számos keresztfiának egyike, a pesti születésű Korbay Ferenc megelőzhette Reményit. Már 23 éves korától, 1869-től New Yorkban élt mint keresett énekes és énektanár. Onnan ismételten járt itthon, s Rómába is ellátogatott Liszthez, aki Korbay kérésére 1883-ban alaposan átgyúrta és meghangszerelte keresztfiának két, magyar népies műzenei vagy népzenei fogantatású dalát, hogy azokat Korbay egy tervezett londoni hangversenyen bemutathassa. Ezeknek kézirata valahol az Egyesült Államokban vagy Londonban lappanghat, ha még megvan, ahová Korbay 1893-ban költözött, s ott 20 évre rá elhunyt. A dalok hangszerelésének évében vette feleségül Liszt legkiválóbb magyar nótántrányát, a budapesti Zeneakadémián végzett Ravasz Ilnát, a jeles nótaköltő, Szentirmay Elemér unokahúgát. Annnyit tudunk Ravasz Ilnáról,

hogy sokat koncertezett New Yorkban, Bostonban — Reményivel is —, Chicagóban anélkül, hogy Londonba költözésükig amerikai művészi és tanári működéséről közelebbieket ismernénk.

Lisztnek egy másik, igen kiváló, budapesti zongoraművész tanítványa, Joseffy Rafael 1873-ban költözött végleg New Yorkba, 20 éves korában, s noha lényegileg ott élt 1915-ben bekövetkezett elhunytáig, mint nagyon elismert művész és tanár, át-átjárt európai hangversenykörutakra, Budapestre is. Liszt zeneakadémiai nőtanítványainak egyik legjelesebbje, Willheim Etelka Budapestről 1886-ban San Franciscóba vagy Los Angelesbe ment férjhez, és sajnálatosan egészen nyomát veszítettük. További fontos összekötő láncszem volt Liszt, Magyarország és az Egyesült Államok közt a New Yorkból Lisztnél még a Zeneakadémia megnyitása előtt 1873 végétől 1875 tavaszáig Budapesten és Rómában tanult Max Pinner, akit már fényes sikerű pályabeindulásakor ragadott el fiatalon a halál. Budapest 1874-ben és 1875-ben négy koncerten működött közre.

Talán sohasem fogjuk megtudni, hogy a kassai származású Gerster Etelka, korának világhírű operaénekesnője 1879—1887 közti, hatalmas sikerű amerikai vendégszerepléseinek fellépett-e dalestekkel is és azokon Liszt-dalokkal. Nővére, Berta, Kauser István budapesti amerikai konzul felesége volt. Liszt nem egyszer járt otthonukban, estélyeiken, és 1872-től Kauserné Gerster Bertát ismételten felléptette saját zongorakiséretével Budapest, Bécsben és a „Magyar koronázási mise”, a „Szent Cecília”, a „Jeanne d'Arc a máglyán” szólistájaként. Ugyanígy szerepeltette Budapest egyik jótékony célú hangversenyén, 1875-ben, a Nemzeti Színházban éveken át vendégszerepelt, New York-i születésű, kitűnő Minnie Hauk operaénekesnőt.

Egyik legfontosabb amerikai kapcsolata Lisztet az 1874-ben megismert Longfellow költőhöz fűzte. Longfellow Rómában kereste fel őt, s Santa Francesca Romana kolostorban, George Healy, amerikai festőművész társaságában, aki Longfellow kérésére e találkozás megragadó pillanatát festményen megörökítette. 1881 decemberében, amikor évekkel Liszt elhunya előtt halálhíre kelt, egy, kiküldetésben lévő apjával éppen Bostonban tartózkodó fiatal magyar diák meglátogatta a nagy költőt Boston mellett, Cambridge-ben. A téves hírek hallatán mély részvéttel emlékezett vissza Longfellow Lisztre, s ifjú magyar látogatóját bevezette abba a szobába, melyben e festményt máig is őrzik. Nemcsak Liszt ragadt meg Longfellow emlékezetében — e hatás kölcsönös volt. Találkozásuk évében komponálta meg Liszt a *The Golden Legend* egyik részlete alapján „A strassburgi harangok” című oratorikus művét, és a következő évben saját vezényletével mutatta be Budapestén a zenetörténeti jelentőségű, Wagnerrel közös koncertjén.

Liszt, Magyarország és az Egyesült Államok kultúrájának kapcsolatát még két, nagyon értékes tárgyi emlék segít megőrizni itt. Két Chickering-zongora. Az elsővel a híres bostoni gyár 1867-ben a párizsi vilákiállításon első díjat nyert. Utána e rangos hangszer tiszteletük jeléül Lisztnak küldték Rómába, akinél nem fért el, ezért onnan tovább került Liszt legjobb magyar barátjához, August Imréhez Szekszárdra, majd Liszt elhunya után a budapesti Zeneakadémiára. A másik zongorát a gyár, nagyrabecsülésüket tanúsítani, 1881-ben közvetlenül Budapestre küldte Lisztnak, aki a Zeneakadémia hangversenytermében állította fel. Mindkét hangszer az őszre helyrehozott egykori Liszt-lakás ékességei közé fog tartozni Budapestén.

Mik e kapcsolatok emlékei az Egyesült Államokban? Liszt születésének 175. és halálának 100. évfordulója alkalmából az ott élő magyarság sok lappangó értéket feltárhathatna ehhez múzeumokban, könyvtárakban és a múlt század sajtójából.

Minden nép addig marad fenn, amíg megbecsüli, gyarapítja és őrzi értékeit. Erkölcsi, szellemi, tárgyi értékeiket egyaránt. A középkorban fél évezreden át nagyhatalmi állású és erejű magyarság számára a 20. században nincs annyi dolgos kéz, amennyi túl sok lenne a fennmaradásához.

LISZT RÓMÁBAN — A SAJTÓ SZERINT

A nemzetközi értelemben is jelentős Liszt-monográfiákban nem kerülnek kellő megvilágításba Liszt római tartózkodásai. Források tekintetében általában nem mennek túl Gregorovius naplóján (1892), a korszakot először összefoglaló Eugen Segnitz könyvén (1901), August Göllerich (1908) és James Huneker (1911) munkáján. August Stradal emlékezésein (1929) és Liszt kiadott levelézésén.¹ Az olasz irodalom már többnyire felhasználatlan, amiből főleg Alberto de Angelis ide tartozó könyveinek és tanulmányainak hiányát fájlatthatjuk. Figyelmen kívül maradnak a legkülönbébb folyóiratokban szórványosan felbukkanó cikkek is² és a kor egész római, itáliai sajtója. Pedig Liszt életének közel egyharmada nagy mértékben Itáliához is kapcsolódik. A szálak visszavezetnek az olasz opera-irodalomig és bel cantoig s az azokra épülő gyermekkori zeneszerzői kísérletekig. Tovább szövednek, amikor már Itáliában nyert újabb olasz zenei benyomásait a Soirées musical és a Soirées italienne átiratokban, a képzőművészeti és irodalmi hatásokat pedig később az Annéés de Pèlerinage II. kötetében foglalja össze. Akkor járja be Itáliát Milánótól és Velencétől Rómáig. Nem csak a hangversenyezés köti őt Milánóhoz 1837–38-ban, Rómához 1839-ben, ahol valószínűleg a Teatro Argentínában és Galitzin herceg házában szerepel. Az olasz kultúra és környezet nagyon mélyen hat rá. Akkor is visszavonazná előbb-utóbb — még ha nem is olyan maradandóan, ahogy valójában történt —, ha Liszt az 50-es évek végén nem hidegül el egy évtizedre Weimartól.

1860 májusában Rómába érkezik Sajn-Wittgenstein Carolyne hercegnő, hogy korábbi házasságának végre elnyert érvénytelenítését a pápával elfogadtassa és Liszttel házasságot köthessen. Tizenkét éve élnek együtt. Úgy véli, vejének bátyja, a pápai udvarnál magas tisztséget viselő Hohenlohe Gusztáv herceg, úgyis mint a pápai udvarhoz bejáratos érsek (1866-tól bíboros) a támasza lehet. Veje, azaz az érsek öccse, Hohenlohe Konstantin herceg katonatiszt Bécsben, s 1867-től haláláig, három évtizeden át Ferenc József császár és király főudvarmestere lesz. Kár, hogy a két fivér levélváltása ismeretlen. Raabe azonban könyvének I. kötetében (190–97.) Weimarban elfekvő iratok és a hercegnő lányának levele alapján anélkül is jól feltárja a történeteket. A hercegnő átadott óriási vagyonából a vőnek kellene kifizetnie a hercegnő korábbi házasságának érvénytelenítéséért járó nem kis összeget annak, aki az érvénytelenítést az egykori házasságkötés helyén, a szentpétervári püspöknél elintézi. Fizetési kötelezettsége csak akkor nylik meg, ha a felbontást a megbízott kieszközli. Annak megtörténte után a vő mégis vonakodik fizetni, magatartását azonban csak akkor indokolhatja meg, ha a szentpétervári házasságfelbontást a pápa nem hagyja jóvá. Ezért kísérli meg Rómában Hohenlohe érsek a hercegnőt a házasságról lebeszélni és nem kap a hercegnő a pápai udvartól választ hónapokon át. Amikor végül újabb nagy könyörgésére a bíbornoki kar és a pápa érvényesnek ismeri el a házasságfelbontást, jellemző módon a döntés ellen a bécsi pápai nuncius tiltakozik. Nagy sokára a bíbornoki kar másodszor is a hercegnő mellett dönt. Az esküvőt Liszt születésnapjára tűzik ki. Liszt 1861. október 21-én érkezik Rómába, a másnap esedékes házasságkötés miatt. Még nem sejtheti, hogy az Itáliával újból felvett kapcsolat haláláig fog tartani. Első benyomása szerint hiába érkezett. Akiknek anyagi érdekük fűződött hozzá, sikerült az utolsó pillanatban keresztülvinniük, hogy a házasságkötés előestéjén a kétszer is megadott engedélyt újabb vizsgálat címen a pápai udvar függesse fel. Érthető, mért lesz ettől kezdve a hercegnő viszonya lányával, vejével s az érsekkel nagyon feszült.³ Tizenhárom év óta sokszor kísérelte meg, hogy korábbi, apai parancsra vagy kívánságra kötött házasságát bontsák fel. A beteljesülés

küszöbén érkező tilalom elementáris visszahatásaként végleg felhagy szándékával. Ez a tilalom indítja el sok más körülmény mellett Lisztet is azon az úton, hogy pár év múlva abbé legyen.

A disszonáns akkorddal kezdődő újabb római tartózkodás Liszt egész hátralevő életére kihat. Akkor megnyíló utolsó huszonöt éve két, világosan elkülönülő részre tagolódik. Az elsőben, amely 1868 végéig tart, Rómának és később környékének: Tivolinak központi, uralkodó szerep jut. Az 1869-ben kezdődő másodikban Róma és Tivoli csupán pótolhatatlan, akárcsak Budapest és Weimar, melyek közt Liszt nyughatatlanul egyre körbe utazik.

Ha első korszakán Lisztet nem levelei és nem a róla szóló irodalom alapján kísérjük végig, hanem a korabeli sajtóból válogatva, életéből és zeneszerzői működéséből sok lényeges jelenség említés nélkül marad. Ami azonban kimarad, az a Liszt-irodalomból közismert és könnyen hozzáférhető. Az önként vállalt megszorításért kárpótolnak a sajtóból nyert új, vagy módosuló ismeretek. Ezek ugyan nem állanak össze Lisztről teljes képpé, de hozzásegítenek az eddig alkotott kép kiteljesedéséhez. Rómát ebben az első korszakban hivatalosan a pápai udvar képviseli; legfőbb sajtótermékét is ott szerkesztik. Egyéb jelentős korabeli római sajtó szűkében vizsgáljuk meg, mit tud Lisztről és mit ismer el elsősorban a hivatalos kör, melynek befolyása noha rohamosan csökken, mégis nagyon szétágazó. Amit ott nem, vagy másként ítélnék meg, azt időnként célszerű kiegészíteni Liszt szülőhazájának sajtójából, melyben odaadón figyelik bárhol kifejtett működését. Ezért közli sietve 1862 őszének elején Magyarország legnagyobb tekintélyű napilapja, a Pesti Napló, alig egy hónappal a kompozíció elkészülte után, hogy Liszt Rómában befejezte a Szent Erzsébet oratóriumot.⁴ Nemsokára, 1863 elején már a Krisztus oratóriumon dolgozik.⁵ Ilyen gyorsan, 1863-ban jut el Magyarországra egy újabb Liszt-kompozíció híre is Assisi Szent Ferencről a madarak közt, a középkori „I Fioretti di San Francesco” legendák nyomán, aminél „varázsteljesebb, egyszerűbb s egyszersmind csodálatosabb zenét soha se hallottak”.⁶ Zeneszerzésen kívül egyéb tevékenységéről ugyancsak érkeznek hírek már 1863 első hónapjaiban. Megtudjuk belőlük, hogy Rómában is sok tanítvány veszi körül. „Különösen említést érdemel ezek közt bizonyos Sgambani [Sgambati!] nevű fiatal zongoraművész, kit a nagy mester kiváló figyelemben s pártfogásban részesít.”⁷ De Angelis szerint óráit ekkor a Via dei Pontifici No 50 alatt tartja meg. Erre az időre, 1863. március 26-ra esik többek közt a *Cantico del Sol* bemutatójával és a Seligkeiten első itáliai előadásával a nagyszabású koncert a Palazzo Altieriben, melynek Liszt a lelke.⁸ Emlékét nagy korabeli beszámoló őrzi:⁹

„Ieri l'altro, nelle sale del Palazzo Altieri avea luogo un' Accademia di musica sacra, che ben merita ricordanza. Origine ed anima ne fu el celebre Comm[endatore] Liszt, che tutti sanno essere il primo pianista d'Europa, ma è pure uno de più grandi compositori, e precisamente in quella musica che è la più antica e bella fra tutte, la musica di Palestrina, di Paesello, di Pergolesi, di Marcello, di Allegri, di Bajni. Da più anni Roma, gran calamita dei sommi artisti, ha la ventura di possedere quest' uomo e l'estima degnamente; ed egli ad acquistare nuovi titoli all'amore ed alla riconoscenza de' nuovi suoi concittadini, si unì si più distinti de' nostri artisti, fra i quali primeggiano i fratelli Mililotti, per fondare un' Accademia musicale. Fu detta: *Rinascimento della musica vocale classica sacra e profana*; dove però non possiamo menar buona la prima voce del titolo, poichè a Roma non vi può esser parola di *rinascimento*, non essendovi mai stata morte. Non bisogna consultare certi poveri maestronzoli, che ci arrocciano giù alla meglio pezzi d'opera travestiti in musica sacra; nè certe tremendissime musiche istromentali, dove corni e tromboni sotterrano il più nobile e gentile d'ogni stromento la voce dell'uomo; ma frequentare la Cappella Sistina, o la Vaticana, o la Lateranense, o l'Accademia di S. Cecilia, e si troverà che la grande antica scuola, che qui ebbe origine, vi ha pur sempre vita gloriosa.

Tolto il titolo, anzi la sola prima parola di questo, non abbiamo che lodi cordiali e vivissime per la scelta degli autori, dei tratti e dei cantanti, per la felice direzione dei Signori Mililotti, per l'insieme e la precisione dei cori, e per la singolare ventura di alcune voci rare a udirsi anche a Roma, come quelle del sig. Cappelloni baritono, e della Signora Rosati contralto.

L'Accademia già diede in quest' anno 5 grandi prove di sè con sempre crescente Fortu-

na. Quest' ultimo d'oggi non avea che musica sacra parte antica, parte moderna, ma tutta bellissima. Un mottetto a due cori di Bach, la sequenza *Veni S. Spiritus* 4 voci di Jommelli, un recitativo ed un' aria di Beethoven, altre di Mendelssohn e di Hayde [!] nella *Creazione del mondo* ebbero grandi e giusti applausi. Ma le tre cose, che più vinsero le menti e gli affetti, furono il mottetto di Palestrina, *Panis Angelicus* 4 voci, e due composizioni di Liszt per baritono e coro. Soggetto della prima era il famoso cantico del sole di S. Francesco d' Assisi, dell'altra le Beatitudini di S. Matteo dal 3° al 8° verso.

La parola è sempre impossibile, quando vuole ritrarre l'arte, di cui tanto maggiore è la forza, nè io tenterò una descrizione sempre fredda e infedele. Noterò solo due sommi pregi nella musica di Liszt, il primo direi quasi puramente artistico ed è la perfetta fusione e gradazione dei suoni in mezzo alla vivacità e grande varietà delle tinte, il secondo do intellettuale, ed è il perfetto accordo del suono al pensiero ed all'affetto. Come il verso virgiliano e dantesco è sublime nel concetto, ma pure pel numero rispondente all'idea, così la frase di Liszt. Nelle Beatitudini ricordiamo con ammirazione il verso: *Beati mundo corde*, dove le armonie non pareano più terrene, quello *Beati mites*, dove la dolcezza e soavità della frase mutavasi in fermezza e potenza al *possidebunt terram*; e del *Beati, qui persecutionem patientur propter justitiam, quoniam ipsorum est Regnum coelorum*, dove sentivansi successivamente la violenza dell'oppressore, la fermezza del sofferente, e l'ineffabile grandezza del premio. Liszt è ben più che artista, egli è pittore e poeta, e noi gli auguriamo gradito e lungo il soggiorno di Roma, dove ci ricambia in modo sì utile e bello delle nobili impressioni che ne riceve."

A márciusi bemutatót hamarosan egy újabb követi július 3-án vagy 5-én a dei Schiavoni templomban. E himnuszot Cyrill és Methodius szláv apostolok 1000 éves jubileumára írta, s két év múlva további előadásra fel fogja ajánlani Smetanának, amikor a prágai művészek kérelmére a Szent Erzsébet legendájának csehországi előadásához hozzájárul.¹⁰

A himnusz bemutatójának Rómában nincs különösebb visszhangja. Annál inkább a márciusi hangversenyénél is jóval nagyobb port felkavaró másik, nem mindennapi eseménynek, melyről a magyar lapok is tájékoztatnak. „Liszt rövid idő óta a Róma melletti Mario hegyen [Monte Mario] lakik, hol az illető helyiségeket a rózsafüzérről nevezett Madonna [Madonna del Rosario] templomának plébánosa engedte át.”¹¹ Ott július 11-én a pápa meglátogatta.¹² „Látogatását monsignor Hohenlohe adta a művész tudtára. Mindketten a templom bejáratánál várták öszentségét, ki egész kíséretével, a svájci gárdával jött, a templom oltáránál imádkozott, s ezután másfél órát töltött a művésznél.”¹³ Liszt eljátszotta néhány művét zongorán, és emléktáblát tétet a ház falába a pápai látogatás emékeére.¹⁴

Utána csöndes hónapok következnek 1864 tavaszáig. Zeneszerzői munkára és elmélyedésre jók, és talán időnként magánkörök felkeresésére. Nyilvánosság előtt zajló és Lisztet érdeklő jelentős zenei esemény nincs. Az operaelőadások pedig hidegen hagyják. Mint-hogy a hercegnővel egy városban lakik, nincs köztük levelezés. Ezért terveikről csupán a másoknak írt leveleiből értesülhetünk.

A tavasz közeledtével magyarországi látogató keresi fel, az akkor harminc év körüli Pichler Bódog, aki aránylag rövid életét vidéki operatársulatok és színházak karmestereként fogja leélni, s operakomponálásig eljutó szerényebb zeneszerzői tevékenységet folytat. Élményeiről beszámol a magyar sajtóban.

Csönd, magány és csodálatos kilátás jellemzi a Madonna del Rosariót. Egykor kolostor volt: Pichler látogatásakor plébánia. A plébánoson és Liszten kívül két szolgálattelvő szerzetes lakik benne. A kapus egyúttal Liszt inasa. Liszt az épület nyugati részét lakja, két ablakkal. „Felvezetett lakásába, mely minden tekintetben a legnagyobb egyszerűség, visszavonultság jellegét hordja magán. ... Beesteledvén ... olajmécsest gyújtott, s azt egy poros, elhangolt zongorára téve elővette a Szent Erzsébet oratórium partitúráját, s minden kérés nélkül eljátszotta s elénekelt belőle a magyar indulót és kórust, oly magasztos áhítattal, mintha csak forró imát mondott volna.” Miközben vacsorához terítettek, Pichlernek módjában volt a lakásban körülnéznie. „Két szobából s egy kis alvó kabinetből áll az egész. A bútorok kivétel nélkül egyszerű fából készültek, semmi sem emlékeztet valami fényűzési hajlamra: dolgozó asztala, mely nagy táblákból van összetéve, az egyik szoba közepén áll:

könyvek, zeneművek, partitúrák s kéziratok genialis rendetlenségben hevernek rajta, melyek közt nagy örömmre szolgált észrevenni a magyar zeneirodalom több termékét is, ezek közt Mosonyi műveit; néhány faszék, szekrény s kottatartó képezik a szoba többi bútorzatát. Bámultam s egyszersmind mondhatatlan fájdalommal éreztem a halhatatlan művész jelen életfolytatása felett, ki lemondva a világ hiúságairól s az egykor őt királyi fényvel övezett pazar környezetéről, csak az isteni művészetnek él. ... Haja csaknem egészen megöszült; de mozdulataiban, magatartásában, úgyszintén arckifejezésében még mindig az egykori delejes hatású s mindent magával ragadó művész.¹⁵

Hosszas elvonultságából a jótékonyosság nevében végül nagyközönség elé szólítják. Március 21-én, délután 2 órára esik a szónoklatokkal és szavalattal váltakozó egyházzenei hangverseny a Castro Pretoriano új épületében a Terme di Diocleziano mellett.¹⁶ Nagy és fényes hallgatóság jött össze: az egész diplomáciai testület, a teljes pápai udvar, és római lakosok mellett igen sok külföldi. Három bíboros beszél: Reisach, Pitra és Guidi, mindegyik a maga anyanyelvén, Monsignor Manning angolul szónokol, és az egészet Monsignor Nardi rekeszti majd be olasz nyelvével beszéddel. Közben Tarnassi szavalja el néhány költeményét, a Cappella Giulia (Vaticana) két inno-t és két motettát énekel; egyik közülük Pitonitól az Inno alla Corce.¹⁷ De minden szónoklatnál, éneknél megragadóbb, ahogy Liszt játszik e hangversenyen. „La potenza della musica esercitata su tutti i cuori commosse, entusiastico, rapì l'auditorio nell'armonia che il professore Liszt seppe cavare coi tocchi magistrali impressi dalle sue dita sul pianoforte. Quattro volte egli diè sperimento dell'incomparabile sua valentia: in una sacra armonia, in una traduzione in musica dell'Ave, e in due trascrizioni, come egli le disse, sullo Stabat del Rossini e sul Coro della Carità.”¹⁸ A nagy tapsokkal kísért, kitűnő sikerű hangverseny mintegy 4000 scudo-t eredményez a római szegények iskoláinak.¹⁹

Nemsokára újabb hírek kelnek szárnyra legkiválóbb olasz zongoratanítványáról, Sgambatiról is, aki — úgy látszik — már ebben az időben maga is tanít. Professzorként említik, amikor Cesare Casella gordonkaművész hangversenyén zongorakísérőként szerepel;²⁰ szólószámnak Mendelssohn b-moll szonátáját adja elő.²¹ Kezd befutott művész lenni. Melleg elismeréssel írnak közreműködéséről egy jótékony célú hangverseny kapcsán is; többek közt Liszt Faust-keringójét játssza.²² Liszten kívül Sgambatival kezdenek Liszt zongoraművei rendszeresebben feltűnni Rómában.

Nagy sikerű hangversenyei után Nizzában, a genovai Carlo Felice-ben és a nápolyi San Carlo-ban ezalatt április közepén Rómába érkezik Reményi, magyar hegedűművész, Lisztnek több mint egy évtizede jó ismerőse. A nagyhírű római operaházban, a Teatro Argentína-ban adja hangversenyeit, az olasz sajtó szerint átütő sikerrel: „In Argentina si è prodotto il celebre violinista Eduardo Remènyi che ha entusiasmo i spettatori per la straordinaria sua abilità — Noi lo farem segno al nostro dire nel Numero prossimo — Intanto non possiamo tacere che il publico giustamente gli fù largo di molte ovazioni.”²³

Reményi július elején utazik majd tovább Itáliából svájci hangversenykörútjára s onnan augusztusban közreműködőként a karlsruhei zenei ünnepségekre, ahol újra fog találkozni Liszttel. Rómában tehát két és fél hónapot tölt. Gyakran van együtt Liszttel, aki ekkor írja át Reményinek hegedűre és zongorára a Die drei Zigeuner-t, amit Reményi bizonyára már Rómában is játszik s a karlsruhei műsorán ugyancsak előad.²⁴ Minden valószínűség szerint Liszt a Teatro Argentína-ban adott nyilvános fellépéseit, vagy azok némelyikét meghallgatja, ugyanis magántársaságban zongorakísérését is vállalja.²⁵ Június 10-én ugyancsak együtt szerepelnek Monsignor Nardi-nál, ahol Haynald Lajos püspök, Liszt későbbi magyarországi baráti körének egyik tagja hallja őket. Közben, Liszt kívánságára, Reményi alkalmi vonósnyegest alakít Beethoven quartettjeinek az előadására. Ő játssza az első hegedűt, tanítványa és zongorakísérője, a hol hegedűsként, hol zongoristaként fellépő Plotényi Nándor a másodhegedűt, Ramaciotti brácsázik és Tremencini a gordonkás. Tizenötzör szerepel quartettjük magánkörökben, igen nagy sikerrel. Az Accademia dei Quiriti és az Accademia di S. Cecilia Reményit tiszteletbeli tagjává avatja.²⁶

Reményi távoztával a közvetett sajtóhírek is megritkulnak Liszt itáliai napjairól. Egy magyar újság írja augusztus közepén: „Július 30-án a pápa őszentsége különös kívánatára

néhány darabot játszott zongorán S. [Castel] Gandolfo-ban. A hangszer a nagy trónteremben volt felállítva, s a híres zongoraművész jeles játéka által a pápa, valamint a többi jelen voltak osztatlan csodálatát a tetszését nyerte el.²⁷ November közepén az olasz sajtóban említik nevét. Az „Una festa a Vincenzo Bellini all'Accademia dei Quirinti” című cikkben igen nagy elismeréssel írnak egy neves zongoraművésznő, Maria Giuli közreműködéséről, aki az „utólérhetetlen” Liszt [!] tanítványa volt.²⁸ Közben Liszt Itáliától távol tartózkodik Karlsruhe-tól — ahová az Allgemeiner Deutscher Musikverein hangversenyei miatt utazott — és Weimartól Párizsig s négy éve elhunyt idősebb lánya sírjáig St. Tropez-ben. Először mozdult ki Itáliából, mióta Rómában letelepedett, s ezentúl — egy év kivételével — 1869-ig tartó római korszakában minden tavasszal vagy nyáron elutazik. Műveinek mind nagyobb arányú térhódításán és a számos meghíváson kívül utazásai összefüggésben állhatnak azzal is, amit már Pichler észrevesz látogatásakor: „Nem kérdeztem őt egyenesen, hogy voltaképpen mi tervei vannak Rómában. Annyit azonban kivettem szavaiból, hogy ott gyakorlati szempontból semmire sem tud menni. S ez nem is csoda, ha kissé komolyabb szempontból tekintjük a római zenei viszonyokat. ... Az ember alig hiszi el, hogy ott valaha Palestrina, Allegri és más zenei nagyságok működtek.”²⁹ Pichler főleg az operaelőadások cenzúrálásával és az egyházi zene nagyfokú elvilágiasodásával elégedetlen. Futólagos látogatásán Liszt zeneszerzői műhelyébe nem tekinthet be, melyben ezekben a visszavonult években készül legnagyobb szabású vokális műve, s alakulnak ki fokozatosan utolsó korszakának új és merész stílusjegyei. Ha Pichler túl élesen fogalmaz is, kétségtelen, hogy a 19. század Rómájának ezek az évtizedei már a századforduló óta nem állnak a város nagy zenei múltjához méltó szinten. Amiben Liszt sokat fog elérni Róma zenei életének felfrissítésében, nem az egyházi zene lesz, hanem a hangszeres zene megújodása. Már a Reményinek adott ösztönzés egy alkalmi vonósnégyes megszervezésére és Beethoven műveinek előadására megmutatta, hogy többek közt mi hiányzik Lisztnek Rómában. Ezek az ösztönzések majd fokozatosan kiteljesednek: Ramaciotti 1859-ben alakított vonósnégyesének nyomában 1866-ban megalakul a Liszt környezetéhez tartozó Ettore Pinelli vonósnégyese (E. Pinelli, De Sanctis, Monachesi, D. Pinelli), mely esetenként Sgambatival zongoravittenté egészüli ki; 1869-ben a zeneoktatással még nem foglalkozó Accademia di S. Cecilia épületében Sgambati és E. Pinelli ingyenes zongora- és hegedűtanfolyamot indít, s ezzel megveti az 1876-tól nyilvános zeneoktatást nyújtó Liceo Musicale de S. Cecilia alapját; 1874-ben E. Pinelli megszervezi a Società Orchestrale Romana-t — hangversenyeiket Liszt buzgón látogatja, ahogy a Sgambati vezetésével 1881-ben megalakuló Società del Quintetto³⁰ hangversenyei is, hacsak Rómában van, mindig, szinte tüntetően és kitüntetően megjelenik. Valamennyinek a háttérben Liszt alakja magaslik fel, tanítványán vagy hívein keresztül.

Így újítja meg az olasz zongoraművészetet és ezzel Róma hangszeres zenéjét Liszt már akkor, amikor maga köré tanítványokat fogad. A Monte Mario-n lakva sem hagy fel tanításukkal. De Angelis szerint hetente kétszer ad órákat Sgambati otthonában a Piazza di Spagna-n s olasz tanítványai közé tartozik Pietro Boccaccini, Carlo Lippi, Camillo Gucci, Maddalena Mazza, Maria Giuli, a firenzei Buonamici, a nápolyi Martucci és Rendamo. Némelyiküknek a híre Magyarorszáig eljut. Azt írják az egyik magyar napilapban 1865 márciusában, hogy tanítványai közül leginkább Giovanni Sgambati és Maria Giuli sajátította el stílusát. Utóbbi Pacini-nak az unokahúga. A két jeles Liszt-tanítvány azokban a napokban ad Rómában nagy tetszéssel fogadott hangversenyt.³¹

Csaknem pontosan egy évvel előző jótékony célú közreműködése után, 1865 március 23-án Liszt újból fellép a római szegények iskoláinak javára. Színhelyül a Campidoglio-n a Palazzo Senatorio-t választják ki. Liszt mindhárom minőségében szerepel: mint zeneszerző, karmester és zongoraművész, s megint a műsor legfőbb éltetője. Az előzetes híradás szerint Bach egyik háromzongorás versenyművét adja elő Filippo és Andrea közreműködésével, saját műveiből játssza a Cantico-t és vezényli a Le Beatitudini-t.³² A másnapi sajtóban méltatják érdemeit: „Gli applausi con cui vennero coronate le sublimi armonie, furono quanto mai si può dire unanimi e ben meritati. Quell'egregio e distintissimo professore, che è il commendatore Liszt, s'ebbe una peculiare ovazione; e ben gli stava, chè alla consueta maestria con cui eseguì e diresse le parti del Concerto che si era assunte, unì la squi-

sita gentilezza di rimettersi al Piano, per corrispondere all'entusiasmo risvegliato da una delle sue esecuzioni. Dopo tutto ciò crederemo superflua ogni altra parola."³³ E bírálóból nem tudjuk meg, mennyire tartották be a meghirdetett műsort. Liszt később csak a Canticque d'amour-t és ráadásul a Charité-t említi Brendelnek írt levelében, a többről hallgat, holott a bírálóból legalább annyi nyilvánvaló, hogy dirigált is.³⁴

Alig egy hónappal később, április 21-én még egy jótékony célú hangversenyen működik közre.³⁵ Négy napra rá abbé lesz — a pápa nyomban különkihallgatáson fogadja, s Liszt a Vatikánra költözik. Az egész sajtót bejárja a nem mindennapi hír:

„Nella sua infanzia e anche nell'adolescenza, Liszt avea più volte esternato il desiderio d'abbracciare lo stato ecclesiastico. L'ardente amore per l'arte, le seduzioni della vita mondana aveano in seguito stornato le sue idee ripresero il loro corso nella bella solitudine di Monte Mario, dove avea riparato da alcuni anni, cristiano fervente non solo, ma *praticante* altresì. Poco a poco le prime aspirazioni della gioventù, maturate dalla *riflessione*, dalla preghiera, e rafforzate da *saggi ed eminenti* consigli, rivestirono la forma di seria determinazione, a tale che il 21 aprile, dopo aver in certa guisa coronata la sua vita d'artista laico con un atto di carità, prestando il suo concorso ad'un magnifico concerto organizzato in favore dei fratelli di S. Giovanni di Dio, si ritirava presso i lazzaristi, affine di prepararsi alla cerimonia della tonsura, che gli fu conferita difatti il 25 aprile al Vaticano da Monsignor arcivescovo di Hohenlohe, grande elemosiniere di S. Santità. L'abate Liszt vesti all'istante l'abito ecclesiastico, e nello stesso giorno il papa gli accordò un'udienza particolare. L'abate Liszt ha fissato sua dimora al Vaticano, presso monsignor di Hohenlohe.”³⁶

Lépése nem volt egészen váratlan. Már közel másfél évvel korábban keringtek róla hírek, melyekből ilyenféle szándékára lehetett következtetni: „Azt írják róla a bécsi lapok, hogy Rómában teljesen elmerült vallási merengéseiben s szándéka volna a domonkosok szőr-csuháját ölteni magára, hogy vezekelve végezze napjait.”³⁷ Most megkezdődnek a találgatások, végül is miért tette ezt. Ellenőrizhetetlen, hogy e találgatásokban mennyi a képzelődés, és mi a Lisztnek tett ígéret, vagy esetleg Sayn-Wittgenstein hercegnő vágya. A hírek mindenesetre makacsul tartják magukat: „A «Mode»-nak írják Rómából, hogy a pápa meglátogatta Liszt abbét, aki Hohenlohe herceg vendége, s felhívta, folytassa a zongorajátékot, de igyekezzék a vallásban új erőt és sugalmakat nyerni. A «Monde» sejtetni engedti, hogy az új abbé nemsokára szt. Péter-kanonokká és pápai karnaggyá fog kineveztetni.”³⁸

Közben várják Pestre. Fél éve meghívták a Konzervatórium negyedszázados fennállásának ünnepségeire, s Liszt vállalta, hogy eljön. A várakozásba azonban kétségek is beszivárognak. Van, amikor úgy tudják, hogy a nyarat Castel Gandolfo-ban fogja tölteni.³⁹ Rómában viszont az a hír járja, hogy elutazik: „Dicesi che l'abate Liszt debba recarsi quanto prima in Ungheria, sua patria, dove si soffermerebbe qualche tempo”.⁴⁰ Nemsokára Pesten is felülkerekedik a nézet, hogy nem marad távol a jubileumtól, de az ünnepségek után visszatér Rómába, hogy a pápa által felajánlott karnagyi állást a Szt. Péter templomban átvegye. Eddig csak a kisebb egyházi rendek felvételében részesült; nem szándékozik pappá szenteltetni magát, mert célja nem a misézés, hanem a misekomponálás.⁴¹

Augusztus 9-én érkezik meg s a belvárosi plébánián lesz állandó szállása. A jubileum nagy jelentőségű Liszt-bemutatók sorozatává válik. Először kerül nyilvánosság elé a Szent Erzsébet legendája, kétszer is, a zenekari Rákóczi-induló — mindkettő Liszt vezényletével, — a két legenda Liszt előadásában. Ugyancsak az ő vezényletével játsszák először Magyarországon a Dante-szimfónia I. tételét.⁴² A Szent Erzsébet legendájának bemutatójáról és a Dante-szimfóniáról az olasz közönség is értesül.⁴³

Rövid szekszárdi tartózkodás után szeptember 12-én indul vissza a magyar fővárosból Velencén át Rómába. Nincs tehát már jelen, amikor október 29-én, a filharmóniai hangversenyen Erkel vezényletével először játsszák Pesten a teljes Dante-szimfóniát, akkora sikerrel, hogy decemberi hangversenyükön újra elő kell adniuk. Akkor érlelődik Rómában a gondolat, hogy Lisztnek e kiváló szimfóniáját bemutassák, éppen a rendkívüli magyarországi sikerre hivatkozva. A Fontana di Trevi-nél lévő nagy Sala di Dante hangversenyterem felavatásakor szeretnék bemutatni, egybekapcsolva a Divina Commedia-ról készült huszonhét festmény kiállításával. Romualdo Gentilucci levélben fordul Liszthez engedély-

ért, aki örömmel hozzájárul a bemutatóhoz és kéri, hogy a levélhez csatolt magyarázatot a szimfóniáról osszák szét a közönség között. Mindkét levelet közli a sajtó egy hosszú cikk keretében, melynek befejező sorai tovább csigázzák a várakozásokat: „Ci gode l'animo di annunciare che le magiche note del gran Maestro verranno interpretate da cento csecurtori, e che i più distinti ingegni di Roma saranno invitati in questa occasione... Così la Galleria Dantesca sarà inaugurata col concorso delle tre arti sorelle, la *Poesia*, la *Pittura* e la *Musica*.”⁴⁴

A felkészülés hosszú időn át tart és nagy erőket mozgat meg, nem mint a Krisztus oratóriumból a Stabat mater speziosa előadása 1866. január 4-én az Ara coeli-ben — gyöngén, néhány gyermek énekessel, az összesereglett igen nagy hallgatóság csalogására:

„Il giorno 4 del mese corrente nella Chiesa di Ara Coeli venne eseguito questo Inno Sacro, dagl'intelligenti giudicato uno dei capolavori di Liszt. Fu grande l'affluenza delle persone accorse in quel vasta tempio a gustare il forte concetto di quella musica, che sviluppa un sentimento profondamente religioso. Dobbiamo però confessare che alle soavi armonie meditate de questo illustre Compositore, che empie del suo nome non che l'Italia, l'Europa, mancarono i mezzi vocali ed strumentali. La scienza ed il genio, che balena in tutto quello, che medita e sorive Liszt, ha bisogno di grandi ed accurati interpreti, e di una esecuzione animosa ed intelligente. Nulla omise l'egregie Davies, chiamato alla direzione di questa musica filosofica, che parla all'intelletto, ma poco potea sperarsi dalle voci di sette o otto fanciulli quà e là sorretti dalla forza di pochi cantanti. Bisogna persuadersi; le dotte ed ispirate produzioni musicali di Liszt domandano esecutori potenti, ed educati al bello e al grande dell'arte.”⁴⁵

Befejezésében a cikk a Dante-terem megnyitására is kitér. Azt mondja, néhány nap múlva mindenki meggyőződhet Liszt hatalmáról és értékéről, „il quale ha gentilmente promessa d'inaugurare questa novella istituzione Romana con la sua classica *Sinfonia-Dantesca*, la quale verrà interpretata da cento dilettanti ed artisti.” E fogalmazásból nyilvánvaló, hogy a felavatáskor Liszt dirigálásával tervezik szimfóniájának bemutatóját. Az előadás azonban eltörlődik, talán további próbák szükségessége, vagy Liszt anyjának betegsége miatt. Aztán a tervekbe beleszól a halál: február 8-án Párizsban meghal Liszt mélyen szeretett édesanyja. Végül is a Dante-szimfónia bemutatójával a teremavatás február 26-ra marad, Sgambati vezényletével.

Gregorovius azt írja az eseményről: „Liszt előadta Dante-szimfóniáját a Galleria Dantescában; mint abbé még elnyerte a hódolat utónyarát. A Paradicsom hölgyei fentről elárasztották virágokkal; L-né egy nagy babérmagokkal csaknem agyoncsapta. A rómaiak a zenét, mint formátlant, élesen megbírálták.”⁴⁶ Gregorovius Liszten sokszor gúnyolódó és ellenszenvtől fűtött szavait nem szabad szó szerint vennünk. A szimfónia fogadtatásáról többet mond a sajtó, amikor arra hivatkozva, hogy Liszt szimfóniáját megsodálták és lelkesen megtapsolták, két szonettet hoz Domenico Venturini-től „Dante e Liszt” címmel, és nagyon elismerő, részletes bírálatot közöl a szimfóniáról:⁴⁷

„... Nella Sinfonia Dantesca si rinvencono bellezze e sublimità di tal fatta, che saria invano voler ritrarre a parole” ... „Quanto si ritrae nella illustrazione messa a stampa è un'ombra appena, un semplice contorno delle gigantesche ispirazioni che si ascoltarono nella esecuzione della Sinfonia Dantesca. È forza udire quella musica oltre potente, e non si sa qual parte più ammirare nell'inferno, o la tremenda apertura, o il canto amoroso della Francesca da Rimini in tempo di 7/4 che magnificamente esprime l'inesplicabile dolore cui è congiunto il movimento frenetico, ritratto armonico della disperazione dei dannati. Ma quel che più rapisce l'ammirazione è l'osservare come Liszt signore dell'armonia, coi medesimi mezzi musicali ci fa sentire nel Purgatorio tutte altre sensazioni e tutti altri effetti da quelli sperimentati nell'Inferno, mentre il fondo di essi è unico, cioè il dolore. Come ci trae con Dante a riveder le stelle, ed a gustare quell'ineffabile gaudium che proviamo guardando il dolce colore dell'oriental zaffiro. Liszt sommo musico, letterato e filosofo, conoscitore profondo degli affetti del cuore umano, e dei risultati ultimi che si esperimentano nel senso interno dalle sensazioni ricevute dagli organi esterni, quasi per incanto al principio del Purgatorio per l'udito ci produce nel cuore, quella sensazione stessa che proviamo allorquando figgiamo lo

sguardo in un limpido notturno cielo, e beviamo per l'occhio un sentimento di gaudie, di tristezza, di pace indefinibile. E per l'udito istesso nel Paradiso ci fa provare un sentimento di gioia estatica e quasi di ratto. L'analogia delle sensazioni avvertita dai grandi intelletti ha fatto sempre i grandi pittori e compositori di musica, ed ha fatto di Liszt il sommo dei sinfonisti contemporanei..."

„...Il pubblico ha fatto ragione all'opera di Liszt, e ne ha apprezzato la bellezza e la sublimità, di cui risplende agli occhi dei meno intelligenti. E gli esecutori che furono 25 gentili signore e 75 professori di orchestra diretti dall'esimio giovane Sgambati, alla cui perizia è poco ogni elogio, superarono da valorosi, non poche, nè poco ardue difficoltà, tal che si è potuto ben dire, che non mai era per ora da aspettarsi, resa in Roma con tanta accuratezza una grande e difficile opera sinfonica, la *sinfonia dantesca*..."

Nem sokkal a Dante-szimfónia bemutatója után Liszt Párizsba készül. Gregorovius írja: „Utazása előtti napon együtt reggeliztem vele Tolsztojnál [Alekszej Tolsztoj grófnál] a kertben; egy óra hosszat játszott, és készségesen belement, hogy erre erőltesse őt a fiatal, feltűnően kolosszális termetű, de ugyanolyan feltűnően művelt S. hercegnő.”⁴⁸ Ilyen társaságokba, sőt magánkörök nagyszabású estélyeire Liszt római tartózkodásának kezdetei óta eljár. De csak akkor játszik, ha nem azért hívták meg, hogy szórakoztassa őket, hanem önmagáért, s a kedve is önként jön meg hozzá. Az, ami Lavalette marquis-nál megtörtént, bizonyára nem volt egyedülálló eset Rómában. „Lavalette marquis, aki Párizsból ismerte, meghívta lakomára. Etkezés után a marquis egy terembe vezetete, ahol zongora állt. Hirtelen megnyiták a szárnyajtók s körülbelül 300 személyből álló fényes társasággal voltak szemben, és Lisztnek a marquis ismételt kérésére zongorához kellett ülnie. Néhány perc múlva azonban elhallgatott a zongora, Liszt meghajtotta magát a hölgyek előtt s a marquisnak ezt mondta: «A lakomát kifizettem!» és rögtön eltávozott.”⁴⁹

Párizsban a St. Eustache templomban méltatlan körülmények közt és gyöngye közreműködőkkel előadott Missa solennis-e kudarcáért a magánkörök kárpótolják. Az itáliai sajtó utána figyel, mert amit, vagy ahol játszik Liszt, ahhoz most nekik is közük van.

Az egyik beszámoló: „...„In una serata musicale che ebbe luogo recentemente a Parigi in casa del Principe Napoleone, l'insuperabile pianista produsse un effetto straordinario eseguendo una fantasia intitolata *San Francesco sui flutti*.”⁵⁰

A másik: „La *Liberté* del 19. annuncia, che una gran festa si è fatta a Parigi in casa del sommo Maestro Rossini: Costui avea riunito intorno a sè un grande numero di artisti e di signore distinte per far loro sentire due sinfonie di Liszt, che il celebre Maestro dovea eseguire su due piani col sig. Plante. L'esecuzione fu incomparabile. Plante ha sostenuto il confronto col re dei pianisti: ma ciò che ha destato la generale ammirazione è la bellezza delle due sinfonie, di cui una ha per titolo il *Preludio*, e l'altra Torquato *Tasso*. Esse per la più variata originalità unita alla tenerezza delle melodie hanno mostrato all'eletta società colà raccolta ciò che da molto tempo è noto in Ungheria, in Germania e altrove, che Liszt grande pianista è stato sorpassato da Liszt grande compositore. Rossini, dopo l'esecuzione del *Preludio* corse ad abbracciare chi con espansion di cuore chiama suo amico.”⁵¹

IX. Pius koronázásának 20. évfordulója alkalmából új kardinálisok nevét közli a hivatalos lap. Köztük van Hohenlohe herceg is, aki ennek folytán elhagyja a Vatikánt. Liszt akkor már újra Rómában van s visszaköltözik a Monte Mario-ra, ahonnan pár hónap múlva a Foro Romano-n levő Santa Francesca Romana első emeletén talál új otthon. A nyár ellenére a június zeneileg nem halott. Június 11-én Rossini kiváló tanítványa, Corina de Luigi énekesnő ad nagy hangversenyt a Piazza Navona-n lévő Palazzo Doris-ban, melyen többek közt Sgambati és Pinelli is közreműködik.⁵² Nincs adat arra nézve, hogy Liszt ezt a hangversenyt meghallgatta, de Sgambati és Pinelli személyére tekintettel ez nem is kizárt. Magyar napilapok viszont egy hónappal később Liszt hangversenyéről adnak hírt, melyet a Capitoliumon tartott meg.⁵³

Az év második felében hamar híre megy, hogy befejezte a Krisztus oratóriumot:⁵⁴ állítólag még a télen szándékoznak bemutatni a párizsi olasz operában.⁵⁵ Arról nem írnak, de föltételeznünk lehet, hogy az ősszel és télen Liszt hallja a Sgambatival, mint zongoraművésszel kiegészült Pinelli vonósnegyesének színvonalas műsorú hangversenyeit⁵⁶ és a

Sgambati vezényelte zenekari hangversenyeket is. Agnes Street-nek írja Liszt november 24-én, hogy a Sala Dante-ban Sgambati újdonságként be fogja mutatni Beethoven Eroica szimfóniáját.⁵⁷ A bemutatóra december 6-án kerül sor; az ötven tagú zenekar műsora a Beethoven-szimfónián kívül még Weber Oberon-nyitányát öleli fel.

Rómát illetően az olasz nyelvű és a magyar sajtóból eddig kevés adat került elő Liszt 1867-es évéről. Tavasszal úgy tudják, hogy Liszt Magyar koronázási misét komponált, melyet az ő vezényletével fognak előadni: „Alla incoronazione dell'Imperatore d'Austria come re d'Ungheria si eseguirà una messa composta espressamente e diretta dall'illustre abate Listz.”⁵⁸ A hírek Franciaországig eljutnak. A párizsi *Esprit nouveau* közli Lisztnek egy levelét arról, hogy honfitársai az ő miséjének előadását kívánják a koronázáskor, és ebben a tárgyban feliratokat nyújtottak be a kultuszminiszterhez és a hercegprímáshoz.⁵⁹ Magyarországon valóban nagy a társadalmi megmozdulás, és a sajtó is egyhangúlag amellé áll, hogy a koronázáskor maga Liszt adja elő magyar kórossal és zenekarral az általa komponált misét. De nem így lesz.⁶⁰ Liszt a Konzervatórium távirati meghívására június 4-én érkezik meg Pestre, ahol négy nap múlva, a koronázáskor, nem mint hivatalos meghívott, hanem mint magánember meghallgathatja a templom kórusán miséjét. Az udvartartás által kijelölt bécsi Preyer karmester mutatja be magával hozott egészen kis létszámú kórossal és zenekarral. Liszt június 13-án vagy 15-én utazik vissza Rómába. Sietős visszautazása a Krisztus oratórium egy jelentős részének próbáival és bemutatójával függ össze. A múrról és az előadás sikeréről egyaránt beszámol a korabeli sajtó:

„La sera del 6 Luglio 1867 per solennizzare il XVIII Centenario della morte del Principe degli Apostoli, nelle vaste sale della *Galeria Dantesca* fu da cento trenta suonatori, e coristi d'ambo i sessi eseguito il sacro Oratorio intitolato *Il Cristo* opera del Commendatore *Francesco Liszt*. Nello svolgere questo nobilissimo e santo argomento l'ingegno potente dell'illustre Compositore desunse le ispirazioni dalla Sacra Scrittura e dall'Innologia Cattolica ed espresse con meraviglioso artificio il *Natale*. l' *Osanna*, la *Morte* e la Resurrezione del Redentore.

Le grandiose armonie, le inesauribili risorse, che Liszt sa trarre dall'arte sua, l'esecuzione accurata degli artisti chiamati ad interpretare quest'opera dotta e profonda, sorpresero gl'intelligenti, e produssero un magico effetto sull'animo del pubblico accorso al musicale trattenimento, che riuscì splendidissimo.”⁶¹

Egy másik lap a karmestert, Giovanni Sgambati-t is megnevezi és nagy hallgatóságot említ: „Il numeroso uditorio applaudi l'opera dell'illustre Compositore e gli esecutori della medesima.”⁶² Egyikük sem szól arról, hogy az oratóriumból mit adtak elő.⁶³ Magyarországra érkezett hírek szerint különösen a *Die Gründung der Kirche*-t tapsolták meg.⁶⁴

Nyarának többi részét Liszt Németországban tölti. Az *Allgemeiner Deutscher Musikverein* tiszteletbeli elnöke, s részt vesz az egyesület Meiningenben rendezett zenei ünnepségein, ahol nagy sikerrel játsszák a *Ce qu'on entend sur la montagne*-t. Utána augusztus végén Weimarba utazik, s Wartburg 800 éves fennállásának ünnepségein vezényli a Szent Erzsébet legendáját. Közben Liszt levonta a koronázáskor történt hivatalos mellőzésének tanulságait, s a Habsburg-udvartartástól nyolc éve nyert lovagi rangját — mellyel különben sohaem élt — átruháztatja Bécsben lakó rokonára, Eduard Lisztre.

Rómában sem alakulnak körülményei kedvező irányban. De Angelis szerint a liberálisok nem rokonszenveznek vele, mert abbé, a pápához húzók pedig főleg korábbi magánélete miatt. Utóbbiaknak a köre ezalatt egyre szűkül. Az egész Itáliát átható egyesülés vágya Rómával mint hivatott fővárossal nem tartóztatható fel. A város lakóinak túlnyomó része ehhez hasonlóan gondolkodik és érez. Ha nem így lenne is, a 215 000 lakosú Rómára és annak környékére szorítkozó Egyházi Állam nem tarthatná magát sokáig a milliók törekvésével szemben. Az akkor 280 000 lakosú Pest, vagy a 750 000 lakosú Bécs sem lehetne független az őket körülvevő országtól. Garibaldi alakulatai rátámadnak az Egyházi Államra, de támadásuk elhárítására október végén francia katonaság vonul be Rómába. A helyzet mindenképpen feszült. Hamarosan Rómában sem Lisztnek, sem más művészeknek sok keresztény nem lesz. Már 1868 elején Magyarországon híre megy, hogy Liszt a nyáron két hónapra haza szándékszik jönni, báró Auguszhoz Szekszárdra, hogy misét írjon az ottani

templom felszentelésére.⁶⁵ Februárban Sgambati közeli európai hangversenykörútjáról ír-
nak, melyet éppen a magyar fővárosban kezdene el.⁶⁶ Egyikük magyarországi útjára sem
kerül abban az évben sor. Liszt tevei egyre módosulnak. Amikor tavasszal a Szent István
Társulat nevű magyar katolikus kiadó igazgatója, Füssy Tamás ismételen jár nála Rómá-
ban, előtte arról beszél, hogy hosszabb munkán dolgozik, s emiatt a nyáron négy hónapot
Nápoly mellett Ischia-n fog tölteni.⁶⁷ E hosszabb munka kétségtelenül a Requiem, melynek
elkészültéről Magyarországon októberben értesülnek majd először.⁶⁸ De vagy mert koráb-
ban készül el vele, vagy egyéb okból tervein újra változtat, s Assisin, Fabriano-n, Loreto-n
át az Adria-i tenger partján fekvő Grottammare-ba utazik a nyáron.⁶⁹ E váltakozó hírek
közepette a jövő körvonalait újabb tudósítás rajzolja ki végleg, mely októberben arról szól,
hogy Liszt el fogja hagyni Rómát és visszaköltözik Weimarba.⁷⁰ Elhatározása fokozatosan
alakulhatott ki, nem hirtelen ötletből ered, de ha ingadoznék, döntésében csak megszilár-
díthatja egy rajta gúnyolódó könyv, melyet Louise Colet írt és a firenzei *Nazione* cikke,
amely a könyvvel nagyon egyet ért. Magyarországon a könyv és a cikk egyaránt meg-
ütököztet, mert itteni ismeretek szerint Liszt nem azért lett abbé, hogy a bíbornoki kala-
pot elnyerje, hanem hogy felemelje a római egyházi zenét. Minthogy azonban törekvései
nem letek visszhangra a pápai kormányzatnál, a pápa személyes barátsága ellenére sem,
Liszt elkedvetlenedett, és Rómának hátat fordított. Egyik magyar lap már azt is tudni véli,
hogy weimari látogatása után Liszt Magyarországon fog letelepedni.⁷¹

Mintegy ezt a korszakot lezáró zenei búcsúvétel Rómától Liszt születésnapja október
22-én. Dél előtt 11-kor Ramaciotti rendez hangversenyt Liszt tiszteletére, melyen Liszt is
közreműködik. Délután 5-kor Liszt lakásán gyűlnek össze tanítványai néhány tisztelőjével
együtt s adnak műveiből házi hangversenyt.⁷²

1869. január közepe előtt hagyja el Rómát s nyitja meg ezáltal életének utolsó szakaszát,
melyet három város: Budapest, Weimar és Róma közt fog megosztani.

JEGYZETEK

¹ Raabe I. kötetének 214. jegyzetében számos további kiadott forrást említ: különböző naplókat, levelezéseket, életrajzokat, melyeknek szerzői többé-kevésbé a Rómában élő Lisztre is kitérnek. Egy kivételével mind német nyelvű. Irodalomjegyzékébe Raabe egynegyedét veszi át, a többit nem tartja fontosnak.

² Az olasz irodalomhoz korántsem teljes felsorolás: G. M. Angelini: Liszt (biográfia) (La Rassegna Italiana. 15. settembre, 1886); A. de Angelis: Francesco Liszt a Roma (Rivista Musicale Italiana. 1911. 308–56; különnyomatként is); az előbbiben említett irodalom kivül: ibid.: Musici italiani contemporanei. Giovanni Sgambati (RMI. 1912. 141–64); ibid.: La missione del „Orchestrale” a Roma. E. Pinelli (Roma. Harmonia. 1914); ibid.: Critici musicali del secolo XIX: Il Marchese d’Arcaris (Milano. Musica d’oggi. 1925. dicembre); ibid.: Domenico Mustafà — La cappella Sistina — La Società musicale romana (Bologna. 1926); ibid.: La Musica a Roma nel secolo XIX (Roma. 1935); ibid.: Musiche nei salotti romani (Studi Romani. 1959. maggio-giugno); F. Barberio: Liszt e la principessa de Sayn-Wittgenstein (RMI. 1912. 759–63); G. Bastianelli: Liszt e la sua rivendicazione (Roma. Harmonia. 1914. gennaio-febbraio); A. Cannetti: Memorie dell’Accademia Filarmonica Romana dal 1821 al 1860 (1924); M. T. Chiesa: Franz Liszt in Italia (Nuova Antologia. 1936. luglio); D. Cortesi: I concerti della Sala Dante (Il Messaggero. 28. giugno. 1936); A. Della Corte: L’interpretazione musicale e gli interpreti (Torino. 1951; Lisztrol 154–59); Del Pinto: Francesco Liszt ad Albano (RMI. XXXII. 635); R. Giraldi: Memorie storiche della R. Accademia Filarmonica Romana dal 1860 al 1920 (Roma. 1930); M. Inguanez: Franz Liszt. Lettere a un abate milanese su la musica sacra in Italia (Nuova Antologia. 1936. luglio); A. Parisotti: I venticinque anni della Società Orchestrale Romana diretta da E. Pinelli 1874–1898 (Roma. 1999); D. Simoni: Un soggiorno di Francesco Liszt a San Rossore (Pisa.) M. Tibaldi Chiesa: Vita romantica di Liszt (Milano. 1937. 21941). — Más nyelvű folyóirat irodalom: Bogáthy Elza: Pest vagy Weimar? [leginkább Rómáról szól] Budapest. Fővárosi Lapok. 1872. május 25); R. Burmeister: Pilgrimages with Franz Liszt in Rome, Budapest and Weimar, 1881 to 1884; reminiscences (Philadelphia. Etude. 1937. November. 715–16); E. I. Luin: Liszt und seine Beziehungen zu Rom (Rom. Illustrazione Vatican. 1936. 409–11); J. L. Vandoyer: Liszt en Italie (Paris. Revue de Paris. 1961. 11. 3–13).

³ Hohenlohe Konstantin herceg, a külső látszat ellenére, mindvégig hasonló ellenszenvvel viseltetett Liszt iránt. Lásd erről a herceget jól ismerő és feleségét nagyra becsülő Ludwig Karpath zenekritikus tájékoztatását a *Begegnung mit dem Genius* című könyvében. Wien. 1934. 256–57.

⁴ Pesti Napló. 1862. szeptember 10.

⁵ Pesti Napló. 1863. január 30.

⁶ Sürgöny. 1863. november 19.

⁷ Hölgyfutár. 1863. február 17.

⁸ Raabe 1862-re teszi bemutatóját, La Mara VII. kötetének 194. lapjára hivatkozva. Ott azonban Liszt nem állítja, hogy a bemutató 1862-ben történt; az énekes neve is téves ott.

⁹ L’Osservatore Romano. 28 marzo 1863. pagina 3. Cronaca interna.

¹⁰ Pesti Napló. 1865. október 26. A magyar lap július 5-i dátumot említ a bemutatóról, amikor a levelet ismerteti. La Mara a VIII. kötet 167. lapján július 3-t közöl. Abban a La Mara közlés mindenképpen téves, hogy a Vaticanból írt levél 1863. október 12-én kelt. Liszt 1863 júniusától a Monte Marión lakott. Ebből és a magyar lap közléséből kétségtelen, hogy Liszt levelét 1865-ben írta.

¹¹ Sürgöny. 1863. augusztus 1.

¹² Pesti Napló. 1863. július 25.

¹³ Sürgöny. 1863. augusztus 1.

¹⁴ Pesti Napló. 1863. július 25. A Pesti Napló 1863. november 8-án újabb pápai látogatásról tudósít: „A pápa — mint a frankfurti „Europe”-ban olvassuk — közelebről másodszor is meglátogatta Liszt Ferenc hazánkfiát.” Liszt több művet játszott zongoráján magas vendége tiszteletére. Nem sokkal később. 1863. november 19-én a Sürgöny hasonlóan ír: „Egy spanyol lap Rómából october 24-ről Liszt Ferencről a következő közleményt hozza: Közelebről a szentségs aya meglátogatta a nagy művész montemarioi magányában. ... IX. Pius egy óránál tovább hallgatta Liszt játékát, a legnagyobb megindulás közt kelt föl székéről.” — E két magyar napilap nem azonos forrásból vett hírével ellentétben a második látogatás híret csak akkor vehetjük hitelesnek, ha korabeli római forrás is megerősíti.

¹⁵ Pichler Bódog: Látogatás Liszt Ferencnél (Zenészet Lapok. 1864. március 31. és mint onnan átvett cikk: Vasárnapi Újság. 1864. április 10.).

¹⁶ L'Osservatore romano. 14 marzo. 1864.

¹⁷ Pesti Napló. 1864. április 6.

¹⁸ L'Osservatore romano. 29 marzo. 1864.

¹⁹ L'Osservatore romano. 23 marzo. 1864.

²⁰ Eptacordo. 15 aprile. 1864.

²¹ L'Osservatore romano. 18 aprile. 1864.

²² Eptacordo. 14 giugno. 1864.

²³ Eptacordo. 12 maggio. 1864.

²⁴ Pesti Napló. 1864. augusztus 30.

²⁵ Pesti Napló. 1864. május 25.

²⁶ Pesti Napló. 1864. június 25.

²⁷ Sürgöny. 1864. augusztus 18.

²⁸ Eptacordo. 15 novembre, 1864. Az olasz nyelvű sajtóban akkor Liszt nevét sokszor Listz-nek írják.

²⁹ Lásd 15. jegyzet.

³⁰ Tagjai: Sgambati (zongora), Monachesi és Masi (első és második hegedű; utóbbi hegedűművész Becker híres firenzei quartettjé-
ből), Jacobacci (viola) és Furino (violoncello) (Gazzetta Musicale de Milano. 13 novembre. 1881).

³¹ Sürgöny, 1865. március 17.

³² L'Osservatore romano. 20 marzo. 1865.

³³ L'Osservatore romano. 24. marzo. 1865.

³⁴ Az 1865. április 3-án kelt levelet La Mara a II. kötet 80. oldalán közli. Egyelőre tisztázatlan, mért hallgat Liszt a Bach-zongoraversenyéről és a Die Seligkeiten dirigálásáról. Elmaradt e két mű a meghirdetett műsorról? Vagy Liszt felkérések és zaklatások elkerülésére nem akarta felhívni Brendel és rajta keresztül az Allgemeiner Deutscher Musikverein s így minden nagy hangversenyre rendező figyelmét arra, hogy meddig ment el közreműködésben? Ha betartották az előzetes műsort, akkor Liszt társaival valószínűleg a d-moll zongoraversenyját szította, mint 1840-ben Mendelssohn és Hillerrel Lipszében és 1873-ban Mihalovich és Dunkl közreműködésével Budapesten. A Cantico kétségtelenül csak olaszosított címváltozata a Liszt levelében írt Cantique-nak és nem lehet a Cantico del Sol valamely korai zongoraváltozata.

³⁵ Gregorovius (Römische Tagebücher. 298—99) szerint a Palazzo Barberini-ben rendezett hangversenyen az Aufforderung zum Tanz-ot és az Erlkönig-et adta elő.

³⁶ Società del Quartetto. 15 giugno. 1865. Az Unione-ből átvett cikk.

³⁷ Pesti Napló. 1864. január 30.

³⁸ Sürgöny. 1865. május 17.

³⁹ Pesti Napló. 1865. július 27.

⁴⁰ Società del Quartetto. 15 luglio. 1865.

⁴¹ Pesti Napló. 1865. július 29.

⁴² További Liszt-művek a jubileumi-hangversenyen a Harci dalok (Geharnichte Lieder; Searle, Grove 90 (4-6); szólag hangversenyén pedig, melyen Bülow és Reményi működik közre, a két legendán kívül Liszt előadja az Ave Maria-t, a Cantique d'amour-t, Reményivel együtt A három cigány-t (Die drei Zigeuner), a 12. magyar rapszodiát és Bülow-val két zongorán a Magyar Fantáziát (Fantasie über ungarische Volksmelodien; Raabe 458; Searle, Grove 123).

⁴³ Lásd előbbiről többek közt: Società del Quartetto. 31 ottobre. 1865. A Guide musical belge-ből átvett, kisebb tévedéseket tartalmazó cikk. — Utóbbiról a L'Osservatore romano 1865. december 2-i számában közöl egy részletet Reményinek az Indépendance belge szeptember 7-i számában megjelent tudósításából a (buda)pesti ünnepekről, amikor Rómában a Dante-szimfónia bemutatójára készülnek.

⁴⁴ L'Osservatore romano. 2 dicembre. 1865. „Esecuzione a grande orchestra della classica Sinfonia Dantesca di Liszt per la solenne apertura della vasta e nobile Sala di Dante a Fontana di Trevi.” Pagino 1091. A két levélközlésen, a pesti előadásra történő hivatkozáson kívül (... „eseguito non ha guari a Pest, sua patria, col più strepitoso successo”) Reményinek a 43. jegyzetben említett ismertetését is ez a cikk tartalmazza. Lisztnek a Vatikánból 1865. november 22-én kelteztet választat La Mara is közölte kisebb eltéréssel a VIII. kötet 172. oldalán.

⁴⁵ L'Osservatore romano. 13 gennaio. 1866. „Stabat Mater speziosa Del Beasto Jacopone da Todi Posto in musica dal commendatore Liszt.” Pagina 39.

⁴⁶ Ferdinand Gregorovius: Römische Tagebücher. Stuttgart. 1892. 321.

⁴⁷ L'Osservatore romano. 2 marzo. 1866. pagina 199 (a költemények) és 3 marzo, pagina 202 (a bírálat).

⁴⁸ Gregorovius: 322.

⁴⁹ Hölgyfutár. 1862. március 8.

- ⁵⁰ Gazzetta Musicale di Milano. 1 aprile. 1866.
- ⁵¹ L'Osservatore romano. 25 maggio. 1866.
- ⁵² Eptacordo. 8 giugno. 1866. „Un grande concerto” cikk.
- ⁵³ Idők Tanúja. 1866. július 4 és Pesti Napló. július 6. Ez esetleg azzal a hangversennyel azonos, melyet Raabe (I. kötet, 304) június 21-i dátummal 1868-ra tesz, mint — tévesen — IX. Pius koronázásának 20. évfordulóját is. Az is megeshet, hogy Liszt a vélt évfordulótól függetlenül adott 1868 nyarán hangversenyt.
- ⁵⁴ Zenészeti Lapok. 1866. november 18.
- ⁵⁵ Fővárosi Lapok. 1866. november 22.
- ⁵⁶ Például az 1866. október 10-i hangversenyük műsora a Sala Dante-ban: Mozart: Esz-dúr vonóségyes (K. 428 ?); Beethoven: Kreutzer-sonáta; Schumann: Esz-dúr zongoraquartett (op. 47). Már az év tavaszán is adtak három hangversenyt a Sala Dante-ban; ez a 4. népszerű kamarazenei hangversenyük.
- ⁵⁷ Nuova Antologia. 1936. luglio-agosto. Pagina 150.
- ⁵⁸ Eptacordo. 29 aprile. 1867.
- ⁵⁹ Az Esprit nouveau-ban közölt Liszt-levélről a budapesti Fővárosi Lapok 1867. május 9-i számából értesül a magyar olvasóközönség.
- ⁶⁰ Liszt a misét magyar körök felkérésére írta, de amikor erről a Habsburg udvartartás értesült, elzárkózott Liszt miséje elől, s a komponálást két bécsi karmester egyikére: Preyer-re vagy Herbeck-re kívánta bízni. Végül, alig egy hónappal a koronázás előtt anynyit engedett ugyan az udvar, hogy a már kész és Pesten lévő Liszt-misért adják elő, de magyar közreműködők nélkül, s Lisztet nem hívta meg, noha Liszt meghívását az előadás vezénylésére Magyarország miniszterelnöke, Andrássy Gyula gróf hivatalosan is kérte. Biztos, hogy a gáncsoskodásokban Herbecknek semmi szerepe nem volt: Liszt és ő kölcsönösen nagyra becsülték egymást. Herbeck különben beteg jelentve lemondott arról, hogy az udvar kívánsága szerint az előadást dirigálja. Jellemző Liszt mellőzésére, hogy a koronázás alkalmából, annak lezajlása után, az udvar Than Mór és Székely Bertalan festőművészt, Erkel Ferenc zeneszerzőt a Ferenc József rend lovagkeresztjével tüntette ki, Lisztnek, a koronázási mise szerzőjének azonban kevesebbet adományozott: a rend középkeresztjét. Kevesbé lett volna bántó, ha az udvar, melynek főudvarmesterei állását akkor már Hohenlohe Konstantin herceg töltötte be, semmivel sem tünteti ki Lisztet. — A Liszt-mise történetéről további részleteket közöl Raabe, I. kötetének 212—14. lapján.
- ⁶¹ L'Osservatore Romano. 18 luglio. 1867.
- ⁶² Eptacordo. 9 luglio. 1867.
- ⁶³ Raabe II. kötetének 318. lapján egy 1876. május 30-án kelt kiadatlan Liszt-levéltre hivatkozva azt írja, hogy az oratórium I. részét (Weihnachtsoratorium) és a II. rész 8. számát (Die Gründung der Kirche) adták elő.
- ⁶⁴ Fővárosi Lapok. 1867. július 23.
- ⁶⁵ Zenészeti Lapok. 1868. január 19.
- ⁶⁶ Zenészeti Lapok. 1868. február 16.
- ⁶⁷ Zenészeti Lapok. 1868. május 3.
- ⁶⁸ Zenészeti Lapok. 1868. október 11.
- ⁶⁹ Raabe I. kötetének 304. lapján azt írja, hogy mielőtt Liszt elutazott, június 21-én, a pápa 20 éves koronázási jubileuma alkalmából, hangversenyt adott a Vatikán könyvtártermében. Raabe információja azonban így nem helytálló: az évforduló 1866-ra esett.
- ⁷⁰ Fővárosi Lapok. 1868. október 21.
- ⁷¹ Fővárosi Lapok. 1868. október 23.
- ⁷² Fővárosi Lapok. 1868. november 6.

LISZT KÉSEI ÉVEI OLASZORSZÁGBAN

Egy cikk keretében lehetetlen áttekinteni Liszt utolsó korszakának olaszországi vonatkozásait, annyira gazdagok. Ott töltött kései korszaka a Liszt-irodalomban ugyanakkor hihetetlenül elhanyagolt. Elég egy részletet kiragadni bizonyítékul az 1874 májusa és 1877 novembere közti időszakból. E több mint 3 és fél év alatt természetesen sok időt töltött Magyarországon és Németországban, jóval kevesebbet Ausztriában és Hollandiában, de itt csak Olaszországra fogok koncentrálni.

Budapestről elutazva 1874. május 21-én érkezett Rómába és korábbi helyén, a Vicolo dei Greci 43 alatt szállt meg. Első útja Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnőhöz vezetett. Liszt és Carolyne hiába próbált házasságot kötni 10 éven át. Először a hercegnő cári szolgálatban álló és közben meg is nősült férje akadályozta azt meg. Később saját lánya, Marie lépett fel ily tervek ellen, míhelyt 1859-ben a magas rangú, osztrák katonai szolgálatban álló Konstantin Hohenlohe-Schillingstfurst herceg felesége lett. 1867-ben a herceget Ferenc József császár és király főudvarmesterré nevezte ki. Marie és férje jól tudta, hogy Liszt 1861. évi weimari végrendeletében általános örökösévé Carolyne-t tette meg. Ha tehát sikerül megakadályozni Liszt és Carolyne házasságkötését és azt, hogy abból utód származzék, akkor Carolyne maradék vagyona és Liszt felbecsülhetetlen értékei és kéziratjai Carolyne elhunytá után mind Marie és a Hohenlohe család birtokába jutnak. A Hohenlohe családdal pedig nem lehetett versengeni, mert három országra terjedt ki igen nagy hatalmuk. Marie férjének egyik fivére, Gustav a Vatikánban volt bíboros, másik fivére, Chlodwig Karl 1866-tól Bajorországnak lett miniszterelnöke, aztán egyre magasabb pozíciókba jutott. Liszt és Carolyne semmit sem tehettek ellenük. De éppen az általuk megíúsított házasság miatt torzult el Carolyne személyisége súlyosan.

A következő héten Liszt végiglátogatta római ismerőseit. Naponta találkozott Mme Minghettivel, akinek férje 1873-tól másodszer volt Olaszország miniszterelnöke és Keudell báró német követvel, a nagy zenekedvelővel. Két és fél hét után az első júniusi vasárnapon kiköltözött a nagyon vágyott Villa d'Estébe, Tivoliba. Csupán négy órai kocsizás volt odáig az út, s ez a béke világába vezetett. Minden tetszett neki: a pompás táj, a fák, a harangok, melyek új gondolatokat kongattak fülébe, az enyhe éghajlat, ami kedvező a szellemiekre. Végre remekül érezte magát, anélkül hogy messzebb kimozdult volna a szomszédos ferences templomnál. Nagy teraszán sétált, mely egyszerre ebédlője és fenéséges kilátópontja volt Róma környékére s az alatt fekvő nagyszerű parkra. Télen-nyáron egyformán zöldelltek a magasba törő, néma ciprusok, s a nyár derekától csobogva szökkenették fel vízfüzereiket a régi, híres szökőkútsorok.

Pár napra Bülow látogatta meg. Azután levelek érkeztek, elszomorítók. Carolyne osztogatta ítéleteit. Liszt válaszából következtetve, neki Carolyne módján teljes elszigeteltségben kellene élnie, távol bármely fellépéstől, tanítástól, mert amit tesz, az nem a művészet és az emberek szolgálata, hanem áldozás önnön hiúságának oltárán. Carolyne levelénél is lesújtóbban hatott rá Mme Moukhanoff halálhíre. Valaha Chopin tanítványa volt, Liszt és Wagner odaadó híve. A béke és a világ idáig elhalló szomorúságai azok, amiknek ölében itt mű műre született.

Először „A gyermek himnusza ébredéskor” még a lelki békének tükre, az utána komponált „Elégia” már a halálé, Mme Moukhanoff emlékezetére. Gyászzene ez, olyan hangsorral a kezdeti aláhanyatlásban és másfajtaival a fájdalomkitörésben, aminőt csak Lisztnél lehet megtalálni. Egyik levelében arról írt, hogy e kompozíció inkább álmodo-

zásra, mint előadásra való. (Lásd: *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff* 1871–1886. Translated by William R. Tyler. Dumbarton Oaks, 1979. Az említett levél 1874. július 14-én kelt a Villa d'Estéből, 147. old.) Ahogy Liszt felelt múltak az évek, leveleiben nem egyszer lemondott műveinek előadásáról, sőt önmagát is leértékelte. S e békétlenség és egyedülmaradás érzése annak arányában nőtt, ahogy egyre járatlanabb utakat tört magának. Egész életén át vívódott a jó és a rossz közt. Merre az önálló út, mi a jó, mi a rossz? Öneki a zene egyszerre volt isteni és sátáni művészet. E gyászzenés napok még szívtották is erejét ahhoz, hogy Longfellow-tól „*A strassburgi harangok*”-at végigkomponálja. Hallatlan lendülettel dolgozott rajta, ki a nagy erők próbájába, a rossz és a jó örök küzdőterére. Nem sokkal július közepe után Liszt a szólistákra, kórusra és nagyzenekarra írt mű hangszerelésével is készen volt. Utána megint az élet tragikus oldalára tekintett „*Ti, marlingi harangok*” című halálvíziós dalában. Amihez nem sokkal az életbúcsúztató dal után hozzáfogott, abban is van sír és halálköltészet. „*A szent Cecília*” legendának azonban, amit szőlóra, kórusra és zenekarra bámulatos iramú munkával egy hónapon belül megkomponált, végső kicsengése nem ez. Ugyanakkor asztalán feküdt a „*Szent Szaniszló legendája*” című oratórium is. Az első képpel elkészült, de a másodikhoz szövegmódosítást kért a Rómában élő Gregorovius költő-történészől, amit sohasem kapott meg. Ezért e munkával hosszan elakadt. Helyette augusztus-szeptemberben Härtel kiadó kérésére gyorsan átírta zongora négy kézre a *Mazepa*, *Hamlet*, *Hungaria* és az „*Amít a hegyen hallani*” szimfonikus költeményeit.

Ezzel vége is volt a nyári nagy alkotó korszaknak. Addig sok munkában, de nagyon egyszerűen teltek napjai. Csak kevés látogatója akadt. Bülow után a római Sgambati, az amerikai tanítvány, Pinner és Firenzéből Buonamici zongoraművész. Nagyon sokfelé hívták: Amerikába koncertezni óriási honoráriumért, dirigálni vagy műveit meghallgatni igen számos helyre. Sehová sem ment el. Inkább egy fiatal pap-tanárral elzongorázta és vele együtt elénekelte Verdi Requiemjét és Rossini miséjét. De nem akkor írta át a Requiemből az *Agnus Deit*, hanem csak miután Verdi híres művét Budapesten 1876. november 2-án meghallgatta. Ez a tanulság talán támpontot ad az Aida átírásának időpontjára is, ugyanis a zene mellett mindkettőben a nagyszerű Benza Ida szárnyaló éneke és remek színészi adottsága még külön felcsigázhatta képzeletét.

Természetesen e nyári időszakban nem élt remete életet. Két-három hetenként bezatagatott Rómába, ha társaságra vágyott, vagy valamely kész művét elvitte Carolynehoz. Szeptember közepétől gyökeresen megváltozott minden. Carolyne egyre súlyosabb beteg lett. Liszt ezért egy egész hónapra beköltözött római szállására, s csak akkor tért vissza a Villa d'Estébe, midőn Carolyne állapotában javulás állt be. Zeneszerzői munkája teljesen elapadt, illetve három kis mű kivételével csak átíratokra és korrektúrákra korlátozódott. Október második felében szűkebb művészi társaság és Liszt előtt előadták a Mme Moukhanoff emlékére írt „*Elégia*” négy hangszeres változatát. (Raabe ennek bemutatóját tévesen 1875. június 17-re teszi Weimarba; valójában annak nyilvános előadása is már 1874 végén Rómában megtörtént.) Carolyne névnapján, november 4-én, Liszt újra Rómában járt, s a nap megünneplésére Gustav Brettschneider nagy zongoraüzletében Sgambatival két zongorán eljátszotta a *Mazepát* és a *Hungariát*. Egyik legszínvonalasabb zenei esemény a Pinelli által májusban alapított Società Orchestrale Romana első őszi hangversenye volt november 30-án a Teatro Argentínában. Lisztől is szerepelt egy *Valse a Soirée de Vienne*-ből Pinelli hangszerelésében. Kirobbanó sikerrel adták elő Liszt jelenlétében. A karácsonyi ünnepekre kiterjedő római tartózkodásakor előbb Pinner hangversenyét hallgatta meg Keudell bárónál, a Palazzo Caffarelliben, december 18-án. Talán már másnap Salesihez ment el Blumével és még egy muzsikussal, hogy megcsodálják, majd négyen együtt elő is adják Raimondi biblikus oratórium-drámáját, a „*Giuseppe*”-t. Két nap múltával meghallgatta a Sgambati-tanítvány Zilda Perini koncertjét, a végén három Liszt-művel: az egyik „*Magyar rapszódia*”-val a *Mazepá*-val, amit két zongorán a koncertező és tanára adott elő, végül a Tannhäuserből valószínűleg a „*Vendégek bevonulása a Wartburgba*” átíratával. Utána Liszt 1875. február 9-én elutazott Rómából Budapestre. Mégis ettől kezdve egyre sűrűsödtek Pinelli zenekará-

nak és Sgambatinak a koncertjein Liszt művei: 1875. március 6-án bemutatták a *Wanderfantasie*-t, március 16-án az *A-dúr zongoraversenyt*, május 5-én a *Les Préludes*-öt és a Tannhäuserből valószínűleg a „*Zarándokkar*”-t Liszt átíratában. Mennyire mondott tehát igazat Hanslick a Neue Freie Presse hasábjain és a hozzá igazodó zenekritikusok kara, amikor mindig azt állították, hogy Liszt művei csak akkor arattak sikert és kerültek műsorra, ha ő maga is jelen volt.

Rómába 1875. szeptember 19-én tért vissza korábbi szállására. Komoly megbecsülést várta. A Reale Accademia di Santa Cecilia tiszteletbeli tagjává választotta. Eleinte egész társasága Sgambati, Pinelli, Blume és lengyel tanítványa, Zarembski volt. Carolyne-t jó egészségben találta. Másfél hetes római tartózkodás után kiköltözött a Villa d'Estébe, ahonnan, mint az előző évben is, belátogatott Rómába. Zeneszerzői munkának is nyomban nekilátott, s pár nap alatt Alekszej Tolsztoj versére megírta „*A vak énekes*” melodramát. Carolyne novemberi névnapjára szokása szerint bement Rómába. Lehet, hogy aznap a Santa Cecilia zeneiskolájának évnyitóján is megjelent, ahol két híve: Sgambati zongorát és Pinelli hegedűt tanított. Abban az évben nyílt meg a gordonkatanítás is Furinóval. Őt ugyancsak Liszt tisztelői közé sorolhatjuk. Egy éven belül így került be három országban, ahová sorsa leginkább kötődött, Rómában, Budapesten és Weimarban a jövő felsőfokú zeneoktatásába, akár tiszteletbeli tagként vagy egyenesen elnökként, avagy jóakarátú látogatóként. Visszatérve a Villa d'Estébe egyetlen új termése egyelőre a Nibelungok gyűrűjéből a „*Walhall*” motívumára írt parafrázisa volt, amihez címet kért Cosimától.

Decemberben egymást érték Rómában a Liszt-művet is felölelő koncertek. Ezek mindegyikén az előadók kérésére megjelent. A sort a Società Orchestrale Romana nyitotta meg, műsorán a Pinelli meghangszerelte *Valse*-zal a *Soirées de Vienne*-ből, a zenekari „*2-ik Magyar rapszodiá*”-val és a Schuberttől Liszt által meghangszerelt egyik „*Magyar induló*”-val. A sort Marie Jaell folytatta a Sala Danteban a „*Don Juan fantázia*” bravúros előadásával, majd lengyel tanítványa, Zarembski a Palazzo Caffarelliben, fényes közönség előtt adott Liszt-hangversenyt. Liszt átíratában a „*Tannhäuser-nyitány*”-t a jelenlévő olasz kritikus által a zongorairodalom talán legnagyobb remekművének tartott *H-moll szonáta*, majd a *Vision*, *Mazeppa* és a „*Mefisztó-keringő*” remek előadása követte. Még két másik előadáson is részt vett, melyek egyikén Furino előadásában hallhatta a *Consolations* 5. számát. 1876 januárjában már a Villa d'Estében tartózkodott újra, amikor egyik római koncertjén Sgambati a „*Paolai Szent Ferenc a hullámok felett*”, másikon a *Venezia e Napoli* művét játszotta. Karácsonyra ugyanis Liszt visszaköltözött a Villa d'Estébe. Ott értesült arról, hogy Rómában már kapható az a zongoraátírat, amit a Tivoliban működő karmester, Pezzini *Una stella amica* mazurkájából írt. Akkor küldött egy „*Ünnepi polonaise*”-t is Weimarba, a nagyherceg lányának esküvőjére, hátha Lassen az ünnepségekre meghangszerelné. Eközben hat hét alatt elkészült a régebben megkezdett „*Karácsonyfá*”-val, 1876. január közepére a kétkezes, a hó végére a négykezes változattal. Ez a korosodó Liszt művészetének és a kortárs zenének egyik gyöngyszeme. Az erősen jövőbe mutató kis remekművekben sehol sincs klasszikus értelemben vett témafejlés, kidolgozás, visszatérés. Rendszerint a mű elején megbúvó parányi motívumból alakulnak ki, s ahogy az egymás mellé sodródó kis részeket Liszt alakítgatja, abban sokat tanult a 16–17. század olasz zeneszerzőinek szerkesztéséből. E motívumfejlémények a tételben majd mindig variáltak vagy más hangnemben térnek vissza, sokszor improvizációszerűen, ami Liszt előadóművészetével nagyon rokon vonás, és olyan hangszínekkel, ahogy az impresszionisták fognak gondolkodni.

Nem sokkal az után, hogy Liszt a lelki egyensúlyért is komponált Karácsonyfával elkészült, 1876. február 15-én Budapestre érkezett, tépettebb idegrendszerrel és lelkiállapotban, mint valaha. Nagyrészt ezen múlhatott, hogy időskori művein, azok befejezése után, még annyit vívódott és változtatott, mielőtt azokat nyomdába adta volna. A bigottá vált Carolyne, Bülow amiért őt világ csúfjára elhagyta Liszt lánya, Cosima, s Wagner, akihez Cosima átpártolt és maga Cosima is Wagner istenítéséért, mind a maga irányába tépte, gyötörte Lisztet. Sok más körülmény mellett főleg a közeli hozzátartozók az

öngyilkosságba hajszolták volna, ha Liszt nem annyira vallásos. Ettől változott idős korában sokszor komorrá a hangja, máshol melankolikussá vagy éppen démonikusan gúnyossá. Emiatt járt egyre körbe a Villa d'Este, Budapest és Weimar között. Budapesten és Weimarban operába is ellátogatott, mert e két helyén volt fejlett hangversenyélet, Rómában viszont elkerülte az operákat, mert ott a koncerteket kellett élesztetni. 1876 február–márciusában a budapesti másfél hónapja alatt négyszer is elment operaelőadásra. Tudomásom szerint akkor hallotta először, február 19-én az Aidát, míg március 11-én a Retzben született, kedves bécsi tanítványa, Toni Raab adott Budapesten soirée-t Liszt tiszteletére. Könnyen lehet, hogy az akkor Benza Idával hallott kitűnő Aida-előadás és Toni Raab soirée-ja közt összefüggés van. Ezek hatása alatt írhatta át még 1876-ban a Toni Raabnak ajánlott *Danza Sacra e Duetto Finale* részt.

Carolyne-nal támadt súlyos nézeteltérése miatt, aki Lisztnek minden budapesti, weimari, bayreuthi útját kárhoyozta, Liszt csak másfél év múlva, 1877. augusztus 19-én tért vissza szokott római szállására, amit azóta Via dei Grecinek hívnak. Ott a 43. szám alatt a 2. emeleten lakott. Majdnem szemben volt az akkori Santa Cecilia, egy régi orsolyita épületben s a legközelebbi utcában, a Via del Babuinón Carolyne lakása. A 40 fokos hőségben csak Carolyne-t találta otthon; minden ismerőse elmenekült Rómából. A kánikula elől egy hét múlva Liszt is kiköltözött a Villa d'Estébe, de a tikkasztó hőségben növekvő depressziója miatt tovább sötétedett élete. E lelki megpróbáltatásból nem télenességgel keresett menekvést, hanem a legaktívabb munkával, korrektúrákon kívül belevetve magát a zeneszerzés sodrásába, régen látott iramban. Az olyan kisebb művek, mint a *Sei still* dal, egy második „*Elégia*”, *Recuellement*, az orgonára írt *Resignazione* címekkel is mutatták, merre tartott Liszt. Szeptember közepe táján belefogott akkori legfőbb munkába. Később a „*Zarándokévek*” 3. kötetébe foglalta össze azokat. Mindössze 2 hónapja volt e művekhez, mielőtt Budapestre indult. Először egy borongós és vigasztaló elégiáról adott hírt. Ha kiadja, „*A Villa d'Este ciprusai*” lesz a címe. Következő levelében egy újabb ciprus sorozatról tudósított, melyre a régi Diocletianus fürdőinél lévő ciprusok ihlették. Később ezeket is a Villa d'Estére vonatkoztatta. Miközben e két mű ütemszámában egyre növekedett, az őrzőangyalok napján, hódolatul nekik komponált egy *Angelust*, továbbá 4 oldalnyi más zenét, aminek felirata *Sursum corda* lett. Néhány hét múlva ezt írta Cosimának: „Szeptember és október hónapban (a Villa d'Estében) semmi mást nem tettem kottakörmölésnél. Vannak köztük «ciprusok», «szökőkutak» és más jelentéktelen semmiségek, melyek nagyvonalúak az elképzelésben, de gyengék a kivitelben, tekintettel tehetséghiányomra, hogy azt fejezzem ki, ami megragad. Bárhogy legyen is, el fogom játszani e néhány zongoraművet a Wahnfriedben. Talán egy közülük, a *Sursum corda* nem lesz visszatetsző Wagnernek.” (Kiadatlan, francia nyelvű levele Cosimához 1877. november 10-i keltezéssel a bayreuthi Richard-Wagner-Museum-ban.) Leveléből nyilvánvaló, hogy e kitűnő művekből „*A Villa d'Este szökőkútjai*” készült el utoljára.

Liszt sok gyötördéssel és gonddal még évekig dolgozott rajtuk, nem csak Budapestre történt 1877. november 17-i elutazásáig, mielőtt hat év múlva megjelent a „*Zarándokévek*” 3. kötete. Eredetileg különálló daraboknak készültek, de Liszt akkori lelkivilága, a megformálás sok közös vonása mégis egy nagy ciklusba fogta őket össze. Az egybetartozást Liszt az első és utolsó tétel E-dúr hangnemével s a valamennyit átható természetpoézissal és fantáziaszerűséggel is hangsúlyozta. E művek lelki és külső impressziók tükrei, többnyire a mű lelegejére bejött csírával, amiből az egész tétel kifejlik. Gyakorta a legdöntőbb formarész határán tagolással olyan különös hangsorok jelennek meg, melyek rögtön a figyelem sugarába állítják, hogy tetőpontjához érkezett a mű. S a harangok, melyek Lisztre Rómába érkezésekor mindig mélyen hatottak, e darabok közül nem egytől elválaszthatatlanok. Az egésznek a dramaturgiája is nagyon átgondolt, az esti harangszóval elkezdődő *Angelustól* annak markáns ellensúlyaként a ciklust lezáró *Sursum corda*: „Emeljétek fel szíveteket!” tételig. Amit a nyitó- és zárótétel közre zár, az előbb két gyászének a ciprusok tövében, s a zárótétel előtt két, korábban írt gyászzene: a *Sunt lacrimae rerum* „en mode hongrois” (vagyis „A dolgoknak is vannak könnyei” „magyar

hangnemben”) és a *Marche funèbre*. De mindennek központja — a kinyílás, örökké változó színek lebegő, impresszionista egybefolyása. „A *Villa d’Este szökőkútjai*” pazar szépségében, a természet és a mediterrán ember e hallatlanul finoman átértett kapcsolatában.

ERKEL FERENC POZSONYBAN

Az Erkel Ferenc életében szerepet játszó olyan muzsikuskok közt, akiknek indulását vagy beérkezését Pozsony (ma: Bratislava) múltjában kell keresnünk Herzfeld Viktorig és Erkel Lászlóig bezárólag, maga Erkel Ferenc is több szállal fűződik e szép városhoz. Nem úgy, mint Herzfeld Viktor, akit 1856-ban a születése kapcsolt ide, és akit 1886-tól a kiváló Hubay—Popper vonósnegyes tagjaként és nemsokára a budapesti Zeneakadémia zeneelmélet-zeneszerzés tanáráként tisztelhetünk. Úgy sem, mint Erkel Ferenc harmadik fia, László, aki Buda-Pesten született ugyan, de 1871-től haláláig ott élt, ott látta bontakozni Dohnányi és Bartók tehetségét, többek közt Bartók egyik első zongoratanáráként. Erkel Ferencet más kapcsolatok fűzték e városhoz: a származás, tanulás és a beérkezett, operáit vezénylő művész néhány fellépésének szálai.

Ez látszólag nem sok. A háromhatáros országban három néven ismert Pozsony-Pressburg-Bratislava zenei múltjában Erkel Ferenc nem több epizódszereplőnél. Persze ez csupán a város zenei jelentőségéhez képest epizódszerep, melyet országok és utak találkozása mindig is arra hivatott, hogy egyszerre legyen értékes zenei kultúra közvetítője és teremtője. Ezért telepedett ide északról Zimmermann, Klein és Marschner, nyugatról Druschetzky és lépett fel hangversenyezve Beethoven, ezért talált ide délről Haydn és Liszt, keletről a gyermek Bartók. E sokfelől összefutó ösztönzések közepette ezért született itt Hummel, Dohnányi és már időhatárunkon innen, de még mindig nem túl messze attól Suchoň. Legtöbbjük belefér száz év keretébe sok más nagyobb vagy kisebb művésszel együtt. Ebben a panorámában az Erkelnek jutó szerepkör nem ér fel nagy kortársának, Lisztnek a jelentőségével, különösen nem a korosabb években, melyeknek kezdőhatára a Pozsonyi Egyházzeneegylet 40 éves jubileumán, 1872-ben bemutatott Esztergomi mise Liszttől.

Különös, hogy már Liszt és Erkel apjának az élete is egymás közelében pereghetett hosszú éveken át valahol a Szent Márton-dóm, a Mihály kapu és Hummel szülőháza által határolt térben. Ugyanazokat az utcákat járták iskolába menve vagy a templom kórusáról jövet, talán ugyanazt a zenét is hallották. Csak éppen nem ismerték egymást, mert 11 év volt köztük a korkülönbség, s ez túl sok volt ahhoz, hogy a 22 éves korában elköltöző Liszt Ádám tudomást szerezzen Erkel Józsefről.

Az apák életének párhuzamos vonalait a fiak életében tovább folytatódta. Többé-kevésbé mind Liszt Ferenc, mind Erkel Ferenc a továbbtanulását ott élt embereknek is köszönhette. Liszt néhány főúr ösztöndíjának Esterházy Miklós gróftól Amade Tádé grófig, aki nem egyszer mérte össze kitűnő zongoratudását Hummellel. Erkel Ferenc pedig Klein Henriknek, aki maga nevelt számos jó muzsikust. Az apákhoz hasonlóan azonban a fiak sem találkoztak. A kis Liszt már Czerny növendéke volt Bécsben, amikor 1822-ben a kis Erkel megkezdte tanulmányait Kleinnél. S amikor befejezte 1825-ben, a Pressburger Zeitung az ifjú Liszt párizsi nagy sikerének hírért hozta.

A nagyok útjai sokszor egybeesnek. A kis Erkel a szülői házban kezdte a zenetanulást, majd Nagyváradon (románul Oradea) folytatta, mielőtt Kleinhez beköszöntött, hogy aztán végül Buda-Pesten bontakozzék ki egész művészeté. Bartók útja is e három városra vezetett végig, csupán hetven évvel később.

Nagyon keveset tudunk arról, amit a gyermek Erkel Kleinnél tanulhatott. E nem mindennapi tanítómesternek csak módszerére és alaposságára vet némi fényt 1802-ben a lipcsei Allgemeine Musikalische Zeitung, amikor azt írja róla, hogy mint tanító követi Rousseau tanácsát: „Veszíts időt kezdetben, csakhogy háromszorosan kamatozzék.” A Klein-

nél nyert tudás biztos alap volt ahhoz, hogy 15 éves korától kezdve Erkel már egyedül önműveléssel olyan fokot érjen el, mely neki 10 év múlva s hosszú időn át Buda-Pest legkiválóbb zongoraművészenek rangját biztosítsa. Kleinnek azonban volt is a kis Erkelnél mire építenie. Bartalus István, jeles zenetörténész jegyezte fel az 1860-as években — bizonyára Erkeltől kapott értesülésként —, hogy valahányszor Klein nagyobb tanítványával a zenét megkedveltetni, vagy őket hanyagságukért megszegényíteni akarta, mindig a kis Erkel ül-tette a zongorához. Sok tanítványa közül Magyarországon Erkelen kívül leginkább Fayl György pesti orgonistát, Fűredy László vak zeneszerzőt, a pesti vakok intézetének zongora- és zeneelmélet-tanárát, Podmaniczky Lajos báró zeneszerzőt és nem utolsósorban Joseph Kumlikot tartják nyilván, aki az iskolában Klein örökébe lépett, és mint karnagy az Egyházzenei Egylet élén állt. E rövid felsorolás is mutatja, hogy Klein figyelme hangszeroktatáson kívül az arra alkalmasaknál zeneszerzés-tanításra is kiterjedt.

Erkel mindkét minőségében taníthatta. Hogy zongorában milyen művekre, azt valószínűleg sohasem fogjuk megtudni. Nem járhatunk azonban messze az igazságtól, ha feltételezzük, hogy a szülővárosában, Gyulán, apja környezetében hallott vonósnégyes-összejöveteleken kívül Kleinnél, Pozsonyban telítődött tovább a bécsi klasszicizmus művészetével s amellet zongorán Hummel műveivel. Kleinnél töltött utolsó évében nyomatékosan hívta fel a Pressburger Zeitung a zeneszeretők figyelmét a 14 éves Liszt párizsi és a 7 éves Karl Stöber helybeli nagy sikerű zongorahangversenyére s mindkettőnek az előadásában — aligha véletlenül — egy-egy Hummel-műre. Innen is eredhetett, hogy Erkel mint zongoraművész és zeneakadémiai zongoratanár késő öregkoráig a legodaadóbban ragaszkodjék Mozart, Beethoven és Hummel zongoraműveihöz.

Név szerint elsőként ismert kompozíciója, egy meghangszerelt Litánia is a Kleinnél töltött időben keletkezett. Mi a háttere annak, hogy Erkel, aki hosszú élete során nem foglalkozott egyházi zenével, akkor ebbe az irányba fordult? A pozsonyi királyi akadémia a diákoknak (akadémiai hallgatóknak) tartandó misék céljára abban az időben kapta meg a klarisszák elhagyott templomát. Ott 1823. november 5-én volt az akadémia diákjainak először mise, melyre — a korabeli sajtóból vett idézet szerint — „Klein Henrich Úr, a muzsikának királyi Professora, és a Stockholmi Muzsika Társaságnak tagja, ezen ünneplésre új Veni Sanctét és új Misét készített, mely a legügyesebb Pozsonyi Muzsikások által végbe vitetett”. [Hazai és Külföldi Tudósítások, 1823. XI. 12.] Talán Klein egyházzenei hajlaman kívül egy, zeneszerzői bemutatkozásra kínálkozó alkalomnak köszönhetjük Erkel Litániáját. Ha akkor kottáját megőrizték, még előkerülhet a klarisszák egykori templomának, vagy az Egyházzenei Egyletnek a hagyatékából. Erkel legkorábbi kompozícióinak egyike lenne.

Jól megalapozott zongorajátékon, a bécsi klasszikusok és Hummel tiszteletén, hangszerelésig elmenő komponálási merészségen kívül esetleg még egy téren volt Klein és környezete Erkelre ösztönző: a felfigyelésben a korabeli népies muzsikára. Az Allgemeine Musikalische Zeitungban 1800-ban közölt jelentős „Ueber der Nationaltänze der Ungarn” cikket a 4 táncmelléklettel Pozsonyból küldte be valaki, bizonyára Klein, ahogy ott keletkezett a századforduló éveiben Franz Tost háromfüzetnyi kiadványa, a „Douze Nouvelles Danses Hongroises” és Berner Ádám kiadványaként két sorozat hangszeres tánczene, „Magyar nóták” címmel. Kleinnél, Tostnál ez nem kompozícióik általános jellemzője, hanem csak kuriózum, mint Bachnál a Polonaise, Mozartnál, Beethovennél a fiktív török zene. Erkelnél azonban, akár már innen, akár máshonnan nyerte az ösztönzéseket, az olasz és francia operazene mellett a népies zene: a verbunkos és dal lesz művészetének egyik fő alapeleme.

Erkel további zenei élményeinek kutatásánál ugyancsak nem mehetünk túl a feltevéseken. A több század végén első életrajzírója. Ábrányi Kornél zenetörténész és kritikus, aki főleg a zeneszerző két utolsó évtizedében szoros kapcsolatban állt vele mint titkára és tanártársa a Zeneakadémián, említi, hogy tanulóévei alatt a gyermek Erkel operaelőadásokat látogatott és ismételten fellépett Pozsonyban nyilvánosan és magánkörökben mint kitűnő zongorista. Ábrányi állítását megerősítő korabeli forrás eddig nem került elő. A helybeli színtársulatok Erkel itteni éveiben dalbetétekkel ellátott prózai műveket vittek színre, operát, Singspielt csak évente egy-kétszer: 1823-ban Rossinitól a „La Cenerentola”-t,

1824-ben a „Szevillai Borbély”-t, Müllertől az „Alimene, oder Preßburg und Baden in ein-
nem anderem Welttheile” vidám varázssoperát, 1825-ben Webertől a „Preciosa”-t. Rend-
szerez operaelőadásokra csak akkor került sor, amikor 1825. április 14-től június 21-ig
Kinsky karmester vezényletével az egykori bécsi Kärnthnertheater tagjaiból alakult
Gráci Operatársulat vendégszerepelt. Hogy ezekre a kis, 14–15 éves Erkel eljutott-e, nem
tudjuk. Arról sem tudunk, hallotta-e az 1825. március 26-ára a Szabad Művészek és Nyelv-
tanárok Egyesületének rendezésében és bécsi szólisták közreműködésével meghirdetett
Haydn-oratórium, a „Teremtés” előadását vagy próbáját.

A gyermekkori évekről Ábrányi további bizonytalan érzést kelt, amikor nem Kleint, ha-
nem Turányit említi Erkel tanáraként. Ha Ábrányi 1895-ben, két évvel Erkel halála után
megjelent életrajzában erre az adatra vonatkozó forrása Batkának egy cikke, jó volna tud-
nunk, honnan vette értesülését Batka még Erkel életében. A kiváló helybeli zenekritikus
ugyanis Erkelről és a Bánk bán operáról szóló nagy cikkében 1886-ban szintén nem említi
Kleint, hanem így ír a gyermekkori évekről: „Csáky József gróf hívta a fiatal muzsikust Ko-
lozsvárra, aki az egykor itteni toronymester és később aacheni zeneigazgató Turányinak
volt egyik tanítványa”. Ehhez az állításhoz jelenleg mindössze annyit tehetünk hozzá, hogy
aacheni karnagy és zeneszerző korában Liszttel is levelező Turányi csupán 4–5 évvel volt
idősebb Erkelnél. Erkel hazaköltözésekor tehát csak 18–19 éves volt, neve még nem sze-
repelt, s a toronymester állását talán haláláig, vagyis további 4 évig Tost töltötte be. Nyolc
évvel az ifjú Erkel elutazása után, 1833-ban viszont, amikor a lengyel Serwaczynski hege-
dűművész hangversenyén a közreműködő Turányi kiválóan játszott a Ries variációit és
rögtönzött a közönség által feladott témákra, azt írták, hogy jeles tehetsége jól ismert.

Erkel Ferenc a gimnázium 4. alsó évének elvégzése után költözött el. Végzettsége az ak-
kori közműveltségi viszonyok közt felért a mai érettségi rangjával. Nem is nagyon marad-
hatott volna tovább: megürült helyére a később ügyvédi pályára ment öccse, János lépett,
és képviselte a városban az Erkel családot, amíg itt tanult.

1840-ben, kevéssel Liszt hangversenye előtt az Erkel család egy harmadik tagja került
kapcsolatba apai őseinek szülővárosával: a zeneszerző másik öccse, Erkel József tenorista.
Az operákat is játszó pesti (később Nemzeti Színháznak nevezett) Magyar Színház néhány
tagjával, köztük az európai hírből Schodelnéval vendégszerepelt Pozsonyban a „Norma”,
valamint az „I Capuleti ed i Montecchi” operákban. Házassága révén Schodelné is egy ki-
csit oda tartozott; apósa alapította 1817-ben a Szabad Művészek és Nyelvtanárok Egyesü-
letét, mely több mint egy évszázadig fennállott.

Pozsony múltja és Erkel Ferenc neve 1844-ben kapcsolódott ismét egymáshoz. Az or-
szággyűlés alkalmából a pesti Nemzeti Színház vendégjátékban bemutatta Erkel két addig
írt operáját a szerző vezényletével: május 20-án a „Bátori Mária”-t, 26-án a „Hunyadi
László”-t és e két opera közt 21-én Szigligeti népszínművei közül Erkel zenéjével a legtar-
tósabb életű, közel fél évszázad múlva is játszott „Két pisztoly”-t. A „Bátori Mária” négy
éve, a „Hunyadi László” még csak négy hónapja futott a pesti Nemzeti Színház műsorán.
Korabeli hírek szerint az operaelőadások ottani igen nagy sikerében De Cau Máriaának, Fű-
redi Mihálynak és a többször kitapsolt Erkel mellett Schodelnének jutott az oroszlátrész.
Elsősorban őérette telt meg a prózai előadásokon nem nagyon látogatott színház
közönséggel, elsősorban őt ünnepelték tapsviharakkal a két Donizetti-operában: a „La
fille du régiment” („Az ezred lánya”) és a „Lucrezia Borgia” előadásán is. Nagy előadómű-
vészeknek mindig is megvolt s bizonyára meg is lesz az elönyük az alkotóval szemben,
hogy előadásuk értéke könnyebben feltűnik az előadott mű értékeinél. Az „Életképek”
irodalmi folyóirat „Pozsonyi levelek” címmel közölt két útleírásában azonban Erkel érde-
mei sem sikkadtak el. Az egyikben az operaelőadásokról többek közt ez olvasható: „Schode-
lné először Erkel remek Bátori Mária-jában lépett fel. A közönség taps- és éljenviharral
üdvözölte a fellépőt, s mind neki, mind jeles Erkelünknek, kire valóban büszkék lehetünk,
többszörös kihívással mutatta ki örömét és megbecsülését.” A másik levél így folytatja: „A
Hunyadi Lászlót telt színház előtt adták... Kimondhatatlanul tetszett; Schodelné remekül
énekelt.” A Pressburger Zeitung semmit sem említ e vendégszereplésekről, operaelőadá-
sokról. Az ugyancsak helybeli „Hírnök” újság mindennekeftél Schodelné magasztalja s a

„Két pisztoly” népszínműről azt írja, dalai olyan tetszést arattak, hogy házi körökben is éneklük.

Erkel-operáknak és -népszínműveknek ezek voltak első előadásai Pesten kívül más városban. Meggyökerezni azonban itt nem tudtak. Az 1776-ban épült színházban állandó jelleggel német társulatok működtek. Erkelnek pedig az egyre nagyobb, egészen 9 gyermekig terebélyesedő család mellett nem volt pénze sem a másoltatásra, sem a német fordításra. Ezen bukhattak meg Liszt kísérletei is 1856-ban, hogy a „Hunyadi László”-t Weimarban bemutassa. Ezért csak sokévi időközökkel lehetett Pozsonyban újra hallani a „Hunyadi László”-t, ha olyan magyar társulat járt arra vendégszerepelni, amelynek operaszegye is volt. 1856-ban, megcsonkítva, az aradiak, 1863-ban a teljes operát a debreceniek, 1877-ben a székesfehérváriak adták elő. Ők mutatták be 1877. május 12-én Erkel másik nagysikerű operáját, a „Bánk bán”-t is. Kilenc operájából ez a kettő, a Hunyadi László és a Bánk bán terjedt el Erkel életében, de csak az országhatárokon belül és csak magyar társulatoknál.

1877-ben a vidéki magyar társulatok közt a székesfehérvári volt a második legjobb. Színművekkel és Erkel Gyula által megzenésített négy népszínművel, valamint más népszínművekkel és egy-egy Suppé-, Delibes-operettel váltakozó pozsonyi nagysikerű operaelőadásaikon április 1-jétől június 4-ig a két Erkel-operán kívül négy Verdi-opera (Ernani, Traviata, Trubadur, Rigoletto), két Donizetti-opera (Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia), egy-egy Rossini-, Bellini- (Az alvajáró), Halévy- (A zsidónő), Flotow- (Martha), Meyerbeer- (Dinorah) és Császár-opera szerepelt műsorukon. Akkor a kiváló zenekritikus, Batka, akinek kritikái és ismertetései a világ bármely nagy lapjának díszére válhattak volna és Liszt nagybecsülését is kiváltották, rendkívül alapos operaismertetést írt a *Pressburger Zeitung*ba „Erkel's Hunyady” („Erkel Hunyadija”) címmel és pár nap múlva közölte nagy zenetörténeti látókörre és éles megfigyelőképessegre valló bírálatát az előadásról. Többek közt ezt írta:

„A maga módján a Hunyadi zseniális mű, a drámai zene egyik rendkívüli tehetségének alkotása. Olyan időben készülve, amikor az operában Bellini és Donizetti volt a hangadó, a „Hunyadi” egészen áriának formáiig rokon vonásokat mutat e mesterek partitúráival. És a népies zamat (ezen még nem a nemzeti ritmusok alkalmazását értem), amely a »Hunyadi« egyes kórustételeit áthatja, Weberre utal, a »Bűvös vadász« mesterére. De Erkel diadalának kell tekinteni, hogy tehetsége révén művével ki tudott emelkedni korából és annak hatásai közül, és olyan operát alkotott, amely a »Bűvös vadász«-hoz, vagy Glinka »Életünket a cárért« és Boieldieu »Fehér nő« operájához hasonlóan első hangjától az utolsóig nemzeti műalkotás jellegét viseli magán. Miként már említettem, a »Hunyadi« dallamai a »Bűvös vadász« dallamaihoz vagy a »Fehér nő« románcaikhoz hasonlóan mélyen áthatották a nép életét és azzal elválaszthatatlanul összenőttek”. Az előadással Batka nem volt egészen megelégedve. „Most a zenekart korholom — írta —, mert hiányos volt összetétele. Ezt nem a derék karmesternek, Wittnek a rovására kell írni, aki az előadást kitűnően vezette, hanem a művészeti vezetőség számlájára. ... Éppen egy magyar társulat szigorú törvénynek és szent kötelezettségének kellene hogy tekintse Erkel nemzeti operáinak olyan előadását, amilyent városunk zenekari viszonyai lehetővé tesznek. Ezen az előadáson — nézetem szerint — a zenekarnak nem volt fénye és a fűvösöknek nem volt pompájuk.” ... Az énekesek, „Fekete (Hunyadi szerepében), Mándokyné (mint Mária), Kocsis kisasszony (Erzsébetként), Popovits kisasszony (mint Mátyás) és Bérczy (László király szerepében) minden képességüket latba vetették, hogy az opera nehéz követelményeinek megfeleljenek. Traversz mint Gara nádor a legcsekélyebb mértékben sem felelt meg. A második felvonás magávalragadó lendülettel írt kórusát a viharos éljenzésre meg kellett ismételni, másodszorra azonban már nem ment olyan jól. A második felvonásban minden erővonal nagyszerűen egysül, és éppen itt érte el tetőpontját az előadás is. Ez a finále ugyanakkor rendkívül lebilincselő és eredeti, és végtelenül sokatmondó Donizetti és Bellini korában, amikor a »Prófeta« opera dóm-jelenete Meyerbeernek még csak a gondolataiban szunnyadt, Wagner pedig legfeljebb a Rienziig jutott el. Ez a nemes finále bizonyítja az Erkel drámai tehetségében lüktető zsenialitást. Az előadáson megjelent a zeneszerző itt élő és egyik legkiválóbb zon-

goratanárunkként becsült fia, Gyula [helyesen: László] is. Megírhatja a »Hunyadi« alkotójának, hogy közönségünk a szép művet rendkívüli mértékig szeretetébe fogadta.” (Pressburger Zeitung, 1877. IV. 17.)

A „Hunyadi László”-t a székesfehérvári társulat háromszor adta elő, a „Bánk bán”-t kétszer. Utóbbinak bemutatójáról a névtelen, rövid kritika, szintén valószínűleg Batkától a következőket mondja: „A Bánk bánt a magyar vendégek, az opera egész hatását tekintve, hatalmas sikerrel mutatták be. Az első felvonás a kitűnően sikerült együttesekkel és fináléval olyan elbűvölően hatott, hogy a Bánk bánt éneklő Feketén, a Melindát megszemélyesítő Mándokynén és a Gertrud királynét megjelenítő Kocsis kisasszonyon kívül, akik az opera sikeréért mindent megtettek, a közönség Witt karmestert is ismételten kitapsolta”. A Pressburger Zeitung a második előadásra előre felhívja olvasóinak figyelmét: „Egyetlen zene- és operabarátunk se mulassza el — írja a lap —, hogy Erkelünk mesterművét alaposan megismerje, melyet a magyar vendégek hallatlanul jól szólaltatnak meg”. Kár, hogy a beígért részletes bírálattal a lap adós maradt.

Apjának és őseinek régi városába Erkel 1886-ban jött el művészként utoljára, hogy szeptember 22-én, a budapesti Opera vendégjátékában, az új színház megnyitó előadásán elvezényelje az abban az évben negyedszázados „Bánk bán”-t. Sehol máshol nem vezényelte operáit, csak Budapesten és Pozsonyban. A Pressburger Zeitung „Az új színház megnyitásának napja” („Der Eröffnungstag des neuen Theaters”) című nagyszabású cikkben ismertette az egész nap lefolyását. Ebben olvashatjuk a „Bánk bán” előadásáról:

„És most olyan meglepetés következett, melyre Pozsony, mint egy halhatatlan mestertől elnyert kitüntetésre, teljes joggal büszke lehet. Erkel Ferenc, az idős mester, a »Hunyadi László« és a »Bánk bán« halhatatlan szerzője ment fel a karmesteri dobogóra. Ahogy Erkel oroszlanfejét megpillantották, percekig tartó tapsvihar tört ki a házban. Minden kéz köszöntötte a nagy, zseniális mestert. Erre elkezdődött a »Bánk bán«. Már Petur bán népszerű bordala Ney úr gyűjtő előadásában alaposan felhangolta a közönséget és a siker számról számra fokozódott, mert valamennyi közreműködő, a farszto utazás ellenére pompásan diszponált volt és nem fukarkodott képességeivel, hogy az új pozsonyi városi színház színpadán művészetével korunk nemzedékének felejthetetlen élményt biztosítson. Maleczkyné, aki minap tett szert új dicsőségre és friss babérkoszorúkra elsőrangú külföldi színpadokon, Melindát énekelte viharos tapsok kíséretében. Kár, hogy a híres tiszaparti jelenet elmaradt. Maleczkyné az operának ezt a ragyogó részét bravúrosan tudja előadni. Hajós úr meglepetést keltett Bánk bán-ként, Odryban klasszikus Tiborcra lertünk. A többi szerepeket is ... kitűnően töltötték be és e szereplők nem kis mértékben emelték a hallatlan sikerű előadás színvonalát. A balettszám, a »Magyar tánc« oly mértékig fellelkesítette a színházat, hogy ismételn kellett. ... Erkel Ferenc az első felvonás után, melyet magas kora ellenére irigylésreméltó tűzzel és sikerhez szokott s azt pompásan kimunkáló lendülettel dirigált, Mergl Károly polgármestertől a város nevében, valamint a dalárdától egy-egy babérkoszorút kapott. Hasonló koszorút nyújtott át a polgármester az Opera igazgatójának, Erkel Sándornak. Megható pillanat volt, amikor nemzeti operánk legnagyobb, agg mestere, a nyílt színpad közepén, az egész színház viharos tetszésnyilvánításától kísérve a hódoló koszorúkat átvette, és látható meghatottsággal hálásan értük meghajolt”. (Pressburger Zeitung, 1886. IX. 23. 5. l.)

Ez a megnyitó — búcsúzkodás is volt. Már csak fiát, Lászlót láthatták a szép városban, még nyolc évig, amíg élt. Vele visszazárult az Erkel-család köre a régi rögökhöz, ahonnan kiindultak. Őrizze őket e föld és az emberek emlékezete.

ERKEL VÍGOPERÁJÁNAK BUKÁSA

Sokáig úgy látszott, hogy Erkel egyre ragyogóbb sikerű operaszerzőként járja majd be életútját. Úgy látszott legalábbis jó húsz éven át, első operájának 1840-es bemutatója óta. A szenvedélyes zenei önmagunkra eszmélés, még inkább önmagunk keresése, mely a Bátor Mária nyomában érlelődött, és a Hunyadi László bemutatóját viharos tetszésnyilvánítással kísérte, valósággal gátját tépett áradatként sodort magával mindenkit a Bánk bán bemutatóján.

Utána hirtelen tört meg a varázslat. A sikerek heves forгатaga visszahúzódtott, csak a Hunyadi és a Bánk bánt ragadta magával, s Erkelnek éppen egy vígoperával át kellett lépnie a csalódások küszöbét. Attól kezdve mindig azon a mezsgyén túlra szorult, a keserűség földjére, ahonnan ugyan láthatta időnként a siker felvillanásait egy-egy későbbi operájában, de tartósan soha többé nem biztosíthatott új művének életet a színpadon.

Rajta múlt-e egyedül, hogy új operáival mindinkább a naptalan oldalra sodródott? Abban vészelt-e először, hogy nevetetni akart, holott mosolytalan ember volt, hétköznapi életében is?

Erkel vígopera tervei régi keletűek. Ő tehát hosszan úgy érezhette, van mondanivalója ebben a műfajban. Már 1844-ben híre járt, hogy víg dalművön dolgozik (Pesti Divatlap, 1844. szept. 4. hete). E tudósítással ellentétben ilyen dalmű zenéjén akkor még valószínűleg nem munkálkodott, ha csak nem szöveg nélküli ötletek, vázlatok formájában. Néhány hónappal később ugyanis a Honderű (1845. III. 4.) felkéri a színpadi írókat, segítsenek Erkelnek.

Tervei jóval később valósultak meg. De kérdés, valóban nem voltak-e zenéjéhez régebbi feljegyzések, saját ötletek, amelyek esetleg a Huberrel közös korábbi „Székely leány Pesten” c. népszínműre nyúltak vissza — vagy fiától, Gyulától származó részletek. Az utóbbi vonatkozásban nagyon meggondolkoztató a Delejtűnek egyik híre (1859. XI. 29.), amely szerint a Bánkon dolgozó Erkel Ferenc fia, Gyula is ír egy daljátékot azon szövegek egyikére, melyeket édesapjának megzenésítés végett régebben benyújtottak. Gyula már addig is jó nevet szerzett magának Szigligeti „Álmos” c. színjátékához komponált zenéjével (1859). Utána buzgó színpadi szerző lett belőle. 1860. X. 24-én Szigligeti „Adósok börtöne” c. színművét Erkel Gyula zenéjével mutatták be a Nemzeti Színházban. 1860. XI. 5-én ugyanott Alfonz Karr „A normandiai Penelope” c. színművét is az ő zenéjével adták elő. 1861. V. 20-án Balázs Frigyes „A honvéd” c. népszínművének bemutatója a Budai Színkörben további alkalom volt Erkel Gyula zeneszerzői készségeinek megcsillantására.

Somfai László értékes kutatásai („Az Erkel-kéziratok problémái”, 1961) óta köztudott, hogy a Bánk bántól kezdve Erkel Ferenc operáinak munkálataiba fiait is be kezdte vonni — mennél jobban múltott felette az idő, annál nagyobb mértékben. Amikor vígopera elgondolásai 1861-ben konkrétabb alakot öltenek, két munkatársa is van: legidősebb fia, Gyula és egy névtelen.

Abban az évben tudósít először a sajtó részletesebben Erkel új terveiről. „Egy vígoperát szándékozik írni” — közli a Sürgöny (1861. IV. 20.). „A szöveget Czanyuga írta és »Sarlota« címet visel — ha nem csalódunk, az már rég készen van s hogy ha az, melyre mi emlékezünk, úgy az, kivált ha a nyelv átjavíttatik, igen jó sikerrel lesz zenére tehető.”

Ettől kezdve sűrűsödnek a hírek a készülöben lévő új munkáról. Többi operáihoz ké-

pest szokatlanul gyors komponálásának némely okára a sajtó is rámutat. „Erkel Ferencz, a »Bánk bán« szerzője is meghódolt a kor kívánalmainak s operettet írt, a honvédelétebből vett szöveggel” — mondja ugyancsak a Sürögöny (1861. VI. 22.) és jóval később (1861. XII. 5.) hozzátéveszi, hogy Erkel a Bánk bán „sikere által buzdítottva megkettőzött erővel siet Sarolta című víg daljátékát befejezni; egyébiránt serkenti az a körülmény is, hogy operáját még Hollósi L. Kornéliával szeretné színtrehozni.” Nem sokkal ez után az I. felvonás már elkészült, sőt a szólások kiírása és másoltatása is megtörtént, s remélik, hogy talán még a tavasz előtt közönség elé kerülhet az új Erkel-opera (Zenészet Lapok, 1862. I. 9.).

Részben e sürgető körülmények is okozhatták, hogy Erkel munkatársakat keresett új operájához.

1862. III. 23-án, a Nemzeti Múzeumban, a joghallgatókat segélyező egyesület javára rendezett hangversenyen mutatta be Erkel a Nemzeti Színház zenekarának élén a Sarolta nyitányát. „Lelkesült tapsokkal fogadta a közönség... E dalmű a hallott kis részből következtetve, úgy látszik, egyike lesz a magyar zene gyöngyeinek” (Hölgyfutár, 1862. III. 27.). Ugyanazt III. 30-án is előadta, a 2. filharmóniai hangversenyen. De vajon ez-e a nyitány végleges formája? „Mint halljuk — írja a Hölgyfutár (1862. IV. 3.) — Erkel kissé nagyon szökdécselő s itt-ott magamagát ismétlő Sarolta bevezetését még szigorú revisio alá veszi. Miért is ne? A mester nem ront a mesteren semmit.”

A kéziratban a II. felvonás hangszerelésének a befejezését február 19-i dátum jelzi, a III. felvonását március 15-i. Erről hamarosan a sajtó is értesül. A Pesti Napló (1862. IV. 1.) siet közölni olvasóival, hogy az opera március végére teljesen elkészült, sőt már tanulásának is nekiláttak, s 5–6 hét múlva tervezik bemutatóját.

Az időpont azonban egy hónapnyit kitolódott Desirée Artót, világhírű francia énekesnő májusi-júniusi vendégszereplései miatt. Utoljára, VI. 15-én és 17-én a „Hunyadi” Gara Mária szerepében lépett fel. Magyarul énekelt s főleg a börtönjelenetben magávalragadó művészettel. A közönség viharos lelkesedése nem ismert határt. Önfeledten, megmámorosodva, koszorúk özönével árasztották el.

Kilenc nap múlva, VI. 26-án került sor a Sarolta bemutatójára. A Nemzeti Színházat színültig megtöltő közönség felcsigázottan várta az új Erkel-operát, valami nagyszerű cselekményt a 48-as harcok idejéből. Oly közel volt még hozzá a Hunyadi László előadása! E mindig felkorbácsoló történet, a nagyság és hősiesség nosztalgijája, e legkedvesebb magyar operának mindenki vérebe beszívódott dallamai! S a hallgatóság füleiben még benne csengett Artót éneke, szemük előtt káprázott nagyszerű játéka.

Mindez nem használt a Sarolta bemutatójának.

„Az szokták mondani, hogy operát első hallásra nem lehet megítélni, kapaszkodunk ez állításba, s nem szólunk róla ez úttal részletesebben” — kezdi bírálatát a Hölgyfutár. „Per apecis egyelőre elég lesz annyit tudni, hogy Erkel talentumának legifjabb gyermeke igen tetszett. Tömérdék taps és kihívás. Van benne sok szép verbungos, csárdás, népdalok kincses háza, eredeti és reminiscencia magyar dalaink bőségkoszorújából; sőt a második és harmadik felvonásban sikerült operai részekkel is találkozunk. Az opera túlnyomó jellege a tömeges hatás és a zaj. Kardalok, ensemblék, táncok és indulók; mi míg egyrészt a valódi énekenének kárára van, másrészt Erkel szerzői tehetségét a merészebb zenecombinációk terén mutatja be.

Az opera kiállítása gonddal és fénnel történt.

Az előadás elég jó. A főszerepek Hollósy L.-né, Bignio, Ellinger és Benza kezeiben, sőt a három elsőnek torkában is. Hollósy trillái s még mindig erős magas hangjai megtették szokott hatásukat. Hijába, a magyar kóták közt ő a — királyné.

A színház egészen tele volt” (Hölgyfutár, 1862. VI. 2.).

A Nefejejts (1862. VI. 29.) szűkszávúbb bírálója szerint „habár az egésznek nem is volt valami gyűjtő hatása, az egészen magyaros zamatú opera egyes szép helyei mégis nagy tetszéssel fogadtattak s ősz mesterünk minden felvonás után háromszor kihívatott. A kiállítás fényes. A főszereplők, Hollósy L.-né, Benza, Bignio és Ellinger dicséretesen megfeleltek nem könnyű feladatuknak.”

Ezek kezdetnek nem rossz kritikák.

De mik az új Erkel-opera kilátásai?

A Pesti Napló (1862. VI. 28.) úgy találja, hogy mindvégig magyar stílusú, tetszéssel fogadták, s ha a szerző némi ajánlatos változtatásokat végez rajta, akkor a Bánk bán és a Hunyadi koszorús zeneköltőjének nevéhez méltóan fenn fogja magát tartani a színpadon.

Nem így történt.

VI. 28-án, a második előadásakor a színház csak félig telt meg. De VII. 1-jén, amikor harmadszor adták, a ház sokkal látogatottabb volt.

A lapok elmondták mellette és ellene véleményüket. Ellene — mindenekelőtt a Hölgyfutár. A második előadás után hosszú, lesújtó kritikát közölt nem csak az operáról, hanem Erkelről is s még inkább Lonovicsné Hollósy Kornéliáról (1862. VII. 1.). Némely kifogását utána mondogatta a Vasárnapi Újság (1862. VII. 6.), de hozzátette: „nem lehet e dalmű nagyon is komoly részleteinek érdemét elvitatni, van sok igen szép része, melyeket a közönség érdemlett tetszésnyilvánításokkal kísért”.

A Hölgyfutár csak támadt, nyíltan is, burkoltan is. A harmadik előadásra újból lényegesen megnövekedett közönségről azt mondta: „az ingenyjegyeket nem számláltuk meg” (1862. VII. 5.). Pár nappal később, a Tell Vilmos előadása és Beck János kiváló vendégfellépte kapcsán — félreérthetetlenül a Saroltára és Erkelre célozva — elhitetni igyekezett, hogy a Tell Vilmost nálunk azért kurtítják meg, mert különben „meglehet nagyon tetszene, s háttérbe szoríthatna olyan műveket, a melyeknek legutolsó hangjegyét is kénytelenek vagyunk eltűnni, ha az szintén az éjjél első ütésével jön is érintkezésbe. De ok nélkül való minden beszéd, a hol a művészet emelése s a közönség ízlésjavítása személyes érdekekkel jön összeütközésbe...” (1862. VII. 8.).

Mennyire lehet tárgyilagos egy ilyen lap véleménye? Furcsa változások történtek a Hölgyfutárnál. Legalábbis mióta Bulyovszky Gyula vette át szerkesztését, nagyon császárhű és kormányhű lett. Erkelt, Hollósyt, Reményit, általában a magyar zenei törekvéseket nagyon lekezeli, leplezetlen rokonszenvvel ír viszont a német származású művészekről. Ezzel kívánta Bulyovszky viszonzni azt, hogy az előző évben nejét, a nagyszerű Bulyovszky Lillát kinevezték a drezdai udvari színházhoz? Erkel a Saroltát különösen Hollósy Kornéliának írta (Nefejejts, 1862. 207. l.) — ez maga is elég ok lehetett a támadásra. Legjobban akkor mutatta ki a Hölgyfutár a foga fehérét (1862. VII. 31., VIII. 2.), amikor a nagy művész nő a közönség és a művészvilág osztatlan szeretetétől kísérve pályájától megvált.

Ábrányi és Bartalus is talált sok kifogásolnivalót, de szavuknak több a hitele. Ábrányi arról írt, hogy Erkelt a Bánk bán előtt sokan kimerültnek tartották; a röviddel utána elkészült Saroltát ellenben éppen gyors megszületése miatt fogadták kétkedően. Sok lap a harmadik előadás után sem bírálta meg. E közönyt a mű nem érdemelte meg — folytatja Ábrányi —, még ha nem is fogja soha a Hunyadi vagy a Bánk bán hatását elérni. A feszült várakozásnak a Sarolta azért felelt meg csupán részben, mert a drámai zenére termett Erkel a komikum keresésében olyan térre tévedt, amelyen nem tökéletesen otthonos. A fő hiba a hozzá méltatlan, zagya szöveg. Annak tulajdonítható, hogy a Sarolta összefüggéstelen részletkidolgozásokból áll. Ami azonban zenéjét illeti, „Erkel legújabb dalműve annyi nagy becsű s szépséges részeket mutat fel, mennyit csak tőle... joggal megvárhatni” (Zenészeti Lapok, 1862. VII. 3.). Cikke végén Ábrányi ígéri, hogy később részletesen méltatást közöl. Miért nem állta ígéretét? Talán ő is atótt tartott, hogy a részletezésében, még a zenénél is, az árnyak eltakarnák a fényeket?

Erkel hitt a Sarolta zenéjében. Fél éven belül kiadta zongorakivonatát a Rózsavölgyi-cég (Zenészeti Lapok, 1862. XII. 4.). Utoljára történt, hogy legújabb operájáról ilyen részletességű zongorakivonatot állított össze.

Hittek a Saroltában mások is. A Rózsavölgyi-cégnél számos kiadás jelent meg zenéjének felhasználásával. A nyitány különkiadása két kézre. Annak négykezes zongoralejtje Doppler Károlytól. Siposs Antal szabad átiratban hangverseny-előadásra dolgozta fel később. Különféle ábrándok, egyvelegek, feldolgozások is napvilágot láttak

két kézre Ellenbogen Adolf („Sarolta négyes”, 1863), Kéler Béla, Kovátsik, négy kézre Amadée, Doppler Károly tollából.

Bartalus is bízott az új opera zenéjében. Csak a zenéjében. A „Sarolta alapeszméje jó ugyan, de roszt [!] a kivitele” — írja. „A személyek — a nélkül hogy az egyik a másik felett valami előnnyel bírna — dróton járó bábok erély és akarat nélkül. ... A sok látványosság, kardszentelés, fegyvertánc, harcti készülétek, harcti zaj, csata az egésznek inkább drámai színt ad, s annyira előtérbe nyomul, hogy a főszemélyekről csaknem megfeledkezünk, holott Sarolta mindezek nélkül is Sarolta lenne. Szóval, a főcselekvény nem teszi szükségessé a mellékselekvényeket.” A nyelv és versezet nem humoros és nem is magyar; inkább cseh vagy sváb polgártársainkhoz illő. De a „Sarolta zenéje egy hajszállal sem áll alább Erkel többi műveinél” — legalábbis Bartalus így érzi —, s a Bánk bán és a Sarolta oly zenei momentumokat hoz színre, melyek a Hunyadi-ban hiányzanak. Erkelnél különösen dicsérendő, hogy dallamait nem cifrázza ki (mint ahogy az a korabeli magyar művekben általános elfajzás volt), s ha sok benne a gyöngytrilla és némely dallamát magasan írja, azért kénytelen így tenni, mert nem kerülhet ellentétbe a rendelkezésére álló énekesek egyéniségével. Hibája, hogy néhol terjengős az ismétlések vagy a hosszú kidolgozás miatt (Ország Tükre, 1862. VII. 20.).

Bulyovszky volt az egyik véglet, Bartalus a másik. Nem, a Sarolta zenéje egészében véve nem állt elődei szintjén, mégis jobb sorsot érdemelt volna annál, ami neki kijutott.

A kiváló Bignio Lajos — a Sarolta egyik főszereplője — elment Bécsbe vendégfellépésekre, hogy oda szerződhessek. Itthon nem tudták értéke szerint megfizetni. Emiatt a Sarolta 4. előadásán, VII. 27-én szerepét a tehetséges, de még nagyon elfogódott Institoris Kálmán énekelte. Ezen és a VII. 29-i Bánk bán előadáson vett búcsút a Nemzeti Színház közönségétől a fényes operai pályájáról visszavonuló Hollósy Kornélia. Maradt még a Saroltához két bevált főszereplő: Ellinger József és Benza Károly. Közülük Ellinger az ősszel elég botrányos módon otthagya a Nemzeti Színházat, mert Bignióéhoz hasonlóan magas anyagi követeléseit a színház nem győzte.

Közben Bulyovszky frontális támadást indított a Nemzeti Színház egész operajátszása ellen (Hölgyfutár, 1862. VIII. 23., VIII. 26.), éppen akkor, midőn a színház elérkezett 25 éves évfordulójához. Sürgette, szüntessék meg a színházban az operaelőadásokat, mert az idegenmajmolás. „A magyar opera már rég roskadozik — mondta másfél évvel a Bánk bán hallatlan sikeres bemutatója után — ... a roskadástól semmi sem menti meg.” Különös, hogy nem javasolta egyidejűleg az operajátszás megszüntetését a német színházban is. Pedig ha hallgatnak Bulyovszkyra, a drámát és operát egyaránt játszó s a Thalia Színházat és a budai német színikört is magába olvasztott német színház elsöpörte volna lábáról a csak drámára koncentrált magyar színházat.

Bignio még visszatért. Ő csak szerződése leteltével, 1863 tavaszán kívánt elmenni. Erkel nekibuzdult, és 1863. I. 10-én és 17-én, utoljára, előadatta a Saroltát.

Bignio utóda a gyöngye Bodorfi Henrik lett 1863. IV. 10-től. Primadonnának a kitűnő Anna Carinát sikerült megnyerni IV. 14-től. Az első tenorista (az eltávozott Ellinger helyett) Luigi Ceresa lett 1863 őszétől. Carina és Ceresa nem tudott magyarul. Erkel örülhetett, ha legalább két befutott, nagy operáját fenn tudja tartatni. Dehogy is gondolt a Saroltára!

1863. VII. 23-án Dobsa Lajos és a nyughatatlan s emiatt tragikus végre jutott Revczky Szever több író és művész aláírásával folyamodványt nyújtott át az uralkodónak, melyben a Nemzeti Színház egész működésének felülvizsgálását kérték. A békétlenkedők közül muzikus részről Ábrányi, Mosonyi, Reményi és Siposs írta alá. Több hazai lapra hivatkozva a Zenészet Lapok már a tél végén javasolta, hívják meg Liszt Ferencet a Nemzeti Színházhoz karmesternek. Abban az esetben „nemsokára európai hírre emelkednék e feltűnő hanyatlásnak induló műintézetünk. A lelket s művészetet gyilkoló apathiának, trivializmusnak s egyoldalú egyedáruskodásnak vége szakadna akkor” (Zenészet Lapok, 1863. II. 12.)

E külső támadásokkal egyidejűleg Erkel lelkébe egyéb megpróbáltatások miatt is

gyász költözött. Az év elején fiatalon meghalt sógornője, Gyulán. És a nyáron elragadta a halál Erkel 7 éves kislát, Ferencet (Szerdahelyi István: Erkel Ferenc, 1960. 76. l.).

Egy ideig hogyan is lett volna ereje tovább küzdeni!

Ezekbe halt bele a Sarolta.

Vidékre sohasem jutott el. Erkel életében többé nem adták.

KODÁLY ÉS NAGYSZOMBAT

Ugyan kire gondolt Kodály, amikor leírta „A jó lovas katonának de jól vagyon dolga”. Senkire inkább, mint akihez Visszatekintése előszavában „egy reménytelen, viszonzatlan, viszonzozhatatlan szerelem” fűzte; erre gondolt: a magyar népre, „melynek ezeréves látható története, és talán még jobban nyelvében, dalában élő többezeréves láthatatlan élete” őt ellenállhatatlanul vonzotta magához. És gondolt talán az apai nagyapára, aki szintén egy jó lovas katona volt.

Valamikor 1865 körül történt, hogy ezredét Ceglédről Győrbe vezényelték. Oda költözött tehát a jó lovas katona családotul: fiával, Friggyessel és lányával, a szép Emíliaival. Frigyes akkor 12–13 éves lehetett. Győrött érettségizett és nyomban a vasútnál helyezkedett el. Azt mondta róla Kodály: „Édesapám szenvedélyes hegedűjátékos volt; hogy ne kelljen egyedül muzsikálnia, állandóan kereste az alkalmat, hogy kamarazenélést szervezen.” ... „talált Kecskeméten néhány diákot, akikkel Haydn-kvartettet játszott” ... „ez volt az a zene, mely először ütötte meg fülemet”. Kecskeméten akkor ugyanis jogakadémia és gimnázium is működött: azokban mindig akadtak hegedülő diákok.

Honnan eredt Kodály Frigyesben ez a zene és hegedűs szenvedély? A szülői házból hozta? Biztosan már Cegléden is volt hegedűtanítója — a családból, vagy valaki más. Aligha 12–13 éves korában veszi először kezébe a vonót egy később szenvedélyes hegedűs. A kamarazenére azonban Győrött nyílhathat rá a füle, ahová a család — szerencséjükre — elsodródott. Akkor már évek óta működött ott az Ének- és Zeneegylet s annak zeneiskolája, melyhez az alapokat évtizedeken át rakta le Erkel apósa, Adler György és Richter János apja s az a számtalan előd, akiknek sorai a messi középkorig visszanyúlnak. Nekik köszönhete Győr, hogy városaink közt zenében a legműveltebbek közé tartozott már akkor, s e környezet kisugárzásának köszönhetjük mi, hogy Kodály Zoltán kamarazenén nevelkedett.

Az anyai ágról is zeneszeretetet örökölt. A Jaloveczky nagyapának Kecskeméten volt egy bérelt vendéglője. Azt mondta e nagyapáról Kodály: „Nem volt jó üzletember, hamarosan tönkrement, és hamarosan meg is halt. Népes családja volt, hat gyereke: három fia és három lánya. Édesanyám Dél-Magyarországon született, Baján. Fiatal lány korában kicsit énekelni is tanult. Hagyatékából még sokáig őriztem Schubert »Hattyúdál«-át egy régi kiadásban.

Amikor négy vagy öt éves voltam, meg akart tanítani néhány zongorakísérettel ellátott úgynevezett magyar gyermekdalra. Ezek voltak a legújabbak és legjobbakk, amelyek akkoriban, a nyolcvanas években megjelentek — de nekem egyáltalán nem tetszettek.”

A Galántán töltött éveket tartotta Kodály gyermekkora legszebb hét esztendejének. Még fél évszázaddal később is felelegette a Bicinia Hungarica ajánlásában: „Galántai népiskola, mezítlábas pajtásaim: rátok gondolva írtam ezeket. A ti hangotok cseng felém ötven év kódén át. Hajigáló, verekedő, fészekkiszedő, semmitől meg nem ijedő, talpig derék fiúk, dalos, táncos, illedelmes, jódolgú lányok: hová lettetek?” És emlegette a híres akkori galántai bandát, Mihók primással az élén.

Kodály Frigyes ott már állomásfőnökként működött; anyagi körülményei javultak. „Mivel Galántán már volt zongoránk is — mondta Kodály egy kései interjúban — (és) Édesanyám tudott valamelyest zongorázni, Édesapámmal szonátáztak. Emlékszem rá, hogy Apám néha két vonat indítása között bejött a lakásba és hegedült. Első helyen Mozart és Haydn állott. Volt akkoriban Bécsben egy kottakölcsönző vállalat — hiszen nekünk ma-

gunknak alig volt kottánk —, és Édesapám havonként cserélte ott a kottákat, mindig újakat hozatott. Tudniillik Galánta sokkal közelebb esett Bécshez, mint Budapesthez, meg aztán Budapesten nem is volt ilyen kölcsönző. Ha egy ilyen viaszosvászonba pakolt kottacsomag érkezett, mindig azonnal kíváncsian felbontottuk. Többnyire hegedűre és zongorára készült átiratok voltak, az egész opera- és koncertirodalom. Számunkra ez volt az előadás egyetlen lehető módja. Ilyen átiratban ismertem meg például Beethoven összes szimfóniáit, vagy a Mendelssohn nyitányokat.”

Galántai meglepedésük elején rohanta meg az első felejthetetlen élmény. „Egy nyári alkonyatkor, amikor szobánkon vörös és aranyszínű fény ömlött el, szüleim egy darabot játszottak. Három vagy négy éves lehettem, s a zongora lábánál hevertem a padlón. Akkor ért az első és legmélyebb zenei benyomás. Később megtudtam, hogy Mozart F-dúr szonátája volt a kompozíció.”

Tízéves volt Kodály Zoltán 1892-ben, amikor apját Nagyszombatba helyezték át állomásfőnökné. Azután kapott — megint a családi otthonból — újabb s az addigiaktól egészen elütő ösztönzést, mely szintén teljes életére kihatott. Még nem abban az értelemben, ahogy később teszi, amikor népzenét gyűjteni majd faluról falura bolyong, mégis az országjárás első lépéseiként. Maga vall róla: „Valamikor még szegény apám, kézenfogva két diák fiát vezetett végig a magyar városokon.” „Szülővárosomat csak az után a nagy földrengés után látogattam meg, amelyik sok házat rombadöntött. Édesapám már csak azt az ablakot tudta nekem megmutatni, amelyikben először látta meg Édesanyámat.” Nem tudjuk; mely városokat látogatta meg az apa két fiával. Győrótt biztosan jártak. Ott lakott akkor Kodály Frigyesné két nővére. Róluk mondta századunk közepén egy nagyon idős falusi özvegy asszony, hogy amikor mint nagyszombati vasutasgyerek Győrótt tanult, onnan vitt Kodálynénak igen szép horgolást a két nővértől, akiknek édesapja ott volt eltemetve, s akiknek egyike nagyon szépen zongorázott és orgonált. Kitől és hol tanult Kodály Zoltán édesanyja és nagynénje zongorázni? Baján, Kecskeméten?

Azt biztosan tudjuk, hogy e kis országjárásai során a fővárosba is elvetődött tizenhárom és fél éves korában. És akkor, még csak átmenetileg, még csak felravezdve megnyílt előtte életének egyik nagy útja. Azt írta erről: „A millennium idején két hétig Budapesten lehettem. Legnagyobb benyomásom a kiállítási falu volt. Egy sor ház, különböző vidékek viseletébe öltözött alakokkal, teljes felszereléssel. Jártam én azelőtt is falun, de a mi vidékünkön olyan gyönyörű népviselet, hímzés, fazekasáru nem volt látható. Örök kár, hogy nem hagyták meg azt a falut állandó kiállításnak. Alapja lehetett volna egy magyar Skansennek.

Egyik házban egy fali tábla vonta magára figyelmemet. Fehér László balladája volt, vagy egy tucat különféle dallammal, gyűjtötte Vikár Béla. Ott olvastam ezt a nevet először.”

Nagyszombatban végezte az akkor nyolc éves gimnáziumi tanulmányait. Végig jeles rendű diák volt, két utolsó évében kitűnő rendű. Az előző években hol testgyakorlásból, hol magaviseletből, hol történelemből, vagy magyarból csúszott be egy-egy jó. Az utolsó évben, mely 1900 júniusában az érettségivel zárult, ő volt az önképzőkör főjegyzője, elnyerte az iskola „Párhuzam Vergilius Aeneise és a homerosi eposzok között” című irodalmi pályázatát és a legjobb szavalkók közé tartozott. Pedig az iskolában nem vették a tanulás könnyebbik végét. Kodály büszkén írhatta közel hetven éves korában: „A mi időnkben még oly kitűnő középiskolák voltak, hogy az egyetem semmi zökkenőt nem okozott. Sőt sokalltuk a négy évet, úgy éreztük, erővel visszatartanak, nehogy korán lépjünk az életbe. Osztályomban heten voltunk jelesen érettek, mind be lehetett volna állítani tanárnak a középiskolába. Egyik mathezisből volt kiváló — az is lett —, másik történelemből, harmadik latinból, más németből. Jómagam görögből tudtam annyit, hogy nyugodtan taníthattam volna.”

Mást is jelentett neki Nagyszombat. „Régi városfal tövében húzódo százados fasor! (Szakasztott mása a kolozsvárinak.) Ott tombolta ki a diákság az iskolai énekórán alig foglalkoztatott dalos kedvét. Ott más magyar dal menyköve villogott!” — írta a 920-as évek végén, a fővárosi ifjúság csak idegenből kölcsönzött és szinte semmi magyar dalkincsén megütközve. Milyen „menykövekre” célzott? Élete alkonyán is emlékezett rájuk: „Már gyerekkorom óta egy egész kis népdalgyűjtemény volt a fejemben.”

Mindenesetre magyar dal „menyköve” Nagyszombatban is egy ideig csak a százados fa-

sorban villogott. „A régi invalidus-templomban — mondta Kodály egy interjúban —, ahol egykor Pázmány prédikált és Zrínyi imádkozott, bizony sokáig német egyházi dallamokat énekelünk, amíg egy fiatal tanár meg nem zendítette a »Fölvitetett magas mennyországba« és a »Boldogasszony Anyánk« ősi éneket. Nagyobb zenei élet volt a főtemplomban, ahová én vasárnaponként nagymisére jártam. Ebben az időben ugyan bizony már egy csomó hangszernek nem volt képviselője a zenekarban...”

Milyen minőségben járt az ifjú Kodály az invalidusokhoz és a nagyszerű Szent Miklós székesegyházba? Ahogy kellett! Akár zenekari közreműködőként, akár énekelni. Éneket csak az iskolai énekórákon és a templomok kórusán tanulhatott és gyakorolhatott, vagy egyes családoknál, mint Gasselseder Jenő iskolatársánál, meg a nagy családú Matzenauer-nél, a székesegyház karnagyánál, akikhez szívesen eljárt énekelni osztálytársával, Lepey Emillel együtt. Zongorázni hivatásos zongoratanárnál is tanulhatott volna. Utolsó két évében Leeb Vilmóstól, aki ott hangszerenyeket is adott, s a Kodály által évtizedek múlva is oly nagyra becsült Toldy Bélától átvette a gimnáziumi zenetanítást. Korábbi éveiben másoktól nyerhetett volna oktatást — Kodálynak azonban nem nagy kedve telt a zongorában. Két évvel idősebb nővérétől vett néhány órát, aki viszont „egészen jól zongorázott. Nem a városban tanult, ott nem volt olyan jó zongoratanár, hanem egy zárdában, ahol egy kitűnő zongoratanárnő tanított, aki a bécsi konzervatóriumban szerzett diplomát. Így a néném meglehetősen sokra vitte, folyékonyan játszott Chopint és Schumann-t. Az otthoni trionkban is mindig ő zongorázott. De mi csak Schubertig jutottunk el.” Brahmsot nem ismerték sem Kodályék, sem a zongoratanárnő, noha zeneileg igen képzett volt, s zeneszerzéssel is foglalkozott. Kár, hogy Kodály nem nevezte meg. Akkor többen is foglalkoztak komolyan zongorával Nagyszombatban. Kompánékné zongoratanárnő, aki Gasselsederék mellett lakott. Ablaka tele volt muskátlival, és zongora hangzott ki rajta reggeltől estig. De Kompánékné mankón járt, aligha tanított lakásán kívül. A nagyszombati Franzl Vilma sem lehetett a kérdéses tanár, mert Kodály érettségijének évében még a bécsi főiskola zongora tanzakát végezte. Esetleg Riedl Vilmára gondoljunk? Ő egy Liszt-rapszodiát adott elő igen jól a főiskolai hallgatók egyesületének Petőfi-émlékhangversenyén, amikor a két osztálytárs: Schneider Miklós és Kodály Zoltán vonósnégyese Mozart Haydnnek ajánlott B-dúr vonósnégyesét játszotta. Vagy Gerzso Angéla lett volna talán? Nem egészen valószínűtlen: később Budapestre áttelepülve itt is zongoratanításból élt.

Kodályt hangszer tekintetében jobban fogta az apai örökség. Bár az sem a hangszerért, hanem az együttjátszás örömeért. „Csak tíz éves koromban kezdtem hegedülni tanulni, addig nem szorítottak rá; és bár néhány év alatt annyira vittem, hogy Mendelssohn hegedűversenyét játszottam, később sem volt nagy kedvem hozzá” ... „Számomra soha sem az volt a lényeges, hogy egy hangszeren játszani tudjak. Kezdetől fogva sokkal többet komponáltam, mint játszottam. De az iskolatársaimmal vonósnégyeseket akartam játszani, és mert nem volt csellistánk, egyszerűen elhatároztam, hogy ezt a hangszert is megtanulom. Hozattam egy gordonkaiskolát, és egymásután sorban végig megtanultam az összes gyakorlatot — Nagyszombatban nem volt csellótanár —, és nagyon hamar annyira vittem, hogy Haydnkvartetteket játszhattunk. Néhány évvel később újra elővettem a hegedűt, mert véletlenül egy jobb hegedűtanár bukkant fel a színen. Így aztán egyik napon csellóztam, a másikon hegedültem. Ugyanazon kvartetten belül még cseréltünk is... Elkezdtem a csellóval, aztán átadtam egy másik fiúnak, én meg folytattam a brácsán.”

Mit, vagy kiktől adtak elő? „Legelső élményeink közül való Haydn zenéje. Olyan kottákból játszottuk első vonósnégyeseit, amelyeket még apáink használtak; egy vidéki városkában (vagyis Nagyszombatban) Mozart Haydnnek ajánlott kvartettjeit e művek első kiadásának egy példányából adtuk elő, amely egy egyszerű néptanító birtokában volt, s amelyen áhíttal olvastuk a hódolattal teli ajánlást. Az érettségi évében szóllaltatták meg hangversenyen Rode F-dúr vonósnégyesét.

Kodály kézírásos részlet-másolásai részben egyéb irányú érdeklődését is elárulják. Onnan látjuk, hogy forgatta Viotti 28. hegedűversenyét, Haydn 74-es opusszámú vonósnégyeseiből a harmadikat, Clementi „Introduzione et Fuga”-ját, Stradella „O del mio dolce ardor” templomi áriáját, Bach Francia szvitjeit, Antonio Vivaldi harmadik zongoratrióját.

De leginkább forgatta saját műveit s még többet saját művek terveit. Ezekhez igen különféle irányokból érkeztek ösztönzések: templomok karzatáról, a gimnáziumi zenekarból, melyben gondolkázott, kamarazenéből és vonós-nosztalgiaikból, nővére által játszott Beethoven-szonátákból, a százados fasorban elzúgott „menykövekből” és gyűjteményekből. „Én már diákkoromban érdeklődtem a népdal iránt, az akkoriban rendelkezésemre álló Limbay-, Káldy- és Bartalus-féle gyűjtemények alapján. Módomban volt megismerkedni a szlovák népdalkiadványokkal is” — írta a közel hetvenéves Kodály. De mert e diákori lazozgatásai során nem úgy találta a nyomtatott kottákban a dalokat, ahogy gyermekkorától a fejében hordta, ezért indult el később megkeresni az igazságot. Már túl volt a Budavári Te Deumon, amikor nagyszombati fiatalságára, sőt jóval korábbi időkre visszautaló kották érkeztek címére. Kedves osztálytársa, Schneider-Trnavsky Miklós adta postára egy levél kíséretében: „...„küldök egy néhány régi népies kottát” ... „rém kedves emlékeztetők Patikárus Ferkóra, Kecskemétyre, Sárközire stb. Akármily simpla dolgok is ezek, mégis csak kedves emlékei a régi múltnak, ... „Csak kár, hogy oly kopottak és tépettek s hogy a megboldogult Kompanek (a zongoratanárnő férje) oly prepotensül örököltette meg rajta a nevét.”

Igazi nagy értéket is őrzött Kodály Nagyszombatból: Liszt Esztergomi miséjének szép, rézmetszéses példányát, melyet a székesegyház karnagyától, Matzenauertól kapott. Szerencse, hogy így történt. Mert Matzenauernak az első világháborút lezáró állomfordulat után igen sok embert tönkretevő egyik fia, Béla, az egykori vonósnegyestárs, apjának egész kottatárát elitta, míg a delirium tremens életére pontot nem tett. Az egykori nagyszombati egyházi zeneegylet, melynek kallódó anyagát Kodály ismételten emlegette, már a szabadságharc alatt, 1849-ben feloszlott, s az 1830-as évek nagyszombati orgonistájának, Klepeisz Ferencnek talán már a neve sem élt akkor. Ezért Matzenauer kottatára lett volna az egyetlen biztos támpontja annak, miben működhetett közre Kodály Zoltán a Szent Miklós-templom kórusán. Így csak annyit tudhatunk, hogy bécsi szerzőket adtak elő, köztük Haydn egyik C-dúr miséjét. A hazai szerzőktől Beliczay F-dúr miséjéig jutottak el. Lisztet megkísérelni már nem merték. Valószínűleg oda másolta ki Kodály Stradellának már említett templomi áriájából az 1. hegedű szólamát, s ott működhetett közre egy kiadatlan Boccherini-trió előadásában, melyet évtizedek múlva, amikor Kodály érdeklődött utána, Schneider a templomi kottatárban megtalált.

A gimnáziumi zenekarról és énekkarról is van valamelyes képünk. Hetedikes korában zenekaruk a Normából és a Trubadurból játszott egyvelegeket, két magyar daleyveleget szólaltatott meg, előadta Schneider Miklós két kis művét és hasonlókat. Az utolsó évben, amikor Kodály az érettségi miatt a zenekarban, kórusban már nem működött közre, Mozart „Don Juan” és Hérold „Zampa” nyitányát, Mendelssohn „Nászinduló”-ját játszották, énekkaruk pedig Bachtól, Beethoventól, a jeles s egykor Pozsonyban tanult, Bach előtti Strattner Györgytől és Vavrincez Mórtól énekelt egy-két kórusművet. Ez a zenekar adta elő 1898. február -én a hatodikos Kodály Zoltán első zenekari művét, a d-moll nyitányt. „Ekkor még nem is hallottam zenekart a tűzoltó- és a templomi igen kis zenekaron kívül. Toldy Béla, a zenekar vezetője nagy szeretettel készült a bemutatóra” — emlékezett vissza Kodály. Az első zenekritikát róla ebből az alkalomból írta egy pozsonyi német újságíró, kitűnő bécsi operaelőadások és hangversenyek neveltje. Az „Utam a zenéhez” interjúban maga Kodály is eléggé részletesen kitér első nagyobb művére, melynek partitúrája elvesszett: egyik diáktársa elkérte.

A Nyitány maradandó nyomot hagyott a diáktársak emlékezetében. Gassseder Jenő több mint 30 év után azt írta, hogy még akkor is szinte fülében csengenek a nyitány bevezető ütemei, mely nekik oly nagyon imponált, s azt mondták: Beethoven stílű. És a valamikor Kodállal magánházaknál együtt éneklő, egy osztályba járó Lepey Emil Szeged mellett, Sándorfalván még fél évszázad lepergése után is emlegette, mint igen kiváló nyitányt a farsangi nagy ifjúsági előadásra.

Kinek adta Kodály a partitúrát? A vonósnegyesben csak Schneider Miklós volt állandó társa. A többiek: Schneider Antal, Vancsó Lajos, Matzenauer Béla, Braun Adolf, Gassseder Jenő cserélődtek egymással. Rajtuk kívül is akadt igen jó diák-hegedűs a városban: a nagy reményekre jogosító kis Juszt Pali, akivel az érettségi évében Kodály Zoltán és nővé-

re egy zongoratriót játszott nyilvános hangversenyen. Magáét vagy másét — nem tudhatjuk. Aztán Császár Ernő. Jogász lett ugyan, de nagyon jól hegedült, akárcsak apja, Császár Lajos ügyvéd, aki azért fogadta valójában barátságába Marcist, Nadinacseket és 14 kilométer távolságról a bajor Klein-Krauthaim mérnököt, hogy otthoni baráti légkörben legyen kivel vonósnegyesezni. Ő volt-e az az ügyvéd barátjuk, akit az „Utam a zenéhez” interjúban Kodály megemlít: „Érettségim után egyenest Édesapámhoz ment, azt mondta: Jogász legyen”. Hová sodródott el Kodály partitúrája e sok, zenére éhes és már mind halott hegedűs és kamaramuzsikus közt? Mindenestül nem vesztett el. Megmaradt belőle 59 ütem zongoraszerű lejegyzésben, helyenként ilyen feliratokkal: Violini, Rassi — később: Flauti, Clari-ni col Violini. Nyilvánvalóan ez a hangszerelés alappéldány-részlete.

A számtalan ifjúkori töredék, legtöbbször csak csíra, motívum közt egyiknek „Zongora” a felirata. Mindössze 7 ütem, valóban zongorára, utána ezzel a különös megjegyzéssel: „etc. Zu schreiben ein Orchester Stück genannt Nausikaa F-dúr.” Zenében még nem a mintegy 10 évvel későbbi Nausikaa előzménye, csak gondolatban.

Ugyanígy abbamaradt hangszerelési elképzelés a 2 oldalnyi zongorás részlet, ilyen rövidített című felirattal: „Orchest. Introd. (I. régi c-moll fantas.)” Feljegyzéseiben akkor Kodály ismételten használt német feliratokat, hangszerneveket is. Talán ez volt a nyelv, melyen a székesgyházi karnaggyal érintkezni tudott, hangszerelés és zeneszerzés terén úgyszólván az egyetlen hivatásos muzsikussal Nagyszombatban.

A meg nem valósult tervek közül egyike a legérdekesebbeknek szintén zongorán fogalmazódott, de sokfelé ott láthatóak az ötlet születésének pillanatában elképzelt hangszerelési feliratok is. Címe szerint: „Tito. Előversengés [amin Kodály bizonyára előjátékot értett]. Romantikus opera 1. felvonásban. 1899. IV. 30. Andante”. Az F-dúr indítású részletet több további rész néhány kezdő üteme követi: egy 2 ütemes „Tito. Allegretto”, majd 7 ütemes „Kerti jelenet II”, utána „Tito motív” (egy hathangú motívum), ezt követően „Marcia H-dúr”, végül C-dúrban 2 ütemnyi „Andantino”. Sehol sincs szövegre utalás, mégis kétségtelenül ez Kodály első operaterve.

A Nyitányon kívül abban az időben az ifjú Kodálynak még egy kompozíciója volt, melyben zenekarkezelési elképzeléseit keresztül is vitte: egy F-dúr mise. Vegyes karra írta klarinétok, F-kürtök, üstdob, vonószekerek és orgona kíséretével. A Sanctus első oldaláig van meg, de világosan lehet látni, hogy ott Kodály nem hagyta abba, hanem folytatása elveszett. Addig sem teljes a partitúra. Hiányzik mindjárt az első lapja is, a Kyrie 13 kezdő üteme, majd a Gloria utolsó oldala. Mért hiányzik itt is e tétel vége? Két feltevés lehetséges. Egyik: vagy akkor tudta meg Kodály, hogy Matzenauer úgyszem fogja előadni, hiába is másolja a szövegeket; másik: vagy — miként az egyik tovább írt szólámon az utolsó 3, abbahagyott ütemből világosan látható — a hiányzó partitúraoldalon a Gloria kezdete visszatért, s mert lezárásával Kodály nem volt megelégedve, kiemelte az oldalt, hogy átírja. Az átírás azonban elmaradt, mert belátta, hogy se így, se úgy nem adja elő a székesgyház karnagya. Kodály sohasem mondta, hogy előadták. Szabolcsi is „A nagyszombati diák” című cikkében — bizonyára Kodálytól nyert értesülés alapján — csupán említi egy töredékes misét Kodály tizenöt éves korából, mely elveszett.

Schneider leveleiből tudjuk, hogy a nyolcgyermekes karnagy szívesen látta a két tehetséges osztálytárs közreműködését, de féltékeny volt kompozícióikra. Amikor Kodály Missa brevisét a már régen Matzenauer örökébe lépett Schneider-Trnavsky megkapta, azt válaszolta 1952-ben: „Amint lehetséges” ... „a legnagyobb örömmel hozom helyre Fotti [így hívták maguk közt Matzenauert] 50 és nem tudom hány évvel ezelőtt veled szemben elkövetett, féltékenységből eredő tapintatlanságát, midőn Ave Mariád előadását a chóruson megvétőzta.”

Kodály hagyatékában két végig írt Ave Maria maradt fenn ebből a korból. Egyiknek

sincs köze az 1935-ös női kari Ave Mariához. Az elsőt háromszólamú női karra írta, két hegedű, brácsa, gordonka és orgona kísérettel, G-dúrban 3/4-es ütemben. Ezt vétőzta meg a karnagy. Ezért Kodály a második, F-dúr, 4/4-es Ave Mariánál az előadás biztosítására más megoldást keresett. Ékes betűkkel ráírta a kompozícióra: „Ave Maria für Sopran-Solo mit Begleitung 2-er Violinen, Viola, Violoncell (ad. lib.) Bass und Orgel von J. Güttler op. 19”. A történetet Kodály is szerényen megemlítette, amikor 50 éves születési évfordulója alkalmából 1932-ben a Prágai Magyar Hírlap munkatársának nyilatkozott. Sokkal részletesebben halljuk ezt 15 évvel később Schneider-Trnavsky szájából, amikor Solymosi Lajos, székesfehérvári újságíró meginterjúvolja: „Neki (Kodálynak) nem tetszett, hogy a dóm karmestere semmibe sem vette, soha nem akarta elismerni tanítványai tehetségét és a maga ártatlan módján megbosszulta ezt. Komponált egy Ave Mariát és szelíd képpel átnyújtotta a karmesternek, hogy valahol sikerült lemásolnia egy Güttler nevű német zenész művét. A karmester valósággal lelkesedett ezért az Ave Mariáért és elő is adatta a dómban. Csak aztán tudhatta meg, ki volt a komponálója. Attól kezdve másképp beszélt a fiatalokkal.”

Ezek miatt azt sem tudhatjuk, hogy férfikari, négyszólamú kis, 8 ütemes Stabat Mater-ét, mely ugyancsak fennmaradt, előadták-e akkoriban. Később, Schneider-Trnavsky beiktatása után biztosan műsorra került, bár lehet, hogy az ő vegyeskari átiratában. De úgy is Kodály-mű. 1930-ban írta Gasselseder Jenő: „Kedves és szép Stabat mater-edet, melyet még VII. gym. korodban írtál immár mintegy 20 éve a nagyhét három vecsernyéjén minden évben előadjuk.” Ez is egyike volt azoknak a műveknek, melyekről Kodály, élete alkonyán, így nyilatkozott: „...már kezdettől fogva, még az iskolai éveimben is, írtam kórusokat a diáktársaim számára.” Másik ilyen lehetett „A vén cigány”, amelyről csak Bass II. szólama található a hagyatékban, a szerző neve nélkül. Nincs kétség az iránt, hogy Kodály megszénésítése: ő tenort énekelt, más szerző basszus szólamával nem tudott volna mit kezdeni. Más szóval: több basszus szólamot másolt saját művéből a kelleténél, ezért maradt meg. Van ezeken kívül egy teljes a cappella Asz-dúr Kyrie eleison, 2 Pater noster részlet (egyikük vonósnemű és orgona kísérettel) és egy a cappella Miserere töredék is.

Különös, hogy dalokat ebből a korból Kodály nem említ. Pedig voltak dalai, sőt második akadémiai évének végén letisztázott dalciklusába felvett két dalt e régebbiek közül. Nem jutott be a ciklusba a kétszer is énekszólóra és zongorára G-dúrban elkezdett „Szállj szelőlőcske, szállj, felhőcske, te is lenge hópehely. Szállj hozzája, ablakára, vidd sóhajom hozzá el.” És nem jutott be egy „Románcz. Lassan” feliratú szövegtelen, itt-ott zongorakísérettel ellátott szólóének-töredék sem s egy további magyar nyelvű daltöredék. Átérve a ciklusra, a folyamatosan letisztázott öt dal mindegyikének végére Kodály feljegyezte a komponálás időpontját, de csak egy helyen tette ki a vers költőjének nevét, Petőfiét. Az első dal „A búsuló betyár” 1900. június 25-i keletű, ugyanígy a második is — mindkettő tehát az érettségi után és a Zeneakadémia előtt keletkezett. Az első dal versköltőjének nevét csak egy korábbi fogalmazás-kezdetből ismerjük: Christian Géza. Helyi költő. A nagyszombati főiskolai hallgatók egyesületének elnöke Christián János, amikor háromnegyed évvel korábban Petőfi-estjükön Kodály és Schneider vonósnégyese fellép. A második dal címe „Eljegyzésre”. (Kezdő verssorai: „Emlékszel még a mesére: A bimbó a rózsát várta”). A harmadik dalt Kodály a kotta bal sarkában „Nótá”-nak, jobb sarkában „Népdal”-nak nevezte el. A bizonytalankodás az elnevezésben már mutatja zeneszerzési törekvéseinek honnan hívó irányulását. Komponálásának ideje 1901. június 15. Szövege: „Nem tudom én hol születtem, Tudom, gazon nevelkedtem. Csipkebokor az szállásom, Sok szegény legény pajtásom.” Második versszaka kissé másként megtalálható a Kisfaludy Társaság 1920-as évek végén megjelent „Élő könyvek” sorozatának „Magyar Népdalok” kötetében. Kodálynál így szerepel: „Édesanyám sok szép szava, Kit meg nem fogadtam soha, Megfogadnám még valaha, Ha valaki jót mondana.” A negyedik dal, Petőfitől „Megy a juhász számaron” 1902. augusztus 15-i dátumot kapott a végére, tehát későbbi, mint a sorozatot lezáró „A virágok részvéte” 1902. január 5-ről („Rózsás felhők úsznak a hajnali légben, Csitígtatva búmat bolyongok a réten”).

Vergiliusról és Homerosról szóló irodalmi pályamű, Nausikaa felködlő alakja — íme a vonzódás a régi kultúrákhoz, ami zenében Kodályt majd Palestrinához sodorja. Galántai

mezítlábasok, országjárás, millenniumi falu, egy korán megkomponált nóta és népdal és ezeknek nyomában a fasori „mennyköveknek” egyre ígéretesebb villódzásai egész művészetén végig. Azután Vörösmarty és Petőfi, szinte Kodály vokális művészetének kezdetén, akikre rátalálva életreszólóan keresi majd költészetünk múltjának gyöngyszemeihez a megkésett melódiákat. Ez mind nyitva áll már az érettségiző diák előtt, ám csak sejtelmesen, mert — ha a mise nagy tömbjét az erőgyűjtés e korszakából kiemeljük — a rejtett ajtókat eltakarják az otthoni kamaramuzsikálásból, hegedülésből és Kodály nővérének, Emíliaának zongorázásából eredő ösztönzések. S ezek minden vonatkozásban a hagyomány útját járatták vele: nem kapunyitogatók. Hetedikes gimnazista korában Schneiderrel és Vancsóval mutatta be Esz-dúr vonóshármasát két hegedűre és brácsára; Kodály játszotta a brácsa szólamot. Erről ő maga mondta, hogy „a darab természetesen teljesen Haydn-Mozart féle alapokra épült.” A népdal, kórus, magyar költészet már szerényen a háttérben állott — leginkább kiemelkedve a kórus —, de Kodály még nem az ismeretlen, hanem az ismert zenét akarta meghódítani. Mindenki így jár el indulásának kezdetén, bármilyen nagyra nőjön is utána. Repülni csak valahonnan kiindulva lehet. Kodálnál az a legmeglepőbb, hogy rövid, két-három éves, már kottába is foglalt zeneszerzői pályakezdekéskor így sok irányban kísérte meg a repülést, s eközben ösztönösen szinte azonnal rátalált néhány legnagyobb útvonalára.

Merre folytak az eddig még el nem mondott kísérletei? Bármerre is, mind töredékesen maradt fenn. Sokszor nem több, csupán egy zenei ötlet címmel. Ez még nem volt az ő világa, csak azzá akarta tenni. Azzá tenni a zongoramuzsikában balladával, menuettóval, névtelen darabokkal, prelúdiummal, mazurkával, egy e-moll és egy Esz-dúr szonátával. Ilyen műfajokban gondolkodott, amikor szóló hegedű szonátát kezdett felvázolni, szóló gordonka balladát tervezgetett, majd talán valamiféle ciklust szóló gordonkára, ahol a pár ütemes gondolatok fölé ilyen címet írt: „Magyar”, „Fugato”, „átv. C-dúr trióra”. A szólóhangszerre írt darabok közt az egyetlen befejezett mű egy nagyobb szabású orgonakompozíció volt, amelynek azonban csak utolsó 7–8. oldala maradt ránk s erről nem lesz könnyű megállapítani, hogy saját műről, vagy csak másolatról van-e szó. Már akkor foglalkozott egy gordonka-zongora szonáta, egy-egy vonósduó és vonótrio szerenád, többször is vagy több vonósnégyes, sőt egy klarinét és vonósnégyes kombináció gondolatával. Még arra is futotta erejéből, hogy megpróbálja két vonósra fűgát, klarinét-brácsa-bőgő társításra pedig fantáziát komponálni.

Néhány év története az egész, amit a hol komponáló, hol gordonkázó, hegedülő, brácsázó, zongorázó, ifjúsági és templomi zenekarban és kórusban közreműködő, kimagasló szellemi értékeivel és tanulásával kitűnő ifjú Kodály Zoltánról itt elmondtam. A zseni fele szorgalom, a zseni fele mérhetetlenül sok munka, küzdeni akarás és tudás — ezt Liszt és Bartók élete is példázza. A másik felében azonban ott vannak a jövő burkát felhasító, a nagy irányt és rendeltetést bevilágító korai és hirtelen felvillanások és valamilyen éppen szükséges környezet, valaki nagyon odaadó ember. Egy púpos kis ember, aki a korhely apa fiából Beethovent nevel; egy egész életét, állását, otthonát felégető apa, aki mellett egy Liszt nevelődhet; egy kisfia műveit kottázó, biztató, magányossá lett vergődő életében is a fejlődés minden akadályát lebontó anya, csakhogy melette egy Bartók teremhessen; vagy egy zenével és harmóniával eltöltött családi otthon, amelyben először zendülhet meg Kodály életének és művészetének nagy harmóniája.

Illesse őket érte mindig tisztelet.

BUDAPEST ÚJABB ZENEI MÚLTJA

Nem könnyű Budapest zenei életét 1880 és 1967 közt röviden áttekinteni. E közel kilencven év alatt ugyanis Budapesten több korszak váltotta egymást. Az elsőt úgy jellemezhetném, hogy Budapest kereste önmagát, az utolsót viszont, hogy kereste társait a világban. Amit e két szélső korszak közbezárt, azt talán az egyéni, illetve a közös művészi megnyilatkozás és élmény fogalomkörébe utalhatjuk.

Persze Budapest zenei ön maga keresése nem 1880 körül kezdődött, előadásom első korszakával, hanem jóval korábban, hogy fokozatosan kialakítsa saját arculatát. Már ebbe az irányba mutatott Erkel munkássága is mindaz, ami az ő nevéhez kapcsolódott: elsősorban a magyar operajátszás 1838-tól a (buda)pesti Nemzeti Színházban, 1884-től az Operaházban, s egyáltalán a magyar operairodalom megszületése Erkel műveivel. Ezt mozdítottak elő az Erkel dirigálásával 1853-ban elkezdődő filharmóniai hangversenyek is, az ő vezető szerepével 1867-ben megalakult Országos Férfikari Egyesület nagy kórusfesztiváljai s az 1875-ben Liszt elnökségével megnyíló Zeneakadémia, melynek Erkel igazgatója s Liszt mellett a zongoratanzak legfontosabb tanára lett. Ha ezekhez hozzávesszük az 1840-ben megnyílt zeneiskolát, e későbbi Nemzeti Zenedét, 1867 óta pedig a hangversenyeivel fontos szerepet betöltő két nagy ének- és zenekari együletet, valamint a Nemzeti Színház első hegedűsének, Dragomir Krančevićnak 1876 óta működő vonósnégyesét, majd minden fontosabb zenei intézmény és együttes szóba került az 1880 előtti Budapestről.

Az intézményi keret tehát megvolt, amikor ezt az 1880-as évek elején és részében már előtte is új szellemi tartalom kezdte átjárni. A változás Lisztnek 1869 óta rendszeres budapesti tartózkodásaival erősödött fel. Attól fogva 1886-ban történt elhunytáig 18 éven át évente hazajött, néha félévre is. Ekkor lettek Liszt művei a legjátszottabbak Budapesten, megelőzve minden más zeneszerzőt. A zenei látókör és a hangversenytermek műsorának ilyen módosulása az 1880-as évek körül tovább színesedett, nagyrészt Liszt közvetlen vagy közvetett hatásaként. Legelőször is a kor három francia zeneszerzője említendő: Saint-Saëns, Delibes és Massenet, akik 1878 és 85 közt ismételten megfordultak Budapesten műveiket előadni, mindig olyankor, amikor Liszt is ott tartózkodott. Ettől kezdve a különféle nemzeti romantikus stílusok egyre sűrűbben keresztezték egymást Budapesten: Brahms és az egészen fiatal lengyel Moszkovszki mellett a csehek közül főleg Dvořák, a skandinávokból leginkább Gade, az oroszokból még elszórtan Csajkovszkij és gyakrabban a Budapesten ismételten hangversenyező Rubinstein művei. E sokszínű magyar és külföldi romantikus áramlat lett Budapest zenei arculatának jellemzője az 1880-as évek elején. Egyelőre azonban hiányoztak belőle Erkel és Liszt művészetének olyan értékű folytatói a zeneszerzésben, akik nemzetközileg is szóba jöhettek volna. A számos helybeli vagy Budapesten megtelepedett zeneszerző közül sem Mihalovich, sem Hubay nem tudott igazi egyéni stílust kialakítani. Szerepük mégis kiemelkedő Budapest zenei történetében, mert Liszt halála után a Zeneakadémia nagyszabású kifejlesztésével Mihalovich, hegedű mesteriskolájának megteremtésével pedig Hubay sokban előmozdította a főváros és az ország zenei fejlődését. Ez lett egyik fontos előfeltétele az itt tárgyalt kilencven év második korszakának századunk első évtizedében, melyet az előadóművészetben az értékes szolisták, zeneszerzésben Bartók és Kodály fellépésével a népzeneből megújítható, de egyéni stílusú huszadik századi magyar zene megszületése korának nevezhetünk.

Az egyéniség előtérbe lépése az 1903–1907 közti években nem azt jelenti, hogy a korábban létesült nagy zenei intézmények tevékenysége háttérbe szorult. Ezt a külföldiekről

sem mondhatjuk, ahonnan rendszeresen fellépett a cseh vonósnégyes és a Quatuor de Bruxelles. A Wiener Konzerverein is vendégszerezelt Löwe (1907), majd Richard Strauss vezényletével (1908) s a párizsi Société de Concerts d'instruments anciens (1908), tagjai közt Henri és Marcel Casadesu-vel, Alfredo Casellával, sőt 16 év után újra az orosz Szlaviansky-kórus (1905, 1908). A korszakra mégis jellemzőbb lett a szolisztikus hangversenyek áradata. Caruso (1907), Destinn, Arnoldson, Burian kivételével talán nem is volt az Operaháznak olyan vendégszerezplője, aki önálló ária- és dalesten ugyancsak ne hallatta volna magát. Soha annyi kiváló énekes nem szerepelt korábban szolístaként Budapesten, mint akkor az 1904-ben fellépő Emma Calvétól az 1908-ban bemutatkozó Selma Kurzig.¹ Az Európát járó nagy zongoraművészek fényes csapata szinte elárasztotta Budapestet szóló koncertjeivel. Sauer évente többször fellépett (1904–1908), d'Albert (1903, 1905, 1907), Godowski (1904, 1906–1907), Lamond (1905, 1908), Casella (1906, 1908), Backhaus (1907–1908) ismételten, más kiválóságok mellett.² 1904-ben cembalo koncerttel Wanda Landowska is bemutatkozott, 1907-ben pedig gordonművészként nagy sikerrel Kausowitzky. Közben sűrűn váltották egymást a nagy hegedűművészek Kubeliktól (1094, 1906–1907) Ysaye-ig (1906–1908).³ A külföldi művészek élcsapatához akkor zárkóztak fel mind sűrűbben kiváló tehetséges hazai művészek: a zongoristák közt Dohnányi és Bartók, a hegedűsök sorában Hubay után Vecsey, Kresz, Geyer, Telmányi, Szigeti, gordonkásként Kerpely és Földessy mint énekesnő Durigó Ilona.

Mialatt az előadóművészetben fokozatosan előtérbe lépett az egyén, a szolista, a zeneszerzők közt is annak kedvezett az idő, aki újat, egyénit álmodott meg. Az új, személyes hang iránt mindenekelőtt a zeneszerzőkben nőtt meg a belső igény, s a közönség igyekezett lépést tartani velük. Az évtized közepén Puccini népszerűsége mindenkit elhomályosított a budapesti operaszínpadon, s megkezdődött az olasz Giordano, Sinigaglia, Wolf-Ferrari, Respighi, a finn Sibelius és Järnefelt, az orosz Sokolov, Glazunov, Rahmaninov, az angol Elgar, a német Richard Strauss, a szerb Stojanović, s ami a hazai fejlődés szempontjából mindegyiknél döntőbb, a francia Debussy művészetének befogadása. Debussy vonósnégyesét 1905-ben mutatták be, amit hamarosan követett a „L'après midi d'un faune”, majd a „Fêtes”. Ez volt a környezet a fővárosban, Budapesten, amikor a zongoraművészként és általában zeneszerzőként is már gyakran szereplő Bartók és a lassabban érvényesülő Kodály a maga sajátos zenei világát a falu: a népzene nyelvéből megteremteni kezdte. Organikusan fejlődtek tovább s már régen teljesen kibontakoztak, mire Budapest itt vázolt zenetörténetének harmadik, mindenekelőtt a közös élményre törekvő korszaka az 1930-as években fokozatosan felváltotta a korábbi.

Persze, e harmadik korszakot úgy is fel lehetne fogni, hogy a nagyobb apparátusnak: zenekarnak és kórusnak nagyobb lett a vonzása, mint a szolisztikus fellépésnek. Pedig nem csak erről volt szó. Kodály például tudatosan serkentette a kórusmozgalmat, hogy általa már gyermekkortól minél több embert be tudjon vezetni a művészet világába, de egyúttal az összetartozás közösségi világába is. A hangszeres muzsikusokat egyenesen a szükség vitte rá, hogy együttesekbe, zenekarokba szeveződjenek. Egyedül a társulástól remélhették, hogy a világjáró nagy szolístákkal győzik a versenyt a megélhetésért. Valóban, világszerte hihetetlenül megnőtt a nagy szolísták száma. Az 1933 és 1937 közt Budapesten fellépő számtalan külföldi híresség soraiban ott volt Saljapin (1934) és Gigli (1937),⁴ Cortot (1934–1937) és Rachmaninov (1935),⁵ Wanda Landowska (1936), Hubermann (1934–1937)⁶ és Casals (1936).⁷ Ugyanakkor Dohnányi, Bartók, kettejüknek és Hubaynak a tanítványai egyenrangú félként léptek a külföldiek mellé.⁸ Mégsem a sok külföldi és hazai szolista volt a kor igazi jellemzője, hanem a hangszeres és vokális együttes. Négy kiváló magyar vonósnégyes: a Waldbauer–Kerpely, a Léner, a Róth, a Végh vagy korábban Új Magyar vonósnégyes egymást váltotta a dobogón — mind Hubay tanítványai voltak. A 3 nagymúltú énekes és 3 kitűnő zenekar mellett⁹ 1933 és 1937 közt 4 további zenekar keletkezett. Az évtized közepére a zenekari koncertek túlsúlyra jutottak a szolisztikusokkal szemben. Élükön sűrűn tűntek fel híres külföldi karmesterek: Weingartner, Dobroven, Mengelberg, Molinari és mások,¹⁰ valamint Dohnányi, és kezdtek bemutatkozni a hazai komoly ígéretes: Ferencsik, Solti, Ormándy. Az együttesek iránti nagy érdeklődés Budapestre

csalta a bécsi filharmonikusokat Toscaninival, máskor Furtwänglerrel, Bruno Walterrel, a berlinieket Abendrothtal, a BBC zenekarát Adrian Boulttal (1936), a Basler Gesangsverein-t, a bécsi Schubert-Bundot, a Doni Kozák Kórust, a poznani dóm kórusát, egy angol vokálszextettet, a zágrábi Lisinski-kórust (1938). Együtteseknek, karmestereknek ez a forrataga részben az újabb külföldi zeneszerzők iránt is felkeltette az érdeklődést Stravinskytól Prokofjevig, sőt a fiatal Sosztakoviczig, Pijpértől Honeggerig és Hindemithig.¹¹

Egyelőre azonban a korabeli külföldi zeneszerzők hatása nem volt mély. Inkább a más-hol is közismert klasszikus és romantikus repertoár felszínét érintette az 1936-i Liszt-év igen sok Liszt-műve s főleg Bartók és Kodály alkotásai mellett. E korszak középpontjában tehát a Liszt-jubileum s még inkább a Bartók műveiből 1936-ban rendezett nagy koncert, a „Kékszakállú herceg” felújítása és a Kodály-koncertek álltak. A zenekarok, általában az együttesek túlsúlyra jutása mellett e két zeneszerzőben, s hangsúlyozottan Kodály műveiben és a vele, körülötte mozgásba jött új zenei erőforrásokban bukkant fel az, amit gyökerében és megnyilatkozási módjában is egy közösségi szellem felülkerekedésének nevezhetünk. Még tíz éve sem volt annak, hogy a magyar népzene, e közösségi forrástól megihletve Kodály írni kezdte gyermekkarait, amikor 1934 tavaszán megrendezték az első „Éneklő Ifjúság” hangversenyt 14 ifjúsági énekkar: 1500 iskolás részvételével. Músora Palestrinától a késő barokkig, magyar népzeneig, kánonokig és Kodály gyermekkaraiig terjedt. Páratlan sikere volt. Pár héttel később megtartották a második „Éneklő Ifjúság” hangversenyt, oly rendkívüli visszhanggal, hogy 1935 tavaszán már tíz vidéki város „Éneklő Ifjúsága” követte a példát. Egyik csúcspontjához ért a mozgalom az 1937-ben Budapesten megrendezett két „Éneklő Ifjúság” hangversennyel. Az egyetlen Bartóknak az ifjúság számára írt 27 kórusát mutatták be s maga Bartók a Mikrokosmosból 16 új zongoraművének előadásával működött közre. A másik a Margitszigeten hangzott fel mint szabadtéri hangverseny, Kodály legfőbb irányításával, amit a budapesti és a New York-i rádió közvetítésével tízezrek hallgathattak.¹²

Budapest újabb zenetörténetének negyedik korszakából sem hiányoztak a nagy zenekari, kórus, kamarazenei és szolisztikus koncertek, értékes bemutatók. A harmadik korszakhoz képest mégis nagy változások következtek be. Mert maga a társadalom is erősen átalakult a negyvenes évek végétől a környező országok hasonló változásai szerint. Módosult a zenei intézmények rendszere is. A múlt század legnagyobb alapításai: a Filharmoniai Társaság, Zeneakadémia, Operaház, s most állami kézbe vonva az egykori Nemzeti Zenede megmaradtak. Újabb, e századi alapítások közül a fennmaradók némelyike változatlanul vagy új névvel, magasabb színvonalon működött tovább, mint a székesfővárosi Zenekarból lett Állami Hangversenyzenekar. Azok az intézmények azonban, melyek az új korszak legfőbb megtestesítői lettek az ének-zenei általános iskoláktól a vezető szakmai és nemzetközi szervezetekig, ritka kivételektől eltekintve, 1950-től kezdve bontakoztak ki. Mégis egyelőre inkább intézményi és nem tartalmi változásáról volt szó mintegy 10 éven át. A korábbi korszak nagy egyéniségei közül sem Dohnányi, sem Bartók nem vehettek ebben részt. Bartók 1945-ben New Yorkban elhunyt és Dohnányi 1960-ban ugyanott, éppen abban az évben, melyhez leginkább köthetjük az új korszak kezdetét. Bartók műveinek újabb felkarolásából és a nálunk még kellően nem honos külföldi stílusok tanulmányozásából akkor alakult át a hazai zeneszerzők művészete, nagyobb hangsúllyal a külföldi koráramlatokon, mint a hazai hagyományokon. Ugyanakkor a helyivel szemben az országos feladatkörök vonzása lett mind mélyebb, amely irányába Kodály a maga népét már az 1930-as években elindította az ifjúsági kórusmozgalommal és zeneoktatásért folytatott küzdelmeivel. 1960-ra ő lett az egész ország zenei és bizonyos mértékig egyetemes kulturális nevelője. Ebben az általános erjedésben, miként a zeneszerzők keresték kortársaikat, Budapest is kutatta társait az ország vidékein és a határokon túl. Ez mutatkozott meg egyrészt az országos hatáskörű, másrészt a budapesti nemzetközi intézmények megszületésében, a különféle nemzetközi zenei szervezetekbe történő belépésben vagy újrafelvételben. Budapest otthon a szegedi, szombathelyi, soproni ünnepi játékokban és hetekben, a debreceni kórustalálkozókban lelta meg társait. Összetartozását a külfölddel ugyanakkor a Haydn-, Erkel-, Liszt-, Bartók emlékével, az 1956 óta ötvenként megrendezett nemzetközi Liszt—Bartók

zongoraversennyel, az 1959 óta egyre sűrűbben megtartott egyéb nemzetközi zenei versenyekkel, konferenciákkal és évenkénti őszi Budapesti Művészeti Hetekkel fejlesztette mind hatékonyabban. 1964-ben két igen fontos nemzetközi konferencia zajlott le Budapest közvetlenül egymás után, az International Society of Music Education és az International Folk Music Council rendezvénye. Előbbinek Kodály tiszteletbeli elnöke, utóbbinak elnöke volt.

Három év múlva Kodály elhunyt. Vele lezárult a magyar zenében egy nagy kor, mely a népzeneré építette megújulásait. Kodállal azonban nyitva is maradt egy másik út: a társait kereső Budapesté, hogy örömök és bánatok keresztüztüében érdemes szólama maradjon a népek szimfóniájának.

JEGYZETEK

¹ A legnevesebbek közül a többiek: Wedekind 1904; Bertram 1904, 1906; Koenen 1904, 1907–1908; Guilbert 1905; Slezák 1906–1907; Culp 1906–1908; Svárdström 1906–1908; Feinhals és Cahier 1908.

² Carreño és Rosenthal 1904; Pugno 1906; Friedmann és Gabrilovitch 1908.

³ A többiek: Marteau 1904–1905, 1908; Kreisler 1904, 1906; Sarasate 1905–1906; Elman 1905–1907; Burmester 1904–1905, 1907; Thibaud 1907.

⁴ További vendégzereplő nagy énekesek Budapesten: Giannini 1934, Anderson, Toti dal Monte 1935, Björling, Maria Müller 1937.

⁵ Ugyancsak fellépett Horowitz, Edwin Fischer, Backhaus 1934, Josef Hofman 1934–1935, Sauer 1935, Arthur Rubinstein 1935–1936, Cherkassky 1936, Brailowsky, Lamond, Serkin 1937.

⁶ Rajta kívül Milstein, Heifetz, Thibaud, Manén, Morini 1934, Adolf Busch, Bustabo 1935, Kreisler 1936.

⁷ Vele egy évben Mainardi és Piatigorsky is.

⁸ Ekkor lett Dohnányi a Zeneművészeti Főiskola főigazgatója (1934), aki egyúttal mint a Filharmoniai Társaság karmestere és remek zongoraművész Budapest egész zenei életét maga köré tömörítette. Ez történt kamarazene koncertjein is, melyeket hol Telmányival, hol Thibaud-val vagy Waldbauerrel, Kerpellyel, máskor két zongorán Bartókkal adott. Zongoraművészként Bartók nem szerepelt oly gyakran, mint Dohnányi, koncertjei azonban eseményszámba mentek, akár saját műveit játszotta, akár más műveket (Beethoven: C-dúr zongoraverseny, Mozart: A-dúr rondo, Franck: Zongorakvintett; Dohnányival Bach: C-dúr zongoraverseny, Mozart: D-dúr szonáta, Liszt: Concerto pathétique). Körülöttük és az európai dobogókon szerepeltek legjobb tanítványaik, a Dohnányinál végzett Károlyi Gyula, Fischer Annie, Földes Andor, Bartók növendékei közül Sándor György, a Hubay mesterkurzusáról kikerült Szigetfi, Telmányi, Zathureczky és Virovai.

⁹ A kórusok közül az 1907-ben alakult Budapesti Ének és Zenekar Egyesület volt a legrégebb, mely az oratórium irodalmat művelte. Más koncerteken énekkarként az 1915 óta fennálló Palestrina kórus, vagy az újabb Fővárosi Énekkar működött közre. A zenekarokból a filharmonikusok 1853, a Székesfővárosi Zenekar 1923, a Budapesti Hangversenyzenekar 1930 óta szerepel.

¹⁰ 1933 és 1937 közt szinte évente dirigált Budapesten Weingartner, Kleiber, az orosz Dobroven. Gyakran lépett fel a francia Charles Münch, a belga Defauw, a holland Mengelberg, az olasz Molinari, De Sabata, a német Scherchen. Egy-egy évben az angol Sidney Beer és Constant Lambert, a holland Raalte és Flipse, a svéd Tor Mann, a norvég Grüner-Hegge, az orosz Amfiteatrov, a német Fritz Busch, Edwin Fischer, Klemperer. Toscanini egyik fellépésén a bécsi filharmonikusokkal Beethoven IX. szimfóniája és Kodály „Psalmus hungaricus”-a szerepelt a műsoron (1934). A külföldi zenekaroktól eltérően a külföldi kórusok általában Budapesten ismeretlen műveket és zeneszerzőket színlattak meg. A Basler Gesangsverein például Suter nagy oratóriumát (Le laudi di San Francisco d'Assisi) és a lengyel Maklakiewicz karácsonyi ciklusát adta elő. Sergej Jarov dirigálásával a Doni Kozák Kórus régi orosz egyházi kórusműveket énekelt. A Lisinski-kórus régibb és újabb délszláv zeneszerzőkkel ismertette meg hallgatóságát.

¹¹ Stravinsky második, 1933-i szerzői estje Budapesten az oda érkező külföldi kortárs zene újabb hullámának egyik nyitánya volt. Nyomában több finn, svéd, angol és holland zeneszerző – köztük Pijper – mellett főleg francia zeneszerzők: Honegger, Schmidt, Roussel, az olaszok közül leginkább Respighi, Castelnuovo-Tedesco, Malipiero, az újabb német szerzők sorából Hindemith művei kezdtek feltűnni. Az 1931-i fellépése óta újabb nagy koncertekkel vendégzereplő Prokofjev (1935, 1936) is ekkor lett jobban ismert mint zeneszerző, karmester és zongoraművész. Abban az időben hallottak Budapesten először a fiatal Sosztakovicsról, akinek néhány zongoraműve után zongoraversenye keltett feltűnést Cherkassky előadásában (1936).

¹² A rádió akkor már sokat tett a zeneművészet terjesztéséért a lakosság széles rétegei közt. 1925. december 1-jén kezdte meg adásait. 1932-től működni kezdett második leadója is, s Budapest I és II eltérő műsorokat sugárzott. 1935-re a rádióelőfizetők száma 350.000-re nőtt. Az „Éneklő Ifjúság” hangversenyén ez a felfelé ívelő technika talált rá méltó szellemi társára: a közösségi élményekre és álmokra.

GONDOLATOK PURCELLRŐL

Néhány oldalra ráférne a kevés adat, amit életéről tudunk. Pedig Anglia egyik legkedvesebb ajándéka volt az egyetemes emberi művelődésnek. Valóban, így kell felfogni őt, mint szeretettel várt ajándékot, melyet féltve óvunk a bajtól, amíg a miénk, s ha elveszítjük is, némi melankóliával mindig megmarad emlékeink között.

Hasonlóan ítélkezett róla a sors is azokban a régi időkben, amikor élt. Igaz ugyan, hogy fiatalon, 36 éves korában ragadta el őt, szép beteljesülések és nagy ígéretek közül, de e kegyetlenségéért örök ifjúsággal ajándékozta meg, s részben ezért is nevének említése ugyanazt a sajátos szeretetet ébreszti az utókorban, mint a korai halálban sorstárs Pergolesi, Schubert vagy Mozart neve. Születésének 300. évfordulóján, 1959-ben ezzel a meleg tónussal emlékezett meg róla a művelt világ.

Műveiből a múlt idő sokat kiszítált. Mindazt, ami túlságosan korához fűzte s csak azoknak az embereknek a kedvtelésére vagy hódolatából született. De ami kiállotta nemzedékek ítéletét, az ma is annyira üdén fordul hozzánk, mintha távolba rejtett hívó, fiatal hangon ma szólalna meg először. Ezt a valóságos, lüktető életet Purcellnek valótlanságba szétfosztott életéről csak gyér tudósítások egészítik ki.

Ezek a tudósítások elmondják, hogy valahol Londonban született és atyja, Thomas Purcell Gentleman volt a Királyi Kórusban, magas zenei állásokat töltött be az udvarnál. Anyját Katharinának hívták, fivérei: a Gibraltarnál vitézkedett Edward alazredes, Daniel orgonista és termékeny színházi szerző. Londonban, Westminsterben laktak, mégis az iszonyatos pestisjárvány és a nyomában fellángolt nagy tűzvész, hatszáz utcának elpusztítója, mely százezer ember életét és még többnek parányi vagyonát emésztette fel, az ő házukat elkerülte. Henry Purcell kívül állt a veszedelmeken. Később is, amikor felnőtt, rövid élete során kíméletes volt hozzá a sors. Pedig három uralkodó keze alatt szolgált, még egy forradalmat is átélt utóbb, és látta jól, hogyan hullanak el az emberek a politikai harcokban a veszthelyen vagy börtönben, akár a király környezetéből is, ki okkal, ki ártatlanul. Ő kívül maradt ezeken, mert lényegesebben a politikába sohasem kóstolt bele. Más és szelídebb szenvedélye volt. Zenélt napestig, egyre önfeledtebben, utolsó éveiben olyan könnyedén és akkora munkabírással, mint Mozart és ugyanúgy fel is örölte magát.

Szüleinek házába bejáratos volt századának jelentős zeneszerzője, Matthew Locke, akit később egy elégiában elsiratott. A Királyi Kórusban pedig, ahol gyermekénekesként nevelkedett, Cooke kapitány, majd Humfrey, után Blow volt a Master of the Children. Mind-egyik jó szakember, a két utóbbi a zeneszerzésben is kiváló. Ez a művelt környezet gyorsan s könnyedén érlelte Henry Purcell tehetségét.

Egyébként is Henry Purcell életének néhány évtizede egybeesett Anglia egyik legnagyobb korszakával. Nem abban az értelemben volt az nagy, mint Shakespeare, Byrd és Erzsébet kora. Nem a külső ellenség legyőzésében, a társadalom erőinek rendezettségében, az otthonok gazdagságában, az irodalom tavaszi pompájában érte el nagyságát. E korszaknak másban volt az ereje. A viruló tudományos életben, amely olyan szintet ért el, mint Angliában még soha. Gondoljuk meg, hogy a Királyi Társaságban egy Newton vitatkozott Boyle-lal a gázokra vonatkozó törvényekről és Halley-val az ég csillagairól. A század végén pedig Bentley, a legnagyobb filológusok egyike, megkezdte az ókori irodalom szövegkritikai vizsgálatát. A természettudósok munkásságát ezernyi szál fűzte a körülöttük zajló élet-hez. Szellemükben inkább John Locke-kal voltak rokonok, de Hobbes „hasznosságát” sem vetették meg, csupán jobb ízű volt az ő filozófiájuk s munkájuk hasznossága.

Az országban húsz nyomda működött, közülük tizennyolc Londonban, így Playford híres zeneműnyomdája is, ahol Purcellnek több műve megjelent. Annyi volt a dolguk, hogy napilapot egyikük sem vállalt. A híreket hajlott hátú írkokok serege körmölte Londonban és küldözgette szét az ország minden tájára. Így terjedtek a kor „szenzációi”, melyekben nem volt hiány, mert az események gyorsan változtak. Ez a kor nem volt álmos sem tettben, sem tudományban vagy művészetekben. Wren, az angol építészet egyik legnagyobb büszkesége akkor kezdte építeni a nagyszerű Szent Pál-templomot, amikor az „Elveszett Paradicsom” költője örökre lehunyta szemét. Ezzel az irodalomban egy korszak zárult le és egy másik nyílt meg. A humanizmusnak vége volt és következett az „Ész” korszaka. John Locke már írta nagy művét az emberi értelemről.

Közben a széles mezsgyén, amely e lezáruló és megnyíló korszakot szétválasztja, szakadatlanul áramlott át az angol irodalom. Pope a forradalom évében született, 1688-ban. Addison akkor már 16 éves, Congreve 18, Swift 21, Defoe 27, J. Locke 56, Dryden 57, Bunyan viszont akkor halt meg és Milton csaknem másfél évtizeddel korábban.

Purcellnek abban az időben egyikükkel sincs kapcsolata. Milton és Bunyan már olyan nagyok, s ugyanakkor még annyira közeliek, hogy szövegeikhez nem lehet nyúlni. Ők különben a múltat képviselik. A jelen: Dryden, vagy ahogy az akkori jólnevelt társaságokban mondani illik: „Mr. Dryden, a költő”. Már túl van főművén, az „Absalom és Achitophel”-en. Tündöklik, nem is méltatlanul és a maga fényétől a Purcellt csak évek múlva látja meg. Defoe-nek viszont, aki a király ellen fegyveres felkelésben vett részt, most menekülnie kell. Swift egyenlőre csak tanul és nyomorog. Még nem pap, és még nem a guiny és keserűség császára. Ha jó harminc évvel korábban írja meg a „Gulliver utazásai”-t, még Purcell életében, akkor sem lett volna kapcsolat közöttük. Swift nem költő volt, hanem író. A többiek: Addison, Congreve nagyon fiatalok; csak az utóbbival lett évek múltán laza kapcsolata, a „The Double Dealer” és a „The Old Bachelor” nem jelentékeny kísérezzenéjében.

Purcellnek a 80-as években nem volt más választása, megmaradt ifjúkorának költőinél: D’Urfeynél, Tate-nél, akiket már ismert. És ezenkívül visszafelé fordult és Shakespeare, Beaumont és Fletcher, Brome, Davenant műveit és Cowley verseit böngészte, melyekre dalokat s duettekét írt. A zenén kívül ott keresett menekvést, hogy feledje lelkének néha súlyos terhét.

A magánéletben ugyan sokat elért. Már 18 éves kora óta jelentek meg művei nyomtatásban, kinevezték a király hegedűseinek zeneszerzőjévé, a Westminster Abbey és a Chapel Royal organistájá lett. Megnősült. Feleségét Francesnek hívták, vezetéknevén talán Petersnek. De első három-négy gyermekük meghalt, s csak két lány és egy fiú, Edward élte túl, aki jóval atyja halála után cseperedett fel nem jelentékeny muzsikussá. E szomorúságokon kívül némelykor zeneszerzési lehetőségei is keserítették napjait. A „The Fairy Queen” előszavából fogalmat alkothatunk erről, mert ott felpanaszolja, hogy az angol operatípus nem kielégítő az olaszsal és a franciával szemben. Ennek vétkét nagy részben az egykori közönségnek kell vállalnia, melynek érdeklődése nem megfelelő irányba mutatott. Ugyanúgy rohantak a színházba, mint Shakespeare idején s a drámaírók nem győzték a versenyt mohóságukkal; érzékeiknek minden nap új izgalom kellett, emiatt a drámák tiszavirágéletet éltek, és sebtében a hajdani írókat is elő kellett venni. Csakhogy ez már nem a régi nagy idők közönsége volt! Shakespeare-t ők unalmasnak, összefüggéstelennek, barbárnak és homályosnak találták. És ugyanígy Beaumont és Fletcher, Ben Jonson, Milton műveit is. Valamennyit szét kellett túrni a kedvükért, felforgatva a cselekményt és a művészet lényegét, mert ők a színházba nem megrendülni jártak, hanem mulatni. Nekik a pompázó díszlet volt a fontos és a ragyogó megvilágítás, ők a nyelv szellemes csemegéit szerették. Ilyen környezetben a zenének csupán a díszlet szerepe jutott. Szólhatott előjátéknak, közzenének, szerelmi jelenetnél, varázslatnál, felvonuláshoz, tánchoz — de semmi esetre sem végig az egész drámán. Purcell a „Dido and Aeneas”-t a maga egészében megkomponálta. Az operairodalomnak ez az egyik legihletettebb kis remekműve azonban zártkörű előadásra készült, egy lányintézetnek, s ezért a szerző szabadjára engedhette fantáziáját; éppen emiatt túl sok lett volna a nagyközönségnek. Purcell vetélytársa, a francia Grabu, az „Albion and Albanus” operával jóval kisebb merészség ellenére is megbukott. Mindez arra bírta

Purcellt, hogy legközelebbi jelentős művét, a „The Prophetess, or The History of Dioclesian”-t csak helyenként zenésítse meg. Ennek sikerén buzdult fel Dryden, akivel Purcell ezután 11 drámában működött együtt. De ezek legkiválóbbja: a „King Arthur” és a „The Indian Queen” is, ugyanúgy mint a Shakespeare felforgatásával készült „The Fairy Queen” (a „Midsummer Night’s Dream” nyomán), a „Timon of Athens” és a „The Tempest” csak a Dioclesian korlátozottabb értelmében tekinthető operának és nem talált bele az opera további európai fejlődésének medrébe. Ezt őszintén fájlahatjuk, mert a nagyszerű drámai csomópontok és felvonásvégek felépítésében kitűnt drámai alkata, a Dido és a Dioclesian átfogó hangnemi tervezése, dallamainak gazdag áradata és szépsége Purcellt első között tette hivatottá arra, hogy a Didóhoz hasonló remekművekkel az opera műfajának vezéralakjai közé tartozzék. E kiváló tulajdonságai mellett éles szeme elsőnek akadt meg néhány későbbi nagy zenei témán: az „Oedipus”-on (Dryden és Lee színművében), a Don Juanon („The Libertine” címmel Shadwell színművében) és a „Don Quixote”-n (Cervantes nyomán D’Urfey színművében).

Mégsem érlelhette be a végső eredményeket. Színpadi műveiben útját állta a képességeihez nem eléggé felnőtt zenei közízlés, amely a könnyed szórakozás és az alkalomhoz kötöttség túlzott hangsúlyával Purcell ódáira és egyházi műveire is kivetette hálóját. E veszedelem elől legnagyobb ide tartozó alkotásaiban ugyan ki tudott térni s a „Hail, bright Cecilia” s a Yorkshire Feast Song ódák, a Te Deum and Jubilate, a „Jehovah, quam multi” zsoltár, a „My heart is inditing” anthem és még néhány művének zenéjében századunk hallgatója is tiszta örömmel gyönyörködhet, de első benyomásunk szerint ezekben sem nyitotta meg a zsilipeket egy új élet felé, miként kamarazenei szvitjeiben és szonátaiban sem. Megpróbálták hatását Händelnél az Utrecht Te Deum-ban és a Birthday Ode for Queen Anne-ben kimutatni, s az a gondolat is felvetődött, hogy vajon harpsichordra (a zongora angol elődjére) írt szvitjei nem hatottak-e Bach híres Angol-szvitjeire, szonátainak „canzona” tételei Bach fűgáira. Hiszen legértékesebb és terjedelmre is legnagyobb harpsichordműve, a Toccata éppen Bach másolatában maradt reánk. Sőt néhol „áttört” hangszerelése, egyik-másik formálási sajáttsága egészen a bécsi klasszikusokig mutat előre.

De nem ebben van Purcell zenetörténeti szerepe. Az is helytelen irányból közelítené meg őt, aki csak arra lenne tekintettel, hogy mit vett át a múltból és kortársaitól. Purcell ilyen vonatkozásban is fogékony volt, egyéniségének kára nélkül. Byrd — vagy mondjuk így — Erzsébet korának polifon hagyományait s az ayre műfaját senki sem örökölte s fejlesztette méltóbban, mint ő. A masque operaszerű műfaját is, melyben egykor Ben Jonson tolla vetekedett Inigo Jones díszleteivel, üde zenéjével igazán ő mentette meg az életnek a „King Arthur”, „The Fairy Queen” és „The Tempest” egyes részleteiben. S ha tovább folytatjuk: amikor nyitányt írt s a jelenetvéget táncba oldotta — Lullyt érezzük a háta mögött, amikor hangszínek játékát fényből árnyékba borította s versenyre kiálltatta oda egymásnak kórusait — a régi velencei mesterek emléke éledt fel, s amikor szonátát komponált, szvitet írt, utolsó éveiben új formán, új s lágyan kibomló éneken töprengett — a kortárs olasz zeneszerzők hatását is elárulta. De ki vádolhatná meg őt azzal, hogy némileg epigon volt, aki másnak szorgos munkával gyűjtött mézén hízott kövére? Purcelltól távol állt az ilyen szándék, ahogy az sem érdekelte, követik-e őt.

Kézírásának tanulmányozásából úgy rekonstruálják egyéniségét, hogy rendkívül szenzitív és tartózkodó volt. Ez Closterman portréján benne van tekintetében s mozdulatában is, ahogy inkább magánál őrzi meg, mintsem hogy nyújtaná egy papírtekercsen kompozícióját.

Ezért táru fel annyi tartózkodó finomsággal művészetének időtlen szépsége. Igen, időtlen, noha korának gyermeke volt. Mi talán még jobban rászorulunk tanítására, mint akik körülötte és utána éltek. Mert szűkében vagyunk a megnyílt érzelmeknek, a frissen és erőltetés nélkül kibomló gondolatoknak s annak a könnyed mozdulatnak, amely szigor és melegség nélkül rendez formáit. Purcell meg tudta tenni, hogy valóban életnek lángja legyen az, melyet átvesz és tovább nyújt, áthevítve a maga színeivel. Hogyan tehette meg?

Úgy, mint a tavasz, a természet ifjúkora, mely a legkülönfélébb életkeket szökenti szárba. Purcell művészetében is a barokk kor tavasza a megújulás ígéretét hintette szét mindenfe-

lé. S éppen az új és a régi életnek egymással összeölelkező tavaszi indulása adja meg művészetének gyengédségét és báját. Ezen a határvonalon állva lett a zeneművészet egyik legpoétikusabb és legfinomabb dallami invenciójú költője. És formálásának is ez a titka. A „My beloved spake” anthemben rövid, látszólag egészen különböző részek sarjadnak sűrűn egymás mellett, úgyhogy egyet sem lehetne kihasítani közülük a többiek megsértése nélkül; ebben olyan, akár a kedve szerint élő természet: szabálytalan és mégis megvan lényegének végső egysége. Ezt a spontánul megnyilatkozó egységet szolgálják dallamrímek összecsendülései is nagy távolságokról („Blessed is he” anthem) és a ground bass kedvelése („Dido”; „Sound the trumpet”, Yorkshire Feast Song, „Hail, bright Celilia” ódák; „Sonatas in IV Parts” No.6.), melyben egy makacsul ismétlődő basszus téma felett szabadon árad el a többi szólamok zenéje. Egyes művekben egybe től több formát (a „Laudate Ceciliam” óda első felében a responsorium-formát a híd-formába s ezeket együtt az egész óda rondó és nagy kéttagú formájába), és mert Purcell nem állhatja a forma kicsinyes, egyforma osztódását, sem a tökéletes egyensúlyt, ezért anthemjeinek megnyitó Symphony tételét mindig úgy hozza vissza később, nehogy azzal éppen középpüti messe szét a kompozíciót. Mert szívesen látja, ha valami billent a formán: az ütemszámok aszimmetriája vagy egy kettős utótag. Így mindig érzelmeinek és formáinak friss születését érezzük, minden séma nélkül, azzal az örökös megújhódással, ahogy a természet alkot.

Az a zeneszerző volt, akinek hangja évszázadok távlatából is az eltűnt és mégis örökké jelenvaló ifjúság nosztalgiáját kelti. És ezért kedves mindazoknak, akik tisztelni tudják a lélek hamvasságát.

1959-ben Magyarországon is áldoztak emlékének. A Budapesten régen kedvelt „Dido and Aeneas” hangversenyszerű előadásával (Forrai Miklós vezénylete alatt), a „Golden Sonata”-val (Tátray Vilmos kamaraegyüttese), a C-dúr szvittel (orgonán Margittay Sándor) és az év során több ízben is egyes kamaraműveinek és a „King Arthur”, a „The Fairy Queen”, a „The Tempest” némely részének tolmácsolásával. E sorok írója pedig Purcellról és a régi angol zenéről írt könyvével (265 p.) szolgálta a hazai szakkörök és művelt közönség igényét.

Hisszük, hogy ez az igény sehol sem szűnik meg többé. Ha csak ki nem pusztul életünkben a természetesség, a tavasz és az ifjúság szeretete.

A NYITÁNY FEJLŐDÉSE GLUCK ÓTA

Hallhattuk, Bachnál hogyan fonódnak össze francia és olasz stílusvonások zenekari szvitjeinek a megnyitó tételében. Ugyanilyen összeolvasztásra irányuló törekvést lehet megfigyelni Bach nagy francia kortásának, *Rameaunak* a nyitányaiban is. A zenetörténetben nagyjelentőségű operáinak élére külsőleg francia típusú nyitányokat írt, vagyis lassú bevezetésből és ezt követő gyors részből álló kompozíciót; e részekben belül azonban a belső formai tagolódás és a tematika olaszos volt. És ezzel lerakta alapját annak a klasszikus nyitány-formának, amely teljes szépségében először Glucknál bontakozott ki.

Gluck, a Mozart előtti időnek — Monteverdit kivéve — legnagyobb operaszerzője, a nyitányt sok friss elemmel újította meg. Bár nem elsőként, de ő kezdi a legnagyobb hatással hirdetni és megvalósítani a programnyitány gondolatát, azt, hogy a hangszeres megnyitó zenének és az opera drámájának szoros tartalmi kapcsolatban kell egymással állnia. A már Bachnál, Rameaunál tapasztalt olasz-francia stílusösszeolvadás Glucknál tovább tart. Értethető ez, hiszen a német Gluck Itáliában tanulta az operaszerzést, azután Londonban Händel, Párizsban Rameau művészetével ismerkedett meg, s mindezek igen nagy hatással voltak egyéni stílusának kialakulására. Párizsban aratta legnagyobb sikereit.

Ha az olasz-francia stílusösszeolvadás tekintetében Glucknak vannak is példamutatói, az új típusú, klasszikus nyitány-forma azonban teljesen az ő műve. Ez pedig szoros kapcsolatban áll az akkor keletkezőben lévő szimfónia első tételének formájával, a szonátaformával. Gluck operáinak nyitányai közül az *Alceste* és az *Iphigenia Aulisban* nyitánya a legszébb. Az *Alceste* nyitányában annyiban van programszerűség, hogy az utána felhangzó opera hangulatára utal. Az *Iphigenia Aulisban* nyitánya ennél konkrétan programszerű. Benne az operából vett motívumok hangzanak fel a kézzelfogható összefüggés hangoztatására. A kornak talán legszebb drámai nyitánya ez. Itt kerekedik felül végleg az új, klasszikus nyitány-forma, amely egytételes s ugyanakkor szonátaformájú kompozíció.

Amikor *Mozart* első operáit szerzi, Gluck még nem írta meg az *Iphigenia Aulisban* és az *Alceste* operákt, ezeket a — nyitány tekintetében is — korszakalkotó műveket. Ezért *M.* első operáiban a kor többi szerzőihez igazodik. Ez azt jelenti, hogy a „szimfoniá”-nak nevezett nyitányai és az operák közt nincs semmi tartalmi összefüggés. E fiatakori operanyitányok önálló hangszeres kompozíciók, függetlenül az operától. Van, amelyikük már régebbi mű. Ilyen a „*La Finta Semplice*” nyitánya, amely azelőtt hangversenyszimfónia volt, s azután *M.* elhagyta a menuett-tételt s így operanyitányként alkalmazta. Ez tehát többtételes operaszimfónia, ahogy az olaszok is írják ekkor nyitányaikat. E fiatakori *Mozart* operanyitányokban tehát nincs bent semmi drámai célkitűzés; az opera zenéjével sincs semmi kapcsolatuk.

Az *Idomeneo*-ban (1781) teremti meg *Mozart* első nagyhatású drámai művét, melyen Gluck hatása mutatkozik meg, de az opera egyúttal teljesen *Mozart*-szellemű is. Nyitánya már egészen más, mint a korábbi *Mozart* operanyitányoké: egytételes, és olyan formájú, amilyenné Gluck teremtette a nyitányt. Tehát megnyitó jellegű témával kezdődik, melynek az a funkciója, mint a francia *ouverture*-ökben a lassú bevezetésé, de utána nekilendül egy gyors, *allegro* téma.

Nincs időnk arra, hogy *Mozart* örökértékű operáinak nyitányait végigelemezzük. Csak legalább a *Szöktetés* és a *Varázsfuvola* nyitányáról essék néhány szó.

A *Szöktetés* a szerályból nyitánya egyike *Mozart* legkitűnőbb operanyitányainak. Az opera hangulatát kitűnően előkészíti: egy csapásra oda varázsol minket a Kelet mesevilá-

gába. Ezt nagy részben a hangszerelésnek is lehet tulajdonítani, a keleties hangszíneknek. Fuvola helyett kislefuvolát ír elő Mozart, szokatlanul sokféle ütőhangszert alkalmaz, és ahogy apjának címzett levelében írja, a zene „mindig piano és forte között váltakozik, a forteban pedig török zene hangzik fel, és azt hiszem, ettől aztán senki el nem alszik, még ha egész éjjel nem is hunyhatná álomra a szemét”. A nyitány látszólag háromrészes de valójában csak egy kis, rendkívül szép, halvány holdfényes középső epizódja van, andante tempóban, amely Belmonte első áriájának bevezetését idézi, mollba áthelyezve. E kis epizód után visszatér a nyitány elejének gyors, mozgalmas tempója.

A Varázsfuvola nyitányát a legnagyobb tökéletességű francia ouverture-nek nevezhetnénk. E formának a külső jegyeit ugyanis meg lehet itt találni: méltóságteljes bevezetéssel kezdődik, amit fugált rész követ. De annakidején a francia ouverture-nek nem volt semmi kapcsolata a drámával, a Varázsfuvola nyitánya viszont igazi bevezetés a mindent átölelő emberszeretet napsugaras világába. A fuga jóval kidolgozottabb mint amilyen Mozart hasonló műveiben lenni szokott; némileg átjárja a szonátaforma, kissé hasonlóan ahhoz, ahogy a Jupiter szimfónia zárótételében. A lassú bevezetést három, súlyos, rendkívül ünnepélyesen ható, fúvós akkord nyitja meg. Ezek az akkordok a nyitány első része után megismétlődnek. Azonosak azokkal az akkordokkal, amelyeket az operában a „bölcesség temploma” előtt a papok megszólíttatnak. A nyitányban tehát ezáltal kapcsolat jön létre az operával. De nem csak ilyen költői, zenei értelmük van, hanem szimbolikus jelentésük is. Mozart szabadkőműves volt, erre sok célzás történik az operában. A három akkord arra a három ütésre emlékeztet, amelyekkel a szabadkőműves ceremóniákat szokták megnyitni. A fuga témája Clementinek évekkel korábbi B-dúr zongoraszonátájából származik. De mit számít ez? Senki sem tudta volna e témát ilyen mesteri módon feldolgozni, mint Mozart.

Igen sok minden abból, amit *Beethoven* nyitányaiból tipikusan reá jellemzőnek tartanak, így például a forma hatalmas arányú kibővítése is, már ő előtte megtalálható. Gluckon és Mozarton kívül olasz és francia szerzők készítették a Beethoven-nyitányt elő. Így például Simon Mayr, az elolozosodott német mester, aki a nyitányhoz kódát csatolt. Mayr-nál ez a tulajdonképpeni nyitány (szonáta) forma lezárulása után következik és egy erőteljes dinamikai fokozás (crescendo) vezet be, akárcsak Beethoven legtöbb és legfontosabb nyitányában. A formát keresztülszelő, a rohanó allegrót hirtelen meg-meg akasztó kis epizódok, amelyek után szinte fel nem tartóztathatóan száguld megint tovább a zene már a francia Méhulnél is megvannak.

Beethoven nyitányai közül mindenekelőtt a Leonora nyitányokról kell beszélnünk. Három van belőlük, a legerjedelmesebb a harmadik, amely egyébként keletkezési idejében és tartalmilag igen közel áll a másodikhoz. A bevezetés túlnyomórészt Florestan áriájának a témáját dolgozza fel. Az allegro részben először a megingathatatlan, reményteli szerelem témáját halljuk, s utána a melléktémát, amely a bevezetésben felhasznált ária-témának az átalakításából származik. A szabadulást jelző trombita-szignál a második és a harmadik Leonora nyitány nem sokban tér el egymástól. Utána azonban nagy a különbség. A II. Leonora nyitány hamarosan lezárul, a III.-ban viszont megismétlődik az expozíció s a kompozíciót egy hatalmas crescendo után ujjongó záróhymnus rekeszti be. Azt írta nekünk a pompás kérdés-özönnel és nagy tájékozottsággal érdeklődő Galamb Gábor tanár Nagykállóról: „Wagner szerint logikusan és drámai szempontból a II. Leonora nyitány helyesebb a III.-nál, mert a III.-ban Beethoven feláldozta a költői tartalmat s a logikát a formának. Ez pedig annyit jelent, hogy Florestan újból szenved és reszket halálfélelmében, holott már megszabadult. A zeneesztétika ítélete szerint tehát melyik az értékesebb: a II.-e, ahol a szerző következetesen ragaszkodik a programhoz, vagy pedig a III., amelynél a szerző szigorúan a formai szabályokhoz tartja magát?” Florestan szabadulását a halál markából s a börtönből a trombita-szignál tudatja. Amikor ez után mégis megismétlődik az expozíció, ezt úgy értelmezhetjük, hogy Florestan még nem bízik egészen, s lelki szemei előtt még egyszer elvonul minden, amíg felül nem kerekedik benne a szabadulás mámorító tudata. Valami ilyen meggondolással írhatta ezt Beethoven, és nem csak formai okok miatt, különben már a II. Leonora nyitány végén is ott állt volna a Wagner által annyira ostorzott „visszatérés”.

E három nyitányon s a Fidelio nyitányán kívül Beethoven többi nyitánya színművekhez írt megnyitózene. A legnagyobb közöttük a Coriolan, s az Egmont nyitánya. A Coriolan nem Shakespeare tragédiájához, hanem Collinéhez készült. Az Egmont Goethe drámáját vezette be.

Beethoven után a nyitány nagy népszerűségét elsősorban *Weber*nek köszönhetette. Az ő nyitányai pompás melodikájukkal, magukkal sodró lendületükkel és ragyogó hangszerelésükkel mindenkit lenyűgöztek. De Webernél, helyesebben utanzóinál ideiglenes hanyatlás áll be. Weber művei átmenetet jelentenek a program-nyitánytól az egyveleg-nyitányhoz. Még megtartja a klasszikus nyitány formáját s arra is ügyel, hogy meglegyen a benső összefüggés a dráma és a megnyitózene között. A tematikus anyagot azonban kizárólag az operából meríti. Weber utanzói többnyire csak ezt a külsőséget vették át, és egyszerűen témákat és motívumokat soroltak egymás után, minden benső szükségesség és kapcsolat nélkül. A szonátaformát is legtöbbször elejtette. Az operairódalomban majd Wagner adja vissza a nyitánynak az őt megillető jelentőséget és biztosít megint költői programot e műfajnak.

Természetesen, az említett ideiglenes hanyatlás még nem Webernél, hanem utanzóinál következik be. Mert Weber még meglehetősen ragaszkodik a klasszikus nyitányformához, és bizonyos költői összefüggésre, összefoglaló hangulati áttekintésre törekszik nyitányai-ban.

Az életteli Weberrel szemben *Mendelssohn* a romantika formaőrzőbb, szelídebb és szentimentálisabb ágát képviseli. Mendelssohn nagyon kedvelte a nyitányt, viszonylag sok ilyen kompozíciót írt. Egyik-másik közülük művészetének legjobb termése. Mendelssohn használta először a hangverseny-nyitány megjelölést. Ezek már csupán a nyitány formáját őrzik, de tartalmukban nincs megnyitó jelleg, hanem önnön magukért született kompozíciók. Ezért hangverseny-nyitányai mind programzenék, mint ahogy Mendelssohn valamennyi műve az. Megszületésüket valamely dráma hatásának („*Athalia*”, „*Ruy Blas*”), egy költemény („*Szélcsend a tengeren és szerencsés utazás*”) vagy egy táj keltette érzelmeknek köszönhetik („*Hebridák*”). Nyitányai kristálytisza formálásúak.

Első hangverseny-nyitányát egy színmű — Shakespeare „*Szentivánéji álma*” ösztönözte. E nyitány nem a színház számára készült, hanem csupán hangversenyteremnek. 17 éves korában írta ezt a csodálatosan finom kompozíciót.

Egészen más volt a nyitányról az olaszok felfogása. Tipikus példa erre *Rossini*. A *Tell Vilmos* nyitánya kivételével, amely valódi programnyitány, a többi *Rossini* nyitánynak semmi köze az operához. Jellemző ebből a szempontból a Sevillai borbély nyitánya. Ez eredetileg az „*Aureliano in Palmira*” nagyopera nyitányául szolgált, azután az „*Elisabeta d'Inghilterra*” tragikus operája előtt is felhasználta *Rossini* és még egyik másik operájának, a „*L'Equivoco Stravagante*” nyitányaként. Az olaszoknál könnyen vándorolhatott ide-oda egy nyitány, hiszen gyakran semmi kapcsolata sem volt az operával. Ma a fent nevezett három opera nyitányát a Sevillai borbély nyitányaként ismerjük. El sem tudnánk képzelni enél szellemesebb vígjátéknyitányt.

Más volt a nyitányról *Wagner* véleménye. Szerinte a nyitány az opera bevezetőzenéje. Egyébként korábban kezdett nyitánnyal foglalkozni, mint operával. Nyitányokkal kezdte a zenei pályafutását. Különnféle zeneszerzési kísérletezések után 17 éves korában mutatják be B-dúr hangverseny-nyitányát. Vele gúnyos csodálkozást vált ki az előadó muzikusok és a közönség körében, mert őket minden negyedik ütemben egy hatalmas üstdob-ütéssel ijesztgeti. Kissé különös emberke még. Az a szándéka, hogy a partitúrát 3, különböző színű tintával írta meg: vörössel a vonóhangszerek szólamát, kékkel a fafűvókét és feketével a rézfűvókét. A B-dúr nyitányon kívül e fiatal (17–24 éves) korából még 4 nyitányát említhetjük meg, az „*Enzio király*”-t, „*Kolombus*”-t, „*Polonia*”-t és „*Rule Britannia*”-t. A legérdekesebb közülük a „*Kolumbus*”, amelyben már a „*Bolygó hollandi*” és a „*Rajna kincse*” motívumok csírái bukkannak fel. Egyébként e hangverseny-nyitányok a szokásos formában készültek: lassú bevezetéssel és azt követő allegro résszel.

Zenedrámához írt nyitányai a „*Bolygó hollandi*”-tól kezdve két csoportba oszthatók. Az egyikbe azok tartoznak, amelyek közvetlenül a cselekményt készítik elő, csupán az első

felvonás bevezetőzenéi. Ide sorolhatjuk a Nibelung tetralógia bevezető zenéit. Valamennyi többi nyitánya a másik csoportba tartozik. Ezek jellemzői, hogy tartalmilag és formailag ke-
rek egészet alkotnak, oly módon, hogy költői programjuk a cselekmény egészét előkészítő
eszméket ölel fel. Nyitányaiban, melyeket Wagner „előjátékoknak” nevez, a kompozíciót
esetenként az adott program szerint komponálja meg, s bár a hagyományos nyitány formát
többnyire nem ejti el egészen, mégis jelentős mértékben háttérbe szorítja. Nyitányai közül,
bármilyen szép is, a Lohengrin nyitánya a legkevésbé alkalmas hangverseny előadásra,
annyira a drámához van kötve. Ezzel szemben a Bolygó hollandi, a Tannhäuser és a Mes-
terdalnokok nyitánya gazdag tartalma révén, mely mintegy az egész dráma eszméjét átfog-
ja, igen alkalmas önálló, hangverseny előadásra is. A Bolygó hollandi nyitánya fő és mel-
léktémából álló expozíciójával, kidolgozásával és visszatéréssel, amelyekhez negyedik
részként Beethoven módjára egy kóda is társul, még elég világosan mutatja a klasszikus for-
mára történő támaszkodást. A klasszikus, szonátaformájú nyitány visszatérés részét a
Tannhäuserben is meg lehet találni. Ámbár a Tristan „előjátéka” egyetlen témából készült,
még itt is megtalálható a klasszikus nyitány forma háromrészes felépítésének maradványa.

Valamennyi közül a Mesterdalnokok nyitánya a legterjedelmesebb. Ebben az „előjáték-
ban” is meg lehet találni azt a két szonátaforma sajátosát, amely ellen különben Wagner az
írásaiban annyira hadakozik: a visszatérést és a két, ellentétes gondolat váltakozását. A
pompázó mesterdalnok-témakörrel, amely a kompozíció végén ragyogóan visszatér, mint-
egy melléktémaként az édes, vágyódó szerelmi motívum áll szemben.

Van valamelyes származási kapcsolat a régebbi idők nyitánya, pontosabban a hangver-
seny-nyitány és Liszt „szimfonikus költeményei” között. Erre vallanak azok az okok és
öszönzések, amelyeknek néhány szimfonikus költemény megszületését köszönheti. A
„Tasso” eredetileg Goethe százéves születési évfordulója alkalmából megtartott ünnepe-
ségekre készült előjátékkul Goethe drámájához. A „Prometheus” a Herder emlékünnepek
alkalmából készült bevezető zenének. Az „Orpheus”-ról úgy tudják, hogy Gluck „Orphe-
us”-ához szánta volna Liszt, előjátékkul. A „Hamlet” partitúráján ez a felirat áll: „Előjáték
Shakespeare drámájához”. Az „Ünnepi hangok” zajos ünnepekre készült nyitány-féle.
A „szimfonikus költemény” megjelöléssel ugyan Liszt szembehelyezkedik a régi nyitány-
nyal, mégis több művében megőrzi a bevezetőzene jelleget. Még egy fontos kapcsolat van a
régibb nyitány és a szimfonikus költemény közt: mind a kettő egytényes kompozíció. A for-
mát azonban Liszt teljesen szabadon teremtette meg, esetenként az adott programnak meg-
felelően. A program pedig igen sokféle lehetett: ösztönzésül szolgálhatott valamely irodal-
mi mű („Amit a hegyen hallani”, „Mazepa”, „Hamlet”, „Az ideálok”), képzőművészeti
alkotás („Hunnok csatája”, „A bölcsőtől a sírig”), vagy valamely legendás, esetleg szimbo-
likus alak („Tasso”, „Orpheus”, „Prometheus”, „Hungária”).

Így teremtett Liszt a korábbi hangverseny-nyitány helyett egy új, szabad zenekari for-
mát, amelyet „szimfonikus költeménynek” nevezett el.

BÓNIS FERENC:

MOSONYIANA

A MOSONYI-KUTATÁS ÚJ EREDMÉNYEI II.

BEVEZETÉS

MOSONYIANA címen Mosonyi Mihály zeneszerző (1815–1870) életének és munkásságának azokat a dokumentumait kívánjuk folyamatosan felkutatni és közrebocsátani, melyek jelen munka szerzőjének első Mosonyi-monográfiájával¹ összevetve, nővumnak számítanak. Az 1960-as könyv összegezte annak idején a magyar zenetörténetírás minden idevágó kutatási eredményét — ideértve természetesen a szerző saját kutatásait is. Egyszerűsödött tudatosította azokat a feladatokat, melyeknek elvégzését a Mosonyi-kultusz a jövőtől várhatja. Hogy ezek közül csak a legfontosabbakat említsük: a zeneművek tematikus-kronologikus jegyzéke, az ebben listázott művek modern kiadásban való közreadása, az írásművek és levelek gyűjteményének megjelentetése, az életmű korabeli és post mortem recepciójának dokumentumgyűjteménye, a lehetőségek határai között a teljes zeneszerzői életműnek hangzó anyagként való rögzítése és ismertetése. (Az utóbb említett két részfeladatot általában nem szokták a tudományos problémák sorában számontartani; Mosonyi esetében azonban az „alapkutatás” és az „alkalmazott kutatás” szorosabb egységet alkot, mint azon zeneszerzők esetében, akiknek munkássága a napi előadóművészi gyakorlatnak integráns részét alkotja.)

A Mosonyi-kultusz történetében az utóbb említett területen is jelentős változások történtek 1960 óta. A Mosonyi-diszkográfia mindaddig egyetlen 78-as fordulatszámú *próba-lemezt* és egy, ugyancsak 78-as fordulatszámú *lemezrészletet* regisztrált. A próbalemezen — mely üzleti forgalomba nem került — Dohnányi Ernő vezényli a *Gyász hangok Széchenyi István halálára* című szimfonikus költeményt a Filharmóniai Társaság zenekarának élén. A másodikként említett „lemez-részleten” — maga a korong a magyar hanglemez történetének egyik úttörő ritkasága — az 1913-ban meghalt Takáts Mihály a Tóth Kálmán versére írt *Felleg borult az erdőre* kezdetű Mosonyi-dalt éneкли. Hosszanjátzó lemezeink sorában Magyar Hanglemezgyártó (Hungaroton; mintegy három és fél évtizeden át az állami monopólium letéteményese) *egyetlen* nagyobbszabású mű megjelentetésével járult hozzá a Mosonyi-kultuszhoz: e mű a *Zongoraverseny*, Nemes Katalin előadásában. (Ugyane mű kottájának kiadása a Zeneműkiadó kispártitúráinak sorában, Váczi Károly gondozásában, a szerzőnek eddig egyetlen, nyomtatásban napvilágot látott szimfonikus kompozíciója; a vonóskíséretes *Libera*, ugyancsak a Zeneműkiadónál, jelen sorok írójának közreadásában jelent meg.) Mosonyi műveinek „hangzó anyag”-ként való terjedésében a kompaktlemez, a CD felfedezése hozott számottevő változást. A CD, kicsiny felületen sok zenét rögzítő tulajdonsága folytán, „*összkiadás-orientáltságú*” műfaj; minden korábbi hangfelvételi lehetőségénél alkalmasabb teljes életművek vagy életmű-csoportok megörökítésére. Jelen tanulmány írásakor (1995) négy teljes CD-t és egy további, nem teljes CD-t szentelt kiadója Mosonyi műveinek (Naxos, Hong Kong: kétkezes és négykezes zongoraművek és átiratok Kassai István és Körmendi Klára előadásában, a *Zongoraverseny*a kassai Szlovák Állami

Készült a Magyar Hitelbank Művészeti Alapítvány támogatásával.

Filharmonikus zenekar tolmácsolásában, Körmendi Klára szólójával, az *I. szimfónia* a pozsonyi Szlovák Rádió Szimfonikus Zenekarának interpretációjában, mindkét utóbbemlített mű Robert Stankovsky vezényletével; Emergo Classics, Hollandia: *Libera*, Holland Liszt Ferenc Kórus, karmester: Peter Scholcz). Hisszük, hogy e *külföldi* kompaktlemezek fogadtatása *hazai* lemezkiadóinkban is figyelmet ébreszt Mosonyi életműve iránt.

A művek hazai, nyilvánosság előtti megszólaltatásához az Erkel Ferenc Társaság adott keretet. Ez az 1989-ben alakult társaság legfontosabb feladatai egyikének tartotta és tartja a magyar romantika ismert és ismeretlen műveinek előadását. 1990 óta minden március 15-én történelmi hangversenyt rendez Gyulán, mely a Magyar Rádió élő közvetítése által országos-egyidejű nyilvánosságot kap. Ezekben a hangversenyeken — ideértve a jelen sorok írásakor előkészületi stádiumban lévő 1996-os történelmi koncert műsorát is — az alábbi Mosonyi-művek *bemutatója* hangzott-hangzik el:

- 1991: *A régi Rákóczi-nóta* (Kassai István)
- 1992: *Grand duo* (Kassai István—Körmendi Klára)
- 1993: *VII. vonósnyégyes* (Bartók Vonósnyégyes)
- 1995: *Grand nocturne* (Rásonyi Leila, Fenyő László, Kassai István)
- 1996: *Premier trio*, op 1

A zenetudományi irodalomban jelen munka szerzőjének *Mosonyiana I.*² című tanulmánya hozott újat az 1960-as monográfia megjelenése óta. A *Mosonyiana I.* kiegészítette a monográfiában közölt műjegyzéket, összegezte a zeneszerző családjára vonatkozó kutatásokat és a korabeli magyar, osztrák és német sajtó áttekintésével a zeneszerző életére és munkásságára vonatkozó, száznál több magyar és németnyelvű dokumentumot közölt az 1842 és 1862 közötti két évtized történetéből. E munka — noha vizsgálódásának köre nem terjedt ki az élet és a mű egészére — megvetette egy új, monografikus összefoglalás alapjait.

A zeneszerző életpályája két szakaszból állott. Az egyikben a bécsi klasszikusok és a korai német romantika hatása alatt állott. Ekkor írt művein (1837—1858) még eredeti német családi neve áll: *Brand*. 1859-ben következett be pályájának döntő fordulata, amikor rádöbbsent nemzeti elhivatottságára: arra, hogy a magyar zenei életet építve, *korszerű és magyar hangú* műveket kell írnia. E fordulat megpecsételésekül változtatta nevét, szűkebb pátriája, Moson megye nyomán, *Mosonyira*.

Az 1960-as monográfia főként a második korszak műveivel foglalkozik. Nem csupán azért, mert ezeknek a könyv szerzője nagyobb eredetiséget, stílári tekintetben nagyobb jelentőséget tulajdonított, mint a „Brand-korszak” alkotásainak. Hanem azért is, mert az első alkotói periódus bizonyos kamarazeneművei — köztük épp a remekművű *VII. vonósnyégyes* — a nyilvánosság elől rejtekezve lappantak, illetve, mert a tanulmányozást feletébb megnehezítő *szólamok* formájában maradtak csak fenn. Ahhoz, hogy Mosonyi korai kamarazenei stílusát mélyebb elemzésnek vethessük alá: mindenképp partitúrába kellett foglalni a szólamokat — majd e partitúrák analízisével válaszolni a művek stílári kérdéseire. A *Mosonyiana II.*, jelen munka, ez utóbbi feladatra vállalkozott.

GRAND DUO: MOSONYI ELSŐ ISMERT KAMARAZENEMŰVE

A muzsik 1835-ben, pozsonyi tanárának, a későbbi aacheni zeneigazgatóvá lett és a Liszt-életrajzban is szerephez jutott Turányi Károlynak javaslatára a szlavóniai (akkor Magyarországhoz tartozó) Rétfaluba költözött, Pejachevich Péter gróf kastélyába, zenemes-ternek. Pejachevich gróf főbb életrajzi adatai ezek: született Pozsonyban 1804. február 20-án, meghalt Bécsben, egykori muzsikusat tizenhét évvel túlélve, 1887. április 15-én. A család úgynevezett rumai ágának tagja, „birtokos Verőcze megyében Rétfalun, Torontálban Tordán”³. 1851—1859 és 1867—1869 között Verőcze vármegye, 1865—1867 között Szerém vármegye főispánja. Hivatalvállalása a Bach-korszakban világosan mutatja politikai elkötelezettségét — mely nagyban különbözött udvari muzsikusanak felfogásától. Az ifjú

Brand útját a nála tizenegy esztendővel idősebb Pejachevich grófhöz Turányinak egy másik tanítványa, Keglevich Károly gróf is egyengette: az ő édesanyja, gróf Esterházy Erzsébet, másodunokanővére volt Esterházy Franciskának, Pejachevich Péter feleségének.

Az 1842-ig Rétfalun töltött hét esztendő (melyet pozsonyi és feltehetően bécsi tartózkodások is kiegészítettek) a felkészülés idejét jelentették Mosonyi muzsikusatételében. A zongoragyakorlásra — ezt Ábrányi Kornél Mosonyi-életrajzából⁴ tudjuk — főleg éjszakánként jutott ideje. Hogy ne ütközzék össze a házirenddel: egy régi hangszer klaviatúráját kiszervezte, azt használta néma gyakorló-zongorának. A nyilvánosság előtt soha nem szerepelt pianista-minőségben; hogy azonban megalapozott hangszeres tudásra tett szert, az zongoraműveinek technikai igényeiből világosan következik. De erre utal az a tény is, hogy Pestre kerülésétől, 1842-től, haláláig a zongoratanítás volt megélhetésének legfőbb forrása. Keresett pedagógusa volt a dunaparti városnak; Erkel Ferenc, aki nemcsak komponistaként és karnagyként emelkedett ki Pest muzikusai közül, hanem Liszt technikai képességeivel egyenértékű zongorista-tudást is mondhatott a magáénak, Mosonyira bízta saját muzsikusiainak tanítását.

A zeneszerzésben Reicha hatkötetes tankönyve volt Mosonyi egyik mestere; másik a klasszikus mesterek tanulmányozása és másolása (a szó mindkét értelmében). Kamarazeneszerzői jártasságát Haydn vonósnégyeseinek elmélyült búvárlásával szerezte. Szólamokból egybeírta Haydn egy-egy kvartett-tételét úgy, hogy valamelyik szólam helyét üresen hagyta. Ezt utóbb „újrakomponálta”. Egybevetve a „maga csinálmányát” az eredetivel, hihetetlenül sok titkát elleste a klasszikus kamarazenei szerkesztésnek. Kiváló partitúrájátékos és tévedhetetlen transzponálóvá is képezte magát: bármilyen darabot bármilyen hangnemben eljátszott, kivíva e képességével Erkel Ferenc csodálatát. Technikai tudása az önnevelés csodája volt; már a XIX. század harmincas éveiben kifejlesztette magában azokat a képességeket, amelyeket százhusz évvel később Kodály Zoltán követelt meg a „jó zenesz”-től⁵.

Grand duo című háromtételű, négykezes zongoraművét 1837–38-ban, még Rétfalun írta. A szó mai értelmében „diplomamunkának” szánhatta; erre vall a mesterének, Turányi Károlynak szóló ajánlás. De erre utal az a tény is, hogy nem ismerjük ennél korábbi kompozícióját. Pedig kellett, hogy ilyenek léteztek legyen — hiszen a *Grand duo*, ha „iskolai dolgozat” is: mindenképpen nagyszabású, technikailag fejlett mű, melyet számos próbálkozásnak kellett megelőznie; feltételezhető, hogy ezeket a zeneszerző utóbb megsemmisítette. Jelenlegi ismereteink szerint tehát a Duo Mosonyi legkorábbi, fennmaradt kompozíciója.

Tételeinek áttekintése:

- I. *Allegro assai*: szonátaforma.
- II. *Allegretto*: téma változatokkal.
- III. *Vivace*: szonátaforma.

A „nagy kettős”-nek nevezett teljes mű tehát négykezes zongoraszonáta. Szerzőjének legfőbb példaképe egyértelműen Beethoven (ez a már-már szellemi függőségnek mondható Beethoven-tisztelet sokáig jellemzi még Brand Mihály kamarazenei és szimfonikus kompozícióit), e mellett, kisebb mértékben, feltűnik a korai romantikusok — Schubert, Mendelssohn, Rossini — szellemi szomszédsága is.

A nyitótétel virtuóz, patétikus hangú muzsika; anyagából különösen a melléktéma tanúskodik Beethoven hatásáról.

A variációs második tétel témája a meghitt, vallomásos mozarti témátípust mintázza, abból a dallamcsaládból való, amelyikből a Kis éji zene lassúja. A bensőséges témát öt változat mutatja meg egyre több oldaláról, egyre díszesebb, egyre csillogóbb köntösben. Már e korai Mosonyi-műből kitűnik: a *variáció* szerzőjének legkedveltebb formái közül való; későbbi, immár egyéni hangú kamarazeneműveiben is él vele. (Jellemző, hogy a témát a *Grand nocturne* és a VII. *vonósnégyes* variációs tételeiben is öt változat követi.)

A zárózene ismét gyors szonátatétel, heves, zaklatott, Beethoven módjára „szuronyt szegező” főtémával. A melléktéma olasz operaszerzők emléke előtt tisztelig, akárcsak a fiatal Schubert szimfóniáinak nem egy helye. De ez a téma sem fékezi a tétel pompás lendületét.

A mű feltűnő vonásai: a zenei beszéd folyamatossága és eleganciája, a klasszikusoktól tanult témátípusok alkalmazása, a zenei karakterek kontrasztjaira épülő egyensúly — ugyanakkor pedig a *pályakezdő zeneszerzőt* jellemző magatartás, mely inkább *hasonlítani akar* mesterére vagy mestereire (akiket többé-kevésbé másol), mint *eltérni* azoktól.

A Rétfalun írt *Grand duo* nyilván házi használatra készült a grófi tanítványok számára — akárcsak Schubert Zselizen írt négykezes kompozíciói a Pejachevich-gyerekek távoli rokonainak, az Esterházy grófkisasszonyoknak. A mű nyilvános előadásáról a zeneszerző életében nincs tudomásunk, első ismert előadásának — a vélhető nyilvános ősbemutatónak — helye és ideje: Gyula, 1992. március 15.

ÚTBAN AZ EGYÉNI STÍLUS FELÉ:

GRAND NOCTURNE HEGEDŰRE, GORDONKÁRA ÉS ZONGORÁRA

A *Grand nocturne*, műfaját tekintve, öttételes szerenád, a szó mozarti értelmében (eredetileg a Kis éji zene is öt tételes volt). Felépítésén érezhető szerzőjének az a törekvése, hogy megszabaduljon az *iskolás* szonátaforma nyűgétől. De a megoldás még nem valamilyen formabontó romantikus szonátatétel kikovácsolása, kidolgozási elemekben bővelkedő expozícióval, a tételhatárokon szabadon áramló témaanyaggal (ahogy Liszt teszi a Mosonyi-mű évtizedében felvázolt nagyszabású formáival) — hanem a szonáta formai kérdéseinek teljes megkerülése. Eljárása — mutatis mutandis — egyes magyar zeneszerzők kibúvásaira emlékeztet 1950 táján, zenetörténetünk „divertimento-korszak”-ában. A Nocturne induló- és tánc-tételekből, valamint egy nagyszabású variációs tételből áll. Ez utóbbi a mű legegényebb hangú szakasza. A variációs tétel és az azt követő scherzo olyan tartalmi súlyt jelent, mely mellett a stilizálatlan induló- és tánc-tételek — különösen a művet záró keringő — súlytalanságukkal tűnnek fel.

A tételek áttekintése:

I: Marche

Tempo di marcia (D-dúr, 1—54. ütem)
Trio (G-dúr, 55—96. ütem)
Marcia da capo

II: Menuetto

Tempo di Minuetto (A-dúr, 1—32. ütem)
Trio (a-moll, 33—64. ütem)
Minuetto da capo

III: Thema con variazioni

Thema (D-dúr, 1—16. ütem)
Var. 1 (17—32. ütem)
Var. 2 (33—48. ütem)
Var. 3 (49—64. ütem)
Var. 4 (65—106. ütem)
Var. 5 e Finale (107—165. ütem)

IV: Scherzo

Scherzo (h-moll, 1—169. ütem)
(Quasi trio) (H-dúr, 169—264. ütem)
(visszatérés) (h-moll, 265—432. ütem)
(Quasi trio) (H-dúr, 433—464. ütem)
(visszatérés, quasi coda) (H-dúr, 465—482. ütem)

V: Finale. Tempo di Valse

Introduzione (D-dúr, 1—4. ütem)
Valse (D-dúr, 5—28. ütem)
(1. epizód) (G-dúr, 29—41. ütem)
Valse (D-dúr, 45—68. ütem)
(2. epizód) (d-moll, 69—84. ütem)
Valse (D-dúr, 85—112. ütem)
(3. epizód) (B-dúr, 113—132. ütem)
Valse (D-dúr, 133—185. ütem)
coda (D-dúr, 185—192. ütem)

Valamennyi tételnek van valamilyen egyéni sajátossága, jóval több, mint amennyi egy szinoptikus táblázatról leolvasható. A művet nyitó *Marche* a Mozart korabeli szerenádok, szabadtéri nyáresti muzsikák, kerti ünnepségek hagyományát eleveníti fel romantikus díszletekben. A klasszikus gyakorlatnak megfelelően ennek hangjaira vonultak volt be a muzsikusok. Mosonyi indulója két tekintetben is figyelemreméltó: a zeneszerzőnek a monodematika iránti vonzalmáról tanúskodik (vagyis, hogy a főtéma vagy alaptéma súlyával egyik kontraszobjektum sem vetekedhetik, illetve, hogy az alaptéma, valamilyen módon, akkor is jelen van a zenei szövetben, amikor nem az övé a főszerep). A másik jelenség, amelyre fel kell figyelni, a főtéma karaktere, melyben „fanfár”- és „menet”-elemek egyesülnek. Hasonló jelleg, sőt hasonló motivika tűnik fel utóbb Mosonyi magyar korszakának egyik legfontosabb alkotásában: az 1859-ből való Kazinczy-kantáta (*A tisztulás ünnepe az Ungnál*) zenekari introdukciójában.

Az induló zenei beszédének folyamatossága jellemzi a *Menuetto*-tételt is, mely különben mind témaraajzában, mind hangulatában messze távolodott a klasszikus mintáktól: romantikus zsánerkép. Triójának mélabús-férfias poézise Chopin hatására utal.

A mű legnagyobb műgonddal megírt, legszebb és legmélyebb része a központi tétel: *Thema con variazioni*, téma öt változattal. Témáját akár Schubert írhatta volna (más szavakkal: Brand témájára erőteljesen hatott Schubertnek egyik hangszeres darabja, melyet O. E. Deutsch Schubert-műjegyzéke⁶ 365/2 számon tart nyilván). Ez a Trauer-Walzernek nevezett *instrumentális* darab utóbb a „Három a kislány” című, Schubertől szóló és zenéjéből összeállított, 1916-ban bemutatott daljátékban „Tavaszi felhők az égen” kezdettel vált nálunk népszerűvé.

Bizonyos, hogy e tétel megírása előtt Brand alaposan tanulmányozta Schubert hasonló műfajú darabjait, köztük a Pisztráng-ötöst; kidolgozásának változatosságában, folyamatosságában, dramaturgiai rendjében sok a schuberti elem. (Schubert zenéjéhez fűződő kapcsolatának későbbi dokumentuma az „Erlikönig” általa készített hangszerelése 1853-ból.)

A *Nocturne* variációs tételének témája szabályos periódus-terjedelmű (16 ütem), ugyanilyen terjedelmű az első három változat is. Változatosságot itt elsősorban a szereplő hangszerek fellépése és az általuk megjelenített megannyi új karakter hoz. A témát a gordonka mutatja be *zongorakísérettel*, ilymódon is hangsúlyozva a dal-jelleget. A sűrűbb mozgású 1. variáció főszereplője a hegedű. A 2. változat a zongoráé: annak balkéz-szólamában tűnik fel a téma, mely köré a jobbkez szólama girlandokat fűz, a két vonósszólam szerepe itt a kísérésre szorítkozik. A 3. változatban a vonósok virtuozitása csillog (futamok,

kettősfogások, trillák). A 4. variációban a cselló cantus firmusként zendíti meg a témát, melyet átfonnak a hegedű és a zongora egymást kiegészítő (komplementer) díszítőindái. E változat terjedelmesebb, mint a téma és külön-külön az első három variáció: azok 16 ütemes egységekben valósulnak meg; a 4. variáció első 16 ütemét további 26 taktus egészíti még ki: az előzményeket „moll tükröződésben” megmutató minore, továbbá egy 10 ütemes átvezetés az 5. változathoz. Ez utóbbi — címe szerint *Var. 5 e Finale* — külön formaelegség a tétel nagyformájában. Négy részből épül: két nyolcütemes, egy tizenhatütemes „al-variációból” és egy coda-jellegű, tematikus búcsúzó szakaszból. A finale különösen a hegedűre bíz virtuóz feladatot, az egyes metszetek egymástól eltérő technikai-nehézségi fokát „più difficile” illetve „più facile felirattal a szerző külön is jelezte (a nehézséget harmincketted-szextolák láncolata jelenti). A viszonylag hosszú tétel belső változatossága immár mesteri kézre vall: a zene feszültsége egyetlen pillanatra sem enged.

Kitűnően megformált *Scherzo* (Allegro molto quasi Presto) következik ezután. S ha az előző tételben minduntalan a schuberti minta derengett előtűnk: ezúttal Beethoven, közelebbről a IX. szimfónia scherzója jelenik meg ihletforrásként. Tüstént meg kell azonban jegyeznünk, hogy a negyvenes évek közepén, amikor Mosonyi a *Nocturne* partitúráján dolgozott, a hazai közvélemény még egyáltalán nem ismerte a IX. szimfóniát. E Beethoven-remekmű magyarországi bemutatója 1865. március 25-én volt a Filharmóniai Társaság előadásában, Erkel Ferenc vezényletével a pesti új Vigadóban — bár ezt a teljes előadást tíz esztendővel megelőzte már a Scherzo-tétel bemutatása, ugyancsak Erkel vezényletével (1855. december 2). Beethoven tiszteletében nem volt különbség Erkel és Mosonyi között; Erkel pozsonyi zenetanára, Heinrich Klein, Beethoven közvetlen ismeretségi köréhez tartozott; Mosonyi, bár önerőből, szintúgy a Beethoven-szimfóniák legalaposabb ismerőinek egyike volt magyar földön. 1864-ben átfírta zongorára, négykézre mind a kilenc mesterművet, mely 1866-ban, Rózsavölgyi kiadásában napvilágot látott és országszerte terjedt. A Mosonyi-nocturne scherzo-tétele — bár Beethoven hatásától csak a trio-részekben szabadul — nagy mesterségbeli tudással írt karaktertétel, mely a magyar zeneszerző jelentékeny ellenpontozó tudásáról is számot ad. A teljes tétel formája a Beethoven-tól kezdeményezett, de Schumanntól, utóbb Brahmtól is alkalmazott „kétszer hajtogatott” modell. A rohamozó h-moll téma kibontakozását két ízben fékezi le egy érzelmes H-dúr szakasz: a „ritmuselv”-vel a „dallam-princípium” ellentétét állítva szembe. A scherzo-szakasz végső visszatérése egyszersmind coda; a tétel lezárása (hasonlatosan Kodály Galántai táncaihoz) ismét határozott beethoveni gesztus: a IX. szimfónia scherzójának záró-fordulata.

Nem lehetett könnyű feladat, mindezek után, olyan befejező zenét írni, mely tovább fokozta volna a mű hangulati feszültségét. Mosonyi, szemléltomást, nem is a feszültség fokozását, hanem annak feloldását bízta a zárótételre (*Tempo di Valse*). Sajátos, eredeti formát választott: rondóformájú keringőt, melyben, hogy újat hozzon, a főtéma és az egyik epizód-téma *együttes* visszatérésére is alkalmat talált.

E finale hangolást utánzó négy bevezetőütemmel kezdődik, ebből száll fel a csipkefinom „neo-rokoko” valcer-téma. Az első epizód: mazurka, a főrész alaphangnemének szubdominánsán (G-dúr). A rondótéma visszatérését szenvedélyes moll epizód követi (ezúttal a főtétel hangnemének azonos nevű molljában: d-mollban). A két vonóshangszer édes sext- és tercparhuzamai Brahms szimfonikus és kamarazeneműveinek számos analóg helyét idézik emlékezetünkbe: itt azonban csak a *forrás* lehetett közös, a magyar cigányzenekarok előadasmódja — hiszen Brahms a *Grand nocturne* komponálásakor tizenkét esztendő kisfiú csupán.

A rondótéma harmadik visszatérését a mazurka repríze követi olyan epizódként, melybe Mosonyi „belekeveri” a keringőtéma elemeit is. Ezután „igazi”, végső visszatérés következik, hatásos codával.

A teljes mű tetszetős muzsika, még terjedelmesebb tétéleiben sem találunk egyetlen felesleges vagy oda nem illő hangot sem. Külső hatásaira rámutattunk — tegyük azonban hozzá, hogy ezek szuverén integrálása mindig meggyőző, spontaneitásával lefegyverező. Bizonyos, hogy a *Grand nocturne* olyan ujjgyakorlat volt, mely új területek meghódítását készítette elő a nyugati orientációjú hazai zeneszerzés számára.

A VII. VONÓSNÉGYES

A VII. vonósnégycet — keletkezési idejét csak stfluskritikai eszközök segítségével határozhatjuk meg — legfeljebb egy év (vagy annál kevesebb) választja el a *Grand nocturne* komponálásától. Feltehetőleg 1845-ből vagy a rákövetkező esztendőből való. E műben a zeneszerző fejlődésének harmadik fokozatát figyelhetjük meg. A *Duóban* élt a szonátaformával, de itt még nagyonis a klasszikusok „tanítványa” volt: inkább utánzott, mint teremtett. A *Nocturne* zeneszerzője bizonyos, számára meghódított területeken (variáció, scherzo, rondo) már szuverén formaalkotónak tetszett. Ezeknél messzebbre azonban még nem merészkedett; a ciklikus mű hiányzó darabjait triós dalformában fogalmazta meg, az újszerű szonátatétel formai-tartalmi felelősségét mintegy elhárítva magától (valljuk meg: ebben a magatartásban az 1950 körüli magyar zeneszerzés bizonyos „tétovaságára” ismerünk). A VII. vonósnégycben azonban már nem kerül ki óvatosan a nagyforma problémáit: mind a nyitó-, mind a zárótételt érdekes *romantikus* szonátaformában fogalmazza meg. Közben sok újat hoz a belső tételek megformálásában is.

Említettük korábban: e mű autográf szólamok formájában maradt ránk; ezek alapján jelen tanulmány szerzője rekonstruálta és készítette elő kiadásra a partitúrát. A szólamok „szűzi érintetlenségéből” egyértelműen megállapítható volt, hogy *ebből az anyagból* a vonósnégycet soha nem adták elő, még házimuzsikálás alkalmával sem. A vonósnégyc ajánlása Pfeffer Ignácnak, a pesti Diana fürdő tulajdonosának szolt, Mosonyi szomszédjának (a zeneszerző Pfeffer házával áttellenben, a Fürdő utca, a mai József Attila utca 1-ben lakott). Pfeffer maga is gyűjtötte a zenei kéziratokat, leszármazottja, Dr. Péteri Ignác, ezt a tevékenységet magasabb szintre emelve, rendszeres keretek között folytatta (mint a Bartók-család gyermekorvosa, nem fogadott el pénzt Bartók Péter kezeléséért, így Bartók, köszönetképpen, neki ajándékozta az *Allegro barbaro* eredeti kéziratát). Dr. Péteritől Mosonyi vonósnégycének kézírata Major Ervin gyűjteményébe került, az ő halála után, vétel útján, a Magyar Tudományos Akadémia Bartók Archívumába. Ujfalussy Józsefnek, az utóbb Zenetudományi Intézet néven működött intézmény akkori igazgatójának szíves előzékenysége folytán e tanulmány szerzője megkaphatta az autográf szólamanyag fotómásolatát. Ennek alapján készült a partitúra, mely lehetővé tette a mű ősbemutatóját Gyulán, 1993. március 15-én, a Bartók vonósnégyc (Kömlös Péter, Hargitai Géza, Németh Géza, Mező László) előadásában.

A mű tételeinek áttekintése:

I: Allegro, h-moll, 3/4, 406 ütem, szonátaforma

II: Andante scherzando, G-dúr, 4/8, 139 ütem, A B A C A-forma

III: Scherzo. Allegro, h-moll, 3/4, 344 ütem, A B A-forma

IV: Finale, Adagio assai — Allegro molto h-moll, 3/4-C, 391 ütem, szonátaforma

Az *I. tétel*, bevezetés nélkül, lapidáris tömörségű, rohamozó unisono homlok-témával kezdődik, kertelés nélkül, a lényegre térve (ennek az indításnak is megvan a maga beethoveni előképe, lásd például az op. 95-ös f-moll kvartettet). Hogy itt mindazonáltal nem klasszikus forma-kópiáról, hanem eredeti romantikus szonátaformáról van szó, azt két tény is bizonyítja. Az egyik a mon tematikus princípium szerepe, vagyis, hogy a fő téma kontrasztját nem vele egyenértékű mellék- és záró téma teremti meg, hanem önmaga mindenhol kimutatható jelenléte, ennek megfelelően a fő téma erős variabilitása, másrészt — az előbbiekből következően — az expozícióban már megmutakozó kidolgozási elemek romantikus bősége. (A finaleban, mindezen túl, más tétel témája is feltűnik, amire a romantika előtt — pontosabban szólva, Beethoven IX. szimfóniája előtt — aligha találunk példát.)

A tétel felépítése:

Expozíció: 1—158. ütem (158)

Kidolgozási rész: 158—270. ütem (113)

Repríz: 271—406. ütem (136)

Az expoziáció rendje: a főtéma bemutatása, a főtéma látszólagos visszatérése alaphangnemen az 1. melléktéma megjelenésével kombinálva, a főtéma második látszólagos (maggiore) visszatérése egy 2. melléktéma feltűnésével, visszavezetés.

A kidolgozási rész (mely 45 ütemmel rövidebb az expoziciónál) főként a két melléktémát szerepelteti, a főtéma állandó jelenlétében.

A repríz a főtémát és az 1. melléktémát hozza vissza, majd a főtéma maggiore-alakjával a 2. melléktémát. Sok moduláció közepette (mely általában nem a repríz sajátossága) mindig előtűnik a tematikus alapanyag. A tétel codája a főtéma utolsó visszatérése.

Rendkívül érdekes és egyéni a belső tételek helyén álló két *scherzo*: egyikük lassú, a másik gyors; egyikük a hangzás szokatlansága és hangsúly-játékainak meglepetései miatt viseli joggal a *scherzo*-címet, másikuk a beethoveni *scherzo*-típushoz tartozása révén. A *II. tétel* A-részét mind a négy hangszer pizzicato játssza, raffinált hangsúly-eltolásokkal, hol fokozatos, hol hirtelen-váratlan dinamikai váltásokkal fokozva a tétel különleges hangzását. Az arco megszólaltatott B-rész után a C az addigi dúr karaktert szenvedélyes moll anyaggal ellensúlyozza. Az A végső visszatérésében az első hegedű arco-legato ellenszólamot társít a másik három hangszer pizzicatojához; a visszatérés kellős közepén megszólal a C-rész témája is.

Újabb ellentétként hangzik fel a második *scherzo*-tétel: a szerenád-hangulatú pizzicato után a beethoveni rohamozó gyors zene. A *III. tétel* formai váza: A B A + coda. A sikerült A-főrészt, teljesen szokatlan és egyéni módon, trióként (B) basszusvariációk sora követi: téma és hét változat, mely Mosonyi mesteri ellenpontozó tudásáról ad képet. Az A-rész visszatérése kombinált: a rohamozó *scherzo*-szakaszba beleszővődik a basszusvariációk témája. A tétel belső kontrasztját hangnemi ellentéttel is biztosítja a zeneszerző: a h-moll főrészt a trio H-dúrjával állítja szembe.

A *IV. tétel*: lassú bevezetés után következő gyors fugato. A tétel felépítése:

Bevezetés 1—20.

Expozíció 21—170.

Kidolgozási rész 171—274.

Repríz 275—350.

Reminiszcencia

a *II. tétel*ből 351—358.

Végső visszatérés,

quasi coda 359—391.

Látható: Mosonyinak az utolsó tételre is jutottak még váratlan ötletei. Egyik a Mozarttól és Beethoventól tanult, szonátaszerkezetbe foglalható fúga (fugato), másik egy korábbi tétel témaanyagának visszaidézése.

A mű hangzása nagy kamaramuzsikusi gyakorlatról és a vonóshangszerek természetének elmélyült ismeretéről is tanúskodik. (Arról, hogy kvartettezett volna, nincs verbális adatunk, bár a *VII. vonósnégyes* szövémódja ezt látszik bizonyítani. Tény viszont, hogy zenekari nagybőgősként számos koncerten fellépett, egyebek közt az Esztergomi mise és a Szent Erzsébet legendája ősbemutatóján, Liszt vezénylete alatt.) A *VII. vonósnégyes*ben mindenképpen eljutott a végső pontig, ameddig klasszikus-korai romantikus látóhatára Pesten, a 48-as szabadságharc előestéjén, eljutni engedte. Zeneszerzői életének nagy változásaitól már csak néhány esztendő választja el. E kettős változás elindítója egyfelől Schu-

mann, Wagner — és mindenekelőtt Liszt költői világának, tehát kora legmodernebb áramlatainak megismerése. A másik változás, mely szintén Liszt hatása alatt történt, figyelmét a korszerű *magyar* műzene formáinak kialakítására irányította. E kettős hatás feltárása azonban új fejezete immár Mosonyi életének és művészi munkásságának.

JEGYZETEK

¹ Bónis Ferenc: Mosonyi Mihály, Budapest 1960

² Bónis Ferenc: Mosonyiana — a Mosonyi-kutatás új eredményei, I. Magyar Zene, Budapest 1989

³ Nagy Iván: Magyarország családai czímerekkel és nemzedékrendi táblákkal. IX. kötet, Budapest 1862, 194—198. lap

⁴ id. Ábrányi Kornél: Mosonyi Mihály élet és jellemrajza, Pest 1872, 14—15. lap

⁵ Kodály Zoltán: Ki a jó zenész? Budapest 1954

⁶ Otto Erich Deutsch: Franz Schubert, Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge, Kassel stb. 1978

- 23 -
MOSONYI: VII. VONÓSNÉGYES
2. TÉTEL

Andante scherzando $\text{♩} = 144$

Körmendy BÓNIS FERENC

Violino I
pp *rit.*

Violino II
pp *rit.*

Viola
pp *rit.*

Violoncello
pp *rit.*

p *f* *pp* *pp*

p *f* *pp* *pp*

p *f* *pp* *pp*

p *f* *pp* *pp*

rit. *ces* - *cen* - - do

ces - *cen* - - do

ces - *cen* - - do

ces - *cen* - - do

10

Handwritten musical score system 1, measures 16-21. The system consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is in 4/4 time. Measure 16 starts with a forte (*f*) dynamic. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *mp* and *f*. The system ends with a *rit.* (ritardando) marking and a *Parce* instruction.

Handwritten musical score system 2, measures 22-29. The system consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is in 4/4 time. Measure 22 starts with a piano (*p*) dynamic. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *p*. The system ends with a *p* dynamic marking.

Handwritten musical score system 3, measures 30-35. The system consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music is in 4/4 time. Measure 30 starts with a piano (*p*) dynamic. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *p*. The system ends with a *p* dynamic marking.



Musical score system 1, measures 36-41. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features dynamic markings such as *sf*, *f*, *dimin.*, and *pp*. A large slur covers the first two staves across measures 36-41.



Musical score system 2, measures 42-46. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features dynamic markings such as *cres.* and *cen-do*. A large slur covers the first two staves across measures 42-46.



Musical score system 3, measures 47-52. It consists of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The music features dynamic markings such as *f*, *dimin.*, *sf*, *p*, and *pp*. A large slur covers the first two staves across measures 47-52.

Handwritten musical score for the first system, measures 55-59. The score is written on four staves. The first staff (treble clef) begins with a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The second staff (treble clef) also starts with a *f* dynamic. The third staff (bass clef) starts with a *f* dynamic. The fourth staff (bass clef) starts with a *f* dynamic and includes the instruction *arco* at measure 55. The system concludes with a *ppizz.* marking and a *pp* dynamic across all staves.

Handwritten musical score for the second system, measures 60-65. The score is written on four staves. The first staff (treble clef) has a *p* dynamic at measure 60 and a *f* dynamic at measure 65. The second staff (treble clef) has a *p* dynamic at measure 60 and a *f* dynamic at measure 65. The third staff (bass clef) has a *p* dynamic at measure 60 and a *f* dynamic at measure 65. The fourth staff (bass clef) has a *p* dynamic at measure 60 and a *f* dynamic at measure 65.

Handwritten musical score for the third system, measures 66-70. The score is written on four staves. The first staff (treble clef) has a *pp* dynamic at measure 66 and a *cres-* marking at measure 70. The second staff (treble clef) has a *pp* dynamic at measure 66 and a *cres-* marking at measure 70. The third staff (bass clef) has a *pp* dynamic at measure 66 and a *cres-* marking at measure 70. The fourth staff (bass clef) has a *pp* dynamic at measure 66 and a *cres-* marking at measure 70.



72 *cen - - do - -* *f* *pp* *arco*

This system contains four staves of music. The vocal line (top staff) has lyrics "cen - - do - -" and includes dynamic markings *f* and *pp*. The piano accompaniment (bottom three staves) features complex rhythmic patterns with dynamic markings *f*, *pp*, and *arco*. A vertical bar line is present at the end of the system.



73 *arco* *pp* *arco* *pp* *arco* *pp* *f*

This system contains four staves of music. The vocal line (top staff) has the marking *arco*. The piano accompaniment (bottom three staves) includes dynamic markings *pp*, *arco*, and *f*. A vertical bar line is present at the end of the system.



74 *f* *p* *dim.* *p* *dim.* *p*

This system contains four staves of music. The vocal line (top staff) has dynamic markings *f* and *p*. The piano accompaniment (bottom three staves) includes dynamic markings *f*, *dim.*, and *p*. A vertical bar line is present at the end of the system.

Handwritten musical score system 1, consisting of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics "cres-cen-do" and dynamic markings *f* and *pp*. The second staff is a piano accompaniment with lyrics "cres-cen-do" and dynamic markings *f* and *pp*. The third staff is a piano accompaniment with lyrics "cres-cen-do" and dynamic markings *f* and *pp*. The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics "cres-cen-do" and dynamic markings *f* and *pp*. The system is marked with a *pp* at the beginning.

Handwritten musical score system 2, consisting of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics "ni-tan-tan-do" and dynamic markings *pp*. The second staff is a piano accompaniment with lyrics "ni-tan-tan-do" and dynamic markings *pp*. The third staff is a piano accompaniment with lyrics "ni-tan-tan-do" and dynamic markings *pp*. The bottom staff is a piano accompaniment with lyrics "ni-tan-tan-do" and dynamic markings *pp*. The system is marked with a *pp* at the beginning and a *pp* at the end.

Handwritten musical score system 3, consisting of four staves. The top staff is a piano accompaniment with dynamic markings *pp* and *f*. The second staff is a piano accompaniment with dynamic markings *pp* and *f*. The third staff is a piano accompaniment with dynamic markings *pp* and *f*. The bottom staff is a piano accompaniment with dynamic markings *pp* and *f*. The system is marked with a *pp* at the beginning and a *f* at the end.

Handwritten musical score system 1, measures 111-116. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are bass clefs with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* and *mf*. There are various articulation marks like slurs and accents.

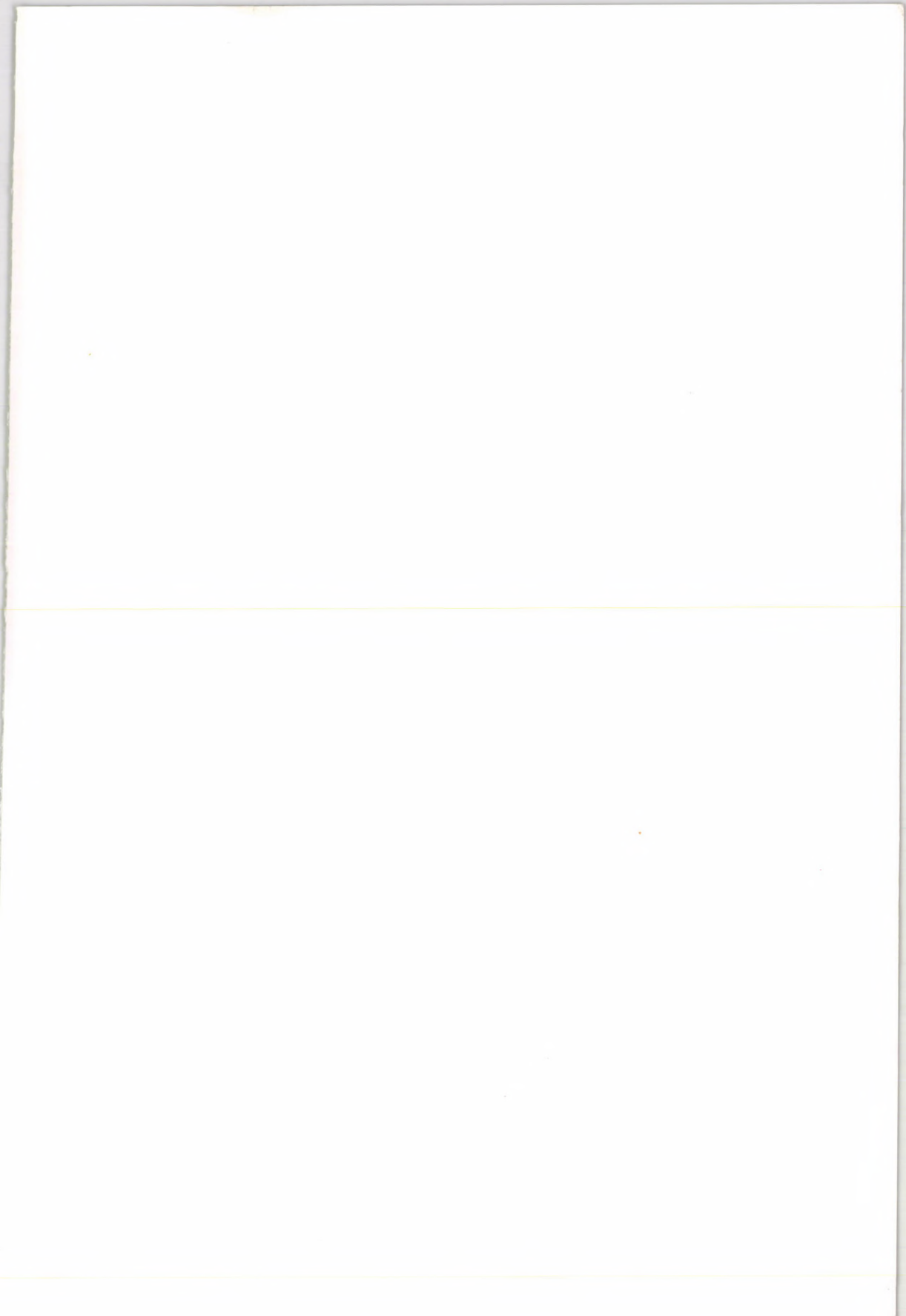
Handwritten musical score system 2, measures 117-122. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are bass clefs with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *mf*, and *p*. There are articulation marks like slurs and accents. The lyrics "cres. cen - do" are written under the bottom staff.

Handwritten musical score system 3, measures 123-128. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a rhythmic accompaniment. The third and fourth staves are bass clefs with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *arco* and *arco*. There are articulation marks like slurs and accents.

Musical score system 1, measures 129-132. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second and third staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The music features various dynamics including *ff*, *f*, *sfz*, and *p*. The word *cresc.* is written below the third staff. The lyrics "ri - te - nu - to" are written below the bottom staff.

Musical score system 2, measures 133-136. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. The second and third staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The music features various dynamics including *p* and *ppizz.*. The tempo marking *a tempo* is written above the top staff.

Musical score system 3, measures 137-140. The system consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp and a 4/4 time signature. The second and third staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The music features various dynamics including *f* and *pp*.

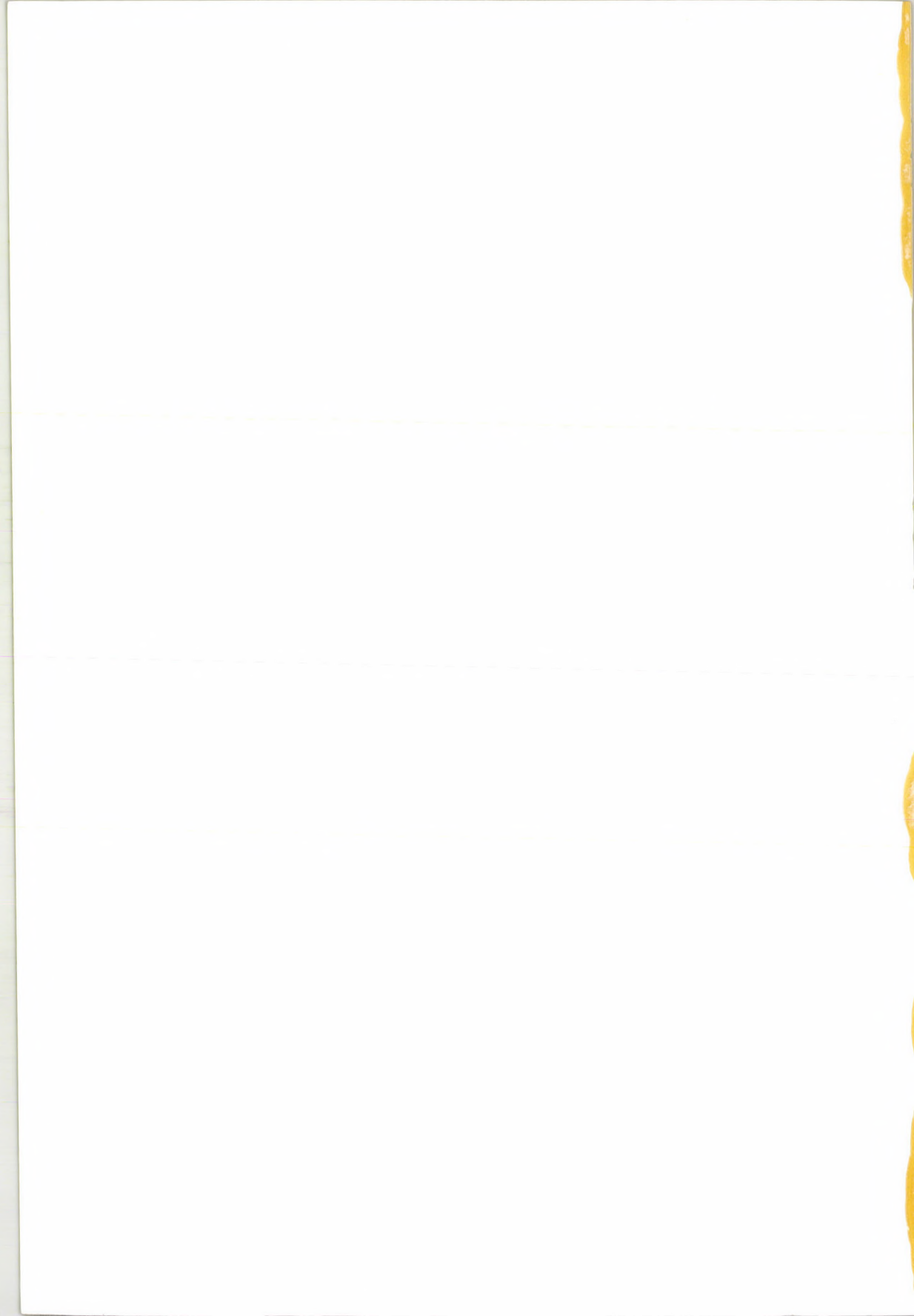


F 57

Kötelesspéldány

MAGYAR ZENE

19**2**95



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXVI. évf. 2. szám

1996. június

UJFALUSSY JÓZSEF 75. SZÜLETÉSNAPIJÁRA

KOMLÓS KATALIN:	
Zenei utalások Goethe <i>Werther</i> jében	102
RITOÓK ZSIGMOND:	
Epos és oimé	107
KROÓ GYÖRGY:	
Wagner: <i>A nyitányról</i>	111
MARÓTHY JÁNOS:	
Logos és/vagy aiszthésisz	117
ECKHARDT MÁRIA:	
Liszt mint Chopin műveinek közreadója	120
KÁRPÁTI JÁNOS:	
Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében	129
BERLÁSZ MELINDA:	
„...iemer mêt ouwê ...” Veress Sándor — Walter von der Vogelweide Elégiája	141
BREUER JÁNOS:	
Lajtha László Coolidge-díja	146
VIKÁR LÁSZLÓ:	
Régi dallamok a magyar őshaza mai területén	151
TARI LUJZA:	
A tágabb környezet — a cigányzenés Debrecen	154

* *
*

KACZMARCZYK ADRIENNE:

Az Harmonies poétiques et religieuses-től (1835) a Pensée des morts-ig (Liszt Ferenc zeneszerzői indulása)	
Bevezetés	171
I. Rögtönzés és zeneszerzés	175
II. Harmonies poétiques et religieuses (1833—35)	193

*Megjelenik a Nemzeti Kulturális Alap, az MHB Táncsics Alapítványa,
a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság,
valamint a József Attila Alapítvány támogatásával.*

MAGYAR ZENE

Zenetudományi folyóirat
Megjelenik évente négyszer

A szerkesztőség tagjai:

UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János

Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1. (Magyar Zenei Tanács címén)

1364 Budapest, Pf.: 47.) Telefon: 118-4243

Kiadja a Magyar Zenei Tanács

Felelős kiadó: VICTOR Máté

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR), Budapest XIII., Lehel u. 10/A 1900 — közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 214-96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 200 forint, egész évre 400 forint

ISSN 0025-0384

Készült a Diamant Kft.-ben

Meghívó

a 75 éves
UJFALUSSY JÓZSEF
tiszteletére rendezett
zenetudományi konferenciára

A Magyar Tudományos Akadémia
Zenetudományi Intézete
és a Magyar Zenetudományi
és Zenekritikai Társaság meghívja Önt
a 75 éves

UJFALUSSY JÓZSEF
tiszteletére rendezett
zenetudományi konferenciára

Időpontja:
1995. április 1., szombat 9.30

Helye:
MTA Zenetudományi Intézet, Kodály terem
(Budapest I., Táncsics u. 7.)

Április 1., de. 9.30 órától

Elnök: Somfai László

Komlós Katalin: Zenei utalások Goethe *Wertherjében*

Batta András: Idomeneo Freud pamlagán
(Hová vezet a mélylélektani útvesztő Mozartnál?)

Dolinszky Miklós: Teória vagy elmélet?
Beszédmódok a mai zenetudományban

Ritoók Zsigmond: Epos és oimé

Szünet

Kroó György: Wagner *A nyitányról*

Tallián Tibor: „... múlték el e pohár éntőlem...”

Máté passió és Cantata profana

Maróthy János: Logos és/vagy aiszthészisz

Ebédszünet

április 1., du. 14.30 órától

Elnök: **dr. Falvy Zoltán**

Eckhardt Mária: Liszt mint Chopin műveinek közreadója

Domokos Zsuzsa: Partitúrahűség és zeneszerzői fantázia

Liszt és Carl Czerny Beethoven-szimfónia
átirataiban

Kárpáti János: Tiszta és elhangolt struktúrák

Bartók zenéjében

Berlász Melinda: „... iemêr mer ouwê...”

Veress Sándor – Walter von der Vogelweide Elégiája

Szünet

Breuer János: Lajtha László Coolidge-díja

Vikár László: Régi dallamok a magyar őshaza
mai területén

Tari Lujza: A tágabb környezet — a cigányzenés Debrecen

KOMLÓS KATALIN:

ZENEI UTALÁSOK GOETHE WERTHERJÉBEN*

A német *Sturm und Drang* legnevezetesebb regényében számtalan sokatmondó zenei utalást fedezhet fel az éber olvasó. A *Sturm und Drang* irodalmi irányzatát azóta bizonyos zenei tendenciákra is alkalmazták a történészek, elsősorban az 1770-es évek viszonylatában. Az „elő-klassziká”-nak (*Vorklassik*) a barokk korszak meghatározott affektusait felváltó romantikus és szubjektív szélsőségei kézenfekvő párhuzamot kínáltak az egykorú irodalmi jelenségekhez. Az ifjú Goethe regénye szinte paradigmája ennek az újfajta érzelmeségnek; ezen túl azonban konkrét megfigyeléseket is tartalmaz a zene hatásáról és szerepéről.

Az ifjú Werther szenvedései néhány hét leforgása alatt keletkezett 1774 februárjában, és még az évben megjelent nyomtatásban is; a cselekmény 1771–72-ben játszódik. Mint ismeretes, Werther karaktere magának a fiatal Goethének, és a szerencsétlen sorsú fiatalembernek, Karl Wilhelm Jerusalemnek az alakjából tevődik össze: mindketten a Hessen tartományban fekvő Wetzlar-ban éltek, ami a regénynek is színhelye. A történet így részben önéletrajzi, részben életrajzi jellegű.

Werther a felvilágosodásnak, és különösen Rousseau tanainak a jellegzetes képviselője. Görögül beszélő, rajzolni tudó, Homéroszt és Ossziánt olvasó művelt fiatalember, aki a természet és az egyszerű vidéki élet szerelmese. Túlérzékeny, lobbanékony, hajlamos az érzelmi és hangulati szélsőségekre. „Hányszor ringatom nyugalomba fellázadt véretem; mert még sose láttál változóbbat, nyugtalanabbat, mint amilyen ez a szív. Kell-e ezt neked mondanom, barátom, neked, aki annyiszor viselted terhét annak a látványnak, hogy a bánatból hogyan zuhantam kicsapongásba s édes melankóliából rontó szenvedélybe”¹ írja barátjának a regény elején. Werther és Lotte, megismerkedésük első estéjén, könnyes szemmel idézik együtt Klopstock „Tavaszi ünnep” című ódáját.

Az érzelmesség (*Empfindsamkeit*) megnyilvánulása ezekben a példákban igen közel áll a német földön ez idő tájt írt zenék egy részéhez. Az *empfindsamer Stil* elsősorban képvisezője természetesen Carl Philipp Emanuel Bach volt, akinek rapszodikus, pre-romantikus zenei világa olyannyira egybevág kortársainak irodalmi törekvéseivel. Philipp Emanuelt tartották a kor *Originalgenie*-jének: legmagasabbrendű megkülönböztetés ez olyan filozófia részéről, ami az originalitást a művészi tehetség minden más attribútuma fölé helyezte.

A kor művészetelméletének néhány jelentős munkája konkrét említést nyer a Wertherben, egy, a történet kezdetén szereplő alkalmi találkozás kapcsán, amiről Werther 1771. május 17-én kelt leveléből értesülhetünk:

Pár nappal ezelőtt találkoztam V...-vel; nyíltlelkű fiatalember, remekbe épített arc. Csak most jön az akadémiákról, nem tartja magát valami nagy bölcsnek, de hiszi, hogy többet tud másoknál. ...

* A tanulmány eredetileg a holland *Oude Muziek* folyóirat számára készült. L. „Muzikale verwijzingen in Goethes Werther”, *Oude Muziek* 10/1 (1995), 5–8.

E szám az Ujfalussy Józsefet köszöntő, publikációra átengedett dolgozatokat tartalmazza. Dolinszky Miklós előadása elmaradt; Domokos Zsuzsanna referátumának lényegesen kibővített változata a Magyar Zene 1994/3. számában jelent meg. (A szerk.)

Mivel hallotta, hogy sokat rajzolk és tudok görögül (két meteor errefelé), hozzám szegődött és sok mindenféle tudást kirámolt előttem. Batteux-tól Wood-ig, De Piles-től Winckelmannig, és biztosított, hogy Sulzer elméletét, az első részt, egészen végigolvasta és van egy Heyne-kézirata az antik világ stúdiumáról.²

Külön kiemelés érdemel az utalás Robert Wood-ra, az *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer* (1763) szerzőjére, valamint — zeneesztétikai szempontból — Johann Georg Sulzer *Allgemeine Theorie der schönen Künste* című munkájára. Sulzer enciklopédiájának első része 1771-ben jelent meg nyomtatásban, a regényben szereplő tanulmányú fiatalember tehát igencsak ambiciózus olvasó kellett hogy legyen.

Zene és tánc, a kor társasági pallérozottságának elengedhetetlen kellékei fontos szerepet játszanak a regényben. A Werther és Lotte megismerkedésének színhelyeül szolgáló falusi bál leírásában találkozhatunk azokkal a táncfajtákkal, amik az efféle alkalmakkor szokásosak voltak.

Minétben kigyóztunk egymás körül; egyik lányt a másik után kértem fel, de éppen a legügyetlenebbek nem jutottak hozzá, hogy kezüket nyújtsák és véget vessenek a táncnak. Lotte és a táncosa angolba kezdtek [*Englisch*], és bizonyára át tudod érezni, mennyire örültem, mikor a sorban ő is elkezdte velünk a figurát. ... Kértem tőle a második kontratáncot; a harmadikat ígérte nekem és a világ legédesebb őszinteségével bizonygatta, hogy nagyon szereti a német táncot [*Deutsch*]. „Itt az a szokás”, folytatta, „hogy minden összetartozó pár együtt marad a német táncnál, az én lovagom azonban rosszul keringőzik és csak örülni fog, ha nem gyötröm vele.” ... Most aztán rákezdünk! és egy darabig a karok változatos fűzésében gyönyörködünk. Milyen bájosan, milyen könnyedén mozgott! s mikor aztán a keringésre került a sor és mint a szférák forogtunk egymás körül, eleinte kissé összevissza ment a dolog, mert nagyon kevesen értenek hozzá. Nekünk volt eszünk és hagytuk, hogy a többiek kitombolják magukat, és mikor aztán az ügyetlenebbje kihullott, nekiláttunk istenigazában.³

A részlet érzékletesen mutatja a különböző táncok karaktere és elnevezése közti összefüggést; pontos megértésük azonban csak az eredeti német szöveg alapján lehetséges. Goethe megkülönbözteti az *Englisch*-t (talán country dance típusú *anglaise*) a 18. században igen népszerű, minden bizonnyal a country dance-ből eredő kontratáncától (*Contretanz*). Még érdekesebb a későbbi keringő (*Walzer*) egyik elődének, a *Deutscher*-nak az esete. Goethe a *Walzer* szót csak ige alakban használja („walzt”; „walzen”); a párok keringőznek a német táncban (*deutscher Tanz*). A terminológia világosan mutatja, hogy ha a *Walzer* mint főnév ritkán fordult is elő a 19. század előtt, a tánc karakterét már a 18. századi *Ländler* és *Deutscher* hordozta.

Mint a jóra való polgári családok leányai általában, úgy Lotte is *Klavier*-on játszik. (A cselekmény helyét és idejét tekintve a hangszer szinte bizonyosan klavichord, bár Goethe következetesen a *Klavier* terminust használja.) Lotte játszik és énekel is, hangszerén kísérve magát. A billentyűs kísérettel ellátott egyszerű dalok a korabeli német *Liebhaber*-reperatóár igen kedvelt részét alkották: dalokat, vagy dalokat és könnyű hangszeres darabokat vegyesen tartalmazó albumok tucatjai jelentek meg ez idő tájt. A *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern*, vagy a *Musikalisches Mancherley* címetek viselő gyűjtemények (mindkettő Berlin, 1761–63) kifejezetten a Lotte-típusú amatőr muzsikuskok számára készültek.

Werther egy félmondatos megjegyzése 1771. augusztus 15-e napjának krónikájában nevezetes információt közöl:

Ma kint voltam Lotte zongoráját (*Klavier*) felhangolni, de nem jutottam hozzá, mert a kicsik egy meséért kínoztak, és Lotte maga is azt mondta, hogy engedjek a kérésüknek.⁴

Vajjon a *Klavier*-hangolás hozzátartozott a civilizált fiatalemberektől elvárható képességekhez? Lovagias szolgálat volt egy gentleman részéről szíve hölgye felé? Vagy pusztán Werther személyes tehetségéről van szó? Az eset futólagos, köznapi említése az első feltevést valószínűsíti.

A zene hatalmáról különböző szinteken, és különböző kontextusban esik szó a regény során. A derűs és optimista természetű Lotte a zene pozitív hatásáról általában nyilatkozik: „Ha bánatom van, és lehangolódtam zongorámon elklimpirozok egy kontratáncot, rögtön rendbe jön minden.”⁵ Néhány lappal később: „Ha bánt valami és el akarja rontani a hangulatomat, felugrom és dalolva végigtáncolom néhányszor a kertet, és mindjárt vége.”⁶ Ezek a személyes közlések pusztán egy szeretetreméltó fiatal lány megnyilvánulásai, aki szeret klavichordozni és énekelni.

A tragikus történet előrehaladtával a zene emocionális hatása mind mélyebbé válik, különösen Werther számára. A Lotte játéka által inspirált következő részlet költői vallo-más a zene gyógyító erejéről.

Van egy dala, melyet egy angyal erejével játszik a zongorán, oly egyszerűen és oly átszellemülten! Ez a kedvenc dala, s engem minden kínból, zavarból és szeszélyből kigyógyít, mihelyt az első hangját megüti.

Semmit se mondhatnátok a zene ősi varázserejéről, amit valószínűtlennek találnék. Hogy megragad ez az egyszerű dal. S hogy tudja előhozni, sokszor épp amikor már golyót szeretnék az agyamba röpíteni! Lelkem zavara és sötétje szétoszlik és megint szabadabban lélegzem.⁷

Természetesen a szerelmes ember vallomása ez; de az ókori történelemben és művészetekben jártas emberé is. „A zene ősi varázserejéről” szólva Werther bizonyára Orfeusz mitológiai legendájára utal.

„Azt gondolom, a zenének elsősorban a szívet kell megérintenie”, írta C. P. E. Bach *Önéletrajzában*.⁸ Az „érzelmes stílus” e fő törekvése tökéletes közvetítőre talált a klavichordban. Ez a rendkívül érzékeny, vibratóra (*Bebung*) is alkalmas instrumentum az emberi lélek legfinomabb rezdüléseit is ki tudta fejezni.

Werther és Lotte, társadalmi konvencióktól és erkölcsi tisztességtől kötve, nem beszélhetnek egymással reménytelen és tiltott szerelmükről. A kimondhatatlan ezért Lotte hangszerén szólal meg. Az *Empfindsamkeit* („érzelmes stílus”) *ars poetica*-ja szerint a zene a szavakkal ki nem fejezhető érzéseket is közvetíteni tudja. A regény egyik felfokozottan emocionális jelenete szinte kézzelfoghatóvá teszi ezt a költői meggyőződést.

[Lotte] érzi, mit tűnök, szenvedek. Ma a szívem mélyéig hatott a tekintete. Egyedül találtam; egy szót se szóltam, és ő rám nézett. És már nem a megejtő szépséget láttam benne, nem a derűs szellem ragyogását, mindez eltűnt a szemem elől. Sokkal csodálatosabb tekintet hatott rám, csupa legbensőbb részvét, legédesebb együttérzés. ... Zongorájához menekült és édes, halk hangon kísérte a dalt, amit játszott. Sohasem láttam ily gyönyörűnek az ajkait; mintha sóváran nyíltak volna ki, hogy szürcsöjlék a hangszerből buggyanó édes hangokat, és mintha csak a titkos visszhang zengene vissza tiszta ajkából.⁹

Semmi sem tudja úgy visszahozni a régi emlékek hangulatát, mint a zene. Egyetlen dalt fel tud idézni helyszíneket, szituációkat, boldog vagy boldogtalan lelkiállapotokat, még illatokat is. A zene mint emlékeztető végtelen fájdalmat tud okozni. Az önfegyelme határához érkezett, érzelmi és szellemi összeroppanáshoz közelálló Werther nem tudja elviselni a régi idők reményeinek feltűnését: sebzett szívét ismét Lotte muzsikálása érinti meg.

Ma mellette ültem ... ültem, ő zongorázott, sok dalt egymás után, és milyen igaz érzéssel! ... Szememet elöntötte a könny. Lecsüszgettettem a fejemet, és tekintetem a jegygyűrűjére esett — könnyeim szakadtak ... És egyszerre csak abba a mennyei, édes énekbe kezdett, csak úgy egyszerre, és lelkemet átjárta a vigasztalás és a múlt emléke, annak az időnek az emléke, amikor ezt a dalt hallottam, a közbeeső sötét időknek, a keserűségnek, a füstbement reményeknek az emléke, és aztán ... Fel s alá jártam a szobában, szívem fuldokolt a sok tóduló képtől. „Az Istenért”, mondtam, heves kitöréssel feléje fordulva, „hagyja abba!” Abbahagyta és dermedten nézett rám.¹⁰

A félelmes kitörés Werther kétségbeejtő állapotának orvosi bizonyítéka.

A főhős érzelmi viharaival szemben Lotte nyugalma rendíthetetlen. A végső jelenetben azonban, amikor utoljára van együtt Wertherrel, az ő egyensúlya is összeomlik. Pontosan ez jelzi a történet drámai csúcspontját.

Lotte különös lelkiállapotba került. ... Szíve összeszorult és borús felhő nehezedett a szemére. Így telt az idő fél hétig, amikor Werther lépteit hallotta felfelé a lépcsőn, majd hamarosan megismerte a hangját, amint kérdezte, hogy hol van Lotte. Hogy dobogott a szíve, s majdnem azt mondhatnók, most először, a barát közeledtére. ... Nem tudta igazán, mit mondott, ahogy azt sem tudta, mit csinált, amikor néhány barátnőjéért küldött, hogy ne maradjon magára Wertherrel. Werther letett néhány könyvet, amit magával hozott, és más könyvek iránt érdeklődött, és Lotte egyik percben azt kívánta, bárcsak jönnének, a másikban meg, hogy bárcsak elmaradnának a barátnői.¹¹

Ez a regény egyetlen pontja, ahol már a zene sem nyújt menedéket Lotte számára.

Lotte a szomszéd szobába akarta ültetni a lányt a munkájával; aztán egyebet gondolt. Werther járt-kelt a szobában, ő pedig a zongorához lépett és egy menüettbe kezdett, de nem bírjt játszani.¹²

Lotte túlságosan felzaklatott ahhoz, hogy játsszék: klavichordját elnémítják az előérzetek. Lázás szerelmi jelenet következik, és másnap Wertner öngyilkossága lezárja a tragédiát.

*

A muzsikos rengeteget tanulhat Goethe regényéből; talán többet, mint a korabeli zenei traktátusok szövegeiből. Megtanulhatja, hogy a végletes érzelmi kifejezés elengedhetetlen része a mintegy 1750—1780 közt németföldön írt, azaz a *Sturm und Drang* és az *Empfindsamkeit* irodalmi irányzataival egykorú zenék előadásának. C. P. E. Bach és mások ismételtelen hangsúlyozták, hogy a zenei interpretáció egyetlen célja a szív benső érzelmeinek a közvetítése. Az a muzsikos, aki emlékezetében őrzi Werther szenvedéseinek a Goethe-féle megfogalmazását, mer majd igazán *romantikussá* válni, amikor ennek a kornak a zenéjét szólaltatja meg.

JEGYZETEK

¹ Az idézeteket Szabó Lőrinc fordításában közöljük; *Werther szerelme és halála* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1957). Jelen idézetet l. a 12. lapon.

² 14. lap

³ 26–27. lap

⁴ 53. lap

⁵ 25. lap

⁶ 35. lap

⁷ 41. lap

⁸ L. William Newman, „Emanuel Bach's Autobiography”, *The Musical Quarterly* 51 (1965), 372.

⁹ *Werther*, 96. lap

¹⁰ 100–101. lap

¹¹ 117–118. lap

¹² 118. lap

RITÓK ZSIGMOND:

EPOS ÉS OIMÉ

Milman Parry nem előzmények nélkül való, de tőle először teljes rendszerességgel elvégzett vizsgálódásai nyomán ma már közhelynek számít, hogy a görög epikus nyelv formuláris jellegű, vagyis hogy jelentős hányadában ismétlődő szókapcsolatokból áll, amelyek, mivel a hexameterbe illenek, természetesen bizonyos metrikai értéket is jelentenek: *obrimos Hektór*pl. *adoniacus, meliédea oionon pherecrateus, megas Telamónios Aias* enhoplíos stb. Parry arra is rámutatott, hogy a formulák elemei cserélhetők: mondhatom, hogy *obrimos Arés, obrimon enchos, meliédea karpon* vagy *megas korythaiolos Hektór*. Ezeket nevezte Parry formula-típusoknak¹. Ahhoz, hogy a költő ilyeneket alkothasson, bizonyos elvonást kellett végeznie: fel kellett ismernie, hogy egy bizonyos szókapcsolatnak mi a metrikai értéke, s ezt egy másik szókapcsolatban kellett újra megvalósítania. Ez természetesen a gyakorlat szintjén történt, a költő nem vonta el a metrikai képletet, de az érzékelés alapján mégis helyesen alkotta meg az új formulát. Ugyanígy épült fel a hexameter, csak itt az alapképlet változatossága nagyobb, de a vers az időegységek száma szerint azonos. Bizonyos mértékig ugyanezt az elvonást a hallgatónak is el kellett végeznie, hiszen különben a hallott szöveget nem érzékelhette volna ismétlődő ritmusként, versként².

Hasonló folyamat azonban nemcsak a nyelvi és metrikai kifejezés síkján figyelhető meg. A folklór-epikákkal foglalkozó kutatók már régen észrevették, hogy az epikus alkotásokban bizonyos elbeszéléselemek szerkezetüket tekintve, de olykor megfogalmazásukban is, ismétlődnek. Ilyen értelemben szólt John Meier már a század elején *Vortragsteilchen-ről*³. A görög epika vonatkozásában hasonló megfigyeléseket ugyan szórványosan már a század elejétől tettek⁴, de arra a felismerésre, hogy ez a görög epika elbeszélő technikájának egyik általánosan érvényes jellemzője, csak a harmincas évek elején jutott el W. Arend⁵, kimutatta, hogy bizonyos tipikus jelenetekben, mint a megérkezés, az áldozati lakoma, a fegyverkezés, a gyűlés stb. mindig azonos elemek követik egymást azonos rendben.

Arenddal egy időben ketten is jutottak hasonló felismerésekre, bár nem oly módszeres bizonyítás útján, mint ő: Parry és Marót Károly. Parry a formula gondolatot építette tovább⁶, de megmaradt a homérosi anyagon belül, Marót néprajzi anyag bevonásával szélesebb összefüggésben szemlélte a kérdést. Rámutatott, hogy az epikus költő gyakorlatában az általánosan használt sablonok, vázak milyen fontos szerepet játszanak, s az is kifejtette, hogy az epikus költő alkotásmódja éppen abban áll, hogy ezekre a vázakra változatokat szerzett. Előbb a *Vortragsteilchen*-gondolat jegyében értelmezte ezt, később már tovább menve nemcsak helyzetek vázáról, hanem történetek vázáról („menetekről”) is beszélt, nagyjából a jungi archetípusok értelmében, s e menetek, vázak megjelölését vélte az *oimé* szóban felismerhetni⁷. A Homéros-kutatás azonban a harmincas-negyvenes években Amerikában a formula kérdéssel volt elfoglalva, az európai Homéros-kutatást pedig W. Schadewaldt hatása alatt az alkotó génusz érdekelte. Így a háború utánig kellett várni, míg a kérdést A. B. Lord újra elővette, s a további kutatásoknak már ő lett az ihletője⁸.

Azt, hogy az eposz tipikus jelenetekkel dolgozik, Arend a görögök lényeglátó képességével magyarázta, mely az egyedi mögött mindig felismeri az általánost, s az általánosra tekintve sem felejt el az egyedit⁹. Parry, aki egyébként nagyon elismerte Arend munkáját, a könyvről írt bírálataiban ezt a magyarázatot, mint misztikusát, elvetette (azt hiszem jog-

gal)¹⁰. Szerinte egyszerűen arról van szó, hogy a költő ezt így örökölte a hagyománnyal, így tanulta, s ahhoz tért mindig vissza, ami a legkönnyebben alkalmazható volt. Elvben Lord is ebből indult ki, de jóval túlhaladt Parryn. Szerinte a téma mindig kettős kötöttségű, egyfelől a korábbi előadások során kialakult formákhoz, másfelől az éppen előadott ének kívánalmaihoz igazodik. A költő a hagyományos formát újra meg újra alkalmazza, átalakítja, e változatok a költő tudatában együtt vannak jelen, de közülük egyik sem abszolút. Még tovább lép M. Nagler, aki már egy kimondás előtti (préverbális) alakot (Gestalt) feltételez, mely minden alkalommal más-másképp valósul meg¹¹.

Ilyen messze talán nem mennék. Ahogyan a formula és a metrika szintjén történik bizonyos elvonás — mind a költő, mind a befogadó részéről —, bár a képlet a maga elvontságában nem jelenik meg, nem tudatosul, csak megvalósultságában, ugyanúgy történik az elbeszélő szerkezetek szintjén. A költő is, a hallgató is tudja, mi várható, s a hallgatóság számára a gyönyörűséget éppen az okozza, hogy valóban az következik, amit várt, vagy — meglepően — nem az. Két síkon megy tehát hasonló folyamat végbe: a szószervezetek (formula) és metrika, illetőleg a szövegszerkezetek (menetek) síkján. Kérdés, kimutatható-e, hogy az epikus költő és közönsége ennek valahogyan tudatában volt.

Az epikus nyelv a költeménnyel kapcsolatban négy kifejezést használ: *aoidé*, *klea andrón*, *epos*, *oimé*. Az első éneket (és talán énekelni tudást) jelent¹², a második, a „férfiak híre”, elsősorban az ének tárgyára és funkciójára mutat: a hősnének tárgya a férfiak híressé váló tettei, feladata pedig éppen ezeknek a tetteknek híressé tétele, a férfiak hírnevének megörökítése. A másik két szó részletesebb vizsgálatot igényel.

Az *epos* az epikus nyelvben nemcsak „szó”-t jelent, annak világosan körülhatárolható, nyelvtani értelmében, hanem mindazt, amit mondanak, mondást, beszédet, szöveget, szöveget stb., egyes számban is. Az epikus költő ti., és nyilván hallgatója is, éppúgy nem elkülönült szavakban gondolkodott, mint, mondjuk, a délszláv énekes sem¹³, hanem bizonyos értelmi egységeket alkotó hangcsoportokban, melyek alkothatnak egy szót, de többet is, akár egész verssort is. Az írás korai foka ezt a helyzetet tükrözi, amennyiben a szavakat nem, vagy csak rendszertelenül különíti el. Az *epos* tehát egyszerűen „mondomány”, „mondat” a szónak megint csak nem nyelvtani értelmében, hanem valami, amit mondanak, ami természetesen nyelvtani értelemben vett mondat is lehet.

A szó az epikus nyelvben, ha költői szöveget jelöl, mindig többesben áll, így, mikor a phaiakok gyönyörködnek Démodokos szavaiban (Od. 8, 91), így, mikor Eumaios arról beszél, hogy az *aoidos*, az énekmondó, „énekel vágykeltő szavakat a halandóknak” (Od. 17, 579), de így akkor is, mikor Aieneias azt mondja Achilleusnak, hogy ismerik egymás nemzetségét és szüleit, mert hallották „a halandó emberek hajdan hallott szavait” (Il. 20, 204), ahol szintén nyilván a hősnékről van szó. A költemény énekel (énekelhető, tehát ritmikus) „mondomány”-ok összessége. Ezt igazolja a későbbi nyelvhasználat, mely költeményeket, nemcsak epikus, hanem lírai költeményeket is gyakran nevez *epé*-nek (*epé* az *epos* többes száma), illetőleg amely *epé*-n költői kifejezéseket ért, az *epos* szót pedig egyes számban verssor, elsősorban, de nem kizárólag hexameter jelölésére használja. Az *epos* tehát olyan szavakat és valamilyen metrikai egységet (sort?) alkotó szócsoportot jelent, melyekből a költemény épül. Nemcsak költői formulákat jelöl, de azokat is, esetleg éppen azokat a metrikus kifejezéseket, melyek a metrikai szabályozás kiindulópontjai lettek, ill. amelyekből az epikus vers, mely többnyire kerek egész volt, kiépült. Mindenestre a szó értelme azt mutatja, hogy költők és hallgatók egyaránt tudatában voltak bizonyos közlési egységek léteének, melyek azonban nem-formuláris elemek (szavak a szó nyelvtani értelmében) éppúgy lehettek, mint alakítható vagy szilárd formulák, komplex formulák vagy éppen mondatok. A beszélő tudatában ezek nem váltak olyan élesen szét, hogy külön-külön megjelölésük szükséges lett volna.

Nehezebb az *oimé* jelentésének tisztázása, már csak azért is, mert sokkal ritkábban fordul elő. Ami bizonyosat tudunk róla az az, hogy a Múzsáknak köszönhető, és hogy valamilyen meghatározott tárgyú elbeszélés, esetleg elbeszéléssorozat. A szó etimológiájával többen is foglalkoztak, legutóbb A. Pagliario, aki szerint a szó eredeti jelentése „kötelék”, „kapcsolat”, az *oimé* az elbeszélés vázlatára, melyet a költő követ, motívum, mely őt ihleti, és a

költőnek az a szabadsága, hogy úgy énekel, ahogy lelke felindítja, az *oimé* kitalálását jelenti¹⁴. Függetlenül attól, hogy e végkövetkeztetést elfogadjuk-e, Pagliaro fejtegetéseiből nem derül ki egyértelműen, miképpen lesz az etimologikus jelentésből az általa feltételezett értelem.

Először a szó alapjelentésével kell tisztába jönnünk. Az *oimé* képzésénél fogva tekinthető nomen acti-nak, mint *phémé*, *odmé*, vagy nomen actionis-nak, mint *hormé*, *timé*, *tolmé*. Akármelyiket vesszük — és nem biztos, hogy a kettőt élesen szét lehet választani — valaminek az összekötéséről, összekapcsolásáról kell hogy szó legyen. A költemény tehát elemekből áll, amelyeket össze kell kötni. Az elemek aligha lehetnek mások, mint *epos*-ok. Erre mutat, hogy a szövés, fonás igéit a görögben is, más indoeurópai nyelvekben is nemegyszer használják a költői tevékenység megjelölésére, s mellette valamilyen mondást jelentő főnév áll¹⁵. Az *oimé* tehát *epos*-ok kapcsolata. Ahogyan az *epos* a szótól a verssorig vagy mondatig különféle terjedelmű „mondományokat” jelölhet, úgy az *oimé* is valószínűleg különféle terjedelmű *epos*-kapcsolatokat jelenthet, mindenesetre valamilyen kerek egészet: ezt a szó előfordulásának helyei kétségtelenné teszik. E kapcsolat valamilyen rendnek megfelelően (*kata kosmon*, *kata moiran*) kell hogy létrejöjjön. Az *oimé* tehát „mondat”-oknak jó rendben való összekapcsolása folytán létrejött szerkezet, amelyet a Múza ad (ez utóbbit a szó három előfordulási helye közül kettőben elmondják). Ez azt jelenti, hogy az *oimé* nem vagy nemcsak tanulás kérdése. Az *epos*-okat, formulákat, ismétlődő sorokat stb. meg lehet tanulni, az énekmondó ennyiben hozzáértően beszél (Od. 11, 378), ezt esetleg ellesheti szervezett tanulás nélkül is, pusztán énekmondók gyakori hallgatása révén¹⁶, s nevezheti magát ezen az alapon a maga tanítványának, mint Phémios, de az *oimé*-t, mint ugyanakkor ő mondja, az isten adta neki.¹⁷ Az, hogy a tanultakat hogyan lehet összekötni, már nem tanulás kérdése.

Az *oimé* csak annyira jelent vázlatot vagy menetet, elvont szerkezetet, mint amennyire az *epos* metrikai képletet, vagy mint a mitológiai példa erkölcsi normát. Egyik esetben sem kétséges, hogy a szükséges elvonást vagy redukciót, amely által a különféle jelenségeket össze lehet kapcsolni, a „közös nevezőre hozást” el tudják végezni, a szerkezetet fel tudják ismerni itt is, ott is, költő is, hallgató is. Ezt a gyakorlat mutatja. Ennyiben igaz van Marót-nak is, Pagliarónak is. Megnevezni azonban a megvalósult szerkezetet nevezi. Az *oimé* nem csupán menet, nem csupán vázlat, a téma, a megtanulható, hanem a megvalósult menet, a megvalósult vázlat, a meg nem tanulható, az elemekből már összerakott ének, amint a hallgató előtt megvalósul. A tudat számára a nyelvben is kifejezésre juttatva tehát két beszéd-egység különült el: az *epos* (szó, szószerkezet, formula, ami egyúttal metrikai egység is) és az *oimé* (az elbeszélő-szerkezet, a költemény), egyiket sem elvontságában, hanem megvalósultságában fogva fel. Az elvonást elvégzik, de nem tudatosítják. Az elvonás már későbbi korok munkája.

Befejezésül már csak két apróságot, bár az egyik muzsikusok számára nem újság. Hasonló jelenségek a zenében is kimutathatók. Az óind rāga és az arab maqāma egyaránt dallammodell jelent, amelyet az előadó előadás közben szabadon alakít, de úgy, hogy az alap mindig felismerhető marad, és Schäfke Damón *harmoniai*-ában is dallam-modelleket látott.¹⁸ — A másik: A formuláris- és menet-technika lényegét már a 14. században felismerte Ibn Khaldūn, aki Bevezetésében azt fejtegette, hogy a költő módszere az öntőforma vagy a szövőszék. Az értelem ti. elvonja a leggyakoribb szókapcsolatokból a szellemi formát, s ez olyan, mint az öntőforma, mely bővíthető, olyan, mint a szövőszék, ezen szövik az újabb meg újabb szókapcsolatokat¹⁹.

Nem lett volna elég csupán Ibn Khaldūnt idézni?

¹ Előszőr: L'Épithète traditionnelle dans Homère. Essai sur un problème de style homérique. Paris 1928., majd Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric style: Harvard Studies in Classical Philology 41, 1930, 73–174; II. The Homeric Language as the Language of an Oral Poet: 43, 1932, 1–50. Mindkét dolgozat, valamint Parry valamennyi többi műve is együtt megtalálható: The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry. Ed. A. Parry. Oxford 1971.

² A hexameter eredetére vonatkozó nézetekről (egy további kísérlettel): Zs. Ritoók, Vermutungen zum Ursprung des griechischen Hexameters: Philologus 131, 1987, 2–18.

³ J. Meier, Werden und Leben des Volksepos. Basel 1909.

⁴ A harci jeleneteket vizsgálta H. Jordan, Der Erzählungsstil in den Kampfszenen der Ilias. Breslau 1905; az ima-jelenetokről D. Müller, Götteranrufungen in Ilias und Odyssee: Philologus 78, 1929, 35 kk.

⁵ W. Arend, Die typischen Szenen bei Homer. Berlin 1933.

⁶ M. Parry, Harvard Studies 43, 1932, 12–16.

⁷ Marót K., Les origines du poète Homère: Revue des Études Homériques 4, 1934, 24–26. E tanulmányában még úgy látja, hogy az *oimé* egy fajta sablon, melyet az aoidos előre kész formuláival gazdagít, de jelentheti a formulákat is, tehát *oimé*=Vortragsteilchen, ugyanakkor azonban egész ének is. Később, Homéros. Bp. 1948. 73–75; 95–96., határozottan énekmének érti, nagyjából a jungi archetipusok értelmében, tehát nem helyzetek vázának, hanem történetek vázának. A legszerencsésebben talán A görög irodalom kezdeteti c. könyvében (Bp. 1956. 187.) fogalmaz, ahol dalmenetről beszél.

⁸ A. B. Lord, Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos: Transactions of the American Philological Association 82, 1951, 71–80; The Singer of Tales. Cambridge Mass. 1960. 68–98. Később kutatók inkább a sequence kifejezést használják, ami megfelel a Marót-féle „menet”-nek. Lord ugyanúgy a jungi archetipus fogalomra hivatkozik, mint Marót: Singer 285–6. 15. j.

⁹ Arend i. m. 26–27.

¹⁰ Classical Philology 31, 1936, 357–60.

¹¹ M. N. Nagler, Spontaneity and Tradition. A Study in the Oral Art of Homer. Berkeley – Los Angeles – London. 1974. 44–111, ill. 113–30. Talán nem felesleges megemlíteni, hogy Marót Károlynak a húszas években kifejtett egész költészetelmélete arra épül, hogy a tudatalatti, ösztönös, változatlan „lényeg” a mindenkori, történetileg meghatározott (tehát változó) gondolat formájában jelenik meg. L. A költészet lényege és formája: BpSzle 207, 1927, 242–68; Lényeg és gondolat: Széphalom 1, 1927. 149–69.

¹² P. Murray, Poetic Inspiration in Early Greece: Journal of Hellenic Studies 101, 1981, 89.

¹³ Lord, Singer 25.

¹⁴ A. Pagliaro, Saggi di critica semantica. Messina – Firenze 1953. 34–40.

¹⁵ M. Durante, Ricerche sulla preistoria della lingua poetica greca. La terminologia relativa alla creazione poetica: Rend. Accad. Lincei 15, 1960, 238–41, aki az *oimé*-t is szövedéknek érti.

¹⁶ Mint Sečo Kolić, aki, miután sokat hallgatott énekmondókat, a magányban maga is megpróbálta „összerakni” az éneket: Lord, Singer 21.

¹⁷ Od. 22, 347–8. Az *autodidaktos*-ság és a Múzsától megajándékozottság talán leginkább így hozható összhangba, s nem úgy, hogy egyszerűen azonosnak vesszük a kettőt.

¹⁸ C. Sachs, Die Musik der Alten Welt. Übers. v. H. Kyritz u. J. Elsner. Berlin 1968. 155–66; 263–4, de a keleti zenében általában így: 75. Hasonlót feltételezett Sachs a görögöknél is: i. m. 213.; R. Schäfke, Aristeides Quintilianus Von der Musik. Eingel. u. erklärt. Berlin 1937. 82.

¹⁹ Ibn Khaldūn, The Muqaddimah. Transl. by F. Rosenthal. Princeton 1969. 445–6. Idézi J. T. Monroe, Oral Composition in Pre-Islamic Poetry: Journal of Arabic Literature 3, 1972, 31.

KROÓ GYÖRGY:

RICHARD WAGNER: A NYITÁNYRÓL

Richard Wagner De l'ouverture (Über die Ouvertüre) című tanulmánya 1841. január 10–14 és 17-én jelent meg a Gazette Musicale de Paris három számában¹ A Tündérektől (Die Feen) a Lohengrin-ig ívelő operaszerzői pályáját 1833 és 1848 között érdemben is felézi ez a dátum. Kerekén hét héttel követi a Rienzi című ötfelvonásos nagy tragikus opera partitúrájának lezárását és mindössze tíz hónappal előzi meg A bolygó Hollandi (Der fliegende Holländer) nyitány befejezését. Jelentőséget ad a tanulmány keletkezési idejének az a tény, hogy mind a bayreuthi Wagner-színház gyakorlata, mind a hatalmas és nem kizárólag apologetikus Wagner-irodalom A bolygó Hollanditól számítja az életmű jellemző, vállalhatóan személyes szakaszát. A zeneiörténész, ha arra gondol, hogy a nyitány-műfaj útja fokozatos önállósodás után a szimfonikus költeménybe torkollik, azt is siet előjáróban leszögezni, hogy a Liszt-hatást ebben a korai időpontban teljes biztonsággal kizárhatjuk. Következzenek tehát a Wagner-tanulmány legfontosabb gondolatai az áttekinthetőség okából pontokba szedve s mindannyiszor kommentálva.

Wagner 1841-es véleménye szerint:

1. A nyitány legyen a dráma valódi sajátos előjátéka.

Kommentár: a funkciója nem a dráma helyettesítése, hanem a bevezetése. Beethoven Leonóra nyitánya (III.) ehelyett „tökéletesebben és magával ragadóbban mutatja be a drámát, mint a nyitányt követő töredezett cselekmény”. Wagner számára ezért nem modell értékű.

2. A nyitány a leghatározottabban utaljon az általa bevezetett dráma jellegére.

Kommentár: Ez csak konkrét kapcsolatként képzelhető el. Wagner fogalmazása mégsem vonatkoztatható kizárólag idézet jellegű tematikus kapcsolatra a nyitány és a dráma között. Míg az általa példaként felhozott Szöktetés nyitány középrésze idézet (moll variáns) a műből, a C-dúr szakaszok a tonalitás, a hangszerelés és a tempókarakter révén utalnak „mit grösster Bestimmtheit” a dráma egyik pólusára, helyszínére és cselekvényének koloritjára.

3. A nyitány alkosson egyetlen töretlen zeneművet, amelyet különböző jellegzetes motívumok kontrasztja mozgat.

Kommentár: Wagner itt is a Szöktetés a szerájból nyitányára utal, ezúttal kifogásolva a Sinfonia-hagyományhoz kapcsolódó három formarész (Dúr, moll, dúr, gyors, lassú, gyors) túlságos önállóságát, egymástól elszigetelt helyzetét. A C-dúr és c-moll szakasz sem zeneileg, sem drámailag (statikus) nem érintkezik egymással.

4. Nem elegendő ha a nyitány csupán az első jelenetet készíti elő.

Kommentár: Feltételezhető, hogy a nyitány lezárásának követelménye azzal az elképzeléssel függ össze, hogy a nyitány a dráma kifejetét is sejttesse meg, vagy éppen azt értelmezze, mint ahogy Wagner ugyanebben a cikkben másutt a Coriolan, illetve az Egmont nyitányok kicsengéséről megállapítja.

5. Arra se törekedjék a nyitány szerzője, hogy a cselekvény részleteit és bonyodalmaikat fejesse ki.

¹ Szövegét e tanulmányban Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen alapján idézzük, illetve fordítjuk. Volksausgabe, Erster Band, 194–206. l.

A nyitánynak hatalmas vonásokkal, csaknem érzékelhető egyértelműséggel a dráma fő-gondolatát kell megrajzolni, a tényleges történet minden mellékességéből és esetlegességéből kihámozott vezérlő gondolatot, sőt,

6. e vezérlő gondolat hasonmását, mint zeneileg átszellemített képet, mint hangokban testet öltött szenvedélyt kell bemutatnia, hogy e bemutatás által a gondolat és a drámai cselekvény is az érzelmek számára váljék érthetővé.

Kommentár: Három pozitív példát hoz a szerző. Egy általánosat és két konkrétat. Az általános Cherubini nyitányaira vonatkozik: „Ezek a dráma főgondolatának legáltalánosabb vonásaiban megragadott és tömör egységű, zeneileg világosan megjelenített költői vázlatok”. Mozart Don Giovanni és Gluck Iphigénia Aulisban nyitánya a két egyedi példa. Az egyikben „a dévajság szenvedélyes izgatottsága áll konfliktusban egy rettenetesen fenyegető felsőbbrendű hatalommal s láthatólag arra van ítélve, hogy alul maradjon vele szemben.” A másikban a görög sereg kollektív érdekével szegül szembe „egyetlen emberi élet megőrzésének, egy törekeny szív megmentésének különös érdeke.”

Most szűkítsük az értelmezés körét a drámai gondolat és a zenei forma egymáshoz való viszonyára. Wagner Weber Oberonjának nyitányát drámai fantáziának nevezi, mert „a szerző több mellékes motívumot vont be a zenei ábrázolásba, mint amit a nyitánynak éppen általa elfogadott formája elbíráhatott („als der von ihm eignes zugelassenen Form der Ouvertüre zuträglich sein konnte”) ... s ezt „a tisztán zenei alkotás önállóságának kellett megszenvednie”. Amikor ugyanis a zeneszerző „magának a cselekvénynek a részleteit akarja ábrázolni, nem tudja drámai témáját kibontani anélkül, hogy zenei munkája széttöredezzen.” Ebből az okfejtésből éppúgy, mint a „drámai fantázia” terminus használatából kitetszik, hogy Wagner a nyitány zárt zenei formáját félti, a zenei struktúra önállóságát, logikáját és folyamatát érzi veszélyeztetve, ha e formát nem „egyetlen nagy zenei lendülettel” megragadható drámai gondolatnak rendelik alá. Spontini La Vestale-jával szemben is úgy beszél az ideális nyitányról, mint amely „az operának új, művészileg önmagában zárt, zenei szerkesztésű tükörképét adja”. A Don Giovanni nyitányban is azt dicséri, hogy benne a dráma „vezérlő gondolatának ötlete, valamint mozgása félreérthetetlenül megmarad a zene területén.” Ezt csak úgy értelmezhetjük, hogy zenei témaalakzatként, zenei karakterek kontrasztjaként és a zenei formában vállalt funkcióját tekintve egyaránt adekvát. Wagner ezt az interpretációkat erősíti akkor is, amikor a Mozart nyitányhoz fűzött gondolatait így zárja. „Míg a hallgatót csupán a témák tisztán zenei kidolgozása nyűgözi le, addig szelleme egy elkeseredett küzdelem váltakozásait érzékeli, amelytől a maga részéről mégsem várja soha, hogy drámai cselekvényként bontakozzék ki előtte.” Ebbe az összefüggésbe ágyazva lesz világossá annak az 1857-ben megfogalmazott bírálatnak a kettős értelme is, amelyben Wagner majd a III. Leonóra nyitány szerzőjét részesíti. A szimfonikus költemény esztétikai-formai szempontjából — itt² arról van szó — a szabadító trombitajelét követő repríz mozzanat, a szonáta allegro expozíciójának visszatérése formális, mert ellentmond a dráma értelmezésének, logikájának, amely szerint evázióznak, felszabadulásnak, kódának kellene következnie. Ez épp az ellenkezője Wagner 1841-es nyitány esztétikájának, amely az operát közvetlenül megelőző nyitány-típus kidolgozásának „tisztán zenei módját” hangsúlyozza. Éppen ezért kényszerül 1841-ben, mint tüstént látni fogjuk, a cselekvényre utaló trombitajel használatát megindokolandó, sajátos külön elmélet teremtésére.

Az Iphigénia Aulisban című opera nyitányáról írottak két másik szempontból pontosítják Wagner elképzelését drámai gondolat és zenei forma viszonyát illetően. Egyértelmű lesz, hogy a kettő ütközése, egymásratalása a mindkettőnek megfelelő zenei karakter megválasztásán és mozgásán múlik. Idézem: „A tántoríthatatlanul haladó unisono főmotívum roppant erején azonnal felismerjük az egyetlen törekvésben egyesült tömeget, míg a következő téma, a szenvedő, törekeny individuum amazzal szembeszegülő másmilyen érdeke azonnal részvétre hangol [...]”. A két téma váltakozására épülő formát Wagner mind zeneileg mind a drámai eszme szempontjából azonosan interpretálja, mondván, hogy ez az

² Über Franz Liszts symphonische Dichtungen, in: Richard Wagner Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe, Fünfter Band, 190. l.

egyetlen kontraszt tartja folytonos mozgásban a zeneművet, amely épp azzal, hogy változva hol rémülettel, hol szájalommal tölt el, közvetlenül érzékelteti a görög tragédia eszméjét. A feltétele ennek az egybeesésnek, hogy a mozgás egyidejűleg tegyen eleget a drámai akció igényének és a hangszeres zene természetének. Vagyis, magyarázza Wagner, a dráma ellentétes elveinek küzdelme megjeleníthető a zenei motívumok összecsapása révén. A mozgás drámában, zenében egyaránt tetőpont felé törekszik s a konklúzió nem egyéb, mint döntés egyik vagy másik motívum mellett a drámai tendenciának megfelelően. Eszerint — ismételjük meg Wagner szavaival — „a drámai szüzsével való érintkezési pont a két téma jellegében rejlik és abban a mozgásban, amelybe e témákat a zenei kidolgozás hozza.” S még egyszer hozzáfűzi, mint a legfontosabbat, hogy „ennek a kidolgozásnak mindig a témák tisztán zenei jelentéséből kell következnie”. („Diese Ausarbeitung würde andererseits aber immer der rein musikalischen Bedeutung der Themen entspringen müssen.”)

Mit érthetett vajon a „rein musikalische Bedeutung der Themen” kifejezésen? Minthogy az 1841-es tanulmányban megemlített nyitányok nagyformája egy kivételével lassú bevezetést követő szonáta allegro, elképzelhető lenne, hogy nemcsak a karakterre, hanem a témák formai funkciójával összefüggő hagyományra is gondolt (például a második téma esetében éneklő karakterre, nyugodtabb mozgásra stb.). Az *Ausarbeitung* szóhasználat ugyanakkor a témáknak — a szonáta-forma szellemének megfelelő — kibontására látszik utalni. A szonáta-hagyománynak ezt a hiteles értelmezését azonban nem igazolja Wagner 1832 és 1841 között írott hangszeres műveinek elemzése. E művekben ugyanis jellegzetes 19. századi gyakorlatként a téma-karakterek önmagukban, önmagukért fontosak, nem kibontásra születtek, inkább ismétlésre, más-más hangnemben való újbóli, többszöri elhangzásra. A szonáta allegro mintha főként a háromrészes variálan visszatérő forma biztos lehetőségét kínálná a fiatal szerző számára. A Liszt szimfonikus költeményeiről szóló 1857-es írás is ezt a megfigyelésünket erősíti, mert szerzője benne a szonáta allegrot a tánc és induló-formákból vezeti le, és lényegét a váltásban, röviden az ABA forma szellemében látja. Sőt, expressis verbis szembeállítja ezt a szellemet a fejlődéssel (*Entwicklung*), amelyre viszont „a drámai anyagnak szüksége van.” Éppen ebből adódik a drámai eszme és a zenei forma konfliktusa, magyarázza Wagner, s ennek következménye, hogy vagy a fejlődést (az eszmét) kényszerülnek feláldozni a váltásnak (a formának), avagy amazzal emennek. S most ismét Gluck *Iphigénia Aulisban* nyitányára hivatkozik, mint ahol az eszme és a forma igénye kivételesen azonos. Csak azt felejtí el nagyvonalúan megemlíteni, hogy e nyitány formája nem szonáta allegro. Ha már most drámai eszme és zenei forma viszonyát Wagner 1841-es nézetei alapján kívánjuk értelmezni, legfeljebb azt mondhatjuk, hogy az ideális nyitány önálló, zárt zenei képlet, a program szerint alakított, értelmezett szabad egyedi formát követ.

Wagner azonban, úgy tetszik, nem egészen biztos abban, hogy a dráma jellegzetes eszméjének az önálló zene sajátos eszközeivel történő megjelenítése egyúttal a dráma egyedi, sajátos hangjának, esetleg kimenetelének előérzetszerű megsejtetéséhez is elegendő. Tanulmánya lezárása előtt, szinte az utolsó pillanatban, optimális megoldásként azt javasolja, hogy a zeneszerző előlegezzen a nyitányban olyan jellegzetes melodikai és ritmikai karakterisztikumokkal bíró motívumokat, amelyek majd magában a drámai cselekvényben tesznek szert jelentőségre. Ez egyrészt azt jelenti, hogy a megszólalásuk meghatározó jelentőségű, vélhetően emlékezetes, másrészt már a nyitányban is konkrétan orientálnak az emberi cselekvés egy sajátos vonatkozásában („als Merkmale zur Orientierung auf ein nem spezifischen Terrain menschlicher Handlungen schon der Overture ein individuelles Gepräge verleihen”). Ez azt jelenti, hogy e motívumok eleve csak zenei természetűek lehetnek, vagyis olyanok, amelyeknek jelentése a hangok világából („Klangwelt”) az emberi életbe vezet. Ilyenek például, írja Wagner, a papok harsonaszózata *A varázsfuvolásban*, a trombita-jel *Fidelio*-ban és a varázskürt hangja *Oberon*-ban. Ezek lehetnek a drámai és zenei mozgás valóságos érintkezési pontjai, ezáltal válik lehetővé a zenemű, azaz a nyitány individualizálása, a drámai cselekvény sajátosságának megfelelő hangulati előkészítés.

1983-ban³ Reinhard Strohm kísérletet tett arra, hogy megkülönböztesse e motívumok és a főgondolatok funkcióját az önálló zenei formában. „Ezeket a szignálszerű motívumokat egyáltalán nem szabad szimfonikus témaként értelmezni, írja, ezeket mintegy kívülről illesztik a szonátatételhez, amely ezzel együtt is fennmarad. E motívumok elhelyezkedése a formaszakmában teljesen szabad, nem úgy, mint a főtémaké, ezek nem lendítik előre a szimfonikus folyamatot, hanem mintegy „a színpadon kívülről” hallatszanak be. Míg a szimfonikus tétel téma-konfliktusa könnyen válik a drámai, a történetre vonatkozó konfliktus szimbólumává, e szignálmotívumok reális akusztikai jelenségek, nem jelképek. Gyakran az operában is reálisan szólnak meg, nem egyszer a színpadon. Az akusztikus környezet, a külvilág, mondhatni, a funkcionális zene e bevonása egy-egy pillanatra ellentmond az énekelt színházi cselekvény irreális karakterének, megtöri a történet idejének a zenei folyamatra való szimbolikus rávetülését.”

A Gazette musicale-beli Wagner esszének ez az interpretációja, bármily szellemes és bevilágító is, nincs összhangban Wagnernek a szonáta allegro genezisére vonatkozó elméletével, nincs összhangban a szonáta allegrót a fejlődést kizáró formaként értelmező Wagner nyitány koncepciójával és főként nincs összhangban a Wagner önálló hangszeres műveiből kiolvasható — már röviden említett — kompozíciós gyakorlattal, amely szerint Wagner a forma valamennyi mozzanatának tematizálására hajlik, átvezető funkcióban éppúgy, mint epilógusként is melodikus felületű témákat ír. A formarészek tematikus arculatának, jelentőségének ez a nivellálódása ellentmondani látszik annak a hierarchiának, amelyet Strohm a főgondolatok és a szignálmotívumok formai funkcióját illetően megállapít.

Fel kell vetnünk Strohm interpretációjával kapcsolatban egy másik szempontot is. Wagner példái ugyanis nem egyneműek. Ha a trombitaszignált elfogadjuk is reális akusztikai jelenségnek, amely a hangok világát az étellel köti össze, a papok harsonái már áttételesebben, erősen stilizáltan képviselik a szabadkőműves szertartásokat, félig-meddig jelképesen (háromszor-három hármashangzat, háromféle felrakásban), Oberon kürtjele pedig szintiszta hang-jelkép, Oberon is, a hangszere is csak a mesék világában létezik. Gondolhatunk tehát zenei intonációkra is mint a „Klangwelt” tartozékaira, amelyek alapján felismerni vélünk valamit, amelyek hallatán reális képzeleteink támadnak s a jelzés tudatunkban az élet egy számunkra egyértelmű szituációjával, karakterével, zsánerével azonosul, mint például az indulóritmus esetében, vagy egy tánckarakter, esetleg az orgonahang hallatán gyakran megtörténik. De még tágabbra is vonhatjuk a kört s kérdezhetjük: elegendő-e, ha a rövid motívum csak a nyitányt követő opera valamelyik konkrét-kiemelt műzenei mozzanatához kapcsolódik s ily módon, a cselekvény síkján telik meg reális jelentéssel? Az a három opera, amelyet Wagner az 1841-es cikk előtt írt, érdemben felel mind Strohm hipotéziseire, mind a mi kérdéseinkre.

Ezekben ugyanis Wagner az úgynevezett drámai alapgondolat megragadása és a konfliktus ábrázolása céljából épp úgy használ úgynevezett formaképző tematikus anyagot, mint a Strohm által nem formaképzőként kategorizált úgynevezett szignál motívumot. Más szempontból, a reális akusztikus vagy jelképszerű, de eredendően hangszeres képlet éppúgy képviselheti a dráma egyik pólusát, mint egy szövegtartalomhoz kötődő vokális téma instrumentális változata a másikat. Nem esztétikai kérdés az sem, hogy a drámai alapgondolatot vagy konfliktust kifejező tematika az operából vett idézet e vagy sem. A meghatározó a zenei karakter és annak a drámára vonatkozatható jelentése. Nem lehet mindig elkülöníteni a zenei anyagok drámai jelentését és formaalkotó funkcióját sem, mert ezek között szerves és esetenként változó jellegzetes összefüggés van.

A Tündérekben dráma és zene érintkező pontjain két motívumot és egy téma-dallamot találunk. A kvintekben emelkedő harmóniasor hangmagassághoz kötődő idézet az operából (5–7. ütem). A tritonusz-tartalmú, szűk szeptim harmóniát körülíró kanyargóvonalú fagott-klarinét motívum nem szerepel az operában (18–22. ütem). Mindkettő hangszeres fogantatású. A harmadik téma vokális eredetű (440–447. ütem). Mindhárom a dráma alapgondolatát és konfliktusát tételezi. A vokális téma jelentését, a szerelem megváltó ere-

³ Gedanken zu Wagners Opernouvertüren, in: Wagnerliteratur-Wagnerforschung (Dahlhaus und Voss), Schott, 69–84. I.

jére utalva a szöveg adja, s a nagyívű melodikus kitarulkozás ezt alátámasztja. A harmóniasor drámai értelmét három operai szituáció magyarázza „a színpadról”. A plagális irány és annak következetessége révén, az erőszakos túlelmelkedés, a nem természetes vagy természet fölötti, természetén kívüli asszociációjával a zenei karakter is igazolja ezt. A fafűvós téma interpretációját kizárólag a zenei jelleg, a zenei konvenció sugallja, pontosítását a Rienzi egy közelrokon motívumának a Mahnung szóhoz tapadó szerzői értelmezése teszi lehetővé. A két motívum a lassú bevezetés főanyaga és ott polarizálódik. A vokális dallam csak a szonáta allegróban szerepel, amelyben fontos forma-funkciót is betölt zárótémaként. A két rövid hangszeres motívumnak a szonáta allegróban nincs formaképző szerepe. Wagner a fafűvós sorsmotívumot mint az események mozgató erejét jelképező drámai képletet kívülről és hangsúlyosan mégis beiktatja az expozícióba. Ugyanezen okból a drámai kifejelethez igazodó reprízről kihagyja. A kvintsornak viszont, az irreális felemelkedés, az emberiből való kiszakadás képviselőjében éppen a reprízben juttat drámai szerepet, ahol azt a diadalmal kódadallamhoz csatolva sikeresen összekapcsolja fülünkben és tudatunkban a halhatatlanság eszméjét és a szerelem megváltó erejébe vetett hitet, megsejtetve így a cselekvény kimenetelét is.

A szerelmi tilalom (Liebesverbot) nyitányában nincs sem lassú bevezetés, sem szonátaforma, Wagner más utat választ a drámai-zenei folyamat érintkező pontjainak megteremtéséhez. Eljárása leginkább Gluck Iphigénia Aulisban nyitányának modell-szerepére utal, amennyiben a betiltott karnevál körül forgó vígopera eszméjét és konfliktusát egy unisono harsonamotívum — tilalomjelkép — és egy karneváli táncdal szembeállításával és váltogatásával ábrázolja egy szonátafeldolgozásra emlékeztető középrésszel kombinált ABA forma keretében (69–76. és 5–12. ütemek). Származását tekintve mindkettő karakterisztikus motívum, szignál, illetve zsánerjellegű, az egyik hangszeres, a másik vokális eredetű s mindkettő idézet az operából. Szó sincs azonban arról, hogy a nyitány csak a színpadi realizmus szintjén képviselné az opera eszméjét. Wagner ugyanis harmadik témaként a karnevált betiltó képmutató helytartót leleplező hősnő szenvedélyes, nagyívű szerelmi dallamát is idézi az operából. Ez a hősnő a vígopera imbroglióinak is irányítója, de úgy emelkedik ki érzelmi tisztasága és mélysége révén környezetéből, mint mutatis mutandis, a Grófné a Figaro lakodalmas színpadán. Wagner a karneváldalt és a hősnő témáját azonos harmóniai alapra építi, a kettő egymás változata, ugyanakkor a dolognak két arca. A castagnettes zsáner az esemény-felszín, a nyilvánosság, a vígoperai jelszó, a vonóstéma az érzés, az egyéniség, a mélyben rejtőző líra (123–130. ütem). Amíg a tilalom motívum elhallgatása, a karneváldal és egy trombitafanfár diadalmal kombinációja a kódában a történet boldog kimenetelét jósolja meg, a természetes életkezdő győzelmét, addig a formai repríz pillanatában a karneváldal helyén megjelenő vonós témával azt érezteti meg ez a prólógus, hogy minden élet magasabb értelmét az eszmények és a nagy érzések adják. A két motívum és az áriadallam karaktere, formai elhelyezkedése, valamint variációs elvű egymásra vonatkoztatásuk a szimfonikus gondolkodás, azaz a szimfonikus költemény felé vezet. Lehetővé teszi az esemény-dramaturgia meghaladását, egy azon túlmutató, az operából nem kiolvasható, nem kihallható drámai alapgondolat megsejtetését.

A Rienzi nyitány szerzője a dráma eszméjének és konfliktusának exponálását a szonáta allegrót megelőző lassú bevezetésre bízta, s benne ezúttal is egyformán használ az ábrázoláshoz trombitaszignált (1–2. ütem), jelentéshez kötődő rövid motívumot (Mahnung, 12–14. ütem) és áriadallamot (Ima, 18–26. ütem), most valamennyit az operából idézve. A gyors rész, a szonáta allegro is az opera tematikájára épül, de egyértelműen és kizárólag a tisztán zenei forma igényét kívánja kielégíteni. Bár Wagner a középső szakaszt — egyetlen reális szignálmotívum (110–118. ütem), a szöveges csatakiáltás feldolgozásaként — az opera csatajelenetének motívikus és hangulati előrevetítésére használja ki, drámai szempontból ez a szonátaforma nem egyéb mint pot-pourri, amely még az opera tragikus kimenetelének megsejtetésére sem vállalkozik. Az 1841-es cikk ezek szerint e nyitány bírálataként is felfogható.

A bolygó hollandi nyitány, éppen ellenkezőleg, a szonátaforma feldolgozási és reprízszakaszának egymásba hullámozgatásával a dráma kimenetelére, a csodaszerűen váratlan

és jelképes kódamegoldásra készít elő. Zene és dráma érintkezésének problémáját már eleve kiküszöböli a tematikus anyag megválasztásával, amennyiben az egész nyitányt az opera egyetlen számára, a balladára építi. Ezen belül a Hollandira és a tengerre vonatkoztatott szignálmotívumot (1–6. ütem) és hullámformulát (96–100. ütem) tematikus-melodikus alakzatként is megfogalmazza. Azzal, hogy a balladában a kürtmotívumot is énekelte, a hangszeres vagy vokális eredet kérdését eliminálja, s a színpadi realizmus, illetve szimfonikus absztrakció ellentmondását azzal oldja fel, hogy a ballada kezdő és zárószakaszát (65–79. ütem) fő- és melléktéma funkcióban formaképző elemként is használja. Ugyanakkor a feldolgozás elemeiként mindkettőt többféle kapcsolatba hozza a cselekvényre utaló, de nem formaképző, az expozícióban nem is szereplő egyéb karakterisztikus, az opera zsánereire, szituációira konkrétan utaló, a „Klangweltet” az étellel összekötő úgynevezett funkcionális motívumokkal is. Wagner nyitányesztétikáját tehát ez a kompozíció tökéletesen realizálja. Az 1841-es Wagner-tanulmány az az interpretálása azonban, amely a szignálmotívumot és a drámát hordozó tematikát dogmatikusan megkülönbözteti, illetve/és kizárólag a lassú bevezetésű szonáta allegro formakoncepció viszonylatában értelmezi, itt, a tanulmányt közvetlenül követő műben sem állja meg a helyét.

Ami pedig a távolabbi jövőt illeti, a Tannhäuser nyitány tematikáját ugyan még lehetne teljes egészében a funkcionális zene, a zsáner szempontjából is értelmezni (lassú induló, zárándokének, a Vénusz-környezet zenei karakterisztikája, versenydal), de a szonáta allegro — még ha a versenydal melléktéma hangnemében rekvizitumként kísért is — végleg eltűnik a drámai és a zenei folyamat egyeztetésének, kombinálásának, találkozásainak vagy párhuzamosságának, egyidejűségének útjából. S Wagner, operai oeuvre-jének utolsó állomásán, a Lohengrin komponálásának utolsó fázisaként már a Tannhäusernek ezt a lineáris palindroma formáját tekinti modellnek egy teljesen új, mondhatni, vertikális palindroma formával kombinált variációs struktúra megalkotásánál, amelyet, a dolog rangját és kezdeményét hangsúlyozva, már nem nyitánynak, hanem előjátéknak nevez.

MARÓTHY JÁNOS:

LOGOSZ ÉS/VAGY AISZTHÉSZISZ

A *logosz* és az *aiszthészisz* egymással szembeállított értelmezését látszólag igazolja a modern neuropszichológia. A *logosz*, mint „szó”, mint a logika forrása, sőt mint „ige”, akár a keresztény idealizmus szellemében, amely szerint eleve létezik, mielőtt még „testté lőn”, egyértelműen „balféltékés” jelenség, mert a beszédközponttal, a logikus gondolkodás színhelyével függ össze. Ezzel a gondolati-absztrakciós mechanizmussal szemben az *aiszthészisz* az érzékek világa: a lélekkel szemben a test, Apollóval szemben Dionüszosz, sőt Istennel szemben a sátán. Percepciós mechanizmusa „jobbféltékés”, mert a bal féltéke lineáris-szekvenciális üzemmódjától eltérően itt az *alakzatfelismerés* egyidejű-szinesztéziás üzemmódja érvényesül. A dolgot még ördögibbé teszi, hogy az érzéki befogadásmód, túl a féltéke specializáción, közvetlen kapcsolatot létesíthet a vegetatív idegrendszerrel, s így módon a hüpothalamosz alvilágával, gonoszul megkerülve a „fölttes én” cenzúráját. *Acheronta movebo!* Az egyház ezért nemcsak a közvetlenül testies táncot s a hozzá kapcsolódó hangszerez zenét kísérte gyanúperrel — hegedűt adva a sátán kezébe —, de Augustinusnak még a zsolnárdallamokban rejlő érzéki elem is gondot okozott.

Így az esztéta — pontosabban: az „aiszthéta” — számára meghatározásszerűen az érzéki világ látszik kijelölt területnek. Ebben az esetben a műélvezet annál tökéletesebbnek tűnnek, minél inkább kikapcsolnánk belőle a bal féltéke okvetetlenkedését. Néhány kísérleti tény mégis ellene szólhat ennek a tetszetős elméletnek. Nem érintve most azt a tényt, hogy balkezeseknél a két féltéke szerepe fölcserélődhet, megfontolásra int, hogy a jobb féltéke léziója esetén a kísérleti személy dallamokat ugyan nem tud reprodukálni, egy szöveges dal esetén mégis nem egyszerűen dallam nélkül mondja a szöveget (ami a beszédközpont épen maradásakor természetes), hanem *ritmikusan mondja*, tehát a dalnak csupán a hangmagasságviszonyai mennek veszendőbe. Ezért egyes kutatók feltételezik, hogy a ritmusérzék székhelye a bal féltéke.

Persze a neuronális hálózat komplexitása, többszörös működése, egymást helyettesíthető funkcióival, eleve ellene mond az ilyen jobb-bal leegyszerűsítéseknek. Mégis, a ritmikus szerveződésnek van egy olyan oldala, amely a bal féltéke természetes területe. A *számvizonyokról* van szó. Leibniz nem is fogott annyira mellé, amikor a zenét „a lélek öntudatlan számolásának” nevezte, hiszen a *ritmus*, amely valójában a zenei szerkezet *egyetemes* meghatározója, a periodikus *rezgéstől* a zenei *forma* periodicitásáig, *számvizonyokként* ragadható meg, legyen szó akár frekvenciákról, akár frekvenciaarányokról, akár időtartamokról, tehát a hangrendszerek, összhangok, ritmusok, formaszervezetek bármely területéről. A vad tarantellát éppúgy a 2:1 számarány definiálja, mint az ünnepélyes oktávugrást vagy a középkori *bar* forma *Stollen* — *Stollen* — *Abgesang* szerkezetét.

A születésnap alkalmából föltettem magamnak a kérdést: Mi jellemzi inkább Ujfalussy József közelítésmódját, a *logosz* vagy az *aiszthészisz*? Persze, hogy a *logosz*, hiszen a klasszikus filológus és a filozófus egyaránt az emberi szó, az emberi gondolat primátusát hirdeti; még esztétikai alapműve, *A valóság zenei képe* is *A zene művészi jelentésének logikája* alcímet viseli. De másrésztől persze, hogy az *aiszthészisz*, hiszen ugyanez az alapmű úttörő módon szentel megkülönböztetett figyelmet a szenzuális élménynek, ezen belül a muszkuláris-kinesztéziás és akár tapintási összetevőknek, mivel „a művészet nem fogalmi, hanem művészi, képi általánosítás”.

Ezt a szemléletet teljesíti ki Ujfalussy legfrissebb zeneesztétikai összefoglalása, amely nem is könyvben, hanem az önmagában is viszonylag rövid *Tamino a válaszüton* rendkívüli tömörségű 9. fejezetében kapott helyet. Itt már teljes súlyával megjelenik annak a *gesztualitásnak* a gondolata, amely nemzetközileg csak a legutóbbi évek kísérleti zenéjében és zene-tudományában vált a zenélés alapkérdésévé. E fejezet 3. pontja így szól:

„A rétegek felfejtése közben most különös csomóponthoz, a zenei mimézis egy a zeneesztétika történetének folyamán újból és újból magyarázó elvként kiemelt, mélyebb tartományához érkezünk. Olyan gesztikához, amely a kifejező-közlő mozdulatokat az emberi test egy igen kicsiny, de igen mozgékony, finoman tapintó szférájára, a szájra és a nyelvre összpontosítja.” A „gégefőn átáramló hang útjának, színezetének ezerféle módosításával ezt a gesztikát különleges hang-impulzusokká átalakítva fogjuk fel.”

A gesztika ilyen transzpozíciójának természetét Ujfalussyval párhuzamosan, a fonológia területén, csak Fónagy Iván ismerte föl, megalkotva „gutturális mimika” és a „bukális mimika” fogalmait — annyira, hogy az emberi hang tudományával foglalkozó legjobb munkák is, mint különösen a svéd Sundbergé, az emberi hangadás expresszív oldalait illetően Fónagyra hivatkoznak.

Így a „logosz” és az „aiszthésisz” egymás alternatíváiból egymás társaivá válnak, a *Tamino...* 9.4.1. pontja szerint:

„Az élő megszólalásban nem válnak külön a szenzuális és a szintaktikai, az emocionális és a logikai mozzanatok, hanem egymás által, egymásban kelnek életre. A teljes és egységes hangzásban együttesen, elválaszthatatlanul vesznek részt mindazok a tényezők, amelyeket az absztrakció ritmikai, metrikai, dallam- és harmóniarendi, valamint színezeti kategóriákba sorol. Agogikai és prozódiai jelenségek mutatják, mily nehéz egymástól dallamrendi, ritmikai, tempó- és dinamikai momentumokat elkülöníteni, s a színezet körében is egyaránt számon tartjuk a harmóniarend, a hangfekvés, a felhang-tartományok és a zőrej-járlékok részvételét... A zene akusztikus közlésmódja, közlő közege s annak auditív befogadása közvetlenül érintkezik az érzékek haptikus, tapintási-érintési-fogási szférájával, általa az életérzések rétegével, *Németh* Lászlóval szólva, „a zsigeri idegrendszer” útján.”

Ilyen úton jut el Ujfalussy a hegeli „kadenzierte Interjektion” új megvilágításához, amelyen belül a „kadenciált” éppoly hangsúlyos, mint az „indulatszó”.

Ezt az exegézist olyan probléma megvilágításához tartottam szükségesnek, ahol a legfrissebb neurobiológiai kutatások új magyarázatot kínálnak a zenei tevékenység és a zenei befogadás megértéséhez. Nem biztos ugyanis, hogy a „kadenciáltság”, a művészi megformáltság csak „balféltekésen” tudatos tevékenységként léphet be az „indulatok” vegetatív idegrendszer vezérelte világába. Leglényegesebb vonása ugyanis a *ritmikusság*, amely a zene esetében kiterjed mind a hangmagassági viszonyokra, bennük a „dallamra” éppúgy, mint a hangszínre, a tonalitásra éppúgy, mint a harmóniára, mind pedig a szűkebben vett ritmusra, továbbá a formaszervezetre. Minthogy ez a ritmikusság elvontan *matematikai relációkban* ragadható meg, az alkotóművész gyakran valóban „balféltekés” tevékenységet végez, hogy a formai arányokat mintegy kiszámítsa. Nem okvetlenül érvényes viszont mindez a reprodukálásra vagy a befogadásra. Ott az érzékek is „számolhatnak”. Ebből a szempontból a *relatív szinkronizáció* éppúgy kulcsszava lehet a *neuronális* tevékenységnek, mint az *interperszonális* kommunikációnak, és — nem utolsósorban — magának a *zenei szervezetségnek*. Már az elemi zenei hang úgy jön létre, hogy ezt a szinkronizációt a harmo-

nikus részhangok egymáshoz való viszonyában megvalósítja. Hasonló szinkronizáció lép fel a zenével-tánccal kommunikáló emberek kapcsolatában, végül — és ez a legújabb fölfedezés — a neuronális hálózat „kislüléseiben”, amint az pl. a svéd Wallin korszakalkotó „biomuzikológiai” kutatásaiból kiderül. A különböző hullámmozgások amplitúdócsúcsainak egybeesése valószínűleg robbanásokhoz vezethet a zenét művelő-befogadó embernél, s ez bizonyára új magyarázattal szolgálhat a filozófusok Arisztoteléstől Lukácson át Ujfalussyig húzódo katarzis elméleteihez. Ugyanilyen jellegű eredményeket ígérhetnek a zenepszichológusok újabban kezdeményezett „poligrafikus” kutatásai, ahol egyidejűleg mérik a zenélés közbeni agyi elektromos hullámokat, a lélegzetvétel sűrűségét és intenzitását, a pulzus és az izomfeszültség periodicitását. Az ilyen vizsgálatoknak nagy lökést adott a Karajan-alapítvány, amely mindenekelőtt a salzburgi egyetemi-klinikai pszichológiai és pszichiátriai intézmények együttműködését segítette elő az osztrák-német zenei, zenepszichológiai és zeneterápiái műhelyekkel.

A „kadenziert” tehát éppúgy benne lehet az érzékekben, mint az „Interjektion”. S ezt a legújabb fölismerést is előlegezi már 1962-ben *A valóság zenei képe* ritmusról szóló fejezete, amely az elejétől a végéig a „tisztá időbeliség” eszméjével vitázik.

„Amint az idő — mutat rá itt Ujfalussy — mindig valaminek az ideje, ami van és történik, tehát létezik és mozog, a ritmus is mindig ennek a mozgásnak, létezésnek, történésnek a periodicitását hangsúlyozza, akár a hangjelenségekben való megnyilvánulásait figyeljük meg, akár a hozzája kapcsolódó muskuláris élmények vagy éppen a látható jelenségek periodicitását vesszük észre benne... Az ismétlődés hívja fel a figyelmet az ismétlődő periódusok hasonló mozzanataira, ezeket köti össze és hangsúlyozza a ritmikus ismétlés, viszonyítja az egyes mozzanatok egymáshoz. Nem is tarthatjuk fenn a zene számára, mert jól láttuk, még jó néhány más mozgásformának elmaradhatatlan tulajdonsága és önmagából formált mértékegysége.”

Az emberi gyarlóságok egyike, hogy egy-egy elolvasott könyv csak annyira fejtheti ki hatását, amennyire az olvasó adott diszpozíciója lehetővé teszi az olvasottak szellemi megemésztését. „Amennyit a szív felfoghat magába, sajátunknak csak annyit mondhatunk.” S minthogy a diszpozíció az időben változik — mondjuk optimistán: fejlődik —, igazából mindent mindig újra kellene olvasnunk.

Ha nem lelkesedem is az évfordulós kultuszért, ezt az előnyt mindenesetre kínálja nekünk.

ECKHARDT MÁRIA:

LISZT MINT CHOPIN MŰVEINEK KÖZREADÓJA

1875 végén Lisztet felkérte a berlini Schlesinger cég (mely 1864 óta Robert Lienau tulajdonában volt), hogy működjék közre egy tervezett instruktív Chopin-kiadásukban. Liszt elutasította a felkérést, azzal az indokkal, hogy egykori weimari tanítványának, Karl Klindworthnak a moszkvai Jurgensonnál publikált instruktív Chopin-kiadása minden tekintetben kiváló, s így fölösleges másikat megjelentetni.¹ Ez az 1873-as Klindworth-kiadás (6 kötet, három részben egybekötve) egyébként meg is volt Liszt budapesti kottatárában, s a bejegyzések is tanúsítják, hogy Liszt sűrűn forgatta.²

Alig pár hónappal később, 1876 elején a lipcsei Breitkopf & Härtel cég, mely egy teljes Chopin-kiadást tervezett több neves muzsikusközreműködésével, szintén meg akarta nyerni Lisztet közreadóul. Liszt így válaszolt 1876. febr. 3-án.³ „Többfelől felkértek Chopin-művek közreadására. Ezzel kapcsolatos ellenérveimet nemrégem kifejtettem Robert Lienau úrnak (Schlesinger-kiadó, Berlin); egyúttal különösen figyelmebe ajánlottam a Klindworth által szerkesztett, új moszkvai Chopin-kiadást.”⁴ Breitkopfék azonban kitartottak, s végül Liszt beadta a derekát. 1877. szeptember 6-i levelében⁵ még egy utolsó próbálkozást tesz tanítványa, Klindworth érdekében, de már maga is hajlik a közreműködésre: „Ismét nyomtatékosan ajánlom Önöknek Carl Klindworth urat (a moszkvai Konzervatórium professzorát), aki Chopin összes műveinek ujjrenddel és találó megjegyzésekkel ellátott kiadása révén bebizonyította, hogy szakértő és fáradhatatlan tanára minden zeneszerzők legelbűvölőbbikének [„des bezauberndster aller Componisten”] [...] Nem tartom illőnek, hogy őt mellőzzék az Önök kollektív Chopin-kiadásánál.

Ha ismételten ez az óhajuk, én is részt veszek ebben a kollektív kiadásban, és elvállalom Chopin 24 etűdjének és Prelűdjeinek revideálását.”

Liszt Härtelhez intézett következő, 1877. szept. 26-án kelt leveléből⁶ azonban kiderül, hogy épp az Etűdöket a kiadó már másnak szánta. Ez a levél (az egyetlen, amelyet La Mara már közölt az ide vonatkozó dokumentációból) azt mutatja, hogy Liszt most már ennek ellenére is hajlandó vállalni a közreműködést:

„Szerény közreműködésem Chopin műveinek kiadásában, melyek majdnem mind az Önök kiadójának tulajdonában vannak, szolgáljon az Önök tetszésére. Már előbb is jeleztem, hogy tulajdonképpen milyen kevés tennivaló marad Chopin műveinél, mivel ő maga dicséretes és kivételes pontossággal bejelölte az összes lehetséges előadási utasítást — még a pedáljelzéseket is, amelyek egyetlen más szerzőnél sem olyan gyakoriak. A pontosságot és a szövegűséget az Ön munkatársai bizonyára fellelik Karl Klindworth moszkvai Chopin-kiadásában.

A múltkor az Etűdöket választottam, mivel az első füzet ajánlása nekem szól és valójában a másodiké is (még az egykori időkből).⁷ Szívesen lemondok azonban mindkét füzet revideálásáról, s különösen kérem, tisztelt Uraim, hogy ne tegyenek ki méltatlan konkurenciának. Nagyrabecsült kollégáimmal szemben mindenkor meg akarom őrizni a legbékésebb érzületet, s ahol csak tetszik nekik, ott mindenütt hadd működjenek és érvényesüljenek!

Levelükben Önök elhatárolják magukat Chopin műveinek »instruktív kiadásától és egyéb hozzátételektől«. Akkor ujjrend-megjelölések sem lesznek?... Annál is könnyebbnek tűnik majd a munkatársak feladata.”

Érthető Liszt óvatossága a konkurencia elkerülését illetően. A Breitkopf & Härtel kiadás gyűjtőcímlapján (1. melléklet, 122. l.) a közreadók felsorolásában Woldemar Bargiel, Johannes Brahms, August Franchomme, Franz Liszt, Carl Reinecke és Ernst Rudorff neve szerepel. Brahms és körének Liszt és az újnémet iskola iránti ellenséges érzülete az 1860-as híres „Erklärung” óta⁸ mindenki előtt ismert volt. Mi maradt hát Lisztnek, ha épp a neki dedikált Etűdök revideálását más kapta meg? Magukról a nyomtatott kötetekről sajnos nem tájékozódhatunk: egyetlen esetben sem jelölik meg, hogy melyik kötetet ki gondozta, s így egyéb bizonyítékokra van szükség. Lisztnek a kiadóhoz intézett 1877. december 20-i, mindeddig kiadatlan levele⁹ az egyik ilyen bizonyíték: „A holnapi postával megkapják Chopin Prelűdjeinek általam készített revízióját. Mivel az Önök szándéka az volt, hogy ne kommentárokkal, magyarázó jelzésekkel, ujjrendekkel stb. ellátott »instruktív és kritikai« kiadást publikáljunk, — hanem egyszerűen a lehető legkorrektebb zenei szöveget adjuk, én alkalmazkodtam az Önök szándékához. Ez igen egyszerűvé tette a feladatomat. Mindössze csak egybe kellett vetnem a 4 vagy 5 korábbi kiadást, amelyekben nem hiányoznak a hibák és a kétértelműségek — még a párizsiból sem, amelyet pedig fellengzősen az »eredeti és egyedül hiteles« címmel illelnek. Erre hiteles kiadás 11., 12., 13. oldalán (a 17., asz-moll, 6/8-os prelűdben) egy tucat hibát jelöltem meg, melyek közül több is azonnal szemmel látható és füllel hallható. Könnyen gyarapíthattam volna javításaim számát sok más oldalon is, de ez a kis ízelítő, úgy hiszem, eléggé meggyőzi Önöket az autentikus... hanyagságokról.

Szerintem a Karl Klindworth-féle Chopin-kiadás (amelyet Moszkvában Jurgenson publikált) sokkal jobb, mint a többi: a szövege figyelemreméltóan korrekt; a két kéz elosztása a zavaros passzázásokban jól meg van oldva; a notáció pontos és világos (megkülönbözteti a dallamot a kísérettől — mint például a fent említett, 17. számú prelűdnél), az ujjrendek ügyesek, találóak; az árnyalatok és a kiegészítő jelek értelmesen vannak alkalmazva: következőképpen Klindworth érdeműs munkája jelentős előnyöket nyújt a kurrens Chopin-kiadásokkal szemben; hasznossága a tanuláshoz és a tanításban nyilvánvaló, és nem kétlem, hogy amennyiben Chopin ismerhette volna, a legegységesebb dicshimnusszal illette volna. Hát ezért akartam, hogy bízzák meg Klindworth urat Chopin-kiadásuk szerkesztésével. Ajánlásom nagyon is indokolt volt.”

Liszt hiába erősködött Klindworth bevonása érdekében: a kiadó úgy látszik, már döntött a felsorolt közreadók mellett. Klindworth nevét meg sem említette abban a Varsóban őrzött levélben,¹⁰ mellyel 1878. február 1-jén Chopin nővéréhez, Izabela Barcińskához fordult és körvonalazta neki a tervezett kritikai Chopin-összkiadást, mely Breitkopfék ilyen jellegű Bach-, Beethoven-, Mozart- és Mendelssohn-sorozatát lett volna hivatva folytatni. Breitkopfék arra kérték Barcińskát, hogy kölcsönözze a birtokában lévő eredeti kéziratokat. „Mint ahogy mi, mint Chopin legfőbb német kiadója, műveinek készülő monumentális összkiadásával becsületbeli kötelességünknek teszünk eleget, azt is becsületbeli kötelességnek tekintjük, hogy tisztelői és hozzátartozói erejükhez mérten együttműködjenek velünk. Így elsősorban az Op. 28-as Prelűdökre volna szükségünk, amelyeket egy mazurkával és egy keringővel együtt Wieniawski úr tudomásunk szerint az Ön számára őriz magánál (»wohl für Sie bewahrt«). Egyébiránt a Prelűdöket revideálójuk, Fr. Liszt, már előkészítette a metszésre, kivéve az autográfval való egybevetést, úgyhogy igen kívánatos volna, hogy az autográfot rövidesen megkapjuk.”

Chopin nővére elmulasztotta megadni a kért segítséget, s így Liszt, amint az Breitkopfékhoz intézett, 1878. március 31-én kelt leveléből¹¹ kiderül, kénytelen volt a Prelűdök közreadásánál az autográfot nélkülözni: „Wieniawski professzor úrtól sem nem kértem, sem nem kaptam semmit. Valószínűleg arra várt, hogy Önök forduljanak hozzá kifejezett előzékenységgel.

A Chopin-prelűdök korrektúrájának mai visszaküldéséhez ismételtén azt a megjegyzést fűzöm hozzá, hogy a moszkvai Klindworth-féle Chopin-kiadás továbbra is a legkiválóbb és leghasznosabb: korrektsége, a játékmódnak (a két kéz közötti) helyes beosztása és a praktikus ujjrendek okán.”

Bár Liszt ezzel már bevégzettnek tekintette revíziós munkáját, a kiadó nem mondott le ilyen könnyen az autográfról. 1878. április 12-én megküldte Barcińskának az első kiadott

470 79282 04

Friedrich Chopin's Werke.



Herausgegeben von

Woldemar Bargiel, Johannes Brahms,
August Franck, Franz Liszt, Carl Reinecke,
Ernst Rudorff.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

kötetet, a Balladákat (közvetett forrásból tudjuk, hogy ezt Ernst Rudorff revideálta), és ismételten kérte a Prelüdök, a Mazurka és Keringő, valamint az Op. 8-as Trió kéziratának rendelkezésre bocsátását.¹² Ismét hiába. A következő levelükben már jelzik is, hogy megküldték Barciáskának a kész köteteket. Az 1878. augusztus 17-én kelt levél¹³ „terminus ante quem” a Liszt-közreadás megjelenésének keltezéséhez:

„Mélyen tisztelt Asszonyom!
Megboldogult fivére műveinek általunk gondozott összkiadásából éppen most küldtük szét a

VI. kötetet, Prelüdök, revideálta Liszt Ferenc, és a IX. kötetet, Keringők, revideálta Ernst Rudorff.

Volt szerencsénk megküldeni Önnek keresztkötésben mindkét kötetet, s csupán azt az óhajunkat fejezzük ki, hogy ez némi örömet szerezzen Önnek.

A IV., V. és VIII. kötet, a Polonézok, Noktürnök és Scherzók remélhetőleg szintén hamarosan következnek.

Legmélyebb tisztelettel
Breitkopf & Härtel”

Csak bámulhatunk a kiadó udvariasságán Chopin nővérel szemben, aki, mint egy későbbi dokumentumból kiderül, 1878. október 15-ig nem is válaszolt Breitkopfék leveleire, akkor azonban honoráriumot reklamált.¹⁴ A kiadók hosszú levélben magyarázták meg neki, hogy csak udvariasságból küldték meg a köteteket és Barciáskának egyébként nincsenek jogai tiszteletdíjra.¹⁸ Igen jellemző, hogy míg Chopin nővére, aki a kisujját sem mozdította a kiadásért, pénzt követelt, addig Liszt visszautasította a közreadásért kínált honoráriumot. 1878. augusztus 24-én így írt Breitkopféknek:¹⁶

„Igen tisztelt Uram!
Bocsássák meg, hogy mellékelten köszönettel visszaküldöm Chopin Prelüdjének korrektúráiért járó honoráriumomat. Fogadják ezt a kis munkát szívességeként régi kliensüktől és odaadó hívűk-től,
Liszt Ferenc-től.”

*

Miután figyelemmel kísértük a kiadás történetét, vizsgáljuk meg röviden, hogy milyen is volt Liszt közreadói tevékenysége a Prelüdök kötetében?

Sajnos, Liszt nem adott számot nyomtatott kommentároknak arról, hogy milyen forrásokat használt, és kétes esetekben minek alapján döntött. (Egyébként az egész, 14 kötetből álló sorozathoz mindössze háromfüzetnyi, 6 kötetre vonatkozó „Revisionsbericht” jelent meg. A 2. mellékleten (124. l.) feltüntettük a különböző források alapján megállapított közreadókat és azt is, hogy mely kötetekhez jelent meg „Revisionsbericht”. Az összes kommentár Ernst Rudorff műve, és meglepően igényes mai szemmel nézve is.¹⁷) Az 1877. dec. 20-i Liszt-levélben említett „4 vagy 5 korábbi kiadás” feltehetőleg a három, csaknem egyidejű elsőkiadás: magáé Breitkopféké 1839-ből, azután a párizsi Catelin kiadóé, szintén 1839 szeptemberéből és a londoni Wesselé, 1840 januárjából.¹⁸ A negyedik forrásmunka bizonyára Klindworth kiadása volt. Kevésbé valószínű, legalábbis semmiféle bizonyítékunk nincs rá, hogy Liszt ismerte volna a varsói Gebethner & Wolff 1864-es Chopin-összkiadását.

Azt tehát tudjuk, hogy Lisztnek kéziratok források nem álltak rendelkezésére a Prelüdök revideálásakor. A modern lengyel összkiadás¹⁹ ezzel szemben két kéziratot is használhatott: egy autográfot, mely annak idején a párizsi Catelin kiadás alapjául szolgált (mely utóbbi a londoni kiadásnak is kiinduló pontja volt),²⁰ és egy másolatot, melyet Chopin kérésére Julian Fontana készített ugyanerről az autográfól a Breitkopf-féle első kiadás céljá-

INHALT.

Für das Pianoforte.

Rudorff Band I. Balladen. (Rev.)

- No. 1. Erste Ballade. Op. 23. G moll.
2. Zweite Ballade. Op. 38. F dur.
3. Dritte Ballade. Op. 47. As dur.
4. Vierte Ballade. Op. 52. F moll.

Band II. Etuden. Rudorff

1. Etude. Op. 10. No. 1. C dur. (Rev.)
2. Etude. Op. 10. No. 2. A moll.
3. Etude. Op. 10. No. 3. E dur.
4. Etude. Op. 10. No. 4. Cis moll.
5. Etude. Op. 10. No. 5. Ges dur.
6. Etude. Op. 10. No. 6. Es moll.
7. Etude. Op. 10. No. 7. C dur.
8. Etude. Op. 10. No. 8. F dur.
9. Etude. Op. 10. No. 9. F moll.
10. Etude. Op. 10. No. 10. As dur.
11. Etude. Op. 10. No. 11. Es dur.
12. Etude. Op. 10. No. 12. C moll.
13. Etude. Op. 15. No. 1. As dur.
14. Etude. Op. 15. No. 2. F moll.
15. Etude. Op. 15. No. 3. F dur.
16. Etude. Op. 15. No. 4. A moll.
17. Etude. Op. 15. No. 5. E moll.
18. Etude. Op. 15. No. 6. Gis moll.
19. Etude. Op. 15. No. 7. Cis moll.
20. Etude. Op. 15. No. 8. Des dur.
21. Etude. Op. 15. No. 9. Ges dur.
22. Etude. Op. 15. No. 10. H moll.
23. Etude. Op. 15. No. 11. A moll.
24. Etude. Op. 15. No. 12. C moll.
25. Etude. F moll.
26. Etude. As dur.
27. Etude. Des dur.

Band III. Mazurkas. Brahms

1. Mazurka. Op. 6. No. 1. Fis moll.
2. Mazurka. Op. 6. No. 2. Cis moll.
3. Mazurka. Op. 6. No. 3. E dur.
4. Mazurka. Op. 6. No. 4. Es moll.
5. Mazurka. Op. 7. No. 1. B dur.
6. Mazurka. Op. 7. No. 2. A moll.
7. Mazurka. Op. 7. No. 3. F moll.
8. Mazurka. Op. 7. No. 4. As dur.
9. Mazurka. Op. 7. No. 5. C dur.
10. Mazurka. Op. 17. No. 1. B dur.
11. Mazurka. Op. 17. No. 2. E moll.
12. Mazurka. Op. 17. No. 3. As dur.
13. Mazurka. Op. 17. No. 4. A moll.
14. Mazurka. Op. 24. No. 1. G moll.
15. Mazurka. Op. 24. No. 2. C dur.
16. Mazurka. Op. 24. No. 3. As dur.
17. Mazurka. Op. 24. No. 4. B moll.
18. Mazurka. Op. 30. No. 1. C moll.
19. Mazurka. Op. 30. No. 2. H moll.
20. Mazurka. Op. 30. No. 3. Des dur.
21. Mazurka. Op. 30. No. 4. Cis moll.
22. Mazurka. Op. 33. No. 1. Gis moll.
23. Mazurka. Op. 33. No. 2. D dur.
24. Mazurka. Op. 33. No. 3. C dur.
25. Mazurka. Op. 33. No. 4. H moll.
26. Mazurka. Op. 41. No. 1. Cis moll.
27. Mazurka. Op. 41. No. 2. E moll.
28. Mazurka. Op. 41. No. 3. H dur.
29. Mazurka. Op. 41. No. 4. As dur.
30. Mazurka. Op. 50. No. 1. G dur.
31. Mazurka. Op. 50. No. 2. As dur.
32. Mazurka. Op. 50. No. 3. Cis moll.
33. Mazurka. Op. 56. No. 1. H dur.
34. Mazurka. Op. 56. No. 2. C dur.
35. Mazurka. Op. 56. No. 3. C moll.
36. Mazurka. Op. 59. No. 1. A moll.
37. Mazurka. Op. 59. No. 2. As dur.
38. Mazurka. Op. 59. No. 3. Fis moll.
39. Mazurka. Op. 63. No. 1. H dur.
40. Mazurka. Op. 63. No. 2. F moll.
41. Mazurka. Op. 63. No. 3. Cis moll.
42. Mazurka. Notre temps No. 2. A moll.

Band IV. Nottornos. Brahms

- No. 1. Notturmo. Op. 9. No. 1. B moll.
2. Notturmo. Op. 9. No. 2. Es dur.
3. Notturmo. Op. 9. No. 3. H dur.
4. Notturmo. Op. 15. No. 1. F dur.
5. Notturmo. Op. 15. No. 2. Fis dur.
6. Notturmo. Op. 15. No. 3. G moll.
7. Notturmo. Op. 27. No. 1. Cis moll.
8. Notturmo. Op. 27. No. 2. Des dur.
9. Notturmo. Op. 32. No. 1. H dur.
10. Notturmo. Op. 32. No. 2. As dur.
11. Notturmo. Op. 37. No. 1. G moll.
12. Notturmo. Op. 37. No. 2. G dur.
13. Notturmo. Op. 48. No. 1. C moll.
14. Notturmo. Op. 48. No. 2. Fis moll.
15. Notturmo. Op. 55. No. 1. F moll.
16. Notturmo. Op. 55. No. 2. Es dur.
17. Notturmo. Op. 62. No. 1. H dur.
18. Notturmo. Op. 62. No. 2. E dur.

Band V. Polonaisen. Rudorff

1. Polonaise. Op. 26. No. 1. Cis moll.
2. Polonaise. Op. 26. No. 2. Es moll.
3. Polonaise. Op. 40. No. 1. A dur.
4. Polonaise. Op. 40. No. 2. C moll.
5. Polonaise. Op. 44. Fis moll.
6. Polonaise. Op. 53. As dur.
7. Polonaise-Phantasie. Op. 61. As dur.

Band VI. Praeludien. Liszt

1. Praeludium. Op. 28. No. 1. C dur.
2. Praeludium. Op. 28. No. 2. A moll.
3. Praeludium. Op. 28. No. 3. G dur.
4. Praeludium. Op. 28. No. 4. E moll.
5. Praeludium. Op. 28. No. 5. D dur.
6. Praeludium. Op. 28. No. 6. H moll.
7. Praeludium. Op. 28. No. 7. A dur.
8. Praeludium. Op. 28. No. 8. Fis moll.
9. Praeludium. Op. 28. No. 9. E dur.
10. Praeludium. Op. 28. No. 10. Cis moll.
11. Praeludium. Op. 28. No. 11. H dur.
12. Praeludium. Op. 28. No. 12. Gis moll.
13. Praeludium. Op. 28. No. 13. Fis dur.
14. Praeludium. Op. 28. No. 14. Es moll.
15. Praeludium. Op. 28. No. 15. Des dur.
16. Praeludium. Op. 28. No. 16. B moll.
17. Praeludium. Op. 28. No. 17. As dur.
18. Praeludium. Op. 28. No. 18. F moll.
19. Praeludium. Op. 28. No. 19. Es dur.
20. Praeludium. Op. 28. No. 20. C moll.
21. Praeludium. Op. 28. No. 21. B dur.
22. Praeludium. Op. 28. No. 22. G moll.
23. Praeludium. Op. 28. No. 23. F dur.
24. Praeludium. Op. 28. No. 24. D moll.
25. Praeludium. Op. 45. Cis moll.

Band VII. Rondos und Scherzos.

1. Rondo. Op. 1. C moll. Reinecke?
2. Rondo à la Mazur. Op. 5. F dur.
3. Rondo. Op. 16. Es dur.
4. Erstes Scherzo. Op. 20. H moll.
5. Zweites Scherzo. Op. 31. B moll.
6. Drittes Scherzo. Op. 39. Cis moll.
7. Viertes Scherzo. Op. 54. E dur.

Band VIII. Sonaten. Brahms

1. Zweite Sonate. Op. 35. B moll.
2. Dritte Sonate. Op. 58. H moll.

Band IX. Walzer. Rudorff

1. Grosser brillanter Walzer. Op. 18. Es dur.
2. Brillanter Walzer. Op. 34. No. 1. As dur.
3. Brillanter Walzer. Op. 34. No. 2. A moll.
4. Brillanter Walzer. Op. 34. No. 3. F dur.
5. Walzer. Op. 42. As dur. (Rev.)
6. Walzer. Op. 64. No. 1. Des dur.
7. Walzer. Op. 64. No. 2. Cis moll.
8. Walzer. Op. 64. No. 3. As dur.

Band X. Verschiedene Werke.

1. Brillante Variationen. Op. 12. F dur. Brahms
2. Bolero. Op. 19. C dur.
3. Impromptu. Op. 29. As dur.
4. Zweites Impromptu. Op. 36. Fis dur.
5. Tarantelle. Op. 43. As dur.
6. Concert-Allegro. Op. 46. As dur.
7. Phantasie. Op. 49. F moll.
8. Allegro vivace. Drittes Impromptu. Op. 51. Ges dur.
9. Berceuse. Op. 57. Des dur.
10. Barcarolle. Op. 60. Fis dur.
11. Variation aus Hexameron. E dur.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Brahms's Band XI. Franchomme

1. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 8. G moll.
2. Introduction und brillante Polonaise für Pianoforte und Violoncell. Op. 3. C dur.
3. Sonate für Pianoforte u. Violoncell. Op. 65. G moll.
4. Grosses Duo concertant für Pianoforte und Violoncell. E dur (mit Franchomme).

Für Pianoforte mit Orchester.

Brahms, Band XII. Bargiel, Rudorff

1. La ci darem la mano. Op. 2. B dur.
2. Grosses Concert. Op. 11. E moll.
3. Grosse Phantasie. Op. 13. A dur.
4. Krakowiak. Grosses Concert-Rondo. Op. 14. F dur.
5. Zweites Concert. Op. 21. F moll.
6. Grosse brillante Polonaise. Op. 22. Es dur.

Nachgelassene Werke.

Band XIII. Für das Pianoforte.

1. Erste Sonate. Op. 4. C moll.
2. Phantasie-Impromptu. Op. 66. Cis moll.
3. Mazurka. Op. 67. No. 1. G dur. Brahms
4. Mazurka. Op. 67. No. 2. G moll. es?
5. Mazurka. Op. 67. No. 3. C dur.
6. Mazurka. Op. 67. No. 4. A moll.
7. Mazurka. Op. 68. No. 1. C dur.
8. Mazurka. Op. 68. No. 2. A moll.
9. Mazurka. Op. 68. No. 3. F dur.
10. Mazurka. Op. 68. No. 4. F moll.
11. Walzer. Op. 69. No. 1. F moll.
12. Walzer. Op. 69. No. 2. H moll.
13. Walzer. Op. 70. No. 1. Ges dur.
14. Walzer. Op. 70. No. 2. F moll.
15. Walzer. Op. 70. No. 3. Des dur.
16. Polonaise. Op. 71. No. 1. D moll.
17. Polonaise. Op. 71. No. 2. B dur.
18. Polonaise. Op. 71. No. 3. F moll.
19. Notturmo. Op. 72. No. 1. E moll.
20. Trauermarsch. Op. 72. No. 2. C moll.
21. Ecosaisse. Op. 72. No. 3. D dur.
22. Ecosaisse. Op. 72. No. 4. G dur.
23. Ecosaisse. Op. 72. No. 5. Des dur.
24. Polonaise. Gis moll.
25. Walzer. E moll.
26. Variationen. E dur.
27. Rondo. Op. 73. C dur. (Für zwei Pianoforte.)

Band XIV. Für Gesang mit Pianoforte.

1. Mädchen Wunsch. Rudorff
2. Frühling. (Rev.)
3. Trübe Wellen.
4. Bachanal.
5. Was ein junges Mädchen liebt.
6. Mir aus den Augen.
7. Der Bote.
8. Mein Geliebter.
9. Eine Melodie.
10. Der Reitersmann vor der Schlacht.
11. Zwei Leichen.
12. Meine Freuden.
13. Melancholie.
14. Das Ringlein.
15. Die Heimkehr.
16. Lithaisches Lied.
17. Polen's Grabesang.

ra. (Ez utóbbi a háborúban elveszett, ma csak fotokópiája ismert.) Kobilańska Chopin-műjegyzékének az az adata, hogy Breitkopf-éknak lett volna egy kézírata 1878-ban,²¹ az ímént ismertetettek alapján nyilvánvaló tévedés.

Ennyit tehát a Liszt által ismert, illetve nem ismert forrásokról. Most pedig röviden jellemezzük magát a közreadói munkát, csak a főbb szempontokat kiemelve.

1. Liszt gondosan pótolta a hiányzó módosító jeleket. Ezek egy része egy korábbi notációs gyakorlatból eredt (pl. amikor egy jelet nem írtak ki újra, ha oktávval feljebb vagy lejjebb megismétlődött ugyanabban az ütemben), de gyakran egyszerűen gondatlanságról volt szó, mint pl. a Liszt által említett 17. prelűdben (az »eredeti és egyedül hiteles« kiadás nyilván a francia első kiadás vagy annak utánnyomása, melyen ugyan nem szerepel ez a megjelölés, de a Liszt által megadott oldalszámok pontosan ráillenek, s a hibák valóban ott is vannak). Ha megnézzük Chopin ma már faksimile kiadásban is rendelkezésre álló autográfját, kiderül, hogy a hibák egy része valóban „autentikus hanyagság” — más részük azonban kiadói gondatlanság. Mindenesetre Liszt ez irányú javításai abszolút indokoltak.

2. Bizonyos szabálytalan ritmikai notációkat Liszt pontosított — ez annál is figyelemre méltóbb, mivel főként fiatal korában ő maga is igen gyakran lemondott a ritmikai értékek matematikailag pontos notációjáról. Habár a Prelűdök legtöbb szokatlan ritmikai lejegyzésében értelmes muzikus számára nincs kétség az iránt, hogy mi volt Chopin szándéka, néhány későbbi kiadás félreértelmezései, melyekre a modern lengyel összkiadás kommentárja utal, azt bizonyítják, hogy Liszt pontosításai nem voltak teljesen feleslegesek. Lisztből ezt a fajta pedánszágot bizonyára a pedagógiai gyakorlatban szerzett rossz tapasztalatok hívták elő. Mint azt növendékeinek feljegyzései is tanúsítják, Chopin prelűdjeit rendszeresen tanította.²² Chopin-könyvének második kiadásában, melyen épp a Prelűdök közreadásával párhuzamosan folyt a munka Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegné túlságosan is aktív közreműködésével, Liszt egyetértően idézte egy lengyel gróf véleményét, mely szerint „*egyetlen más mű sem alkalmasabb rá, hogy bepillantást engedjen Chopin megdöbbenően gazdag gondolatvilágába, mint Prelűdjei. É finom, gyakran egészen minatür előjátékok oly hangulatosak, hogy halatukra szinte menthetetlenül elárasztja elménket a költői eszmék sokasága.*”²³

3. A darabok analóg részleteinél Liszt kísérletet tett az egységesítésre, azt híven, hogy ezzel Chopin szándékainak tesz eleget. Egy érdekes példa erre a legelső, C-dúr Prelűd (modern kiadását l. a *3/a mellékletben*, 126. l.) Valóban „illogikusnak” látszik, hogy a jobb kéz ritmikai formulája, mely általában szünettel kezdődik (ily módon a belső dallam is utánütésre indul), a 18–20., 23. és 25–26. ütemben megváltozik: a szünet elmarad, a belső dallamszólam súlyosan indul. Liszt a maga közreadásában (*3/b*, 127. l.) az eredeti ritmusképlet következetes végigvitelét javasolja, és csak „ossiák” formájában, kis kottával adja a „szabálytalan” verziót — melyről mi ma már, az autográf ismeretében jól tudjuk, hogy Chopin akaratának ez felel meg.²⁴ — Valójában egyáltalán nem jellemző Lisztre a mechanikus következetesség; itt talán az szolgál magyarázatul, hogy egy ciklusindító, gyors, „Agitato” darabban nem találta zeneileg indokoltnak ezt az árnyalatnyi ritmusdifferenciát. Egyébként több forrásból (tanítványok feljegyzéseiből) tudjuk, hogy a C-dúr prelűdöt Liszt mindig megismételtette, mert túl rövidnek találta a megfelelő hangulat felidézésére. Csak a második alkalommal játszotta ritartandót és komolyabb diminuendót.²⁵

Egyébként az 1. Prelűd az egyetlen, ahol Liszt önhatalmúlag ilyen jelentősen eltér meg-lévő forrásaitól. A többi esetben mindig a rendelkezésre álló lehetőségek közül választ; egyaránt plauzibilis lehetőségeknél általában a Breitkopf-féle első kiadást részesíti előnyben, ami érthető. Nem tudhatta azonban, hogy Breitkopfék annak idején Fontana másolatából dolgoztak, amelyben jó pár hiba, még ütemkihagyások is előfordultak. Liszt ezek némelyikét óhatatlanul átveszi. — A sokat dicsért Klindworth-kiadás hatása kevésbé érződik Liszt közreadásán: igaz, hogy az más kiadói szándékokat tükröz, instruktív jellegű, számos hozzátételt tartalmaz. Néhány ritka esetben mégis azt tapasztaljuk, hogy Klindworth és Liszt egyaránt eltérnek mindhárom első kiadástól egy-egy hang erejéig. A modern lengyel összkiadás rámutat, hogy Chopin maga változtatta meg e helyeket egyes nyomtatott példányokban!²⁶ Nem valószínű, hogy Klindworth, illetve Liszt tudott erről; feltehetőleg inkább zenei logikájuk diktálta a helyes megoldást.

Paderewski
közreadása
a modern lengyel
összeállításban

A son ami Camille Pleyel

15

PRÉLUDES

FR. CHOPIN
Op. 28

Agitato

1

And. * *And.* * *And.* * *And. simile*

7

cresc.

14

stretto

21

(dim.)

28

(pp)

And. *

F.W.M. *sembrando il G.*

Összefoglalóan elmondható, hogy Liszt szeretettel és gonddal dolgozott Chopin Prelűdjeinek revízióján. Közreadásának azonban mégsem tulajdoníthatunk kritikai értéket, mivel kézirat forrásokhoz nem fért hozzá, s így kétes esetekben nem volt módja meggyőződni a szerző eredeti szándékáról. Ugyanakkor Breitkopfék kiadói elvei azt sem tették lehetővé, hogy Liszt saját Chopin-interpretációját rögzítse a közreadással, ami ma talán különösen értékesné tenné e kötetet számunkra. Így e tekintetben ugyanúgy, mint más műveknél, a tanítványok, kortársak feljegyzéseire vagyunk utalva (Göllerich, Lachmund, Stavenhagen gyakran konkrétan kitérnek egy-egy darabral, így a Prelűdökkel kapcsolatban is, Liszt megoldásaira). Talán nem volna érdektelen a sokat emlegetett Klindworth-kiadás tanulmányozása sem, mely némileg bizonyára tükrözi Liszt interpretációs gyakorlatát is.

Befejezésül meg kell még említeni, hogy a Prelűdökből Liszt már a most ismertett közreadást megelőzően átdolgozott kettőt orgonára: a 4., e-moll és a 9., E-dúr prelűdöt (R. 404), amelyek Alexander Wilhelm Gottschalg „Repertorium für Orgel, Harmonium oder Pedal-Flügel, bearbeitet unter Revision und mit Beiträgen von Franz Liszt” című sorozatának I. kötet 5. füzetében jelentek meg 1869-ben. Ezeknek az átíratoknak az analízise szintén adalékul szolgálhatna annak megismeréséhez, hogy miként képzelte el Liszt Chopin Prelűdjeinek tolmácsolását.

JEGYZETEK

¹ La Mara ed.: Franz Liszt's Briefe, 8 kötet, Leipzig 1893–1905 (a továbbiakban: Br.) VIII, Nr. 279. Róma, 1875. dec. 4. La Mara szerint Liszt a levelet Julius Schuberthnek írta. Tartalmából azonban nyilvánvaló, hogy a címzett Robert Lienau, akinek cége a levélben szintén említett „Ungarischer Sturmarsch”-ot kiadta 1876-ban.

² L. Eckhardt Mária szerk.: Liszt Ferenc hagyatéka a budapesti Zeneművészeti Főiskolán, II. Zeneművek. Franz Liszt's Estate at the Budapest Academy of Music, II. Music. Budapest 1993, Nr. 297–299, pp. 140–141.

³ Kiadatlan. Darmstadt, Hochschulbibliothek.

⁴ Az említett, Lienaunak írt levél nyilván Br. VIII. Nr. 279 (l. az 1. lábjegyzetet).

⁵ Liszt 1877/78-as levélfogalmazvány-kötetéből, Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. mus. 376 (a továbbiakban: Fogalm. köt.), Nr. 140, 66^v.

⁶ Br. II. Nr. 215.

⁷ Chopin Op. 10. etűdjeit 1833-ban Lisztnek, Op. 25-ös etűdjeit 1837-ben Marie d'Agoult-nak ajánlotta.

⁸ Szövegét magyarul I. Alan Walker: Liszt Ferenc 2. A weimari évek 1848–1861. Budapest 1994, 339. p.

⁹ Fogalm. köt. Nr. 188, 91^v.

¹⁰ Varsó, TIFC (Chopin Társaság), M/450.

¹¹ Fogalm. köt. Nr. 244, 129^v. A kisebb módosításokkal elküldött levél Darmstadtban található.

¹² Varsó, TIFC, M/451.

¹³ Varsó, TIFC, M/452.

¹⁴ Varsó, TIFC, M/477.

¹⁵ Varsó, TIFC, M/449, 1878. okt. 18.

¹⁶ Darmstadt, Hochschulbibliothek.

¹⁷ „Heft 1” a „Serie I. Balladen” és „Serie IX. Walzer” kötetekhez 1879-ből, egy példány Liszt budapesti könyvtárában, Liszt Ferenc Emlékmúzeum, LK 38; „Heft 2” a „Serie IV. Notturven” és „Serie V. Polonaisen” kötetekhez, valamint „Heft 3.” a „Band II. Etuden” és „Band XIV. Gesänge mit Pianoforte” kötetekhez, mindkettő 1880-ból, egy példány a bécsi Hochschule für Musik und Kunst könyvtárában, 14847.

¹⁸ A kiadási dátumok forrása: Krystyna Kobiłańska: Frédéric Chopin. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, deutsche Ausgabe, München 1979, pp. 72–73.

¹⁹ Fryderyk Chopin Oeuvres Complètes d'après des autographes et les premières éditions avec commentaires critiques rédigés par Ignacy J. Paderewski en collaboration avec Ludwik Bronarski et Józef Turczyński, Varsovie — Cracovie 1949.

²⁰ Ezt az autográfot, mely ma a varsói Biblioteka Narodowa tulajdona, fakszimile kiadásban teljes egészében publikálták (Fryderyk Chopin: 24 Preludia, red. Wladislaw Hordyński, Kraków 1951).

²¹ Kobiłańska op. cit. p. 72.

²² E témához l. Jerger, Wilhelm: Franz Liszt's Klavierunterricht von 1884–1886 dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich, Regensburg 1975; O'Neill, Michael ed.: Aspects of the Liszt tradition by Tilly Fleischmann, Cork 1986; Walker, Alan ed.: Living with Liszt. From the Diary of Carl Lachmund An American Pupil of Liszt 1882–1884, Stuyvesant New York, 1995.

²³ Liszt, F.: F. Chopin, Nouvelle édition. Leipsic 1879, Breitkopf & Härtel, 238. p. lábjegyzet.

²⁴ Sőt, a 25–26. ütemben még „ossia” formájában sem szerepel a „szabálytalan” verzió, bizonyára azért, mert a 27–28. ütemek hangról hangra azonosak s így Liszt természetesen veszi, hogy ritmusuk sem térhet el.

²⁵ O'Neill op. cit. 9. p.; Jerger op. cit. 116. p.

²⁶ Ilyen eset fordul elő pl. a 15. Prelűdben, ahol a 33. és 49. ütem utolsó basszushangja mindhárom első kiadásban CIS, míg Klindworth és Liszt kiadásában E — egy Chopin által kijavított francia első kiadású példány szerint valóban utóbbi volt a zeneszerző szándéka.

KÁRPÁTI JÁNOS:

TISZTA ÉS ELHANGOLT STRUKTÚRÁK BARTÓK ZENÉJÉBEN

Egy régebben felvetett gondolatom megerősítéséről, továbbfejlesztéséről és árnyalásáról szeretnék számot adni abból az alkalomból, hogy Ujfalussy tanár úr 75. születésnapját ünnepeljük ebben az illusztris szakmai körben. A témát annál is inkább illőnek érzem ehhez az alkalomhoz, mert Bartók-elemzéseimben sokat köszönhetek Ujfalussy Józsefnek, és tulajdonképpen ő volt az, aki egyik-másik írásával az első gondolat továbbfejlesztéséhez legtöbb ösztönzést adta.

24 évvel ezelőtt, Bartók születésének 90. évfordulója alkalmából, a Budapesten rendezett nemzetközi konferencián fejtettem ki először az „elhangolás” jelenségével kapcsolatos gondolatomat, majd pedig beépítettem azt az 1976-ban megjelent *Bartók kamarazenéje* című kötetembe.¹ A terminust Szabolcsi tanár úr vezette be a Bartók-irodalomba, amikor a Mandarin alakját kísérő zenét „elhangolt pentatóniaként” jellemezte.² Mindannyiunk mestere ugyanis jól érezte meg, hogy Bartók kompozíciós módszerének egyik kulcsmozgata a hagyományos — műzenei vagy népzenei — struktúrák átvétele és átalakítása. Az elhangolás terminusát és alkalmazását azután Bartók maga is igazolja a *Kontrasztok* zárótételében, ahol *scordaturát*, vagyis Gisz—D—A—Esz hangolású hegedűt ír elő, és a melódiákat is — miként Ujfalussy József kimutatta — úgy alakítja, hogy azok pontosan illeszkedjenek ebbe az elhangolt keretbe.³

Amikor az elhangolással kapcsolatos gondolataimat imént említett munkáimban megpróbáltam rendszerbe foglalni, egy olyan magyarázatot javasoltam, amely ugyan vitát jelentett Lendvai Ernő aranymetszés- és tengely-elméletével⁴, de én távolról sem kívántam magyarázatomat mindenre érvényesnek és egyedül üdvöztetőnek beállítani. A gondolat azonban azóta is érett és fejlődött, belekerült a *Bartók kamarazenéje* legújabb, amerikai kiadásába és a *Bartók Companion* számára írt tanulmányaimba.⁵ Végül mostanra megfogalmazódott bennem egy olyan — félve mondom: véglegesnek is tekinthető — változata, amely talán komplexebb és árnyaltabb, mint az eddigiek. Ezt szeretném most Önöknek — igen tömörített formában — előadni.

A továbbfejlesztés tulajdonképpen már a címbe is bele van rejtve. Korábban az elhangolás jelenségét elsősorban melodikai és harmóniai viszonylatokban vizsgáltam, később azonban rá kellett jönnöm, hogy az megfigyelhető a kontrapunktikus szerkesztés, valamint a tonális síkok viszonylatában is, sőt végső fokon a ritmikában is jelen van. Ezek átgondolásával került bele a címbe a sokféle viszonylatot összegyűjtő „struktúra” szó. A másik új elem abban fejeződik ki, hogy nemcsak az elhangolt struktúrákat kell vizsgálni, hanem az elhangolatlanokat is, vagyis a tisztákat, melyekhez képest az elhangolás bekövetkezik. Ez tulajdonképpen immanens logikai követelmény, hiszen „elhangolás” csak akkor létezik, ha van „hangolás”. Más kérdés persze, hogy számos olyan esete van az elhangolásnak, amelyben az elhangolatlan, vagyis a tiszta forma meg sem jelenik, csak épp imaginárius módon áll a háttérben. Nyilvánvaló, hogy a schoenbergi struktúrákkal kapcsolatban az elhangolás jelenségét értelmetlen lenne felvetni, hiszen azok deklarált lényege a tiszta (elhangolatlan) struktúrák kizárása. Bartók viszont — éppen az atonalitás kérdéséről értekezve — 1920-ban így fogalmazott: „... mert nem is két egymással homlokegyenest ellentétes elvről van szó — úgy látom, hogy a régi tonális frazeológia hangzatainak jól megfontolt (nem túl gyakori)

használata atonális zenében nem ütközik össze a stílussal. A diatonikus hangsor egy elszigetelt hármashangzata, egy terc, egy tiszta kvint vagy oktáv atonális hangzatok között... még nem ébreszt tonális érzést... E régebbi hangzatok feltétlen kikapcsolása azt jelentené, hogy művészetünk eszközeinek egy nem is jelentéktelen részéről mondanánk le.²⁶

Az elhangolás jelenségét nagyjából így határozhatjuk meg: a tiszta oktáv- és kvint-struktúrák félhanggal való szűkítése illetve bővítése. Félhangokban mérve a hangközöket: 12 helyett 11 vagy 13, 7 helyett 6 vagy 8, és — mivel a Rameau-i „harmonie parfaite”-ben akusztikai helyzeténél fogva a nagyterc is „tiszta” hangközként kodifikálódott — 4 helyett 3 vagy 5:

Tiszta hangközök	Félhangok	Elhangolt hangközök	Félhangok + vagy - 1
oktáv	12	bővített oktáv	13
		szűkített oktáv	11
kvint	7	bővített kvint	8
		szűkített kvint	6
nagy terc	4	kvart	5
		kis terc	3

Mivel korábbi publikációimban a melodikus és harmonikus struktúrák elhangolását már bőségesen tárgyaltam, úgy érzem, e szakmai hallgatóság előtt lemondhatok azok megismétléséről, és megelégedhetem — pusztán a logikai folyamatosság kedvéért — egy-két emlékeztetéssel.

Melodikai struktúrákról szólva alaptípusnak azt tekinthetjük, amelyben a tiszta és az elhangolt melódia egyaránt megszólal. A VI. vonósnégyes 1. tételében például az elhangolás a téma fejlesztésének, variációjának hat (a). Az V. vonósnégyes zárótételében viszont először az elhangolt téma szólal meg (b), és csak később, a nevezetes „verkli-epizódban” derül ki, hogy a témának van egy „tiszta”, ám banális — Bartók számára használhatatlan, haraggal elutasított — változata is (c):

a)

b)

c)

A melodikus struktúrák második – gyakoribb – esete, amikor az elhangolt szerkezetű téma mögött csak sejteni lehet egy imaginárius tiszta szerkezetet. Az V. vonósnégyes 1. tételének főtémája nyújtja erre a legjellemzőbb példát. Bartók megfogalmazhatta volna ezt tiszta B=la pentatóniában (a), de a melódia lapos lett volna a valóságosan megszólaló dallamhoz képest, amelynek felső tetraton motívuma végül is félhanggal lejjebb van csúsztatva (b):

a)

b)

Az V. vonósnégyes arra is jó példákat szolgáltat, hogy Bartók hasonlóképpen kezeli a diatonikus hangsorokat: a felfelé dūr, lefelé pedig fríg tetrakordok szűkített oktáv keretben mozognak és immanens félhang-bitonalitást hordoznak magukkal. A tétel mégsem bitonális, mert a szerző gondoskodik arról, hogy a tükörszerűen mozgó skálatémák B centrumon záródjanak:

Prestissimo $\text{♩} = 168$

A musical score for a piece marked 'Prestissimo' with a tempo of quarter note = 168. The score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is highly rhythmic and complex, with many slurs and dynamic markings including 'p' (piano) and 'A' (accents).

Az akkord-struktúrák elhangolása során is két alapvető típus rajzolódik ki. Az egyikben a tiszta és az elhangolt nemcsak egymás mellett, de szorosan egymásba építve jelenik meg. Ilyenkor a tiszta alakzat fokait az elhangolt fokok — vagyis a kromatikus szomszédhangok — színező hatással veszik körül, mint például az I. vonósnégyes 1. tételében:

B: I.1.

A musical score for a piece labeled 'B: I.1.'. It features three staves. The top staff is in treble clef with a tempo marking of quarter note = 60. The middle and bottom staves are in bass clef. The bottom staff is marked 'pizz.' (pizzicato). The music shows a clear relationship between the pure and harmonized forms of chords.

A másik alaptípust a „helyettesítés” jellemzi, ami azt jelenti, hogy a tiszta szerkezetű hangzat fokait kromatikus szomszédhangok helyettesítik. Ennek a módszernek korai, de nagyon egyértelmű példáját nyújtja a 14. bagatell (*Ma mie qui danse*), melyben a keringők megszokott esztam-kísérete úgy alakul, hogy a tonikai fok tiszta hármashangzat marad (D-dúr), a domináns szeptím helyén viszont elhangolt hangzat áll (A helyett B, G helyett pedig Fisz és Gisz):

Presto B: Two Portraits no. 2

A musical score for a piece marked 'Presto' and titled 'B: Two Portraits no. 2'. It consists of two staves in piano accompaniment. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music is marked 'f con fuoco' (forte with fire). The score shows a sequence of chords with dynamic markings like 'V' (forte) and 'V' (piano).

Még egyértelműbb példáját nyújtja a tradicionális akkord-kíséret elhangolásának a Zongorasztvit 1. tétele, amelyben a téma első megszólalását B-dúr és E-dúr hármashangzatok váltakozása kíséri, vagyis a hagyományos domináns hangzatot — F-dúr — félhanggal lejjebb csúsztatott akkord helyettesíti:

Allegretto. (♩ = 120)

Piano.

p *sempre p*

Hasonló jelenségre hívja fel a figyelmet Ujfalussy József az Allegro barbaróról írott tanulmányában. A fisz-moll tonalitású jobbkez-dallamot a szerző Cisz-dúr V fok helyett C-dúr hangzattal ütközteti⁷:

A Bartók-zenében oly gyakori kettős-tercú hangzat is tulajdonképpen az elhangolás egy fajtájának tekinthető. A Bartók-művek egyik első igényes analitikusa: Edwin von der Nüll már 1930-ban felfigyelt rá, és a maga hagyományos dúr-moll aspektusából szemlélve „Geschlechtlosigkeiten”-nek, vagyis hangfaj-nélküliségnek interpretálta.⁸ Való igaz, hogy amikor az akkord helyzetéből fakadóan a dúr és a moll terc egymás mellett áll, a félhangsúrlódás mintegy kiotlja a tercek fajlagosságát, és a dúr a mollt, vagy a moll a dúrt mintegy „színezi” (a). Bartók azonban ezt a hangzattot többnyire olyan szerkezettel használja, melyben a félhang helyébe nagy szeptim kerül, ami nem súrlódást, hanem sajátos feszültséget eredményez. Nos, az én interpretációmban ez az akkord nem feltétlenül kettős-tercú hangzat szekszt vagy kvintszekszt megfordításban (mint pl. Lendvai Ernő alfa akkordja), hanem lehet alapállású akkord is, melyben a tiszta hármashangzat valamennyi fokát (az alaphangon kívül) kromatikus szomszédhang helyettesíti, vagyis a nagyterc helyett kisterc, a tiszta kvint helyett bővített (és esetleg szűkített) kvint, az oktáv helyett pedig szűkített oktáv áll (c). Ezt az interpretációt igazolja például a Zongorasztvit záróakkordja, melynek B alaphangját az egész művet keretező B tonalitás is alátámasztja (b):

c)

B: Suite, 4th movement

pp

ppp

Ujfalussy József már említett tanulmánya az Allegro barbaróról azért jelentett számomra revelációt és ösztönzést, mert arra hívta fel a figyelmet, hogy Bartók zenéjében a kettős terc mellett megjelenik a kettős alap és a kettős kvint. Ebben az esetben — miként ő kimutatja — a terc, vagyis az A az állandó, és körülveszi az F-dúr és fisz-moll félhang-bitonalitása.⁹ Jól tudjuk azonban, hogy Bartók esetében igazi, egy egész kompozícióra érvényes bitonalitásról nem beszélhetünk (az Allegro barbaro végül is fisz-mollban van), az átmeneti bitonalitás csupán belsőleg indokolja az elhangolás síkjait, avagy másképpen fogalmazva: a fisz-tonalitáshoz képest az F-tonalitás elhangolást képvisel. Visszatekintve az Allegro barbaro imént idézett mozzanatára, az ott fellépő V fokú C-dúr hangzatot az előbbiek figyelembe vételével kettősen értelmezhetjük: vagy a tiszta tonika (Fisz) elhangolt dominánása, vagy pedig az elhangolt tonika (F) tiszta dominánása. (A tiszta és az elhangolt struktúrák e szellemes kiegyenlítetttségére paradigmikus zárópéldánkban még visszatérünk.)

A melodikus és harmonikus viszonylatban elhangolt struktúrák e gyors áttekintése után három olyan viszonylatot szeretnék bemutatni, melyről eddigi írásaimban kevesebb szó esett, s ha mégis, most egy általánosabb s ugyanakkor árnyaltabb megfogalmazásra töreksem. Közismert dolog, hogy Bartók **kontrapunktikus szerkesztésű** tételében ill. tételrészleteiben a dux és a comes olykor tiszta, olykor pedig szűkített kvint viszonyban áll egymással. A leghagyományosabb fűgának a *Cantata profana* „Vadász-fűgája” tekinthető, amelyben a dux kvint-ugrások témafejére a comes egy kvinttel magasabb rétegben kvart-ugrással — vagyis „tonális válasszal” lép be. Számos további példát találunk a tiszta kvintes (vagy kvartos) válaszra az I. vonósnegyes 3. tételében, a III. vonósnegyes *Seconda parte*-jében, a IV. vonósnegyes 2. és 4. tételében és a *Zene* 1. tételében, mely utóbbi mindenképpen rendhagyó példa, hiszen itt a szólamok kilépnek a hagyományos kvint-oktáv keretből, és részben domináns, részben szubdomináns irányban haladva tiszta kvint-terraszokon keresztül jutnak el a csúcspont szűkített kvint rétegének belépéséig.

A kontrapunktikusan szerkesztett részletek sorában azonban számos olyan esettel is találkozunk, amelyben a szólamok szűkített — vagyis elhangolt — kvint relációban állnak egymással. Közismert példákat találhatunk erre a *Mikrokosmos*ban (pl. 145. sz.), az V. vonósnegyes zárótételében vagy a *Két zongorás — ütős szonáta* bevezetésében. A sort két olyan példával is bővíthetjük, amelyben szűkített kvint helyett bővített kvint (vagy nagyterc) szerepel, egy mindenképpen szokatlan kontrapunktikus reláció (I. vonósnegyes 1. tetele, III. vonósnegyes *Prima parte*):

Quartet No.1 Op.7.
Lento (♩ = 60)

Violin 1
p molto espress.

Violin 2
p molto espress.

etc.

♩ = 88

B: III. Prima parte

A kontrapunktikusan szerkesztett részek tematikus anyagát vizsgálva hasonló kettősséget figyelhetünk meg: bizonyos esetekben a melodikus struktúra tiszta, mert könnyen beilleszkedik valamely oktávba vagy hármashangzatba, és ilyenkor a téma belső kromatikus mozgása sem bontja meg a struktúra tisztaságát. Gondoljunk például a „Kromatikus invenció” című Mikrokosmos-darabra, melynek tiszta oktáv adja a gerendázatát (a), vagy akár a Két zongorás szonáta bevezetés témájára, mely végső soron egy moll kvartszeksztbe épül be (b):

a) Allegro, ♩ = 144

f

b)

A fűgált témák egy jelentékeny csoportja viszont elhangolt struktúrát mutat, mert gerendázatukat a szűkített kvint jellemzi. Jó példa erre a III. vonósnégyes kis fűgátémája (a) vagy a Zene klasszikus kezdő-melódíája (b):

a)

31

p *reggerissimo*

p

arco II

Béla Bartók

Andante tranquillo, ♩ ca 116-112

1. 2. Viole *con sord.*
pp

b) 3. 4. Vcl. *con sord.*
pp

1. 2. Vcl.

Ebben a vonatkozásban azonban nem az egyes esetek nyújtják számunkra a tanulságot, hanem az a tendencia, amellyel Bartók bizonyos egyensúlyt keresett a kontrapunktikus részek melodikus szerkezete és szólam-szerkezete között. Vagyis: bár szabályszerűségről nem lehet beszélni, az tisztán megfigyelhető, hogy az esetek többségében az elhangolt szerkezetű téma válasza tiszta kvint relációban lépnek be, és megfordítva: a tiszta szerkezetű témák esetében a szólamok elhangolt relációban mozognak:

Mű	Téma	Válasz
I. vonósnégyes 1. tétel	tiszta	elhangolt
I. vonósnégyes 3. tétel	elhangolt	tiszta
III. vonósnégyes Prima parte	tiszta	elhangolt
III. vonósnégyes Seconda parte	elhangolt	tiszta
IV. vonósnégyes 2. tétel	elhangolt	tiszta
IV. vonósnégyes 4. tétel	elhangolt	tiszta
Cantata profana	tiszta	tiszta
V. vonósnégyes 5. tétel	elhangolt	elhangolt
Mikrokosmos No. 145	tiszta	elhangolt
Zene húros hangszerekre 1. tétel	elhangolt	tiszta
Szonáta 2 zongorára 1. tétel	tiszta	elhangolt

Most pedig szánjunk egy kis kitérőt egy **ritmikai jelenség** megvilágítására! Első pillanatra az „elhangolás” szó alkalmatlannak tűnik egy időben lejátszódó folyamat jellemzésére. Úgy érzem azonban, bizonyos elvonatkoztatással mégis alkalmazható, hiszen — miként az imént bemutattam — az elhangolás végső soron nem egyéb, mint az adott tiszta struktúra módosítása a rendszer legkisebb egységével. Ha tehát a struktúra a „zenei térben” helyezkedik el, a legkisebb egység a félhang. Ha pedig a „zenei időben”, akkor a metrumot meghatározó törtszám nevezője (vagy még annak is tört része).

Ilyen ritmikus „elhangolásnak” vagyunk tanúi néhány „bolgár ritmusú” darabban. „Az úgynevezett bolgár ritmus” című előadásában, 1938-ban Bartók egy magyar és egy román népdal 7/8-os metrikáját az alábbi szavakkal kommentálja: „Mindkettőnél úgy érezzük, mintha a 7/8-os ütem rendes 3×2 nyolcados ütemből származnék: az első példában a negyedik nyolcad nyúlt negyeddé, a másodikban a hatodik.” Ugyanezzel az okfejtéssel interpretálja a jellegzetes bolgár *recsenyica* 2+2+3/16-os ritmusát: „A felületes hallgató ezt vagy 3/8-nak, vagy 2/4-nek fogja értelmezni. Ha 3/8-ból származtatjuk, akkor 1/16-nyi kibővülést kell megállapítanunk; ha 2/4-ből, akkor 1/16-nyi csonkulást. Én inkább a kibővülési magyarázat mellett foglalnék állást; és — amint a bolgárok ritmusdefiníciójából látszik — ők is mintha ezen a véleményen volnának.”¹⁰

Hasonló csonkulási ill. bővülési jelenség figyelhető meg számos Bartók-kompozícióban. Csak két jellemző példát idézek a Mikrokosmos „Hat táncából”, az első 3+2+3/8-os met-

rikus szerkezete azt a benyomást kelti, hogy egy 9/8 rövidült meg 1/8-dal. A második pedig 2+2+2+3 szerkezetű 9/8, ami tulajdonképpen 8/8 megnyújtása 1/8-dal.

151

152

A Két zongorás-ütős szonáta gazdag választékát nyújtja az ilyesfajta ritmus-kombinációknak, anélkül, hogy bármi is utalna a bolgár népzeneré. A lassú bevezetés egyértelműen 9/8-os metrikájú. A bevezetés végén azonban a hallgató tanújává válik a 9/8 belső átalakulásának, s amikor az *Allegro molto* elkezdődik, a számláló (9) megtartásával a belső struktúra 1+2+2+2+2/8-dá alakul, ami — ha figyelembe vesszük a téma valóságos ritmus formuláját — tulajdonképpen 1/8+4/4.

A második vagy melléktéma 4+2+3/8-os ritmus-struktúrája egy másik, Bartók által kedvelt bolgár metrikus szerkezetet mutat, mely többek között az V. vonósnégyes *scherzo*-jában is felbukkan. A számláló összege itt is 9 marad, ám a valóságos szerkezet mögött egy 4/4-es formula rejlik, melyből az egyik negyed — nem is mindig azonos helyen — egy nyolccaddal megnyúlik.

A harmadik vagy zárótéma metrikus szerkezetét tekintve ismét közönséges 9/8, vagyis — miként a bevezetésben — a struktúra nem módosul. Más szóval: a tétel négy alapvető tematikus anyagából a keretező kettő „tisztának”, a középső kettő pedig különböző módon „elhangoltnak” tekinthető. Tegyük hozzá, hogy ugyanez a tétel a tiszta és elhangolt struktúrák egyensúlyát mutatja a melódika és az ellenpont-technika vonatkozásában is.

Szólni kell végül röviden a **tonális struktúrákról**. Igen jellemző, hogy Bartók gondolkodásában a tonális elsősorban forma-alkotó tényező volt, mégpedig nemcsak a mű egysége, hanem belső szerkezete tekintetében is. Ezzel összefüggésben a *domináns* megtartotta azt az eredeti forma-alkotó szerepét, amely a klasszikus korszak modulációs rendjében alakult ki, vagyis ő képviseli azt a *másik* tonális síkot, amely a kiinduló tonalitáshoz képest az előre haladást, a változást, a „másságot” mutatja. Ugyanakkor azt is hozzá kell tennünk, Bartók számára a *domináns*t nem feltétlenül és nem kizárólag a kvinttel magasabb tonális sík jelenti. Somfai László 1971-ben publikálta azt a kéziratban maradt, francia nyelven fogalmazott analízist, melyet Bartók az V. vonósnégyesről készített a belga Pro Arte vonós négyes impresszáriójának kérésére. Ebben a szerző teljesen egyértelműen kimondja az „elhangolt domináns” lehetőségét: «*Le thème principal a deux degrés principlaes: Si-bémol (tonique) et Mi (jouant le rôle de la dominante)*»

Ezzel a tanúsággal teljesen tarthatatlanná válik az a nézet, mely szerint a poláris hangnemi sík tonikai funkciót képvisel, ugyanakkor megmagyarázhatóvá válik számos Bartók-kompozíció modulációs terve illetve struktúrája (pl. *A kékszakállú herceg váráé*). Sőt ebben a megvilágításban az elhangolt domináns, vagyis a poláris sík inkább „hatványozott”

$$\frac{1+8}{8}$$

$$\frac{9}{8} = \frac{4+2+3}{8} \quad \frac{2+3+4}{8} \quad \frac{4+2+3}{8}$$

¹ „Le désaccordage dans la technique de composition de Bartók”, in: *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*. Ed. by József Ujfalussy and János Breuer. Budapest: Editio Musica, 1972. 41–51. p.; *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 140–160. p.

² Szabolcsi Bence: „A csodálatos mandarin”, in: *Zenatudományi tanulmányok Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955. 526. p.

³ Ujfalussy József: „Bartók Béla: Kontrasztok – hegedűre, klarinétára és zongorára (1938)”, *Magyar Zene* IX, 1968.

⁴ Lendvai Ernő számos publikációjából az egyik legkorábbi és legteljesebb: *Bartók stílusa a „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre” és a „Zene híros- ütőhangszerekre és celestára” tükrében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955.

⁵ *Bartók's Chamber Music*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1994.; *The Bartók Companion*, ed by Malcolm Gillies. London: Faber & Faber, 1993.

⁶ „Az új zene problémája” (Das Problem der neuen Musik, *Melos* 1920. I.), magyarul Ujfalussy József fordításában in: *Bartók brevidárium*. Budapest: Zeneműkiadó, 1958.

⁷ Ujfalussy József: „Az Allegro barbaro harmóniai alapgondolata és Bartók hangsorai” in: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1969. 330. p.

⁸ Edwin von der Nüll: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Halle (Saale), 1930.

⁹ Ujfalussy i.m. 325–328. p.

¹⁰ *Énekszó 1937–38*, V. évf. 6. sz. Közli: *Bartók Béla Összegyűjtött írásai I. Közreadja: Szöllősy András*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967. 499, 505. p.

¹¹ Ujfalussy i.m. 330. p.

BERLÁSZ MELINDA:

„...IEMER MÊR OUWÊ...”. VERESS SÁNDOR—WALTER VON DER VOGELWEIDE ELÉGIAJÁNAK GENÉZISÉRŐL

Előadásom témaválasztását több szempontból is indokoltak vélem. Az ünnepeltnak örömet okozó köszöntésül szántam, már csak abból a megfontolásból is, hogy egykori, tisztelt zeneszerzés-tanáráról, Veress Sándor munkásságáról szólok. De témámnak másoldalú, még fontosabb aspektust kölcsönöz a Veress-reneszánsz hazai megindításának számos közösen megélt eseménye és eredménye is, amelyekre itt és most csak az emlékek töredékes gesztusával reflektálhatok: köszönet illeti az Ünnepeltet a nemzetközi viszonylatban is első Veress-tanulmánykötet¹ ügyének és jelentőségének képviselőjeként, az első Veress-emlékhangverseny² létrejöttének támogatójaként és az életmű alkotói-művészi értékrendjének mindenkor hű tanújaként. Nem feledhetem sokoldalú támogatásának felidézését, amellyel az 1970-es évek végétől kezdődő elszánt törekvésem gondjaiban elvi és gyakorlati síkon mellém állt, sőt a felmerült méltánytalanságok alkalmával az ügy védelmében megnyilatkozott. Ekképpen tárgyválasztásom egyoldalról a visszatekintés hálójaként, másoldalról a kutatás közös szálán válhat személyes köszöntéssé.

E közvetlen motíváción túlmenően aktuálisnak tekintettem mondanivalómat a Veress-életművet illető általános és szakmai tájékoztatlanság okán is, amelynek némi ellensúlyozásul szolgálhat a jelen megközelítés. A témaválasztás időszerűségét indokolja továbbá a kiválasztott zenemű ismeretlen volta önmagában is, amely — mint Veress emigrációban komponált legtöbb alkotása — a hazai látókör határán kívül maradt. Bár megemlíthető, hogy egy svájci karmester úttörő törekvésének köszönhetően az Elégia néhány hónapja itt-hon is megszólalt egy Veress-emlékest aktualitása alkalmából³, ez az örvendetes tény azonban aligha változtat a művet és a témát illető általános tájékoztatlanságon. Csupán, mint előadásom szándékában áll, az ünnepelt szavait idézve: „...nemzeti feledékenyséünk aranykönyve” — egyik fejezetének felszámolását célozza.

Előadásomat bevezetésképpen Veress Walter von der Vogelweide híres költeményére komponált szólómadrigáljának kezdő részével nyitok. A középfelnémet szöveg megzenésítéséhez tájékoztatásul itt csupán a vers első négy sorának Radnóti Miklós szerinti fordítását idézem:

„Ó jaj, hogy eltűnt minden, hogy hullt le évre, év!
Éltem valóban én, vagy álmodtam itt elébb?
Amit valónak hittem, nem volt talán sehol?
Mély álom ringatott el, csak nem tudom, mikor.”

A megszólaló hangfelvétel 1990. február 5-én készült, előadó a Lausanne-i Kamarazenekar és karmesterük Heinz Holliger volt, a bariton szólót Philippe Huttenlocher énekelte (ZENE).

Előadásom szűkebb értelmezéséhez a költemény refrénszerű ismétlése vezet, a címként idézett: „iemer mêr ouwê”, magyar nyelven „örökre már, ó jaj”. E katartikus felkiáltás a kompozícióinak és Veress művészi szemléletmódjának oldaláról lényegi megnyilatkozás: a művész önmagával és a világgal kapcsolatos, megélt viszonyát, lelki közérze-

tét nem csupán egyetlen mű összefüggésében, hanem egy alkotóperiódus meghatározottságában jelzi.

Az Elégia mint szólómadrigál, műfaját tekintve is jelentős szerepet tölt be Veress életművében. Mint ismeretes, Veress oeuvre-jében az instrumentális művek meghatározó többségében a vokális kompozícióknak kiemelt jelentősége, olykor periódust jelölő funkciója van. Példaként a korai és a késői alkotókorszakoknak egy-egy művét említhetem: a Szent Ágoston Zsoltárát (1943/44), mint a magyar időszak betetőző alkotását, és a Hermann Hesse költeményekre írt Glasklängespielt (1977–78), mint az életmű kései csúcspontját. Az említett művek természetesen szövegválasztásuk tekintetében is az adott időszak központi szemléletét tükrözik, és meghatározóan kapcsolódtak a keletkezésükben közelálló kompozíciókhoz. Az Elégia keletkezéstörténeti hátterének és Veress Sándor hatvanas évekbeli alkotói szemléletének vizsgálatára a nemrégiben megvalósult baseli, Paul Sacher Stiftungban végzett kutatásaim adtak alkalmat. Míg a korábbi években a szerző útmutatásával nyertem elsőszintű betekintést az alkotóműhelybe, addig e hagyatéki kutatás a dokumentumok átfogó, egységes szemléletű megismerését segítette elő: megközelítően a teljes korrespondancia és zenei kéziratvizsgálat lehetőségében. Az itt nyert ismeretek alapján szándékomban áll a források szisztematikus feldolgozásán alapuló történeti összkép kialakítása, amely a későbbiekben egy monografikus feldolgozás kiindulását jelenthetné. E távlati program egyik részletét képviseli témám, amely a művész 1958–1964-ig megélt válságperiódusának és kompozíciós összefüggéseinek kérdéseit vizsgálja.

Míg egy hazai kritikus 1990-ben Veress Sándorról, mint „a szabad világ magaslati levegőjét belélegző emigráns”-ról festett kellően szubjektív képet a tájékozatlan olvasók számára, addig a történeti dokumentumok alapján tudomásunkra jutott, hogy Veress emigrációjának első évtizedét követően egy újabb, szellemi-művészi egzisztenciáját megrendítő válságba sodródott. E mélypont jelentőségét a tények olyannyira súlyosnak jelzik, hogy szándéka szerint Veress egy újabb, második emigrációba készült. Helyzetéről baráti levelezésében a következőképpen nyilatkozott: „*Rám itt, most úgy munkámban, mint súlyos vívdásokkal teli belső dolgaiban igen nehéz idők várnak, talán életem legnehezebb időszaka.*”⁴

E nehéz idők a számára legfontosabb elvi kérdéseket, világszemléletét, hazájához való viszonyát, zeneszerzői pályáját gyökereiben érintették. E többéves, nehéz korszaknak időbeli végpontján, 1964 tavaszán találkozott Walter von der Vogelweide nevezetes költeményével, és kétséget kizáróan reflektált a középkori költő — „*iemer mër ouwè*” — világszemléletére.

Mit siratott, mit panaszkodott a 20. századi zeneszerző 1964 tavaszán Vogelweidéhez társulva? Mai, ugyancsak mély emberi-történeti válságot megélt tapasztalataink alapján talán kellő érzékenységgel rendelkezünk a Nyugat-Európa színterén lejátszódott jelenség megértése iránt.

A szerző megnyilatkozásainak arányában a válságot okozó tényezők közül jelenleg a legáltalánosabbnak vélt két történeti jelenségre szeretnék rámutatni: elsőként a Veressben élő, az ő kifejezésével jelölt „teljes Európa” ideáljának fokozatos megsemmisülésére, elvesztésére, másodsorban az elhagyott pátriával, a Magyarországgal való kapcsolatfelvétel első szándékára és annak illuzorikus voltaira.

A fenti kérdések megértéséhez tartozik az a körülmény, hogy Veress Sándor személyisége, alkotói és lelki habitusa számára az emigrációs döntés és következménye többet és mást jelentett a fizikai értelemben vett haza felcserélésénél. Az emigráció első hét-nyolc évét Veress 1957-ben visszatekintően egyértelműen pozitívan értékelte. „*Magamról csak annyit, hogy nem volt könnyű ezelőtt nyolc évvel mindent újból kezdeni. De rengeteg munkával (és egészen más ütemű munkával, mint amihez mi otthon szokva voltunk) felépíttem egzisztenciámat és ma már újból vonalban vagyok... Számban nem túl sok, de a magam fejlődése szempontjából lényeges kompozíciók születtek az elmúlt évek alatt. Az bizonyos, hogy az otthoni kényszeredett népdal-kérődzés atmoszférájában soha el nem juthattam volna ahhoz a belső művészi szabadsághoz, amelyben ma vagyok, és amely műveim stílusát, irányát, formáját, kifejezőmódját ma meghatározza.*”⁵

Az ekkoriban jellemző megelégedettség érzése azonban a következő években folyamatosan és fokozatosan kérdéssé vált az újabb történeti, politikai, művészi-szellemi tapasztalatok megélése során. Míg Veress még 1957-ben úgy vallotta, hogy fiatal kora óta magyarsága mellett mindig nagyon európainak érezte magát, a következő néhány év ezt az eszményképét egyre inkább tartalmát veszítetté és időszerűtlenné formálta Nyugat-Európa térségében. Közérzetének változását egy 1960-beli levélrészlet közvetlenül kifejezte: „... *Mi otthonról még egy olyan teljes Európát hoztunk magunkkal, amely itt a földrajzi Európában már többé-kevésbé kiveszett. És így könnyen lehetséges, hogy azok az ideálok, melyek atmoszférájában mi fölnőttünk, itt ma már ténylegesen időszerűtlenek.*”⁶

Kritikai nézeteinek legteljesebb foglalatát az 1958 májusában rendezett baseli Bartók Fesztiválon tartott emlékbeszéde tartalmazta, természetesen a témához alkalmazkodó keretek között. Német nyelvű felolvasásának vonatkozó részletét idézem: „*Daß er heute, wo alle diese Übel, den Nationalismus inbegriffen, die Menschheit in noch massloserer Form bedrängen, in einer noch größeren Verzweiflung emigrieren würde, weiß jeder, der nicht einer sturen Propaganda gewisser politischer Kreise verfallen ist.*”⁷

Hiányérzetének további, más irányú kifejezését is ismételten megfogalmazta írásaiban és leveleiben egyaránt. „... *Azt a természetes egyensúlyt lélek és matéria között, ami nálunk és Délkelet-Európa országaiban még élő valóság volt (ma már nem, mert erőszakkal tönkretették), a világnak ezen a felén hiába keressük* — írta 1960-ban a Mikes Kelemen-kör vezetőjének.⁸

A nyugati kultúra szemléleti változásának tüneteivel szoros kapcsolatban állt a művészi értékrend és az esztétikai princípiumok bizonytalanná válása. Veress közvetlen tapasztalatai e téren számos kortársi megállapítással egybecsengtek: „... *ha az emigráció valamire megtanított, akkor ez az, hogy a nyugati kultúra mai állásában egyműjő, vagy nem jő volta, művészi értéke (hol vannak az értékmérő mércék és mik ezek ma?), a legénytelenebb tényező a külső sikerben. Nem hiszem, hogy a nyugati kultúra történetében lett volna más, a maihoz hasonló kor, amikor annyi mérhetetlen selejt, rossz férctmű jelent volna meg nyomtatásban, került volna óriási propaganda-csinnadratta vásári lármájával előadásra, mint ma. Már csak azért sem, mert a kommunikációs eszközök hiányoztak ehhez.*”⁹

Ez utóbbi összefüggésben megjegyzendő, hogy Veress műveinek játszottági arányát tekintve alapvetően sikeresnek ítélnél az említett években. Elsősorban Svájcban, de a környező európai országokban koncerteken és nemzetközi fesztiválokon ismételten és rendszerességgel hangzottak el kompozíciói. E megállapítás azért szükséges a fenti összefüggésben, mert megjegyzést érdemel, hogy kritikai nézeteinek motiválója nem személyes háttérbe szorulása volt.

A Veressben élő egykori „teljes Európa” eszménykép összeomlásához az 1956-os magyarországi forradalom leverése szintén hozzájárult. Ignotusnak írt egyik levelében kiábrándultsága felkiáltásba csapott át: „... *Miért emigráltunk, ezért a világejt?*”¹⁰

Felismeréseinek ezen a pontján az „immermehr o weh” (újnémet változatban) felkiáltással való belső azonosulás már további magyarázatot nem igényel. Válság-közérzetének másik súlyos kiváltója a hazájával való kapcsolatfelvétel első meghiúsulása volt. Ma már kevesek előtt ismert, hogy 1963-ban, az amnesztiatörvény életbelépését követően Veress Sándor meghívást kapott a Magyarok Világszövetségétől. A tényekhez az is hozzá tartozik, hogy Veress előzetesen már informatív kapcsolatban állt e szövetséggel, amelytől kortárs magyar zeneszerzők kotta- és hanglezanyagának beszerzését kérte. Az említett intézmény részéről Beöthy Ottó levelezett Veress Sándorral, aki Veress meghívásának sikeres kiemetele érdekében Szabolcsi Bence és Kadosa Pál egy-egy baráti levelét is csatolta a hivatalos meghívásához. Az otthon kapuinak 14 éves bezárulta után, 1963 januárjától mintegy háromnegyed éven át, Veress Sándor komolyan foglalkozott a látogatás tervével, s már-már közelállt a döntéshez, hogy hazájába látogatóként visszatérjen.

Azonban az egyik, 1963. október 11-én kelt, Demény Jánoshoz intézett levél átmenetileg mégis a kérdés elhalasztásáról adott jelzést a következőképpen: „*A meghívást Szabolcsi és Kadosa levelei egészítették ki, és mondhatom, hogy a dolog nagyon meghiúsult, meghívásukból annyi melegség és sok régi baráti szál meglevenedése áradt felém. Igen soká tépe-*

lődtem, elfogadjam-e, vagy sem. Hiszen gondolhatod, hogy óriási élmény lenne számomra hazalátogatni. De mégis úgy döntöttem, hogy ez az utazás számomra még túl korai, elsősorban politikai okokból, és az itteni státuszom miatt... komplikációkat okozna, ha most Magyarországra látogatnék..."

A régi kollegiális-baráti kapcsolatfelvételek eredményeként a következő két év folyamán Veress Sándornak három művét is előadták Budapesten. Már-már úgy tűnt, hogy a megkezdett művészi együttműködés szálán folyamatos kapcsolat szövődhet az emigráns Veress és egykori szellemtársai között, azonban hamarosan kiderült, hogy 15 év távlatában ez a közösségvállalás illúzió. Ugyanis a bemutatott Veress-művek kritikai visszhangja okán — az akkoriban pályakezdő fiatal kritikus nemzedék számára Veress Sándor alkotói jelentősége, zenei életünkbeli történeti szerepe kétségtelenül ismeretlen volt — a további harmonikus szellemi kapcsolat lehetetlenné vált.

Egyik, Weissmann Jánosnak szóló baráti levelében Veress a következőképpen reflektált a történetekre: „... úgy látszik otthon is elvesztették a mai zenei zűrzavarban az orientációt, tény, hogy a kritikusok alaposan levágtak. Amit megküldtek, hozzá nem értésben és pimaszkodásban egészen elképesztőek.” A történetek után Veress a konzekvenciát a következőképpen vonta le önmaga számára a fent említett levél folytatásaként: „Így néz hát ki a helyzet saját volt pátriámban, és ha az ember 57 éves koráig csak ide jutott, akkor nem nagyon marad más hátra, mint a rezignáció, amit az utóbbi időben kellőképpen trenírozok is... Mindez nem panaszkodás, csupán helyzetjelentés.”¹¹

A Veress Sándor számára elsődleges érzelmi fontosságú személyes kapcsolatfelvétel első kezdeményező lépése 1964-ben meghiúsult, és amint a következő három évtized igazolta, végérvényesen. A Veress-életművel kapcsolatos események megdöbbentő módon ismétlődtek évtizedeken át a méltó és a méltatlan gesztusok egymást ki nem oltó folyamatában.

A valóságos visszatérés helyett Veress a költőnek adományozott belső visszatérés csalódás nélküli lehetőségével élt, őt idézem: „mivelhogy az ember az én koromban már kezdi ezt a vissza-visszajárást fiatalsága boldog vidékére. De ez csak a röpke pillanatok délibábjá, mert közben az idő könyörtelenül halad a fejünk fölött.”¹²

Az imént idézett Veress-megnyilatkozások az Elégia keletkezéstörténeti hátterének eseménytörténeti vonalától fokozatosan elszakadtak és a költői kifejezés és gondolkodásmód szintjén példákka emelkedtek. Ezen a szinten ismét közvetlenül rezonáltak a közép-kori költőtársnak az Elégia keretében kitarult érzelmi-művészi szemléletmódjára. A jelen tárgykörben az eseménytörténet és az eszmetörténet szétválaszthatatlanságában idéztük fel egy 20. századi magyar zeneszerző válságkorszakának elvi-eszmei jelenségeit, természetesen az időszükében feszengő téma teljes kifejtésének lehetősége nélkül. Záró gondolataimban hasonlóképpen követem a téma kettős szálvezetését az események és az alkotás síkján.

Az eseménytörténet szintjén Veress válságkorszakát az európai térségtől való elszakadás oldotta fel egy kétéves amerikai távollét megvalósulásában.

Az eszmei-költői szintű megoldást — a tényleges kiutat — a Walter von der Vogelweide költeménnyel való zeneszerzői azonosulás adta meg számára az Elégia zárósorainak értelmében „... so wollte ich denne singen wol und niemer mër ouwè, niemer mër ouwè.” Magyar fordítás szerint: „... a vízen zsoltyárt zengenék és már nem azt, hogy jaj, azt már sosem, hogy jaj!”

A fenti gondolatokat az Elégia zárórészének zenéjével szeretném kiegészíteni (ZENE).

JEGYZETEK

¹ Berlász Melinda—Demény János—Terényi Ede: Veress Sándor. Tanulmánykötet. Ujfalussy József előszavával. Szerk.: Berlász Melinda, Zeneműkiadó, Bp. 1982.

² Veress Sándor halálát követő első magyarországi emlékhangverseny 1994. március 16-án volt a Magyar Tudományos Akadémia Székháza Dísztermében, a svájci Ikhoor-kvartett vendégszereplésével.

³ A Miskolci Szimfonikus Zenekar Mészáros János svájci karmester kezdeményezésére 1995. január 30-án Veress-emlékestet tartott a Miskolci Városi Színházban.

⁴ V. S. levele Igunotus Pálnak é. n.

⁵ V. S. levele Gaál Endrének, 1957. aug. 5.

⁶ V. S. levele Böszörményi Nagy Bélához, 1960. márc. 19.

⁷ Sándor Veress: Eröffnungsrede zum Bartók-Festival in Basel. (1958. május 18.)=Schweizerische Musikzeitung, 1958, Nr. 12.

⁸ V. S. lev. Balázs Pálnak, 1960. júl. 7.

⁹ V. S. lev. Böszörményi Nagy Bélának, 1960. márc. 19.

¹⁰ V. S. lev. Igunotus Pálnak, é. n.

¹¹ V. S. lev. Weissmann Jánosnak, 1964. máj. 24.

¹² V. S. lev. Weissmann Jánosnak, 1963. okt. 7.

BREUER JÁNOS:

LAJTHA LÁSZLÓ COOLIDGE-DÍJA

Ady Lajos mondotta vagy írta volt, poéta testvérének sírján barátok nőttek. Alkalmazták e mondást — szabad variációként — József Attilára, Bartók Bélára is. Lajtha László és Ujfalussy József viszonyára azonban semmiképp sem illenek ez. Hisz ő szépszerével egyetlen tevőleges segítője volt Lajtha élete utolsó, nagyon küzdelmes másfél évtizedének. Ilyenformán szerzett erkölcsi jogot és felhatalmazást arra, hogy a holt tudós zeneszerző emlékezetét — centenáriumi tűzijátékoktól függetlenül — őrizze s ébren tartsa. Magam mérhetetlen hálával tartozom Ujfalussy akadémikusnak, a Tudós Társaság roppant elfoglalt alelnökének Lajtha-könyvem 1991 novemberében elkészült kéziratának lektorálásáért, tömérdek jó tanácsáért. Személyes megfontolások is vezettek tehát a témaválasztásban.

Lajtha-könyvemben — bevallom — tömérdek elvarratlan szál, kellően nem tisztázott részlet akad. Mentségemül ne szolgáljon: a közelgő centenárium szorításában mindössze kilenc hónap alatt készült el, s időben egybecsúszott a bel- és külföldi adat- és anyaggyűjtés, a kották átnézése és az egyes fejezetek megírása. Ilyen elvarratlan szál Lajtha László 1929-ben írt, op. 11 jelzésű III. vonósnégyese Coolidge-díjának története.

Nos, Lajtha Lászlónak nem volt Coolidge-díja, mivelhogy ilyen díj sohasem létezett. Elnyerését nem említi a Nemzeti Zenede 1931/32-es évkönyve, mely — nyilván Lajtha tanár úr adatszolgáltatása alapján — csupán a III. vonósnégyes előadásairól ad hírt. Nincs szó továbbá Coolidge-díjról az 1936-ban megjelent Magyar Muzsika Könyve lexikonfejezetének Lajtha-címszavában sem, pedig azt dr. Molnár Imre szerkesztette, Lajtha László zenei tanártársa, kivel nemcsak szakmai, szoros baráti kapcsolatot is tartott. Amennyire tudom, Lajtha díjáról legkorábban, a Grove Lexikon 1954-es 5. kiadásában, Weissmann János írt, s az információ azóta vándorol kézikönyvről kézikönyvre.

A Coolidge-Alapítvány dokumentációját a washingtoni Library of Congress zenei osztálya őrzi. E jeles közgyűjtemény „levelező tagjaként” — Amerikában sohasem jártam, ám postai közvetítéssel nemegyszer kaptam információt, becses dokumentumanyagot a Kongresszusi Könyvtártól — írtam 1991. június 11-én Wayne D. Shirley-nek, ki korábban a zenei osztály részéről többször is segítségemre volt, kérve-kérdezve: mit tartalmaz a dokumentumanyag a Lajtha—Coolidge kapcsolatra vonatkozóan. Levelemre Peter J. Fay július 12-én válaszolt, elnézést kérve a nagy késedelemért: „Please accept my apology for the long delay in answering your letter of June 11 to Wayne Shirley”. Általában csakugyan 10—12 nap múlva reagált a zenei osztály a kéréseimre. Hanem ezúttal lényegesen hosszabb időről volt szó, mivel már 1993-at írtunk. A Lajtha-monográfia akkor már rég megjelent, benne nem használhattam fel tehát a Library of Congress dokumentumanyagát, amely Coolidge asszony és Lajtha László tíz levelét, Lajtha négy karácsonyi-újévi üdvözlőlapját és Mrs. Coolidge két, Lajthának kiállított, anullált csekkjét tartalmazza, továbbá a III. vonósnégyes kéziratának fénymásolatát. A levelezés átengedéséhez egyrésztől hozzájárult dr. John C. Coolidge, másrésztől Lajtha Ábel professzor úr, ki személyesen hozta el a dokumentációt unokahúgának, dr. Lajtha Ildikónak, a budapesti Lajtha-archívumba. Segítéget ezúton köszönöm.

Nem egy mecénás vitt jelentős szerepet századunk zenéjének hőskorában. Párizsi palotájába meghívott vendégeinek De Falla, Ravel, Satie, Milhaud, Kurt Weill általa rendelt

műveit prezentálta Edmonde de Polignac hercegnő, Stravinsky megszállott támogatója. Max von Fürstenberg herceg 1921 és 1926 között donaueschingeni kastélyát bocsátotta Paul Hindemith és az Amar—Hindemith vonósnyégyes rendelkezésére. Hanem az 1864-ben született s 89 évet élt Elisabeth Sprague-Coolidge vállalkozása lényeges elemeiben különbözött az említett mecénásokétól. E különbségek közül nem a legfontosabb, bár a kortársak ezen sokat csipkelődtek, hogy e tanult zeneszerző és jó zongorista igencsak nagyot hallott. A Coolidge-rendelésre írt Apollon Musagète-tel kapcsolatban idézte fel Igor Stravinsky beszélgető partnerének, Robert Craft-nak az alábbi, 1927-ben lezajlott kis jelenetet:

„Gyagilev: Cette Américaine est complètement sourde.

Stravinsky: Elle est sourde, mais elle paye.

Gyagilev: Tu penses toujours à l'argent.”

Vagyis: „Ez az amerikai nő tökéletesen süket. Süket, de fizet. Te mindig a pénzre gondolsz.”

A Donaueschingeni Kamarazeneünnep lényegében egyszerezős fesztivál volt, a fiatal Hindemithé, jóllehet az Amar-vonósnyégyes kortárs zenei repertoárdarabjaiból is játszott a Fürstenberg-kastélyban, a többi között Kodályt és Webernt. A párizsi Polignac-palotában Stravinsky volt a Nap, a többi szponzorált zeneszerző legfeljebb bolygó. Coolidge asszony viszont stílárius-személyi elkötelezettség nélkül juttatott kompozíciós megbízást zeneszerzők roppant széles körének. Csekkjeinek címettje volt a három nagy — időrendben — Stravinsky, Bartók (V. vonósnyégyes) és Schoenberg (4. vonósnyégyes), de Webern, Hindemith, Martinů, Prokofjev, Malipiero s ki tudja, hány alkotó.

Másik lényeges különbség: Polignac hercegnő rezidenciáján meghívott vendégsereg hallgatta a házi hangversenyek újdonságait; Donaueschingent érdeklődők belterjesen szűk köre látogatta csupán; Hindemith 1927-ben — mihelyt megfelelő nevet szerzett magának — át is költöztette fesztiválját a sokkal tágabb lehetőségekkel kecsegtető Baden-Badenbe. Coolidge-né viszont arra használta mérhetetlen vagyonát, hogy az elérhető maximális nyilvánossághoz, mégpedig bel- és külföldi nyilvánossághoz, juttassa az általa támogatott kortárs zenét. Ezért hozta létre 1918-ban a Massachusetts állambeli Pittsfieldben a Berkshire Fesztivált, majd 1925-től, ezzel párhuzamosan, bázisul a Washingtoni Kongresszusi Könyvtár zenei osztályát választva, a főváros Coolidge-fesztiváljait. Hogy megfelelő helyszín is legyen, az ő 90 000 dolláros adományából épült fel a könyvtár hangversenyterme. Darius Milhaud önéletrajzából ismeretes, hogy Párizsban 1940-ben már a 20. évadjukhoz értek el a Coolidge-hangversenyek. A hölgy működött Európa számos más városában, így Bécsben ismételtén, 1931-ben még Budapesten is. Támogatta az új zene előadóit, az 1926-tól külföldön élő magyar Róth-vonósnyégyest, a *30-as évek végétől* Rudolf Kolisch új formációját, a *Pro Arte Quartet*-et.

Lényeges különbség végül — a Fürstenberg és Polignac típusú mecénatúrához képest —, hogy Coolidge asszony mintegy formalizálta támogatási rendszerét, amennyiben alapítványt hozott létre a Kongresszusi Könyvtár zenei osztályán. Tehát a nyilvánosság és áttekinthetőség vezérelte szervezeti vonatkozásban is, bár fenntartott magának döntési jogokat. Kérdésemre, kötött-e a Coolidge-Alapítvány Lajtha Lászlóval szerződést, Peter, J. Fay már idézett levelében közölte, ilyen iratot a Lajtha-dossierben nem talált. „Ez nem túlságosan meglepő — írta —, mivel Coolidge asszony némely művet, kivált a korai években, szóbeli megállapodás útján rendelt.” Az alapítványnak — közlése szerint — nincs semmiféle alapszabálya, működési szabályzata, hivatalos okirata. Hogy a honoráriumot Coolidge asszony zsebből — illetve retikülből — fizette, bizonyítja két, egyenként 250 dollár átutalásáról intézkedő, visszavont csekk, melyeket Mrs. Coolidge 1930. július 29-én, illetve 1931. október 19-én állított ki Lajthának a Central Hanover Bank and Trust Company New York nyomtatványán. Ezeket a Kongresszusi Könyvtár Lajtha-dossierje tartalmazza.

A Lajtha—Coolidge levélcsomó — sajnos — nem ad megbízható eligazítást kettejük kapcsolatának létrejöttéről. Olin Downes, a The New York Times zenekritikusa lapjának

1954. november 30-i számában írja a VII. vonósnégyes helyi bemutatója kapcsán: „1928-ban Amerikában előadták Lajtha II. vonósnégyesét és Coolidge asszony ezután rendelte tőle a III.-at.” Más források szerint Párizs volt a helyszín. Bizonyos, hogy a Róth-vonósnégyes volt az előadó kamarazenetársaság, amely egyebekben 1928-ban mutatkozott be Amerikában.

A levelezést 1930. február 16-án, háromoldalas kézzel írt postájával Lajtha nyitja meg. „My Lady!” — ez a lovagias megszólítás. Idézem:

„Róth Ferencről, a Róth-vonósnégyes primáriusától örömmel értesültem, hogy Ön, Hölgym, kitüntet engem általuk Önnek eljuttatott vonósnégyesem ajánlásának elfogadásával. [...] Róth Ferenc úr arról is tájékoztattott, hogy Ön — hölgym — 500, — Dollárral rekompenzálja művemet. Engedje meg, hogy szerény viszonzásul felajánljam Önnek két évre művem előadási jogait. Mindenesetre arra kérem, hogy a vonósnégyes első előadásait Európában és Amerikában — ha ez lehetséges és ezzel Ön is egyetért — a Róth-vonósnégyes játssza. Nem csupán azért kérem ezt, mert a kvartett valóban első osztályú, hanem azért is, mert ismerik a szándékaimat; így művemet tökéletesen adnák elő, mert művészi szándékaimat minden vonatkozásban tökéletesen megértik. Együttal meg kívánom mondani Önnek, remélem, részünk lesz ama nagy örömben, hogy egyszer országunkban lássuk Önt; talán legközelebbi európai utazásakor lehetséges volna Magyarországra jövedele [...] Írásomat zárva nagyon kérem, tájékoztasson vonósnégyesem sorsáról, amilyen gyorsan csak lehet.”

Lajtha és Coolidge asszony között a Róth-vonósnégyes volt tehát a közvetítő, amely a II. után a III. kvartettet is nyilvánvalóan a zeneszerző irányításával tanulta meg. Róth Ferenc egyszersmind üzenetközvetítő szerepet is játszott Amerika és Budapest között.

Mrs. Coolidge 1930. március 23-án Los Angelesből válaszolt (gépirat, egy oldal). Megköszöni a számára megküldött partitúrát és a dedikációt. Közli, ha a Róth-quartett hajlandó közreműködni, amerikai vagy európai fesztiváljain szívesen műsorra tűzi a III. vonósnégyest, bár Róthék sajnos nem vállalták, hogy az 1930. októberi chicagói Coolidge-koncerteken előadják. (Hozzáteszem, nyilván időpont-egyeztetési okokból, Franciaországban éltek az idő tájt.) Idézem:

„Bármennyire szerettem volna, ha megteszik ezt nekem Amerikában, ők elhagyták országomat, mielőtt Ön még levelét megírta. Ilyen körülmények között úgy vélem, az egyetlen indoka annak, hogy elküldjem Önnek az 500 Dolláros csekket az, ha ez a bemutató létrejön s az összeg az első előadás után kerül kifizetésre. Ha úgy érzi, hogy ez nem fair, fontolóra veszem, hogy a dedikációt megköszönve, nagyrabecsúléssel visszaküldjem a zenéjét. Ha azonban várni kíván a bizonytalanra, én változatlanul remélem, hogy bemutathatom mind Amerikában, mind Budapesten, mert természetesen nem adtam fel a reményt, hogy elmenjek városukba a Róth-vonósnégyessel.”

Coolidge asszony tudatja még, sürgős választ kér Lajthától, vállalja-e a várólistát, mert ez esetben a Kongresszusi Könyvtárban helyezi el a kottát.

Lajtha 1930. május 23-án a Nemzeti Zenede fejléces levélpapírján válaszolt (gépirat, 3 oldal). A kéthónapos késedelmet azzal indokolja, hogy megvárta a Róth-vonósnégyes újbóli Budapestre jövetelét.

„Róth úr társasága nevében közölte velem, hogy készséggel vállalja vonósnégyesem első előadását az Ön októberi fesztiválján. [...] Mindenesetre, a Róth-vonósnégyes január 1-jétől az USA-ban lesz és rendelkezésére áll Önnek, hogy művemem bármelyik hangversenyén eljátssza. [...] Remélem, ilyenformán az 1930/31. évadban eljátszák a kvartettemet vagy az Ön fesztiválján, vagy bármely más Ön által kívánt hangversenyen. Am ha ennek ellenére úgy gondolja, a következő évadban lehetetlen művem bemutatása, bizonyára megérti, milyen komoly hátránnyal járna a számomra, ha művem használatlanul heverne egy könyvtárban.”

Coolidge asszony feltételhez köti a Lajthának megígért csekk kiállítását, a III. vonósnégyes bemutatójához, amelynek a nevét viselő fesztiválok vagy koncertek valamelyikén kell megtörténnie. Lajtha mentalitására mélységesen jellemző, hogy válaszában szóba sem hozza, milyen körülmények között juthat 500 dollárjához. Bár nem vetette fel a pénzt, ez láthatóan nem érdekelte, csakis a kompozíció élete.

Egy láncszem most hiányzik a levelezésből. Mrs. Coolidge feltehetően kézzel, indigós másolat nélkül készült írására Lajtha 1930. július 8-án reagált. (Megjegyzem a zeneszerző halála után a neki címzett levelek túlnyomó többsége megemmisült, csupán a feladóknál maradtak fenn másolatok — ha készültek egyáltalán.)

Lajtha a III. vonósnégyessel kapcsolatos immár 5 hónapos huzavonát magyarázza; az állandóan úton lévő Róth-vonósnégyessel, amelyhez pedig igencsak ragaszkodik, lehetetlen naprakész kapcsolatot tartani. Egyben sajnálkozását fejezi ki, hogy a chicagói Coolidge-fesztivál műsorára nem kerülhetett be a mű. Mivel e levél csonka, belőle nem derül ki, visszakérte-e a dedikált, másolt partitúrát. Erre Coolidge asszony 1930. július 29-i leveléből következtetek, amelyben jelzi, postázni fogja a művet. Közli, küld Lajthának egy 250 dolláros csekket, mert belátja, a zeneszerző nem várhat a bemutatóra az idők végezetéig, és további 250 dollár átutalása ígéri, mihamlgy a vonósnégyest valamelyik hangversenyén előadatta. Reméli, 1931 tavaszán megrendezheti a rég megígért Coolidge-fesztivált a Róth-kvartett közreműködésével, a III. vonósnégyes előadásával, Budapesten. Kérdi Lajthát, kihez forduljon ez ügyben Magyarországon.

Lajtha 1930. október 23-án válaszolt (gépirat, 2 oldal):

„Utazásomról visszatérve megkérdeztem az illetékes kormányhivatalt (Vallás- és Közoktatási Minisztérium) budapesti fesztiváljának tárgyában. Ezen ügyek vezetője nagyon örült javaslatom hallatán. Elmondotta nekem, hogy bár Magyarország nyomorúságos gazdasági helyzetében anyagilag nem képes a fesztivál támogatására, mindent meg fog tenni a fesztivál erkölcsi sikerének biztosítása végett és hivatalosan fel fogja ruházni mindazzal a méltósággal, amelyet kormány ilyen fontosságú eseményeknek adhat egyáltalán.”

Ekkor még a május—júniusi időpont látszik alkalmasnak. Lajtha közli, az illetékes köztisztviselő, dr. Jeszenszky Sándor, a VKM zenei osztályának vezetője, s javasolja, Coolidge asszony továbbítás végett néki, a Váci utcába címezze a hivatalnak szánt leveleit.

Mrs. Coolidge 1930. november 2-án reagált (gépirat, 1 oldal). Megköszöni Lajtha szervezői közreműködését, a minisztériumi illetékes nevének közlését. Jelzi, hogy egy-két budapesti hangversenyről lehet szó s ez ügyben konzultál barátaival, a Róth-kvartett tagjaival.

A tervezett tavaszi időpont helyett a két budapesti Coolidge-hangversenyre végül 1931. október 15-én és 16-án, a mecénás jelenlétében került sor. Az elsón Malipiero, Conrad Beck, Lajtha, a másodikon Martinů, Hindemith, Prokofjev egy-egy műve hangzott el a Zeneakadémián. Eddig nem volt ismeretes, hogy Lajtha László közreműködött e kétnapos kortárs zeneünneplétrehozásában.

1931–32 fordulóján — az egyoldalas kézzel írt levél keltezetlen — Lajtha jelentkezett:

„Nagyon örülök, hogy elküldhetem Önnek III. vonósnégyesem partitúráját. Kérem, bocsássa meg nekem, hogy művem kéziratát még nem küldhetem el, de szükségem van rá a szólások korrigálásához. Utána — remélem, úgy két hét múlva — haladéktalanul megküldöm valamennyi hangszeres szólammal egyetemben.”

A rövid levél hiányzó keltezésének pótlásában segít, hogy a partitúra 1931 decemberében jelent meg a bécsi Universal Editionnál (lemezszám 3736, az UE 142-ik kispartitúrája).

Coolidge asszony 1932. február 28-án, Los Angelesből köszönte meg a küldeményt. Jelzi, várja a nyomtatott szólamgarnitúrát: *„örülnék, ha újra meghallgathatnám ezt a szép művet, és remélem, a barátaimat is részeltethetem valamikor ebben a gyönyörűségben.”* [...] *„Még mindig örvendek csodálatos budapesti látogatásomra visszaemlékezve.”*

A következő Lajtha-levél 1932. március 15-én kelt (2 oldal, kézirat):

„Ma postáztam III. vonósnégyesem nemrég megjelent szólamait és a partitúra kéziratát. [...] Befejeztem egy hegedűversenyt kamarazenekari kísérettel, amelyet a következő évad folyamán néhány európai városban bemutatnak. Zathureczky Ede, a kiváló magyar hegedűművész játssza. Ismeri a nevét? Néhány évvel ezelőtt turnézott az USA-ban.”

Lajtha tapintatosan érdeklődik, mikor lesz a III. vonósnégyes amerikai bemutatója. Kérdezi:

„Van-e még valami terve a II. vonósnégyesemmel? Ne gondolja, hogy sürgetem ez ügyben, de szeretném fenntartani Önnek az első előadást.”

További ellenőrzést igénylő fontos információ, amit hegedűversenyéről ír Lajtha. A mű elveszett, nem tudni, hol s mikor. Előadásáról nincs adat. A II. vonósnégyesre vonatkozó kérdés értelemszerűen a mű első amerikai előadására vonatkozik, mivel bemutatója 1928-ban, Budapesten volt. Ez cáfolata Olin Downes értesülésének, mely szerint Coolidge asszony a darabot Amerikában hallotta.

A levelezés záróköve Lajtha 1938. szeptember 6-i írása (1 oldal, gépirat). Benne megköszöni a Berkshire Fesztiválra szóló meghívást és sajnálkozását fejezi ki, hogy a nagy távolság miatt — miként a korábbi években —, 1938-ban sem lehet jelen a zeneünnepen.

*

A levelezésből nyilvánvaló, hogy Lajtha László nem díjat kapott, de zeneszerzői megbízást sem — mint azt korábban tévesen feltételeztem — hanem befejezett kompozícióért, III. vonósnégyeséért 500 dollár ... jutalmat? Közel 40 éves korára ez volt élete első zeneszerzői jövedelme. Rövid idő alatt nyolc nagyvárosban adták elő Seattle-től Moszkváig a külföldön az ideig szinte ismeretlen szerzőt. Coolidge asszony mecénatúrája fordulópont volt alkotói pályafutásán.

VIKAR LÁSZLÓ:

RÉGI DALLAMOK A MAGYAR ÓSHAZA MAI TERÜLETÉN

A címben szereplő „magyar őshaza” pontos helye máig vitatott. A legilletékesebbnek számító régészek, nyelvészek, történészek — bár egyhangúan vallják, hogy az őshaza Európa legkeletibb szélén, valahol a Volga és az Ural között helyezkedett el — néhány száz kilométeres eltérést mégis hangoztatnak. Egyesek szerint a Volgához, mások szerint az Uralhoz volt közelebb ez a terület. Hogy ennek ellenére mi most mégis a magyar őshazáról beszélünk annak magyarázata, hogy 1958 és 1979 között Bereczki Gáborral azt a 700 kilométeres sávot jártuk be, melynek nyugati határa a Szura, keleti vége pedig az Ural folyó, s így bármely nézet szerint, nyugatabbra vagy keletebbre, minden bizonnyal ott jártunk a magyar őshaza területén is.

Szükségesnek tartjuk Bartók Béla „Magyar népzene és új magyar zene” c., 1928-as amerikai előadásának néhány jól ismert mondatát felidézni: „...egy körülménynek döntő fontosságát kell különösen hangsúlyoznom: az a tény, hogy a gyűjtést magunknak kellett végeznünk, hogy a melódiaanyaggal nem írott vagy nyomtatott gyűjteményekben ismerkedtünk meg, elhatározóan fontos lett számunkra. Az írott vagy nyomtatott gyűjtemények melódiai általában holt anyagnak tekinthetők. Igaz, feltéve, hogy megbízhatók, megismerhetjük belőlük a dallamokat. De ezek alapján behatolni magának a népzenenek igazi, lüktető életébe lehetetlenség.”

Ehhez hozzátehetjük, hogy a közreadók vagy a kiadók véleménye alapján elkészített gyűjtemények dallamai a legtöbb esetben szubjektív válogatás alapján kerülnek össze, és semmi biztosíték nincsen arra, hogy e dallamok tipikus példák és számuk hűen tükrözi a valóságos arányokat. Ha pedig ez így van, akkor — különösen az összehasonlító kutatásban — ezek a kiadványok könnyen félrevezetnek. A dallamokat és azok számát ki-ki a maga ízlése szerint válogatja és ez ellen senki sem szólhat. Csak éppen az fordulhat ilyenkor elő, hogy e gyűjtemények alapján a fontos és a jelentéktelen adatok könnyen felcserélődhetnek. Ebből pedig — sajnos már több esetben — téves következtetések láttak napvilágot.

A bemutatásra kerülő kisebb népcsoportok helyzetének jobb megértéséhez szükséges tudni, hogy az 1552-es év milyen döntő változásokat hozott a Volga—Káma vidékén élő finnugor és török nyelvű lakosság körében. Ez volt az az esztendő, amikor IV. Iván orosz cár elfoglalta Kazányt, a tatárok birodalmának fővárosát, megdöntve evvel a tatár kánság több mint három évszázados uralmát. A cár, hogy hatalmát megszilárdítsa, nagy számú pravoszláv papot küldött e vidékre, akiknek az volt a feladata, hogy a mohamedán hitű, illetve pogány alattvalókat a kereszténységre térítse. Az évtizedekig tartó erőszak végül is igen különböző eredményeket, megoldásokat hozott. A cseremiszek egy része fontosabbnak tartotta ősi pogány szokásait, mint a szülőföldet, és oly messze keletre vándorolt, ahol a cár emberei már nem érthették őket utol. Belőlük lettek a mai Baskíriában, a Birszk, Miskino és Kaltaszi járásban élő *baskíriai* vagy *keleti cseremiszek*, akik pogány szertartásaikat ma is gyakorolják. Ugyanakkor a legrégebbi formáját őrzik a cseremisz nyelvnek, zenének, viseletnek és szokásoknak.

A *csuvasok délkeleti* területéről, a XVI. század közepétől a lakosság jelentős száma hűződött a nagyobb lélekszámú, szomszédos tatárokhoz. Főként azok, akik nem akartak pravoszlávok lenni. Mai utódaik a tatár föld délnyugati részén, többnyire a Buinszk és Tyetyusi

járás lakosai s mint kisebbség számos elemét őrzik régi kultúrájuknak. (A Káma és a Volga összefolyásánál 30 éve létesített hatalmas vízierőmű területük egy részét teljesen elöntötte.)

A tatár és a baskír terület északi részén, két tömbben, mintegy 60 faluban tisztán votják lakosság él. Ők is kívül vannak tehát saját Köztársaságukon, de ez a közigazgatási határ téves kijelöléséből is következhet. Nem költöztek oda, mindig is ott laktak. Tény azonban, hogy míg az északi baskír terület Tatisli járásában élők zenei szempontból alig különböznek a szomszédos baskír vagy tatár lakoságtól, a tatárok Baltaszi és Kukmor járásaiban lakó *délnyugati votjákok* mindenki másnál archaikusabban énekelnek, valóságos zenei „őskövületet” őriztek meg, korra és nemre való tekintet nélkül.

1552 következtében a tatároknál állt elő a legkülönösebb és talán a legtragikusabb helyzet. A lakosság döntő többsége azonnal és mereven ellenállt az orosz próbálkozásnak, és amilyen módon csak lehet, ezt teszi még ma is. Kevesek azonban — a jobb élet reményében — mohamedánokból pravoszlávok lettek. Mai nevük „*kracsonnij*”, azaz kikeresztelkedett. Bár evvel az orosz hatóságok bizalmát ők megnyerték és élvezik azóta is, a mohamedán tatárságnak mély megvetését váltották ki. Teljesen kizárták magukat a hajdani közösségből. Kisebb, zárt csoportokban, szétszóródva élnek, leginkább az északnyugati baskír területen, a Bakali és a Verhnyejarkejevo járásokban. Az oroszok — ha tatár vezetőre van szükségük — máig közülük választanak. A kutatás szempontjából rendkívül fontos, hogy e keresztény tatárok avval, hogy felvették az államvallást a cártól nyugalmat kaptak, semmiféle zaklatásnak sem voltak kitéve, így kultúrájuk legrégebbi elemeit, köztük a zeneieket is, jól megőrizhették. S míg a mohamedán tatárok saját identitásuk megtartása céljából, zenéjükben is új s a régi dicsőségre gyakran emlékező, díszítésekkel teli, nagyon mutatós zenei stílust fejlesztettek ki, a keresztény tatárok napjainkig megtartották a régit. Két, egészen eltérő folyamatot is látunk: a baskíriai cseremiszek úgy őrizhették meg ősi szokásaikat, hogy elmene-kültek a cár hatalma elől, a keresztény tatárok — éppen fordítva — avval tarthatták meg a régi hagyományt, hogy (talán csak látszólag) eleget tettek a cári parancsnak.

1958 nyarán, amikor Kodály Zoltán megbízásából első magyar zenekutatóként — először érkeztem a Volga-vidékre, nem gondoltam arra, hogy milyen szerteágazó munkára lesz szükségem a későbbiek folyamán. Céлом akkor mindössze az volt, hogy minél több olyan kvintváltó dallamot gyűjtsék, mint amelyet Kodály a *Bicinia Hungarica* IV. füzetében már feldolgozott. Természetesen azért, hogy hangzó bizonyágát is hozzam az addig csak könyvekből ismert zsep cseremiszenének. Ott, 1958-ban, Joskar Olában, a cseremiszek fővárosában tudtam meg, hogy a cseremiszeknek három, egymástól nyelvi, területi és minden más szempontból is különvált csoportja van: a legfejlettebb *hegyi*, a legnépesebb *erdei*, végül a már fentebb említett *baskíriai*. Minthogy a legrégebbi hagyomány tanulmányozására egyöntetűen, mindenki ez utóbbiakat ajánlotta, elhatároztam, hogy később — ha lehet — majd hozzájuk is elmegyek. Akkor derült ki az is, hogy a tonális kvintváltó dallamok nem csupán a hegyi cseremiszek közösségeiben, de a Volga túloldalon, a virjal (felső-északi) csuvasoknál is éppúgy fellelhetők. A zenei stílus határának megállapításához tehát őket is feltétlenül számba kell venni.

Mivel 1958-ban nem a legmegfelelőbb engedélyek birtokában utaztam a cseremiszekhez, a szovjet hatóságoktól — büntetésből — hat évig nem kaptam újabb beutazási engedélyt. 1964 nyarán azonban — fényes kísérettel — először a baskíriai cseremiszeket kereshettem fel, majd onnét, mintegy 500 kilométerre, nyugatra, a virjal csuvasokhoz mehettem. Baskíriában, tucatnyi cseremiszközségben még halvány nyomát sem sikerült felfedezni a kvintváltásnak. Dalaik pentatonok ugyan, de rövid sorú, kevés szótagszámú, négy soros strófákba rendezettek. Feltétlenül archaikusabbak, mint az anyaországi kvintváltó dalok.

A virjal csuvasoknál pedig kiderült, hogy a kvintváltás ott sem terjed messzebbre, mint az északi, cseremiszközsédekéknél, csak éppen ellenkező irányban, délre. Így végül a két népcsoportnál mindössze talán csak egy 100 kilométer átmérőjű körben lehet ezeket a dallamokat megtalálni. Ettől bármilyen irányban távolodunk el, a kvintváltás egyre veszít erejéből és átadja a helyet más, kevésbé jellegzetes, kis formáknak. Ahol azonban él, ott minden kétséget kizáróan virágzó, új stílust alkot.

A délnyugati votjások közé szinte véletlenül jutottunk el. Körükben kizárólag csak háromhangos dallamokat hallottunk, akárhány családot, közösséget, falut kerestünk fel. Tudatosan őrzik színes, kockás anyagból varrt női viseletüket, házaik jellegzetes építését (a házak egyemeletesek, de a földszint félig még benne van a földben) és a do-re-mi hangokból álló, de nagyon is jellegzetes $\frac{5}{8}$ -os, $\frac{7}{8}$ -os dalaikat. Ez a zene hallatszik a legarchaikusabbnak az egész Volga-vidéken.

A tatárok délnyugati területén élő csuvasok dalai többnyire két- vagy háromsorosak (AA, AB, AAA, AAB, ABB), de közülük nem egyet akár egysorosnak is tekinthetünk. A dalok tetraton hangkészlete, a félhangok időnkénti megjelenése és a terc gyakori váltakozása ugyancsak régi eredetre enged következtetni.

A keresztény tatárok dalainak legnagyobb része szo-la-do-re tetratonból építkezik. A pentatóniát ők sem ismerik. Két- és háromsoros dalaik soha nem hosszúak és közel nem olyan díszítettek, mint a mohamedán tatárok nagyívű, rendkívül vonzó dallamai.

A felsorolt baskíriai cseremisiz, délnyugati votják, délkeleti csuvas és keresztény tatár dallamok száma gyűjteményünkben meghaladja a 400-at. Eszerint az általunk felvett teljes Volga—Káma-vidéki anyagnak kb. 10%-át teszik ki. A cseremisiz, csuvas és votják kötetünkben az első 63, 37, illetve 158 dallam sorolható ide. A keresztény tatárok dalai a készülő tatár kötetben majd ugyancsak a zenei anyag élén kapnak helyet.

1. példa 1975. Majadik, Gyurtyuli, Baskíria AP 9551 a, énekelt pogány ima
2. példa 1964. Kamejevo, Birszk, Baskíria AP 4906 j,
3. példa 1974. Mozsga, Janaul, Baskíria AP 8901 h,
4. példa 1974. Nirja, Kukmor, Tatársztán AP 8882 i,
5. példa 1970. Semjakino, Tyetyusi, Tatársztán AP 6865 l,
6. példa 1970. Semjakino, Tyetyusi, Tatársztán AP 6865 k,
7. példa 1975. Knyaz—Elga, V. Jarkejevo, Baskíria AP 9563 a,
8. példa 1975. Knyaz—Elga, V. Jarkejevo, Baskíria AP 9563 c.

Ezek a Volga—Káma vidékén, idegen környezetben élő kisebbségektől gyűjtött dalok, megítélésünk szerint, a fejlődésben mind alacsony fokot képviselnek, s így máig archaikus vonásokat őriztek meg. Hogy közöttük van-e összefüggés és ha van, akkor milyen az, továbbá, hogy tartanak-e valamiféle kapcsolatot a mellettük, felettük élő fejlettebb zenékkal, mindez további vizsgálat tárgya lehet. Ebben bizonyára a magyar népzene kutatás is erősen érdekelt.

TARILUJZA:

A TÁGABB KÖRNYEZET – A CIGÁNYZENÉS DEBRECEN

„Debrecen, a külsőségeket tekintve magyarabb, legalábbis sallangosabb magyarságú város, mint Nagyvárad.” – írja Ady Endre 1901-ben.¹ Írásának lényege szerint a magyarság kritériuma nem a cigányzene (amelyről ebben az írásban nincs is szó), hiszen ő tudhatja legjobban, hogy Debrecen és környéke nemcsak az idő tájt hangos a cigányzenétől, hanem már egy jó évszázada. Nagyváradon egyébként maga is szívesen mulatozgat a debreceni születésű Bura Károlyt és bandáját hallgatva. Mégis keserű iróniával jegyzi meg 1906-ban: „Szó sincs róla: Berkes jobb cigány, mint Puccini. Mi az ördögöt lehetne Puccinival például a Nemzeti Kaszinóban csinálni?”² A „Szegény, jeles Puccini mester”-rel érez, akit sírógörccs fog el a budapesti Operaházban ahol „Paródiát csinálnak... az ő Pillangókisasszonyából.”³

A századforduló úri Magyarországot zenei tekintetben már Seprődi János elmarasztalja a cigányzene mindenek fölébe helyezése miatt.⁴ Ady inkább csak a cigányzene bizonyos megnyilvánulási formáit találja elavultnak. 1901-ben amikor „...Nagyváradon az első robotos éjjel, hazatérőben... éjjeli zenélő ifjakkal s cigánybandával” találkozik, kijelenti: „...Naivabb, komikusabb valami alig van az éjjeli muzsikánál. Elsősorban is a cigánybanda csak olyan éjféltánra nyúló magyar stílus lumpolásához illik.”⁵ Ez a 20. század elején egy – Krúdy szavai szerint – „letűnt világ, amelynek látszólag nem volt egyébre gondja, mint a nótákra”, melyben sokan még mindig „a 19. század gavallérparagrafusai szerint” éltek. „...s még mindig úgy mulatoztak, mint a nyolcvanas esztendőkből.”⁶ Az ilyen viselkedési forma a 20. század elején sokakban már visszatetszést kelt, vagy legalábbis mosolyt fakaszt.

A cigányzenére mulatozó Ady Endrében az úri hagyomány megtestesítőjét láthatjuk. E hagyomány íratlan törvényei értelmében a cigányzene melletti lumpolás nemcsak megtűrt, hanem elvárt viselkedési forma.⁷ A nyugat felé orientálódó költő azonban mindezt kívülről nézi, s jól látja ennek a helyzetnek a fonákságát, kiúttalanságát.

Az ambivalencia más értelemben bár, de egész Magyarországra – így Debrecenre és tágabb földrajzi környezetére is – jellemző. A társadalom műveltebb rétegeiben jól megfér egymás mellett a klasszikus zene aktív művelése házi zenélés formájában és a cigányzene melletti mulatozás. Sőt már a házi kamarazenélésben is megférnek egymással a műzene kiemelkedő mestereinek művei és a 19. századi népies műdalok, csárdások. Az utóbbiak jelentős részét nem is rögzítik kottában, csak az orális tradíció révén terjednek. A terjesztésben nagy szerepet játszanak a cigányzenészek, akik közt országos szinten is megbecsültek, s egyfajta mércét jelentenek a debreceniek.

A debreceni cigányzenészek már a 18. század végétől kiemelkedő szerepet játszanak zenei történetünkben. Martinovics Péter, Boka Károly és mások neve nem maradhat ki a híres cigányzenészekről készült leírásokból. Mátray Gábortól kezdve⁸ idősebb Ábrányi Kornélon⁹ és Markó Miklóson keresztül¹⁰ Sárosi Bálintig¹¹ és Leszler Józsefig¹² bezárólag. Jól ismert a Magyar család és a Kiss család neve is.¹³ Az utóbbiak napjainkban már hosszú múltra visszatekintő zenészdinasztiák, melyeknél a zenészmesterség apáról fiúra öröklődése jól nyomon követhető. Mind e családok, mind a többi esetben kevésbé ismeretesek azonban a tágabb családi kapcsolatok. Érdeemes ezért az egyes zenészfamiliák egymáshoz kapcsolódásait is közelebbről megvizsgálnunk.

Jelen tanulmányunkban nem ismertetjük a tárgyalt debreceni zenészek életrajzi adatait. Egyrészt az eddig feltárt adatok hozzáférhetőek, másrészt dolgozatunknak nem az új életrajzi adatok bemutatása a célja. Egy kivétellel nem említjük külföldi fellépéseik állomásait. Az ezzel kapcsolatos legfontosabb információk megtalálhatók Markó Miklós munkájában. Kétségtelen azonban, hogy ez a részleteiben mindeddig nem vizsgált és még sok alapkutatást igénylő téma nagyobb figyelmet érdemelne.¹⁴

E helyen arra vállalkozunk, hogy kronológiai rendben ismertessük a 19. században¹⁵ Debrecenben működött cigányzenészek névsorát. E névsorból Boka Károly családját emeljük ki annak illusztrálására, milyen szerepe van a családi kapcsolatoknak a zenekari kapcsolatokban. Az egymástól gyakran messze fekvő városokban működő zenészcsaládok családi összefonódásain keresztül azt kívánjuk érzékeltetni, milyen jelentősége van a földrajzi területek találkozásának a cigányzenészek repertoárja szempontjából.

Témánkhoz kiindulópontként tekintünk át az időrendben egymást követő debreceni, illetve egy ideig Debrecenben működő zenészek névsorát, a teljesség igénye nélkül. (Az 1–18. sz. alattiak a történeti adatokból ismert személyek, a 19–24. sz. alatti zenészek pedig Lajtha László népzenei gyűjtésének előadói.)

- | | |
|--|---------------------------|
| 1. <i>Martinovics Péter</i> | (+1858) ¹⁶ |
| 2. <i>Boka Károly</i> | (1808–1860) ¹⁷ |
| 3. <i>Boka Samu, idősebb</i> | (1835–1885) ¹⁸ |
| 4. <i>Pribály Miska</i> | (?) ¹⁹ |
| 5. <i>Pani József</i> | (?) ²⁰ |
| 6. <i>Hamza Miska idősebb</i> | (?) ²¹ |
| 7. <i>Dajna Balogh Andris</i> | (?) ²² |
| 8. <i>Balázs Kálmán</i> | (1835–1900) ²³ |
| 9. <i>Oláh Józsi</i> | (+1885) ²⁴ |
| 10. <i>Hamza Miska, ifjabb</i> | (1845–1912) ²⁵ |
| 11. <i>Dajna Balog Bandi</i> | (1850) ²⁶ |
| 12. <i>Lányi Gyula</i> | (1852–1910) ²⁷ |
| 13. <i>Boka Samu, ifjabb</i> | (1856) |
| 14. <i>Rácz Károly</i> | (1859–1915) ²⁸ |
| 15. <i>Magyari Imre, legidősebb</i> | (1862–1929) |
| 16. <i>Magyari Kálmán</i> | (1864–1912) ²⁹ |
| 17. <i>Kiss Béla, idősebb</i> | (1880–1932) ³⁰ |
| 18. <i>Magyari Imre, idősebb</i> | (1894–1940) ³¹ |
| 19. <i>Kóródi, ifjabb</i> ³² | |
| 20. <i>Trocsik Mikó Balázs</i> ³³ | |
| 21. <i>Janny József</i> ³⁴ | |
| 22. <i>Bordás Gyula</i> ³⁵ | |
| 23. <i>Budai Károly</i> ³⁶ | |
| 24. <i>Budai Antal</i> ³⁷ | |

A 4. pont alatti Pribály Miska — „bandáját 1847–48-ban Dobozy Károly vitte ki Párizsba”³⁸ Az együttes a turné egyik belgiumi állomásán egy korabeli (és erősen megkopott) hangversenyműsor tanúsága szerint a következő reklámot kapta: „der Musikgesellschaft in elegantem National-Costume, persönlicher Leitung ihres Directors Herrn DOBOZY KÁROLY der die hohe Ehre zu Theil wurde, sich mit se[inem] Musikgesellschaft vor Gr. M [?] dem Könige von Preussen und den Allerersten Herrschaften hören zu lassen.” A műsor alatt ezt olvashatjuk: „Als beachtenswert wird angeführt, dass die Mitglieder dieser National-Musikgesellschaft, Herr Zigeuner aus Debrecin sind, und ohne alle Notenkenntnisse sowohl fremde als Musikpiecen, nach dem Gehör eingeübt, ausführen.” (l. illusztráció, 156. o.)

Ez a Belgiumból származó új zenetörténeti dokumentum³⁹ eddig ismeretlen volt a magyar kutatás számára, s most először kerül bemutatásra. A két új (a fentebbi és egy másik, itt

der
Musikgesellschaft in elegantem National-Kostume,
persönlicher Leitung ihres Directors Herrn

Dobozy Károly

Es die hohe Ehre zu Theil wurde, sich mit der Musikgesellschaft vor
Sr. M. dem Könige von Preussen und den Allernächsten Herrschaften
hören zu lassen.

Erste Abtheilung:

- Des Ungars Lust, National-Melodie von *Dobozy Károly*.
- Musou-Quadrille von *Strauss*.
- Jbrauyi dala, National-Volkslieder.
- Odeon-Tänze, Walzer von *Strauss*.

Zweite Abtheilung:

- Ouverture aus der Oper Norma von *Bellini*.
- Helicons Klänge, Quadrille von *Dobozy Károly*.
- National-Haiden-Lieder.
- Mazur.

Dritte Abtheilung:

- Stradella-Quadrille von *Strauss*.
- Marsch des Helden Rákóczy.
- Mariánka-Polka von *Strauss*.
- Grosser Militärmarsch mit einem ausgezeichneten Tambour-Sol
ausgeführt von *Josef Pani*.

Als beachtenswerth wird angeführt, dass die Mitglieder dieser National-Musikgesellschaft,
bere. Zigeuner aus Debrecin sind, und ohne alle Notenkenntnisse sowohl fremde als
Musikpiecen, nach dem Gehör eingeübt, ausführen.

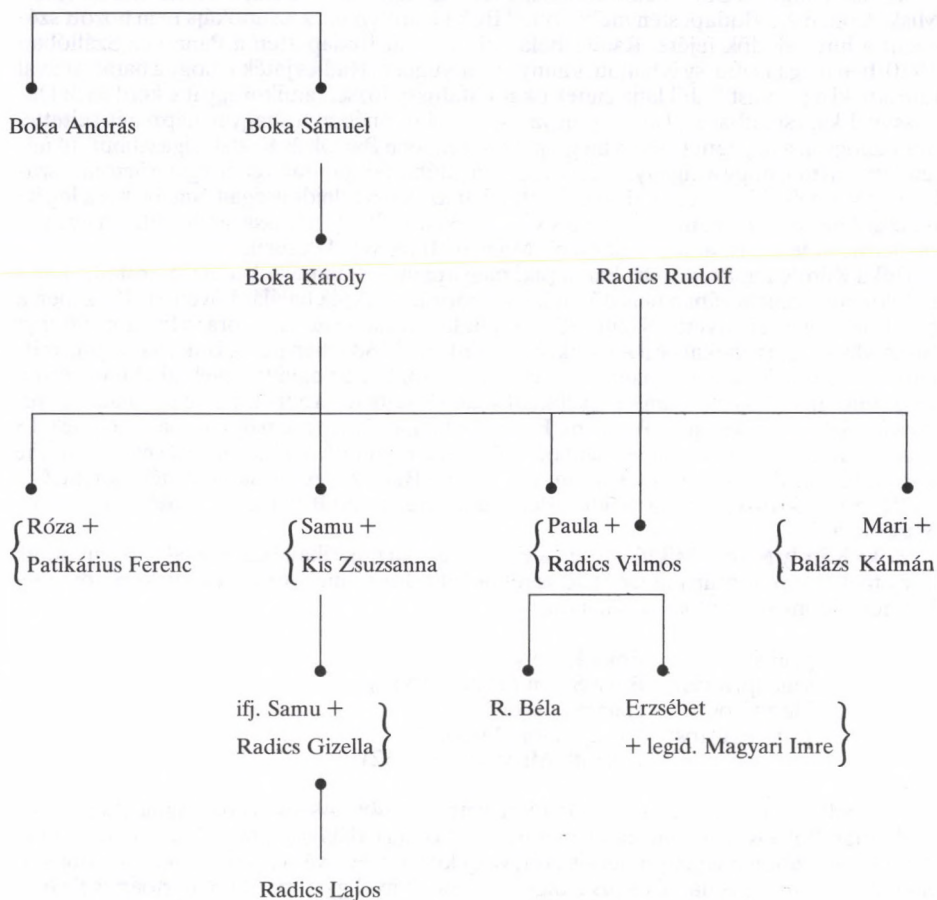
Entree 36 Grote.

präcise 8 Uhr. Cassa-Oeffnung 6½ Uhr

nem közölt) dokumentum a helyszínen és az est műsorán kívül két további szempontból is értékes számunkra. Egyrészt azért, mert rajta egy zenész neve is olvasható: a dobszólót játszó Pani Józsefé.⁴⁰ Ha ez a zenész a banda állandó tagja, s nem egy, a műsort színesítő, szóló közreműködő, úgy Pribály bandája esetében sem tisztán vonósokból álló bandáról van szó. Másrészt fontos a két dokumentum azért is, mert a másik műsoron jól olvasható az 1846-os évszám. Markó Miklós 1847–48-at jelzi a turné időpontjaként, első állomásaként pedig Párizst nevezi meg, ahol a zenekar jócskán elidőzött. E dátum ismeretében Dobozzyék koncert-turnéja vagy korábban kezdődött, mint ahogy azt Markó jelzi, vagy pedig két különböző útról van szó.⁴¹ E kérdésekre a többi dokumentumból remélhetőleg hamarosan választ fogunk kapni.⁴²

Nem tudjuk pontosan hány zenekar működött az 1840-es években Debrecenben, de azt igen, hogy ekkoriban Martinovics Péter még, Boka Károly pedig már hírneve tetőfokán állt. Pribály Miska zenekarával együtt három banda tehát bizonyosan volt, sőt valószínűleg Oláh Józsi zenekara is működött már a jelzett időben. Így Pribályékat Debrecen városa hosszabb időre is nélkülözni tudta.

Tekintsük most át Boka Károly családjának családi és zenekari kapcsolatait a következő táblázat segítségével:



Mint a családfán látható, Boka Károlynak egy fia volt és három lánya, s lányait a kor leg-híresebb cigányprímásai vették feleségül.⁴⁴ A vők közül Radics Vilmos apja, a Gömör megyei származású Radics Rudolf maga is híres prímás, s Boka Károly apjához hasonlóan szintén konvencióos zenész volt.⁴⁵ Gömör megyében született Vilmos nevű fia is, aki Boka Károly Paula nevű lányát vette el. Radics Vilmos működési területe eleinte Rozsnyó és Eger. 1861-től Miskolc és a tágabb Felvidék, majd 1882-től Németország volt. Miskolcon működése idején Radics Vilmos zenekarában zenélt egy ideig Rácz István cimbalmos⁴⁶, aki több neves felvidéki és Debrecen környéki zenekarban is megfordult. Miskolcon kívül játszott többek közt Besztercebányán, Kassán, Pesten és Nyíregyházán, Benczy Gyula⁴⁷ zenekarában. Krúdy Gyula szerint Benczy (az író kedvenc prímása) is rokonságban állt a Boka családdal. Krúdy így ír Benczyről: „Sok régi cigányságnak kellett Nagyállóban, Várdán, híres cigánynevelő szabolcsi kúriákban muzsikálni, amíg a híres prímás megszületett és 40 esztendőn keresztül országos híresség volt.”⁴⁸ Benczy anyja „Boka-lány volt (a híres debreceni Boka Károly prímás húga)”, a felesége a rimaszombati prímás Dombi Marci lánya...” Ezért Benczy „Mindig úgy hegedült, mintha egy Boka, meg egy Dombi is volna a hallgatók között, mert »eredményében csak cigány érti a muzsikát, úr csak mulatni tud mellette.«”⁴⁹

Radics Vilmos és Boka Paula házasságából született Radics Béla, aki zenekarával előbb Miskolcon, majd Budapesten működött.⁵⁰ Boka Károlynak ez az unokája nem hozott szégyent a híres elődök fejére. Radics Béla volt az, akit Budapesten a Pannónia Szállóban 1910-ben maga Debussy is hallott, s annyira lenyűgözte Radics játéka, hogy a barátságával tüntette ki a prímást.⁵¹ Jól látja ennek okát Ujfalussy József, amikor így ír e kérdésről Debussyvel kapcsolatban: „Debussy ugyanis a cigányzenében a magyar népzenet sejtette, mint ahogyan a népzeneit találta meg a paraszzenében Bartók és Kodály, igazabbul. Jó ítéletét bizonyítja, hogy a cigányzenéből éppen a játékmód spontán zeneiségét, rögtönző szabadságát emelte ki, követendő példaként, tehát azokat a tulajdonságait, amelyeket a legértékesebbnek tartunk benne.”⁵² Radics Vilmos és Boka Paula házasságából született egy Erzsébet nevű leány is, akit a legidősebb Magyar Imre vett feleségül.⁵³

Boka Károly fia, az idősebb Samu (aki nagyapjának, Sámuelnek a nevét örökölte) már fiatalon apja zenekarában hegedült mint segédprímás. Apja halálát követően 1862-ben a banda irányítását is átvette. Samu 1885-ben Balázs Kálmán nevű sógora (a fiatalon elhunyt Boka Mari férje) zenekarával Amerikába is eljutott.⁵⁴ 1887-ben pedig Boka Samu fia, az ifjabb Samu járt Balázs Kálmánnal Amerikában, amikor az együttesével újból elutazott a tengerentúlra. (Balázs Kálmán egyébként már 1862-ben turnézott a Boka családdal Németországban.)⁵⁵ Az ifjú Boka Samu Balázs bandájában kezdte pályafutását, melynek 15 éves korától helyettes vezetője, majd Balázs pesti tartózkodása idején négy éven át vezetője lett. Boka Károlynak ez az unokája, miután elvette Radics Lajos miskolci zenész lányát, Gizellát, a másik Boka unoka, Radics Béla zenekarába került helyettes zenekarvezetőnek Miskolcra.⁵⁶

Boka Károly Markó Miklós szerint a Fehér Ló-ban muzsikált bandájával.⁵⁷ Nem tudjuk hány tagból és pontosan milyen hangszerekből állt Boka zenekara, de a következő zenészeket név szerint sikerült azonosítanunk:

prímás:	Boka Károly
segédprímás:	Boka Samu (1850—1854)
klarinetos:	Hamza Miska ⁵⁸
vadászkürtös:	Dajna Balog Andris ⁵⁹
	Horváth Marci (1849—62)

Horváth Marci, a jó nevű prímás részt vett az 1848—49-es szabadságharcban, majd 1849 után Boka Károly zenekarában működött Boka haláláig (1860). A zenekarban mint prímás valószínűleg segédprímát játszott, vagy kontrát. Horváth Markó Miklós szerint számos Boka Károly, Bihari és Rózsavölgyi szerzeménnyel gyarapította repertoárját Debrecenben tartózkodása idején.⁶⁰ A kürtös Dajna Balog András Bandi nevű fia Debrecenben

született és ott is működött. A jónevű csellista többek közt arról nevezetes, hogy a debreceni urakat tanította csellózni, sőt velük rendszeresen kamarazenélt.⁶¹ E zenész előbb idősebb Boka Samu, majd Balázs Kálmán zenekarában játszott (Boka Samuéba 14 évesen került). Később az ifjabb Hamza Miska primás nagyváradi zenekarába, utána az öreg Rácz Paliéba, majd a Nógrád megyei Csécséről elszármazott Berkes Lajos zenekarába került. Végül 1880 után fiának, Dajna Balog Bélának a zenekarában működött.⁶²

A sátoraljaújhelyi születésű Balázs Kálmán 1868-ban telepedett le Debrecenben. Zenekarából név szerint a következő zenészeket ismerjük:

primás:		Balázs Kálmán
segédprimások:	1868—1869	ifj. Hamza Miska (1868-ban 23 éves)
	1869—71	Lányi Gyula (1869-ben 17 éves)
	1871—82	ifj. Boka Samu (1871-ben 15 éves)
(kontra?) cselló:	1869-től	Balogh Csinda Jancsi (12 éves) Dajna Balogh Bandi

Balázs zenekarában 1871—79 Lányi Gyula a primás. 1882—86-ig pedig ifjú Boka Samu. A fiatal segédprimások gyakori cserélődését és a primás poszt átadását részben Balázs gyakori turnézása magyarázza. Másrészt azonban úgy tűnik, Balázs zenekara jó mesteriskola volt. A fiatal tehetséges zenészek itt gyorsan elsajátíthatták a mesterség legszükségesebb elemeit, s létrehozhatták saját, önálló zenekarukat. Az ifjabb Hamza Miska egy év múlva (24 éves korában) Nagyváradon alapított zenekart, s híres primássá vált.⁶³ Lányi Gyula hét évvel később (szintén 24 éves korában) Ungváron alapított zenekart, melybe Debrecenből a 14 éves Magyar Kálmánt hívta zenélni.⁶⁴ Balázs Kálmán debreceni zenekarában játszott rövid ideig egész fiatalon az egri születésű Balogh Csinda Jancsi hegedűs. Balogh Csinda csodagyerekként Boka Károly egyik vejének, Balázs Patikárus Ferkó nevű sógorának, valamint Rácz Palinak az elismerését is kivívta a szájhagyomány szerint.⁶⁵

A Boka család családfája jól példázza, hogy a debreceni zenészek elsősorban az északi területek zenészeivel tartottak folyamatos szakmai kapcsolatot. A megélhetést, még inkább azonban a tanulást szolgálta a fiatalok más városba küldése zenekari gyakorlatra. Nem csoda azonban, hogy a szoros szakmai kapcsolatok esetenként rokonai kötelékké váltak, s rokonai kapcsolatok elsősorban a cigányzene kiindulópontját jelentő északi területek zenészcsaládjaival alakultak ki. A mai népzene gyűjtési tapasztalatok jól alátámasztják, hogy a szakmai kapcsolatok családi kapcsolatokat eredményeztek, és fordítva: a családi kapcsolatok szakmai összetartozást is jelentettek. A családi és szakmai találkozásra jó példát láthattam egy 1988-as népzene gyűjtés alkalmával Rozsnyón. Itt az egyik cigányzenész lányának lakodalmán a helybelieken és budapestieken kívül miskolci és debreceni vendégzenészek is részt vettek és muzsikáltak.

A gyűjtési adatok és az írásos feljegyzések alapján a debreceni zenészek nagyjából a Duna vonaláig terjedő északi területek (főleg Miskolc, Sátoraljaújhely és Kassa, valamint környékük) zenészeivel álltak kapcsolatban. Ezt a Lajtha-felvételeken közreműködő Bordás Gyula személye is igazolja, akit gyerekkorában debreceni születése ellenére Borsod megyébe küldtek a zenész mesterség tanulására. Talán a tanulásnak ez a módja is északmagyarországi minta, hiszen ott különösen jellemző volt, hogy a gyermekeket néha messzire fekvő helyekre is elküldték annak érdekében, hogy a legjobb mestertől tanulhassanak.⁶⁶ Aki rokonsága, illetve anyagi ereje folytán tehetta, a leghíresebb zenészekhez (vagy azok leszármazottaihoz) küldte gyermekét. Így került gyerekkorában Kállay Bertalan pásztói cigányprimás Radics Vilmos és Boka Károly unokájához, a Debussy által nagyrabecsült Radics Bélához Budapestre.⁶⁷ Az ilyen jellegű segítségnyújtás rokonoknál a családi összetartozás érzését, rokonságon kívül egymás szakmai megbecsültségét erősítette, míg a területi összekapcsolódás a hagyomány kontinuitását biztosította. Az állandó szakmai kapcsolat a

technikai és zenei elemek folyamatos átadása és átvétele mellett az új elemek cserélődését és elterjedését is lehetővé tette. Ily módon éppúgy lehető volt a repertoár megtartása, illetve folyamatos bővítése és a körülbelül azonos repertoár, mint az azonos előadói stílus kialakítása.

Nézzünk példát az azonos repertoárra. A 19. századi kottás kéziratok egyikében, a Dunántúlon Kiss Dénes által összeírt gyűjteményben (1844. Pápa⁶⁸) Nr 200 alatt található a következő szöveges dallam (1. kotta 164. o.). A szöveg a kéziratban (és a facsimilén) nehezen olvasható, ezért külön megadjuk:

Engem, engem engem szeress, ne anyádat,
Eszem azt a 'piczike kis piros szádat
Piczike parányi nem akar megállni
Ez a kis barna lyány El akar szaladni.

A dallam második részét több más 19. századi kéziratos kotta tartalmazza különböző szövegekkel. A Kiss Dénes által feljegyzett kétrészes forma azonban csak hangszeres feldolgozások formájában van meg. Ilyen Sárközi Ferenc⁶⁹ Friss c. darabja (2. kotta 165. o.). Bartay Ede csárdás gyűjteményének⁷⁰ 33. számú darabja, melyhez még egy előtag csatlakozik (3. kotta 166. o.), valamint ugyancsak Bartay „Debreczeni csárdás” c. darabja. (E dallamot Kodály vázlatos átírásában közöljük 4. kotta 167. o.).

Ezt a dallamot hangszeres formában és teljes alakjában napjainkban már csak Debrecenből és a Felvidékről ismerjük. (Egyben e területekről állnak rendelkezésünkre hangzó népzenei felvételek.) Lajtha 1953-as gyűjtésében a *Két Kórodi csárdás* első darabja a 19. századi hangszeres verzióknak felel meg.⁷¹ Bár a kottakiadások által a dallam széles körben ismertté válhatott, a zenészek nem kottából tanulták a dallamot. A darabot egy Kórodi nevű zenésztől nevezték el, aki a zenészek emlékezete szerint valahonnan a Dunántúlról származott el gyerekkorában.⁷² Az utóbbi évek hangszeres zenei gyűjtései alkalmával a Felvidéken a következő területeken sikerült hangszalagra rögzítenem a dallamot: 1988-ban Várhosszúréten egy citerás, Rudnán pedig egy cimbalmos játszotta el kérésemre (mindkettő Rozsnyó—Roznava környéke). 1994-ben Kürtön (Kamenica, volt Komárom megye) cigányzenekar előadásában vettem hangszalagra a friss rész kivételével szinte teljesen megegyező formában. A zenekar idősebb tagjai (58—65 év közöttiek) bevallásuk szerint legalább 30—40 éve nem játszották a dallamot (mint mondták, „ezt már nem kérték”), de még tökéletesen emlékeztek rá. Itt a debreceniek változatát közöljük (5. kotta 168. o.).

A dallamanyag továbbörökítésére jó példa idősebb Magyar Imre személye (anyai ágról Boka Károly dédunokája), kinek művészi kiteljesedése századunkra esik. Nem ismerjük Boka Károly teljes repertoárját, illetve kompozícióit, ám Magyar repertoárján több Boka Károlynak tulajdonított darab fennmaradt. Ezek közül az „Andalgo” valamint a „Nagy György uram csárdása” a Magyar játékát rögzítő század elején készült archív felvételen ma is hallható.⁷³ Míg a verbunkos stílusjegyeit esszenciálisan tükröző nemes veretű, áttetsző hangzású kétrészes Andalgo a klasszikus verbunkos stílust képviseli, addig a Nagy György uram csárdása nemcsak rusztikusabb, hanem sok tekintetben kiforrotlanabb és egyénibb. Úgy tűnik, e darab csak Magyar repertoárján maradt fenn, s ennél fogva a helyi hagyományt tükrözheti, amire a cím is következtetni enged.

Magyar repertoárjával kapcsolatban kell megemlítenünk azt a kéziratos Kótáskönyvet is, melyet Kodály Zoltán másolatából ismerünk. A kézirat 1900 körül keletkezett, s ily módon a kéziratos dalgyűjtemények egy kései hajtása.⁷⁴ Ám ez a gyűjtemény egyben tulajdonképpen Debrecen és Magyarország egyik legelső modern népzenei gyűjteménye.⁷⁵ Modern abban a tekintetben, hogy a dallamok valamelyest ellenőrizhetők. A feljegyző ugyanis több dallam mellé odaírta, hogy „Magyar után”, illetve „Magyar szerint”. Nem tudjuk melyik Magyar szolgáltatta az alapanyagot a feljegyzőnek. Idősebb Magyar Imre archív felvételei között azonban akadnak olyanok, amelyek azonosak, vagy majdnem azonosak a feljegyzett dallamokkal. Ilyen többek közt a „Cserebogár, sárga cserebogár” kezdetű és az

alábbi szöveg nélküli 19. századi népies műdal, melyek szintén megtalálhatók a Magyarai Járékat rögzítő archív felvételen. A kotta mindkét esetben csak halvány visszfénye a valóság-
nak (6–7. kotta 169–170. o.).

Bizonyos, hogy a klasszikus cigányzenei hagyományokat őrző és kimagasló tehetségű zenészeket folyamatosan felmutató Debrecen a nagy múltú, jó „iskolával” rendelkező északi területek muzikusai számára is vonzerőt jelenthetett. Kassa és Rozsnyó környéki népzene gyűjtéseimkor (1988, 1989, 1994) maguk a cigányzenészek is megerősítettek abban, hogy részükről is folyamatos volt Debrecen irányába a mozgás. A Debrecenben működés megbecsültséget szerzett számukra, amely jó ajánlólevél lehetett a továbbiakban. Debrecen városa azonban természetesen a szűkebb földrajzi környezet zenészeinek is kiemelkedést jelentett, számos zenészt adott Nyíregyháza, Nagyvárád, Nagykálló, Ungvár, Beregszász, Arad, Temesvár majd a 19. század végétől egyre többször Budapest lakosságának. Oláh Józsi zenekaráról például keveset tudunk, de Markó leírásából ismerjük, hogy ebben az együttesben zenélt egy ideig Bátori Balogh Károly (szül.: 1866 Nyírbátor) cimbalmos, aki később Benczy Gyula nyíregyházi zenekarába, majd évek múlva a basszagyarmati születésű és később szintén Pesten megtelepedett Balog Károly zenekarába szerződött.⁷⁶ A fentebbi adatok mellett ez az adat is jelzi, hogy Debrecen így a Felvidék, Maramaros, Erdély és az Alföld más nagy városai (például Szeged) között közvetlenül is összekötő kapocs lehetett. Az Erdély felé mutató kapcsolatok különösen értékesek lehetnek számunkra, hiszen az erdélyi városok (például Kolozsvár, Marosvásárhely, Gyergyószentmiklós stb.) nyilvános helyeken muzikáló szórakoztató cigányzenészeiről az eddigi kutatások hiányában ma még jóformán semmit sem tudunk.

JEGYZETEK

¹ In: Péntek esti levelek. Válogatta Varga József. Budapest, 1975. Orfeumok 23. o.

² In: Péntek esti levelek. Vendéglátás 96. o.

³ In: Péntek esti levelek. A Mester Budapestén 94. o.

⁴ A magyar népdal zenei fejlődése (Fabó Bertalan könyvének bírálata) in: Sepródi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése. A zenei írásokat Benkő András, a népzenei gyűjtést Almási István rendezte sajtó alá. Bukarest 1974. 129–130. o. Itt jegyzem meg, hogy Sepródi Jánosról (Bartók Béla kapcsán) Újfalussy tanár úrtól hallottam először zeneakadémiai tanítványaként.

⁵ In: Péntek esti levelek. Éjjeli zene 21–22. o.

⁶ Boldog aranyifjak májusa Pesten in: Álmoskönyv, Tenyérjósások könyve. Szerkesztette és a szöveget gondozta Barta András Budapest, 1983. 510. o.

⁷ A dorbézoló, vagyónát eltérő központi dzenstriknek egész irodalma született, melyhez nagymértékben járult hozzá Mórincz Zsigmond. Nem élhetek muzikaszó nélkül c. kisregényében (1914) éppen a cigányzenére mulatozást állítja pellengérré: „Olyan furcsa, olyan keserves, olyan tragikus itt az egész hangulat... Az egész magyar élet egy olyan sírva vigadós lett még egyszer! Mintha az urak a megrokkant élet elől akarnának menekülni a muzikaszóba. A nyolcvanas évek földindulós levegője.” Szépirodalmi Könyvkiadó Budapest, 1984. 8. o.

⁸ Mátray Gábor a 19. század közepének talán legkiemelkedőbb debreceni cigányzenészeiről, Boka Károlyról, valamint általánoságban a debreceni cigányzenészekről. In: A Muzikának Közönséges Története és egyéb írások. Válogatta, sajtó alá rendezte, a jegyzeteket írta Gábr György. In: Magyar Hírmondó Budapest, 1984. 317. o., 323. o. Ugyane kötetben Patay József Mátray egy írására válaszolva részletesen jellemzi Boka Károly mesteri tudását és hangsúlyozza hagyománytisztelőt: 330–331. o.

⁹ Id. Ábrányi Emil a múlt század elejének magyar zenéjéről szólva a következőket mondja: „... a magyar zene úgy akkor még senki gondját sem képezte. Teljesen a cigányzenészek s zenebandák kezében volt, amelyeknek akkor kimagasló vezérek, primásai voltak, mint: Martinovics, az öregebb Boka András (az újabb korba is bejátszó híres debreceni Boka Károly atyja)...” In: A magyar zene a 19. században Budapest 1900. A név itt téves: Boka András Boka Károly nagybátyja, a szabocsi lovasezred trombitása. L. Sárosi Bálint: Cigányzene. Budapest, 1971. 111–112. o.

¹⁰ Markó Miklós: Cigányzenészek albuma. Budapest, 1985. Boka Károlyról l. 10. o.

¹¹ Martinovics Pétert Sárosi Bálint előbb „a híres nagykárolyi primás”-ként említi, majd a debreceniek között. L. i. m. 109., valamint 174–175. o. (Boka Károlyról 112–113. o.).

¹² Leszler József: Nótakedvelőknek. Budapest, 1986. Boka Károly, valamint Boka Sámuel 60–61. o.; egy másik híres primásról, Bura Károlyról (1881–1934) 69–70. o.

¹³ A Magyarokról l. Leszler József 231–235. o. Id. Magyarai Bélának és zenekarának fényképe 75. o., a Kiss családról – köztük Debreceni Kiss Lajosról – uo. 185–186. o.

¹⁴ A külföldet járt magyar cigányzenészekről korabeli magyar és külföldi újságcikkekből közül néhány szemelvényt Sárosi B. i. m. 177–178. o.

¹⁵ Választóvonalnak a születés évét tekintettük. Ezért például legifjabb Magyarai Imrét (1924–1980), ifj. Kiss Bélát (1900–1940), Kiss Józsefet (szül. 1905), Debreceni Kiss Lajost (1902–1951) nem említjük (Magyarai Imre egyébként már Budapestén született és működött). Róluk sorrendben l. Leszler 234–235. o., 185–186. o. Felsorolásunkban kivételt képeznek azonban a Lajtha népzene gyűjtéséből származó e századi adatok.

¹⁶ Születésének éve ismeretlen, halálának évét Leszler J. 1858-ra teszi, i. m. 238. o. Sárosi B. azt írja róla, hogy „valamivel 1858 előtt halt

meg", i. m. 109. o. Martinovics bandája Markó M. szerint a korabeli gyakorlatnak megfelelően fele részben fúvósokból és fele részben vonósokból állt, i. m. 36. o. Hasonló összeállítású együttest képen is megörökítettek: Bunkó Ferenc bandája egy 1854-es ábrázolás szerint 5 vonóshangszerből és 3 rézfúvós hangszerből állt. L. Sárosi B. i. m. 24. kép.

¹⁷ Részletes életrajzi adatait l. Markó M. i. m. 10–11. o., Leszler J. i. m. 60–61. o., valamint Sárosi B. i. m. 111–112. o. Új adat Boka Károlyval kapcsolatban, hogy Debrecen színházi előadásainál „A felvonások közötti szünet unalmait Boka Károly barna hangszékara szokta válogatott zenedarabjaival rövidíteni.” L. Gupcsó: Zeneszínházi játékok Debrecenben (1833–1841) II. Zenetudományi Dolgozatok. 1986. 73. o.

¹⁸ Károly fia. Részletes életrajzi adatait l. Markó M. i. m. 27. o., Leszler J. i. m. 61. o., valamint l. még Sárosi B. i. m. 112. o. Az ifj. Boka Samu, Boka Károly unokája még Debrecenben született, de már a fővárosban telepedett le. L. Markó M. i. m. 65–66. o.

¹⁹ L. Markó i. m. 36. o.

²⁰ Pribály Miska zenekarának tagja, vagy abban meghívottként az együttesrel turnézó zenész — l. alább.

²¹ L. Markó i. m. 90–91. o.

²² L. Markó M. i. m. 84. o.

²³ Születése szerint sátoraljaiújhegyi: 1868-tól élt Debrecenben. L. Leszler J. i. m. 30. o., valamint Markó M. i. m. 45. o. és Sárosi B. i. m. 174–175. o.

²⁴ Róla tkp. Bátori Balog Károly cimbalmos (szül. 1866) kapcsán tudunk, aki rövid nyíregyházi működés után Oláh bandájába lépett be, majd később a balassagyarmati születésű és Felvidéken működő, végül Budapesten megtelepedett Balogh Károly zenekarához szegődött. L. Markó M. i. m. 83. o.

²⁵ Egy ideig Debrecenben működött, majd áttette székhelyét Nagyváradra. „Iskoláját” tekintve azonban debreceni zenész. L. Markó M. i. m. 90–91. o. és Leszler J. i. m. 148. o.

²⁶ A 7. sz. alatti zenész fia; Markó M. könyvének írása idején még tevékenyen működött. L. i. m. 88–89. o.

²⁷ 1876-ban Ungvárra költözött és élete végéig ott működött. L. Markó M. i. m. 93. o., Leszler J. i. m. 213. o.

²⁸ Születése szerint nagyváradi, „tanulmányait” tekintve azonban debreceni. Zenei működését többek közt az ifjabb Hamza Miska zenekarában kezdi, kinek apja Boka Károly zenekarában, ő maga pedig Balázs Kálmán zenekarában működött Debrecenben. Ráczytől Oláh József halálát követően, 1885-ben, kerül Oláh bandájának élére. L. Markó M. i. m. 98. o., Itt fénykép is látható Ráczról és bandájáról, melyeket József főherceg Hortobágyon tett látogatása alkalmával készítettek. Ráczról l. még Leszler J. 291. o.

²⁹ Leszler Józsefnél fordítva szerepelnek az évszámok: aszerint legidősebb Imre 1864-ben, Kálmán pedig 1862-ben született. L. i. m. 231., 235. o.

³⁰ Leszler J. Kiss apját is zenekarvezetőként említi. L. i. m. 185. o.

³¹ Leszler J. i. m. 231–232. o., valamint Markó M. i. m. 91. o.

³² Lajtha gyűjtése 1953. június 2–3. A gyűjtő a debreceni zenészek elbeszélése alapján azt jegyezte fel, hogy Kóródi apja Dunántúlon született, majd Nagyváradon játszott. „Keresztnevét, működési körét nem ismerik. Maguk között az idősebbek (ma 60 évesek) csárdáskirálynak vagy ördögcsárdásnak nevezték, mert ő tudta a legtöbb magyar csárdást. Kóródi fia átjött Debrecenbe, a Bikában játszotta apja műsorát. Bordás játszott vele kb. 20 évvel ezelőtt. Az öreg Kóródi 80 év körül volt akkortájt.”

³³ Lajtha sem a cigányprímás, sem a banda többi tagjának adatait nem jegyzi fel. A prímásról a debreceni gyűjtés előkészítésében segédkező Czövek Lajos a következőképp nyilatkozik a Lajtha-centenárium évében: Lajtha „Itteni kutatásaiban elsősorban verbunkosnyomok után kutatott. Kérte, keressek neki cigányzenész őstehetségeket... Élt itt akkor egy Trocsik ragadványnevet, eredetileg Mikó névre hallgató, eléggé zilált életű, de igen tehetséges, félszemű, cigány muzsikussá, aki összeférhetetlen természete miatt bandában nem tudott megmaradni. Akkoriban az építőiparban dolgozott. Lajtha többször is meghallgatta, és megfigyelte, hogy kétszer ugyanúgy nem játszik egy darabot, kifogyhatatlan variálókészsége van. Nem volt könnyű rávenni az akkor hegedűvel sem rendelkező muzsikust a felvételre...” In: Hajdú-Bihari Napló 1992. június 20. (Az újságcikket ezúton is köszönöm Czövek Lajos leányának, Czövek Judit néprajzkutatónak.)

³⁴ Janny József prímás és I. kontrás. A felvételek sorában általában kontrát játszik, de prímáskodik is.

³⁵ Bordás Gyula I. kontrás, de prímáskodik is. Több dallam eredetére, korára vonatkozóan egyébként Bordás ad Lajthának felvilágosítást. A gyűjtő róla a következőt jegyzi fel az „ónódi csárdás” c. darab kapcsán: „Ónódi kisközség Borsodban, Bordás ott volt gyermekkorában, onnan tanulta a második csárdást is...”

³⁶ Budai Károly II. kontrás és brácsás.

³⁷ Budai Antal csellós.

³⁸ Markó Miklós 36. o. Dobozy Károlyról (1817–1860) 177. o.

³⁹ A dokumentumot Mol város (Antwerpen megye) Városi Archívumából kaptam 1994-ben. A mellékelt levél szerint a Dobozyra és zenekarára vonatkozó magyar és német nyelvű dokumentumokat a város egy régi vendéglőjének átépítésekor találták meg, s ezt követően került az archívumba.

⁴⁰ A hangszer valószínűleg kisdob.

⁴¹ Ábrányi E. az 1840-es évek elejére teszi Dobozy útját. Szerinte Dobozy Károly „Mint ügyes hegedűs a 40-es évek elején egy általa szervezett, teljesen ellátott cigánybandával egész Európát beutazta s e tekintetben első úttörőnek nevezhető.” In: Általános zene-történet 2. kiadás, Budapest. 1905., 177. o.

⁴² A dokumentumok kópiáinak megszerzésére lépéseket tettünk.

⁴³ Boka András trombitás, cigánykarmester, Károlynak nagybátyja. L. Sárosi B. i. m. 111. o. Boka Sámuel, Károly apja pedig Debrecen város konvencióis zenésze. L. Markó M. i. m. 10. o.

⁴⁴ Patikárus I. Markó M. i. m. 13. o., Leszler J. 276. o., Radics Vilmosról és apjáról, Rudolfról I. Markó M. i. m. 28–29. o. Radics Béláról I. Markó M. i. m. 67. o. és Leszler J. i. m. 294–295. o.

⁴⁵ L. Markó i. m. 28. o.

⁴⁶ Markó M. i. m. 81. o.

⁴⁷ A konzervatóriumot végzett Benczy Gyuláról I. Markó M. i. m. 89. o., Leszler J. i. m. 45. o.

⁴⁸ Szeretni kell tudni a nótának, mint a lánynak (Két prímásról) in: Pesten lakott egy fuvolás 141. o.

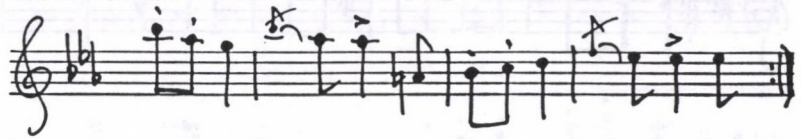
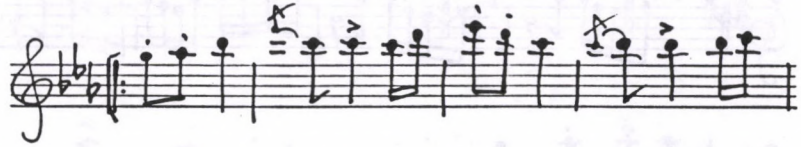
⁴⁹ Uo. 140. o.

- ⁵⁰ Markó M. i. m. 29. o., Leszler J. i. m. 294–295. o.
- ⁵¹ L. Sárosi B. i. m. 179. o., Leszler J. i. m. 294–295. o., Ujfalussy József: Achille Claude Debussy in: Kis zenei könyvtár, Budapest. 1959. 230–232.
- ⁵² Ujfalussy J. i. m. 232. o.
- ⁵³ Ilyen módon a Magyarikabban is van Boka Károly véréből. L. Leszler J. i. m. 231. o.
- ⁵⁴ A leg részletesebb életrajzot Markó M. adja: l. i. m. 27. o., valamint l. még Leszler J. 61. o.
- ⁵⁵ Ő az, aki az „Eduard, walesi herczeg zenésze” kitüntető címet kapta. Turnéiról is részletesen ír Markó M. i. m. 27. o., 45. o., 65–66. o., valamint l. még Leszler J. i. m. 30. o.
- ⁵⁶ Részletes életrajzi adatait l. Markó M. i. m. 65–66. o.
- ⁵⁷ A Bikában országos vásárok idején Fátyol Károly gondonkázott. L. Markó M. i. m. 25. o., Leszler J. i. m. 121–122. o.
- ⁵⁸ L. Markó M. i. m. 90. o.
- ⁵⁹ L. Markó M. i. m. 84. o.
- ⁶⁰ Horváth (1810–1872) a forradalom előtt segédprímásként muzsikált Bunkó Antal egri zenekarában, majd később önálló zenekart alapított Pesten. L. Markó M. i. m. 27–28. o.
- ⁶¹ Mindez jelzi a cigányzenész státuszának változását. A szakmai elismertség lehetővé teszi a cigányok el- és befogadását. Dajna Balog Bandiról l. Markó M. i. m. 84. o., Sárosi B. i. m. 176. o.
- ⁶² L. Markó i. m. 23–24. o., 84. o. Markó nem említi, hogy Dajna Balogh Béla Debrecenben működik-e vagy sem.
- ⁶³ 1845-ben született Szabolcs megyében. 17–18 éves korában került Debrecenbe, ahol a Debrecenbe átrándult nagyváradiak kedvence lett. L. Markó M. i. m. 90. o.
- ⁶⁴ Leszler J. i. m. 213. o. és Markó M. i. m. 91., 93. o.
- ⁶⁵ A tehetséges és külföldön is nagy sikereket aratott prímás fiatalon hunyt el. L. Markó M. i. m. 33. o.
- ⁶⁶ Ennek időtartama egy-két hónaptól fél évig, egy évig, de akár néhány évig terjedhetett. Ha a gyerek nem rokonhoz került, a tanításért (és főleg ellátásáért) pénzt fizettek, vagy egyéb módon ellensúlyozták a kiadásokat.
- ⁶⁷ Kállay tanításáért, ellátásáért „a szülők becsületből fizettek valamicskét, de nem sokat. Több évig vótam ott, de úgy éreztem ott magam, mintha otthon lettem volna.” Tari L. gyűjtése, 1994. január.
- ⁶⁸ MTA Könyvtár Kézirattár Irod. 8r Népdalok I.
- ⁶⁹ L. Markó M. i. m. 39–40. o., Leszler J. i. m. 316–317. o.
- ⁷⁰ Bartay Ede 50 legkedveltebb népies csárdás. Pest, 1850 körül.
- ⁷¹ F 181/B bl. a gyűjtés 1953. június 2–3-án történt, a lejegyzést Tari L. készítette 1994-ben. A debreceni gyűjtés legalább egy dala bemutatásának aktualitását az elmondottakon kívül az adja, hogy Lajthát a nehéz években (1951-ben) a Népművelési Minisztérium Ujfalussy József javaslatára támogatta népzene kutatói munkásságában. L. Berlász Melinda: Lajtha László in: A múlt magyar tudósai. Akadémiai Kiadó, Budapest. 1984, 70. o.
- ⁷² A Lajtha-felvételén részt vevők közül Bordás Gyula fiatal korában még együtt játszott a magas kort megért Kóródival, akit a debreceni zenészek igen tiszteltek nagy tudásáért és kitűnő technikájáért, melyet sokszor megcsillogtatott a Bika Szállóban.
- ⁷³ L. Népszerű nóták és csárdások. Archiv felvételek: idősebb Magyar Imre és zenekara, Budapest. Qualiton 1968 LPX 10109.
- ⁷⁴ Medgyesy Kótáskönyv 1900 körül, Debrecen. A kézirat dallamait részben Kodály Zoltán másolta le a népzenei gyűjtemény számára, s látta el jegyzeteivel. A másolt példányok megtalálhatók az MTA ZTI Népzenei Archivumban.
- ⁷⁵ A „népzenei” jelzót itt a 19. század népdal=közdal felfogása szerinti értelemben használjuk, mert a feljegyzett hangszeres dallamok többsége népies műdal.
- ⁷⁶ L. Markó M. i. m. 83. o., 58–59. o.

Ejaan .. ejaan ejaan ejaan .. ya' dan dan
 dan dan .. ejaan ejaan ejaan .. ya' dan dan
 dan dan .. ejaan ejaan ejaan .. ya' dan dan

dan dan .. ejaan ejaan ejaan .. ya' dan dan
 dan dan .. ejaan ejaan ejaan .. ya' dan dan
 dan dan .. ejaan ejaan ejaan .. ya' dan dan

dan dan .. ejaan ejaan ejaan .. ya' dan dan
 dan dan .. ejaan ejaan ejaan .. ya' dan dan
 dan dan .. ejaan ejaan ejaan .. ya' dan dan





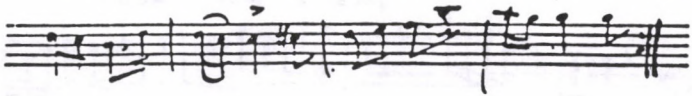
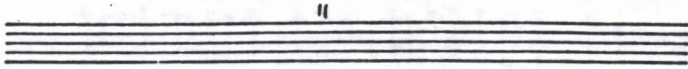
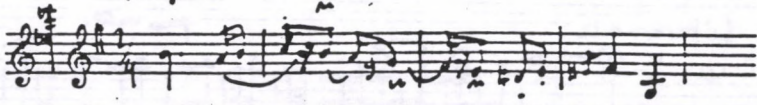
12
7-7

AABC

III (III) V

Furioso = 3 ③ 5
Balletto Debuciani ex
J.Tr. 175

Allegro



$\text{♩} = 96$

Liberaamente *poco rall.*

$\text{♩} = 100$

poco $\text{♩} = 104$ *acc. al 104*

poco a poco acc. al 112

[friss] $\text{♩} = 112$ (#)

poco a poco acc.

ae 144

$\text{♩} = 152$

stb; a fris még egyszer,
apó eltérésekkel.

$\frac{10}{V-8}$

2 (5) 5

Cserebogás

Madgyer Kötés 6.
211 n. 1900 körül
Debrecen, Magyarországon

The image shows four staves of handwritten musical notation. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The notation consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic values. The third staff shows a continuation of the piece, including a measure with a fermata over a note. The fourth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots.

1. 11. 10. 7
1 - 1. 10

8 (63) 17

Udgyari kódsz.
1767. 100 körül

Dobozon, Magyar utcai.



KACZMARCZYK ADRIENNE:

AZ HARMONIES POETIQUES ET RELIGIEUSES-TÓL (1835) A PENSEE DES MORTS-IG

(LISZT FERENC ZENESZERZŐI INDULÁSA)

BEVEZETÉS

Tanáraimnak, Eckhardt Máriának,
Kroó Györgynek és Batta Andrásnak

A Liszt Ferenc halála óta eltelt több mint száz év alatt a zenetudomány elemző tanulmányok sorával járult hozzá a zeneszerző életművének minél hitelesebb interpretációjához. A kortárs szakirodalom és a memoárok mellett, amelyek többségükben az életútja és a pianista karrierre figyeltek, a későbbi kutatók mindenekelőtt Lina Ramann-nak az életmű egészére koncentrált, Liszt közreműködésével keletkezett monográfiájára¹ támaszkodhattak. Mínthogy Ramann munkája első kézből származó információkat tartalmaz, a kutatók számára máig is nélkülözhetetlen kézikönyv. Gyarapodó ismereteink azonban arra készítettek, hogy felhasználásakor körültekintően járjunk el. Főbb vonásaiban Ramann Liszt-portréja kétségtől valószínű, de a részletezés és az árnyalás szubjektív lehet: Liszt annyit tájékoztatást nyújtott életrajzírójának, amennyire a majdani olvasóközönséget érdemesnek tartotta². Ennek megfelelően, az életmű vonatkozásában mindarról, amit az alkotás és a magánélet összefüggéseiről, a kompozíciók létrehozásának belső motivációjáról írt, nem várható el történeti hűség. Más szempontból igényelnek körültekintést azok a Ramannnál, de más kortársak visszaemlékezéseiben is olvasható sorok, amelyek az idős Liszt zeneszerzői önértékeléséről vallanak. Liszt, sok zeneszerzőhöz hasonlóan, mesterművei megalkotása után hajlamos volt egyes korábbi kompozíciók, sőt műfajcsoportok és alkotófázisok túl szigorú megítélésére, még ha azok valójában zeneszerzői útjának fontos határkövei vagy szakaszai, életművének maradandóan értékes részei is. Az óvatosság tehát indokolt, annál inkább is, mert a Liszt-oeuvre fehér foltjai csakúgy, mint helytelen interpretációi, úgy tűnik, csak kisebb mértékben magyarázhatók a szükséges dokumentumok hiányával. Ehelyett főként metodikai hibákra vezethetők vissza: egyrészt az éppen Lisztől vagy Ramann-tól örökölt szemléletmód sőt, adatok kritikátlan átvételére, másrészt arra, hogy kihasználatlanul hagyják vagy félreértik zenei és szöveges források információit, s egyoldalúan állítják be a problémákat.

Mielőtt rátérnénk a zeneszerző Liszt pályakezdésének tárgyalására, érintenünk kell a téma kutatástörténetének három érzékeny pontját. Az alkotói pálya kezdeti szakaszának behatárolása, a számba veendő kompozíciók körének meghatározása, valamint a stílusjegyek értékelése olyan elvi problémák, amelyeknek a feloldása számottevően befolyásolja a kutatás végeredményét.

Liszt életének legjelentősebb, az 1847/48-as és az 1861-es években bekövetkezett fordulatai egyidejűleg alkotói pályája fő cezúráit is jelzik. Témánk szempontjából a mi figyelmünket most csak az 1847/48-as fordulópontra vonja magára, amely amellett hogy figyelmeztet a Liszt zenei tevékenységében bekövetkezett hangsúlyváltásra — a pianista karrier után a komponistaként való elismertetés vágyára —, egyszersmind az addigi zeneszerzői teljesítmény átértékelésének igényét is jelenti. Minden bizonnyal Liszt szellemében cselekedtek, akik az életmű későbbi, vállalt részétől megkülönböztetendő, a weimari letelepedést megelőzően keletkezett alkotásokat egységesen az „ifjúkori” vagy a „korai” jelzővel látták el. Egyrészt, mivel az 1848 előtt frott eredeti — tehát zeneszerzői megítélését elsődlegesen

befolyásoló — kompozíciói átdolgozásával és (részben újra) kiadásával ő maga „nyilvánította” e két évtizedet az „első verziók korának”³. Másrészt, mert úgy véljük, nem csak az „első verziókra” igyekezett fátylat borítani, hanem a zeneszerzői nézőpontból utólag az elvárhatónál kevésbé eredményesnek érzett pályaszakaszára egészében véve is. Ennek csak egyik oka lehetett a kompozíciós megoldásokkal való elégedetlensége. A másik ok szerzeményei műfaji megoszlásában keresendő. Pályatársaihoz, Chopinhez, Schumannhoz, Mendelssohnhoz mérten, publikációi közt alacsony a csak egyéni invencióra támaszkodó alkotások száma, ellenben jóval magasabb a koncertélet kellékeinek számító, a közönségizlést megcélzó, tehát művészi szempontból — az egyedi megoldásoktól függetlenül — eleve lenézett műfajokba sorolható kompozíciók, a bravúrdarabok és a népszerű (opera)dallamokon alapuló feldolgozások aránya⁴. Liszt sommás ítélete azt sugallja tehát, hogy a weimari periódust megelőző éveket elég egyetlen, a zongorista karriert kiszolgáló időszaknak felfognunk, amely az alkotói életmű egészében később könnyűnek találtatott, s amelynek belső tagolását az életúté szabja meg: a Liszt Ádám halálával, 1827-ben lezárult gyermekkor után a párizsi pályakezdő évek következnek; az 1835-ben kezdődő svájci, majd (1837-től) itáliai zárandoklást pedig 1839-ben váltja fel a Glanzzeit 1847-ig ívelő szakasza.

Ami Liszt figyelemelterelése ellenére a weimari korszak előtti műveket, különösen az 1835 körülieket, mégis vonzóvá tette a zenetörténészek számára, az stílusuk modern, a „jövő zenéjét” előlegező jegyeinek felismerése volt. Kiderült, hogy az életmű Weimar előtti és utáni része stilisztikailag lényegében egységes, s hogy a zeneszerző már az 50-es évek előtt rátalált azokra a kifejezőeszközökre, amelyeknek egy része nemcsak saját későbbi alkotóperiódusaiban, hanem a 20. századi komponisták számára is aktuális maradt.

Ahhoz, hogy e zenei nyelv megteremtésének folyamata nyomon követhető legyen, már nem volt elegendő a végigírt eredeti kompozíciók vizsgálata, hanem az összes fennmaradt zenei dokumentum — a vázlatok, fogalmazványok és a feldolgozások — elemzése is szükségessé vált. Hogy ez utóbbiak a műfaj még ma is általános megítélése ellenére sem képviselnek feltétlenül kisebb kompozíciós értéket, mint az eredeti szerzemények, azt már néhány fogékony kortárs is észrevette, köztük Joseph d’Ortigue, aki a Lélío-fantázia megoldását dicsérte 1835-ben⁵. A legfrissebb kutatások azt is bebizonyították, hogy az oeuvre eredetileg kevésbé becsült darabjai, az opera-parafrázisok (-reminiszcenciák és -fantáziák) dramaturgiai megoldása a szimfonikus költeményekét, a legsajátosabb Liszt-műfajét előlegezte meg⁶. Ez annyit jelent, hogy a zeneszerzői teljesítmény elbírálásakor indokolatlan „hosszában” kettéválasztani az életművet eredeti és idegen alapú alkotásokra, ehelyett — az oeuvre egységességének szem előtt tartásával — az egyes művek megoldását kell értékelni.

A stílus kutatások hozzásegítenek, hogy a zeneszerző belső útján haladva rátaláljunk az életműnek az életútéval nem mindig azonos állomásaira.

Az alkotói út 1830 táján indul, jelképes kezdetül elfogadhatjuk az 1827-es évet, amelytől kezdődően Liszt a saját intuícióit követve, egyedül döntött zeneszerzői irányvonaláról. Első önálló próbálkozásait a két legkorábbi ismert vázlatkönyve őrizte meg számunkra; az egyik az 1830-as keltezésű ún. Lord Londonderry-féle (Washington, Library of Congress), a másik az 1829–33 közötti feljegyzéseket tartalmazó, N6 jelzetű (Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv WRGs N6) vázlatkönyv⁷. Ennek az alkotóperiódusnak 1835 körül érnek be a gyümölcsei, ekkor jelennek meg Liszt első eredeti kompozíciói: az Harmonies poétiques et religieuses és az Apparitions, ugyanebben az évben lát napvilágot a Lélío-fantázia, egy évvel korábban a Paganini-koncert ihlette Clochette-fantázia, s még 1833-ban készül el a Liszt oeuvre-jében majdan szintén nagy jelentőségre emelkedő transzkripció-műfaj első fontos darabja, Berlioz Fantasztikus szimfóniájának átdolgozása. E periódus végén, 1836-ban publikálja a szerző Meyerbeer A hugenották című operájának a témára komponált fantáziáját, amelyben az általa kezdeményezett dramaturgiai megoldás első példájával találkozhatunk.

A párizsi évek stílusától, noha az merész kezdeményezései — a tonalitás határain mozgó harmóniamenetek, a szonátaciklus egybekomponált típusa (De profundis) — révén ma is a figyelem középpontjában áll, Liszt 1836–37 folyamán eltávolodott. A stílusváltás szándé-

káról először Liszt 1837 januárjában keltezett leveléből értesülünk. Georges Sand-nak címzett nyílt levelében⁸ a megelőző évek „lázás” („*l'espèce de fièvre*”) állapotával magyarázza kompozíciói stílusát, amelynek hibáit, biztosítja Sand-t, felismerte azóta. Az új stílus létrejöttének első zenei bizonyítékai az Album d'un voyageur (R.8⁹) darabjai, majd — az Années de Pélerinage-konceptió kialakítása után az 1838 januárjáig befejezett svájci és a nagyjából ugyanekkor keletkezett itáliai kötet első verziói. Az akotói lendületnek 1839-től kezdődően gátat szab a koncertturnékat véget nem érő sorozata, s ezért ennél az évnél vagy a két kötet kiadási éveinél (1^{re} Année, Suisse, Richault 1841; Album, Haslinger 1842¹⁰) szokták megvonni a Zarándokévekkel fémjelzett alkotókorszak határát.

A 40-es években a felszínen — a publikációk számából és jellegéből következtetve — úgy tűnik, nagyon visszaesett az alkotótevékenység intenzitása. Az ekkori fogalmazványok azonban tanúsítják, hogy nem szünetelt a zeneszerzői munka. Igaz, nem jött létre az Album d'un voyageurhoz vagy a svájci Zarándokévhez fogható nagyszabású mű, de keletkeztek dalok és operafeldolgozások, mégpedig — Liszt véleménye szerint — minden addigi e műfajban írott műveinél jobbak¹¹. Liszt féltette ugyan az itáliai Zarándokévet, de 1840 őszén hozzálátott 1834-es párizsi terve valóráváltásához, az Harmonies poétiques-ciklus megkomponálásához, amelynek kiadásra szánt 12 tételes első verziója 1847/48 telére elkészült.

A fogalmazványok számunkra még egy okból értékesek: kiderül belőlük, hogy Liszt a 30-as évek második felében kialakított stílusát folytatta a Glanzzeit éveiben, sőt valójában Weimarban is. A weimari alkotások nem stílusjegyeik, hanem a megoldások átlagos színvonala, a koncentráltági fok tekintetében különböznek a korábban írottaktól, haladják meg azokat. Erre a különbségre utal a két időszak kompozícióinak, mint „ifjúkori” vagy „korai” és mint „érett” műveknek a szembeállítás. Ugyanakkor hangsúlyozni kell, hogy ez a minősítés nem minden egyes esetben igaz, mert vannak „érett korai” művek — például az 1835-ös Apparitions-t sosem dolgozta át a szerző — és műfajok is — az operafeldolgozások színvonala már 1840 körül elérte a kívánt szintet. Annak pedig, hogy a Weimar előtti két évtizedet egyetlen korszakként értelmezzük, az 1837-es stílusváltás szól ellene: nagyobb a különbség az 1827—1835/36, illetve az 1837 után írott darabok stílusa között, mint az 1837—47-ből, illetőleg a weimari időszakból származók között.

Az 1827—47-es évek megítélése problematikus végül az alkotótevékenység intenzitásának vonatkozásában is. Mintha egyszerre kétféle sebesség jellemezné azt: egyrészt túl hosszúnak tűnik a zeneszerzői életmű előkészítő szakasza, vagyis — saját nemzedékéhez képest — túl lassan fejlődik a zeneszerző. Másrészt viszont e 20 év alatt egy emberöltővel előbbre jut, távolabbra mint bármelyik kortársa. Akotói műhelyében e két évtized alatt, Szabolcsi Bence gondolatával¹² élve, egy generációnyi feladat és megoldás sűrűsödik össze.

Stíluskritikai alapon a zeneszerzői pálya kezdetét, úgy tűnik az 1827—1835/36 közé eső, nagyjából mindvégig Párizsban eltöltött időszakban kell meghatározni, amelyet ennek megfelelően munkánkban 1. vagy párizsi alkotókorszaknak fogunk nevezni. Ezt az időszakot mind ez idáig lényegében egyetlen szempont, az előremutató stílusjegyeik alapján vizsgálták, mintegy kiszakítva ezeket kontextusukból. Nem értelmezték e stílus másik fontos összetevőjét, improvizatív vonásait sem. Gyaníthatóan azért, mert a „komponál-e vagy még csak rögtönöz?”-vitat látszólag az utóbbi javára döntötte volna el. További, minden elemző által fontosnak tartott aspektusa Liszt párizsi működésének a francia irodalomhoz való kötődése. Azt azonban, hogy ez mennyiben befolyásolta a komponista stílusát, eddig nem fejtették ki megfelelően. A kompozíciós technika leírása, az alkotókorszak mozaikkockáinak összegyűjtése elengedhetetlenül hasznos információkhoz segít hozzá, de nem pótolhatja a kirakott képet. Nem elegendő azt kutatni, hogy melyek az előremutató elemek. A korszak megértéséhez tisztázni kell, hogy a művek önmagában is megállják-e a helyüket.

Választ keresve célszerűnek látszott abból a kompozícióból kiindulni, amely ízig-vérig az első alkotókorszak reprezentánsa, s amely olyan gondolatsort indított el alkotójában, ami két évtizedre kijelölte számára zeneszerzői irányát: az Harmonies poétiques et reli-gieuses című zongoradarabra célzunk. Keletkezési körülményeit, a darab irodalmi-szellemi

hátterét a többi párizsi alkotásához képest jól ismerjük, s tudjuk, hogy Liszt akkoriban különösen sokra tartotta ezt a darabját. Az Harmonies kompozíciós stílusnak értelmezése, az irodalmi-szellemi háttér feltárása hozzásegíthet bennünket a teljes párizsi alkotóperiódus megértéséhez. Minthogy ez a zongoramű, változtatások árán, a Pensée des morts című darabból átalakulva, túlélte a stílusváltást, a módosításokból számunkra annak lényege, fő oka is világossá válhat. Mint látni fogjuk e zongoraműnek nemcsak „horizontális”, időbeli kiterjedése szokatlanul nagy, hanem vertikális vetülete is az: zenei-eszmei motívumai szervesen összekapcsolják a párizsi időszak nagy torzójával, a De profundis — Psaume instrumentallal. A szólódarab és a zongoraverseny kapcsolata később is megmarad, sőt szorosabbra fűződik, amint az az Harmonies poétiques-ciklus elemzése során kiderül majd. Az Harmonies-zongoradarab kapcsolódási pontjai feltárásával egyszermind a párizsi alkotókorszak utóéletét, liszti átértelmezését is módunk lesz nyomon követni.

JEGYZETEK

¹ L. Ramann: Franz Liszt. Als Künstler und Mensch. I-II. Leipzig 1880—1894.

² Az életrajz vonatkozásában Alan Walker végezte el a szükséges javításokat, mértékadó módon: Liszt Ferenc I-II. Budapest 1986—1994.

³ Az „első verziókat” természetesen tematikus műjegyzékeibe sem vette fel. (Thematisches Verzeichnis der Werke von Franz Liszt, Leipzig 1855., ill. Thematisches Verzeichnis der Werke, Bearbeitungen und Transkriptionen von Franz Liszt, Leipzig 1877.)

⁴ A szabadulás vágya attól, hogy öt zongoristának vagy legfeljebb zongorista-zeneszerzőnek tekintsék, idővel nőttön-nőtt. Ebbéli igényét demonstrálja többek között saját műjegyzéke bővített második kiadásának szerkesztésével is; míg az 1855-ös kiadás először a szóló-zongoraműveket sorolja fel, addig az 1877-es jegyzék zenekari műveit, a szimfonikus költeményeket állítja a kötet élére.

⁵ Joseph d'Ortigue: „Études biographiques. I. Frantz Liszt.” Gazette musicale de Paris, 2/24, 14 juin 1835, 197—204.

⁶ Batta András: Az improvizációtól a szimfonikus költeményig. Disszertáció, kézirat. Budapest 1985—87.

⁷ Ez utóbbi a szakirodalomban Symphonie révolutionnaire melléknévvel is előfordul. Az elnevezés azonban félrevezető, mert a vázlatkönyvben nincsenek a szimfóniatervvel bizonyíthatóan összefüggésbe hozható feljegyzések.

⁸ Lettres d'un bachelier ès musique, I. In: J. Chantavoine: Pages romantiques, Paris—Leipzig 1912, 1, 97.

⁹ Munkánkban Peter Raabe jegyzékszámaira fogunk hivatkozni: Franz Liszt II. Liszts Schaffen. Verzeichnis aller Werke Liszts nach Gruppen geordnet mit Zusätze. Stuttgart 1931. 241—364.

¹⁰ Az Album és a 1^{re} Année, Suisse keletkezéstörténetére vonatkozó adatainkat Kroó György: Az első Zarándokév. Az Albumtól a Suite-ig (Budapest 1986) című munkájából idézzük.

¹¹ 1841. május 14-én írja Liszt Marie d'Agoult-nak: „... je travaille comme un enragé à des fantaisies d'enragé. Norma, la Sonnambula, Freischütz, Maometto, Moïse et Dn Juan vont être prêts dans cinq ou six jours. C'est une nouvelle veine que j'ai trouvée et que je veux exploiter. Comme effet ces dernières productions sont incomparablement supérieures à mes choses précédentes.” D. Ollivier: Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult. Paris 1933—34. II. 135.

¹² Szabolcsi Bence: A zenei köznyelv problémái, 25, 71. Budapest 1968, 23, 54.

I. RÖGTÖNZÉS ÉS ZENESZERZÉS

Párizs művészeti életének résztvevői az 1830-as évek elejére bizonyosságot szereztek az 1823-ban csodagyermekként hozzájuk érkezett, immár felnőtt Liszt kivételes zenei tehetségéről, amelynek köszönhetően felnőttként is képes volt „csodának” megmaradni a művészetek fővárosában, megannyi zongoraművész és -virtuóz között. Mindenkinél magasabb szintű pianisztikus tudása, jelentékenyebb interpretációs készsége, s az, hogy magánélete válságait, túljutván rajtuk, zenei kifejezőmódja gazdagítására és elmélyítésére tudta felhasználni, meggyőzte a szakmabeliket előadói zsenialitásáról, még ha játékanak különc, „bizarr” — azaz „romantikus” — szélsőségei ellenállást váltottak is ki belőlük¹.

Más volt a helyzet a Don Sanche (1824—25) zeneszerzőjével. Az ifjú művész ritkán lépett fel saját szerzeményével, így a köztudatban — a koncertplakátok mutatják — csak zongoristaként és improvizátorként szerepelt². Rögtönzéseiből ugyan következtetni lehetett valamiféle zeneszerzői tehetségre, de a zenei anyag magasabb szintű megszervezésének képességére nem. Ennek következtében a kortársakban Liszt zeneszerzői kvalitásairól ambivalens kép alakult ki. Egyrészt kitűnt improvizációs készségével, fantáziagazdagságával és a könnyedséggel, ahogy egyszerre több különböző karakterű témára³ — akár rövid motívumokra — is⁴ képes volt fantáziálni. Zeneszerzői adottságokat sejtetett az a vonása, hogy idegen szerzők műveihez alkotóként közeledett, saját képmására alakítva át azokat, szerényebb darabok hiányosságait előadói vénájából pótolva, mesterműveknek — például Chopin vagy Schumann alkotásainak — addig szerzőjük előtt is rejtve maradt kompozíciós összefüggéseit tárva fel⁵. Alkotófantáziája aktivitása abban is megnyilvánult, hogy — mint emítettük — párizsi éveiben nemigen tett különbséget saját szerzeménye és más szerző műve között, hanem mintegy improvizálásra szánt témaként bánt az utóbbiakkal⁶.

Másrészt viszont, kortársai nem találtak magyarázatot arra, hogy a zeneszerzői tehetség ilyen nyilvánvaló jelei ellenére Liszt beérte az értelmező-újraalkotó attitűddel, és saját invencióra épülő eredeti alkotásokkal sokáig egyáltalán nem, s 1835-ben is csak három különös zongoradarabbal, az *Harmonies poétiques et religieuses*-zel és az *Apparitions 1—2.* darabjával jelentkezett. Emiatt legalább 1841—42-ig, a 1^{re} Année de Pélerinage, Suisse (Richault 1841) és az *Impressions et poésies* címmel ezt is magába foglaló *Album d'un voyageur* (Haslinger 1842) publikálásáig érvényben maradt az a vélemény, miszerint Liszt vagy tényleg csak féltehetség, vagy csupán egy részét fejlesztette ki rendkívüli adottságainak. Az előbbi nézetet inkább a laikus közönség képviselte, amely — mint Pascallet 1843-ban megjelent Liszt-életrajza tudtunkra adja — kompozíciói, előadásmódja és megjelenése miatt egyszerűen sarlatánt látott Lisztben⁷. A szakmabeliek zömmel a másik állásponton voltak. Az 1830-as évek végén úgy látták, hogy — az egyetlen vele összemérhető pályatárs, Chopin zongoraművészi és zeneszerzői teljesítményéhez képest — Liszt még csak félfúton van tehetsége kibontakoztatásában⁸.

Liszt zeneszerzői elismerése az 1830-as évtizedben nemcsak eredeti szerzeményei kis száma miatt kesért, hanem — és elsősorban — azért, mert kompozíciós szempontból ezek semmivel sem tűntek átgondoltabbaknak, kidolgozottabbaknak, mint improvizációi és a velük rokon, kontrollált rögtönzéseknek⁹ nevezhető operafantáziái. Úgy látszott, mintha Liszt összetévesztené a rögtönzést a komponálással, vagyis mintha az improvizálást nem csupán kiindulásnak tekintené a műalkotás létrehozásának folyamatában, hanem annak végeredményének és a műalkotás megfelelőjének is. Erre utal Fétis, amikor 1835-ben a *Lélio*-fantáziát „zavarosságáért” kárhoztatja¹⁰, azt a művet, amelyet pedig a legilletékesebb, Berlioz csodálatosnak nevezett¹¹. De Fétis és sok más kortársa bámulattal vegyes értetlenségének ad hangot a modern zene, Berlioz és Chopin egyik híve, Erneste Legouvé is. Megkerülve az értelmezés és az értékelés kényes problémáját, Lisztet 1837-ben, saját szerzeményei — valószínűleg a *Réminiscentes de la Juive*, a *Grande Valse di bravura* és a *Rondeau fantastique sur un thème espagnol* (El Contrabandista)¹² — meghallgatása után, fantáziadús és szeszélyes művésznek nevezi, diplomatikusan célozva művei összefüggéstelenségére. Ironikusan biztat, hogy üljünk csak fel Liszt-Mazepa mögé a lóra s a száguldásért és a kellemetlen rázkódásért cserébe káprázatos látványban lesz részünk¹³. A Liszt ekkori

stílusával foglalkozó írásokban lépten-nyomon találkozunk a „különös”, „bizarr”, „extravagáns” jelzőkkel¹⁴. Kompozíciói követhetlenségén túlmenően Liszt zeneszerzői esélyeit tovább rontotta a párizsi művei mindegyikére jellemző szélsőséges virtuozitás is. A kívívni vágyott komponistarang ellenében ez pianista voltát állította előtérbe, az eljátszhatatlan darabok ismeretlenek maradtak és fenntartották a gyanút, hogy a technikai bravúr csupán Liszt zeneszerzői hiányosságai leplezésére szolgáló „szemfényvesztés”¹⁵.

Már az eddig idézett dokumentumok olvastán is feltűnhetett, hogy Liszt stílusával valójában sem pártolói, sem bírálói nem tudtak mit kezdeni. Szerzeményeit egyaránt fantáziáként, s nem kompozíciókként percipiálták, s az esetleges rokonszenv nem a mű esztétikai értékének felismeréséből fakadt. A 30-as évek elejének Liszt-vitája egyike volt a konzervatívok és a modernek (= romantikusok) összecsapásainak, a felek hozzáállását a francia romantikához fűződő viszonyuk határozta meg. Míg a romantikusok hajlandóak voltak Liszt szerzeményeit — avagy fantáziáit — bizonyos mértékig műalkotásokkal egyenértékűnek tekinteni vagy legalább a jövő zenéje megalkotására tett fáradságos kísérletekként értékelni¹⁶, addig ellenfelei egyszerűen fércműveknek, a zenei anyag megszervezését nélkülöző lejegyzett improvizációknak tekintették azokat. A klasszikus stílus, pontosabban a klasszikus szabályrendszer hívei ekkor még joggal vethették a modernek szemére, hogy a rendet rendezetlenségre, a szabadságot szabadosságra cserélik, mivel a romantikus stílus még csak kialakulóban volt. 1835-ben írott életrajzi tanulmányában d'Ortigue mindennél többre értékeli Lisztnek az új rend kialakításáért való fáradozását és felmenti őt a hatásvadász extravagancia vádjától¹⁷. Stílusa „zavarosságát” — improvizációjellegét —, sokakkal egyetértve, pszichológiai alapon magyarázza: alkotásain a korszak láza érződik. Minthogy a romantikus művészet fő ismérve individuális jellege volt, egyelőre, a stílusteremtés éveiben elfogadhatónak tűnt a rögtönzés, mint olyan alkotásmód, amely a művészi szabadság akadályainak minősített korábbi kompozíciós szabályokkal nem törődve korlátlan teret engedélyez a fantáziának. Az improvizatív stíluselemek ugyancsak alkalmasnak látszottak a romantikus tartalom megfogalmazására, legalábbis világosan kifejezésre juttatták a romantikusok lázadását a merevnek ítélt klasszikus szabályokkal szemben. Az előadói-zeneszerzői stílusával „tiltakozó” Liszt képét örökölték meg Auguste Boissier sorai 1832 elején. Boissier „zenész-romantikus”-nak nevezi Lisztet, aki megveti a kötöttségeket, a formákat, az egyhangú sablonokat, a metrikus zenélést; helyesli, hogy a zene a megelőző néhány év során egyre természetesebbé, szabályoktól egyre függetlenebbé vált. Szerinte a zene a lélek tükröződése, feladata a heves érzelmek, a szenvedélyek visszaadása, s erre Mozartnál, Beethovennél és Webernél találni követésre méltó példákat¹⁸. Boissier feljegyzései alátámasztják azt a feltételezést, hogy a következő években íródó Liszt-művek improvizatív vonásait nem csupán spontán alkotói megnyilvánulásként, hanem — legalább egy részüket — a klasszikus alkotásmóddal való tudatos szembefordulás eszközeként kell felfognunk. Liszt akkori szavaiból világos, hogy a fiatal művész teljes mértékben azonosult a francia romantika eszményeivel, ugyanakkor a kompozíciók hiánya arra utal, hogy nem tudta még, hogyan kell romantikus zenét írni.

A romantika térhódításával a „tiltakozás stílusa” érvényét veszítette, a „mit ne?” helyett a „mit igen?” kérdés vált aktuálissá. A céltalan fantáziálás és az érthetőség rovására menő szubjektivitás már nemcsak a konzervatívok körében ébresztett bizalmatlanságot, hanem a romantikusokban is. Mivel Liszt műveiben a kortársak nem tudták az áhított rendeződés jeleit felfedezni, tehetsége tudatában csak arra gondolhattak, hogy nincs tisztában a mesterséggel. Liszt helyzetét súlyosbította, hogy — különösen az évtized közepétől kezdve — stílusát az általa nagyra becsült romantikus pályatársai is helytelenítették. A vele szemben közismerten tartózkodó Chopin mellett Berlioz, aki az előadó Lisztért rajongott, zeneszerzői teljesítményéről — eltekintve saját művei zongoraátirataitól és feldolgozásaitól — szintén hallgatott. Véleményét azonban akaratlanul is elárulja 1836. január 25-én kelt levelében, amelyben a Svájcban tartózkodó Lisztet arra buzdítja, hogy — ha már eddig nem tette — használja ki most az alkalmat nagy művek komponálására¹⁹. 1835-ben az Harmonies poétiques, az Apparitions és a Clochette-fantázia recenziója, Stoepelel már a művészi alkotás („*Kunsttreiben*“) és a Lisztre jellemző kötetlen fantáziálás („*Phantasterei*“) közti kü-

lönbség hangsúlyozására építi cikkét²⁰. Schumann 1839-ben a 24 Grandes Etudes megjelenésekor pedig egyenesen azzal vádolja Lisztet, hogy elmulasztotta a mesterség megtanulását. A francia irodalmi romantika káros hatásával hozza összefüggésbe „zavaros fantáziáit” — példaként az Apparitions-t említi —, és Paganini túlzott befolyásának tulajdonítja darabjai külsőséges virtuozitását. Mint a kortársak általában, ő is Chopin világos formáit, mindig követhető zenei folyamatait kéri számon Lisztől²¹. Egykori zongoratanára, Czerny egyetért Schumann-nal és — talán Liszt korabeli értékelésére reagálva — 1842-ben írott visszaemlékezéseiben nem feledkezik meg elhárítani magáról a felelősséget Liszt zeneszerzői teljesítményét illetően²².

Kétségtelen, hogy Liszt nem sok zeneszerzésleckét vett életében, de még ezek tartalmáról sincsenek pontos adataink, s főképpen zenei dokumentumaink. 18 hónapos bécsi tartózkodása alatt Czerny a virtuóz pályára készítette fel őt, ami a zongorázás mellett a fantáziálás különböző típusaiban követelt meg jártasságot²³. Ugyanekkor Salieritől partitúraolvasást és egyházi (vokális) stílusban való komponálást tanult. Az életrajzírok szerint apja zeneszerzés-tanulmányok reményében vitte Párizsba, erre azonban odaérkezésük, 1823decembere után csak 11 hónappal később került sor²⁴, s nemigen hagyhatott mély nyomokat Lisztben. Paërre, aki a Don Sanche hangszerezésében segített neki, az idős Liszt mint Rossini vetélytársára emlékezik vissza²⁵. Ellenpont-tanára, Reicha metódusát másik híressé vált növendéke, Berlioz méltatta²⁶. Liszt is hasznosnak ítélte tanítását²⁷, ennek köszönhetőleg ajánlotta később Reichát elmélettanárnak tanítványa, Valérie Boissier számára²⁸, és Reicha zeneszerzés-tankönyveit 1835 nyarán maga után küldette Svájcba²⁹. Liszt valószínűleg nem kaphatott volna szakszerűbb tanári segítséget Reichánál, de a romantikus zongorastílus kialakításában éppannyira saját tehetségére volt utalva, mint Chopin, vagy a maga területén Berlioz. A kezdő zeneszerző helyzetét az is nehezítette, hogy iskoladarabjai közül csak a virtuóz pályára kellékei, bravúrdarabok és feldolgozások, és a párizsi tanulmányok megkezdése előtt komponált Don Sanche váltak ismertté, olyan kompozíciók viszont nem, amelyek alátámasztották volna Reicha állítólagos kijelentését, miszerint Liszt 1824-ben (?1826-ban) már túl volt a Conservatoire elméleti tananyagán³⁰. Így Liszt avantgarde kompozícióit kortársainak nem volt mihez viszonyítaniuk, s nem tudták eldönteni, hogy szándékosan hagyja figyelmen kívül a zeneszerzés általánosan elfogadott szabályait vagy meg sem tanulta azokat.

Az 1830-as években Liszt számára egyre sürgetőbbé vált, hogy zeneszerzőként is elfogadtassa magát. Arra törekedett, hogy a köztudatban róla kialakult képet, az improvizátort, felcserélje a tehetséggel és szakmai tudással egyaránt rendelkező komponistáéval. Mint majd dokumentálni fogjuk, nagyon is tisztában volt azzal, hogy ehhez el kell távolodnia a pusztá improvizálástól, és vagy el kell vetnie a fantáziaelemeket, vagy művei integráns, logikus részeivé kell tennie azokat. Ha tehát 1834–35-ös, bemutatkozásnak szánt darabjaiban részben a fantáziákéval egyező, improvizatív stílusjegyeket találunk, azokat nem tekinthetjük egyszerűen spontán megnyilvánulásnak. Az improvizatív elemek ekkor már nem lehettek a „tiltakozás” eszközei sem, ehelyett speciális jelentéssel kellett rendelkezniük. A párizsi kompozíciók megértéséhez valószínűleg ennek az átértelmeződési folyamatnak a feltárása adhatja a legfontosabb segítséget.

A korszak zenei dokumentumainak áttekintésekor a zeneszerzői oeuvre egy rejtélyes, soha be nem fejezett, illetőleg meg nem komponált „műve”, a Symphonie révolutionnaire kínálkozik az élre. Liszt valamennyi életrajzírója — a legelső, Joseph d’Ortigue-tól kezdve napjaink monográfusaiig — megemlíti és Lina Ramann óta az ő interpretációját³¹ követve mutatja be a szimfóniát. A fennmaradt források alapján nyilvánvaló, hogy Ramann — valószínűleg az idős Liszt elnagyt, a lényegre szorítkozó ismertetése nyomán — több, időben egymástól távoleső koncepciót mos egybe, megnehezítve azok dolgát, akik az 1830-ast, mint Liszt legkorábbi nagyszabású tervét szeretnék megismerni. Mivel a szimfónia különleges helyet foglal el az életműben, érdemes kitérőt tennünk az egyes verziók megállapítása érdekében.

Ramann a szimfónia átfogó jellemzésekor hangsúlyozza — kérdés, hogy valóban a 19 éves ifjú elképzelését tükrözve-e —, hogy Liszt nem zsánerképekben ábrázolta volna benne a júliusi forradalmat, hanem eszmei lényegét kívánta zenével megragadni³². Az általa kö-

zölt terv, mely szerint Liszt a Marseillaise-t, egy huszita éneket és az Ein' feste Burg ist unser Gott-kezdetű korál szötte volna bele a műbe, valóban az internacionalista gondolatot jutatta volna kifejezésre. Azonban a fennmaradt 1830-as vázlatok csak a Marseillaise-t tartalmazzák, s a három dallam együtt, bizonyíthatóan, csak egy, az 1840-es évek elején íródott vázlatban, a Lichnowsky-vázlatkönyv (WRgs N8³³) 10. lapján olvasható. A korál feltehetően Meyerbeer operájából, A hugenottákból került a szimfóniatervbe, amelynek témáira Liszt 1835–36 folyamán parafrázist komponált. Ez Liszt második terve lehetett, amelyet jóval később, vélhetőleg az 1848-as forradalom ihletésére követett egy harmadik, egyben utolsó koncepció. Tételterve a Ce qu'on entend-vázlatkönyvben (WRgs N1, 17.) és a Carolyne Sayn-Wittgenstein által vezetett ún. Verzeichnis der Fürstin (WRgs MS 141/1, 3.) adatai között maradt fenn az 50-es évek elejéről:

CE QU'ON ENTEND-VK.

- 1 — Introit (—?) Marche f[unèbre]
- 2 — Fugue Mars. [Martiale?]
- 3 — Tristis est animam meam [sic!]
- 4 — Rakozy- [sic!] et P-
- 5 — Psalm?
- 6(?) Hungaria

VERZEICHNIS DER FÜRSTIN

1. Héroïde funèbre
2. Trista animam meam [sic!]
3. Rakozy [sic!] et Dombrowski
4. Marseillaise
5. Psaume II.

Zenekarra írott fogalmazványok és végigkomponált tételek csak ebből a verzióból ismeretesek, ebből vált ki később az Héroïde funèbre és az Ungaria című kantáta.

1830-ból mindössze egy négyoldalas szöveges és kottás vázlat (WRgs A21, 3) maradt fenn, ez azonban elegendő ahhoz, hogy megértsük, Lisztet az összecsapások, a drámai helyzetek zenei kifejezése érdekeltette. Az események lázában, sebtében felírt lapszéli jegyzetek szerint a zeneszerző a szembenálló feleket indulóikkal jellemezte volna, ezekből alakítva ki a mű tematikus dallamait: „*Marche de la garde royale ... 8 parties différentes ... Marche de la garde nationale 6/8 ... fragment de Vive Henry 4 ... dispersé. Combinez » Allons enfants de la patrie* «”. Ehhez hozzávéve, ha igaz Liszt utólagos állítása, mely szerint mintája Beethoven Csataszimfóniája volt, feltételezhetjük, hogy első elképzelése Rammann állításával szemben — egy, az időponthoz és a helyszínhez szorosan kapcsolódó szimfónia lehetett. Az improvizátor Liszt korabeli jellemzéseivel szintén összecsend a háromféle dallam kombinálásának szándéka³⁴. A Marseillaise egyik motívuma megjelenik a kotta-



vázlatban is, mégpedig ugyanaz, amelyből két évtized múlva az Héroïde funèbre fugato-témája lesz a szimfonikus költemény Desz-dúr Più lento (marziale, solenne) középrészében.

A Symphonie révolutionnaire különleges jelentőségét jelzi, hogy ezt a megvalósulatlan kompozíciós tervét, amely, láthattuk, a három munkafázis egyikében sem jutott tovább egy-egy tétel megalkotásán, Liszt mégis számon tartja-tartatja életrajzíróival. Sőt, mintha idővel egyre fontosabb lenne számára a szimfónia beteljesületlen voltában is. Annál is inkább feltűnő ez, mert a nem sokkal később, 1834–35-ben néhány ütem híján befejezett másik művéről, a De profundis-zongoraversenyéről, amelyet 1835 januárjában már bejelent Lamennais abbénak, miután elégedetlenül félretette, sem nem ír, sem nem nyilatkozik többet.

A magyarázat az lehet, hogy a szimfónia Lisztnek a társadalmi haladás iránti emberi-művészi elkötelezettségét lett volna hivatva kifejezni, aminek az igénye a sorsdöntő júliusi napokban minden művészen felmerült. A forradalom után, augusztusban a város még indulóktól és nemzeti daloktól volt hangos. Az Opera Auber darabját A portici némát játszotta,

s a közönség a felvonásközökben, sőt az opera egyik száma, a halászok dala helyett is a Mar-seillaise-t és Auber—Delavigne (La) Parisienne-jét énekelte Adolphe Nourrit-val, Liszt későbbi énekes kamarapartnerével. Az augusztus 3-i előadáson aláírásgyűjtésbe kezdtek Rouget de l'Isle javára, aminek hatására az Orléans-i herceg életjáradékot adományozott neki³⁵. A következő hónapokban számos induló- és himnuszgyűjtemény jelent meg, amelyek nagyrészt természetesen francia, kisebb részben idegen népek hazafias énekeit tartalmazták³⁶. A Revue musicale az ősz folyamán hírül adta, hogy a Liszttel egyidős — és szintén nem francia — zeneszerző-zongoraművész Ferdinand Hiller az ősz folyamán szimfóniát komponált Victoire-címmel a júliusi események megörökítésére³⁷. Liszt nyilván úgy érezte, hogy neki is ekkor, 1830-ban kell — kellett volna — színré lépnie, a júliusi forradalom fiaként egy forradalmi művel, amellyel hitet tesz a francia romantikus generáció világnézet-észteitkai nézetei mellett. De ő 1830-ban még nem volt felkészülve a zeneszerzői pályára, talán még művészi elhivatottságában sem volt biztos. A benne igazán csak később, jelentős részben Paganini hatására (1832) tudatosodott — az 1835-ös De la situation des artistes című esszéjében kifejtett — elvárását a művésszel, mintegy a közönség szószólójával szemben, az általa csak később megérzett és magára vállalt feladatot valószínűleg csak *utólag* vetítette vissza a vázlatokba, és tette művészi elhivatása jelképévé — lényegében mítosszá — a Forradalmi szimfóniát³⁸.

Idővel azonban mintha a szimfónia egy másik vonatkozásban is jelképpé nőne Liszt számára: ez a Beethovennel való viszony. Amikor a szimfóniatervet Ramann a népek testvéré válásának eszméjével hozza összefüggésbe³⁹, lehetetlen nem gondolnunk Beethoven 9. szimfóniájára; s ha azt is figyelembe vesszük, hogy a komponista a Csataszimfóniát vallotta mintájának, arra, hogy zeneszerzői pályája kezdetét Liszt Beethovenhez akarja kapcsolni. Beethoven, amint szinte valamennyi pályatársának⁴⁰, Lisztnek is legfőbb művészi és zeneszerzői példaképe volt. Ahogy pianista karrierje kezdetét a művésszé avató Weihekuß legendájával fűzte Beethovenhez, úgy ezt az első nagyszabású kompozíciós tervét később szintén „tőle eredezteti”. Az az igény azonban, hogy ő komponistaként Beethoven nyomdokaiba lépjen, ekkoriban legfeljebb még csak elvben fogalmazódhatott meg benne, anélkül, hogy példaképe életművét jól ismerte volna. Beethoven művészetének elmélyült tanulmányozását legkorábban legalábbis csak az 1832 tavaszán kelt, Paganini-élmény hatására írott Liszt-level dokumentálja. Tudjuk, hogy ugyanebben az évben, a párizsi kolerajárvány idején Victor Hugóéknál gyakran játssza az opus 26-os Asz-dúr szonáta gyászindulóját⁴¹, majd 1933-ban közreműködik kamarazenei alkotások, az op. 97-es B-dúr trió és az Esz-dúr kvintett (Op. 16), 1834-ben a Kreutzer-sonáta előadásában, és 1835-ben játssza a cisz-moll szonátát⁴². De Liszt nem is a harmincas évek elején tartja fontosnak, hogy a (Die) Schlacht bei Vittoria és a Symphonie révolutionnaire — egyébként plauzibilis — kapcsolataról szót ejtjen. Első életrajzírói nem említik a Beethoven-művet, tudomásunk szerint, csak Christern⁴³ 1841-es — többek között Fétis ez évi cikkére támaszkodó — életrajzában olvashatunk róla először, tehát abból az időből, amikor Liszt zeneszerzőként már a maga útját járja, és kompozíciói alapján hivatkozhatott Beethovenre, mint szellemi elődjére. A Symphonie révolutionnaire tehát feltehetően kettős jelentéssel bírt Liszt számára, művészi-politikai hitvallása és Beethoven iránti zeneszerzői hódolatának és elkötelezettségének egyaránt szimbóluma lehetett.

1830-at még két esemény tette kiemelkedően fontossá a zeneszerző Liszt számára. Ez év júniusában jelentette meg Lamartine Harmonies poétiques et religieuses című verseskötetét, amely Liszt egyik legfontosabb inspirációs forrásává vált. Költeményeiben Lamartine a megelőző korszak, a francia felvilágosodás irodalmának stílusához képest szokatlanul személyes hangot ütött meg, ami azonnal megragadta olvasóit. A következő években számos versét zenésítették meg.

A másik jelentős esemény zenetörténeti vonatkozású, és a konzervatívok contra romantikusok vitáját az utóbbiak javára döntötte el. December 5-én mutatták be a Fantasztikus szimfóniát, azt a művet, amely Lisztet és Berliozt összeismertette és fegyvertársakká tette, és amelynek hallatán fellelkesülve Liszt elkészítette első darabját a partition de piano-műfajban.

Arról, hogy valójában hol tartott Liszt zeneszerzőként, két, részben egyidejűleg használt

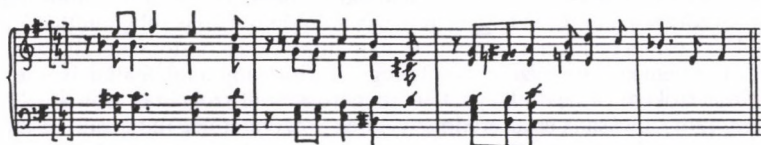
vázlatkönyve informál. A Lord Londonderry-féle 36 oldalas kötet 1830-as és talán még 1831-es, a weimari 85 oldalas, N6 jelzetű könyv 1829–33 közötti feljegyzéseket őriz. Ezek megerősítik a Symphonie révolutionnaire vizsgálata során kialakult benyomásunkat, vagyis azt, hogy Liszt ez idő tájt messze lehetett még attól, hogy szimfóniát tudjon írni. Nem valószínű, hogy a négy ismert oldalnál fejlettebb szintű vázlatok, netán fogalmazványok léteztek-vesztek volna el. Az 1829–1832 közötti, főleg az induló és a himnusz intonációs típusaiba tartozó vázlatok egy, legfeljebb két periódus után megszakadnak, s többnyire odáig is csak a dallamszólam jut el. Ez arra utal, hogy Liszt ekkor még nem tudja kidolgozni ötleteit, vagyis az 1832-ig frott darabjai inkább improvizációk lejegyzései lehetnek, mintsem kompozíciós munka eredményei. A fantáziaelemek — amennyiben alkalmazásuk Liszt részéről tudatos — inkább csak a korábbi stílussal való szembehelyezkedés kifejezői, mint eldöntött stílusjegyek. Az időszak kétségeit, bizonytalanságát jól illusztrálja Liszt 1831. október 21-én keletkezett naplósora, egy Victor Hugo-idézet: „*Je sais bien ce que je ne veux pas mais je ne sais pas encore ce que je veux. (Cromwell)*” (WRgs N6, 12.).

Ez a helyzet valamikor 1832 folyamán változhatott meg, legalábbis ebből az évből maradtak fenn az első fejlettebb szintű, hosszabb és kidolgozottabb fogalmazványok. Az N6-os vázlatkönyv őriz egy „*Au banquet de la vie*”-kezdetű dalt (57–59.), amelyet Liszt 1832. június 12-én Ecouteboeuffben kezdett felvázolni. Végül azonban nem a dal, hanem Paganini ihlette Clochette-fantázia első része született meg belőle. A darab folytatás, több variációja a következő oldalakon (59–73.) olvasható. A 63. oldalon idegen anyag ékelődik a fantáziába, amelynek azonban szintén lesz folytatása az oeuvre-ben, mégpedig a majdani Harmonies poétiques et religieuses-ciklus 1847–48-as 1. verziójának Hymne du matin című darabjában (l. fogalmazvány 7–10. ütemét)⁴⁴.



A másik fogalmazvány (79–74.) e ciklus leghamarabb elkészült darabjához, a vele azonos című zongoraműhöz íródott. Ez feltehetően 1833 tavaszán keletkezett, első oldalán (79.) május 16-i és 27-i dátumokat találunk.

Nagyjából ugyanekkor feljegyzéseket tartalmaz egy 1833. május 17-i és június 16-i dátummal ellátott, rue du Mail-feliratú, önmagában álló vázlatlap (WRgs Z18 No.62). Recto oldalán, a lentől számított 7–4. sor az Harmonies-ciklus 1847–48-as verziójának Hymne de la nuit című darabját, pontosabban 12. ütemétől kezdődő zenei anyagát előlegezi⁴⁵.





A lap verso oldalán a majdani Lyon indulótémája (34–38. ü.) olvasható.



Az induló valószínűleg Ronget de l'Isle (Premier) Chant des industriels c. kórusműve variánsa, amelynek az első ütemeit pontosan idézi a Lyon mottója. Az indulót a Marseillaise szerzője Saint-Simon herceg felkérésére írta és az a herceg követőinek első és legismertebb idulója lett⁴⁶. A vázlat alátámasztja azt a feltételezést, hogy a Lyon a párizsi évek gyümölcse, jóllehet Liszt dolgozott még rajta 1837 ősze–1838. január 31. között, az Album d'un voyageur, Impressions et Poésies fejezete befejeztéig⁴⁷.

A levelek a vázlatkönyvekkel egybehangzólag tanúsítják, hogy 1832 második felétől, 1833-tól Liszt minden addiginál elmélyültebben foglalkozik komponálással. 1832. május 2–8. között fogalmazott, az áprilisi Paganini-koncertek hatását tükröző híres levelében felsorolja, ki mindenkit olvas, tanulmányoz⁴⁸, és ez év decemberében már a Clochette-fantázia és két azonosítatlan mű, egy Solo caractéristique és egy Concerto kompozíciós munkáiról ad hírt⁴⁹. 1833 tavaszán Liszt értesíti Marie d'Agoult-t, hogy visszavonul egy időre az Erard-tól kölcsönkapott rue du Mail-i szobába, „ahol olvasni, dolgozni, tanulni fog reggeltől estig”, mivel, mint írja, „egyetlen szenvedélye, egyetlen hite” maradt: a munka⁵⁰. Ugyancsak 1833 eredménye a Fantasztikus szimfónia zongoraátírat⁵¹, valamint a témájára (l'Idée fixe) komponált zongoradarab. Az idős Liszt visszaemlékezése megerősíti az adatokat: a szimfóniával részben egyidejűleg készült és közel egyszerre jelent meg a Paganini-fantázia és az Harmonies poétiques-zongoradarab⁵².

A párizsi alkotókorszak legjelentősebb kompozíciói 1834–35-ben keletkeznek. A Lelio-fantázia, az Apparitions, az ekkor befejezett Harmonies poétiques és a De profundis-zongoraverseny már félreismerhetetlenül magukon viselik az érett Liszt-stílus jegyeit.

A zeneszerzői áttörés annak a nagyon intenzív alkotómunkának tulajdonítható, amelyre Lisztet az 1832 elején megismert Chopin és Paganini példája ösztönözte. Bár zeneszerzői stílusukat Liszt nem követte, bizonyos stílusjegyeik visszhangra találhattak benne, mindezenre irányjelzőként és saját elképzelései megerősítéséül szolgáltak számára⁵³. Az előadói-zeneszerzői kihívásnak és az eredményeknek köszönhetőleg tudatosult Lisztben művészi elhivatottsága és — ami a párizsi évek legnagyobb eredménye — 1835-ig rátalált belső

A „KIÁLTÁS” VAGY „RECITATIVO” MOTÍVUMVARIÁNSAI

1. A Lord Londonderry-vázlatkönyv 14' oldalán
2. Az Harmonies poétiques-zongoradarab témájában
3. A De profundis-zongoraverseny főtemájában



útjára. A „*ligne intérieure*”-t megrajzoló, Ferdinand Hillernek írott 1835. őszi levelével már kitekint Párizsból, az első alkotókorszakból és egy hároméves — valójában két évtizedet igénybe vevő — tervet tűz maga elé⁵⁴. Az alkotóművész tudatosságának bizonyítéka a terv, amelyben elhatárolja magát a közönség ízlésének tett engedményektől, s ezek helyett három nagylegzetű zongoramű, a 24 grandes Etudes, a Marie, Poème és az Harmonies poétiques-sorozat megkomponálására határozza el magát.

A fantáziáló-improvizáló attitűdtől való távolodás szándéka mutatkozik meg a kéziratok azon csoportjában, amely nem szólódarabok, hanem zongorás kamaraművek vázlatait-fogalmazványait őrzi. Éppen a fenti levélben bejelentett művek forrásanyagai között találni ilyeneket. Úgy tűnik, a Hillerhez küldött tudósítással nagyjából egy időben Liszt megkezdte a kompozíciós munkát. Három összefüggő vázlatlapon a két költői sorozat zenei anyaga-it ismerhetjük föl (WRgs Z18 No.3). Az 1^r oldal 3 kereszt előjegyzésű vázлатаiban a Marie, Poème kezdőütemeit azonosíthatjuk. A Poème egyetlen máig közölt oldala⁵⁵ a Joseph Piere-gyűjteményből származik, benne a zongora mellett két szopránhangszer kap szerepet. A további oldalakra Harmonies-vázlatok kerültek. A 2^r oldal „*Trio / 2 de harmonies poétiques et religieuses*” felirata alatt egy hegedű-cselló-zongora összeállítású, kétrészes, befejezetlen tételt találunk. A papirologiai vizsgálatok szerint a kottalapokat 1834–36 között gyárthatták, s azonosak a De profundishoz és a Winterreise-átirathoz használt papír típusával⁵⁶. A zenei stílus és talán a sorszám alapján is arra következtethetünk, hogy nem sokkal később követi az 1835-ben önállóan publikált Harmonies-zongoradarabot. Ezt erősíti meg az is, hogy az 1. rész (2^r–2^v) — „*Molto agitato e passionato assai*” — azt a vázlatot fejleszti tovább, amelyet az N6-os vázlatkönyv 63. oldalán olvashattunk, s amelyben a majdani

Hymne du matint ismertük fel. A vázlat második részének (3^r) — „*Andante religiosamente*” — megint csak lesz folytatása az Harmonies-ciklusban; belőle származik az Ave Maria tételkezdő ütemsora:

The image displays a musical score for the beginning of the Ave Maria. It is divided into two systems. The first system is for the vocal line, marked "Andante religiosamente". It features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is simple and hymn-like. The second system is for the piano accompaniment, marked "Moderato". It features a grand staff with treble and bass clefs. The piano part includes dynamic markings such as "pp" (pianissimo) and "una corda" (una corda), and a "dolc." (dolce) marking at the end of the phrase.

A párizsi alkotókorszak vitathatatlanul legizgalmasabb két alkotása az Harmonies poétiques-zongoradarab és a De profundis zongoraverseny. Az Harmonies-t 1833-tól kezdve Liszt gyakorta említi leveleiben és szavaiból kitűnik, hogy elégedett a kompozícióval, sőt büszke rá⁵⁷. A sikerélmény adhatta számára az ötletet az Harmonies-sorozat megírására egy évvel a zongoradarab önálló publikálása előtt⁵⁸. A sorozat imént felsorolt fogalmazványai, az 1835-ben önállóan megjelent Harmonies-hoz hasonlóan, láttuk, 1833-as gondolatcsírákból 1835 körül nőttek ki.

A későbbi ciklus tételéhez a tartalmi rokonság és a stílusközösség számai fűzik a publikált zongoradarabot. A motívikus összefüggések tekintetében, tehát egy zeneileg sokkal mélyebb rétegben annak igazi rokona azonban a párizsi alkotókorszak másik jelentős kompozíciója, a De profundis zongoraverseny. A torzóban maradt versenymű „zenei utóélete” közismert, különösen a legutóbbi évek három közzétett rekonstrukciója⁵⁹ óta: az „*en fauxbourdon*”⁶⁰ megharmonizált zsolttáridézetet és a himnusz zenei anyagát Liszt átültette az Harmonies-zongoradarab későbbi, végleges verziójába, a Pensée des morts-ba. Feltűnhet, hogy már a két párizsi mű is tartalmaz közös anyagot, mégpedig a nyitótémában. Ezt a De profundis nyomán, tartalmi szempontból „kiáltás”-nak, az Harmonies-Pensée előadásai utasítása nyomán „recitativo”-nak nevezhetjük. Az előkés motívum már hosszú ideje élt Lisztben, mivel egy, a két múltól több évvel korábbi vázlatában is felbukkan (*l. a táblázatot a 183. l.-on*), s a hozzátapadó jelentést segítenek megfejteni az odavetett sorok: „*Tous mes jours sont plein de douleur et de prière, et il n’y a point de repos pour mon ame*” (Lord Londonderry-vázlatkönyv 14^r).

Az az Harmonies-fogalmazvány azonban, amely 1833 tavaszán—nyarán íródott és az N6-os vázlatkönyvben olvasható (79–74.), sokkal szorosabb keletkezéstörténeti összefüggést áruel. Ehhez előljáróban tudnunk kell annyit, hogy variációs művel állunk szemben, amelynek témája egy különös, önmagába visszatérő „mozgásképlet”, a Dieter Torke-witz által „ingá”-nak nevezett motívum⁶¹:

Senza tempo
extrêmement lent

avec un profond sentiment d'ennui
pesante languendo

mf P dim.

Andante religioso
quieto parlante

sempre pp la mano sinistra

A fogalmazvány rögzítette azokat a pillanatokot, amikor a zongoradarab variációinak improvizálása-komponálása közben felmerült ezek zongora-zenekari feldolgozásának ötlete. Ezzel tanúsítja, hogy az Harmonies és a De profundis a kezdet-kezdetétől összetartoznak, hogy azok egyszerre fogant ikerkompozíciók.

Először csak szöveges megjegyzés — „*Trombones, instruments à cuivre*” — utal a zenekari hangzás igényére a 2. (b-moll) variációnál, amely a publikált mű 31. és további ütemeinek felel meg. A De profundisszal közös recitativo-motívum megjelenésétől, a későbbi 42. ütemtől viszont a kottázás egyértelműen tükrözi az előadói apparátus bővülését: a zongoraszólam fölött vagy alatt innen kezdve két-két vonalrendszer van fenntartva az „*Orchestra*” számára. A téma 48–49. ütembeli variánsát a fogalmazvány szerint a zenekarnak kell játszania, éppen azt, amely a De profundis témáját inspirálhatta. A versenyműben ugyanis egy kifejezetten zenekari hangzású szakasz, a fugato-mellék téma keletkezett ebből a motívumból (1. a táblázatot a 186. l.-on).

Liszt részéről nyilván nem előre elhatározott volt, hogy a szólódarabként kezdődő fogalmazványt — amely a 2. variációig teljes és szinte hangról hangra egyezik a végleges kottaképpel — egy ponton zenekarral gazdagítja. Arról lehet szó, hogy a variációk karaktere és funkciója — hangulati fokozás a csúcspontig, azaz a cadenzáig (58. ü.) — magával vonta a hangszer-asszociációkat, és Liszt kottázása ezt a belső hangzásképet közvetíti. Az Harmonies végleges formájában e rész zenekari hangzása és zongoraátírat sűrűségű kottaképe tehát ténylegesen létező, zongorára és zenekarra írott vázlatanyagra vezethető vissza.

Mielőtt rátérnénk az Harmonies és a versenymű egyenkénti értelmezésére, a De profundis keletkezéstörténetén szeretnénk illusztrálni Liszt párizsi és későbbi alkotókorszakainak szerves összetartozását.

Bár a De profundist Liszt sosem hozta nyilvánosságra, annak zenei anyaga látens módon tovább él a Pensée des morts-ban, sőt, egyik motívuma az egész életművet áthatja. A Lamennais abbénak szánt zongoraverseny nyitótémájának első hangjaiban ugyanis a később nagy jelentőségre emelkedő, névjegy értelmű crux-motívumot ismerhetjük fel. A motívum eredetéről semmi biztosat nem tudni, általában gregorián intonációként tartják számon. Az 1830–35 közötti évek vázlatai azonban azt bizonyítják, hogy a crux-motívum — bár kétségtelenül jogos a gregorián konnotáció — alapjában véve nem más, mint egy zeneszerzői „ősmodulát”, egy Lisztet legelső alkotói megnyilvánulásaitól kezdve foglalkoztató „ős-motívum”. A mellékelt táblázatban (187. l.) e motívumnak, egyúttal a versenymű nyitótémájának a vázlatokban megjelenő alakjait gyűjtöttük össze. A motívum ezekben az években moll hangnemhez kötődik, két felfelé mozgó hangközből, egy kisszekundból és a ráépülő kistercből áll, és mint Liszt legtöbb korai témavázlata, unisono hangzik fel (1. a táblázat 1–4. példáját). Első példánk a fejmotívum korai, 1830 körüli megjelenését doku-

AZ „INGA” MOTÍVUMVARIÁNSAI

1. A WRgs N6 vázlatkönyv Harmonies poétiques-fogalmazványában
2. Az Harmonies poétiques-zongoradarabbeli megfelelője
3. A De profundis zongoraverseny melléktémájában

1.

2.

47. presto con strepito

49. ppp m.s. adagio semplice espr. presto

53. adagio cresc. ppp dolce

3.

VI I

VI II

Vi

mf marcato

divisi

A „CRUX“-MOTÍVUM ÉS ELŐZMÉNYEI

① Concerto

② 48 Août 1830 [Lord Londonderry - vb. 3^o]

[L.L. 15^v]

③

④

⑤

mentálja: a műfaji és hangnemi azonosságon túlmenően, megvan már az unisono indító-
gesztus és a bővített hármashangzat-szerkezet is. A De profundis crux-motívumát — dal-
lanképletét és kezdőfunkcióját — ígéri az ezzel nagyjából egyidős 2—4. vázlat. A táblázat
utolsó (5.) példájának C-dúr ütemei a De profundis nyitótémájának lendületes indítómoz-
dulatát, a jellegzetes Du-dúr triola ritmusképletet előlegezik.

JEGYZETEK

¹ A kritikák gyakran szemére vetették, hogy más szerzők kompozícióját, tetszése szerint alakítva azokon, nem tartja tiszteltben. Ez a magatartás kb. 1835-ig volt jellemző Lisztre. 1836 júniusában tartott párizsi koncertjéről beszámolvva Berlioz külön kiemeli, hogy megszábadult ettől a hibájától. A Hammerklavier-szonáta előadásáról írja: „Pas une note n'a été omise, pas une note n'a été ajoutée (je suivais des yeux la partition), pas une altération n'a été apportée au mouvement qui ne fût indiquée dans le texte, pas une inflexion, pas une idée n'a été affaiblie ou détournée de son vrai sens.” (Közli: P.-A. Huré—C. Knepper: Liszt en son temps. Paris 1987. 179.) Utóbb Liszt maga is elítélte párizsi évei rossz szokását: „J'exécutais alors fréquemment, soit en publique, soit en de salons (où l'on ne manquait jamais de m'observer que je choisisais bien mal mes morceaux) les œuvres de Beethoven, Weber et Hummel, et, je l'avoue à ma honte, afin d'arracher les bravos d'un public toujours lent à concevoir les belles choses dans leur auguste simplicité, je ne me faisais nul scrupule d'en altérer le mouvement et les intentions; j'allais même jusqu'à y ajouter insolemment une foule de traits et de points d'orgue, qui, en me valant des applaudissements ignares, faillirent m'entraîner dans une fausse voie dont heureusement je sus me dégager bientôt. Vous ne sauriez croire, mon ami, combien je déplore ces concessions au mauvais goût...” (Lettres d'un bachelier-ès musique. I. 1837. január, Georges Sand-hoz írott levél. Közli: J. Chantavoine: Pages romantiques. Paris—Leipzig 1912. 104.)

A párizsi idők másik visszatérő kritikája az, amely a metrum önkényes kezelését rója fel Lisztnek. Az 1835-ös első Liszt-élet-rajz szerzője, Joseph d'Ortigue is említi: „L'exécution de Liszt [sic!] pêche par l'inexactitude de la mesure.” „Études biographiques...” 203). Liszt „válasza” az I. fejezet 18. jegyzete 2. idézetében.

² Liszt párizsi koncertműsorait G. Keeling gyűjtötte össze és publikálta: „Liszt's Appearances in Parisian Concerts, 1824—1844” The Liszt Society Journal 11 (1986) 22—34, 12 (1987) 8—22.

³ Fétis dicséri egyik 1828-as koncertjén játszott improvizációját: „M. Liszt a improvisé sur trois thèmes tirés d'une symphonie de Beethoven, du Siège de Corinthe et de la Muette de Portici, l'improvisateur a développé ces trois phrases musicales, et il les a variées avec beaucoup de talent et de bonheur.” Revue musicale, 7 avril 1828, közli: Huré—Knepper: Liszt en son temps... 105.

⁴ Egy korai leírás: „Les improvisations de Litz [sic!] ne sont, en effet, que des motifs plus ou moins connus, imités de part et d'autre, mais modulés avec adresse et souvent avec un goût malheureusement trop rare chez la plupart de nos pianistes. Maintenant parvenu à sa dix-septième année, Litz est arrivé à une époque où son talent prendra sans doute un nouvel essor; et l'on a tout lieu d'espérer qu'il acquerra cette perfection harmonique et cette variété d'expression que le célèbre Homme possède à un si haut degré.” „Biographie universelle et portative des contemporaines...” publié sous la direction de MM. Mabbe, Vieille de Boisjolin et Sainte Preuve, t.III. Paris 1836. A Liszt-szócikk 1828-ból való. Idézi: Huré—Knepper: Liszt en son temps... 107.

⁵ A. Walker (Liszt Ferenc I.) beszámol Chopin (202.), Schumann (358. 10. jegyzet) és Ignaz Moscheles (367—368.) meglepetéséről.

⁶ Többek között J. d'Ortigue ír erről: „En général, il considère le morceau qu'il joue comme un thème aux fantaisies de son imagination. Il fait fréquemment une chose admirable d'un morceau médiocre, et lui seul a ce pouvoir.” („Études biographiques...” 203.)

⁷ „On trouve dans les œuvres qui datent de cette époque [ti. párizsi alkotókorszakából 1835-ig] (la plupart sont inédites) une hardiesse extraordinaire, des éclaires de génie, mais une bizarrerie, une surabondance qui en rendent l'intelligence difficile pour la plupart des lecteurs. — Peut-être l'idée exagérée qu'il se faisait de la puissance du piano l'entraînait-elle trop loin, ou tout simplement le désordre de sa pensée se traduisait-il dans ses œuvres. Rien en lui n'était encore équilibré, et les excentricités de toute nature lui semblaient parfaitement simples. A cette époque encore, une négligence complète dans sa tenue, l'ignorance ou plutôt l'insouciance la plus absolue des usages du monde, l'excèsif de ses sensations et de ses sentiments, qui se traduisaient au dehors par des gestes, des exclamations, des façons d'être insolites, le firent accuser de charlatanisme. Ce qui était chez lui excès de naturel, si l'on peut s'exprimer ainsi, fut taxé d'affectation, de prétention outrée. La presse parisienne se montra sévère. On le ridiculisa de mille façons. Ceux qui n'étaient pas à même de connaître sa vie intime, remplie de bonnes actions simplement faites et de dévouements obscurs, s'obstinèrent à voir en Liszt une espèce de charlatan, un mauvais acteur de province qui voulait avant tout paraître et cherchait l'effet à tout prix.” E. Pascallet: „Biographie biographique sur Franz Liszt” Extrait de la Revue générale biographique, politique et littéraire, publiée sous la direction de —, Paris Mai 1843. 28—29.

⁸ Jellemzők Ernest Legouvé francia író és kritikus Lisztnek írott sorai 1840-ből: „Dans les arts ce qui me paraît mériter le premier rang, c'est l'unité, c'est ce qui est complet. Chopin est, je crois, un tout; exécution et composition, tout chez lui est en accord, et de même valeur; son jeu et ses œuvres sont deux choses également créées par lui, qui se soutiennent l'une l'autre, qui sont complètes dans leur genre; Chopin est arrivé enfin à la réalisation de son idéal. Vous au contraire, et je vous l'ai entendu dire, vous n'êtes qu'à mi-route de votre développement; l'un de vos profils est dégaî, l'autre est encore dans l'ombre; le pianiste est arrivé, mais le compositeur est peut-être en retard. Cela est, et cela doit être; une tête comme la vôtre ne s'ordonne pas en quelques jours, ni même en quelques années; cinquante arpents de terre sont plus longs à cultiver qu'un petit jardin, si rempli qu'il soit de plantes précieuses; vous en êtes là; trop d'idées se combattent dans votre imagination; l'enfant que vous devez mettre au monde est trop gros et trop vigoureux pour que vous accouchiez sans douleurs et sans beaucoup de temps. Pour moi, je vous le dis, sincèrement comme je le pense, le jour où Liszt intérieur sera sorti, le jour où cette admirable puissance d'exécution aura son pendant et son complément dans une force égale de composition (et je jour-là est peut-être bien voisin, les hommes comme vous grandissent), ce jour-là, on ne dira pas que vous êtes le premier pianiste de l'Europe, on trouvera un autre mot! Nem'en veuillez donc pas! Si vous ne me satisfaites pas encore complètement c'est que je vous en vous plus que les autres, c'est que j'attends c'est que j'espère, c'est que je crois.” Huré—Knepper: Franz Liszt, Correspondance. Lettres choisies, présentées et annotées par —, Editions Jean-Claude Lattès 1987. 126.

⁹ Batta András találó kifejezése. (Az improvizációtól a szimfonikus költeményig... 111.)

¹⁰ „Parlons de M. Liszt. Le premier morceau qu'il a joué est une grande fantaisie symphonique pour piano et orchestre sur la même ballade du Pécheur qu'on venait d'entendre et sur un autre motif de M. Berlioz. Il y a des effets neufs dans ce morceau, mais il y règne tant de confusion, on y trouve tant de rédités, de choses obscures si longuement répétées, qu'il n'a pas fallu moins que la merveilleuse exécution de l'auteur pour faire applaudir cette production. A Dieu ne plaise que je veuille décourager M. Liszt comme compositeur; il y a quelque chose de nouveau et de bon dans cet essai, ce quelque chose, mûri par la méditation, pourra grandir dans ses autres ouvrages. Qu'il persévère en s'améliorant, qu'il conserve son individualité en rejetant de sa pensée ce qui la dépare, ce qui choque l'oreille délicate, et il y aura pour lui une carrière d'autre comme il y en a une belle d'exécutant.” Prevue musicale 9/15, 12 avril 1835. Idézi Huré—Knepper: Liszt en son temps... 152.

¹¹ Barátjának, Humbert Ferrand-nak írja 1835. április 15-én: „Liszt a écrit une admirable fantaisie à grand orchestre sur la Ballade du pêcheur et la Chanson des Brigands.” H. Berlioz: Correspondance générale, éditée sous la direction de P. Citron, texte établi et présenté par F. Robert. t.I—II. Paris 1972—75. II.231.

¹² G. Keeling: „Liszt's Appearances...” (1987) 14.

¹³ „... nous avons eu (...) plusieurs morceaux composés et exécutés par Liszt. Quelques personnes s'élèvent vivement contre la musique de Liszt; c'est peut-être, selon nous, faute de se mettre à son point de vue, et de juger avec sa qualité: Liszt est un artiste d'imagination et de caprice; les hommes d'imagination sont toujours pressés. Entraîné par sa fantaisie, Liszt, à peine une idée épanouie, court à une autre. Si vous écoutez sa musique au pas, vous le perdrez de vue en quelques secondes; mais montez hardiment en croupe sur sa pensée, laissez-vous emporter par elle, et vous verrez, que de sites charmants, que de belles prairies, que de sauvages aspects vous éblouiront au passage, vous dédommageront des bonds un peu trop vigoureux de ce cheval de Mazeppa.” Revue et Gazette musicale de Paris 5 mars 1837. Közli Huré—Knepper: Liszt en son temps... 195.

¹⁴ François Stoepel 1835-ben Liszt első eredeti kompozíciói, az Harmonies poétiques és az Apparitions, valamint a Clochette-fantasia megjelensége alkalmából jellemezte a zeneszerző stílusát, majd röviden értékeli műveit. Harmonies poétiques: „Schwierig und von der höchsten Eigenthümlichkeit in Gedanken und Formen.”; Apparitions: „Die technische Ausführung dieser drei nicht sehr umfangreichen Werken — sie occupiren 29 Pages — bietet, mit wenig Ausnahmen, keine ausserordentlichen Schwierigkeiten; aber das innere Verständnis — die intimen Beziehungen aller Theile, wer möchte unternehmen, sie zu erforschen und zu enthüllen in kritischer Probe?” Allgemeine musikalische Zeitung, den 30ten September 1835. 647.

¹⁵ L. a 7. jegyzet Pascallet-idezetét.

¹⁶ François Stoepel recenziójában olvassuk: „Schaffen nach positiven Regeln ist offenbar nur ein Machen, ein Handwerk — Schaffen aber mit dem klaren Bewußtsein und mit dem lebendigen natürlichen Gefühle vom Regelmäßigen u. Schönen, das ist Kunststreben — Schaffen ohne dies Bewußtsein, ohne dies lebendig natürliche Gefühl, das eben jenes Bewußtsein, mächtig und regelt, ist Phantasterei, das heißt, Wirkungen hervorbringen, die keinen Wiederhall oder Anklang finden im ruhig heitern Gemüthe, und die weniger aber noch Rechtfertigung hoffen dürfen vor dem kalten Verstande, der alle Erscheinungen den minutiösen Prozeß seiner anatomischen Zergliederungen unterwirft. Wenn nun endlich zu diesen extravaganten oder phantastischen Treiben, was den intellectuellen Gehalt des Werks anlangt, sich äußere Formen gesellen, welche ganz original, sich jeder Vergleichung mit allem bisher Bekannten entziehen, sowohl ihrer innern als äußern Construction nach, deren Ausführung sich scheinbar physische Unmöglichkeiten entgegenstellen — wie könnte man fordern, ja nur hoffen, bei dem wohlwollendsten Richter selbst, wahre würdige Anerkennung zu finden? Da gibt es dann nur zwei Wege. Entweder sich dem Despotismus der Conventio zu unterwerfen, oder die betretene Bahn müthig zu verfolgen, in der tröstlichen Hoffnung, daß eine Zeit kommen werde, wo sich die Kunst u. Künstler zu der Höhe erheben, welche der zu früh gereifte rüstige Künstler allein, und ohne Dank und Anerkennung zu finden, schon längst erstigen hatte. Und solchem Streben, wer möchte bewundernde Anerkennung, freundliche Theilnahme ihm versagen?” (646.)

¹⁷ „Le grand travail de l'esprit humain consiste aujourd'hui dans l'effort qu'il fait pour se dégager, dans chaque ordre d'idées, de tout lien conventionnel, pour substituer l'action libre de la nature à des prescriptions arbitraires et des entraves de pure forme, et dans sa tendance à remonter aux lois immuables et fondamentales des êtres. Les gens qui confondent avec l'ordre essentiel, le jeu laborieux et passager des combinaisons humaines, qui appellent toute agitation un désordre, se troublent à l'aspect du travail et de l'effort dont nous parlons, et n'y voient que des symptômes violens d'un bouleversement sans terme. Mais pour quiconque ne se méprend pas sur le principe et la direction du mouvement de l'époque, il est clair qu'elle cherche à la fois l'ordre dans la liberté, la liberté dans l'ordre, et le repos en tous deux, c'est-à-dire, qu'elle aspire avec ardeur au rétablissement du cours naturel et complet des lois primitives sur lesquelles sont basés l'équilibre et le développement de l'humanité.

Ce besoin général, peut-être ne remarque-t-on pas assez qu'il se fait particulièrement sentir chez les artistes. Or, en nous efforçant d'en saisir la manifestation dans cette classe de la société, nous croyons placer l'art sur le terrain le plus noble: nous le considérons dans ses rapports avec les instincts les plus élevés et les plus purs de l'homme; nous le mettons, en un mot, au rang des élémens civilisateurs.

C'est d'après cette donnée que nous avons déjà essayé d'apprécier l'œuvre d'un jeune compositeur qui une fermeté à toute épreuve et un mâle sentiment d'indépendance soutiennent au milieu des écueils de sa carrière.” D'Ortigue Liszt-életrajzának kezdő sorai. (197.)

¹⁸ A. Boissier leányának, Valérie-nek Liszt zongoraórákat adott, amelyeken a lány anyja is jelen volt. Feljegyzéséi révén bepillantást nyerünk Liszt akkori zongorapedagógiai elképzeléseibe is.

„Liszt est un romantique en musique, il déteste les formes, les entraves, les coupures monotones, la musique civilisée en un mot; il lui faut du grand, du vaste, du large, de l'immense comme sa tête et comme son âme.” (32—33.)

„Il nous a parlé de la mesure. «Je ne joue pas en mesure», nous a-t-il dit. (...) La mesure est dans le sens musical, comme le rythme est dans les vers et non dans la manière lourde et cadencée dont on péserait sur la césure. On ne doit pas imprimer à la musique un balancement uniforme, mais l'animer, la ralentir avec esprit et selon le sens qu'elle comporte. Cela doit se passer ainsi surtout pour la musique actuelle qui est toute romantique, les classiques surannés se rendent avec plus de régularité.” (34., vö. az 1. jegyzettel)

„Il nous a très bien fait comprendre le pas qu'a fait la musique depuis quelques années et sa marche assez rapide vers un genre plus large, plus naturel, moins encaissé dans les règles.” (25—26.)

„La musique est le reflet de l'âme, il faut que cette âme se révèle dans sa pureté, sans être ternie par de l'exagéré et du faux.” (79.)

„... il cherche à reproduire des émotions fortes et vraies, des passions, des impressions violentes: la terreur, l'effroi, l'horreur, l'indignation, le désespoir, l'amour porté jusqu'au délire; à ces mouvements orageux succèdent l'abattement, la fatigue, la langueur, une sorte de calme plein de mollesse, d'abandon, de lassitude, puis l'âme épuisée reprend des forces pour souffrir et pour brûler.” (39.)

„Il nous fit entendre des morceaux de Mozart qu'il estime le premier des compositeurs.” (32.)

„Ils'humilie profondément devant Weber et Beethoven, il dit qu'il n'est pas encore digne d'exécuter leurs œuvres.” (26.) A. Boissier: Liszt pedagógus. Leçons de piano données par Liszt à Mlle Valérie Boissier à Paris en 1832. ²Genève—Paris 1976.

¹⁹ „Tu es dans la meilleure position possible pour écrire de grandes choses, profite-en. Va en Suisse et en Italie à pied, ce n'est qu'ainsi qu'on voit et qu'on comprend ces belles natures.” Correspondance... II. 282.

²⁰ Stoepel recenzióját l. az I. fejezet 14. és 16. jegyzetében.

²¹ „Zu anhaltenden Studien in der Komposition scheint er keine Ruhe, vielleicht auch keinen ihm gewachsenen Meister gefunden zu haben; desto mehr studierte er als Virtuos, wie denn lebhaftere musikalische Naturen den schnellberedeten Ton dem trocknen Arbeiten auf dem Papier vorziehen. Brachte er es nun als Spieler auf eine erstaunliche Höhe, so war doch der Komponist zurückgeblieben, und hier wird immer ein Mißverhältnis entstehen, das sich auffallend auch bis in seine letzten Werke fortgerächt hat. Andere Erscheinungen stachelten den jungen Künstler noch auf andere Weise. Außerdem daß er von den Ideen der Komitant der französischen Literatur, unter deren Koryphäen er lebte, in die Musik übertragen wollte, ward er durch den plötzlich kommenden Paganini gereizt, auf seinem Instrumente noch weiter zu gehen und das Äußerste zu versuchen. So sehen wir ihn (z. B. in seinen »Apparitions«) in den trübsten Phantasien herumgrübeln und bis zur Blasiertheit indifferent, während er sich anderseits wieder in den ausgelassensten Virtuosenkünsten erging, spendend und bis zur halben Tolltheit verwegen. Der Anblick Chopins, scheint es, brachte ihn zuerst wieder zur Bestimmung. Chopin hat doch Formen; unter den wunderlichen Gebilden seiner Musik zieht sich doch immer der rosige Faden einer Melodie fort. Nun aber war es wohl zu spät für den außerordentlichen Virtuosen, was er als Komponist versäumt, nachzuholen.” Neue Zeitschrift für Musik, XI/31, den 15 October 1839. 121—123.

²² „Leider wünschte sein Vater von ihm große pekuniäre Vorteile, und als der Kleine im besten Studieren war, als ich eben anfang, ihn zur Komposition anzuleiten, ging er auf Reisen. (...) In Paris, wo er sich mit seinen Eltern niederließ, gewann er allerdings viel Geld, verlor aber viele Jahre, indem sein Leben wie seine Kunst eine falsche Richtung nahm. Als ich 16 Jahre später nach Paris kam (1837), fand ich sein Spiel in jeder Hinsicht ziemlich wüst und verworren bei aller ungeheuern Bravour. Ich glaubte ihm keinen besseren Rat geben zu können, als Reisen durch Europa zu machen, und als er ein Jahr später nach Wien kam, bekam sein Genie einen neuen Schwung. Unter dem grenzenlosen Beifall unseres feinführenden Publikums nahm sein Spiel bald jene glänzende und dabei doch klarere Richtung, durch die er sich jetzt in der Welt so berühmt macht. Allein ich habe die Überzeugung, daß er, wenn er seine Jugendstudien in Wien noch einige Jahre fortgesetzt hätte, jetzt auch in der Komposition alle die hohen Erwartungen rechtfertigen würde, die man damals mit Recht von ihm hegte.“ C. Czerny: Erinnerungen aus meinem Leben. Hrsg. von W. Kolneder. In: Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen. Bd.46. Baden-Baden 1968. 29.

²³ Czerny mószeréről és az általa idézett zeneművek köréről jól informál a Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte c. munkája. (Wien 1829)

²⁴ A. Walker: Liszt Ferenc... I. 133., továbbá I. Liszt megjegyzését Gustav Schilling 1844-ben publikált Liszt-életrajzához: „Mein Unterricht bei Paer fing erst nach meiner Rückkehr von London zur Zeit, wie ich meine Oper, Don Sanche oder: das Schloß der Liebe, componirte, an.“ G. Schilling: Franz Liszt. Leben und Wirken, aus nächster Beschauung dargestellt von —. Stuttgart 1844. 59.

²⁵ „Paër, mein Pariser Lehrer in der Instrumentation, sah in Rossini seinen Rivalen und sagte zu seinem Raseur nach der ersten Auf-führung des »Barbier«: »Nun, habt Ihr gestern ordentlich gezischt?« A. Gollerich: Franz Liszt Berlin 1908. 161.

²⁶ „Reicha professait le contre-point avec une clarté remarquable; il m'a beaucoup appris en peu de temps et en peu de mots. En gé-néral, il ne négligeait point, comme la plupart des maîtres, de donner à ses élèves, autant que possible, la raison des règles dont il leur re-commandait l'observance.

Ce n'était ni un empirique, ni un esprit stationnaire; il croyait au progrès dans certaines parties de l'art, et son respect pour les pères de l'harmonie n'allait pas jusqu'au fétichisme.“ H. Berlioz: Mémoires. Paris é. n. I. 64—65.

²⁷ Liszt megjegyzése Schilling Liszt-életrajzában: „Mit Reicha machte ich erst ordentlich meine Contrapunktstudien bis zur dreifachen Fuga im Jahre 1826. Ich verschwitzte [?] da 6 oder 8 Monate auf eine sehr fromme Weise, und Reicha ist wohl einer der sehr weni-ger Contrapunktisten, welche mit mir je zufrieden waren.“ 59.

²⁸ „Il trouve que Valérie doit prendre quelques leçons de Reicha pour qu'il lui ouvre un peu les idées sur la théorie.“ A. Boissier: Liszt pédagogue... 46.

²⁹ „Ouvrages de Reich [sic!] relatifs à la composition.“ Huré—Knepper: Correspondance... 82. A levél dátuma helyesen: 1835. július 28. Indoklását, valamint a levelet eredeti formájában összeállítva és teljes egészében I. Eckhardt Mária fordításában és közreadá-sában: Liszt Ferenc válogatott levelerei (1824—1861). Budapest 1989. 34—39.

³⁰ Reicha állítólagos szavait Liszt Ádám — azóta elveszett — naplójából idézték Liszt kortárs életrajzírók. Bár nem zárható ki, hogy valóban elhangzottak, az apa — mintegy öngazolásul — valószínűleg túloz: „Ihr Sohn, + bedeutet namentlich der greise Reicha dem erstauenten Vater Liszt, + ist über die Grenzen unsers Conservatoriums bereits hinaus. Wir dürfen nicht über All' und Jedes gleich trau-ern, was uns Unangenehmes, weil gegen unsere Voraussicht, im Leben begegnet. In dem, was wir Unglück heißen, liegt nicht selten ge-rade der erste Anfang unsers Glücks. Für das, was Sie hier suchen und bedürfen, ist wohl Paris eine der großartigsten und trefflichsten Schulen, aber hat es keine Schulen. Führen Sie Ihren Sohn in die Oeffentlichkeit, und Sie werden erfahren, daß ich recht geurtheilt. Un-ser Conservatorium würde ihn noch die ganze Zeit seines Unterrichts hindurch ausschließen aus den Salons und überhaupt den größte-ren, bewegteren Leben, und hier doch allein nur kann er die Schule finden, die er bedarf. Fehlt noch Etwas an der Wissenschaftlichkeit, namentlich in contrapunktischer Hinsicht, so bin ich gern bereit, wenn Sie Vertrauen zu mir haben, diese Lücken auszufüllen. Die Ar-beit wird schnell vollbracht sein, so wie Franz sicher auch jene Carrière schnell vollenden wird, an deren Ausgangspunkt ihn sein be-wundernswerthes Talent, sein außerordentlicher geistiger Fond gestellt hat, unser Conservatorium für sich aber niemals reicht.“ G. Schilling: Franz Liszt... (60.) Vö. Lisztnek a Schilling-könyv e szakaszához fűzött megjegyzésével: „So etwas ist meinem Vater gesagt worden, aber Reicha konnte es nicht sein [?], er war dazu zu contrapunktisch einseitig.“

³¹ L. Ramann: Franz Liszt... 145—147.

³² „Der ideelle Entwurf der Symphonie überrascht durch die Höhe seines Inhaltes und die Breite der Basis, auf welche der junge Künstler sie aufzubauen gedachte. Denn nicht, wie man von dem Charakter der Ereignisse, an welche sein Entwurf sich knüpfte, hätte erwarten sollen —, nicht an das Schlachtbild der Julitage, nicht an den Kampfesmuth, an die von ihm unzertrennliche entzündete Lei-denschaft dachte er, sondern: mit dem Instinkt des Genies erfaßte er die Spitze der Revolutionsidee gerade an dem Punkt, wo die Musik ihre künstlerische Verherrlichung am intensivsten unter den Künstler erfassen konnte: die Revolutionssymphonie sollte ein Werk wer-den, das den Triumphruf der Völker — nicht der Franzosen allein, sondern der vereinigten Nationen, welche die Humanität auf den Schild der Zeit hoben — musikalisch ausdrücke; sie sollte eine universelle Siegeshymne des christlichen Gedankens der Humanität und Freiheit werden.“ L. Ramann: Franz Liszt... 145—146.

³³ WRGs = Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv

³⁴ L. az I. fejezet 3—4. jegyzetét.

³⁵ 1830. augusztus 3. A portici néma előadásáról: „A la demande du public, le chant des pêcheurs est remplacé par La Marseillaise, chantée par Nourrit, accompagnée par les chanteurs et le public. (...) Pendant la soirée, ouverture d'une souscription au profit de Rou-get de l'Isle.“

Le Temps, 1830. augusztus 6.: „Le duc d'Orléans accorde une pension de 1500 F à Rouget de l'Isle. ... l'auteur de ce chant patrio-tique fut un de ses anciens camarades d'armes...“

Revue musicale, 1830. augusztus 7. 388.: „Les derniers événements ont inspiré Casimir Delavigne qui a écrit des strophes patrio-tiques chantées sur plusieurs théâtres. A. Nourrit a chanté la Marche parisienne de C. Delavigne.“

1830. augusztus 25. A portici néma előadásáról: „Représentation en présence de Louis-Philippe et de la famille royale. Nourrit chante La Parisienne, cantique de Casimir Delavigne, et La Marseillaise, en costume de chasseur de la garde nationale.“ La Musique à Paris en 1830—1831. Enquête réalisée par M.-N. Collette, J.-M. Fauquet, A. de Place, A. Randier et N. Wild sous la direction de F. Lesure. Paris, Bibliothèque Nationale 1983. 56. és 361.

³⁶ A párizsiak különösen a lengyelekkel rokonszenveztek, akik az 1790-es évek óta vívták szabadságharcukat az oroszok ellen, s akiknél éppen 1830 őszén robban ki nagy felkelés. A Párizsba érkező lengyel menekültek javára gyakran tartottak hangversenyeket, és számos lengyel hazafias dal jelent meg, köztük Dombrowski híressé vált Mazurkája (németül: „Noch ist Polen nicht verloren...“). A kiadványról a Revue musicale tudósít 1830. március 27-én (252—253). Jellegzetes a következő kiadvány cím is: „France et Polo-gne, chant populaire dédié au comité français-polonais et aux fils de France, par l'un des vainqueurs de la Bastille, le plus jeune de la vieille garde de 1789; paroles de M. de Calonne“. La Musique à Paris... 340, 339.

³⁷ A Revue musicale október 16-i száma közli a hírt (308–309.): „Hiller vient de composer une symphonie dramatique dans laquelle il a essayé de peindre les journées de Juillet: la Victoire. Il y a 4 mouvements: l'Appel, Marche d'assaut, Convoi funèbre d'un brave, Chant triomphal.” La Musique à Paris... 362. A lexikonok nem tudnak a műről.

³⁸ Tanulmányok a Liszt-tanítvány August Göllerich Forradalmi szimfónia-ismertetése (Franz Liszt... 71), amely a De la situation des artistes-cikk alapján magyarázza Liszt koncepcióját: „Ihn dürstet nach »Weisen, die für das Volk gedichtet, dem Volke gelehrt und vom Volke gesungen werden«, er lechzt nach einer »humanistischen Musik, die zugleich dramatisch und heilig, Gott und Volk als ihre Lebensquelle erkenne, und den Menschen veredle, läutere“.

In einer „Symphonie révolutionnaire“ denkt er als Hasser des toten Buchstabens die politische, soziale, wie religiöse Erneuerung zu besingen; im Streben, das Undurchdringliche zu durchdringen, schwärmt er für die friedliche Ausbeutung der Erdkugel, für Verteilung nach den Fähigkeiten, für sittliche und körperliche Verbesserung der zahlreichsten und ärmsten Klasse.“

³⁹ „In diesem Gedanken spiegelt sich nicht nur die geistige Richtung des Jünglings wieder; unverkennbar treten auch die Reflexe der Zeit in sie hinein, welche sich einestheils aus dem freudigen Widerhall, den die effektvollen Spiele der »großen Woche« bei den verschiedensten Nationen gefunden, anderentheils aber auch aus den phantastischen damals viele Gemüther bewegenden Träumen von einer zukünftigen Verbrüderung der Völker zu einem Volk in einem Glauben, einem Dogma, einem Kultus, zusammengesetzt haben.“ L. Ramann: Franz Liszt... 146.

⁴⁰ Hiller említett dramatikusi szimfóniaterve szintén beethoveni mintákhoz, a 3. és a 9. szimfóniához kapcsolódik.

⁴¹ A. Walker: Liszt Ferenc... I. 169.

⁴² G. Keeling: „Liszt's Appearances...”

⁴³ J. W. Christern: Franz Liszt. Nach seinem Leben und Wirken aus authentischen Berichten dargestellt von —. Hamburg—Leipzig 1841. 18.

⁴⁴ L. az Hymne du matin 16. ütemétől kezdődő témát, in: Franz Liszt, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie I. Bd. 9. Verschiedene zyklische Werke I. Hrsg. von Sulyok I., Mező I. Budapest 1981. 159.

⁴⁵ Franz Liszt, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie I. Bd. 9. Verschiedene zyklische Werke I. Hrsg. von Sulyok I., Mező I. Budapest 1981. 153.

⁴⁶ A darabot közli és a felkérés történetét elbeszéli Ralph P. Locke Music, Musicians and the Saint-Simonians (The University of Chicago 1986) című munkájában. Annak Liszt Lyonjával való összefüggése azonban elkerüli a figyelmet.

⁴⁷ Az 1837. évi dátumot Marie d'Agoult Georges Sand-hoz frott november 9-i levelérszletére alapozzuk, amelyet a Sand-leveléz szerkesztői közölnek: „Pendant je vous écris, j'entends au-dessus de moi la main nerveuse du Crétin [Liszt] qui joue une marche à Lyon sous l'inspiration de ces paroles: Vivre en combattant... etc.” Correspondance de George Sand. Textes réunis, classés et annotés par G. Lubin. Garnier Frères Paris 1968. t. IV. 293. jegyzet. NB. Marie rosszul idézi a darab mottóját, helyesen: „Vivre en travaillant ou mourir en combattant.”

Az ante quem-dátumot Liszt Adolphe Pictet-nek címzett 1838. január 31-i leveléből ismerjük: Les 12 Etudes-monstres, et un petit volume intitulé Impressions et Poésies, que je viens d'achever, ne me déplaisent pas.” R. Bory: Une retraite romantique en Suisse 1930. 132.

⁴⁸ „Voici quinze jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés = Homère, La Bible, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur; de plus je travaille 4 à 5 heures d'exercices (3^{tes}, 6^{tes}, 8^{mes}, Trémolos, notes-répétées, Cadences, etc. etc.)” La Mara: Franz Liszt's Works. Bd. I. Leipzig 1893. 7.

⁴⁹ „... j'ai préparé et longuement élaboré plusieurs compositions instrumentales entre autres un grand Solo caractéristique à propos d'une chansonnette de Panseron, une Fantaisie fantastique sur la clochette de Paganini, un Concerto d'après un plan qui je pense sera nouveau et dont les accompagnements me restent à écrire, etc. etc.” R. Bory: Diverses lettres inédites de Franz Liszt à Pierre Erard. Aarau 1928. 10.

⁵⁰ Marie d'Agoult-nak 1833. május 14.: „La retraite projetée depuis si longtemps commencera définitivement demain.” 1833. május 15.: Je souffre, j'ai besoin d'être seul. Vous ne paraissez pas comprendre ce mot de retraite; voici ce que j'entends par là. Dès demain, je m'installe chez mon excellent ami Erard qui est à Londres; j'occuperai une petite chambre, rue du Mail, où je lirai, travaillerai, étudierai du matin au soir. (...) Une seule passion, une seule foi est restée debout dans mon cœur, c'est la foi, la passion du travail. Qu'importe...?” D. Ollivier: Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult. I—II. Paris 1933—34. I. 24—25.

⁵¹ „La Symphonie fantastique sera terminée dimanche soir [azaz szeptember elsejére]; dites trois Pater et trois Ave en son intention.” — kéri Marie d'Agoult-t 1833. augusztus 30-án. D. Ollivier: Correspondance... I. 36.

⁵² „Die »Fantaisie« sur le motif de la »clochette de Paganini[«] ist in Paris, gleichzeitig mit meiner »Partition de Piano« der »Symphonie fantastique[«] von Berlioz, und dem Fragment der »Harmonies poétiques« »avec un profond sentiment d'ennui« erschienen in Jahre 34—35 (?) vor meiner Schweizer Reise. Ich spielte damals die Fantaisie (eigentlich Variationen) mit Misserfolg in ein paar Concerten. (...) I^{tes} December 76 — Budapest” L. Ramann: Lisztiana. Fragezettel Ramann—Liszt no. 14. Hrsg. von A. Seid. Mainz 1993, 406.

⁵³ Batta András Liszt operafantáziáinak és a Paganini-féle rögtönzések „csúnya-szép” ellentétpárjainak dramaturgiai összefüggése mutatót ró. Batta A.: Az improvizációtól... 33skk.

⁵⁴ „... Un mot sur la besogne que je faisle.

Bernard publiera en Janvier 3 Morceaux de Salon et Grande Valse. Schlesinger les Réminiscences de la Juive et le Duo sur les romances sans paroles. Un peu plus tard viendront 3 ou 4 morceaux dans le même goût.

Je te demande de ne pas en dire trop de mal, et surtout de te garder de conclure du genre à l'individu. Ne vas donc pas t'imaginer que je sois devenu un faux frère; les concessions (peu nombreuses d'ailleurs) auxquelles je me vois obligé ne me feront pas dévier de ma ligne intérieure. Peut-être trouveras-tu qu'elles viennent trop tôt ou trop tard mais n'importe. La partie que je joue maintenant demande 3 ans pour être gagnée ou perdue. Ensuite j'en recommencerais une autre; et ainsi de suite, car Dieu merci je n'ai que 24 ans et — toi aussi.

3 ouvrages de longue haleine que j'espère avoir terminés au printemps [de] 1837 et qui paraîtront en même temps, me justifieront j'espère auprès de vous autres gens intraitables.

En voici le titre, en attendant mieux ou plus mal —

24 grandes Etudes —

Marie, Poème en 6 chants (pour Piano)

Harmonies poétiques et religieuses (complètement c'est à dire 5 ou 6 nouvelles)...”

Köln, Stadtarchiv, Sulpiz-Boisserée-hagyaték. A zeneszerző út korai felismerését és tudatos válszátását illetően a levél értékelését I. Kroó György: Az első Zarándokév c. könyvében (Budapest 1986. 26—29.).

⁵⁵ T. Marix-Spire: Les Romantiques et la musique. Le Cas George Sand 1804–1838. Paris 1954. 496.

⁵⁶ „Cormatin / Maltese Cross / Heart (1834–36) (260×348 mm, greenish-blue paper, deckle edge when loose leaves, yellow edges when trimmed; rastral-ruled, 24 mm staves; 6,5 mm rastral)” R. Charnin–Mueller: Liszt’s „Tasso” Sketchbook: Studies in Sources and Revisions. New York University 1986. 366.

⁵⁷ Marie d’Agoult-nak írja 1833. október 30-án: „S’il vous est possible de me renvoyer par occasion sûre Werther et surtout... petite harmonie Lamartinienne sans ton, ni mesure, je vous en serai fort reconnaissant. — Je tiens beaucoup à ce peu de pages = elles me rappellent vivement une heure de souffrance et de délices.” (D. Ollivier: Correspondance... I. 48.)

1834. május–június folyamán Carentonne-ból: „...je suis bien maintenant. Oui — Bien — absorbé dans mes harmonies profondes — ou creuses si vous aimez mieux —” (D. Ollivier, I. 89.)

1834. június 20-án Carentonne-ból: „J’ai revu ce matin notre fameuse Harmonie-musicale, poétique et religieuse: décidément, cela me paraît bien...” (Lettre inédite, Gut–Bellas No.81. S. Gut: „Nouvelle approche des premières œuvres” Stud. Mus. Ac. Sc. Hung. 28 [1986] 237.)

⁵⁸ „Notre harmonie sera dédiée à Lamartine; je la publierai seul d’abord — plus tard j’en écrirai une demi-douzaine.” — tudatja Liszt Marie d’Agoult-val 1834. június közepén Carentonne-ból. D. Ollivier: Correspondance... I. 111. A kelteztést Serge Gut pontosította: „Nouvelle approche des premières œuvres” Stud. Mus. Ac. Sc. Hung. 28 (1986) 237.

⁵⁹ A művet közel egy időben egymástól függetlenül hárman rekonstruálták: Jay Rosenblatt, Michael Maxwell és Ács József. Véleményünk szerint Rosenblatt munkája a legmegbízhatóbb, ezért a nyomtatott kottarészleteket az ő kiadványából idézzük.

⁶⁰ A versenymű írásának ez ideáig egyetlen ismert dokumentuma az az 1835. január 14-én kelteztett levél, amelyben a zeneszerző Félicité de Lamennais-t tudósítja a komponálásról, akinek a De profundis ajánlása szól. Liszt tájékoztat a műfajról és a zsoltárfeldolgozás módjáról: „J’aurai l’honneur de vous envoyer une petite œuvre, à laquelle j’ai eu de l’audace d’attacher un grand nom — le vôtre. — C’est un De profundis — instrumental. Le plain-chant que vous aimez tant y est conservé avec le faux-bourdon. Peut-être cela vous plaira-t-il un peu; du moins l’ai-je fait en mémoire de quelques heures passées (je voudrais dire vécues) à la Chenaie.” La Mara: Franz Liszt’s Briefe... 12.

⁶¹ D. Torkewitz: Harmonisches Denken im Frühwerk Franz Liszts. München–Salzburg 1978. 52.skk.

A zongoraművet, amelyről zeneszerzői értékelésében fordulatot remélt, Liszt először a Gazette musicale de Paris 1835. június 7-i száma mellékleteként¹ adta közre, éppen egy héttel azelőtt, hogy Joseph d'Ortigue róla szóló életrajzi tanulmánya ugyanezen lap hasábjain megjelent. Az Harmonies poétiques et religieuses-t minden bizonnyal érdeklődéssel fogadták volna d'Ortigue figyelemfelkeltő írása² nélkül is, hiszen a kortársak szemében, akik egy zeneszerző rangját mindenekelőtt eredeti kompozícióján mérték le, Liszt ezzel a szerzeményével debütált. Korábban idézett leveleiből tudjuk, hogy a darabot maga is zeneszerzői fejlődése egyik határkövének, valószínűleg „belső útja”³ kezdetének tekintette, de nem csupán zenei anyaga eredeti voltaért értékelte azt, hanem sokkal inkább kompozíciós erényeiért összességében. A rövid, önálló kompozíciók esetében szokatlan és a darab terjedelméhez mérten feltűnően hosszú előszóval — Lamartine Avertissement-jának két részletével — és az ekkoriban nagy népszerűségnek és tiszteletnek örvendő költőhöz szóló dedikációval szintén kifejezésre juttatta, hogy kiemelkedő fontosságot tulajdonít e műnek. Széleskörű terjesztéséről gondoskodva, három, Európa más-más városaiban érdekelt kiadónak adta el egyidejűleg, akiknél a lemezszámok tanúsága szerint közvetlenül az Harmonies után sor került az Apparitions⁴ kiadására is.

Az Harmonies megjelenése azonban mind a szakmai közönségnek, mind a szerzőnek csalódást okozott. A szakma Liszt addigi improvizatív természetű szerzeményeinél letisztultabb, érthetőbb zenét várt, s ez a zongoramű kompozíciós szempontból nem tűnt érdekesebbnek, mint a Liszt-koncertek bármelyikén hallható, helyben improvizált fantáziák. Jóllehet, azon elvárás teljesítése, hogy művében csak saját tematikus anyagokat használjon fel, kedvezhetett volna Liszt zeneszerzői megítélésének, az Harmonies esetében ez csak rontott pozícióján, mivel tovább nehezítette a darab megértését: jól ismert dallam hiányában a kompozíciós folyamat még követhetlenebbnek bizonyult. A zeneszerző oldaláról nézve a dolgot, Liszt, aki, mint látni fogjuk, méltán volt büszke szerzeményére, nyilván több nyitottságot, érzékenységet feltételezett pályatársai részéről. Végeredményben az Harmonies és — hozzátehetjük — az Apparitions kudarca jelentős részben járult hozzá ahhoz, hogy 1836 folyamán, tehát a darabok megjelenése után nem sokkal, a teljes elszigetelődést elkerülendő, Liszt stílusátalakításra szánta el magát.

Az Harmonies értetlen fogadtatásának fő oka — és ezzel térjünk át a kompozíció vizsgálatára — ugyanaz lehetett, amit az Apparitions-nal példázva később Schumann is Liszt szemére vet, azaz hogy a hallgató már műve elején elveszíti a „rózsaszín fonalat”⁵, a megértés zálogát. Liszt valóban nem tette felismerhetővé a variációs mű első, a kettősvonalig terjedő formaegységében (1–13. ü.) annak tématerületét. De hogy ez egyáltalán nem szerzői tapasztalatlanság, hanem tudatos, előre elhatározott lépés volt részéről, arra bizonyíték a darab 1833 május–júniusa folyamán keletkezett, egyetlen fennmaradt fogalmazványja (WRgs N6 79–74., első oldalát l. mellékelten), valamint Liszt 1833. október 30-án kelt levele, amely a komponálás első fázisában, a feltehetőleg legkorábbi verzió elkészülte után íródott. A fogalmazvány menete minden lényeges ponton egyezik a végleges mű megfelelő részével (kb. 1–56. ütemével), kétségtelenné téve, hogy Liszt szilárd elképzeléssel látott hozzá a darab megkomponálásához, koncepcióját érvényesítve és azt mindvégig szem előtt tartva csiszolta művét mintegy két éven át, 1833 tavaszától 1835 májusáig, annak publikálásáig. A Marie d'Agoult-nak címzett levélben e koncepció két alapelvét szavakba is foglalja, amikor az Harmonies-t így nevezi meg: „*petite harmonie Lamartinienne sans ton ni mesure*”⁶.

A darab „*sans ton*”, vagyis az alaphangnem rögzítése nélkül indul. A hangzást a virtuális g-moll háttér előtt egy fisz alapú szűkített szeptimakkord uralja, amelynek g-moll oldása azonban elmarad. A tonális érzést Liszt „vizuális módon” is gyengítette, amikor a fogalmazványban még meglévő 2b előjegyzést a publikálás előtt kihúzta⁷. Határozott hangnem csak a 4–5. ütem kadenciájában születik meg: D-dúr, amelynek érvényét viszont mollból kölcsönzött akkordok teszik kérdésessé. Ebben a D-dúr/d-moll hangnemben zárul az első formarész a 13. ütemben.

Liszt, másik megjegyzéséhez — „*ni mesure*” — híven, a metrum felismerését is lehetetlen-

né teszi annak ütemenkénti változtatásával (8/4, 10/4, 8/4, 9/4, 4/4, 10/4 stb.) és a súlytalan ütemrészek hangsúlyozásával. A tonális és metrikai bizonytalanság mellett a fantáziahatást fokozza még a „*Senza Tempo*”-előírás és az előadásra vonatkozó szerzői utasítások feltűnő részletessége is.

De kompozíciós szempontból az igazi novum, ami egyúttal viszont a darab sorsát is megpecsételte, az, hogy Liszt a variációk alapjául szolgáló téma, illetőleg tematikus anyag felismerésétől is megfosztotta hallgatóit. Leginkább a De profundisszal közös, már ismertett, szoprán regiszterben megszólaló recitativo- vagy kiáltásmotívumot vélnénk témának, azonban nem ez lesz a variációk alapanyaga. Mint valami jelkép, e motívum mindannyiszor változatlan alakban tér vissza a darab során. A variációk kiindulópontja valójában a zongoradarab mély regiszterében felhangzó, az első ütemtől kezdve a tématerület végéig lényegében megszakítás nélkül szóló motívum lesz. Ennek dallamvonala, oda-vissza járó inga rajzolata először a szűkített szeptim-akkordba zárva, folytonos szűkülő-táguló mozgásképlet legfelső, illetőleg legalsó hangjaiban jelenik meg, egymás tükörfordításaként: a—g—fisz—fisz—fisz—g—a—a és Fisz—G—A—A—A—G—Fisz—Fisz. Ez az ingamotívum a variációk során valamennyi paraméterében átalakul, hogy végül az utolsó G-dúr variáció témájaként (64. ü.) nyerje el ideális formáját.



Ezt az „ideális” alakot előlegzi meg az 5. ütemben *d*orgonapont fölött, D-dúrban megjelenő középszólam (fisz¹—fisz¹—e¹—d¹—d¹—e¹—eisz¹—fisz¹—g¹—cisz¹), amely az 1—4. ütembeli magába záródó mozgásképlettől eltérően, képes zenei folyamat részesévé válni, mivel „kilép önmagából” és párbeszédbe kezd a recitativo-motívummal. A tématerület tehát mintegy összefoglalja a variációk során bejárando harmóniai utat, a tonalitás nélküli egyenlőtökűságtól a tonális, dúr harmóniávilágig.

A kompozíció tematikus anyagát az ingamotívum foglalja magába, amelynek legfőbb jellegzetessége azonban, hogy *témaként sem, s még tematikus anyagként sem* percipiálható. Bár jelen van a mű első formarészében, amelynek hagyományos feladata a tematikus anyag bemutatása lenne, funkcióját csak látszólag tölti be, a fül számára éppen nem témaként realizálódik, ellenkezőleg, pusztán kíséretnek (1—4. ü.), illetőleg középszólamnak (5—13. ü.) hat. Első megjelenési formájának természetéhez talán akkor jutunk a legközelebb, ha a leendő, G-dúr téma (64. ü.) negatív megfelelőjének tekintjük. A kettő egymáshoz való viszonyát (ti. az 1. és a 64. ütemben) a tematikus anyag, mint lehetőség, torz és ideális megvalósulásaként, anti-téma és téma relációjaként határozhatjuk meg. Ez nem kevesebbet jelent, mint hogy a téma-dualizmus elve, azaz egyazon tematikus anyag ideális-torz megformálásának ötlete, amelyre a weimari művek többsége alapozódik, és amelyet ennél fogva az érett stílus egyik alapelveként szokás megjelölni, már 1833-ban része volt Liszt zeneszerzői eszköztárának.

Ha Liszt egyedi és újszerű téma-kezelésének zenetörténeti előzményei nyomába eredünk, az „*új út*” Beethovenjéhez érkezzünk. Az általa 1802 táján kialakított kompozíciós eljárás lényegét Carl Dahlhaus ismerte fel⁸. Fejtegetéseiből mi csak a Liszt-zongoradarab megértéséhez szükséges gondolatokat idézzük fel. Dahlhaus az 1802 körül keletkezett Beethoven-művek, többek között a d-moll szonáta (op.31 No.2), az Eroica-szimfónia és a C-dúr Razumovszkij-kvartett (op.59 No.3) I. tétele, valamint az Eroica-variációk (op.35)

vizsgálata alapján jutott arra a következtetésre, hogy e kompozícióiban Beethoven az architektonikus formaelv (architektonisches Formprinzip) helyett a forma folyamatjellegét (Prozeßcharakter) kezdte hangsúlyozni. E célból a zenei folyamat megindulását késleltető, erős kontúrokkal megrajzolt nyitótémát karakterében annak folytatásához, a kevésbé körvonalazott, rövid motívumokból összeálló fejlesztő szakaszhoz közelítette. Pregnáns nyitótéma helyett a körvonalazatlan tematikus anyaggal, mintegy a téma tematikus előképével indította műveit. Ez még nem téma, a továbbfejlesztése már nem az. Így a tematikus anyag bemutatása és továbbfejlesztése egyetlen folyamatban megy végbe, ugyanakkor viszont az első formarész elveszíti expozíció-karakterét, ehelyett bevezetés-jelleget (introduzione) ölt. A hangsúly az indításról a zenei-dramaturgiai csúcspontra, a megérkezésre helyeződik át és a forma folyamat-jellege válik meghatározóvá.

Liszt ezt a példát veszi át, csak hogy ő ad absurdum viszi a Beethoven által kezdeményezett kompozíciós elv megvalósítását. A kettőjük eljárása közötti egyezések és különbségek könnyen lemérhetők az Eroica-változatok⁹ és az Harmonies első formaszakaszának összehasonlításakor. Liszt Beethoven követi, abban, hogy ő is a folyamatjelleget teszi dominánssá. Az Harmonies-ban ezt az által érte el, hogy az alapvetően statikus soroló formát folyamatában megvalósuló, dinamikus formává alakította át, a kezdés helyett a végeredményt hangsúlyozva. Ugyanezen céllal a témaexpozíció eredeti karakterét mindkét szerző bevezetés-jellegre módosítja. Beethovennél e formarész a téma basszusával indul (ki is írja: introduzione col Basso del Tema) és csak annak végén születik meg a teljes téma. Liszt mintha szintén a basszussal kezdené témája felépítését. Döntő különbség azonban, hogy ő valójában mindvégig a teljes tematikus anyaggal dolgozik, annak egésze szólal meg „basszus-kíséretképpen” is és a „reménybeli” témaalaként is. A beethoveni mintától eltérve, olyan témaexpozíciót hoz létre, amelynek éléről nemcsak hogy hiányzik a pregnáns téma, de még tematikus anyaga is rejtve marad. Kompozíciójának nem kiindulópontja, hanem végcélja a téma. A darab mozgatórugója éppen a „keresés”, az ideális témaalak megtalálásának, illetőleg létrehozásának vágya. Amikor műve élére a téma előképe helyett annak elmentét, a „torz” vagy „anti-témát” állította, Liszt tehát a beethoveni kompozíciós logika szerint járt el, de egészen a végletekig vitte azt. Nemcsak követni tudta Beethoven útját, hanem a klasszika mesterének kezdeményezését képes volt folytatni is, mégpedig az éles elmentétekben gondolkodó romantika szellemében.

Liszt közönsége értetlenségével, paradox módon, bizonyította, hogy a zeneszerző teljesítette a maga elé tűzött célt: az Harmonies első részét hallva, valószínűleg senki sem gyanította, hogy a darab tematikus anyaga szól. A hallgatók nyilván bevezetéként értelmezték az első részt, ami után a téma megszólalását várták. Ez azt jelenti, hogy a darabot indító „anti-téma” betöltötte funkcióját. Minthogy az első rész után nem következett egy jól körülhatárolt téma, úgy tűnt, hogy a zenei folyamatnak nincs tematikus alapja, s emiatt a hallgatók számára az egész kompozíció értelmetlennek tűnt.

Liszt Beethoven útvonalán indult el az Harmonies variációinak kidolgozásakor is, amelyek a fentebb vázolt formaelv megvalósításának lettek az eszközei. Az ebben a darabban kipróbált variációs eljárás új volt mind kortársainak, mind pedig Lisztnek magának, hiszen addigi, *idegen* témára komponált variációs műveivel szemben, az Harmonies esetében a bemutatott *eredeti* téma sajátos jellegéből adódóan a hagyományos, mesterénél, Czernynél megtanult díszítőtechnika használhatatlanná vált. Ez az, ami magyarázatot ad arra, hogy zeneszerző szempontból miért volt fontos magának Lisztnek is az Harmonies eredeti volta: szemben az idegen, hagyományos témákra komponált variációs műveivel, az Harmonies-ban a témaalkotás egyéni módja magával vonta, kikényszerítette a szkémákon alapuló és ezért az improvizációs gyakorlatban jól bevált díszítő variációs technika feladását, és szükségessé tette a variációs eljárás radikális megújítását.

A zeneszerző Lisztet a variációs technikának nyilván nem is a hagyományos díszítő válfaja izgatta, legalábbis az Harmonies-tól kezdve semmiesetre sem, hanem a Beethoven műveiben megismert analízis típus, amely a tematikus anyagban rejlő lehetőségeket kutatta, s amely révén a téma minden felhangzásakor új arcot, új karaktert, új értelmet nyert. Ezen az úton elindulva, Liszt olyan eljáráshoz jutott el, amely — még teljesebb mértékben, mint

Beethovenél — a teljes struktúra folytonos átalakulását eredményezi. Az Harmonies témaformációinak harmóniai-metrikai meghatározottsága, s ennek következtében karaktere az egyes variációkban mindig más és más. A variációk egyetlen közös eleme az inga-motívum rajzolata. Ám a szekundlépések tágulása-szűkülése, valamint a további dallamhangokkal való kiegészítése révén ez a tercfoglalatú képlet is folytonos változásban van. A változások határozott irányban, úgy fogalmazhatnánk, hogy az anti-témával a teljes struktúra szintjén megjelent disszonancia feloldása érdekében történnek. Ez a célirányosság, amely a forma egészét áthatja, a darabbal kapcsolatban eddig is emlegetett folyamatjellegét erősíti, és az „ideális” téma megjelenéséig (64. ü. *Andante religioso*) a továbbhaladásra készítető „még-nem-az”-érzéssel párosul. Így már nem csak a témaexpozíció (1—13. ü.), hanem lényegében az *Andante religioso*t megelőző terület egésze egyetlen *introduzione* benyomását kelti¹⁰.

A folyamatjelleg és a nagyforma érzékelésének kedvez Liszt a variációsor összeállításával is. A variációk ugyanis nem önállóak — Liszt nem választja szét, nem is számozza azokat —, hanem csoportokba szerveződnek. Ezek a „disszonancia-oldódás” folyamatában szigorú logikai rend szerint épülnek egymásra:

Az első variációs csoport (14—29. ü.), amely a „torz” témához tér vissza, tonálisan-metrikailag meghatározatlan, benne az inga-motívum nem kap formát s célirányos zenei folyamat nem jön létre. A tonális szempontból egyetlen tengelyhez tartozó „háttér-hangnemek” — g-moll, cisz-moll, b-moll és e-moll — egyike sem erősödik valóságos hangnemmé. Az inga oda-vissza mozgását, azaz a helybenjárást tükrözi a képlet szélső, terctávolságú hangjainak mindig megegyező harmonizálása. A „hangnemek” közötti mozgás is csak látszólagos, nem több szekvenciánál, amit a szeptimakkordok egy-egy hangjának enharmonikus átértelmezésével vagy kromatikus, elhangolásával¹¹ létrejött akkordváltások eredményeznek. E réz alapján esetlegesen tűnik, hogy a következő variációs csoport (29—40. ü.) a négy hangnem közül éppen a b-mollt rögzíti.

E második szinten lépünk át a tonalitásba, de nemcsak a hangnem, hanem a metrum (4/2) is itt szilárdul meg. Az inga-motívum a variációk során először dallammá lesz, amely néhány hanggal kiegészülve a témaszakasz D-dúr témájának közeli moll-változata.

A dúr tonalitást és vele együtt a tématerület D-dúr témáját a harmadik szinten (40—63. ü.) érzük el. Előbb dallamvonala tűnik fel a kromatikus emelkedő hangnemekben (H-dúr, C-dúr, Desz-dúr), végül eredeti hangneme (D-dúr) is visszatér. Mint az atonális első (14—29. ü.) és a tonális második (29—40. ü.) variációs csoport között, a jelentős szintemelkedést a végső cél előtt is *cadenza* (58—62. ü.) készíti elő. A *cadenza* az eddig állandó formájú *recitativo-motívum* parafrázisa, amelyben az oktávugrás akkordfelbontássá, a trilla-elem dallammá simul.

Az *Andante religioso*-rész (64—121. ü.) a variációs mű zárófejezete, amelyben megszületik a téma, és amelyben feloldást nyernek a strukturális disszonanciák. A téma — az anti-téma tökéletes ellentétéként — abszolút, önmagában teljes, előzményt vagy folytatást, azaz magyarázatot nem kíván. Az *Andante religioso*-rész belső bővülése (76—109. ü.) jó alkalom motívikus feldolgozására, amely a tematikus munkára eddig egyedül jellemző eljárást, a tématranszformációt egészíti ki. A „torz” témától az „ideális” témáig megtett út harmóniailag a *fisz*^{7b}—G, szintaktikailag a metrum előttiség-kvadratura kapcsolatban foglalható össze. A kompozíciós szempontból megnyugtatónak tűnő megoldás azonban érvényét veszti a darab utolsó ütemeiben (*Senza Tempo, lento disperato* 124. ü.): A költői *dramaturgia* logikája szerint nincs pozitív megoldás. Az utolsó ütemek visszazárulnak a disszonancia jelképebe, a kezdés szűkített szeptimakkordjába, amely a tematikus transzformáción kívül maradt *recitativo-motívum* inverzével, tükörfordításával tér vissza.

Az Harmonies tématerületének és variációinak újfajta megformálása a tartalom igényeihez igazodik. A benne megvalósított *dramaturgiai* elv, amely a struktúra disszonanciáit a forma előrehaladtával konszonanciává oldja, valójában nem a statikus jellegű soroló, hanem a drámai karakterű szonátaforma sajátja. Az Harmonies-ban a soroló forma dramatiszálódása épp azért következhetett be, hogy a variációs forma a szonátaelvvvel kombinálódott, hogy annak valamennyi meghatározója jelen van a kompozícióban.

A variáció tématerülete (1–13. ü.) azonos a szonátaforma exozíciójával. A „torz” téma szonáta-főtéma értelemben véve ugyanazon beethoveni előzményekre vezethető vissza, s ugyanazokat a problémákat veti fel, mint egy variáció élén. Az „ideálist” megelőlegező D-dúr téma funkciója, a szonátaforma felől megközelítve, azonnal érthetővé válik: ez a monotematikus kompozíció melléktémája, amely a domináns hangnemben szólal meg. Ezen a tonális szinten zárul a szonátaforma első része.

Az első három variációcsoport (14–62. ü.) a maga erősen modulatív és a tematikus anyagot elemző természetével betölti egyúttal a szonátaforma kidolgozási részének funkcióját is. A darab e formarésze vége felé (47. ü.), a hagyománynak megfelelően, az alaphangnem dominánsa (D-dúr) válik uralkodóvá, ami előkészíti a tonikai hangnem visszatérését. Ezt a célt szolgálja a hosszú cadenza is.

A rekapitulációnak az Andante religioso-rész (64–121. ü.) felel meg. Érvényesül a ketős visszatérés elve, azaz mind a tonikai hangnem, mind pedig a téma megjelenik, legalábbis „ideális” formájukban, a g-moll maggiore-hangnemében, metrikailag kvadraturába rendeződve. A visszatérésbe ékelődő bővítést a motivikus munkára szánt második kidolgozásnak tekinthetjük, ami — a darab legfontosabb formai megoldásaihoz hasonlóan — szintén beethoveni példákat követ. A darab kezdetével keretet alkotó „*Senza tempo*”-ütemek kívül esnek mind a variációs, mind a szonátaformán.

A két forma ötvözésével Liszt két kompozíciós problémára reagált. Az egyik már a bécsi klasszikus szerzőket is, kivált Beethoent foglalkoztatta, és lényege a statikus formák dramatizálásának lehetőségében összegezhető. A soroló forma és a szonátaelv, valamint az előbbi és a szonátaciklus összekapcsolásának Liszt számos beethoveni példáját¹² tanulmányozhatta, amelyek később számára is fontossá váltak. Ezzel a zeneszerzői feladattal függött össze a másik, amely a romantikusok formakésztségét tette próbára, ti. a szonátakomponálás és a szonátaforma alkalmazásának mikéntje. Liszt párizsi évei során főleg versenyművek komponálása során szembesült ezzel, s az elvetett zongoraverseny-kísérletek arra utalnak, hogy ekkoriban nem talált kielégítő megoldást. Mint az 1830-as évek többi komponistája, ő is a kismformákkal, nevezetesen a lírai zongoradarab különböző típusaival boldogult könnyebben, és Chopinhez, Schumannhoz hasonlóan, adott esetben — az Harmonies példázata — nem szonátaműfajra alkalmazta a szonátaelvet. Az Harmonies fogalmazványa (WRgs N6, 79–74.), amelyben a zenei folyamat az Andante religioso — tehát a rekapituláció vagy záróvariáció — előtti D-dúr ütemekkel szakad meg, tanúsítja, hogy a variációs és a szonátaforma összekapcsolásáról Liszt a darab komponálásának megkezdése előtt döntött.

Az Harmonies-t elemezve lépten-nyomon Beethoven-tanulmányok nyomaira bukkanunk. Nem valószínű azonban, hogy a darabnak lenne egy bizonyos modellje Beethoven alkotásai között¹³. Konkrét mű másolása helyett Liszt általános kompozíciós elveket tanult meg és vett át Beethoentől, ez azonban nem zárja ki egyes motívumok akár öntudatlan átöröklését, akár szándékos, idézetértékű átvételét. Dieter Torkewitz, aki az Harmonies alapmotívumának a találó inga-nevet (Pendelmotiv) adta, az Andante religioso-témát Beethoven Esz-dúr szonátája (op.81/a) első tételének témaindításával hozza összefüggésbe és ezért Lebe wohl-témának nevezi. A Beethoven-téma Liszt inga-alakzatából az ereszkedő vonalat rajzolja meg, de a válasz, az emelkedő három hang is megérkezik rá a tétel folyamán, a 35–38. ütemben¹⁴.

Úgy véljük azonban, hogy van egy másik Beethoven-tétel, amelynek témájához még közvetlenebb szálak fűzik Liszt Andante religioso-témáját. Hogy ezzel Liszt talán „kitekint” művéből, azaz egy másik kompozíciót idéz, arra az Andante religioso egy feltűnő jellegzetessége utal, mégpedig „vonós hangszerezése”.

Az első periódus, különösen indító ütemeinek hangzástere zongorán túl szűk ahhoz, hogy három szólama kivehető legyen, inkább vonós kamaramű indítóállása lehetne. A „cselló-pizzicatókat” (63–66. ü.) nem adja vissza igazán a zongora staccatója, a „II. hegedű” 16-od mozgásának finom tagolása billentyűs hangszerezen elmosódik a szélső szólamok legatója között. Vonós kamarazenei emlékeket ébreszt a téma 2. periódusának indítása, amely oktávval felfelé és lefelé kitágítva a hangzásteret indítja újból a témát. Kétségtelen,

hogy a vonós hangszín illik egy himnikus témához, de nem lényegi sajátossága annak. Itt tehát a vonóshangszer-imitáció nem indokolható kompozíciós megfontolásokkal, s nem magyarázható a religioso-hangvétellel sem. Ebből arra következtethetünk, hogy a vonós hangzással valami külön közlendője van a zeneszerzőnek, hogy talán egy másik, vonós hangszerelésű műre utal vele. S hogy elsősorban Beethovennél keressük ezt, az a kompozíciós eljárás vizsgálata után kézenfekvőnek tűnik.

Liszt a 30-as évek elején Beethoven vonós kamarazenéjéből különösen a zongorára és vonós hangszer(ek)re komponált darabokat ismerhette, ezek némelyike előadásán maga is közreműködött¹⁵. A hangversenyein egyik leggyakrabban hallható Beethoven-kamaramű a B-dúr trió (op.97) volt, ezt ismereteink szerint legelőször 1833. április 27-én tűzte műsorára¹⁶, alig egy hónappal az Harmonies komponálásának kezdete, 1833. május–június előtt. Valószínűleg e trió variációs III. tételének témája az, amelyet Liszt az Harmonies Andante religioso-témájával felidéz:

The image shows a musical score for Liszt's 'Andante religioso'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The tempo is 'Andante cantabile, ma però con moto.' The piano part is marked 'semplice' and 'p'. The second system also has a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is 'p dolce' (piano dolce). The score is in 3/4 time and B-flat major.

A Beethoven-téma szélső szolamainak finom egyensúlyozását, a folytonos horizontális és vertikális ellenmozgást a Liszt-mű inga-képletében láthatjuk viszont. Az Harmonies-ban, láttuk, ez a váza valamennyi témaalaknak. Liszt Andante religioso-témájának dallamíve és hangvétele is a trió Andante cantabile-témájára emlékeztet, mindenesetre sokkal inkább arra, mint az Esz-dúr szonáta indítására. A Lebe wohl-téma búcsúzik, Liszt Andante religiosoja köszönt, az első rezignáltsága nem téveszthető össze a második himnikus emelkedettségével. A Liszt-téma „vonós hangszerelése” tehát nem egy konkrét, vonós hangszereken bemutatott témára utal, hanem Beethoven e variációs tételének költői összefoglalása, ha tetszik, annak „tematikum transzformációja”. Az Harmonies-zongoradarab eszerint hommage à Beethoven, az ifjú zeneszerző hódolata példaképe előtt.

A Beethoven-trió lassú tétele nemcsak a huszonegynéhány éves Lisztre volt nagy hatással. Élete folyamán a zeneszerző még legalább kétszer visszatért e „földöntúli Andantéhoz”, ahogy tanítványa, August Göllerich előtt emlegette a tételt¹⁷. Témáját mindkét Beethoven-kantátájában idézte-feldolgozta. Az elsőt (Festkantate) 1845-ben, a bonni Beethoven-ünnepen mutatták be, a második (Zur Säkularteilnahme an Beethovens) 1869–70-ben

keletkezett. Ez utóbbit Liszt bevezetéssel egészítette ki, amely a B-dúr trió szóban forgó tételének meghangszerelt változata.

Ha nem tévedünk, amikor a B-dúr trió Andante cantabile-témájából származtatjuk és e Beethoven-téma szándékos, költői idézetének tekintjük az Harmonies Andante religio-sotémáját — egyáltalán, a darab motivikus alapötletét —, akkor az Harmonies kettős értelmű, Beethoven és Lisztet egyaránt jelképező témájában Liszt egyik zenei névjegyére találtunk rá. Az inga-képletre épülő téma ugyanis nem csak az Harmonies-zongoradarabban, s nem csak a Beethoven-kantátákban kap kiemelkedő szerepet, hanem az Harmonies-*zongoraciklusban* is. A ciklus tételei, a mű mindkét verziójában két motivikus alapötletre épülnek, s az egyik ezek közül az inga-motívum.^{17a} Az első, 12 tételű verzió éppen az I. Beethoven-kantátával egyidőben, az 1840-es években íródott, s 1847/48 telén készült el, a második, végleges verzió 1853-ban jelent meg. Az Harmonies-zongoradarab a pályakezdő Liszt Beethoven-hommage-a volt, a zongoraciklussal az érett zeneszerző tett hitet újból a beethoveni művészet mellett.

* * *

„*Szívem Te Deum*” — vallotta Lamartine az Harmonies poétiques et religieuses-ről. Visszaemlékezéseiből és leveleiből tudjuk, hogy a „*tisztán és kizárólag vallásos költemények*” többsége élete egyik legboldogabb időszakának, a diplomáciai szolgálatban eltöltött itáliai éveknél (1825. október—1828. augusztus) a gyümölcse¹⁸. A verseskötet e toszkán harmóniákról („*Harmonies toscanes*”) kapta címét, amelyeket szerzőjük más alkalommal himnuszokként, megint máskor modern zsolnárokként („*hymnes*” „*Psauime moderne*”) emlegetett. Címválasztásakor valószínűleg Liszt is ezekre a versekre gondolt, a cím harmóniaígérete a zongoradarab Andante religio-sójában teljesül be. Mintha a Lamartine-i harmóniafogalom zenei tükörfordítása lenne, a „harmónia” primer módon is jelen van Liszt-nél, mégpedig a dúr hármashangzatban, vagyis az akusztikus szempontból legkonszonán-sabb, legharmonikusabb akkordban, illetőleg a dúr tonalitásban. Ugyanitt, az Andante religio-sóban válik eggyé Lamartine, Liszt himnusza Beethovenével, a B-dúr trió Szabolcsi Bence által „*zsolnár*”-nak, „*zarándokének*”-nek, „*fohász*”-nak nevezett¹⁹ Andante cantabile-jével.

De Lamartine verseskötetének van egy másik, a himnusz és a harmónia asszociációs körétől gyökeresen különböző rétege is, amely már a toszkán harmóniák után, 1828 ősze és 1830 tavasza között Franciaországban íródott. Az olyan költeményeket, mint a *Pensée des morts*, a *Pourquoi mon âme est-elle triste?*, a [Le] *Premier regret*, az *Une Larme ou Consolation*, az *Hymne de l'ange de la terre après la destruction du globe*, s mindenekelőtt a *Novissima verba ou Mon âme est triste jusqu'à la mort* című poémát az emberi lét tragikumából fakadó gyöttrődés és szorongás szülte. Kétségtelen, hogy ezek a versek legalább akkora hatást gyakoroltak Lisztre — és Lamartine valamennyi olvasójára —, mint a boldogság himnusza. Liszt esetében elég arra utalnunk, hogy az Harmonies-zongoradarab végleges formája a *Pensée des morts*-címet viseli, hogy az Harmonies-zongoraciklus 9., címtelen tétele élén az *Une larme ou Consolation* 1—2. versszaka áll mottóként, vagy hogy a *Symphonie révolutionnaire* 1850 körüli harmadik verziójában a *Tristis est anima mea*-tételcímével feltételezésünk szerint Liszt a *Novissima verba ou Mon âme est triste jusqu'à la mort* című költeményre céloz²⁰. Ha Lamartine toszkán harmóniáit Liszt Andante religio-sójában véltük felismerni, úgy a vívódás verseit a zongoradarab indításával hozhatjuk összefüggésbe.

A zongoradarab és a kötet felépítésének párhuzamai ellenére, Lamartine munkája nem tekinthető a Liszt-mű előképének, valamiféle programnak, mégcsak egyedüli ihletadó forrásnak sem. Liszt kompozícióját még legalább két másik irodalmi alkotáshoz is szoros szálak fűzik. Ezek közül bár a legkorábbi keletű, valószínűleg mégis csekélyebb jelentőségű az a kapcsolat, amelyekre a zongoradarab első forrása, a már többször említett fogalmazvány derít fényt (WRgs N6, 79., l. a 194. oldalon a mellékelt xeroxmásolatot). Ekkor, tehát 1833 május—júniusában még nincs címe a kompozíciónak — a cím majd csak az ugyanez év

október 30-án kelt Liszt-levélben tűnik fel először —, sőt a fogalmazvány élén álló idézet sem Lamartine-től, hanem Schillertől való. Szinte biztos azonban, hogy Liszt nem egy francia nyelvű Schiller-kötetben bukkant rá, hanem Victor Hugo Han d'Island című regényében olvasta azt, amely éppen 1833 májusában jelent meg harmadízben. A mottóul²¹ szolgáló idézetet, amely a regény V. fejezete élén olvasható, utóbb nyilván azért hagyta el, mert rájött, hogy az nem elég találó és áttételessége folytán önmagában kevéssé érthető, már csak azért is, mert az Han d'Island, Hugo legelső regénye, nem tett szert igazán nagy népszerűsége.

Az Harmonies asszociációs körébe tartozó harmadik irodalmi alkotáshoz sokkal mélyebb kapcsolat fűzi Lisztet és kortársait. A zongoradarab első ütemében idézett sorát — „(avec) un profond sentiment d'ennui” —, amely ma valószínűleg előadási utasításnak hat, a maga idejében nem volt, aki ne ismerte volna fel: az idézet Chateaubriand Renéjéből való.

Chateaubriand ezzel az elbeszélésével a francia mal du siècle-irodalom alpművét alkotja meg. Az önéletrajzi ihletésű elbeszélés főszereplője céltalanul bolyong a lelkétől idegen földi világban, értelmetlennek és terhesnek érzi az életet. A Liszt által idézett szavak René szájából hangzanak el élete mélypontján, amikor elkeseredésében öngyilkosságra szánja el magát²². Az elbeszélés 1802-ben látott napvilágot Chateaubriand Génie du christianisme című főművével együtt, amelyben saját kora életérzéséről a Du vague des passions című fejezetben értekezik a szerző. Ennek szépirodalmi megfogalmazása, mintegy modern parabola a René-elbeszélés, ami eredetileg a Génie du christianisme részeként, ehhez az esszéhez csatoltan, mint a következő könyv („4^e livre”) jelent meg. A Du vague des passions-tanulmányban²³ Chateaubriand a francia forradalom utáni kiábrándult, életcélját, hitét veszített társadalom körképét rajzolja meg. Kortársaival együtt ő is úgy vélte, hogy az emberben rejlő szellemi és lelki adottságokhoz mérten, az élet rövidsége miatt, túlságosan szűkreszabottak a kibontakozás lehetőségei a földön. Az életet emiatt eredendően értelmetlennek, hiábavaló szenvedésnek (ennui) tekintette, s az emberi társadalomban magányosnak, a földön számkivetettnek érezte magát. Problémájára a keresztény tanításban talált megoldást, amely az emberi lét célját és okát Istennel azonosítja. Chateaubriand a keresztény embert utazóhoz hasonlítja, aki egy siralomvölgyön kel át, s csak a sírban pihen meg, mivel létezésé célját csak a halál által, a halál után érheti el. A Génie du christianisme megírásával a szerző a keresztény eszméknek próbálta megnyerni a felvilágosodás racionalizmusába befáradt kortársait is.

Chateaubriand szavai Lisztben már kora ifjúsága idején visszhangra találtak. D'Ortigue életrajzi tanulmányából tudjuk, hogy Liszt hónapokig állt a René-elbeszélés hatása alatt²⁴, s az, hogy az Harmonies-ban idézett sor későbbi, 1840-es²⁵ és 1853-as²⁶ leveleiben is feltűnik, arra utal, hogy a Chateaubriand-élmény még sokáig kísérte őt életében. D'Ortigue Liszt-jellemzését olvasva, könnyen megértjük ennek okát, mivel az írásból kitűnik, hogy a fiatal Liszt — sok kortársához hasonlóan — lelkiakata, szellemi beállítottsága révén közeli rokonságban állt Chateaubriand-nal. A Lisztet Chateaubriand-hoz fűző szellemi kapcsolat ismeretében eljuthatunk az Harmonies-zongoradarab költői üzenetének megfejtéséhez is.

A darab kezdetének értelmezésében Liszt maga siet segítségünkre a René-citátummal, annak az irodalmi személynek a szavaival, aki a mal du siècle szimbóluma lett. Következésképpen a tématerület — s tegyük már most hozzá: a zeneileg azzal megegyező karakterű első variációcsoport (14—29. ü.) — a mal du siècle-nek, René életérzésének zenei megfogalmazása kell, hogy legyen. Eszerint René — illetőleg a vele azonosuló nemzedék — az anti-hős, akit az anti-téma képvisel, és akinek alapproblémája a zenei struktúra egészének disszonanciájával kifejezett metafizikai bizonytalanság. A renéi életfelfogás alapérzését, azt, hogy a földi létezés az ideálisnak éppen az ellenkezője, Liszt a tématerület azon ismeretjelvényeinek a megvonásával fejezi ki, amelyek hiányában a tématerület formai-dramaturgiai szerepének nem képes megfelelni, ideális önmagának ellentétévé válik: a darab tematikus anyagát exponáló első formarész — különösen az 1—4. ütem jellegéből adódóan — nem tölti be expozíció-funkcióját. René éppannyira képtelen önmaga igazi énjévé lenni, mint amennyire az anti-téma képtelen témaként megjelenni: nem tematikus anyagként, csupán a szopránregiszterben felhangzó recitativo-motívum háttéréként hat. A mal du si-

ècle-ben szenvedő René „szimptomáit”, tehát az olyan érzéseit, mint hogy nincs helye a világban, hogy életének nincs szilárd alapja és értelmes célja, Liszt a tonalitás, az alaphangnemen, az állandó metrum és a differenciált ritmika megvonásával érzékelteti. René nem találja helyét a társadalomban s ezért kivonul belőle. Hasonlóképpen, a kétféle zenei anyag, az anti-téma és a recitativo-motívum „nem vesz tudomást egymásról”. Talán ezt az attitűdöt hangsúlyozza Liszt azzal, hogy az első ütem jobb kéz-szólamában nem tesz ki szünetletet: a recitativo megjelenését nem előzi meg várakozás²⁷.

A zongoradarab tématerülete tehát a René jelképezte lelkiállapot, a mal du siècle zenei megfogalmazása. Liszt a Génie írójával együtt vallja, hogy a gyógyulás csak a jelképes vagy tényleges halál által lehetséges, mert csak ezen az áron lehet elszakadni a földtől. Az örök hazába, Istenhez meditáció és szüntelen imádkozás emel föl. A lelki felemelkedés során, azaz a variációk folyamán, a zenei struktúra diszsonanciái fokozatosan feloldódnak és az Andante religioso-részben az anti-téma, többszörös átalakulás után, megtalálja ideális önmagát.

A darab ilyenfajta interpretációjára, amelyben a zenei-dramaturgiai diszsonanciát a mal du siècle-életérzéssel, a konzsonanciát a keresztény szellemisséggel hozzuk kapcsolatba, Chateaubriand írásai mellett még d’Ortigue Liszt-életrajzából is ösztönzést kapunk. Ő egyhelyütt — nyilván Liszttel folytatott személyes beszélgetések alapján — éppen Lisztet jellemzi úgy, mint akiben, élete egy bizonyos szakaszában, a kétféle lelki-szellemi magatartás összeütközött s küzdött egymással. D’Ortigue kettős „én”-ről beszél, közülük az igazit, a jót megpróbálta kihasználni a másik, amelyen valami „rossz és titokzatos hatalom uralkodott”²⁸: „Amikor tehát szardonikus gúnnyal szemrehányást tett magának, amiért hiti istenben, amikor gúnyolódott a valláson, a szerelmen, a szabadságon, a művészetben, az nem ő volt, aki így nevetett és így beszélt, az a másik. Amikor Pascalt, [Lamennais művét,] az Essai sur l’indifférence-t olvasta, az ő volt, de amikor ez idő tájt Volney-t, Rousseau-t, Dupuis-t, Voltaire-t, Byront olvasta; amikor gőgösen okoskodott, amikor gunyoros volt, amikor feje hűvösen rajongott az öngyilkosságért és a semmiért, az nem ő, hanem a másik volt. Ez a dogmatikus és megvető cinizmus, amely alattomos kegyetlenséggel bánt a lelkével, nem ő volt; ez anomália volt, és Liszt még jókor észrevette magát; az anomália, mint az összes többi dolog is, az emberi természetből ered, mondja de Maistre. Ez az állapot nem sokáig tartott; az istentelenség nem lényéből fakadt.” A két én tehát kétféle életérzésnek felel meg. A jó, az igazi én célja Isten, azaz a harmónia, amihez az Harmonies során az Andante religio-sóban érkezünk el. A másik, a rossz én, valójában beteg, s éppen René betegségében szenved. Ő az, akit az Harmonies mal du siècle-zeneje jelenít meg. D’Ortigue pár sorral korábban szintén ír a mal du siècle káros hatásáról, amikor úgy fogalmaz, hogy Lisztnek a vallás stb. iránti egykori közömbösségét, amit talán maga sem tud megmagyarázni, valószínűleg a század eszméi okozták²⁹.

Az életrajzi dokumentumok arra utalnak tehát, hogy az Harmonies-zongoradarab bizonyos mértékig Liszt zenei önarcképe vagy inkább lelki fejlődésrajza. A variációk ezt a fejlődésvonalat, a személyiség átalakulását, rajzolják meg.

Az első variációcsoport (14–29. ü.), amelynek zenei jellemzői megegyeznek a darab kezdetével, ugyanarról a lelki mélypontról indul, mint a teljes mű. Az ebből való ki- vagy továbblépés kísérlete sikertelen marad, mivel, ami modulációnak, azaz továbblépésnek tűnik először, az nem több szekvenciamozgásnál. A kis-terc távolságú, közös funkciótenge-lyen elhelyezkedő hangnemek változtatása éppolyan oda-vissza mozgás, mint az inga-motívum pulzálása volt az 1–4. ütemben.

A minőségi változást eredményező igazi emelkedés a második variációcsoportban kezdődik meg (29–40. ü.). A tematikus anyag itt kap először formát, azaz az inga-motívum itt alakul át témadallammá, ha még nem is a végleges alakjává. Hogy hol tartunk a lelki úton, arról e variációcsoport kifejező „hangszerelése” informál: a moll témaalak „harsonák” üres oktávmenetén hangzik föl, „vonós-tremoló” kíséretében. Hogy Liszt maga is erre gondolhatott, azt az Harmonies-fogalmazvány hangszerelési utasításai is megerősítik. A második variációcsoport felirata: „*Trombones instruments à cuivre*” (WRgs N6, 77.). Az ilyenfajta hangszerelés hagyományos eleme az operák ombra- vagy oraculum-jeleneteinek és a

gyászzenéknek. Eszerint gyászjelenetre, gyászmenetre kell asszociálnunk, vagyis a lelki út első állomása a halál. Sejtésünket erősítik meg Liszt olyan előadási utasításai, mint a „*marcato lugubre*”, vagy a tremolóra vonatkozó „*avec violence*”-felirat. E variációcsoport második tagja a gyász, a halál feletti fájdalom kifejezése. A lamentoso-téma, amelyben az üres oktávok moll-tercekkel, a témadallam érzékeny kromatikával telítődik, tompítja és háttérbe szorítja a harsonatéma és a tremoló hatását.

A halál valójában már korábban bekövetkezett, mégpedig a tématerület záróütemeiben (12–13. ü.). Ezek valami tragikus eseményre utalnak, egy folyamat végérvényes lezárulását tudatják: nisonóval kiemelt patetikus gesztussal és tiszta kvint-ugrással, vagyis az autentikus moll-lépéssel, a legerősebb záróhangközzel érjük el a contra D-t, amely, a tartalmi vonatkozásával összhangban, a darab legmélyebb pontja.

A harmadik variációcsoport során a lélek extázisban emelkedik egyre magasabbra, igazi otthona felé. „Földi” disszonanciái sorra oldódnak, a b-mollt dúr-tonalitás váltja föl, a moll-téma dúr-dallammá lényegül át. A halál — legyen az valóságos vagy képzeletbeli — új értelmet nyert: már nem az emberlét tragikumát, hanem a földi világ és a test rabságából való szabadulást jelenti. Ezért is ölthetett alakot először az inga-motívum éppen a gyász-variációkban, ezért lehetett ideális lénye megvalósulásának kezdete a halál. A zongoradarabnak ebből a részből fogalmat alkothatunk magunknak azokról az improvizációkról is, amelyekről d'Ortigue tesz említést. Ezekben Liszt „*az Istennel való egyesülés örömét, extázisát festette meg; megfestette a világot is, olyannak, amilyennek homályosan látta azt a földi dolgoktól való elszakadása magasából*”³⁰.

Az út végéhez közeledve, a *ppp* cadenza (57–62. ü.) csendesíti le az ujjongást, s készíti elő a hazaérkezés megrendítő pillanatát. A lélek az Andante religiozóban éri el igazi otthont, s válik ideális énjévé. A himnikus hangvétel, a religiozó-előadási utasítás kétségtelessé teszi, hogy René problémájának megoldását Liszt, Chateaubriand-hoz hasonlóan, transzcendens szinten képzele el. A lélek ideális állapota a nyugalom, a disszonancia-mentesség, azaz a címbeli „harmónia”. Ezt a harmóniát tükrözi a hangzás valamennyi összetevője: a dúr tonalitás, a téma hangközlépéseinek finom arányai, a szólamok egymást kiegyensúlyozó mozgása és a lüktetés egyenletessége. A búcsú ütemeiben (111–121 ü.) a triolák feloldják a himnusz körvonalait, a hangzás egyre valószínűtlenebbül lebeg³¹.

Bár úgy tűnik, hogy a zenei-dramaturgiai disszonanciák teljesen feloldódtak a darab folyamán, az utolsó ütemek (122–124. ü.) cáfolják ezt az érzésünket. Világossá teszik ugyanis, hogy Liszt számára a „*profond sentiment d'ennui*” továbbra is aktuális helyzet. A mal du siècle-keret ily módon mintegy idézőjelbe teszi és a képzelet szintjére helyezi át a megoldáshoz vezető, a variációkban megrajzolt utat. Az Harmonies ebben a tekintetben talán a jénai befejezetlen regényekhez hasonlítható, amilyen Novalis Heinrich von Ofterdingen című regénye vagy Friedrich Schlegel Lucindája. Ami ezek esetében a „be nem fejezettség”, az Lisztnél a keret. Közös jelentésük: az ideál, amiért útrakelünk, hogy megtaláljuk, elérhetetlen.

Mínthogy Liszt a René-citátummal magyarázta zongoradarabját — nyilván ezt az elbeszélést tartotta a mal du siècle legtalálóbb megfogalmazásának —, ezért mi is Chateaubriand-ból indultunk ki a tématerület értelmezésekor, és az ő logikája szerint, vagyis a vague des passions-esszé fonalát követve próbáltuk megfejteni a variációk jelentését is. Chateaubriand művei közül a korszak elsősorban a René és a renéi lelkiállapot kialakulásának okait elemző Du vague des passions-ra volt fogékony. Ugyanakkor Chateaubriandnak — mint Lisztnek is — René csak az egyik énje volt. A másik én, az a mélyen vallásos író, akinek szimbolikus megszemélyesítője a voyageur. Lamartine, aki viszont a Liszt-zongoradarabhoz a harmónia-gondolatkörrrel kapcsolódik, lelki-szellemi tekintetben ennek a Chateaubriand-nak a rokona³². Lamartine-t kétsége, szorongása nem Renével, hanem a bibliai Jóbbal állítja párhuzamba, akinek a nevét a költő eredetileg a Novissima verba ou Mon âme est triste jusqu'à la mort című szánta. Ellentétben Chateaubriand-nal és Liszttel, Lamartine lelki válságaiban is Istenhez fordul. Sarkítva, ha Chateaubriand a mélypont, akkor Lamartine a magasság költője; szinte mindig ujjong, mindig az ég közelében marad³³. Ezért idézhette Liszt őt az Andante religiozó szavakba foglalására, azaz a címben és az előszóban.

Chateaubriand-tól van út Lamartine harmóniájához, de fordítva, Lamartine-tól Renéhez kevésbé.

E szoros irodalmi kapcsolatok ellenére, az Harmonies-zongoradarab keletkezéstörténete nem enged arra következtetni, hogy az említett irodalmi művek kiindulópontként, inspiráló forrásként, netalán programként szolgáltak volna a zeneszerző számára. Úgy tűnik, hogy az irodalmi citátumokkal Liszt pusztán az illető író-költő és a saját gondolkodásmódja, világnézete közötti párhuzamra mutat rá, s ezzel egyúttal megkönnyíti saját kompozíciója megértését. Hasonló a helyzet az előszókkal is. Liszt szempontjából lényegtelen — a 30-as években mindenképpen —, hogy ezeket maga fogalmazza-e vagy máshonnan idézi. A lényeges az, hogy — mint az 1837 januárjában kelt, Georges Sand-hoz intézett nyílt levelében írja³⁴ — szerinte szükséges az előszó a zenemű megértetése céljából, legalábbis a modern iskola (=a romantikusok) alkotásai esetében. Ezek közé sorolja Beethoven műveit is, s egyenesen sajnálkozik azon, hogy nagy példaképe nem írt előszókat, mert ennek következménye, hogy manapság — azaz az 1830-as években — annyira félreértik alkotásait. Az előszót tehát Liszt magyarázatnak szánja, s feltételezhetően az egyéb citátumokkal is ez a célja.

Az Harmonies-zongoradarabban az irodalmi idézetekkel és mindenekelőtt a zenei-dramaturgiai megoldással Liszt egyúttal szellemi hovatartozását is kifejezésre juttatja. A francia szellemi irányzatok közül az 1830-as évek elején kétségtelenül a mal du siècle dominált, amely Renét (1802) és testvéreit — többek között Senancour Obermanját (1804), Benjamin Constant Adolphe-ját (1816) vagy Georges Sand Léliáját (1833) — világra segítette. Bennük az a rendellenesség, „torzság”, jelenik meg lelki mivoltában, ami Victor Hugo Quasimodo-jának (A párizsi Notre-Dame, 1831) külső, fizikai tulajdonsága, a Géricault által ábrázolt (1820 táján) elmebetegnek mentális problémája. Lisztet, aki maga is a mal du siècle szenvedő alánya volt, szintén foglalkoztatta a személyiség lelki, mentális vagy fizikai torz megvalósulása. Leveleiből tudjuk, hogy az említett regények olvasmányai voltak, és a Salpêtrière-elmegyógyintézet lakóit tízegynéhány évvel Géricault után ő is többször meglátogatta. A halállal való „bensőséges viszony”, ami a renéi lelkiállapot jellemző vonása, szintén közös élménye a kornak. Ezért fontos d'Ortigue-nak, hogy beszéljen Liszt személyiségének erről az oldaláról. Nem felejtí el megemlíteni, hogy Lisztről már életében nekrológok jelentek meg s hogy lelki válságából felépülve szilárdan eltökélte, halottként él majd a földön³⁵. Ezek az évek inspirálhatták Lisztet az Harmonies-zongoradarabban a halál képeinek a megkomponálására, s ezek indíthatták el benne azt a gondolatsort, amely évekkel később a Haláltánc megírásához vezette. Az Harmonies-t ilyenformán „proto-Haláltáncnak” tekinthetjük, mint olyan variációs művet, amelynek témája a halál. A Dies irae-dallam feldolgozásának terve talán szintén ekkoriban fogant meg benne. Erre enged következtetni egyrészt a 30-as évek elején Liszttel egy házban lakó Dash grófné memoárja, amely szerint Liszt éjjelente előszeretettel improvizált a Dies irae dallamára³⁶. Másrészt Liszt 1833 őszére — az Harmonies komponálásával egyidőben — készült el Berlioz Fantasztikus szimfóniájának zongoraátiratával, amely utolsó tételében a szóban forgó gregorián téma feldolgozását tartalmazza³⁷.

A Fantasztikus szimfónia és az Harmonies közös vonásai egyébként is szembetűnőek. „Episode de la vie d'un artiste” — szól Berlioz alcíme, „l'oeuvre de certains artistes, c'est leur vie”³⁸ — vallja Liszt az idézett Georges Sand-levelben. A szimfónia tartalmáról tájékoztató 1830. április 16-i, Humbert Ferrand-hoz írott levelében, Berlioz Chateaubriand Renéjével magyarázza művét — „Je suppose qu'un artiste doué d'une imagination vive, si trouvant dans cet état de l'âme que Chateaubriand a si admirablement peint dans René, voit pour la première fois une femme qui réalise l'idéal de beauté et de charmes que son coeur appelle depuis longtemps et en devient éperdument épris.”³⁹ —, és a mű I. tételének programjában a Chateaubriand-i vague des passions-fogalommal meghatározott lelkitartalomra utal. A berlioz-i idéje fixe kőre épülő jelenetsorra rímelt Liszt karaktervariációja, s közös jelenettípusuk is akad, mégpedig Berlioznál a Marche au supplice, Lisztnél a harsonatémás variáció. Ha tehát volt valami előképe Lisztnak a mal du siècle zenei kifejezése tekintetében, akkor Berlioz szimfóniája lehetett az.

A mal du siècle az, aminek segítségével értelmezhetővé válik az Harmonies-zongoradarab improvizációszerű tématerülete és az Andante religioso előtti variációi. Amit tehát a kortársak a művészi szabadság túlzásbavitelének, a pozitív szabályok figyelmen kívül hagyásának vélték, az éppen ellenkezőleg, „negatív szabadságélményből” fakadt. A fantáziaszerű kötetlenség épp ellenkező jelentésű, René kötődésre való képtelensége, sehova se tartozása, életének céltalansága fejeződik ki benne. Az improvizációs stílust, amely a darabban negatív jelentésű, felváltja, kiszorítja a kötött komponálásmód: dramaturiai szempontból az út az individualitástól a közösséghez vezet, akit a 19. század pur excellence közösségi műfaja, a himnusz képvisel. Liszt a darabbal választ adott a „komponál-e vagy csak improvizál?” kérdésre: az improvizatív stílusjegyeket egy logikus kompozíciós folyamat integráns részeivé tudta tenni.

(folytatjuk)

JEGYZETEK

- ¹ 2^e année No. 23. Supplément.
- ² D'Ortigue csak megemlítette, de nem vizsgálta az Harmonies-t, cikke megírásakor valószínűleg nem ismerte még a darabot. Portréja, amely az excentricizmusáról híres-hírhedt Lisztet hivatása, felelőssége tudatában lévő művésznék ábrázolja, a köztudatban élő Liszt-kép pozitív vonásait gazdagította.
- ³ Néhány hónappal később, 1835 őszén frott, belső újtjáról valló levelében ennek egyik célpontját az Harmonies-zongoradarab folytatásában, az azonos című zongorasorozat megkomponálásában jelöli meg (l. az I. fejezet 54. jegyzetét).
- ⁴ Maurice Schlesinger párizsi Harmonies-kiadványának lemezeiről (M. S. 1748) készült a Gazette musicale különnyomata is. A darab megjelent még ugyanebben az évben Hofmeisternél Lipszében (2070) és Wessel Le Pianiste Moderne-sorozat 4. publikációjaként Londonban (Wessel & Co N° 1759). Az Apparitions első nyomtatványai szintén 1835-ben készültek el Schlesingernél (M. S. 1749–50–51) és Hofmeisternél (2071). Az első két darabot kiadta Wessel is, említett sorozata 6. füzetében (W. & Co N° 1761). A kiadók a kor szokásának megfelelően eladási körzetekre osztották fel egymás közt Európát. Liszt műveinek új összkiadásában az I. sorozat 9. kötetében (Verschiedene zyklische Werke I.), Mező Imre és Sulyok Imre közreadásában jelent meg mindkét mű.
- ⁵ Schumann 1839-es Liszt-kritikáját l. az I. fejezet 21. jegyzetében.
- ⁶ D. Ollivier: Correspondance... I. 48. A levelet más kontextusban már idéztük az I. fejezet 57. jegyzetében.
- ⁷ A szerző talán csak a metszőpéldányon húzta ki a 2b-t, nyomai ugyanis megmaradtak az első kiadások 4. ütemében, amelyben a két h előtti feleslegesen állnak feloldójelek.
- ⁸ Carl Dahlhaus: Ludwig van Beethoven und seine Zeit. IX. Der „neue Weg” Laaber-Verlag 1988. 207–222.
- ⁹ Dahlhaus: Beethoven... 212. skk.
- ¹⁰ Hasonló benyomása alakulhatott ki annak a Liszt-kortársnak, aki a darabról készített másolatát egyszerűen az Andante religioso-tól, tehát a mű 64. ütemétől kezdte (WRgs I 69). Nyilván ettől a résztől kezdve értette a zenei folyamatot, ezt tartotta a mű érdemi, a maga fogalmai szerint zenének tekinthető részének.
- ¹¹ A kromatizálásra, mint Liszt jellegzetes variációs eljárására Carl Dahlhaus hívta fel a figyelmet a Mazeppa c. szimfonikus költeményről frott elemzésében (C. Dahlhaus: Analyse und Werturteil. Mainz 1970. 85–89.). Az Harmonies e variációjával kapcsolatban Dieter Torkewitz említi (D. Torkewitz: Harmonisches Denken... 59. skk).
- ¹² A témát részletesen tárgyalja Charles Rosen A klasszikus stílus c. könyvében. (Ford. Komlós Katalin. Budapest 1977. 581. skk.)
- ¹³ Joan Backus az op. 77-es Fantáziát említi meg szöbajóhető modellként, de a két mű hasonlóságait ő sem tartja bizonyítók erejűeknek: „Liszt's »Harmonies poétiques et religieuses«: Inspiration and the Challenge of Form” Journal of the American Liszt Society 21 (1987) 16.
- ¹⁴ „Dieses D-Dur-Thema beschwört Beethovens »Lebe wohl«-Motiv der »Klaviersonate op. 81a« herauf, denn der Terzgang in der Oberstimme ist als kantablen und ausdrucksbetontes »espressivo« Charakteristikum beiden Gedanken eigen. Sogar das Anfangsmotiv, woraus Liszts D-Dur-Thema entsteht, findet sich als Analogon in den Takten 35/36 bzw. 37/38 bei Beethoven, worin H. Riemann das »hervorstechendste Motiv des zweiten Themas« sah, und die — in Umkehr zu Liszt — aus dem »Lebe wohl«-Gedanken abgeleitet sind. Was in der einen Komposition also das Ursprüngliche darstellt, ist in der anderen das Entwickelte und umgekehrt. Schon hierin zeigt sich die Vergleichbarkeit beider Kompositionen. Aber auch inhaltlich berühren sie sich. Denn Beethovens »Abschied von seinem Schüler und Gönner, Erzherzog Rudolf von Habsburg, läßt sich locker mit der Resignation des von allen »passions« Verlassenen bei Schiller, oder mit Lamartines »Welflucht« in »Pensée des morts« in Beziehung setzen.” D. Torkewitz: Harmonisches Denken... 57.
- ¹⁵ Az ekkortájt általa játszott Beethoven-művek felsorolását l. a 180. oldalon.
- ¹⁶ G. Keeling: „Liszt's Appearances...” (1987) 33.
- ¹⁷ „[Sie] [t. az I. Beethoven-kantátja] zählt zu seinen denkwürdigsten Tondichtungen, wegen der ersten Anwendung des »historischen Leitmotives«, und der glücklichen Inspiration, Beethoven durch das überirdische Andante seines »B Dur-Trios« zu zeichnen. Daß diese späterhin in vielen seiner Werke prinzipiell durchgeführte Idee als Verlegenheitsbehelf seiner Erfindungsarmut ausgelegt wurde, hinderte Liszt nicht, der demütigen Empfindung, Beethoven könne nur durch seine eigenen Klänge verherlicht werden, auch in seiner zweiten Beethoven-kantate aus dem Jahre 1870 (deren erlesene Musikalische Schönheiten durch einen neuen Text zu retten wären) den gleichen Ausdruck zu geben, indem er ihr als Einleitung dasselbe »Andante cantabile« für Orchester allein vorgesehen hat — ein Instrumentationswunder mit köstlichsten Aufgaben für einzelne Solo-Instrumente, das sich merkwürdigerweise unsere Konzertmeister (mit Ausnahme Hans Richters) bisher entgehen ließen.” A. Göllerich: Franz Liszt... 120–121.
- ^{17a} Bóvebben l.: Kaczmarczyk A.: „A »Funéraires« genezise”, Magyar Zene 34 (1993. szept.) 274.
- ¹⁸ „Florence qui était alors le salon de l'Europe; Lucques, qui ressemblait à une royale villa de Boccaccio; Modène, qui présentait le spectacle des plus charmantes femmes d'Italie groupées autour d'un prince tyranique du moyen-âge; Parme, qui attachait les yeux et l'imagination par Marie-Louise, ce jeune et charmante débris de l'Empire, résignée à sa chute par le bonheur de son intérieur actuel; Livourne, où je goûtais pendant les mois calmes de l'été dans les villas solitaires et splendides, les mélancolies de la vaste mer, les douceurs

de l'affection conjugale et paternelle, les bénéfiques du loisir consacré à la poésie, sans faire aucune tort à la politique; tout cela fit de l'Italie pour moi le paradis terrestre d'un homme d'imagination raisonnable, heureux de son sort et n'en désirant point d'autre. De là mon amour pour cette Italie qui avait été, à Rome et à Naples, la lune de miel de mon adolescence, et qui fût en Toscane la délectation de ma jeunesse. Je l'aimais, j'y étais aimé. J'y écrivais, à nos moments perdus, les Harmonies poétiques, sorte de Te Deum de mon cœur, plein à cette époque d'une religion de sentiment montant au ciel en strophes inspirées par le bonheur et par la tendresse." Lamartine par lui-même. Livre 4^{me} XLIV.

A keletkezéstörténeti adatokat l. A. de Lamartine: Œuvres poétiques, édition présentée, établie et annotée par M.-F. Guyard. Editions Gallimard, Paris 1963. 1840—1860.

¹⁹ Szabolcsi Bence: Beethoven. Művész és műalkotás két korszak határán. Budapest 1970. 263—264.

²⁰ Kifejtését l. Kaczmarczyk: „A »Funérailles« genezise." Magyar Zene XXXIV/3 (1993. szept.) 274—299.

²¹ „On eût dit que toutes les passions avaient agité son cœur, et que toutes l'avaient abandonné; il ne lui restait rien que le coup d'œil triste et perçant d'un homme consommé dans la connaissance des hommes, et qui voyait, d'un regard, où tendait chaque chose. (Schiller: Les Visions)" V. Hugo: Œuvres complètes. II/1. Le Club Français du Livre 1969. 113.

²² „Hélas! j'étais seul, seul sur la terre! Une langueur secrète s'emparait de mon corps. Ce dégoût de la vie que j'avais ressenti dès mon enfance, revenait avec une force nouvelle. Bientôt mon cœur ne fournit plus d'aliment à ma pensée, et je ne m'apercevais de mon existence que par un profond sentiment d'ennui.

Je lutai quelque temps contre mon mal, mais avec indifférence et sans avoir la ferme résolution de le vaincre. Enfin, ne pouvant trouver de remède à cette étrange blessure de mon cœur, qui n'était nulle part et qui était partout, je résolus de quitter la vie." François—René de Chateaubriand: Atala — René. Texte établi par P. Reboul. Garnier—Flammarion Paris 1969. 160.

²³ „Chap. IX. DU VAGUE DES PASSIONS. — Il reste à parler d'un état de l'âme qui, ce nous semble, n'a pas encore été bien observé: c'est celui qui précède le développement des passions, lorsque nos facultés, jeunes, actives, entières, mais renfermées, ne sont exercées que sur elle-mêmes, sans but et sans objet. Plus les peuples avancent en civilisation, plus cet état de vague des passions augmente; car il arrive alors une chose fort triste: le grand nombre d'exemples qu'on a sous les yeux, la multitude de livres qui traitent de l'homme et de ses sentiments, rendent habile sans expérience. On est dérompé sans avoir joué; il reste encore des désirs, et l'on n'a plus d'illusions. L'imagination est riche, abondante et merveilleuse; l'existence pauvre, sèche et désenchantée. On habite, avec un cœur plein, un monde vide; et, sans avoir usé de rien, on est désabusé de tout.

L'amertume que cet état de l'âme répand sur la vie est incroyable; le cœur se retourne et se replie en cent manières, pour employer des forces qu'il sent lui être inutiles. Les anciens ont peu connu cette inquiétude secrète, cette aigreur des passions étouffées qui fermentent toutes ensemble: une grande existence politique, les jeux du gymnase et du champ de Mars, les affaires du Forum et de la place publique remplaçant leurs moments et ne laissant aucune place aux ennuis du cœur.

D'une autre part, ils n'étaient pas enclins aux exagérations, aux espérances, aux craintes sans objet, à la mobilité des idées et des sentiments, à la perpétuelle inconstance, qui n'est qu'un dégoût constant; dispositions que nous acquérons dans la société des femmes. Les femmes, indépendamment de la passion directe qu'elles font naître chez les peuples modernes, influent encore sur les autres sentiments. Elles ont dans leur existence un certain abandon qu'elles font passer dans la nôtre; elles rendent noire carrière d'homme moins décidé; et nos passions, amollies par le mélange des leurs, prennent à la fois quelque chose d'incertain et de tendre.

Enfin les Grecs et les Romains, n'étendant guère leurs regards au-delà de la vie, et ne soupçonnant point des plaisirs plus parfaits que ceux de ce monde, n'étaient point portés, comme nous, aux méditations et aux désirs par le caractère de leur culte. Formée pour nos misères et pour nos besoins, la religion chrétienne nous offre sans cesse le double tableau des chagrins de la terre et des joies célestes; et, par ce moyen, elle fait dans le coteur une source de maux présents et d'espérances lointaines, d'où découlent d'inepuisables rêveries. Le chrétien se regarde toujours comme un voyageur qui passe ici-bas dans une vallée de larmes, et qui ne se repose qu'au tombeau. Le monde n'est point l'objet de ses vœux, car il sait que l'homme vit peu de jours et que cet objet lui échapperait vite.

Les persécutions qu'éprouvèrent les premiers fidèles augmentèrent en eux ce dégoût des choses de la vie. L'invasions des Barbares y mit le comble, et l'esprit humain en reçut une impression de tristesse, et peut-être même une teinte de misanthropie, qui ne s'est jamais bien effacée. De toutes parts s'élevèrent des couvents, où se retirèrent des malheureux trompés par le monde, et des âmes qui aimaient mieux ignorer certains sentiments de la vie, que de s'exposer à les voir cruellement trahis. Mais, de nos jours, quand les monastères, ou la vertu qui y conduisit, ont manqué à ces âmes ardentes, elles se sont trouvées étrangères au milieu des hommes. Dégoûtées par leur siècle, effrayées par leur religion, elles sont restées dans le monde, sans se livrer au monde: alors elles sont devenues la proie de mille chimères; alors on a vu naître cette coupable mélancolie qui s'engendre au milieu des passions, lorsque ces passions, sans objet, se consomment d'elles-mêmes dans un cœur solitaire." F.-R. de Chateaubriand: Génie du christianisme. Édition établie par P. Reboul. Garnier—Flammarion Paris 1966. II^e Partie: Poétique du christianisme, Livre III. Suite de la poésie dans ses rapports avec les hommes. Passions. Chap. IX.

²⁴ „... le René de M. de Chateaubriand lui arracha des larmes pendant six mois; il le lisait et le relisait sans cesse; ce livre contribua de plus en plus à développer en lui l'amour de la solitude. Il s'était appliqué un mot de René: »Un instinct secret me tourmente.« Il écrivait ce mot tous ses calepins." J. d'Ortigue: „Études biographiques..." 198.

²⁵ A szerencsétlen körülmények között lezajlott 1840-es angliai turnérol írja Massart-nak: „Dejeuner, dîner, et voyage, toujours avec les 5 invariables mêmes personnes, que je tâche d'amuser de mon mieux, pour me dissimuler un peu à moi-même le profond sentiment d'ennui que j'éprouve!" Portsmouth 1840. aug. 17. J. Vier: Liszt. L'Artiste — le clerc. Paris 1950. 58.

²⁶ Carolyne Sayn-Wittgensteinnek, a hercegné németek iránti ellenszenvével kapcsolatban, 1853. júl. 18-án: „Comme en votre qualité de Polonoise vous avez de fortes antipathies nationales, vous y ajoutez volontiers d'autres antipathies accessoires — et le savant étant toujours plus ou moins »Niemiec«, vous l'englobez dans un »profond sentiment d'ennui«." Franz Liszt's Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein. Bd. I. Hrg. von la Mara. Leipzig 1899. 159.

²⁷ A három 1835-ös kiadás mindegyike s szünetjel nélkül jelent meg. Úgy véljük, a mai közreadók félreértik Liszt szándékát, amikor a szünetjellet „pótolják”.

²⁸ „L'homme est double comme ce sont accordé à le dire les saintes Écritures, la philosophie antique, les moralistes modernes. Liszt en fit, la triste expérience. A côté de son moi propre, de son moi véritable, il vit se dresser comme un sinistre génie, un second moi usurpateur du premier; une puissance mystérieuse et mauvaise qui le maîtrisait et le dominait. Ainsi quand il se reprochait avec un ricinement sardonique d'avoir cru en Dieu, quand il se riait de la religion, de l'amour, de la liberté, de l'art, ce n'était pas lui, qui riait et parlait de cette sorte, c'était l'autre. Quand il avait lu Pascal, l'Essai sur l'indifférence, c'était lui, mais quand, à cette époque, il lisait Volney, Rousseau, Dupuis, Voltaire, Byron; quand il raisonnait orgueilleusement; quand il se moquait, quand il haïssait, quand sa tête s'exaltait à froid pour le suicide et pour le néant, ce n'était pas lui, c'était l'autre. Ce cynisme dogmatique et contempteur n'était pas lui, il faisait de sourdes violences à son âme; c'était une anomalie, et Liszt s'en aperçut bien lui-même; anomalie qui s'explique comme toutes les autres, la nature humaine étant donnée, comme parle de Maistre. Cet état, avons-nous dit, dura peu; l'impitrié n'était pas son fonds." J. d'Ortigue: „Études biographiques..." 201.

²⁹ „Nous inclinons à croire que cette insouciance dans laquelle il tomba à l'égard de la religion, de son avenir, du véritable sentiment de l'amour, de la gloire même, que cet indifférentisme complet lui fut apporté par un souffle des idées du siècle qui se firent un courant jus-qu'à lui, influence dont peut-être il ne put se rendre compte." J. d'Ortigue: „Études biographiques..." 201.

³⁰ „Il [Liszt] projeta de composer de la musique religieuse, la musique appelée ainsi de nos jours ne lui paraissant pas être avec toute raison la forme de la pensée humaine, il fut frappé de l'idée qu'il créerait une musique sacrée. En attendant, il peignait dans ses improvisations solitaires, les joies, les extases de la communion; il peignait aussi le monde tel qu'il l'entrevoit au haut de son détachement des choses de la terre.” J. d'Ortigue: „Études biographiques...” 201.

³¹ Liszt megoldása mögött talán szintén Beethoven Andanta cantabile-tételének triolákban feloldódó, a zárótételhez átvezető szublimált hangú utolsó ütemeit sejtethetjük.

³² Idekívánkozik Chateaubriand Lamartine-nak szóló költői gratulációja, amely érzékelteti lelki rokonságukat: „Vous ne recevez, monsieur, d'inspirations que de votre lyre: tout votre talent est à vous. Vos Harmonies religieuses auront encore pour moi un autre charme que l'admiration: elles arrivent à point dans ma vie; je suis un vieux voyageur; et vous savez que Platon, notre maître, assure que l'on entend de beaux accords en approchant de la fin de la course.” 1830. június 13. Lettres à Lamartine 1818–1865. Publiées par Mme Valentine Lamartine. Paris 1892. 97–98.

³³ Lamartine attitűdjét tükrözik Avertissement-jának Liszt által is idézett sorai: „Il y a des âmes méditatives que la solitude et la contemplation élèvent invinciblement vers les idées infinies, c'est-à-dire vers la religion; toutes leurs pensées se convertissent en enthousiasme et en prière, toute leur existence est un hymne muet à la Divinité et à l'espérance. Elles cherchent en elles-mêmes, et dans la création qui les environne, des degrés pour monter à Dieu, des expressions et des images pour se le révéler à elles-mêmes, pour se révéler à lui: puisse-je leur en prêter quelques-unes!”

³⁴ Köztudomású, hogy a levelet Marie d'Agoult fogalmazta, de nincs okunk kételkedni benne, hogy Liszt útmutatása alapján íródott, s hogy az ő gondolatait közvetítte. „Il paraît peu de livres aujourd'hui qu'on ne fasse précéder d'une longue préface, qui est, en quelque sorte, un second livre sur le livre. Cette précaution, superflue à beaucoup d'égards, lorsqu'il s'agit d'un livre écrit en langue vulgaire n'est-elle pas d'absolue nécessité, non pas à la vérité pour la musique instrumentale, telle qu'on la concevait jusqu'ici (Beethoven et Weber exceptés), musique ordonnée carrément d'après un plan symétrique, et que l'on peut, pour ainsi dire, mesurer par pieds cubes; mais pour les compositions de l'école moderne, aspirant généralement à devenir l'expression d'une individualité tranchée? N'est-il pas à regretter, par exemple, que Beethoven d'une si difficile compréhension, et sur les intentions duquel on a tant de peine à tomber d'accord, n'ait pas sommairement indiqué la pensée intime de plusieurs de ses grandes œuvres et les modifications principales de cette pensée?” Lettres d'un bachelier ès musique I. A un poète voyageur. Paris, janvier 1837. In: Pages romantiques, publ. par J. Chantavoine. Paris—Leipzig 1912. 106–107.

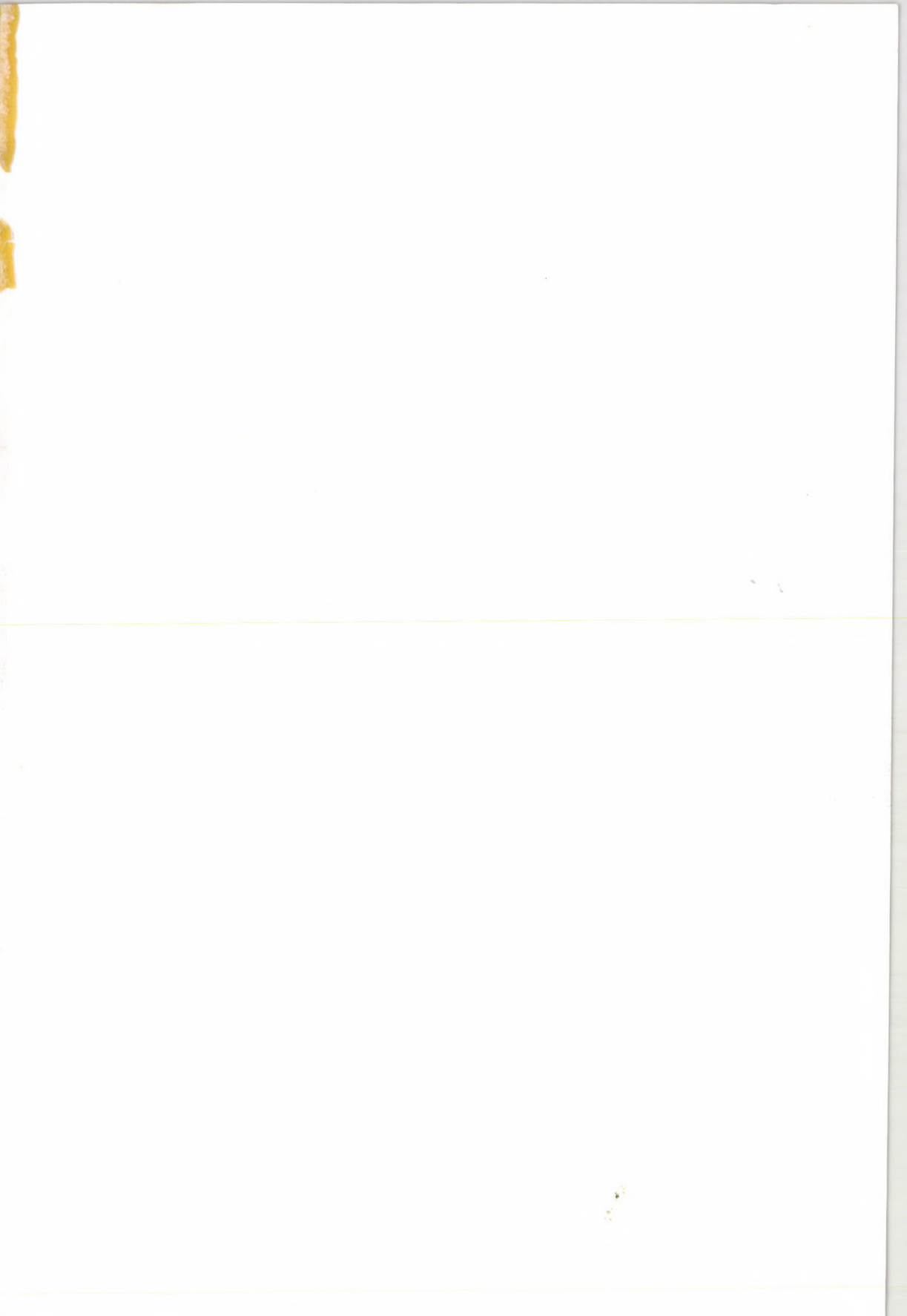
³⁵ „Un dépérissement qui dura six mois et dont les progrès étaient effrayants fit croire à sa mort. Divers articles nécrologiques parurent dans les journaux sur celui dont on avait fait faire la bière à l'âge de deux ans. L'artiste ressuscita, mais il n'en prit pas moins la ferme résolution de vivre mort au monde.” J. d'Ortigue: „Études biographiques...” 201.

³⁶ „Une nuit, ce fut le commencement du dies irae et il n'en sortit plus.” Comtesse Dash: Mémoires des autres, souvenirs anecdotiques sur le règne de Louis-Philippe. Paris 1897. t. IV. chap. XIV. Közli: P.-A. Huré—C. Knepper: Liszt en son temps... 142.

³⁷ Marie d'Agoult-nak írja 1830. augusztus 30-án: „La Symphonie fantastique sera terminée dimanche soir; dites trois Pater et trois Ave en son intention.” D. Ollivier: Correspondance... I. 36.

³⁸ Lettre d'un bachelier ès musique I. A un poète voyageur... 105.

³⁹ Hector Berlioz: Correspondance générale. Éditée sous la direction de P. Citron. I. 1803–1832. Paris 1972. 319.



Ára: 100,— Ft

100. 509

MAGYAR ZENE

19(3-4)95



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXVI. évf. 3–4. szám

1996. december

KACZMARCZYK ADRIENNE:

Az Harmonies poétiques et religieuses-től (1835) a Pensée des morts-ig
(Liszt Ferenc zeneszerzői indulása) II.

III. De profundis – psaume instrumental (1834–35) 211

IV. Pensées des morts (1853) 225

ALFÖLDY GÁBOR:

Goldmark Károly vázlatkönyvei 234

SEBŐ FERENC:

Vikár Béla népzenei gyűjteménye 297

REMÉNYI-GYENES ISTVÁN:

Joachim József, a „hegedűsök királya” 393

100.508/XXXVI.3-h ✓
II-3006/31997

KACZMARCZYK ADRIENNE:

AZ HARMONIES POETIQUES ET RELIGIEUSES-TÓL (1835) A PENSEE DES MORTS-IG

(LISZT FERENC ZENESZERZŐI INDULASA) II.

III. DE PROFUNDIS — PSAUME INSTRUMENTAL (1834—35)

Félicité de Lamennais jelentős — ha nem döntő — szerepet játszott abban, hogy Liszt ki-gyógyult a mal du siècle-ből, abból a lelki válságból, amelyben egész nemzedéke szenvedett és amelynek okát Lamennais a kor vallási közömbösségében jelölte meg¹. Lisztben a Paroles d'un croyant, az abbé 1834-ben megjelent könyve tudatosította, hogy, mint művésznek, küldetése van, s hogy tehetsége a társadalmi haladást szolgáló feladatvállásra kötelezi. Lamennais hatására azonosult azzal a Chateaubriand-nál (Génie du christianisme) már korábban is olvasott — és utóbb a saját De la situation des artistes című tanulmányában kifejtett — nézettel, mely szerint a modern művészetnek, így a zenének is, vallásos indíttatásúnak kell lennie, hogy visszavezethesse az embereket Istenhez². Az abbé és a zeneszerző személyesen 1834 áprilisában ismerkedett meg³, és kölcsönös szimpátiájuk meleg barátságga erősödött Liszt három hetes La Chênaie-i tartózkodása során 1834 szeptemberében⁴. Az abbéval folytatott beszélgetések Liszt számára nemcsak szellemi, lelki vonatkozásban, hanem szakmailag is gyümölcsözőek voltak: valószínűleg ezek inspirálták a De profundis — Psaume instrumental megkomponálására még ugyanez év végén. Az abbéhoz írott 1835. január 14-i levele, a De profundisszal kapcsolatos egyetlen máig ismertté vált szöveges dokumentum legalábbis arra utal, hogy a hangszeres zsolttár ötlete La Chênaie után, ottani élményei hatására fogant meg a zeneszerzőben⁵. Levelében Liszt kifejezetten hangsúlyozza, hogy azért komponálja meg Lamennais számára éppen a 129. zsolttárt, mert abba belefoglalhatja az abbé által annyira szeretett gregorián éneket („le plain-chant que vous aimez tant...”). Talán szintén Lamennais ízlése magyarázza az „avec le faux-bourdon” akkordkíséretet is, amely természetesen távol áll a fauxbourdon-technika eredeti, 15—16. századi értelmétől. Liszt harmonizációja, modális fordulatai ellenére is, a kompozíció tonális szerkezetéhez igazodik, a zsolttáridézet először F-dúrban, majd fisz-mollban hangzik el.

Lamennais számára azonban elsősorban nyilván nem a zene, hanem a 129. zsolttár tartalma volt fontos. Két költői művében is idézte kezdősorait, mindkettőben a lelki mélypont biblikus-költői kifejezésére. Az egyik helyen, a Paroles d'un croyant XXIII. fejezetében, egy litániába építi be, amelynek a zsolttár kezdete — „Seigneur, nous crions vers vous du fond de notre misère” — adja a mindig visszatérő állandó sorát: „Nous crions vers vous, Seigneur”⁶. Egy másik művében, a (Les) Morts című költői prózájában, amely az általa indított lapban, az Avenirben jelent meg 1831. novemberének legelején, Lamennais a zsolttár 1—4. versét idézi⁷. A (Les) Morts emlékezés a holtakra, tűnődés a halál titkán. Zárósorai az ember halállal kapcsolatos ambivalens érzéseit tükrözik; a De profundis-zsolttár a megsemmisülés miatti félelem panaszja („plaintes”), a Te Deum viszont a halál feletti győzelem diadáléneke („chants de triomphe”).

Bár bizonyító dokumentumunk nincs, Lamennais és Liszt szoros kapcsolata alapján feltelezhetjük, hogy a zeneszerző már a 30-as évek elején is ismerte a (Les) Morts-t. Sőt, a De profundis kompozíciós megoldása arra utal, hogy a zenemű dramaturgiai alapötletét

DE PROFUNDIS - PSAUME INSTRUMENTAL

ZSOLTÁR

188 De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne:

Piano

194 Do - mi - ne ex - au - di vo - cem me - am.

Piano

„HIMNUSZ”

405

Piano

409

Piano

„INDULÓ”

827

Piano

valószínűleg ez az irodalmi mű inspirálta. Liszt ugyanis kompozíciójába nemcsak a 129. zsoltárt foglalta bele, hanem dramaturgiai ellentétéül a Te Deumot is, amely mindkét aspektusában, himnuszként is és győzelmi énekként, azaz indulóként is jelen van a műben. A De profundis-zsoltár és a Te Deum zeneileg egy tőről fakadnak, mintha valóban egyetlen ember érzéseinek ambivalenciája fejeződne ki általuk (l. a mellékelt kottapéldát). A zsoltáridézet (F-dúr, fisz-moll) kezdősorának I³–VI. harmóniai lépése visszhangzik a Te Deum-anyagok indításában is, s mindegyikre jellemző a lassú harmóniamozgás és a homofón szövésmód. A himnusz (Asz-dúr) és az induló (D-dúr) lényegében egymás pendant-ja: egyezik dallamvonaluk, harmóniamenetük, a zongora- és a zenekari szólamok textúrája. Csúpan ritmikai és metrikai jellegzetességek révén nyerne egyéni karaktert.

Bármennyire emlékeztet is azonban Liszt koncepciója a (Les) Morts-ban olvasottakra, a költő és a zeneszerző műve feltehetőleg csak a formálódás folyamatának utolsó fázisában került kapcsolatba egymással. A mű keletkezéstörténete ugyanis nem La Chênnaie-ben és nem is Lamennais írásművével kezdődik. A zeneszerzői műhelyben nyomonkövethető, hogy formakoncepciója és motívikus anyagainak egy része legalább 2–3 évvel korábbi előzményekig nyúlik vissza.

A zeneszerző leveleiből és vázlatkönyveiből tudjuk, hogy a De profundis előtt Liszt már hosszabb ideje kísérletezett zongora-zenekari összeállításokkal, kiváltképp versenyműkomponálással. Virtuóz karrierje megindulásához is szüksége volt egy saját zongoraversenyre, amely lehetőséget adott volna pianista képességei bemutatására, és amely révén játéktechnikai specialitásainak tulajdonjogát is érvényesíthette volna utánczóival szemben. A vázlatkönyvekben találunk is concerto-feliratú vagy zongora-zenekari összeállítása alapján versenyművet sejtető vázlatokat, amelyek azonban néhány ütem után megszakadnak. Nagyrészüik tételkezdő tematikus anyagot tartalmaz, s akad közöttük néhány, mint például az Esz-dúr zongoraverseny I. és III. tételének nyitótémája (WRgs N6, 6.) vagy a Malédiction kezdete (WRgs N6, 21.), amely időtállóan bizonyult. Versenymű-fogalmazványok a De profundis fogalmazványán kívül nem kerültek elő, de Liszt levélutalásai szerint kellett, hogy legyenek ilyenek. 1832. december 12-én például arról számol be volt tanítványának, Valérie Boissier-nek, hogy egy olyan koncerton dolgozik, amelyben újfajta (formai?) megoldást próbál ki, s amelynek már csak a hangszerelése van hátra⁸. Két és fél évvel később, 1835. július 28-án, Genfből kéri édesanyját, küldje utána kompozícióit, többek között egy zongoraverseny partitúráját, zongoraszólamát és a versenymű Belloni által elkészített másolatát, valamint egy szimfonikus koncertet, amelyet a télen komponált⁹. Az említett műveket zenei dokumentumok híján ugyan nem tudjuk egyértelműen azonosítani, de az utalások sejtetik, hogy a De profundis formai-zenedramaturgiai koncepciója, amely a műfaj megújítását, illetőleg egy újfajta nagyforma megteremtését célozza, ezekben alakulhatott ki.

Az 1830–33 közötti vázlatokban is felfedezhető De profundis-motívumokról, amilyen a kiáltás- vagy recitativo- és a majdani crux-motívum, már beszéltünk¹⁰. A darab előtörténetének különösen fontos momentuma az, amelyet az Harmonies-zongoradarab 1833 másolásában keletkezett fogalmazványa örökített meg: az Harmonies D-dúr variációja zongora-zenekari fugato komponálására inspirálta Lisztet, vagyis a pillanatnyi ihlet hatására megszületett a De profundis melléktémájának az ötlete, és egyúttal megkezdődött a Hangszeres zsoltár és az Harmonies-zongoradarab közös története, amely legalább 1853-ig, az Harmonies-zongora *ciklus* létrejöttéig tartott.

1834 őszén, amikor Liszt hazatért La Chênnaie-ből, a versenyműírás szándéka és a zeneszerzői „ösmotívumok” tematikus szintű megformálásának vágya találkozott a Lamennais-i inspirációval, amely vallásos tartalmú zenemű komponálására ösztönözte, azaz a (Les) Morts ekkor válhatott aktuálissá. A Lamennais-i költői dramaturgia zenei megfogalmazásához, a De profundis—Te Deum kontraszt kifejezéséhez — mint a Zsoltár egyes tematikus anyagainak a megformálásához is — szintén az ekkor íródo Harmonies-zongoradarab szolgáltatható mintát. Mai ismereteink szerint, annak ellenére is, hogy torzó maradt, a De profundis a lépés legnagyobbszabású kísérlete nagyforma létrehozására, egyúttal a legjelentősebb példis Liszt egyéni szonáta- illetőleg versenymű-formája megteremtése felé.

Liszt hangszeres szoltárja egy autográf partitúrában (WRgs H1) maradt fenn, amely a mű első fogalmazványának látszik. Megállapítható belőle, hogy a munkából már csak a záróütemek megkomponálása, valamint a hiányos zenekari szólamok párhuzamos helyekről való kiegészítése volt hátra. A kiadás szándékát jelzi, hogy a kézirat kopistának szóló utasításokat is tartalmaz. Az, hogy Liszt mégis elvetette a majdnem teljesen végigírt kompozíciót, továbbá, hogy élete későbbi éveiben sem próbálkozott meg befejezésével, arra utal, hogy olyan kompozíciós hibákat fedezett fel benne, amelyek a mű koncepciójának létjogosultságát in toto kétségbevonták. Liszt problémájának megértéséhez zenei-daramturjai szempontból kell vizsgálnunk a Szoltárt.

A mű egyéni formai elrendezése többféle értelmezést is megenged. Legközelebb a szonátaformához, illetve a versenymű-Allegrohoz áll, ezért elemzésünkben ennek mentén fogunk haladni (1. a mellékelt vázlatot). Ugyanakkor az egyes szakaszok karakterbeli jellegzetességei révén felfogható egy egybekomponált négyteteles szonátaciklus kialakítására tett kísérletnek is. Ez utóbbi esetben a III. téma, a szoltáridézet felelne meg a lassútételnek, a kidolgozás egy scherzonak, végül a két coda bármelyike a finálénak. Azzal, hogy Liszt a kéziratban is és a Lamennais-levéiben is kerüli a zongoraverseny-meghatározást, s ehelyett hangszeres szoltárként aposztrofálja a De profundist, talán éppen a hagyományos versenymű-formától való eltávolodásának a szándékát juttatja kifejezésre. Ugyanis a későbbi Dante-szonáta esetéhez hasonlóan, a De profundist tekinthetjük fantáziaszerű versenyműnek, de versenymű-vázra épülő fantáziának is. Akárhogy értelmezzük is, a szerkezetből annyira mindenképp nyilvánvaló, hogy Lisztet ezekben az években a hagyományos többteteles ciklusnál koncentráltabb forma létrehozásának lehetőségei foglalkoztatták.

A kettős expozíció, a T—D szintek különválasztásával, a versenymű-Allegro hagyományát idézi. Az első expozíció d-mollban mutatja be az I. és II. témát, illetőleg F-dúrban a III.-at. A párhuzamos dúr elérésének pillanata a forma hagyományának megfelelően szintemelkedésnek, a tonikától való eltávolodásnak számít, amely azonban jelen esetben nem cél, mert a domináns hangnem, a domináns paralell fisz-moll felé mozdul tovább. Ezt a hangnemet a III. téma ismétlésekor érzjük el, amikor az, miután megszólalt a zenekaron, zongoraszólként hangzik fel (188. ü.). Ugyanakkor az F-dúr, a rekapituláció alapján részben mégiscsak a tonikai szinthez — tehát a D—F—Asz—H tengelyhez — tartozik, mivel a visszaterés során a III. téma megint F-dúrban indult, s csak a második szoltársor záróakkordjával, az expozíció-beli C-dúr helyett az F alapú bővített hármashangzattal (cisz—f—a) fordul vissza a d-moll alaphangnem felé (798. ü.). A második expozíció hangneme az elért fisz-moll (I. téma) és annak maggiore-megfelelője a Fisz-dúr (II. téma), amelyből hosszú modulációs szakasz vezet el a coda és a zárlat Asz-dúrjához. Ez az egyetlen belső zárlat a műben, amely a hosszú zongora-cadenza és a coda által talán túlságosan is nagy hangsúlyt kap: mindenestre a megelőző rész ezáltal önálló tételként hat.

A következő formarész, amely a kidolgozásnak felel meg, két új tematikus anyagot mutat be. Ezek alkalmazkodnak a kor zenei köznyelvéhez, többek között a Liszt által sokszor hangversenyműsorra tűzött Hummel-koncertekben is találni ilyen típusú témákat. A nagyformában elfoglalt helye, scherzo-karaktere és új tematikus anyagai révén ez a rész illeszkedik bele legkevésbé a szonátaformába, ehelyett egy ciklus harmadik tételének vagy trióként percipiálhatjuk. Cisz-moll alaphangnemével és b-moll, Desz-dúr kiegészítő hangnemeivel a szubdomináns funkciót hangsúlyozza, ahonnan a domináns funkció megerősítése nélkül egy visszavezetéssel érzjük el az alaphangnemet. A rekapitulációban eredeti hangnemükben szólnak meg a tematikus anyagok, a coda, jellegét megváltoztatva, induló-karakterrel hangzik fel. A mű a tonika maggiore hangnemében, D-dúrban jut el a záróütemekig.

Az expozícióban bemutatott tematikus anyagok közül volt már szó a II. témáról, arról a bizonyos fugatőről, amely az Harmonies-zongoradarab ingamotívumára épül. A De profundisban e téma gyakorlatilag kizárólag a zenekaré, a zongora, amely helyenként akkord-sorral kapcsolódik be, jóformán continuo-hangszerként funkcionál.

Beszéltünk a III. téma, azaz a szoltáridézet valamint a coda, azaz a himnusz — és ennek pendant-ja, az induló — motívikai összefüggéséről is. A második expozícióbeli cadenzá-

De profundis – Psaume instrumental 1–28. ü.

Musical score for the first system, featuring the following instruments and parts:

- Pianoforte:** Treble and Bass clefs. Includes dynamic marking *[p]*.
- Violini I:** Treble clef.
- Violini II:** Treble clef.
- Viola:** Alto clef.
- Violoncelli:** Bass clef. Includes dynamic marking *[p]*.
- Contrabbassi:** Bass clef. Includes dynamic marking *[p]* and tempo marking *[Andante]*.

Musical score for the second system, featuring the following instruments and parts:

- Piano:** Treble and Bass clefs.
- VI. I:** Treble clef.
- VI. II:** Treble clef.
- Viola:** Alto clef.
- Vc.:** Bass clef.
- Cb.:** Bass clef.

Musical score for the third system, featuring the following instruments and parts:

- Piano:** Treble and Bass clefs.
- VI. I:** Treble clef.
- VI. II:** Treble clef.
- Viola:** Alto clef.
- Vc.:** Bass clef.
- Cb.:** Bass clef.

Piano

VI. I

VI. II

Vle

Vc

Cb

[A]

Piano

VI. I

VI. II

Vle

Vc

Cb

Piano

VI. I

VI. II

Vle

Vc

Cb

Piano

VI. I

VI. II

Vle

Vc

Cb

This page contains the musical score for the cadenza of the instrumental psalm 'De profundis', measures 385 through 425. The score is written for piano and is organized into two columns of staves. The left column contains measures 385, 386, 387, 388, 389, 390, 418, 419, 420, 421, and 422. The right column contains measures 391, 392, 393, 394, 395, 396, 417, 423, 424, 425, and 426. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. Performance instructions include *la tempo* at measure 387 and *Recitativo* at measure 388. A page number '97' is located at the top right of the right-hand column.

A handwritten musical score for an instrumental piece titled "De profundis – Psaume instrumental 509. ü., Asz-dúr zárlat". The score is written on ten staves, with the first two staves on the left and the remaining eight on the right. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The word "Pia" is written vertically on the first staff. The score is characterized by dense, intricate passages, particularly in the middle and right sections, with some areas appearing heavily scribbled or overwritten. The handwriting is fluid and expressive, typical of a composer's working draft. The paper shows signs of age and wear, with some staining and a dark border at the top.

ban, amikor közvetlenül egymás után hangzanak fel, még nyilvánvalóbbá válik lényegi azonosságuk (385—425. ü., l. a kottamellékletet): először a zsoltár-anyag szóval meg Asz-dúrban, tartalmának megfelelően a mély regiszterben, sorait a kiáltás-motívumból képzett recitativo szövi át. Az idézet záróakkordja azonban egyúttal a himnusz indítása is, amely a magas fekvésben valóban a zsoltár átlenyegített alakjának tűnik.

Míg 1833 májusában az Harmonies és a majdani De profundis önkéntelen ötlet révén került egymással „genetikus” kapcsolatba — az Harmonies D-dúr variációjának fugato-

A handwritten musical score for 'De profundis' on ten staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The score is written in a cursive, historical style. There are some markings that appear to be 'C' and 'D' on the staves, possibly indicating clefs or key signatures. The overall appearance is that of a manuscript page from a composer's sketchbook or working draft.

De profundis — Psaume instrumental, a kézirat utolsó ütemei

szerű zenekari feldolgozásának gondolatát a pillanat szülte —, addig a két kompozíció nyitótémáinak hasonló kialakítása zeneszerzői tudatosságra vall. Ezek mindegyike kétféle tematikus anyagból áll. A mozdulatszerű, kromatikus vagy moduláló természetű indítóanyag feszültségét — tehát az Harmonies-ban az inga-motívumét, a De profundisban a crux-témafejjel induló unisonóét — egy melodikus-harmonikus elem, mégpedig mindkét esetben a kiáltás-motívum oldja fel s vezeti el a zárathoz (a De profundis nyitótémáját l. a kottamellékleten). A De profundis indítása az Harmonies-éhoz hasonlóan bevezetesként hat, mivel az első tematikus anyag nem körvonalazott témákat, hanem motívumként jelenik meg benne: a zilárd hangnemet kerüli, kromatikus, gesztikuláló természetű, szekvenszűrű belső ismétlésekkel. A fugato-téma dinamikus jellegét a folytonos szűkülő-táguló mozgások eredményezik — ugyanúgy, mint az Harmonies anti-témája esetében —, a nyitótéma dinamikus karakterét a megnyugvást kerülő kromatikus unisono-dallam határozza meg. A nyitótéma két motívuma, természetükből adódóan, továbbfejlesztésre igen alkalmas, s nem véletlen, hogy e kettő lett a mű átvezető részeinek alapanyaga is.

A De profundist feltételezésünk szerint formai-dramaturgiai probléma, mégpedig a megoldás duplázása miatt vetette el Liszt. Említettük, hogy a két coda egymás pendant-ja, s hogy éppen a részletéig menő egyezésük alapján lehet megállapítani, hogy a darab végéről csak néhány befejező ütem hiányzik (az Asz-dúr zárlatot és a kézirat utolsó ütemeit l. mellékleten). Az Asz-dúr himnusz, hangneme ellenére, mint kontraszt, feloldja az expozícióbeli témák feszültségét, s ezért az I—III. téma alaphangnemben történő rekapitulációja — különösen egy alaphangnemű első expozíció után — feleslegessé válik. Mivel a D-dúr coda, az Asz-dúr himnusz induló-megfelelője szintén csak ismétlés benyomását kelti, már nem tud az előzményekhez hozzátenni. A művet a himnusz, a későbbi évek jellegzetes liszti zárószakasza koronázza meg¹¹.

A De profundis másik kompozíciós problémája az, hogy magán hordja kettős fogantatásának, kettős céljának terhét. Bár a dramaturgiai alapötletet, azaz a zsoldár-himnusz (induló) ellentétet megkomponálja Liszt, de azt nem teszi a szonátaforma szerves részévé. Ugyanakkor a szonátaréteghez tartozó I—II. téma feldolgozása, átlényegítése elmarad. Ennek következtében a szonátaforma belső dramaturgiája és a zsoldár-himnusz kontraszt nem vág egybe. Az Harmonies-ban más volt a helyzet, abban a monotematikus szonátaforma és a tematikus transzformáción alapuló variációs technika összekapcsolásával sikerült összhangot teremteni a zenei folyamat logikája és a költői dramaturgia között. A De profundis motívikailag különböző eredetű tematikus anyagai viszont nem válnak egyetlen zenei folyamat szerves részeivé.

Azonban nem véletlen, és nem egyszerűen Liszt egyéni, zeneszerzői felkészületlensége az oka annak, hogy a forma és a tartalom egyensúlyának megteremtése a De profundisban még nem, az Harmonies-ban már sikerült. A klasszikus szonátaműfaj és a klasszikus szonátaciklus újragondolásával nemcsak Liszt, hanem az 1830—40-es nemzedék többi jelentős zeneszerzője is adós maradt. A kortárs szerzők szintén a rövid lélegzetű kompozíciókban vagy az ilyenekből összeállított sorozatokban tudták tehetségük legjavát nyújtani. Ugyanakkor a megoldások, amelyeket Liszt a kor kompozíciós problémáira adott, érvényesek maradtak a zeneszerző későbbi korszakaiban is, sőt, egy részüket nem veszítette el aktualitását a 20. században sem. Az Harmonies-val és a De profundisszal tehát Liszt bizonyítékát adta zeneszerzői tehetségének és felkészültségének, alkotásaival demonstrálta, hogy valóban a beethoveni örökség letéteményese, egyúttal a francia romantikus szellem neveltje.

A De profundis költői üzenetének megfejtése érdekében érdemes még a mű és az Harmonies-zongoradarab között érzékelhető szoros dramaturgiai párhuzamnál időznünk egy keveset. A De profundis esetében a „mélység-magasság” ellentétében kifejezett dramaturgiai feszültséget a (Les) Morts példájának tulajdonítottuk. Valójában azonban ez a kor válaszó művészetének, de tágabb értelemben az egész romantikának a dramaturgiai alapskélmája volt. Ha tehát Liszt De profundisa az említett Lamennais-írással tart is közvetlen kapcsolatot, háttérben megtaláljuk a zeneszerző teljes romantikus élményanyagát, mindelemlőtt Lamartine költészetét. Az Harmonies-verseskötet olyan költeményei, mint a *No-vissima verba* vagy a *Pensée des morts* közeli rokonai Lamennais-Liszt De profundisának,

ami pedig a Te Deumot, a himnuszot illeti, említettük, hogy Lamartine maga nevezte verseit himnuszoknak, toszkán harmóniáit Te Deumnak¹². De míg az Harmonies-zongoradarab Lamartine-i himnusza ugyanazt a lelki tartalmat fejezi ki, mint a Hangszeres zsolnáré, addig a művek kezdetén felhangzó disszonancia „lelkileg” különböző eredetű.

Az Harmonies anti-témája René szavait — „*un profond sentiment d'ennui*” — tolmácsolja, azaz a mal du siècle-életérzést fogalmazza meg a zene nyelvén: az *ennui*-szó — amint azt a kor egyéb irodalmi alkotásai is megerősítik —, a Chateaubriand-i *vague des passions*-kifejezéshez hasonlóan, a mal du siècle kulcsfogalma volt. A Lamennais-darab zsolnáridézében és az Harmonies anti-témájával rokon I. témájában kifejezett lelki mélypont, *profundum*, ellenben a keresztény ember gyöttrődését érzékelteti. Míg René a világtól szenved, addig a keresztény hívő Krisztussal együtt a világot: ezért válhatott a De profundis indítómotívuma idővel kereszt-szimbólummá. Az *ennui* és a *profundum* zenei ábrázolása, jelentésbeli különbségük ellenére is, hasonló eszközökkel történik. A mal du siècle-lelkiállapotnak, mint az emberi lélek rendelkezésének, a zenei folyamat illogikus jellege felel meg az Harmonies elején: felismerhetetlen az alaphangnem és a metrum, a téma helyett annak torzképe jelenik meg. A De profundisban ezzel szemben — gondoljunk az I. témára — az Harmonies szélsőséges zenei kifejezőmódja csak mint tendencia van jelen.

A két szó jelentéskörének tisztázása további információkkal szolgál a Zsolnárt és az Harmonies kapcsolatát illetően. Az *ennui*-fogalom, bár a 19. század elején kialakult egy szűkebb értelme, azaz kifejezetten a mal du siècle-lelkiállapot — „életuntság”, „az élet dolgai iránti közömbösség” — jelölésére alkalmazták, eredetileg általánosabb és tágabb jelentéskörrel rendelkezett. Eredeti értelme „az étellel járó kelletlenség” — „az emberlét gyötrelme” — kifejezésekkel adható vissza. A *profundum*-szó jelentésköre idővel tágult. Az eredeti, konkrét jelentés — „mélység” — átvitt értelemmel gazdagodott. Ennek a jelentésfejlődésnek az eredményeként, Clément Marot, 16. századi verses, költői fordításában, a 129. zsolnárt *profundum*-szavát átvitt értelmének megfelelően fordítja franciára és jelentését éppen az *ennui*-fogalommal adja vissza. A zsolnárt Marot fordításában így kezdődik: „*Du fons de ma pensee, / Au fons de tous ennuis, / A toys s'est adresse / Ma clameur iours et nuicts.*”¹³ A protestáns felekezeteknél a 18—19. század folyamán is Marot fordítása, pontosabban annak modernizált változata maradt használatban: „*Au fort de ma déresse / Dans mes profonds ennuis, / A toi seul je m'adresse / Et les jours, et les nuits.*”¹⁴ Lehetséges, hogy svájci tartózkodásai során, esetleg genfi tanítványai, például Valérie Boissier vagy Pierre Wolff révén Lisztnek alkalma nyílt megismerni ezt a fordítást. A *profundum*-*ennui* párhuzam, amelyet a háttér, a 129. zsolnárt magyarázott, érvényben volt akkor is, amikor a 19. század elején, a mal du siècle révén az *ennui*-fogalom speciális jelentéssel bővült¹⁵. Következésképpen a De profundis-zsolnárt és René szavait („*un profond sentiment d'ennui*”) Liszt kapcsolatba hozhatta egymással, vagyis az Harmonies és a De profundis mindkét pólusa kezdetről fogva megfeleltethető volt egymással. Bár Liszt számára 1834—35-ben a két „negatív pólus” valószínűleg más-más lelki tartalom kifejezésére szolgált, de az Harmonies és a De profundis jövőbeli kapcsolatának — mint majd látni fogjuk — éppen a teljes megfeleltethetőség lesz a záloga.

A De profundis speciális jelentéséhez a 129. zsolnárt zenei idézete értelmezésével férközhetünk közelebb. Ehhez azonban rövid kitérőt kell tennünk.

Liszt-életrajzában d'Ortigue többek között foglalkozik a zongora szerepének 19. századi megnövekedésével is, amelynek az okát zeneszociológiai alapon magyarázza. „*Ameddig a katolicizmus volt bizonyos módon az emberi gondolkodás szabályozója — írja —, addig az orgona uralkodott egyedül a zene területén, lévén, hogy nem létezett zenekar, vagy, jobban mondva, csak részlegesen és töredékesen. De amikor egy újabb impulzus következett a művészet szekularizálódott és elhagyta a templomot, az orgona elvesztette uralmát és az elhagyott templom elnémult. (...) A harmónia egységessége tekintetében az orgona a zongora alakjában született újjá; a hangszerek sokfélesége tekintetében [ti. amelyeket magába foglalt és helyettesített eredetileg] a zenekar formájában tért vissza. Az egyik által [az orgona] bejutott a szalonokba és a koncertekre; a másik által bekerült a színházakba.*”¹⁶

A zongora tehát d'Ortigue szerint átvette az orgona szerepét, azaz — d'Ortigue gondolata

tát folytatva — liturgikus hangszerré lépett elő. Ennek értelmében a zongoraművész a liturgikus cselekmény részese lett, sőt főszereplőjévé vált. Bár d'Ortigue nem említi a De profundist — talán nem is tudott a kompozícióról —, lehetetlen nem észrevenni a párhuzamot eszmefuttatása és a Hangszeres zsolnári kompozíciója között. Liszt zongorája és zenekara nemcsak, hogy átveszi az orgona szerepét, de magát a hangszert is „megjeleníti”, mégpedig éppen a zsolnáriidőzetben. Annak akkordfelrakása („avec le faux-bourdon”), vagyis az álló, hosszan kizengetett, tömör akkordok nem zongoraszerűek, s ez a fajta harmonizáció-hangszerezés nem használja ki a zenekar nyújtotta hangszín-lehetőségeket sem. A zsolnáriész hangzasképének szokatlansága tehát nem egyszerűen Liszt hangszerezési ügyetlenségéből, tapasztalatlanságából fakad — mégha úgy véljük is, hogy esztétikai szempontból talán nem a legszerencsésebb megoldást választotta —, hanem abból, hogy az előadói apparátust speciális mondanivalója szolgálatakként állította: a liturgikus időzetben a zenekar és a zongora „orgonaként”, mintegy a par excellence liturgikus hangszerként szólal meg. A költői tartalom és a zenei kifejezési forma relációját tekintve, Liszt a zsolnáriészben ismét a tartalomnak biztosított elsőbbséget, feláldozva a zenei folyamat, a kompozíció logikáját a szakrális vonatkozás érzékeltetésének oltárán, éppúgy, mint a mű egészének viszonylatában a szóntaelv zenei logikáját a költői mondanivalót hordozó zsolnári-himnusz kontraszt kedvéért.

Arra, hogy a szolista, a De profundis zsolnárimondóját, a pappal azonosítsuk, Liszt sorai bátorítanak fel. 1835-ös De la situation des artistes című esszéjében Liszt maga nevezte a művészeket a művészet papjainak („PRETRES de L'ART”) és szózatuk („parole”) meghallására buzdított: „Ezek a beavatók, ezek az apostolok, papjai egy kimondhatatlan, titokzatos, örökkévaló vallásnak, amely minden szívben kicsirázik és szakadatlanul növekszik. (...) Adjunk teret ezeknek az új küldötteknek: hallgassuk aszózatot, az ő műveik PRÉDIKÁCIÓJÁT!”¹⁷

A tanulmányt minden bizonnyal Lamennais tanítása ihlette, mint amely megerősítette Liszt hivatástudatát, a pap és a művész missziójának lényegi azonosságát tudatosítva benne. A De profundis szintén a Lamennais-i szellemiséget képviseli, a Hangszeres zsolnári költői üzenetét szavakkal ez az 1835-ös esszé adja vissza. Azonban Liszt és Lamennais szellemi kapcsolata nem csupán egyetlen mű megkomponálására-felvázolására inspirálta a zeneszerzőt; az abbé szavai ennél sokkal mélyebb nyomokat hagytak benne. Feltételezhetjük, hogy az 1834 őszi La Chênaie-i látogatás hatására szilárdult meg benne az a sokkal nagyobb formátumú terv is, amelyről 1835-ben d'Ortigue is beszámol¹⁸, és amely Lisztet a modern szakrális zene megerősítésére ösztönözte.

JEGYZETEK

¹ Erről Lamennais első kiadott munkájában, az 1823-as Essai sur l'indifférence sur la matière de religion című könyvében ír.

² „Comme autrefois, et plus même, la musique doit s'enquérir du PEUPLE et de DIEU, aller de l'un à l'autre; améliorer, moraliser, consoler l'homme, bénir et glorifier Dieu.

Or, pour cela faire, la création d'une musique nouvelle est imminente, essentiellement religieuse, forte et agissante, cette musique qu'à défaut d'autre nom nous appellerons humanitaire résumera dans de colossales proportions le THEATRE et l'EGLISE.”

Liszt F.: „De la situation des artistes et de leur condition dans la société” Gazette musicale de Paris, 3 mai 1835. In: Pages romantiques... 66.

³ Lamennais írja barátjának és munkatársának, Charles de Montalembert grófnak 1834. április 18-án La Chênaie-ből: „J'ai fait la connaissance de Liszt, qui m'a plu beaucoup. Ce jeune homme est plein d'aimer; il viendra cet été avec d'Ortigue passer quelque temps ici.” F. de Lamennais: Correspondance générale. Textes réunis, classés et annotés par L. le Guillou. Paris 1974. t. VI. lettre 2189.

⁴ Lamennais Montalembert-nek 1834. október 2-án: „Liszt passé trois semaines avec nous. Il part aujourd'hui, mais il reviendra l'année prochaine, et j'en suis bien aise, car c'est, à tous l'égards, un excellent jeune homme.” F. de Lamennais: Correspondance... t. VI. lettre 2332.

⁵ Liszt 1835. január 14-én tudósítja Lamennais-t: „... j'aurai l'honneur de vous envoyer une petite oeuvre, à laquelle j'aurai l'aide de l'attacher un grand nom — le vôtre. — C'est un De profundis — instrumental. Le plain-chant que vous aimez tant y est conservé avec le faux-bourdon. Peut-être cela vous plaira-t-il un peu; du moins l'ai-je fait en mémoire de quelques heures passées (je voudrais dire vécues) à La Chênaie.” F. de Lamennais: Correspondance... t. VI. lettre 2384.

⁶ „Seigneur, nous crions vers vous du fond de notre misère.

Comme les animaux qui manquent de pâture pour donner à leurs petits,

Nous crions vers vous, Seigneur.

Comme la brebis à qui on enlève son agneau,

Nous crions vers vous, Seigneur.

Comme la colombe que saisit le vautour,

Nous crions vers vous, Seigneur.

(...)

Comme toutes les nations de la terre, avant qu'eût lui l'aurore de la délivrance,
Nous criions vers vous, Seigneur.
Comme le Christ sur la croix, lorsqu'il dit: » Mon Père, mon Père, pourquoi m'avez-vous délaissé?«
Nous criions vers vous, Seigneur. (...)»
F. de Lamennais: Paroles d'un croyant. XXIII.

7. Ils ont aussi passé sur cette terre; ils ont descendu le fleuve du temps; on entendit leur voix sur ses bords, et puis l'on n'entendit plus rien. Où sont-ils? Qui nous le dira? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!

(...)
Entraînés pêle-mêle, jeunes et vieux, tous disparaissaient tels que le vaisseau que chasse la tempête. On compterait plutôt les sables de la mer que le nombre de ceux qui se hâtaient de passer. Où sont-ils? Qui nous le dira? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!
Ceux qui les virent ont raconté qu'une grande tristesse était dans leur cœur: l'angoisse soulevait leur poitrine, et comme fatigués du travail de vivre, levant les yeux au ciel, ils pleuraient. Où sont-ils? Qui nous le dira? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!
Des lieux inconnus où le fleuve se perd, deux voix s'élevaient incessamment:

L'une dit: Du fond de l'abîme j'ai crié vers vous, Seigneur; Seigneur, écoutez mes gémissements, prêtez l'oreille à ma prière. Si vous scrutez nos inquiétudes, qui soutiendra votre regard? Mais près de vous est la miséricorde et une rédemption immense.

Et l'autre: Nous vous louons, ô Dieu! nous vous bénissons: Saint, saint, saint est le Seigneur Dieu des armées! La terre et les cieux sont remplis de votre gloire.

Et nous aussi nous irons là! Où partent ces plaintes ou ces chants de triomphe. Où serons-nous? Qui nous le dira? Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur!⁸

8. „... j'ai préparé et longuement élaboré plusieurs compositions instrumentales entre autres (...) un Concerto d'après un plan qui je pense sera nouveau et dont les accompagnements me restent à écrire.” Robert Bory: „Diverses lettres inédites de Liszt.” Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft Bd. III. Aarau 1928. 10.

9. „Von meinen Kompositionen sind beizufügen: Das Konzert (Abschrift von Belloni) mit der Klavierstimme und der Partitur, nach der er es kopiert hat. (...) Ein dickes blaues Heft, darin sich ein anderes symphonisches Konzert befindet, das ich diesen Winter im Raatenloch schrieb.” La Mara: Franz Liszt's Briefe an seine Mutter. Leipzig 1918. 20–21.

10. L. a Magyar Zene 36/2 (1995/2) 183., 186., 187. oldalait.

11. Itt kell szót ejtenünk a De profundis nemrégiben elkészült három rekonstrukciójáról. (Tekintsünk el attól a kérdéstől, hogy van-e joga az utókornek egy, a szerző által elvetett kompozíciói, töredéket koncertmúorra tűzve a nyilvánosság elé tární.) A darab egymástól függetlenül dolgozó közreadói, Jay Rosenblatt (1989), Ács József (1989 zongorakivonat) és Michael Maxwell (1990) számára a darab lezárása jelentette a legnagyobb problémát. Véleményünk szerint Rosenblatt járt el a közreadási szabályoknak legmegfelelőbbben és Liszt szelleméhez leghibében, amikor a D-dúr coda befejezésűl az Asz-dúr coda zárlatát transzponálta. Minthogy azonban ezt a befejezést valószínűleg nem tartja elég határozottnak, javasol egy további 52 ütemes zárószakaszt is, amelynek során újón elhangzik a zsolnár zenekaron és zongorán, külön-külön és együttesen is. Ezzel a kiegészítéssel már nem érthetünk egyet, mivel Rosenblatt nem veszi figyelembe, hogy az induló már eleve záró funkciójú, s közé és a transzponált záróütemek közé felesleges beiktatni a zárlatot csak késleltető monumentális zsolnártömböt.

Ács József a kétszéri megoldásból fakadó dramaturgiai probléma megoldására tett kísérletet, amikor az Asz-dúr codát kihagyta, s ennek zárlatát D-dúrba transzponálva, Rosenblathoz hasonlóan zárja a művet. Mivel az autográfban semmi jel sem utal arra, hogy Liszt szándékában állt volna kihagyni az Asz-dúr szakaszt — ehelyett inkább az egész művet elvetette —, továbbá, mivel Ács eljárása során figyelmen kívül hagyta a kézírathoz való hűség alapelvét, rekonstrukcióját semmiképp sem fogadjuk el.

A három befejezési kísérlet közül Michael Maxwell a legszellemesebb, bár ő a későbbi Liszt-stílusból indult ki, és a triumfáló befejezéseket tekintette mintájának. Kilenc záróütemében összefoglalja a kompozíció tematikus anyagait: az induló megállítása utáni unisono-dallam a nyitótéma kromatikus világát, az imitációs beépések a fugató-témát idézik. A tonális programot súrtíró a zárószakasz szegmента: a D-dúr I. fokát a minore-hangem b-től színözó sixte ajóutete. A mű egészen végigvönző dobólo osmonóakra utal a scherzo és az induló felidézett ritmusmóttója. A II. hegedű terhangja a zsolnár és a Te Deum-anyagok tercallású akkordjainak reminiscenciája.

Azokban Maxwell, befejezése bármennyire is ötletes, a De profundissal egyetemes Liszt-zongoradarabok stílusát nem vette figyelembe. Ezek befejezeteiben — gondoljunk az Harmonies-ra vagy az Apparitions-ra — a problémát jelképező témák, motívok hangzanak fel újra, rendszerint mély regiszterben és p, pp dinamikával. Ezért nemcsak a kézírathoz, hanem a párizsi Liszt-stílusoz való hűség kedvéért is az Asz-dúr zárlat transzpozíciója tűnik a lehetőségekhez képest leghitelesebb megoldásnak.

12. Lamartine költsézte talán Lamennais-t is inspirálta, annyi bizonyos, hogy az abbé ismerte a költő verseit. Egyik levelében éppen a frissen megjelent Harmonies-verseskötet megküldését kéri kollégájától, Gerbet abbóttól: „Nous aurons grand besoin de deux ou trois exemplaires de votre 1^{er} ouvrage. On ne retrouve point le seul que nous eussions ici. Nos jeunes gens désirent beaucoup aussi lire les Harmonies de La Martine.” F. de Lamennais: Correspondance générale... t. IV. lettre 1652. 1830. július 26.

13. Les Psaumes mis en rime française par Clément Marot et Theodore de Bèze. Genève 1565 / Kassel 1935. (Budapest, Ráday-Gyűjtemény 1—2689).

14. A Clément Marot-féle első verses fordítás annak modernizált változata 1710—1723 között váltoftta fel, s ez volt érvényben még a 20. század elején is. Megfigyelésünket a következő kiadványokra alapozzuk: La Saint Bible, Amsterdam 1710. (Budapest, Ráday-Gyűjtemény 1—2057); Les Psaumes de David, Amsterdam 1723. (Ráday-Gyűjtemény 1—18678); Les Psaumes de David à quatre parties, Lausanne 1777. (Leipzig, Stadtbibliothek), Les Psaumes de David, Basle 1782. (Weimar, Anna Amalia Bibliothek Bb, 4:49b); Recueil de Psaumes et Cantiques, Lausanne 1859. (Budapest, Széchényi-Könyvtár MNSP 13065); Psaumes et Cantiques, Paris-Nancy 1895. (Ráday-Gyűjtemény 1—2644, 1—13464); Chants pour les Unions Chrétiennes de Jeunes Gens de la Suisse romande, Lausanne 1904 (Ráday-Gyűjtemény 2—11130).

15. A kapcsolatra rávilágít egy George Sand-level egyik sora: „... l'ennui qui me ronge est un abîme sans fond.” Orvosához, Marcel Gaubert-hoz Nohant-ból 1837 decemberében. Correspondance de George Sand... IV, 294.

16. „Tant que le catholicisme a été, en quelque sorte, le régulateur de la pensée humaine, l'orgue a régné seul dans le domaine de la musique, l'orchestre n'existant pas, pour mieux dire, n'existant que partiellement et par fractions. Mais quand, suivant une nouvelle impulsion, l'art s'est sécularisé et a déserté le temple, l'orgue a perdu son empire et est devenu muet dans le temple abandonné. (...) Sous le rapport de l'unité de l'harmonie, il s'est reproduit sous la forme du piano: sous le rapport de la multiplicité des instruments, il s'est reproduit sous la forme de l'orchestre. Par l'un, il a pénétré dans les salons et les concerts; par l'autre, il a envahi les théâtres.” J. d'Ortigue: „Études biographiques...” 203.

17. „Ces hommes initiateurs, ces apôtres, ces prêtres d'une religion ineffable, mystérieuse, éternelle, qui germe et grandit incessamment dans tous les coeurs... (...) Faisons place à ces nouveaux envoyés: écoutons la parole, la PRÉDICATION de leurs oeuvres!” Liszt F.: „De la situation des artistes et de leur condition dans la société” In: Pages romantiques... 4—5, 17.

18. „Il projeta de composer de la musique religieuse, la musique appelée ainsi de nos jours ne lui paraissant pas être avec toute raison la forme de la pensée humaine, il fut frappé de l'idée qu'il créerait une musique sacrée.” E sorokat más összefüggésben már idéztük, l. a II. fejezet 30. jegyzetét, J. d'Ortigue: „Études biographiques...” 201. Magyar Zene 36/2 (1995/2).

Ha összehasonlítjuk Liszt első alkotókorszakának (1827—1835/36) korai szerzeményeit — például a Fiancée-fantáziát, amely a Troupenas-kiadónál mint Op. 1 jelent meg¹ 1829-ben — az utolsó párizsi évek munkáival — az Harmonies-zongoradarabbal vagy az Apparitions-nal, a Lelio-fantáziával vagy a De profundisszal —, a zeneszerzőként megített út hossza és a fejlődés sebessége azonnal feltűnik. Ezekben az években a Czernynél elsajátított variációs technikától és improvizációs gyakorlattól Liszt eljutott annak belátásáig, hogy logikus zenei folyamat létrehozása érdekében zenei fantáziáját kompozíciós elveknek és szabályoknak kell alárendelnie. Ugyanakkor megtalálta egyéni zeneszerzői hangját és kialakította stílusa számos olyan elemét — egyes motívumoktól és feldolgozási technikáktól kezdve a kétpólusú dramaturgia elvéig és a nagyforma újfajta koncepciójáig —, amelyek végigkísérték őt életén. Ezek a stílusjegyek következőképpen az életmű egységességének bizonyítékai, függetlenül attól, hogy az egyes darabokat Liszt utólag vállalta-e vagy megtárgalta.

Azonban, a párizsi időszak vitathatatlan eredményei ellenére, valamikor 1836 folyamán, Liszt mégis változtatott kompozíciós stílusán, sőt, annak is szükségét érezte, hogy ennek okairól kritikákat, pályatársait és közönségét nyílt levélben tájékoztassa. Alig másfél évvel az Harmonies és az Apparitions megjelenése után, a Revue et Gazette musicale de Paris 1837. február 12-i számában publikálta azt a George Sand-nak címzett levelét, amelyben párizsi alkotókorszakáról már önkritikával szól. Elismeri, hogy akkori szerzeményein érződik valamiféle „láz”, ami hallgatóit zavarba ejthette, ugyanakkor, véleménye szerint, ez a „láz” stílus érthető következménye volt annak a lelkiállapotnak, amelyben e kompozíciók megfogantak: *„Ez idő tájt irtam több olyan darabot, amelyeken szükségképpen érződött az a láz-féle, amely emésztett engem. A közönség bizarnnak, érthetetlennek találta őket; még ön is, barátom, homályossággal és zavarossággal vádolt olykor. Oly távol áll tőlem, hogy e kettős ítélet ellen fellebbezzek, hogy első gondolatom az volt: tűzbe vetem őket. Mindazonáltal, szeretném, ha szabad lenne néhány szót szólnom azok kapcsán, mintegy gyászbeszédként. — Bizonyos művészek alkotása egyet jelent az életükkel. (...) A muzsikusként, különösen az, akit a természet inspirál — anélkül persze, hogy azt utánozná —, hangokban árasztja ki sorsa legbensőbb titkait.”* Ennek értelmében, a kompozícióit ért bírálatokra azzal vág vissza, hogy kritikásai nem értették meg „láz” lelkiállapotát, következésképpen, stílusáról a költői tartalom ismerete nélkül ítélték, azaz anélkül, hogy valóban megállapíthatták volna, hogy az adott stílus milyen mértékben járul hozzá az eszmei mondánivaló kifejezéséhez. A keserű tapasztalatok birtokában jut arra a meggyőződésre, hogy a zeneszerző jól teszi, ha néhány sorban megfogalmazza műve *„pszichikai vázlatát”* („l'esquisse psychique”) — azaz előszóval vagy mottóval látja el —, hogy segítsen alkotása költői üzenetének a megértésében, s egyúttal megelőzhesse, hogy szerzeményével kapcsolatban hamis, zeneszerzői szándékát teljesen félreértő interpretációk tömege lásson napvilágot *(„une foule de traductions erronées ... d'une intention que le musicien n'a jamais eue”)*. Gondolatmenete egy későbbi szakaszában végül arra az álláspontra helyezkedik, hogy végeredményben nem is lehet egy műalkotásnak avatottabb és szigorúbb bíróját magánál az alkotójánál: *„Az hiszi talán — teszi fel a költői kérdést Sand-nak és többi olvasójának —, hogy a jóreményű muzsikusként, bizonyos idő elteltével, amikor az ihlet láza lenyugodott, és amikor már teljesen kigyógyult a diadal mámorából és a sikertelenség miatti ingerültségéből, nem tudja jobban a világ összes aristarchosánál, hogy hol hibázott, melyek kompozíciójának fogyatékos oldalai, és miért azok?”*

A levél arra enged következtetni, hogy a stílusátalakításra Lisztet nem — vagy legalábbis nem elsősorban — kompozíciós hibák, zeneszerzői hiányosságok utólagos felfedezése készítette. Minden jel arra mutat, hogy 1836—37-ben ezen a módon attól a lelki-szellemi kiindulóponttól akart eltávolodni és függetlenedni, amely párizsi darabjait, illetőleg azok bizonyos stíluselemét életre hívta. Művei kedvezőtlen fogadtatása, bár minden bizonnyal

nyomós érvként jött számításba, ehhez csak külső okot szolgáltatott: mint pályakezdő zeneszerző, Liszt nyilván félt az elszigetelődéstől, annál inkább is, mert kompozíciós stílusát az általa legtöbbször tartott pályatársai is elutasították. Valószínűleg az elszigetelődéstől való félelem, egyszersmind az öngazolás vágya indította arra, hogy egy máskülönbőn szerzői magánügynek tetsző problémát a nyilvánosság elé tárjon. A stílus módosításának azonban elsősorban bizonyára belső indítéka volt, mégpedig az, hogy miután Liszt túljutott a krízisen, szembekerült hajdani önmagával és az akkori lelkiállapotának megfelelő kompozíciós stílusideállal.

Ugyanakkor, az 1836–37-es évek törekvése — az első alkotókorszak lezárásának és a közelebről akkor még meghatározatlan új úton való elindulásnak a szándéka — párosult az igazi zeneszerzői út megkezdésének régi óhajával. Az igazi, Liszt szavaival a belső útvonal („*ligne intérieure*”⁷⁴) keresése Liszt zeneszerzői magatartásának egészen Weimariig jellemző vonása maradt, s ez hozzájárult ahhoz, hogy a weimari letelepedést megelőző időszakot a Liszt-kutatás egyetlen egységnek értelmezze, az alkotói életmű előkészítő szakaszának tekintse. A belső út kijelölésének, vagyis a zeneszerzői önmeghatározásnak az igénye először 1832–34 táján merült fel Lisztben. Az út első szakasza 1834–35-ig tartott, és a legértettebb párizsi kompozíciókig vezetett el. Az 1835-ös határkőnél megállva, Liszt újból tisztázta az útvonalat, amelynek irányát — Hillerhez frott ősi leveléből tudjuk — három eredeti zongorasorozattal jelölte ki. A *Marie Poème*, az *Harmonies poétiques* és a 24 grandes études komponálásának megkezdéséig vagy nem vált még kétségessé a párizsi kompozíciós stílus érvényessége, vagy egy másik szempont, másik cél kötötte le Liszt figyelmét: az improvizátor-, feldolgozóattitűdöt, amely addigi zeneszerzői tevékenységét elsősorban jellemezte, készült felváltani az önálló invencióból alkotó zeneszerzőével. Ez a szempont magyarázza Marie d’Agoult 1837. október 5-i naplójegyzetét is, amely a 24 grandes études 1–12. darabja befejezése alkalmából íródott: „*szép mű, amely méltó módon kezdi meg eredeti szerzeményei sorát.*”⁷⁵ A Hiller-féle levélben ígért két költői jellegű sorozat komponálása — talán mert túl sok szállal fűződtek a párizsi alkotókorszakhoz, vagy mert a svájci utazás, az új emberi-természeti környezet ihlette erősebbnek bizonyult — a terv után nem sokkal abbamaradt. A helyettük megszületett svájci darabok (*Album d’un voyageur I. Impressions et poésies*) letisztult stílusán le lehet mérni, milyen zenei konzekvenciákkal járt Liszt kedélyállapotának 1836 körüli javulása.

A stílusváltás vitathatatlan ténye ellenére, az Harmonies-zongoradarab és a *De profundis* gazdag asszociációs köre és számos zenei-szellemi-lelki vonatkozása ismeretében, nehezen képzelhető el, hogy Lisztnek valóban szándékában állt volna 1836–37-ben lezárni ezeknek a kompozícióknak a történetét, vagy akár csak eltávolodni az általuk képviselt gondolatköröktől. Gyanúnkat nemcsak a nagy jövő előtt álló Harmonies-sorozat ekkori vázlatai⁶, hanem Marie d’Agoult memoárja és naplói is megerősítik. Marie-nál olvashatjuk, hogy Liszt, a svájci nyugalmat kihasználva, idejét a mesterek elmélyült tanulmányozásának és egy nagy mű komponálásának igyekezett szentelni⁷. A következő sorokból fogalmat alkothatunk a tervbe vett mű inspirációs forrásairól is: „*Mindenekfelett a vallásos művészet foglalkoztatta őt [Lisztet]. A bibliai történetek, a keresztény legendák, sőt bizonyos pillanatokban, amikor zsenije hangja erősebb volt a kétségeinél, az emberek Megváltójának szenvedéstörténete izgatták gondolatait. Visszahelyezni a templomba a szakrális zenét, amit a század profán izlése száműzött onnan; a legeszeményibb művészetben visszaadni Istennek a kultusz tisztaságát, megindítani, megragadni a tömegeket, eltölteni lelküket imádatlaltal és isteni szeretettel: ez volt az a titkos reménység, amit Ferenc táplált. ...*”⁸ E sorokat olvasva észre kell vennünk, hogy Liszt ugyanazt a gondolatsort folytatta ebben az alkotókorszakában is, amely a *De profundis* ihlette, és amelyre őt Lamennais indította. Kompozíciós problémái miatt ugyan a Zsoltár torzó maradt, és Liszt, hosszú élete folyamán, hallgatott róla; azonban a Lamennais-i szellem, amely azt életre hívta, megőrizte aktualitását a későbbi alkotókorszakokban is.

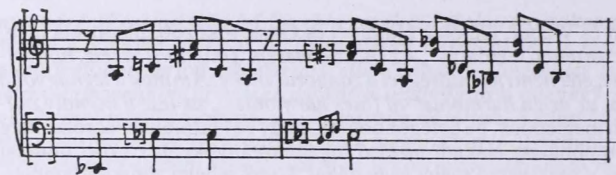
Szintén a belső út folyamatosságát bizonyítják Liszt szavai 1839 júniusából, mégpedig éppen a másik kiemelkedő fontosságú párizsi kompozíció, az *Harmonies-zongoradarab* kapcsán. Vallomását Marie d’Agoult naplója örökítette meg. Liszt, miután zeneszerzőként

a maga helyét Beethoven és Weber, illetőleg Hummel és Onslow között állapította meg, meghatározta a saját zenetörténeti feladatát: „Az én, küldetésem' (mission) az lesz, hogy elsőként ültessem át a költészetet némi jelentőséggel a zongorazenebe. Aminek a legnagyobb fontosságot tulajdonítom, az az én harmonies-m (mes harmonies); az lesz a komoly művem...”⁸. Liszt szavai igen meglepőek, ha belegondolunk, hogy az Harmonies-sorozat még nem is létezik, mivel komponálása elakadt az első fogalmazványoknál. Ekkori munkái alapján azt várnánk, hogy a zeneszerző svájci vagy itáliai, költői jellegű zongoradarabjainak, a majdani Années de pélerinage első verzióinak tulajdonít kiemelkedő fontosságot. Az idézet folytatása azt is elárulja, hogy miként vélekedik Liszt az 1835-ben publikált darabról és a sorozat ezt követően felvázolt első fogalmazványairól, valamint hogy mit utasított el 1836–37-ben a párizsi alkotókorszak stílusából: „Első harmóniáim, nem szerencsések' (malheureuses), de érezni bennük a nem mindennapi gondolatot, költészetet. Semmit sem szeretnék elhagyni belőlük, hacsak talán nem azt a mélyeséges, életunszágot' (le profond sentiment d'ennui)”, amit tizenöt év múlva tudnék helyrehozni.”⁹ Liszt ezúttal jósnak bizonyult, ugyanis a következő évben, 1840 őszén¹⁰ megkezdett kompozíciós munka eredményére, a „profond sentiment d'ennui”- „nélküli” Harmonies-sorozatra majdnem 15 évet kellett várni, míg végre 1853-ban a lipcsei Kistner-kiadónál megjelent. Liszt szavai megvilágítják számunkra az 1837 januárjában írott George Sand-levél értelmét is: a „láz” a mal du siècle belső nyugtalanságát jelenti, aminek valóban zavarba ejtő zenei kifejezőmódját az Harmonies-zongoradarabban próbáltuk értelmezni. 1836–37 folyamán Liszt nem általában véve a párizsi stílust utasította el, hanem annak csak egy részét, a mal du siècle-stílus jegyeit. Az 1839-es nyilatkozat megerősíti azt a sejtésünket, hogy a stílusváltásra elsősorban nem szakmai megfontolásból került sor, hanem Liszt lelki-szellemi fejlődése kényszerítette ki azt, amelynek hatására, Lamennais tanítását megfogadva, elutasította a renéi közömbös, destruktív létezemléletet. Ez a pozitív lelki változás jut kifejezésre az Impressions et poésies darabjainak letisztult stílusában.

A mal du siècle elutasítása szükségessé tette az Harmonies-zongoradarab és az Harmonies-sorozat első koncepciójának módosítását. Ekkor kezdődött meg az a folyamat, amely végére az 1835-ös zongoradarab „ennui”-je jelentését tekintve azonossá vált a Hangszeres zsolttár „profundum”-ával, vagyis dramaturgiailag az Harmonies és a De profundis mindkét „pólusa” egymás megfelelője lett. Sőt, a dramaturgiai megfelelés révén az Harmonies utódja, a Pensée des morts bizonyos értelemben most már zeneileg is azonosulhatott a De profundisszal: egyes zenei anyagait magába olvasztva, a Zsolttár örökébe léphetett a Liszt-œuvre-ben.

Míg a stílusátalakítás és ezen belül az Harmonies-zongoradarab, valamint az Harmonies első sorozatkoncepciójának módosítása Liszt határozott döntésének volt az eredménye, addig maga az átalakulás többé-kevésbé spontán módon ment végbe. Liszt azt sem döntötte meg el 1840 táján, hogy a De profundis további sorsa az Harmonies-Pensée darabával fonódjon össze. Ekkortájt és az 1840-es évek első felében nem került közvetlen kapcsolatba egymással a két párizsi mű, ehelyett egy közös, de tágabb asszociációs körben találkoztak: mindkettő a Haláltánc, illetőleg a Dies irae-tétel környezetében bukkan fel Liszt vázlatai között.

Az Harmonies-zongoradarabról korábban már megállapítottuk, hogy az, tartalmi-formai jellegéből következően — „variációsor a halálra” — egyfajta proto-Haláltáncnak minősül. A 40-es évek elején az Harmonies azután valóban kapcsolatba kerül a Dies irae-vel, ha nem is a gregorián dallammal, hanem Mozart Requiemjének Dies irae-tételével. Az Harmonies kiáltás-motívumát Liszt egyhelyütt a Confutatis-szakasz szekvenciálisan ismétlődő akkordmenetével (26–27. ü.) hozza összefüggésbe (Lichnowsky-vázlatkönyv, WRgs N8 34.)¹¹:



Modulation
du Requiem
de Mozart

A De profundisnak Liszt egy ideig kereste az örökösét, és 1840 táján úgy látszott, hogy a Haláltáncban találja meg azt. A „De profundis en faux-bourdon”-idézet ugyanis megjelenik a Haláltánc 1840 körüli korai fogalmazványában (WRGs H6) a mű variációsorába illeszkedve. Bár a Haláltánc ezen formájának zongoraszólamát nem ismerjük — a fogalmazvány csak a zenekari anyagot őrizte meg —, a zongoraszólam egy részletét, és éppen azt, amelyik a De profundis-idézetet tartalmazza, azonosíthatjuk Liszt különálló vázlatlapjai között (WRGs Z31,5). Hogy a Dies irae-dallam és a De profundis Liszt számára közeli rokonok, az ún. Tasso-vázlatkönyv 1845 körüli, idegen kézfől származó bejegyzése is dokumentálja, amely a Dies irae-sequentia („Prose des Morts”) 1–5. versének négyszólamú harmonizációját és a Liszt által idézett „De profundis (en faux-bourdon)”-részletet őrizte meg (WRGs N5 115–114.). A De profundis-idézet után olvasható harmadik másolat, amely a „Miserere von Palästrina [sic!] (Wie es in der Sixtinischen Capelle gesungen)” címet viseli, már a De profundis-zongoraverseny igazi örököse(i) felé vezet minket. A Miserere-idézet — amelynek szerzője valószínűleg nem Palestrina — az Harmonies-zongoraszólam Miserere d’après Palestrina című tételének kölcsönanyagát tartalmazza. A sorozat első verziója, amely 12 tételből állt, a 40-es években íródott. Legfőbb forrása az ún. Harmonies-vázlatkönyv, amelyben 1847 őszén (–1848 telén) keletkezett fogalmazványokat találunk. Ezek között maradt fenn az Harmonies-zongoradarab töredékes vázlata, amely még távol áll ugyan a végleges formától, de biztonsággal azonosítható és világosan kiderül belőle az átdolgozás lényege: az inga-motívumot, amely a variációs mű tematikus alapjául szolgál, és a kiáltás-motívumot Liszt összeszövi a De profundis zoltáridézetével.

Az 1835-ös zongoramű, a De profundis és a Pensée des morts belső összefüggését különösen jól megvilágítja az az 1850 körüli feljegyzés (WRGs Z30), amely az akkoriban 6 tételre tervezett ciklus tételsorát rögzíti:

„*Harmonies poetiques et religieuses*

1. *Elevez-vous voix de mon âme* [Invocation]
2. *Ave Maria*
3. *Benediction de Dieu dans la solitude*
4. *Les Morts*
5. *Pater noster*
6. *Prière* [Hymne] *de l'enfant à son réveil*”

A hat tétel, legalábbis sorrendjét tekintve, megegyezik a ciklus 1–6. végleges tételével, kivéve, hogy a Pensée des morts cím helyett a (Les) Morts-t olvashatjuk minden bizonnyal azonos tételre utaló címként. Lamennais költői prózája, amelyet a De profundis — Psaume instrumentális költői-szellemi megfelelőjének értelmeztünk, ezek szerint dramaturgiai párhuzamba állítható az Harmonies-zongoradarab utódjával is. Ez csak a mal du siècle-darab negatív pólusának időközbeni átértelmeződésével, az 1835-ben még csak elvi szinten elképzelt ennui-profundum megfeleltetés realizálásával vált lehetségessé. A végleges cím, amely feltehetőleg az egységesség érdekében váltotta fel a Lamennais-félt, szervesen illeszkedik e gondolatkörbe. A Lamartine-költemény korábbi címe ugyanis De profundis ou Pensée des morts volt, amiről Liszt bizonyára tudott. Mivel az 1832-es Lamennais-próza tartalma, költői alapállása feltűnően egyezik az 1830-ban publikált Lamartine-költemé-

nyével, elképzelhető, hogy Lamennais írását a Pensée des morts inspirálta. Az „ennui”-szó liszti értelmezését világossá teszi a komponista Lina Ramann kérdésére adott válasza 1875-ből. Ramann a Pensée des morts születéséről kérdezi Lisztet, aki az első, 1835-ös verzióval kapcsolatban kitér a mottó magyarázatára is: „A 34-ben [valójában 1835] (Párizsban) megjelent »Harmonies poétiques«-töredék (az »avec un profond sentiment d'ennui« megkülönböztető névvel... NB. az Ennui-t itt abban az értelemben használtam, mint ahogy Bossuet mondta: »cet inexorable ennui qui est le fond de la vie humaine« — nem a szokásos módon, unalom-értelemben, hanem mint az emberek gyöttrődése...)»¹².

Az 1835-ös Harmonies és az 1853-as Pensée des morts döntően a végkicsengésben különbözik egymástól. Míg a mal du siècle-darab, bár eljut az Andante religioso himnuszáig, a záróütemekben visszahull a semmibe, a kezdés atmoszférájába, addig a Pensée des morts transzcendens megoldása véglegesnek, biztosnak tűnik. A darabon végrehajtott egyéb kompozíciós változtatások előkészítik, dramaturgiaiailag indokolják az új befejezést. A De profundisből Liszt átvette a zsolttáridézetet és dramaturgiai ellentétét, a vele motívikus rokonságban álló himnuszanyagot. A himnusz az Andante religioso helyébe lép, vagyis Liszt a Hangszeres zsolttár dramaturgiai ötletét ültette át a zongoradarabba. Am a zsolttár és a himnusz csak kiemeli a kompozíció dramaturgiai szerkezetét, mivel a megoldást nem a himnusz, hanem az inga-motívum átértelmeződése eredményezi. A zsolttáridézet és a záró-himnusz között felhangzó inga-motívum emlékeztet ugyan a mű kezdetére, valójában azonban az itt megszólaló, bővített szekundot körülíró dallam már egy mélyebb értelem nyert, átlényegült témaalak. Dallamvonala ugyanis megegyezik a crux-motívum egyik lehetséges rajzolatával, vagyis az életvonal értelmű inga-képlet azonosul a Krisztust jelképező kereszt-motívummal: az életet a kereszttség, a kereszténység teszi elviselhetővé és érdekessé arra, hogy vállaljuk. Az inga-téma ezzel a többlételemmel gazdagodva képes betölteni funkcióját, vagyis a zsolttárt himnusszá emelni.

A kereszt- és az inga-motívum nemcsak a Pensée des morts-ban nyer különleges jelentőséget, hanem az Harmonies-ciklus egészében is. Az egyes darabok fő tematikus anyagai ugyanis vagy az inga-, vagy a crux-motívumra vezethetők vissza. Minthogy a crux-motívum a De profundis-zongoraversenyből származik, az Harmonies-ciklus egésze is a Zsolttár szellemi-zenei örökösének tekinthető. A Pensée des morts, amelyben a két alapmotívum összekapcsolódik, ilyenformán a ciklus megértésének a kulcsdarabja.

*

Az Harmonies-zongoradarab metamorfózisa Liszt emberi-zeneszerzői változásának tükörképe. Az átalakulás folyamatát nyomon követve láttuk, hogy a párizsi évek Liszt szellemi-zeneszerzői fejlődése szempontjából meghatározónak bizonyultak, mivel Párizs szellemi légköre emberi vonásait és zeneszerzői arculatát egyaránt formálta. Ekkor alakult ki a Liszt-stílus kompozíciós jegyeinek azon összessége, amely a teljes alkotói életművet jellemzi. Ez azt jelenti, hogy a párizsi stílust, egészében véve, Liszt sosem utasította el, sem 1837-ben, sem később. Az 1836–37-es stílusváltás mindenekelőtt etikai igényből fakadt: általa Liszt a renéi szélsőséges individualizmust tagadta meg a keresztény tanítás szellemében. Ugyanakkor, az elutasított stílus a maga nemében, esztétikailag érvényes volt, tökéletes kifejezője a „mal du siècle”-lelkiállapotnak, amely, ha megértik, bizonyíthatóan volna a kortársak előtt a komponista tehetségét és szakmai felkészültségét. A stílus feladására, a lelki-szellemi motiváció mellett, éppen az értetlen fogadtatás indíthatta Lisztet. Egyrészt, mint említettük, a fiatal komponista valójában félt az elszigetelődéstől. Másrészt a pályázat reagálásából talán megérezte-megértette, hogy, ha a „tagadás” stílusa eluralkodik, azaz az anti-téma, az atonalitás, a Liszt által „sans ton, ni mesure”-ként jellemzett stílus válik meghatározóvá, akkor a zene elveszítheti kommunikációs képességét, megszűnhet „a társas érintkezés nyelvének” lenni.

Nyilván nem véletlen, hogy ugyanakkor, amikor a modern életérzés, a mal du siècle-lelkiállapot zenei kifejezése céljából Liszt számára használhatatlannak bizonyult a tonális rendszer, amely pedig a nyugat-európai zene alapja, e rendszer határaitól kezdett gondol-

Pensée des morts 58-94. ü.

58 *recitativo*
De pro-fundis clama-vi ad te Do-mi-ne: Do-mi-ne e-xau-di vo-cem me-am.

60 Fi-ant aures tuac in-ten-den-tes in vo-cem de-pre-ca-tio-nis me-ac.

62

65

66 *Tempo I* *Recitativo*

69 *Recitativo*

m.s.
m.d.

72 *p*

m.s. dim. pp
m.d.

77 *Adagio*

dolcissimo una corda pp

85 *Adagio cantabile assai*

l'accompagnamento sempre sotto voce e legato

90

kodni egy zeneteoretikus is: François-Joseph Fétis. Fétis elméleti úton jutott el a tonális rendszer végső fázisáig, az omnitonique-rendszerig, amelyben különböző akkordhang-átértelmezésekkel valamennyi hang tonikává válhat. Ezáltal megszűnik a funkciós vonzások meghatározta hagyományos hierarchia, vagyis a tonális rendszert 12 egyenlő hang rendszere váltja fel. Felvetette, de nem fejtette ki részletesen egy hasonló elvű ritmikai fejlődés és ennek végén az ordre omnirhythmique lehetőségét is. Bár Fétis elméletét talán semmi sem példázza olyan jól, mint az Harmonies-zongoradarab első része, mégsem gondolhatjuk, hogy a Liszt-mű Fétis tanításának volna a gyümölcse. Fétis és Liszt egészen más úton jutottak el a tonális rendszer végső kiteljesedésének, illetőleg a tonalitás megszűnésének a problémáig. Fétis, mint pozitív szóhasználat is jelzi — „omnitonique”, azaz „minden hang (lehet) tonika” —, valószínűleg inkább előnyöket várt a tonalitás utolsó fázisától; a zenei kifejező eszköztár bővülését és a korlátok megszűnését remélte általa. Liszt, aki a „túlso oldalról”, a mal du siècle tapasztalata felől jutott el a tonalitás végső fázisáig, sokkal világosabban látta a következményeket: ha minden hang tonikává válhat, az adott esetben azt jelenti, hogy egyik sem elég erős ahhoz, hogy azzá is legyen. Ez az út nem a tonalitás kiteljesedéséhez, hanem megszűnéséhez vezet el.

Ha ezt is figyelembe vesszük, akkor szükségszerűnek tűnik, hogy Liszt az 1830-as évtized közepe táján szembeszállt ezzel a „veszélyes” tendenciával. Ha zeneszerzőként, a zene nyelvén akarta magát megérteni, akkor a mal du siècle-nyelvzetet helyett egyéni, de az értetőség határain belüli zenei nyelvet kellett létrehoznia. Ez született meg az 1830-as évek második felében s maradt érvényben a következő évtizedekben is. A Párizsban felvetődött probléma, az európai zene jövőjének problémája azonban továbbkísérte Lisztet életén. Belső útvonalát követve, Liszt időskorában újból egy, a korábbihoz képest individualisabb zenei nyelvhez érkezett el, amelyben bizonyos mértékig a mal du siècle-stílus aktualizálódott. Ezt a kései stílust nem a korábbi „láz” és „közömbösség” ihlette, hanem a szellemi elmagányosodás, általa az alkotó és a kor egymástól való fokozatos távolodása-elszakadása jut kifejezésre. Míg a középső évtizedekben a mal du siècle-stílus elsősorban „etikailag” tisztult meg, addig ugyanez a folyamat a kései kompozíciókban a zenei stíluselemek területén is végbement: a párizsi stílus érzéki elemeinek kiszűrésével, egy egységes „szigorú stílus” jött létre.

JEGYZETEK

¹ Később, 1838–39-ben Liszt az Etudes en douze exercices-t (R.1) publikálta Op.1-ként Hofmeisternél, Lipcsében.

² *Vers ce temps, j'écrivis plusieurs morceaux qui se sentaient nécessairement de l'espace de fièvre qui me dévorait. Le public les trouva bizarres, incompréhensibles; vous-même, mon ami, m'en avez parfois reproché le vague et la diffusion.*

Je suis si loin d'en appeler de cette double condamnation, que mon premier soin a été de les jeter au feu. Toutefois, je voudrais qu'il me fût permis de dire quelques mots à leur occasion, en guise d'oraison funèbre.

L'œuvre de certains artistes, c'est leur vie. In séparément identifiés l'un à l'autre, ils sont semblables à ces divinités de la fable, dont l'existence était enchaînée à celle d'un arbre des forêts. Le sang qui fait battre leur cœur est aussi la sève qui s'étale en feuilles et en fruits sur leurs rameaux, et le baume précieux que l'on recueille sur leur écorce, ce sont les larmes silencieuses qui coulent une à une de leurs paupières. Le musicien surtout qui s'inspire de la nature, mais sans la copier, exhale en sons les plus intimes mystères de sa destinée. Il pense, il sent, il parle en musique; mais comme sa langue, plus arbitraire et moins définie que toutes les autres, se plie à une multitude d'interprétations diverses, à peu près comme ces beaux nuages dorés par le soleil couchant qui revêtent complaisamment toutes les formes que leur assigne l'imagination du promeneur solitaire, il n'est pas inutile, il n'est surtout pas ridicule, comme on se plaît à le répéter, que le compositeur donne en quelques lignes l'esquisse psychique de son œuvre, qu'il dise ce qu'il a voulu faire, et que, sans entrer dans des explications puériles, dans de minuscules détails, il exprime l'idée fondamentale de sa composition. Libre alors à la critique d'intervenir pour blâmer ou louer la manifestation plus ou moins belle et heureuse de la pensée; mais de cette façon elle évierait une foule de traductions erronées, de conjectures hasardeuses, d'oiseuses paraphrases d'une intention que le musicien n'a jamais eue, et de commentaires interminables reposant sur le vide. Liszt F.: Lettres d'un bachelier ès musique I. janvier 1837. in: Pages romantiques... 105–106.

³ *J'ai la ferme conviction qu'il y a une sorte de critique philosophique des œuvres d'art que personne ne saurait mieux faire que l'artiste lui-même: ne vous raillez pas de mon idée, quelque bizarre qu'elle puisse paraître au premier abord. Croyez-vous que le musicien de bonne foi, après un certain temps écoulé, quand la fièvre de l'inspiration est calmée et qu'il est également guéri de l'enivrement du triomphe ou de l'irritation de l'insuccès, ne sait pas mieux que tous les aristarques du monde par quel endroit il a failli, quels sont les côtés défectueux de sa composition, et pourquoi ils le sont? Reste donc à se sentir un orgueil assez dégagé de toute vanité pour oser le dire franchement et courageusement au public. Ce courage est-il donc si difficile?* Pages romantique... 107.

⁴ L. Liszt 1835 őszén keltezett, Ferdinand Hillernek írott levelét az I. fejezet 54. jegyzetében.

⁵ *Franz vient d'achever ses douze préludes; c'est une belle œuvre qui commence dignement la série de ses compositions originales.* Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult (Daniel Stern). Présentation et notes de Charles F. Dupéchez. Mercure de France, Paris 1990. Journal II, 151.

⁶ Felsorolásukat l. az I. fejezet 181–182., 184. oldalán. Magyar Zene 36/2 (1995/2.).

⁷ „Nous voulions la solitude, le recueillement, le travail. Franz, lassé et en quelque sorte humilié des éclats d'une célébrité dont il ne resterait rien après lui, tourmenté d'ambitions plus hautes, souhaitait que le silence se fit autour de son nom et de sa vie, afin de se livrer sans trouble à l'étude sérieuse des Maitres et à la composition d'un grand œuvre d'art.

L'art religieux le préoccupait au-dessus de tout. Les sujets bibliques, les légendes chrétiennes et même à certains moments, quand son génie parlait plus haut que ses doutes, la Passion du Sauveur des hommes sollicitaient sa pensée. Remettre dans le temple la musique sacrée que les goûts profanes du siècle en avaient bannie; rendre à Dieu dans le plus idéal des arts un culte épuré, émouvoir, entraîner les foules, les pénétrer d'adoration et d'amour divin: tel était l'espoir secret que nourrissait Franz...” Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult (Daniel Stern). Présentation et notes de Charles F. Dupêchez. Mercure de France, Paris 1990. I, 319.

⁸ „Ma place sera entre Weber et Beethoven ou bien entre Hummel et Onslow. Je suis peut-être un génie manqué, c'est ce que le temps fera voir. Je sens que je ne suis point un homme médiocre. Ma „mission” à moi sera d'avoir le premier mis avec quelque éclat la poésie dans la musique de piano. Ce à quoi j'attache le plus d'importance, ce sont mes harmonies; ce sera là mon œuvre sérieuse; je ne sacrifierai rien à l'effet.” Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult... Journal II, 201–202.

⁹ „Mes premières harmonies sont „malheureuse” mais on y sent une pensée, une poésie non commune. Je n'en voudrais rien trancher, si ce n'est peut-être le profond „sentiment d'ennui” que je remettrais dans quinze ans.” Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult... II, 201–202.

¹⁰ A sorozat komponálásának újrakezdéséről Liszt 1841. július 10-i Marie d'Agoult-nak szóló levele tájékoztat először: „...je vous prie de vouloir bien faire chercher, je ne sais où un cahier relié de papier de musique [format à la Française], sur lequel j'ai esquissé plusieurs des Harmonies poétiques (la Prière d'un enfant à son réveil) à Fontainebleau [azaz 1840 októberében].” D. Ollivier: Correspondance... II, 170.

¹¹ A kiáltás/recitativo-motívum része mind az Harmonies-zongoradarabnak, mind a De profundisnak. Azért az Harmonies-val hozzuk itt összefüggésbe, mert a Lichnowsky-vázlatkönyvben az Harmonies-sorozat vázlatai között jelenik meg. Részletesebben erről I. Kaczmarczyk A.: „Marie, Poème”, Magyar Zene XXXV/2 (1994/2) 161.

¹² „Das im Jahre 34 (in Paris) erschienene Fragment der „Harmonies poétiques” (mit der absonderlichen Bezeichnung »avec un profond sentiment d'ennui«... NB Ennui wurde hier in dem Sinne genommen wie Bossuet sagte: »cet inexorable ennui qui est le fond de la vie humaine« — nicht als Langweile der gewöhnlichen Sorte, sondern als Trübsal der Menschenkindern...) Nun denn, die 4, 5 ersten Seiten dieses Fragments der „harmonies poétiques” nahm ich wieder auf, Anno 50, in der »Pensée des Morts“ deren Schluss die melodische Wendung (Verklärung?) der vorangehenden herben gregorianischen Intonation des »de profundis clamavi ad Te, Domine!« bildet.” Fragezettel Ramann — Liszt, No.9. November 1875. In: L. Ramann: Lisztiana, Hrsg. von A. Seidl. Mainz 1983. 394.

ALFÖLDY GÁBOR:

GOLDMARK KÁROLY VÁZLATKÖNYVEI

Kecskeméti Istvánnak

BEVEZETŐ

Az eddigi Goldmark-szakirodalom viszonylag nagy számban tartalmaz műismertetéseket, olykor egészen részletes analíziseket is. A legtöbb jelentős Goldmark-műről már készült kisebb-nagyobb elemző tanulmány vagy rádióelőadás. Ezek azonban kivétel nélkül a kész alkotásokat vették nagyító alá, így azokról csupán a végleges változatok alapján alkothattak képet; a komponálási folyamatról, a művek keletkezéstörténetéről nem sok adat állt rendelkezésre. Éppen ezért tartottuk fontosnak, hogy e vázlatkönyvek áttanulmányozásával a zeneszerzői munka műhelytitkaiba is bepillanthassunk, s egyes művek keletkezéstörténetéhez adalékokat kapjunk.

Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában őrzött¹ négy fennmaradt vázlatkönyv feldolgozása (a katalógusbavételhez szükséges adatok megállapításán túl) egészen eddig nem történt meg. Tekintettel a vázlatok igen nagy számára — összesen mintegy 600 oldalnyi zenei lejegyzésről van szó — tanulmányunk célja első megközelítésként a vázlatok azonosítása és a velük kapcsolatos általános és egyedi észrevételek, esetleg új adatok, összefüggések kiemelése. Jelen tanulmány keretein belül azonban nem vállalkozhatunk a vázlatkönyvbeli feljegyzések elemzésére, az alkotómunka — művenként más és más, esetleg típusokra osztható — teljes folyamatának feltárására, valamint a vázlatok pontos datálására. Ezek problémáira és támpontjaira azonban fontosnak tartottuk külön fejezetben kitérni.

Mivel a vázlatok túlnyomó többségénél a mű címét nem találjuk, sem egyéb utalásokat, így azonosításukat el kellett végeznünk. Ez a munka csak a teljes életmű — mintegy 160 zenemű² — ismeretében volt lehetséges. A javarészt emlékezetből végzett felismerést legtöbbször a nyomtatott partitúrával vagy zongorakivonattal, illetve az eredeti kéziratokkal való összevetés követte. A könyvek nagy számban tartalmaznak olyan vázlatokat is, amelyeknek későbbi felhasználásáról nem tudunk³, ennek ellenére összesen 63 mű részleteit sikerült azonosítani a vázlatkönyvekben, s ez az életműnek több mint egyharmad része.

Külön ki kell emelnünk, hogy a vázlatkönyvekben olyan művekre is bukkantunk, amelyekről nem volt tudomásunk, s az eddigi műjegyzékekben⁴ nem szerepelnek. Összesen 17 ilyen, dátummal és esetenként Goldmark szignálásával is ellátott darabot találtunk. Ezek legtöbbször tanulmány jellegű kompozíció (Bach stílusában írott fűgák és kánonok), amelyek Goldmark zeneszerzői autodidaxisának emlékei: az öregkoráig folytatott kontrapunktikus gyakorlatok — eddig megsemmisítettnek hitt, de szerencsére itt fennmaradt — darabjai. Önálló kompozíció viszont egy — barátjának, Ignaz Brüll zongoraművésznek ajánlott — szöveges kánon⁵ és egy Desz-dúr hangnemű zongoradarab⁶.

A vázlatkönyvekkel az OSZK-beli Goldmark-hagyatékban szereplő új, az 1978-as⁷ katalógizálásakor felállított sorrendjükben foglalkozunk, amely sem kronológiai, sem más szempontot nem tükröz.

Mind a négy könyvben fekete ceruzás foliálás található. Ez utólagos, valószínűleg a könyvtári leltár készítésekor került a foliók rectójára. A 3. könyvben az 55. foliótól paginálás indul, amely bizonyosan Goldmarktól származik. Tanulmányunkban az egyes lapokra való utaláskor a folioszám mellett a recto oldalak az „a”, a verso oldalak a „b” jelölést

kapják. Az autográf oldalszámozást — mivel csak az egyik könyv egy részében szerepel — nem használtuk fel.

A zeneművek címét mindig *kurzív* betűvel írjuk. Először mindig az eredeti — legtöbbször német — alakjukban említjük (kivéve a műfajra vagy apparátusra utaló címe-
ket), később — ha van ilyen — az általánosan elfogadott magyar változatot használjuk.

A vázlatkönyvek tartalmát folióról folióra leíró jegyzék (helyrajzi kimutatás) — munkánk módszeréből adódóan — a jövőben természetesen tovább pontosítható, javítható, illetve kiegészíthető.

*

Kutatásunk eredményét — mint az első, Goldmark-kéziratokkal foglalkozó tanulmányt⁸ — abban a reményben adjuk közre, hogy munkánk segítségére lehet a jövőbeli Goldmark-kutatásnak, s ezáltal hozzájárulhat egyik kiemelkedő, hajdan világhírű, romantikus komponistánk életművének mélyebb megismeréséhez.

NÉHÁNY ADALÉK GOLDMARK KOMPONÁLÁSI MÓDSZERÉHEZ

A VÁZLATKÖNYVEK HASZNÁLATARÓL

Csupán néhány olyan általános észrevételt kívánunk itt közzétenni, amelyeket a vázlatkönyvek tanulmányozásakor, illetve az ehhez kapcsolódó munkák során tapasztaltunk.

Gyaníthatjuk, hogy Goldmark a kész partitúrát megelőző munkafázisok kottáit megsemmisítette, s hogy e négy vázlatkönyv is csupán kis hányadát képezi a mintegy hat évtizedes alkotói pálya során teleírt hasonló könyveknek⁹. Ezt támasztja alá, hogy az általunk ismert négy könyvben az életműnek mindössze egyharmad részéhez találunk vázlatokat, egyes művekhez pedig csak néhány ütemnyi lejegyzést. Goldmark viszont — amint azt a vázlatkönyvek lejegyzései bizonyítják — műfajtól és nehézségtől függetlenül csak vázlatokkal és témafeljegyzésekkel tudott dolgozni. Feltételezésünk konkrét bizonyítékai azok az ismeretlen, „ötödik” vázlatkönyvből származó, kitépelt lapok, amelyeket az 1. könyvhöz csatolva találunk.

Klempa Károly írja¹⁰: „Emlékezetből komponált ugyan, de mindig volt nála egy kis zenei vázlatkönyv, amelyet állandóan magánál hordott. Ebbe útközben bejegyezte zenei gondolatait.”

Első ötleteit valóban vázlatkönyveibe jegyezte fel. Természetesen nemcsak „útközben”, hanem általában a zongoránál való improvizáláskor. A vázlatkönyvekbe feljegyzett ötleteket néha rögtön kidolgozta, hosszabb fogalmazványokká bővítette, általánosabb azonban, hogy csak néhány ütemnyit írt le, s kidolgozásukra csak később, többnyire külön papíron kerített sort. A témafeljegyzés így az ötlet „megmentését” szolgálta („memo-feljegyzés”).

A négy vázlatkönyv esetében is eltérő használatra gyanakodhatunk. Az 1., 2. és 4. könyv zsebvázlatkönyv, méreteik lehetővé tették, hogy rendszeres sétáira esetleg magával vigye valamelyiket. Erre bizonyítékot csak a 4. könyvben találunk, amelybe énekes madarak hangját is lekottázta. A 3. könyv azonban már méreteinél és súlyánál fogva sem lehetett alkalmas „útközbeni” komponálásra. Ezt inkább az otthoni munkához használhatta, bár kétségtelenül magával vitte többhetes útjaira (pl. Meranba, ahol két, a könyvben szereplő fűgáját is keltezte).

A vázlatkönyvekben összesen mintegy 300 folión található kottalejegyzések terjedelme és kidolgozottsága rendkívül eltérő: az egy-két hangból álló, sebtében lejegyzett ötletektől, témafeljegyzésektől a hosszabb, egybefüggő folyamاتفogalmazványokig és többoldalas particellákig változik. Amíg például a bevezetőben már említett fűgák és kánonok fogalmazványai kivétel nélkül gondosan íróttak, javítást is alig találunk bennük, addig egyes operarészletek — elsősorban a *Der Fremdling* és a *Merlin* című opera részletei — láthatóan gyorsírásszerű kottázással készültek. Klempa említi¹¹: „Munkáit partitúra-vázlattal kezdte, amelyet csak ő tudott elolvasni.”

A Klempa által említett, nehezen olvasható „partitúra-vázlatok” inkább a vázlatkönyvekben található gyorsírásszerű részvázlatokkal és folyamاتفogalmazványokkal

azonosíthatók, a valóban partitúravázlatnak nevezhető, hangszerneveket is tartalmazó, 3-4 vagy többszisztémás particellák itt mindig kidolgozottabbak, gondosabban íróttak.

A vázlatkönyvekbe leggyakrabban fekete tintával írt Goldmark, de néha lila színű tintát is használt, főleg az utólagos javításoknál, kiegészítésekénél. Gyakorik a fekete ceruzás korrekciók, s előfordul lila és kék ceruzás bejegyzés is¹².

Feltűnően sok az áthúzott vázlat. Ezek között gyakran találunk olyanokat, amelyeket később műveihez felhasznált, és olyanokat is, amelyek az eddig ismert művekben nem azonosíthatók. Feltételezhetjük, hogy Goldmark a már felhasznált témákat húzta át (bár nem következetesen), s esetleg hasonlóképpen járt el az általa utólag gyengébbnek minősített öletekkel is.

Az áthúzás történhetett fekete vagy lila tintával és sokszor ceruzával. Meg kell különböztetnünk a teljes oldalra, illetve a csak néhány ütemre vagy kiterjedő áthúzást. Míg az előbbi típus minden esetben utólagos (sokszor ceruzával vagy lila tintával), az utóbbi legtöbbször a komponálás idejéből származik.

Goldmark munkája közben egyszerre több könyvet is a keze ügyében tartott. Ennek köszönhető, hogy egy-egy mű – akár azonos – részletei több vázlatkönyvben is fellelhetők. (Ez a jelenség több mű részleteire is vonatkozik, l. a betűrendes jegyzék.) Egy helyen utal is erre Goldmark, az egyik vázlat fölé odaírta: „2-te kleines Buch”¹³.

ZENEI GONDOLKODÁSMÓD

A kész művek mellett a vázlatkönyvek használatának módja, s maguk a vázlatok is sokat elárulnak Goldmark komponálási módszeréről, írásszokásáról, végső soron zenei *gondolkodásmódjáról*; s ezzel tovább finomítható zeneszerzői habitusáról alkotott képünk.

Köztudomású, hogy Goldmark zeneszerzőként teljesen autodidakta volt, zeneelméleti oktatásban mindössze fél évig részesült a bécsi Konzervatórium hegedű-tanszakos diákjaként. Meglátásunk szerint ezért érezhette szükségét öregkoráig a (részben a vázlatkönyvekben is fellelhető) kontrapunkt-gyakorlatoknak, s ezért hagyta magát befolyásolni a „Roter Igel” asztaltársaságában Brahms és Hanslick sokszor gunyoros és rosszindulatú kritikái által: a Goldmark által mélyen tisztelt és megkérdőjelezhetetlen tudású Brahms nyomasztó hatása belső bizonytalanságot s ezáltal egyfajta bizonyítási kényszert táplált az autodidakta zeneszerzőben.

Goldmark egyszerre csodálta a két „ellenpólus”, Brahms és Wagner művészetét. Brahms baráti köréhez tartozott, de alapítója volt a bécsi Wagner Verein-nak is. Mindkettjük zenei világa hatott rá, kifejezőeszközeiket – a maga módján – beépítette saját zenei nyelvébe. Rendkívüli fogékonyságára jellemző egyébként, hogy Bachtól Pucciniig igen sok szerző hatott rá, de mindezen hatások csupán kifejezőeszközeit gazdagították. Goldmarkot sokszor – rosszallóan – eklektikus szerzőnek nevezik. A kétségkívül kimutatható különböző hatásokat azonban az egyéni érzelmvilág és gondolkodásmód sajátos, egységes stílussá olvasztja.

Goldmark nemcsak zeneszerzőként volt autodidakta, hanem zongorázni is önállóan tanult. 1850-ben Budán bérelt zongorát, s kezdett el – önéletírásában írja: „*saját elképzeléseim szerint (mint mindig) szorgalmasan gyakorolni*”¹⁴. Helyzetére jellemző volt, hogy nem sokkal később – bár a zongorát állítólag „mizerálisabban kezelte”¹⁵ – már zongoratanításból élt, és sikeres tanár lett. Fontosabb azonban, hogy a zongora által feltárulhatott előtte az addig számára még szinte teljesen ismeretlen zeneirodalom, s az improvizációkkal lehetősége nyílhatott kipróbálni saját harmóniai érzékét is. A következő nagy előrelépést – immár első nyilvános, bécsi szerzői estje után! – Bach Wohltemperiertes Klavier-jának megismerése és kontrapunkt-tankönyvek tanulmányozása jelentette, természetesen megintcsak szorgalmas gyakorlással kiegészítve.

Mindezek után nem meglepő, hogy a zongora, mint komponálási eszköz, médium – hegedűs létére is – természetes volt Goldmark számára, s nemcsak az improvizáláskor, hanem a komponálás későbbi szakaszában is. Vele ellentétben a XIX. század végén, illetve a századfordulón a legtöbb zeneszerzőt élenként foglalkoztatta a zenekari művek zongoránál való komponálásának problematikus volta. Mahler például az *V. Szimfóniától* kezdve tu-

datosan szakított korábbi gyakorlatával, s „írásztalánál” kezdett dolgozni. Utólag át is hangszerelte korábbi műveit, mivel zavarta azoknak zongoraszerű hangzása. Goldmarkot ez a kérdés — legalábbis gyakorlati szinten — láthatóan nem foglalkoztatta, sőt, zavarta is a kor modern szerzőinek szerinte „túlzó polifonizmusa”, amint ennek néhány csípős hangú aforizmájában hangot is adott¹⁶.

A vázlatkönyvek áttanulmányozása során megállapíthatjuk, hogy Goldmark — ha nem is minden esetben komponált zongoránál — általában zongoraszerű faktúrában gondolkodott, ötleteit túlyomórészt kétsoros lejegyzéssel rögzítette. Ezekben a lejegyzésekben hangszerre való utalást szinte soha nem találunk. Valószínű, hogy a komponálás későbbi fázisainál is igénybe vette a zongorát. Goldmark unokája, Hegenbarth Franciska írja: „Négy óra tájban belopóztam nagyapám szobájába, aki szokása szerint a zongoránál ült, kottákat írt s közben-közben a billentyűket ütögette...”¹⁷

A zongoránál való komponálás hatása néhol tetten érhető a zenekari művekben is, főképp merev akkordsorokban s a tömörszerű hangszerelésben. A melodikus jellegű részek partitúrájának kidolgozására — ahol láthatóan otthonosabban érezte magát — általában nagyobb gondot fordított. A vázlatkönyvekben azonban sok a homofón, akkordsorszerű vázlatrövidék, s itt az operarészletek kísérete is sokszor akkordisztikus, a zenekari művek részleteihez hasonlóan nem sokat sejtet a későbbi színes hangszerelésből.

Feltűnően sok a lekerekített, periódusszerűen zárt formájú vázlat. Goldmark kész műveiben azonban inkább a továbbszövés és a belső bővítések jellemzők, amelyekkel szétfejtíti e kisformák kereteit. Furcsa, hogy alkotóműhelyében mégis e zárt formák túlysúlya jellemző.

Az előbbiekkal meglehetősen kontrasztot képeznek a wagneriánus, deklamáló operarészletek (főleg a *Merlin* és a *Der Fremdling*). Ez különösen a recitatív szóló-részekre jellemző, általában tremoló-kísérettel. Ezzel kapcsolatban — nem kis öniróniával — hátrahagyott írásai közt jegyzi meg Goldmark: „Ha valakit nem ihletnek meg zenei gondolatok, akkor divatos deklamáló éneket ír. Ehhez különös ihlet nem szükséges. Oh! ez nagyon kényelmes — jól tudom.”¹⁸

Sok helyütt látunk indulószerű témákat. Ez szintén jellemző Goldmarkra, igen sok példát találunk rá operáiban, szimfóniáiban és nyitányaiban egyaránt, sőt, a *Hegedűversenyben* is. E témák kísérlete akkordikus, s gyakran jellemzőjük a pontozott ritmus (3. kottapélda).

Goldmark mindig bőven ömlő dallaminvenciójának nem sok nyomát láthatjuk, elenyészően kevés a szép ívű dallam ezekben a vázlatkönyvekben. Hiába keressük itt a *Hegedűverseny*, a *Sába királynője*, a *Sappho*-nyitány dallamait vagy a kamaraművek melankolikus lassú tételeinek melódiáit. Bár mindezen művek részleteit megtaláljuk, itt inkább a pregnánsabb vagy veretesebb témák uralják a lapokat. Ennek okaként feltételezhetjük, hogy Goldmark nem tartotta fontosnak vázlatkönyvekben rögzíteni e nagyobb ívű dallamokat, ezek talán inkább „maguktól jöttek”.

Jellemző komponálási-gondolkodási módra világít rá a *Georgine* című zongoradarabnak, Goldmark egyik legihletettebb zongoraművének vázlata a 3. könyvben. A darab kezdetének fogalmazványához irányító bejegyzéseket találunk a könyv különböző lapjain több helyen is (a Goldmark-féle paginálás alapján), valószínűleg különböző időpontban keletkezett vázlatok végén. Hasonló jelenséget tapasztalhatunk több mű részleteivel kapcsolatban, főként e könyvben (legalábbis ez itt bizonyítható egyértelműen, éppen az autográf oldalszámozásra való hivatkozásnak köszönhetően). A különböző időben keletkezett ötletek, témák utólagos egybekomponálása jellemző Goldmarkra, s ez arra is rávilágít, hogy nála a zenei ötlet sokszor műfajtól és apparátustól függetlenül született, megelőzve a konkrét mű megírásának tervét.

Az első lépés maguknak a vázlatkönyveknek, mint nyomdai termékeknek a kormeghatározása. A négy vázlatkönyv közül három bizonyosan M. Trementsenky bécsi papírárú-kereskedőtől származik. (Három könyvnek: az elsőnek, a másodiknak és a negyediknek gyártója is egyértelműen Trementsenky cége.)

Az 1. és 3. könyv datálása egyértelmű. Mindkét könyvet ajándékba kapta Goldmark, erre a könyvek bőrkötésén kívül az előzéklapra kézzel beírott „Zu Weihnachten 1879”, ill. „Weihnachten 1882” bejegyzés is utal. A vázlatkönyvek korának meghatározásában segítségünkre lehetnek a kereskedő beragasztott címkéi. A 3. könyvbe beragasztott cédulán a sorszám mellett az évszám is jelezve van: „1553/82”, s ez is a fenti a dátumot erősíti meg.

A 2. és 4. könyv kormeghatározása nem ilyen egyértelmű. A Zeneművészeti Főiskola Goldmark-gyűjteményének 1950-ben készült leltára szerint a 2. könyv az 1880-as évek végéről származik, a 4. könyv 1900 körüli. A jelenleg érvényben levő leltári nyilvántartás szerint a 2. könyv 1887 körüli, a 4. pedig 1889 körüli. A Trementsenky-féle cég-címkéken szereplő sorszámok („no. 9271” és „no. 9263”) a cikkszámot jelölik. Így a könyvek korát csak a bennük található legkorábbi vázlatok keletkezési idejéből becsülhetjük. A 2. könyvben a *Merlin* című opera azonosított vázlatai a legkorábbiak, amelyek 1882 és 1885 között keletkeztek. A 4. könyvben megtaláljuk a *Sába királynője* és a *Hegedű-zongora szonáta* részleteit, amiből viszont arra következtethetünk, hogy e könyv legkésőbb 1874-ből való.¹⁹

*

Az egyes vázlatok, ötletek, fogalmazvány-törödékek korának meghatározásakor több probléma is felmerül.

Egyrészt az egyes vázlatkönyvek használata igen széles időintervallumot fog át, ami akár több évtizedet is jelenthet (pl. 3. és 4. könyv). Az egymást követő vázlatok esetén az időbeli eltérés rendkívül változó: lehet csak néhány pillanat, de akár évek is eltelhettek. A könyvek például bizonyos helyeken hosszú ideig álltak nyitva, amit a lapok állapota (porossága) ma is jelez.²⁰

Másrészt a vázlatok könyvbeli sorrendje korántsem feltétlenül azonos a keletkezési sorrenddel (legfeljebb helyenként eligazító értékű lehet). Előfordul ugyanis, hogy Goldmark a könyvekben kezdetben elszórtan lejegyzett vázlatok közötti oldalakat később más vázlatokkal töltötte ki. A 3. és 4. könyvben is megfigyelhetjük, hogy évek múltán egy-egy üresen maradt oldalra újabb vázlatok kerültek.

A vázlatok korának behatárolásához irányadó a mű befejezésének, vagy – azt nem ismerve – bemutatásának időpontja lehet. Problémát jelent viszont, hogy Goldmark kéziratain (ez a vázlatkönyvekre nem vonatkozik) legtöbbször nem a tényleges komponálási dátumot találjuk, hanem a letisztázás vagy átdolgozás időpontját. (A Goldmark-műjegyzékek mindig erre hivatkoznak). Ez különösen akkor félrevezető, ha a komponálás és az említett átírás között több évnyi, esetleg több évtizednyi eltérés van. Ilyen az f-moll *Fúga* (3. könyv), és az op. 46 dalok között is több példát találunk (*An die Georgine*, *Der Brautkranz*, 2. könyv).

Korábbi ötletek felhasználására is akad példa a vázlatkönyvekben: a századforduló után többször elővette régi vázlatait, s néhány régi ötletét fel is használta. Erre gyanakodhatunk például a *Zrínyi* szimfonikus költemény (4. könyv), valamint a *Begegnung* és az *Auf fröhlicher Wanderschaft* című zongoradarab egyik témájával kapcsolatban (2., 3. könyv).

Mindössze egy-két esetben ismerjük a komponálás kezdetének időpontját (pl. *Merlin*²¹), azonban nem zárhatjuk ki annak lehetőségét, hogy e műveihez is felhasználta korábbi ötleteket vagy akár egész fogalmazványokat is.²²

A vázlatkönyvekben szereplő más vázlatok korának meghatározásához támpontot adhatnak a viszonylag kis számban található, dátummal ellátott fogalmazványok.

Fényes, fekete bőrkötésű zsebkönyv, amely valószínűleg M. Trentsensky papíráru gyárából származik, de kötése utólagos (esetleg az ajándékozó készítette). Belső papírburkolata kitépve, a belső borítólapon külső oldala kék selyem, rajta arany cégnyomat: „August Klein Wien [...]”, aranyozott lapszélek. — A Zeneművészeti Főiskola, majd az OSZK körbélyegzőjével és az OSZK leltári bélyegzőjével: V 231/2397/1978. A belső címlapon allegorikus ábra — kék színű nyomat (a múzsa feloldozza a költő láncait). Laponként 6 db kottasor.

Goldmark, mivel a külső borítón semmilyen jelzés nincs, így (feltehetően véletlenül) megfordítva: hátulról előrefelé, fejjel lefelé tartva használta a könyvet, a ceruzás foliálás is ezt követi.

A könyvet ajándékba kaphatta Goldmark, amire jó minőségű kötésén, szép kivitelén túl a belső díszlapon található beírás: „Zu Weihnachten 1879” is utal.

A vázlatkönyv lapjait nagyrészt a *Merlin* című Goldmark-opera részletei töltik ki. A kevés kivételt a *Der Fremdling* című befejezetlen opera, illetve a *II. szimfónia* (op. 35) egyes részletei jelentik.

A *Der Fremdling* című Goldmark-operáról mindeddig szinte semmit nem tudunk. Az opera töredékes, mindössze tíz folió, vázlatzerű kézirat szintén az OSZK Zeneműtárában található.²³ E vázlatkönyv első lapjain több, gyorsírásszerűen lejegyzett részletét láthatjuk. Az opera keletkezésének idejét eddig nem ismertük. Goldmark önéletrészletében végén ugyan utal arra, hogy a *Sába királynője* komponálása után újabb opera írását fontolgatta, de éppen a megfelelő szövegkönyv hiányában majd 10 évet kellett várnia, mikorra Siegfried Lipiner *Merlin*-librettóját megismerhette.²⁴

A *Der Fremdling* szövegkönyve a dagályos stílusú német történetíró, Felix Dahn munkája. (Dahn főként a germán történelem témakörét dolgozta fel műveiben.) Goldmark Dahnnal folytatott levelezéseiből ránk maradt egy levél (keltezése: 1877. jún. 12.).²⁵ Ebben arról értesülünk, hogy az író minden művét elküldte Goldmarknak, s végsősoron balladának librettóvá való átdolgozásától sem zárkózik el. Kissé naivan a következőt is ajánlja: „... bis wir den Stoff für die heroische Oper gefunden, geschwinde eine heitere Operette zu componieren.” („... amíg a hősi opera számára nem találunk témát, gyorsan komponáljunk egy vidám operettet.”) Láthatjuk tehát, hogy Goldmark hősi témájú librettót keresett. Dahn azt is megemlíti levelében, hogy meghallgatta Wagner *Niebelungját*, és az nagy hatással volt rá.

Lehetséges, hogy a levélben említett, Goldmark által megírt *„heroische Oper”* szövegkönyve esetleg éppen a Wagner-mű hatására készült el. Dahn műveinek összkiadásában²⁶ azonban a *Der Fremdling* mint Heinrich Vogl operájának librettója szerepel, amelynek bemutatójára — az összkiadás tanúsága szerint — 1880-ban került sor. (A szövegkönyv ajánlása éppen Richard Wagnernak szól.) Ennek alapján valószínűsíthetjük, hogy Goldmark az opera komponálását a levél dátuma és Vogl operájának bemutatója között kezdte el. Mindenesetre annyi bizonyos, hogy 1879 legvégén vagy 1880-ban még dolgozott rajta, hiszen e vázlatkönyvet 1879 karácsonyára kapta. Elképzelhető, hogy éppen Vogl operájának bemutatása miatt hagyta félbe Goldmark az opera komponálását.

A *Der Fremdling* eddig ismert, Zeneműtár-beli kézirat-töredékének 10. folióján a *Merlin* című opera rövid részletének szöveg nélküli fogalmazványát találjuk. Ez is azt támasztja alá, hogy a *Der Fremdling* librettója még a *Merlin* komponálását megelőzően foglalkoztatta Goldmarkot. Valószínű, hogy a rendkívül takarékos Goldmark az üresen maradt oldalt később használta fel. A vázlatkönyv-beli részleteknél több helyen is találunk partitúrára utaló bejegyzéseket (Pl.: *Part. 33, Part. 26* stb.). A partitúrák Goldmark a munka félbeszakításakor feltehetően megsemmisítette, mindenesetre nem maradt fenn.

A *Merlin* Goldmark második befejezett operája („heroische Oper”), amelyben erőteljesen érezhető Wagner zenei hatása. Komponálását (Siegfried Lipiner szövegére) — a kézirat partitúráján látható autográf datálás szerint — 1882. augusztus 1-jén kezdte el, és 1885. november 27-én fejezte be. Így e vázlatok is — amennyiben hihetünk az említett datálásnak

– e két dátum közti időben keletkeztek. (A mű ősbemutatója 1886 novemberében volt a bécsi Hofoperben.) Az opera mindhárom felvonásából találunk a könyvben részleteket: az I. felvonásból az 1., 3., 5., 6., a II. felvonásból a 2., 3., 4., 5., 6., a harmadik felvonásból pedig a 2., 3., és 4. jeleneteket. A sorrend ettől eltérő, meglehetősen kusza. Itt kell megjegyeznünk, hogy mind a négy könyvben találkozunk a *Merlin* vázlataival, sőt, sokszor azonos részletekkel is, megegyező vagy eltérő zenei megfogalmazásban, esetenként eltérő hangnemben. Goldmark bizonyos jeleneteket igen alaposan, particellaszertűen kidolgoz (egyes esetekben a hangszereket is jelezve), néhol megelégszik egysoros kísérettel is. A lejegyzések legtöbbje gyorsírásszerű, míg a kidolgozottabb részek esetében általában olvashatóbb, tisztább íráskép jellemző.

A II. szimfónia (op. 35) néhány részlete mutatja, hogy Goldmarkot a *Merlin* komponálásának időszakában már foglalkoztatta a szimfónia megírása is. A II. szimfónia partitúráját 1887 októberében fejezte be Badenben, bemutatójára még abban az évben, december 14-én került sor a Pesti Vigadóban, Erkel Sándor vezényletével.

A könyv belső, díszes előzéklapján rövid cirill betűs, orosz nyelven írott szöveg olvasható: „Только в науках поядятся миры... Может быть все написанные здесь вещи сильный[й] посвоему к моему сожаленую я внич тёмный человек. Николаи 1956 г. [год]” Ez magyarra a következőképpen fordítható: „A világok kizárólag nagy szenvedésekben születnek... Lehetséges, hogy amik itt meg vannak írva, a maguk módján mind kevény dolgok, de sajnos én ehhez sötét vagyok. Nyikolaj, 1956”²⁷

Minden bizonnyal egy – kottát még nem látott – szovjet katona jegyezhetette le ide gondolatait Keszthelyen, a Helikon Könyvtárban (ahol tárolták a hagyatékot), talán éppen a forradalom idején. Vajon hogyan férhetett hozzá, és miért éppen Goldmark egyik vázlatkötvényt választotta ahhoz, hogy megörökítse itt jártának emlékét?

A könyvhöz csatolva találunk még két különálló kottalapot is, amelyek egy olyan vázlatfüzetből származnak, amely az OSZK-beli négy könyv egyikével sem azonosítható (a lapok széle piros színű, méretük 24×14,5 cm).

Az egyik az 1902-ben befejezett *Zrínyi* című szimfonikus költemény (op. 47) néhány ütemnyi vázlatát („*Langsam*”, F-dúr) találjuk.

2. VÁZLATKÖNYV, jelzete: Ms. mus. 11.015/G114 (Goldmark III/2.), 24,5×14,4 cm, 44 ff.

Zseb-vázlatkönyv, külső borítója világos, szürkésbarna színű karton, puttókkal díszítve. A borító alján közepén nyomtatott felirat: „M. Trentsensky Wien, Domgasse, Domherrnhof No. 2”. Az előzéklap versóján elől a Zeneműv. Főiskola körpecsétje, az ered. G114 jelzet, az OSZK állományi körbélyegzője és leltári bélyegzője: V231/2400/1978, ceruzával: Goldmark III/2. A hátsó borító rectóján cég-címke: „M. Trentsensky Wien, No. 9271, 48 Blatt, Fl. 60” stb. (4 folió kitépvé). A belső borítón allegorikus ábra, kék színű nyomat (mint az első vázlatkönyvben). Egy oldalon 6 db kottasor.

Ez a legvékonyabb könyv – valójában csak füzet –, mégis szinte minden benne található vázlat új adattal szolgál.

A belső díszlapon mottószerű bejegyzést találunk Goldmark kézírásával: „*Zu Österr[e]ich da lerne ich singen und sagen. Walther v. der Vogelweide*”. Ezt az idézetet megtaláljuk Goldmark önéletrajzi írásában is, Bécsbe kerülése kapcsán²⁸, s magyarázatot is ott ad rá: „Nos, hatvanhét éve élek Bécsben, német művelődési forrásokból képeztem magam a tudományban és a művészetben, és ebben a vonatkozásban a németekhez is számítom magam. Szeretem is beéremem és kialakulásom második otthonát, amelynek mindazt köszönhetem, ami vagyok és amit jelentek. De mindez nem oltotta ki a szülőföld iránt érzett erős, mélyen gyökerező érzelmeimet...”²⁹

Az első kottalapokon itt is a *Merlin* részleteit találjuk, amelyek legkésőbb 1885-re tehetőek (az opera befejezésének dátuma: 1885. XI. 27.). Az azonosított részletek a II. felvonás 6., valamint a III. felvonás 1., 4. és 5. jelenetébe tartoznak. (Sorrendjük itt is más, l. a betűrendes jegyzéket.)

A *Merlin* részletei után egy G-dúr kánont („*Canon*”) találunk (24/b). A műjegyzékben nem szereplő kánon azok közé a kontrapunktikus gyakorlatok közé tartozik, amelyekről majd a harmadik vázlatkönyv ismertetésekor ejtünk szót. Az ott fennmaradt gyakorlatok nagy része a 80-as évek második feléből való. Ez, s még inkább a könyv többi vázlatának kora valószínűsíti e kánon akkori keletkezését is.

Ugyanezen a lapon láthatjuk az *Auffröhlicher Wanderschaft* című zongoradarab kezdetének fogalmazványát. A darab végleges kéziratán 1907 októberi dátum olvasható, s az 1913-ban, az Universal kiadónál megjelent *Charakterstücke* sorozat záródarabja lett. Iteni előfordulása – s annak valószínűsége, hogy az egész könyvet csak az 1880-as évek folyamán használta Goldmark – azonban arra enged következtetni, hogy a darab első ötletei még a 80-as évek második felében keletkeztek. A kompozíció első ütemeivel és egy másik részletével (kóda) a harmadik könyvben találkozunk.

A zongoradarab vázlatát az *Am Haselstrauch* című dal (op. 37, no. 3) részlete követi (25/b), amelyet 1888. április 24-én, Meranban fejezett be Goldmark.

Újabb zongoradarab következik (26/b), itt azonban egy végigírt, formailag is egésznek ható de mindmáig publikálatlan s a műjegyzékben sem szereplő, értékes kompozícióról van szó. Egyes helyeken ceruzás javítások láthatók. A darab végén dátum: „Meran, 12/4 87”. A *Desz-dúr zongoradarab* egy másik tanulmány tárgyát képezi majd.

A következő lapokon az 1890-ben befejezett F-dúr, gordonkára és zongorára írott *Szonáta* (op. 39) vázlatai következnek, mint ahogy azt Goldmark itt kivételesen jelzi is a „Cello” szóval. A mű kéziratát a nyomtatott kottával³⁰ összehasonlítva is kitűnik, hogy a kéziratban szereplő és a nyomtatásban megjelent finálé két, teljesen különböző zenei anyagú tétel. Az azonban még a kéziratból sem derül ki, hogy Goldmark eredetileg négy tételre tervezte művét. Erre a koncepcióra egyedül itt, e vázlatkönyv 32/a lapján találunk utalást: itt Goldmark – mintegy emlékeztetőül – „*Sonate für VCello*” cím alatt felsorolta az egyes tételek kezdeteit (l. 9. kottapélda). Ennek alapján a nyitó tétel a véglegessel megegyezik; a második, Scherzo-szerű tételt már nem dolgozta ki (legalábbis az általunk ismert kéziratban már nem szerepel), azonban egy részletét láthatjuk a 4. vázlatkönyvben (ott: 3/a). Utána egy C-dúr Andante következett volna, végül a kéziratban szereplő finálé zárta volna a művet. A végleges finálé és a lassú tétel vázlatai a könyvekben nem találhatóak meg. A 4. könyvben talált vázlatok elhelyezkedése alapján a *Szonáta* komponálásának kezdete (illetve az első ötletek papírra vetése) feltételezhetően még az 1870-es évek elejére tehető.

Az op. 46-os sorozat (*Sechs Lieder*), amely 1913-ban jelent meg, több korábbi dalt is tartalmaz. Az *An die Georgine* című, Hermann von Gilm versére írott dal (op. 46, no. 2) első 4 ütemének zongorára írott töredékét láthatjuk a 33/b lapon (énekszólam nélkül, 8. kottapélda). E dal végleges kéziratán 1903-as dátum szerepel, a kiadott kottán³¹ viszont a szerző 1889-re datálja. A dal itt látható részlete ez utóbbi évszám komponálási dátumát látszik alátámasztani, s 1903-ban esetleg csak a tisztázásra vagy átdolgozásra kerülhetett sor.

A *Der Brautkranz* (A nászbokréta) című, Kiss József versének német fordítására komponált dal (op. 46, no. 1) is korábbi keletkezésű kompozíció. A dal teljes fogalmazványát találjuk a vázlatkönyv 34/a lapján (7. kottapélda). A befejező néhány ütemről több áthúzott verzió is látható, köztük a nyomtatásból ismert változat. A műjegyzékben ez a dal is mint 1903-ban elkészült mű szerepel, 1903 legfeljebb a tisztázás dátuma, esetleg az itt látott javításoké.

Újabb vázlatokat láthatunk az F-dúr *Gordonka-zongora szonátához*, majd a könyv utolsó lapjain a *Merlin* című operához találunk hangszerelési, rövidítési stb. utasításokat, amelyeket a partitúra kidolgozásakor vagy a mű színrevitelekor, esetleg a kiadás előkészítésekor vetett papírra Goldmark.

3. VÁZLATKÖNYV, jelzete: Ms. mus. 11.016/G 112 (Goldmark III/3.), 24,8×35,5 cm, 127 ff. +1 mell.”

A legnagyobb méretű és egyben legerjedelmesebb, „asztali” vázlatkönyv. Sötétbarna színű bőr borítójának jobb alsó sarkában aranyozott Goldmark-aláírás. A borító belső lap

ján hátul cég-címke: „M. Trentsensky Wien, no. 1553/82 132 Blatt” (5 folio a szerző által kitépve, ill. kivágva), a foliók alul ceruzával számozva, az 55. foliótól kezdve autográf paginálás is (a lapok felső sarkában ceruzával). Egy lapon 12 db kottasor. Az 1 folio melléklet (a *Die Rose prangt als Königin* kezdetű négyszólamú kánon kéziratának egy példánya, G118) nem található itt meg, a hagyatékban újabban – mint 1978 előtt is – külön tételként kezlik.

A könyvet minden bizonnyal ajándékba kapta Goldmark. Erre utal az első lap tetejére írt „*Weihnachten 1882*” bejegyzésen kívül az aranyozott Goldmark-szignó a borítón, s a kereskedő beragasztott céduláján sincs több kitölve a könyv árának helye.

E vázlatkönyv nemcsak méretében a legnagyobb, de tartalmilag is a legösszetettebb. 39 mű vázlatait azonosíthatjuk benne, amelyek keletkezési ideje legalább 20 évet fog át.

A könyv elején itt is találunk egy részletet a *Merlinből*: a II. felvonás 6. jelenetéből. Utána teljesen egységes, (egy darab kivételével) egy időszakból, az 1880-as évek végéről való fogalmazvány-csoport kezdődik a 6/b oldalon, amelyet Goldmark „*Studien*” cím alatt foglal össze.

Goldmark kontrapunktikus szerkesztési tudását igen sok művében megcsillogtatja: zenekari- és kamaraműveiben gyakran alkalmaz fugatót (főként a szonátaformájú tételek kidolgozási részében), sőt, operáiban is. Önálló, 2+11 oldalas, mesteri *Preludium és Fügája* nyomtatásban is megjelent (op. 29 no. 3). Az OSZK Zeneműtára még két³² *Fügát* őriz kéziratban, amelyek azonban nem jelentek meg nyomtatásban.

Goldmark kontrapunktot már korábban, 1847–48-ban tanult a bécsi Konzervatórium-ban Gottfried Preyer növendékéeként. E rövid, mindössze néhány hónapig tartó hivatalos tanulás (amelyet az 1848-as bécsi forradalom, majd a szabadságharc szakított meg véglegesen) képezte alapját a későbbi autodidakta munkának. 1858-ban, Pesten ismerte meg Bach Wohltemperiertes Klavier-ját, s ez döntő hatással volt zeneszerzői fejlődésére.

Káldor Márton említi Goldmark-életrajzában, hogy Goldmark szinte minden nap végzett kontrapunkt-gyakorlatokat, s élete végéig több ezer fugát szerkesztett, de ezeket el-égette³³. Efféle gyakorlatokat sok komponistánál találunk – elég Brahms és Verdi fúgáira gondolnunk –, de Goldmark esetében ezeknek különös jelentőségük van.

Ebben a vázlatkönyvben nagy mennyiségű fugát és kánon találunk (összesen 14 darabot), amelyek teljesen kidolgozott, esetenként dátummal és szignóval ellátott darabok. Terjedelmük igen változó: 21 ütemest és 126 ütemest is találunk köztük. Stílusuk teljesen Bachot utánozza, Goldmark célja nyilvánvalóan nem önálló kompozíciók létrehozása volt. Az már vitatható, hogy a már említett, nyomtatásban is megjelent *Preludium és Fügája* (op. 29 no. 3) mennyire tekinthető „Bach előtt tisztelgő”³⁴ önálló alkotásnak, vagy inkább csak stílusgyakorlatnak. Hasonló kérdés, s egyben eddig nem ismert összefüggés: ha valóban csak tanulmánynak, önképző gyakorlatnak szánta, vajon miért vette elő és írta át Goldmark az 1888 áprilisában, Meranban komponált kromatikus f-moll *Fügát* (15/a) 1913-ban, 83 éves korában? (l. 12. kottapélda). A fugát a kéziratn szereplő 1913. február 12-i datálás miatt Goldmark utolsó zongoraművének tartotta a szakirodalom. A 3. könyvben megtalált korábbi változata (autográf datálása: „*Meran April 1888*”) azonban azt bizonyítja, hogy 1913-ban csak kis mértékű átdolgozásra kerül sor (a változtatásokat ceruzával jelölte a könyvben).

Goldmark a XX. század elején többször is elővette régi vázlatkönyveit, s valószínűleg 80-as évekbeli ellenpont-gyakorlatainak inspirációjára egy alkalommal – 1904 júliusában – írt egy F-dúr *Fügát*, közvetlenül a régi fúgák utáni lapokra (26/b).

Két rövid, szöveges kánon is találunk a tanulmány-darabok között, amelyeknek letisztított kéziratát a Zeneműtárban találhatók³⁵: a „*Spar, wenn du liebst, des Mundes Hauch*” és a „*Die Rose prangt als Königin*” kezdetű. Az utóbbi kánon Goldmark később Theodor Helm professzor barátjának ajánlotta, s több autográfja is ismert.³⁶

*

Csaknem huszonöt üres folio után, „*Skizzen*” felirat alatt kezdődnek újabb vázlatok (55/a). Itt a folio-számozás mellett új, minden bizonnyal Goldmarktól származó paginálás kezdődik. (Ezt a komponista bejegyzései bizonyítják, amelyekkel az egyes részvázlatok közti összefüggésekre utal, az oldalszámok megjelölésével.) A fent említett „*Skizzen*” fel-

irat nyilvánvalóan a könyv elején szereplő „*Studien*”-től, vagyis fűgáktól és kánonoktól való megkülönböztetés céljából került e lap tetejére. A kihagyott nagy mennyiségű lap pedig azt mutatja, hogy ide még további tanulmány-darabok kerültek volna. A „*Skizzen*” felirat így valószínűleg még a tanulmány-darabok keletkezésének időszakában, tehát még az 1880-as években kerülhetett ide.

A lapon 6 rövid, sorszámmal ellátott, azonosítatlan vázlatot találunk, egymástól kettős vonallal elválasztva. Ezek valószínűleg zongoradarabok kezdetei, s nem zárhatjuk ki annak lehetőségét, hogy egy meg nem valószínű zongora-album darabjait jelzik (1. a *Gordonka-zongora szonáta* példáját, a 2. könyvben, a tételek hasonló feltüntetésével). A vázlatok között, 5-ös sorszámmal az *Auf fröhlicher Wanderschaft* című, a 2. könyv ismertetésekor már említett zongoradarab kezdetét látjuk. Ennek alapján is feltételezhetjük, hogy e darab első megfogalmazása még a 80-as évekből való.

A következő folión (56/a) hasonlóan, 1–8-ig beszámozott, egymástól kettős vonallal elválasztott, pár ütemes témákat, témafejeket láthatunk. Az 1. és a 4. számú éppen a fent említett, 1890-ben befejezett *Gordonka-zongora szonáta* 1. tételének, illetve a kéziratból ismert finálénak a kezdete. A 8. számú viszont az 1903-ban befejezett *Begegnung* című zongoradarab kezdete. Ebből nem csak azt gyaníthatjuk, hogy a *Begegnung* – az *Auf fröhlicher Wanderschaft*hoz hasonlóan – az 1880-as évek végén keletkezett, de azt sem zárhatjuk ki, hogy a szonáta témáit először zongorára képzelte el Goldmark.

A 60. folió rectóján a Dickens-regényből készült *Das Heimchen am Herd* (*Házi tücsök*) című opera vázlatát láthatók, melyek 1894–95-re tehetők.³⁷

A *Klage* című, csak kéziratból ismert zongoradarab befejezésére 1903 októberében került sor, a 62/a-n a darab első ütemeit láthatjuk.

Goldmark utolsó befejezett operája, a Shakespeare-műből készült *Ein Wintermärchen* (*Téli rege*) komponálását 1902-ben kezdte meg. Hermione bölcsődalának rövid, szöveg nélküli vázlata a dalmű első felvonásából (63/b) így legkorábban 1902-re datálható (amennyiben nem azzal az esettel állunk szemben, melyben a zenei gondolat a konkrét mű megírásának tervét megelőzőve született). E vázlatot követően azonban újabb *Házi tücsök*-részletet látunk (1. kottapélda).

A *Zrínyi* című szimfonikus költemény (op. 47) egyike Goldmark kevés, kifejezetten magyar tárgyú művének. A hagyományos verbunkos elemeket a wagneri zenekaron megszólaltató mű tipikusan századfordulói „magyarosch” alkotás. Partitúráját 1902 végén fejezte be Goldmark. (Fogalmazvány-részlete a 66/a-tól. L. 5. kottapélda.)

Az 1900 körül-után keletkezett nagy mennyiségű zongoradarab közül soknak részleteit felleljük ebben a könyvben. Ezeket két sorozatban jelentette meg később Goldmark: 6 darabot a *Georginen*-cikluscím alatt (op. 52) és 8-at *Charakterstücke* címmel (opuszám nélkül). Egy részük nyomtatásban nem jelent meg, ezek kéziratái az OSZK Zeneműtárában találhatóak. A már említett darabokon kívül a *Negeranz* (itt „*Negerlied oder Arabisches*” címmel), az *Ins Leben*, a *Traumgestalten*, a *Verloren*, az *Impromptu*, a *Georgine*, a *Stille Hoffnung*, az *Im Flügelkleide* (illetve egy *Esz-dúr zongoradarab*³⁸), a *Präludium*, a *Mondnacht am See* és a *Bedrängnis* című darabokhoz találunk elszórva kisebb-nagyobb vázlatokat, illetve fogalmazványokat.

A *II.*, *Desz-dúr zongoraötös* (op. 54) első fennmaradt vázlatát találjuk a 88/b lapon. Az 1914-ben, Goldmark 84 éves korában befejezett darab az életmű egyik csúcsa (s annak egyben méltó lezárása is), Goldmark idős kora ellenére egyik leglendületesebb és leghevesebb érzelmű alkotása. Bemutatójára csak 1915-ben, Goldmark halála után került sor. A 88/b lapon látható részlet 1902 körül keletkezett. A *II. zongoraötös* további vázlataival a 4. könyvben találkozunk.

A *Téli rege* című opera újabb részletét találjuk a 89/b lapon. Az előjáték – amelynek itt a kezdete látható (3. kottapélda) – nagy része a dalmű végén újból felhangzik, mintegy keretbe foglalva a művet. (Az opera bemutatására Goldmark 78 éves korában, 1908-ban került sor Bécsben, Bruno Walter vezényletével.) A *Téli regéhez* e könyvben több részletet találunk, a 4. könyvben egyetlen vázlatát azonosítottuk (3. kottapélda).

Az *Aus Jugendtagen* (*Ifjúsgom napjaiból*) című nyitány (op. 53) – a *Zrínyi*hez hason-

lőan – szintén a magyaros hangú művek közé tartozik, de annál kétségtelenül sikerültebb alkotás. Az 1909-ben, Bécsben befejezett műnek több részletét is láthatjuk elszórva a vázlatkönyvben. Ezek közül az első – elhelyezkedésük alapján – valószínűleg még 1903 körülre datálhatók.

A *Befreit* című dal 1912 augusztusában, két nap alatt keletkezett. E dal annak az op. 46-os sorozatnak az utolsó darabja, amelyből két korábbi dal (*An die Georgine, Der Brautkranz*) vázlateit már a 2. könyvben láthattuk. Az előbbihez hasonlóan itt is csak a zongorakíséretből találunk néhány ütemnyit.

Végül az 1912-ben elkészült, hegedűre-zongorára írott *Ballada* részleteit kell megemlítenünk, amelyek a vázlatkönyv utolsó lapjain láthatók.

4. VÁZLATKÖNYV, jelzete: Ms. mus. 11.017/G 113 (Goldmark III/4), 21×12,4 cm, 73 fol.

Külső borítója szürkésbarna színű karton, címlapján középen üres vignetta, hátul a borító rectóján cégcímke: „M. Trentsensky Haupt-Commissions Verschl. in der Niederlage der K. K. Lithograph. Anstalt u. Buchdruck. Eduard Sieger Wismgasse No. 2, no. 9263, 72 Blatt, fl 65-“. Uo. az ered. jelzet: G 113, valamint a Zeneműv. Főisk. és az OSZK állományi körbélyegzője. Lelt. szám: V 231/2399/78. A belső címlapon allegorikus ábra (mint az első két könyvben), de itt fekete színű, 6 kottasoros oldalak.

Viszonylag kis mérete és terjedelme ellenére rendkívül változatos tartalmú vázlatkönyv. 23 mű részleteit azonosítottuk benne. Ezek csaknem 30 év során, a hetvenes évektől egészen a századfordulóg tartó időszakban keletkeztek.

Az első kottalapon a már említett *Gordonka-zongora szonáta* (op. 39) végül ki nem dolgozott (legalábbis a zeneműtári kéziratból és a mű nyomtatott verziójából hiányzó) Scherzo-tétel elejének fogalmazványa található³⁹ (9. kottapélda), s a *Szonáta* több más részletét is láthatjuk a könyv lapjain elszórva.⁴⁰ Bár a kézirat dátuma 1890, lehetséges, hogy megírásának gondolata már a 70-es évek elején foglalkoztatta Goldmarkot. Az sem zárható ki azonban, hogy az itt 2 szíftémában lejegyzett ötlet még a szonáta gondolatát megelőzve, attól függetlenül keletkezett.

Az 1874-ben befejezett *Hegedű-zongora szonáta* (op. 25) III. tételének kezdetét láthatjuk a 3/b lapon. A hegedűszólam itt furcsa módon a zongora kottasorai alá került.

Ezután következik a „chef-d’œuvre”, a *Die Königin von Saba* (*Sába királynője*) című opera (op. 27) egyetlen, vázlatkönyvben azonosított részlete (5/a). A szöveg nélküli, csupán akkordokból álló vázlat fölött olvasható „*Duett III. Akt*” felirat jelzi, hogy operáról van szó, s a végleges partitúrába nem került operarészlet hovatartozására mindössze az egyik szereplő, Baal Hanan „*B. H.*” monogramja és egy erőteljesen besatírozott szövegrészleten átsejtő „*As.*”, vagyis a főhős, Assad nevének rövidítése utal. A *Sába királynője* III. felvonását 1868 és 71 között⁴¹, Hermann Solomon Mosenthal librettójának teljes átdolgozása után komponálta meg Goldmark⁴², de kisebb-nagyobb javításokat, kiegészítéseket közvetlenül az 1875-ös bemutató előtt is végzett a partitúrában.

A *Gordonka-zongora szonáta* újabb részletei után a 7/a folión a *Zrínyi* szimfonikus költemény kódá előtti himnikus kitarulkozásának akkordjait találjuk. (A darab egyetlen emelkedett szakasza.) Elképzelhető, hogy az 1902-ben írt mű itt látható részlete a hetvenes évek első felében keletkezett, bár ekkor még bizonyosan nem a *Zrínyi*hez. Talán a vázlatkönyv egy későbbi átnézésekor, már a XX. század elején használta fel készülő művéhez Goldmark. Ezt valószínűsíti, hogy a darabnak e részletét (legalábbis 2 ütemnyit) később a 61/a folión újra lerírta Goldmark.

Az 5 tételes, programmatikus *Ländliche Hochzeit* (*Falusi lakodalom*) című Esz-dúr szimfónia következő tételeinek részleteit találjuk meg e könyvben: II. – *Brautlied* (12/a), III. – *Serenade* (Scherzo, 13/a), IV. – *Im Garten* (11/a), és V. – *Tanz* (Finale, 9/a és 11/a). A ma is népszerű szimfónia – amelyet Brahms Goldmark legjobb művének tartott – befejezésére 1875 novemberében került sor Gmundenben. Így e vázlatok is legkésőbbben 1875-re tehetők. (4. kottapélda.)

Az *Im Frühling (Tavasszal)* című nyitány – a *Falusi lakodalom*hoz hasonlóan – egykor az igencsak népszerű Goldmark-művek közé tartozott. A hangverseny-nyitány szinte „berobbanó” kezdetét láthatjuk a 13/b lapon. E kezdet hangulatában (de még a napfényes A-dúr hangnemében és az élénken lüktető zenekari kísérszólalomban is) kissé emlékeztet Mendelssohn Olasz szimfóniájának kezdetére⁴³. A nyitány komponálását 1888. szeptember 27-én fejezte be Goldmark.

A *Tavasszal* fogalmazványát a *II. szimfónia* Scherzo-Triójának részlete követi (Eszdúr, 14/b). Ugyanezzel a témával már az első vázlatkönyvben is találkoztunk (79/a, ott F-dúrban). A Scherzo-tételhez a könyv további lapjain is láthatunk fogalmazványokat⁴⁴.

A *Merlin* című opera egyik vázlata következik a 16/b lapon. Az opera több részlete azonosítható a könyvben, amelyek meglehetősen elszórtan és egymástól elszigetelten helyezkednek el.⁴⁵ E vázlatok keletkezési ideje valószínűleg 1882 és 1885 közöttre tehető.

1903-tól való viszont az *Arabella die flatterhafte (Arabella, a csapongó)* című – eddig még ki nem adott – zongoradarab letisztázott kézírata.⁴⁶ A vázlatkönyvben a darab két részletét láthatjuk (17/b és 19/a). Keletkezésük idejét nem tudjuk tisztázni, itteni elhelyezkedésük alapján elképzelhető, hogy a 70-es években vetette papírra Goldmark.

1876 őszén készült el a zongorára írt *I. Novelette* (op. 29 no. 1), itt egy rövid szakaszt láthatunk a darab középrészéből (18/a).

1877 januárjában fejezte be Goldmark a híres a-moll *Hegedűverseny* (op. 28) komponálását. Az I. tétel kezdetét (zenekari főtémát) láthatjuk a 19/a folión, az *Arabella die flatterhafte* egyik részlete fölött.

Féktelen indulatokat ábrázol a mitológiai tárgyú *Penthesilea-nyitány* (op. 31). Mint Goldmarknak szinte valamennyi hangverseny-nyitánya – mind programatikusság jellegükénél, mind terjedelmükénél fogva – ez a mű sem valódi nyitány, sokkal inkább nevezhetnénk szimfonikus költeménynek. Csak hogy Brahms és Hanslick támadásaitól tartva Goldmark megmaradt az abszolút zenét sejtető hagyományos elnevezésnél. Az 1879-ben befejezett mű két részletét is megtaláljuk e könyvben (20/a, 22/b).

A nyitány két vázlata között a *II. szimfónia* újabb részletét láthatjuk: a lírai hangú (Brahms-hatást is tükröző) II. tételbe furcsán beékelődő patetikus hangvételű szakasz fogalmazványát (21/b). Elképzelhető, hogy ez a zene eredetileg a *Penthesileához* készült, de a végleges partitúrából kimaradt, s később a szimfóniához használta fel Goldmark.

1877 novemberében fejezte be Goldmark a bécsies kedélyű *I. B-dúr zongoratótós* (op. 30.) fináléjának kéziratát. A tételből a 23/b, valamint a 24/a–b folión látható részletek tehát legkésőbb ekkor keletkeztek (10. kottapélda).

A *Magyar ábránd* – a *Zrínyihez* és az *Ifjúságom napjaiból*-nyitányhoz hasonlóan – magyaros hangú darab. Goldmarknak e kötetlen formájú (potpourri-szerű), busongó és élénkebb, táncos zsánereket felvonultató darabja egyike annak a sok száz hasonló zongoradarabnak, amelyek a múlt századi hazai zongoradarab-termésnek sajnos legnagyobb részét jelentették. Liszt *Magyar Rapszódái*val ellentétben – amelyek egyébként szintén e műfajba tartoznak, mint annak legreprezentatívabb és legmaradandóbb alkotásai – Goldmark műve nem vérbeli virtuóz zongoradarab, letétje inkább egy cimbalomra írt darab zongorátíratának benyomását kelti. A *Magyar Ábránd* 1885-ben, az Országos Kiállítás alkalmából megjelent Magyar zeneköltők kiállítási albumában látott napvilágot.

A *Merlin* egy rövid zenekari részlete után (25/b) dalrészlet következik. 1878 májusa és októbere között komponálta Goldmark a *Der Wilde Jäger* című dalciklusát Julius Wolff verseire. A ciklus záródarabja, az *Im Grase taut's* kezdetű dal zongorakíséretének részletét láthatjuk a 25/b–26/a lapokon.

Újabb *Merlin*-részlet után a *II. szimfónia* 2. tételének fogalmazványa következik (29/b), amely azonban nem tartalmazza a már említett patetikus hangvételű szakaszt (l. 21/b). Ez is megerősíti azt a feltevést, miszerint Goldmark később illesztette bele a tételbe.

Az *I. B-dúr zongoratótós* Scherzójának teljes főrészét megtaláljuk 2 soros fogalmazvány formájában a 31/a oldalon. A tétel komponálását szerzőnk 1878 októberében fejezte be.

A *Der Gefesselte Prometheus (A léláncolt Prométheusz)* című Aiszkhülosz-drámához írt nyitány (op. 38.) – a szintén mitológiai tárgyú *Penthesileához* hasonlóan – terjedelmes

programnyitány, amely ismét alkalmat ad Goldmarknak a drámai helyzetábrázolásra: amíg a *Penthesilea* az aktív harcot, a *Prométheusz* a tehetetlen szenvedést ábrázolja szuggesztíven. A *Prométheusz* partitúrája a *Penthesilea*-nyitány után egy évtizeddel, 1889 júniusában készült el. A könyvben több vázlatát is láthatjuk⁴⁷, az első felett olvasható „2-te Akt” felirat tanúsága szerint eredetileg operához készült, mégpedig feltehetően a *Merlin*-hez. Ezt valószínűsíti az utána következő több *Merlin*-részlet is.

A vázlatkönyvek tanulmányozása kapcsán figyeltünk fel arra a tematikai összefüggésre, amely a nyomtatásban még meg nem jelent — már a 3. könyv ismertetésekor említett — *Begegnung* című zongoradarab és a *II., Desz-dúr zongoraötös* között figyelhető meg. A bensőségesen lírai zongoradarab mindaddig pusztán adatként szerepelt a Goldmark-irodalomban, s — mint a zeneszerző többi, csak kéziratban hozzáférhető művével — eddig e darral sem foglalkoztak a kutatók. E zongoradarab egyik részlete belekerült a kvintett lassú tételébe, ahol a tétel keretét képező zongoraszólo alkalmával hangzik el (11. kottapélda)⁴⁸.

A műjegyzékben nem szereplő, ám a vázlatkönyvekben megtalálható teljes művek sorát egy 4 szólamú kánon zárja, amelyet a 41/a lapon láthatunk. Humoros szövege: „*Böse Beispiele verderben gute Sitten*” („Rossz példák megrontják a jó erkölcsöket”). Ajánlást és dátumot is találunk a kézirat mellett: „*Für meinen lieben Freund Ign. Brüll, 28/8 1882 Gmunden*”. Ezen a napon tartotta eljegyzését Ignaz Brüll zongoraművész, akihez hosszú évtizedeken át töretlenül tartó barátság fűzte Goldmarkot. Memoárjában⁴⁹ külön fejezetet szánt Brüll emlékének (miként Brüll nővére, Hermine Schwarz is megemlékezik testvéréről írt könyvében Goldmarkról⁵⁰). Ez a kis alkalmi darab is barátságunknak egyik — eddig nem ismert — bizonyítéka⁵¹ (5. kottapélda).

Goldmark természetéhez fűződő viszonyának szép példája az a néhány sornyi hangjegy, amelyet a 47/a folián találunk. Madárhangokat jegyzett le ide Goldmark: „*Vogelrufe. Amsel oder Star?*”. Az ismétlődő frázisok azonban feketeterítő vagy seregély hangja helyett inkább az énekes rigó (*Singdrossel*) fütyével azonosíthatók. Lejegyzésük április és július között történhetett⁵². Több Goldmark-műben találunk madárhangokat, így például a *Tavasszal*- vagy a későbbi *Itáliában*-nyitányban is. Mindenesetre jól tudjuk Goldmarkról, hogy a természetet mennyire szerette, emlékirataiból ismerjük túráit, barangolásait, s hogy mennyire érzékeny volt a természet minden szépsége iránt.

Közvetlenül e madárhang-lejegyzések alatt zongoradarab kezdetének rövid fogalmazványát látjuk. Kivételesen címmel is ellátta a komponista: „*Zur grünen Haag*” (A zöld bokorhoz). Ezzel az egyszerű hangú művel a késői *Characterstücke*-album *Morgens (Reggel)* című darabjaként találkozhatunk. A zongoradarab végleges kézírata 1903 októberéből való, e fogalmazvány azonban — a madárhang-lejegyzésekhez hasonlóan — valószínűleg az 1880-as évek első felében keletkezett (13. kottapélda).

A *Zrínyi* szimfonikus költemény újabb részletét látjuk a 49/b folián, közvetlenül a *II. szimfónia* Scherzo-Trio egyik vázlata után. Az 1902-ben befejezett *Zrínyi* egyik részletével már találkoztunk a könyv 7/a lapján. E másik részlet is azt a feltevést erősíti meg, hogy Goldmark régebbi vázlatait is felhasználta művéhez.

Az 1893-ban keltezett *Sappho*-nyitány (op. 44.) is abba a sorba illeszkedik, amelybe Goldmark ókori görög tárgyú művei: a *Penthesilea*- és a *Prométheusz*-nyitány, valamint a *Die Kriegsgefangene (A hadifogoly v. Briesis)* című opera tartoznak. A *Sapphó*ból előbb a lendületes 2. főtéma rövid részletét, majd a bevezető hárfaszólo fogalmazványát látjuk az 53/a lapon (ez lesz később az 1. főtéma kísérete).

A könyv további lapjain már korábban említett műrészletek találhatók, nagyszámú, általában nem azonosíthatónak ítélt vázlatlall együtt.

Végül a hátsó előléklapon Goldmark kalkulációit láthatjuk: „*Einnahmen 1877*”, a *Sába királynője* bécsi, pesti és hamburgi bemutatásáért, ill. előadásáért kapott összegekkel.

¹ Goldmark személyes hagyatékát és kottakéziratait a zeneszerző leányától, Minna Goldmarktól 1929-ben a Zeneakadémia megvásárolta, ahol a hagyatékot az erre a célra kialakított ún. Goldmark-szobában helyezték el. Az anyag később letétként Keszthelyre került az OSZK Helikon Könyvtárába, majd nagy része 1978-ban az OSZK Zeneműtárába. A hagyatékot először Meszlényi Róbert, a Zeneakadémia egykori titkára rendezte 1930-ban. Ekkor kapták az egyes tételek a „G+arab szám” jelzetüket. Az OSZK-ba kerülve a zenei kéziratok eredeti sorrendjüket megtartva az általános „Ms. mus.” jelzettel kapták, a hagyaték egyéb tételei pedig – köztük a vázlatkönyvek is – a „Goldmark+római szám/arab szám” jelzettel. A vázlatkönyvek mindkét jelzettel rendelkezők.

² A Magyarországon nyomtatásban, ill. kéziratban fellelhető művek.

³ L. „azonosítatlan vázlat” néven.

⁴ A különféle műjegyzékek közül a legrészletesebb és legteljesebb publikus műjegyzék Kecskeméti István munkája, in: GOLDMARK: Emlékek életemből, 173–185. o.

⁵ 4. könyv 41/a

⁶ 2. könyv 26/b

⁷ A korábbi sorrendhez: G 111, 112, 113, 114 képest az új leltári sorrend a következőképpen alakult: (régijelzettel) G 111, 114, 112, 113 (új jelzet: Goldmark III/1, 2, 3, 4).

⁸ Tudomásunk szerint mind ez idáig nem látott napvilágot olyan tanulmány, amely a Goldmark-autográfok feldolgozását tűzte volna ki céljául.

⁹ Az 1850-es évek második felétől – amelytől a szerző első vállalt zeneműveit datálhatjuk – a 70-es évek elejéig terjedő időszakból nem maradt fenn vázlatkönyv. (Ebbe az időszakba esik a *Sába királynője* komponálása is.)

¹⁰ KLEMPA: Goldmark az ember, 11. o.

¹¹ uott, 13. o.

¹² Lila ceruzás bejegyzés a 3. könyvben az autográf oldalszámozás és az egyes oldalakra vonatkozó hivatkozások, kék ceruzával készült a *Der Brautkranz* c. dal utólagos befejezése.

¹³ 3. könyv 71/a

¹⁴ GOLDMARK: I. m. 38. o.

¹⁵ DUNKEL: A világ urai, 135. o.

¹⁶ Goldmark aforizmái 1930-ban, a KESZTHELY VÁROS GOLDMARK UNNEPÉLYE (Keszthely, 1930) c. kiadványban jelentek meg magyarul, Klempa Károly fordításában.

¹⁷ HEGENBARTH: Nagypám, 4. o.

¹⁸ KESZTHELY VÁROS GOLDMARK UNNEPÉLYE, 23. o.

¹⁹ A *Szonata* befejezésének időpontja 1874. X. 12., a *Sába királynője* IV. felvonásának partitúráján 1871. XII. 11-i dátum szerepel, de később még változtatott rajta Goldmark.

²⁰ L. a helyrajzi kimutatás „megjegyzés” rovatában.

²¹ A *Merlin* kézirat partitúráján található autográf datálás szerint: „begonnen 1. August, 1882”.

²² Pl. a *Der Fremdling* vázlatoldalai között látható *Merlin*-részlet, 1. könyv 2/a

²³ Jelzete: Ms. mus. 6531

²⁴ GOLDMARK: I. m. 141. o.

²⁵ Jelzete: Goldmark I/9. (G125)

²⁶ DAHN, Felix: Gesammelte Werke, XXI. kötet, 267. o.

²⁷ Dalos Rimma fordítása.

²⁸ GOLDMARK: I. m. 11. o. Eredeti, német nyelvű kiadásban (Goldmark: Erinnerungen aus meinem Leben, Wien, 1922, 18. o.): „Zu Wien, da lernt' ich singen und sagen”.

²⁹ GOLDMARK: I. m. 74. o.

³⁰ Az autográf jelzete: Ms. mus. 6490, megjelent kotta: Schott, é. n.

³¹ Universal, 1913.

³² A-moll *Fúga* (1877, jelzete: Ms. mus. 6517) és f-moll *Fúga* (1913. II. 12., jelzete: Ms. mus. 6528).

³³ KÁLDOR-VÁRNAI: Goldmark élete és művészete.

³⁴ KECSEKEMÉTI: Goldmark Károly, a zongora művésze – rádióelőadás, 3. rész, 1991. MR Archívum.

³⁵ Jelzetük: Ms. mus. 6530.

³⁶ Egyik példányát egy időben e vázlatkönyvhöz csatolták mellékletként (G118), a Helmnek ajánlott példány egy reprodukciója a keszthelyi Helikon Könyvtár Goldmark-gyűjteményében (ottani jelzete: G 57).

³⁷ Az opera komponálását 1894-ben kezdte meg Goldmark és 1895 novemberében fejezte be.

³⁸ A két darab középészének itt látható részlete hangról hangra megegyezik! Az *Esz-dúr zongoradarab* jelzete: Ms. mus. 6527.

³⁹ 3/a, vö. 2. könyv 32/a.

⁴⁰ L. 3/a, 58/a, 65/a, 71/a.

⁴¹ Az autográf partitúra szerint: „Ende des 2-ten Aktes Wien 8 Oktober 1868, Ende Wien 12/11 1871”.

⁴² GOLDMARK: I. m. 108. o.

⁴³ Hasonló Goldmark op. 45-ös A-dúr *Scherzójának* kezdete is (a lassú bevezetés után).

⁴⁴ L. 45/b, 46/a, 49/b, vmint 1. könyv 79/a.

⁴⁵ A *Merlin* vázlatjai a jelenetek sorrendjében: az I. felvonás 2. (61/b), 4. (25/b), és 5. jelenetéből (39/a), a II. felvonás 2. 16/b és 5. jelenetéből (28/a), valamint a III. felvonás előjátékából (37/b) és 1. jelenetéből (43/b).

⁴⁶ Jelzete: Ms. mus. 6521.

⁴⁷ A *Prométhéusz* vázlatjai: 36/b, 52/b, 55/b és 56/b.

⁴⁸ A *Begegnung* c. zongoradarab több részletét is megtaláljuk a könyvben: a 40/b, 46/b és 59/a.

⁴⁹ GOLDMARK: I. m. 72. o.

⁵⁰ SCHWARTZ: Ignaz Brüll und sein Freundeskreis, Wien, é. n.

⁵¹ Goldmark más esetben is ajándékozott kánon barátainak, pl. a „*Die Rose prangt als Königin*” kezdetű (vázlatait I. 3. könyv) dr. Theodor Helmnek ajánlotta később, mint azt az egyik fennmaradt kézirat is tanúsítja. (Másolata a keszthelyi Helikon Kistélművészeti Goldmark-gyűjteményében, ottani jelzete: G 57.)

⁵² Dr. Ország Mihály szíves közlése.

A VÁZLATKÖNYVEKBEN AZONOSÍTOTT GOLDMARK-MŰVEK
BETŰRENDES JEGYZÉKE

A több oldalra v. folióra kiterjedő, összefüggő vázlatok esetében csak a kezdet foliószámát tüntetjük fel (a teljes terjedelmet a helyrajzi kimutatásban jelezzük.) A lista csak a konkrétan azonosított részleteket tartalmazza. A kurzívan írt címek az eddig nem ismert, műjegyzékben sem szerepelt műveket jelölik.

<i>Eredeti cím (magyar cím)</i>	<i>Op. szám</i>	<i>Műfaj</i>	<i>Befejezés ideje</i>	<i>Részlet</i>	<i>Könyv</i>	<i>Folio</i>
Am Haselstrauch	37/3	dal	1888. IV. 24.		2.	25/b
An die Georgine	46/2	dal	1903. VII. 6.		2.	33/b
Arabella, die flatterhafte	—	zg.	1903. VIII. 29.		4.	17/b, 19/a
Auf fröhlicher Wanderschaft	—	zg.	1907. X.		2. 3.	24/b 55/a, 70/b, 117/b
Aus Jugendtagen (Ifjúságom napjaiból)	53	zkari	1909.		3. 4.	102/a, 108/a, 112/b 63/b
Ballade für Violin und Klavier	—	kam.	1912. X. 20.		3.	123/a, 123/b
Befreit	46/6	dal	1912. VIII. 12		3.	119/b
Begegnung	—	zg.	1903. X. 16.		3. 4.	56/a 40/b, 46/b, 59/a
Bedrängnis	—	zg.	1903. VIII. 25.		3.	123/a
<i>Böse Beispiele...- canon</i>	—	4 é. sz.	1882. VIII. 28.		4.	41/a
<i>Canon, D-dúr</i>	—	kánon	?		2.	24/b
<i>Canon, in 3, c-moll</i>	—	kánon	?		3.	7/b
<i>Canon, a 4 voci, B-dúr</i>	—	kánon	?		3.	8/b
<i>Canon a 2 voci, B-dúr</i>	—	kánon	?		3.	9/a
<i>Canon a 4 voci, A-dúr</i>	—	kánon	?		3.	10/b
<i>Canon, A-dúr</i>	—	kánon	1888. V.		3.	19/b
<i>Canon, B-dúr</i>	—	kánon	1889. IV.		3.	25/a
Das Heimchen am Herd (Házi tücsök)	—	opera	1895 XI. 8		3.	60/a, 63/b
Der Brautkranz (A nászbokréta)	46/1	dal	1903. IX. 29.		2.	34/a
Der Fremdling	—	op.	1877-82 között		1.	2/b-21/a

<i>Eredeti cím (magyar cím)</i>	<i>Op. szám</i>	<i>Műfaj</i>	<i>Befejezés ideje</i>	<i>Részlet</i>	<i>Könyv</i>	<i>Folio</i>
Die Königin von Saba Sába királynője)	27	opera	1871		4.	5/a
Die Rose prangt als Königin . . . - canon	—	4 é. sz.	1890		3.	6/b, 10/a
<i>Doppelfuge,</i> C-dúr	—	fúga	1889. II.		3.	20/a
Ein Winter- märchen (Téli rege)	—	opera	1907. I. 7.	I. felv. előj. I/1. I/2 I/5.	3. 3. 3. 3.	89/b 91/b 86/a 66/b 63/b, 86/a
<i>Fugatino</i> a 4 voci, G-dúr	—	fúga	?		3.	6/b
<i>Fuge</i> , a-moll	—	fúga	?		3.	11/a
<i>Fuge</i> , Esz-dúr	—	fúga	?		3.	13/a
<i>Fuge</i> , f-moll	—	fúga	1888. IV. 8., 2. változat: 1913. II. 12.		3.	15/a
<i>Fuge</i> , fisz-moll	—	fúga	1888. IV.		3.	17/b
<i>Fuge</i> , esz-moll	—	fúga	?		3.	22/b
<i>Fuge</i> , F-dúr	—	fúga	1904. VII. 17.		3.	26/b
Georgine	52/1	zg.	1903		3.	116/b
Im Grase thaut's	32/7	dal	1878. V-X.		4.	25/b
Im Flügelkleide	52/2	zg.	1903		3.	118/a, 120/a
Im Frühling — ouverture (Tavasszal)	36	zkari	1888. IX. 27.		4.	13/b
Impromptu	—	zg.	1909. XII. 17.		3.	115/b
Ins Leben	52/4	zg.	1903		3.	86/a, 104/a, 105/a
Klage	—	zg.	1903. X. 19.		3.	62/a
Klavierquintett no. 1, B-dúr	30	kam.	1878. X. 18.	III. t. IV. t.	4. 4.	23/b, 31/a 24/a, 24/b
Klavierquintett no. 2, Desz-dúr	54	kam	1914	II. t. IV. t.	4. 3.	40/b 88/b
(Klavierstück, „Mässig, pesante“), Esz-dúr	—	zg.	1909		3.	118/a
(<i>Klavierstück</i>), Desz-dúr	—	zg.	1887. IV. 12.		2.	26/b

<i>Eredeti cím (magyar cím)</i>	<i>Op. szám</i>	<i>Műfaj</i>	<i>Befejezés ideje</i>	<i>Részlet</i>	<i>Könyv</i>	<i>Folio</i>
Ländliche Hochzeit (Falusi lakodalom) szimfónia	26	zkari	1875. XI. 10.	II. t. III. t. IV. t. V. t.	4. 4. 4. 4.	12/a 13/a 11/a 9/a
Magyar ábránd	—	zg.	1885		4.	24/b
Merlin	—	opera	1885. XI. 27., átdolg. 1909	I/2 I/3 I/4 I/5 I/6 II/1 II/2 II/3 II/4 II/5 II/6 III. előj. III/1 III/2 III/3 III/4 III/5 vegyes	4. 1. 1. 4. 1. 1. 1. 4. 1. 1. 4. 1. 1. 4. 1. 1. 1. 4. 1. 2. 3. 4. 2. 4. 1. 1. 1. 1. 2. 2. 2.	61/b 26/a 29/b 25/b 34/b, 37/b 43/b, 46/b, 51/b, 52/b, 61/a, 79/b 39/a 31/a, 50/a, 53/b, 58/a 59/a, 64/b 2/a, 61/b, 63/b 16/b 64/a, 68/b, 70/a 65/b 9/b, 21/b, 73/b, 74/b, 76/b 80/a 28/a 31/b, 84/a 2/a 3/a 37/b 8/b 43/b 25/b, 83/a 83/b, 91/a, 93/b 67/a, 81/b, 85/b 18/b 14/b, 20/a 37/a
Mondnacht am See	52/5	zg.	1903		3.	104/b, 109/a, 119/b
Morgens („Zur grünen Haag“)	—	zg.	1903. X. 10.		4.	47/a
Negertanz („Negerlied oder Arabisches“)	—	zg.	1909. XI. 19		3.	96/a

<i>Eredeti cím (magyar cím)</i>	<i>Op. szám</i>	<i>Műfaj</i>	<i>Befejezés ideje</i>	<i>Részlet</i>	<i>Könyv</i>	<i>Folio</i>
Novellette, no. 1	29/1	zg.	1876 ősz		4.	18/a
Ouverture zum gefesselten Pro- metheus des Aeschylus (A le- láncolt Promé- theusz-nyitány)	38	zkari	1889. VI. 26.		4.	36/b, 52/b, 55/b, 56/b
Penthesilea	31	zkari	1879		4.	20/a, 22/b
Präludium	—	zg.	1903 körül		3.	118/b, 119/a
Romanze für Violin und Klavier	51	kam.	1904. XI. 14.		3.	83/b
Sappho	44	zkari	1893. X. 17.		4.	52/b, 53/a, 64/b
Sinfonie no. 2, Esz-dúr	35	zkari	1887. X.	II. t. III. t.	4. 1. 4.	21/b, 29/b 79/a 14/b, 37/b, 43/a, 45/b, 46/a, 49/b 57/b, 82/b
Sonate für Vcello und Klavier	39	kam	1890	IV. t.	1. 2. 3. 4.	29/b, 32/a, 33/a, 36. utáni számozatlan f. 56/a 3/a, 5/b, 58/a 65/a
Sonate für Violin und Klavier	25	kam.	1874. X. 12.		4.	3/b
Spar, Wenn du liebst . . . -canon	—	4 é.sz.	1890?		3.	6/b
Stille Hoffnung	52/3	zg.	1903		3.	118/a, 118/b
Traumgestalten	—	zg.	1903–9 között		3.	92/b
Verloren			1903		3.	113/b
Violinkonzert,	28	v.mű	1877. I. 19		4.	19/a
Zrínyi – sym- phonisches Dichtung	47	zkari	1902. XI. 12		1. 3. 4.	1. könyvhöz csatolt II. lap 66/a, 86/b 91/a 7/a, 49/b, 61/a

A KÖNYVEK TARTALMÁNAK RÉSZLETES LEÍRÁSA
 HELYRAJZI KIMUTATÁS

1. vázlatkönyv, jelezte: Ms. mus. 11.014/G 111, (Goldmark III./1). 20×13 cm,
 96 ff., 2 ff. mell.

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
1/a	– oldal tetején ceruzával írott bejegyzés: „Zu Weihnachten 1879”		nem vonalazott lap
1/b	– üres lap		
2/a	– Merlin: II/2, zenekari bevezető, F-dúr, 3/4, 11 ütem, utána „23 Takten, dann D. c. al Fine” felirat (a 8. ütem után „Fine” felirat)	2×2 sor	
2/b– 3/a	– <i>Der Fremdling</i> : „Part. 33”, I. felvonás?	4×3 sor	
3/b	– „Lento”, 2 ütemnyi azonosítatlan vázlattöredék (<i>Der Fremdling</i> -hez?) – alatta: <i>Der Fremdling</i> : „Part 26”, azonosítatlan részlet	1×2 sor 1×3 sor	
4/a	– <i>Der Fremdling</i> : „Jägerchor”, E-dúr – alatta: <i>Der Fremdling</i> : azonosítatlan részlet, szöveggel	1×1 sor 1×1 sor	
4/a– 6/a	– oldal aljától: <i>Der Fremdling</i> : azonosítatlan kórusrészlet: „Chor”	1, 2 és 3 soros	
6/a	– oldal alján azonosítatlan vázlat (<i>Der Fremdling</i> -hez?)	1×2 sor	
6/b	– azonosítatlan vázlat (<i>Der Fremdling</i> -hez?)	2×3 sor	
7/a	– <i>Der Fremdling</i> – azonosítatlan részletek	2×1+1×4 sor	
7/b	– <i>Der Fremdling</i> – azonosítatlan részletek „Odhin”	2 és 3 soros	
8/a– 9/a	– <i>Der Fremdling</i> – azonosítatlan részletek „Odhin” – előző folytatása?	5×3 sor	
9/b– 12/a	– <i>Merlin</i> : II/5, Geisterreigen fogalmazványa, B-dúr, A-dúr, több részletben, a kidolgozásra vonatkozó néhány utasítással (eredetileg a <i>Der Fremdling</i> hez?)	össz. 14×2 sor	vö.: 21/b
12/b– 14/b	– <i>Der Fremdling</i> – azonosítatlan részlet: „Bald[ur]”	2 és 3 soros	
15/a– b	üres lapok	–	
16/a– b	– <i>Der Fremdling</i> – azonosítatlan részlet „P[art]. 23”	3×3 sor	
17/a– b	üres lapok	–	

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
18/a	– <i>Der Fremdling</i> , azonosítatlan részlet, cisz-moll, 3/4, 8 ütem	2×2 sor	vö.: 19/b
18/b	üres lap	–	
19/a	– <i>Der Fremdling</i> , azonosítatlan részlet: „Nanna”, f-moll, 12/8, 4 ütem	1×2 sor	
19/b– 20/a	– <i>Der Fremdling</i> , azonosítatlan részlet, D-dúr, vö. a jelzett vázlattal a 18. ütemtől, h-mollban, a 14. ütem fölött „Chor” felirat	4×2 sor	vö. 18/a
20/b– 21/a	– <i>Der Fremdling</i> , azonosítatlan részlet: „P[art]. 12”, 5/4, majd 4/4, 22 ütem	2 soros?	
21/b– 25/a	– <i>Merlin</i> : II/5, Geisterreigen fogalmazványa, majd a zenekari rész után belépő kórus kíséretének 3 üteme (25/a)	12×2 sor, majd 1 és 2 soros lejegyz.	részben tintával áthúzva, 23/b–t vö. IV. könyv 22/a!
25/b	Rendkívül poros, szürke színű oldalpár (25/b–26/a), vlsz. sokáig volt itt nyitva a vázlatkönyv – oldal tetején: <i>Merlin</i> : III/2 „All[egr]o. Lanc[elot] III. Akt” – szöveg nélkül – alatta más vázlatok, vlsz. a <i>Merlin</i> hez	1 soros	
26/a– 29/a	– „ <i>Merlin</i> ” felirat: I/3, Morgana és a démon kettőse, „Part 5.”	3 soros	poros oldal
29/b	– <i>Merlin</i> : „Barden” – Chor der Barden und Krieger I/4	3×2 sor	
30/a– 30/b	– <i>Merlin</i> : azonosítatlan részletek	2, 1 és 3 sörös	
31/a	– <i>Merlin</i> I/6?: kórusrészlet, A-dúr, 3 ütem	3 soros	
31/b– 34/a	– <i>Merlin</i> : II/6 „Viv(iane). III. Akt” (sic!), szövege: „Das ist der Sehnsucht stille Stunde...”	2 és 3 soros	
34/b– 36/b	– <i>Merlin</i> : I/5, Gruss euch ihr Guten – Artus és kórus	3 soros	
37/a	– <i>Merlin</i> ?: „Tn” (tenor) felirat, C-dúr, 6/8	2×3 sor	
37/b	– <i>Merlin</i> : I/5 Viviane: Hallali... (szöveg nélkül), A-dúr, 3/4	3×1 sor	
38/a– 43/a	– ua., de kísérettel, hangszerelési jelzésekkel, utasításokkal ellátva	3 és 4 soros	
43/b– 45/b	– <i>Merlin</i> : I/5 részleteinek vázlatai („die wilde Jägerin?...”), „Heil der König, heil und Preis...”	3 és 6 soros	
46/a	– üres oldal		

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
46/b– 49/a	– <i>Merlin</i> : I/5: Viviane: Hallali...	3 soros	vö. 37/b
49/b	– <i>Merlin</i> : (?): azonosítatlan részlet, 3/4, 14 ütem, „Ten[or]”	2×3 sor	
50/a– 51/a	– <i>Merlin</i> : I/6 – Lancelot: „Vivianes Quelle...” – nagyrészt szöveg nélkül	6×3 sor	
51/b– 52/a	– <i>Merlin</i> : I/5, Viviane: Doch wein’ ich nicht! az énekszólam szöveg nélkül, 15 ütem	4×3 sor	
52/b– 53/a	– <i>Merlin</i> : I/5, <i>Merlin</i> : „Hat sich der Himmel...” – kidolgozott partitúravázlat, de a véglegessel nem azonos. Hangszerek megnevezve	1×6+1×5 sor	
53/b– 56/a	– <i>Merlin</i> : I/6 részletek, részben nem végleges vált.	3 soros	lila tintával kiegészítve
56/b	– <i>Merlin</i> ?: azonosítatlan zkari partitúra-vázlat	6, majd 2 soros	fekete és lila tinta
57/a	– azonosítatlan, E-dúr, 4/4, 6 ütem (talán a <i>II. Szimfónia</i> IV. tétel főtéma egy korábbi változata?) – alatta: „Adagio”, Esz-dúr, c-moll, több töredék hasonló anyaggal, össz. 6 ütem	2 soros 2 soros	vö.: 3. könyv 1/a és 4. könyv 24/a
57/b	– azonosítatlan, 3 ütem – azonosítatlan, 6 ütem – <i>II. Szimfónia</i> op. 35 IV. tétel főtéma (végleges), itt F-dúrban, 13 ütem, „Mod[erato]” – azonosítatlan, Esz-dúr, 5 ütem	2 soros 2 soros 1 és 2 soros 2 soros	lila tinta vö.: 3. könyv 54/b
58/a– b	– <i>Merlin</i> : I/6 Artus: „Nimmer des Kranz zu deinen Füßen...”	3×3 sor	lila tinta
59/a– 60/b	– <i>Merlin</i> : II/1 Modred: „So wisst ihr Alles...” (végén: weiter unter: l.: 64/b)	8×3 sor	lila tinta, folyt: 64/b
61/a	– <i>Merlin</i> : I/5 Artus: „Sei uns gegrüsst, o holder Gast...”	2×3 sor	lila tinta
61/b– 62/a	– <i>Merlin</i> : II/2 Artus: „Ihr Treuen, eh wir...”	3 soros	lila tinta, ceruzával áthúzva
62/b– 63/a	– azonosítatlan, Desz-dúr, 6/8	5×2 sor	
63/b– 64/a	– <i>Merlin</i> : II/2 Artus: „Verrath? Noch einmal?...” – utána <i>Merlin</i> : II/3 Artus: „Leb’ wohl, Merlin!...”	3 soros	ceruzával áthúzva
64/b– 65/a	– <i>Merlin</i> : II/1 Modred: „Kehrt Artus heim...”		lila tinta, ceruzával áthúzva

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
65/b– 66/a	– <i>Merlin</i> : II/4 lassú zkari bev., majd <i>Merlin</i> : „Mein Heiligthum!...”	2 és 3 soros	– lila tinta
66/b	– azonosítatlan töredékek (3+2 ütem) – <i>Merlin</i> hez?	2 soros	fekete tinta
67/a– 68/a	– <i>Merlin</i> : III/4 Viviane és kórus: „Oh, du bist schön!”, Asz-dúrban (végleges: A-dúr)	3+2 sor	– lila tinta, feketével kiegészítve és áthúzva
68/a	– oldal alján: azonosítatlan, Asz dúr, 4 ütem (talán szintén a <i>Merlin</i> III/4-hez?)	1×2 sor	– lila tinta
68/b	– <i>Merlin</i> : II/3 Artus: „Nun fort zu see...”	2 és 3 soros	– lila tinta
69/a	– <i>Merlin</i> : II/3 Kórus+négyes: „Wohl auf...”, 4/4	3 soros	– lila tinta
69/b	– <i>Merlin</i> : azonosítatlan (előző folyt.?), Esz-dúr, 4/4, 3 ütem		– lila tinta
70/a	– <i>Merlin</i> : II/3, ua., mint 69/a		– lila tinta, ceruzával áthúzva
70/b	– azonosítatlan részlet (<i>Merlin</i> ? esetleg a II/3 befejezése?), E-dúr, 11 ütem	2 soros	– lila tinta, ceruzával áthúzva
71/a	– <i>Merlin</i> ?: azonosítatlan részlet, 4/4	2×3 sor	– lila tinta, ceruzával áthúzva
71/b– 72/a	– <i>Merlin</i> ?: azonosítatlan részlet	2 soros	– lila tinta
72/a	– utána: azonosítatlan, végén: „drüben weiter”	1 és 2 soros	– fekete tinta
	– oldal alján: azonosítatlan	2 soros	– lila és fekete tinta
72/b	– <i>Merlin</i> ?: azonosítatlan részlet, szövege: „Dank dir...”	3 soros	– lila tinta, ceruzával áthúzva
73/a	– <i>Merlin</i> ?: azonosítatlan részlet, szöveggel	1×2 sor	– fekete
73/b– 74/a	– <i>Merlin</i> : II/5 Geisterreigen fogalmazványa, H-dúr, végén „weiter unter”	6×2 sor	– fekete, folyt: 76/b
74/b	– <i>Merlin</i> : II/5 Chor der Geister: „Wir kommen aus Kelchen...”	2×2 sor	
75/a	– azonosítatlan „Adag[io]”, B-dúr, 6/8, 7 ütem	3 soros	
75/b	– ua., 4 ütem	1×1 sor	
76/a	– azonosítatlan, A-dúr, 3/4, 8 ütem	2 soros	

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
76/b– 77/a 77/a	– <i>Merlin</i> : II/5, Geisterreigen, a 73/b–74/a vázlat folytatása, H-dúr, 3/4 – alatta: azonosítatlan (<i>Merlin</i> ?)	2 soros 2 és 3 soros	
77/b	– <i>Merlin</i> ?: azonosítatlan részlet szöveg nélkül, az énekszólám basszuskulcsban	3 soros	
78/a	– II. <i>Szimfónia</i> Scherzo-főréz korai változata – lap alján: azonosítatlan	2 és 1 soros	
78/b	– azonosítatlan vázlat, 4/4	1×2 sor	ceruzával áthúzva
79/a	– II. <i>Szimfónia</i> III. tétel (Scherzo) Trió – trombitaszóló, itt F-dúr (a végleges hangnem Esz-dúr), 16 ütem	2×2 sor	vö. 4. könyv 14/b és 46/a
79/b	– <i>Merlin</i> : I/5 zenekari kíséret, Esz-dúr, 4/4, 10 ütem – alatta: <i>Merlin</i> ?, szövege: „Hat sich der Himmel allen Huld beraubt...”	2 soros 1×3+1×1 sor	– részben lila tinta
80/a– 81/a	– <i>Merlin</i> : II/5 Dämon: „Viel Wandert ich...”	3 soros	
81/b– 82/a	<i>Merlin</i> : III/4 „Trauermarsch auf d. Bühne”, f-moll, hangszereléshez utasítások („Hn, Pos sord., Orchester stb.”)	2 soros	– lila tinta
82/b	– azonosítatlan vázlatok	2 soros	– lila és fekete tinta
82/b– 83/a	– oldal alján és a köv. old. tetején kromatikus akkordmenet: a II. <i>Szimfónia</i> IV. tétel krom. bevezetőjéhez, v. eredetileg <i>Merlin</i> hez?	2 soros	
83/a	– oldal közepén: <i>Merlin</i> III/2, „Frauen-Chor”, D-dúr, 6/8	2 soros	
83/b	– <i>Merlin</i> : III/3 Lancelot: „... (Hör' mich) Merlin! Heut' fällt der Britten...”	3 soros	vö. 91/a– 93/a
84/a	– legfelül ceruzás felirat: „Duett 1/2” oldal tetején: <i>Merlin</i> : II/6 Viviane-Merlin „Ich weiss es wird nicht von mir geh'n...” (végén: untere Seite”)	3 soros	
84/b– 85/a	– <i>Merlin</i> : „... mein Liebstes hab' ich mir gewonnen...” 4/4 (végén: weiter oben)	6×2 sor	
85/b– 90/a	– <i>Merlin</i> : III/4 Viviane: „Bleicht auf ihr Felsen...” – partitúravázlat, majd zongorakiv. „Quart[ett] Hrfe, 3 Clar.”	6 soros, majd 3 soros	
90/b	– <i>Merlin</i> ?: azonosítatlan zenekari részlet	2 soros	
91/a 91/a– 93/a	– oldal tetején: azonosítatlan 3 ütem <i>Merlin</i> : III/3 Lancelot: „Hör' mich Merlin! Heut' fällt der Britten...”	1×2 sor 3 soros	vö. 83/b

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
93/b	– <i>Merlin</i> : azonosítatlan zenekari részlet (III/3-hoz?), 4/4	2×2 sor	
93/b– 95/b	– oldal aljától kezdve: <i>Merlin</i> : III/3 <i>Merlin</i> : „Frei muss ich sein...”, <i>Viviane</i> : „Geliebter”...”, néhány hangszerelésre vonatkozó utasítás	2 és 3 soros	
96/a	üres oldal (belső díszlap)		nem vonalazott
96/b	– kék színű könyvnyomtatás – allegorikus ábra (a múzsa feloldozza a költő láncait). Az ábra fölött és alatt piros ceruzával írott cirill betűs orosz nyelvű szöveg: Только в науках пождаются миры!... Может быть все написанние здесь вещи сильный посвоему но к моему сожелению я в них тёмный человек. Николай, 1956 г. [год.]		utólagos beírás, utánanézni!
	A füzethez csatolva 2 kottalap kettéhajtva (más vázlatkönyvből való, de az OSZK-ban található füzetek egyikével sem azonosítható), a lapok széle piros színű, 6 kottasorosak, méretük: 24×14,5 cm		24×14,5 cm
I. fol.	– azonosítatlan vázlat, vlsz. zgdarab részlete, F-dúr, 4/4, 8 ütem	1×2 sor	
II. fol.	– Zrínyi szimf. költ. részlete „Langsam”, F-dúr, 4/4, 4 ütem	1×2 sor	vö.: 3. könyv 86/b, 91/a

2. Vázlatkönyv, jelezte: Ms. mus. 11.015/G114 (Goldmark III/2.), 24×14,4 cm, 44 ff.

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
1/a	belső borító: kék színű könyvnyomtatás allegorikus ábrával. Goldmark kézírásával mottó: „Zu Österreich lernte ich singen und sagen – Walther v. der Vogelweide”		vö.: 1. és 4. könyv
1/b	üres oldal		nem vonalazott
2/a–b	– <i>Merlin</i> : II/6 <i>Merlin</i> : „An meinen Herzen will ich dich hegen...”, 8 ütem	1×5+1×4 sor	
3/a–b	üres folio		
4/a– 5/a	– <i>Merlin</i> ?: azonosítatlan részlet	4 soros, de kotta csak a 2. és 4. sorban	

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
5/b– 6/a	– Merlin?: azonosítatlan, szöveggel partitúravázlat hangszerelési utasításokkal, közte esetleg kitépelt lap(ok)	6 soros	
6/b– 8a	– <i>Merlin?</i> : zkari részletek (azonos anyag), B-dúr, 4/4	2 és 4 soros	részben tintával áthúzva
8/b– 14/a	– <i>Merlin</i> : III/1 részletek: Viviane: „Welch gold'nes Licht!...”, Morgana: „Himmlischt Licht umschwebe dich...” partitúra-vázlat	4 soros	
14/b– 18/a	– <i>Merlin</i> : III/5 Artus: „Hier haltet still...”, végén Merlin: „O leben...” („weiter untere” – folyt. l. 20/a)	3 soros	részben tintával áthúzva, folyt.: 20/a
18/b– 19/b+ számo- zatlan fol.	– <i>Merlin</i> : III/4 zkari bevezető (F-dúr), utána Viviane: „Kommt herab, ihr Engel schaaren...”	2+4+3 soros	
kitépelt fol.	–		
20/a– 23/a	– <i>Merlin</i> : III/5 Merlin: „O leben!...”, összefüggő fogalmazvány, közben felirat: „in A-dur transponirt” hangszerek jelölve	nagyrészt 3 soros	14/b–18/a folyt.
23/b– 24/a	– <i>Merlin</i> : azonosítatlan (talán az első vázlat folytatásának egy korábbi verziója?)	3 soros	
24/b 24/b– 25/a	– „ <i>Canon</i> ”, G-dúr, 4/4, 13 ütem – <i>Auf fröhlicher Wanderschaft</i> (a <i>Karakterstücke</i> albumból) kezdetének vázlata, B-dúr, 26 ütem	2×2 sor 2 majd 1 soros	
25/b– 26/a	– <i>Am Haselstrauch</i> – dal, op. 37, no. 3 elejének fogalmazványa, G-dúr, 6/8, 22+3 ütem	3 soros	
26/b– 29/a	– <i>Zongoradarab</i> fogalmazványa, Desz-dúr, teljes, publikálatlan, műjegyzékben nem szerepel, datálva: „Meran, 12/4 87”	2 soros	ceruzás kiegészítések, 28/b–29/a poros oldalpár
29/b– 31/b	– Szonáta, gka-zg.op. 39 eredeti zárótételének részlete (a nyomtatott kottában más zárótétel található), „Cello” felirat, F-dúr, 3/4	3 soros	lila tintával kiegészítve

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
kitépett fol.	—		
32/a	— Szonáta, gka-zg. — azonosítatlan részlet, 6 ütem — oldal alján: „Sonate für VCello” felirat, alatta a Szonáta egyes tételeinek témái — 4 tétel(!): az első a véglegessel megegyezik (F-dúr, 3/4), a második kidolgozásra nem került (Scherzo-jellegű, 2/4, l. 2. könyv 32/a és 4. könyv 3/a, 2/4), utána „And[ante] in C dur” (3/4), végül a kidolgozott, de nem végleges finálé (3/4), l. 29/b—31/b (l. kézirat)	1×3 sor 1×2 sor	9. kottapélda
32/b	— azonosítatlan	2×2 sor	lila tinta
33/a	— Szonáta, gka-zg. IV. tétel folytatás (29/b—31/b folyt?), F-dúr, 3/4	3 soros	l. 36/b utáni lap
33/b	— <i>An die Georgine</i> c. dal op. 46, no. 2 kezdete (énekszólam nélkül), B-dúrban, 4 ütem	1×2 sor	8. kottapélda
34/a— 36/b, a	— <i>Der Brautkranz</i> (A nászbokréta) — dal Kiss József versére, teljes fogalmazvány, a számozatlan fólióval együtt összesen 8 oldal	3 soros	fekete tinta, kék ceruzás javítások és kiegészítések 35 és 36 között számozatlan fol.
36 utáni számozatlan fol. /a	— Szonáta, gka-zg. korábbi IV. tétel részlete, F-dúr, 3/4	2×2 sor	l. 33/a
36 utáni számozatlan fol. /b	— azonosítatlan vázlat: zgdarab részlete G-dúr, 3/4, 13 ütem	2 soros	
37/a— 44/2	— <i>Merlin</i> : utasítások (hangszerelésre, rövidítésre, egyes részletek megváltoztatására stb.), vlsz. az opera kiadásának előkészítéséhez, v. a partitúra kidolgozásához)	vegyes	

3. Vázlatkönyv, jelezte: ms. mus. 11.016/G 112 (Goldmark III/3.), 24,8×35,5 cm, 127 ff. "+1 mell"

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
1/a	– oldal tetején: „Weihnachten 1882 i. e. d. (?) – oldal alján: az OSZK körpecsétje, feltári jelzet, új és régi jelzet		ceruza
1/a– 2/b	azonosítatlan vázlat, E-(v. Esz)-dúr (előjegyzés nélkül), 4/4	nagyrészt 2 soros (1 és 3)	vö.: 1. könyv: 57/a és IV. könyv: 24/a
3/a– 5/a	– <i>Merlin</i> : II/6 <i>Merlin</i> : „O bleibe hier! Geliebtes Weib!...”	3 soros	
5/b	üres oldal		
6/a	– azonosítatlan, „Thema” feliratú, idulószerű vázlat (<i>Merlin</i> hez?)	2 soros	
6/b	– oldal tetején, a sorok fölött „Studien” felirat – oldal tetején: „ <i>Canon a 4 voci</i> ” – „ <i>Die Rose prangt als Königin...</i> ”, Asz-dúr, 7 ütem, végén felirat: „Schluss auf der folgende Seite”, vö. Ms. mus. 6530 – alatta: „ <i>Canon a 4 voci</i> ” – „ <i>Spar, wenn du liebst, des Mundes Hauch...</i> ”, Asz-dúr, 17 ütem, vö. Ms. mus. 6530	1×2 sor 2×2 sor	a felirat lila tintával, folyt.: 10/a, vö. Ms. mus. 6530 vö. Ms. mus. 6530
6/b– 7/a	– „Fugatino a 4 voci”, G-dúr, 4/4, 32 ütem	4×4 sor	
7/b– 8/b	– „Canon in 3”, c-moll, 3/4, 100 ütem	9×3 sor	
8/b– 9/a	– „ <i>Canon a 4</i> ”, Sp, Alt, Tn, „Bass” (szöveg nélkül), g-moll, 4/4, 26 ütem – tükörkánon, a tenor tenorkulcsban	3×4 sor	!, lila tintás javítások
9/a– 10/a	– „ <i>Canon a 2</i> ” (+2 kísérő szólam), „Lebhaft”, B-dúr, 75 ütem	7×4 sor	
10/a	– oldal alján: <i>Die Rose prangt als Königin...</i> -kánon vége, Asz-dúr, 3 ütem, szövege: „und bleibe ein Gedenk der Andern”	1×3 sor	a 6/b folyt.
10/b	– „ <i>Canon a 4 voci</i> ; Sopr, Alt, Tn, Bass” (szöveg nélkül), A-dúr, 4/4, 24 ütem – oldal alján: „ <i>Canon a 4</i> ” (tükörkánon), E-dúr, 2/2, 7 ütem	2,5×4 sor 0,5×4 sor	! tintával áthúzva

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
kivágott oldal	–		
11/a	– oldal tetején: esz-moll zgdarab (vlsz. Fúga) vége (eleje a kivágott lapon lehetett), 2/2	2×2 sor	
11/a–12/b	– alatta: „Fuge”, a-moll, 2/2 („alla breve”), 111 ütem, „Moderato”, 4 szólamú	14×2 sor	!
13/a–14/b	– „Fuge”, Esz-dúr, 2/2, 110 ütem, „Mod[erato]”, 4 szólamú	16×2 sor	
15/a–17/a	– „Fuge”, f-moll, 2/2, 114 ütem, „Moderato”, 4 szólamú, kromatikus jellegű; dátummal ellátva: „Meran, April 1888”	18×2 sor	ceruzás javítások és kiegészítések vö. Ms. mus. 6528 12. kottapélda
17/b–19/b	– „Fuge”, fisz-moll, 3/4, 123 ütem, „All[egr]o moderato”, 4 szólamú; dátum, szignó: „Meran April 1888 CGoldmark”	18×2 sor	
19/b–20/a	– „Canon”, A-dúr, 3/4, 21 ütem; dátum, szignó: „Gmunden Mai 1888 CGoldmark”	4×2 sor	áthúzva ceruzával
20/a–22/b	– „Doppelfuge”, C-dúr, 4/4, 126 ütem; dátum, szignó: „Gmunden Februar 1889 Carl Goldmark”	19×2 sor	
22/b–25/a	– „Fuge”, esz-moll, ?/? , 124 ütem, „Mod[erato]”, közben 5 ütem operavázlat áthúzva (Merlin?)	20×2 sor	
25/a–26/b	– „Canon”, B-dúr, 12/8, 49 ütem, „And[ante] sost[enuto]”; dátum, szignó: „Gmunden, April 1889 Carl Goldmark”	12×2 sor	
26/b–28/b	– „Fuge”, F-dúr, 4/4, 73 ütem; dátum, szignó: „Gmunden 17/7 904 (!) Carl Goldmark”	17×2 sor	
29/a–52/a	üres lapok		
52/b	– azonosítatlan vázlat	1×2 sor	
53/a–54/a	üres oldalak		
54/b	– azonosítatlan vázlattörödékek	1×2 sor	vö.: 1. könyv 57/b
55/a	– oldal tetején „Skizzen” felirat – azonosítatlan zgdarab (?), „All[egr]o mod[erato]” fogalmazvány, végén „zurück” felirat, a 8. ütem után „Fine” felirat	2 soros	autográf paginálás indul

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
	– utána más vázlattöredékek, számozva 2-től 6-ig (az 1-es sorszámu a fenti zgdarab). Az 5. számú az <i>Auf fröhlicher Wanderschaft</i> kezdete B-dúrban, 3 ütem, a többi azonosítatlan		
55/b	– azonosítatlan vázlatok	2 soros	
56/a	– azonosítatlan vázlattöredékek, számozva 1-től 8-ig	2 soros	vö.: 53/b
56/b	– azonosítatlan zenekari részlet vázlata „And[andte] sost[enuto]”, hangszerelési utasítások, pl. „Fl. I.” stb.	2 és 3 soros	
57/a	– 4-kezes v. zgkiv. részlete, B-dúr, 3/4, 4 ütem	1×4 sor	
57/b– 58/b	– azonosítatlan vázlatok, vlsz. zenekari részletek, az 57/b tetején lila ceruzával: „am 124”	nagyrészt 2 soros	l. 116/b
kivá- gott lap	–		
59/a–b	– azonosítatlan vázlatok	2 soros	részben lila tintával áthúzva
60/a	– oldal tetején: <i>Házi tücsök</i> III. felv., Chor: „Hurrah, Herr Brautigam...”, A-dúr végleges hgnem G-dúr, 3/4, végén: „4 Blätter weiter” (l. 64/b–65/b?) alatta azonosítatlan vázlatok	2 soros	
60/b– 61/b	– azonosítatlan vázlatok	2 soros	részben áthúzva tintával, ill. ceruzával
62/a	– Klage c. zgdarab (Ms. mus. 6524) első 7 üteme, „zu 129” felirat lila ceruzával (119/a: ott a <i>Präludium</i> című zgdarab fogalmazványát találjuk.) – alatta azonosítatlan vázlatok	2 soros	l. 119/a
62/b	– azonosítatlan vázlatok	4×2 sor	
63/a	– azonosítatlan vázlatok	4×3 sor	ceruzával áthúzva
63/b	– oldal tetején: <i>Téli rege</i> I. felvonás Hermonie bölcsődala – részlet, Esz-dúr, 6/8, 5 ütem – alatta: <i>Házi tücsök</i> II. felvonás „John, Langsam” (John jelenete utáni szakasz, sehr ruhig), 17 ütem	1×2 sor 3×2 sor	1. kottapélda

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
64/a	– <i>Házi tücsök</i> II. felv. „Lied” (Dot dala), G-dúr	2 soros	
64/b– 65/b	– azonosítatlan vázlatok (talán a 60/a folytatása?)	2 soros	
66/a– 67/b	– <i>Zrínyi</i> , „Langsam”, c-moll, Esz-dúr	2 és 3 soros	
67/b	– oldal alján?: azonosítatlan operarészlet, Gesz-dúr, szövege: „O eitel Glück, o eitel Glück...”	2×2 sor	
68/a–b	– azonosítatlan operarészlet, szöveggel	2 és 3 soros	a 68/a tintával áthúzva
69/a– 70/a	– azonosítatlan vázlatok	2 és 3 soros	
70/b	– felül: azonosítatlan vázlatok	2 soros	
70/b– 71/a	– old. alján: <i>Auf fröhlicher Wanderschaft</i> codájának vázlata	2 soros	
71/a	– azonosítatlan vázlat, végén: „2te kleines Buch” felirat	3×2+1×1 sor	
71/b	– azonosítatlan vázlatok – oldal alján „Aufenthalt” felirat, alatta akkordsor	2 soros	
72/a– 78/a	azonosítatlan vázlatok (zongora, zkar, opera?), köztük sok magyaros jellegű		
78/b– 79/a	igen poros (sötét színű) oldalpár, a jól látható szögletes fehér foltok a rátett más kották nyomai. Sokáig lehetett itt nyitva a könyv. Az oldalpáron azonosítatlan vázlatok		poros oldal
79/b	– azonosítatlan vázlatok		
80/a	– azonosítatlan zongoradarab fogalmazványa: „Mässig” (nem teljes)		
80/b– 83/a	– azonosítatlan vázlatok		
83/b– 84/a	– <i>Romanc</i> hg-zg op. 51 kezdete, A-dúr, fölötte: „3. Abt[eilung], 2te-mal”	3 és 2 soros	
84/b	– azonosítatlan vázlatok	2 és 3 soros	
85/a–b	– azonosítatlan operarészletek („Chor”)	2 soros	
85/b	– azonosítatlan vázlat, G-dúr, 3/4	2 soros	

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
86/a	– oldal tetején: <i>Ins Leben</i> c. zgdarab op. 52 no. 4 eleje, „Zu 101, oben weiter” folytatást l.: 105/a – alatta: <i>Téli rege</i> I/2 (Leontes), v. I/5 (kórus) zkari kíséret	2 soros	l. 105/a
86/b– 87/b	– <i>Zrínyi</i> szimf. költ. op. 47 kezdete, d-moll	2 és 3 soros	tintával áthúzva, vö.: 91/a és 1. könyvhöz csatolt II. lap
88/a	– azonosítatlan vázlat, Esz-dúr, 4/4	3 soros	
88/b	– <i>Zongoraötös</i> op. 54, Desz-dúr, IV. tétel bevezetés „Scherzóra emlékező” ütemei, H-dúr, 3/4 (20–24. ütem) – alatta: azonosítatlan vázlat, G-dúr, 3/4, végén: „3 Blätter zurück”, vö. 85/b – további azonosítatlan vázlatok	2 soros 2 soros 3, 2 és 1 soros	
89/a	– azonosítatlan vázlatok, tk.: zg. F-dúr, 4/4	2 soros	
89/b	– oldal tetején: azonosítatlan vázlat, 7 ütem – alatta: <i>Téli rege</i> – előjáték „Mässig”, (18. ütemtől), E-dúr, 28 ütem	2 soros 2 soros	tintával áthúzva 2. kottapélda
90/a	– azonosítatlan vázlat	2 és 3 soros	
90/b	üres oldal		
91/a	– <i>Zrínyi</i> szimfonikus költemény kezdete, 26 ütem	2 soros	tintával áthúzva, vö.: 86/b, 1. könyvhöz csatolt II. lap 5. kottapélda
91/b	– vázlatok, t. k. 8–11. sorban: <i>Téli rege</i> I/1 Leontes: Du sahst noch nie in ihrer Seele tiefen... – szöveg nélkül, a többi azonosítatlan	2 soros	vö. 95/a
92/a	– azonosítatlan vázlat	2 soros	
92/b– 93/b	– <i>Traumgestalten</i> (Karakterstücke zgciklusból) elejének fogalmazványa, majd a további részek vázlatai, H-dúr („Langsam”)	2 soros	nagyrészt tintával áthúzva
93/b	– 9–12. sorban: <i>Téli rege</i> előjáték részlete (27–32. ütem)	2 soros?	
94/a–b	– azonosítatlan vázlatok	2 soros	

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
95/a	– <i>Téli rege</i> I/1 az egyik téma fogalmazványai, vö. 91/b	3×2 sor	vö. 91/b
95/b– 96/a	– azonosítatlan vázlatok	2 soros	
96/a–b	– „ <i>Negerlied oder arabisches</i> ” zgdarab, vö. <i>Negertanz</i> Ms. mus. 6526; 2/4, 75 ütem	6×2 sor	
96/b	– <i>Téli rege</i> II. felvonás: Duett (Perdita-Florizel) részlete	2×2 sor	
97/a–b	– azonosítatlan vázlat: „sóhajmotívumok” – <i>Ifjúságom napjaiból-nyitány</i> , op. 53, 9 ütem, „mit 124” (l. 116/b)	2 soros 2 soros	l. 116/b
98/a	– azonosítatlan vázlat	2 soros	
98/b	– <i>Téli rege?</i> „Braut Chor II. Akt”, 9 ütem	2 soros	
99/a– 101/a	– azonosítatlan vázlatok (<i>Téli rege?</i>)	2 soros	
101/b	– <i>Téli rege?</i> „Chor II. Akt” (a felirat ceruzával áthúzva), D-dúr, 13 ütem – más vázlatok	2 soros	
102/a	– <i>Ifjúságom napjaiból-nyitány</i> op. 53: magyaros indulótéma és a kóda részlete, B-dúr, „Seite part. 22”	2 soros	
102/b– 103/b	– azonosítatlan vázlatok	2 soros	
103/b– 104/a	– oldal alján, majd a köv. oldal tetején: azonosítatlan, Gesz-dúr – alatta: <i>Ins Leben</i> zgdarab, op. 52 no. 4 részlete	2 soros 2 soros	l. 105/a
104/b	– oldal tetején azonosítatlan – alatta: (kezdő ütem alapján vlsz.) a <i>Mondnacht am See</i> zgdarab részlete (nem végleges), G-dúr, 6/8 („mit 109” – 109/a)	2×2 sor 2×2 sor	l. 109/a
105/a	– <i>Ins Leben</i> zgdarab, op. 52 no. 4 elejének fogalmazványja, 20 ütem („mit 63” – 86/a)	2 soros	l. 86/a
105/b– 107/b	– azonosítatlan vázlatok (<i>Téli rege</i> , zgdarabok, ötletek stb....)		
108/a	– <i>Ifjúságom napjaiból-nyitány</i> op. 53 részlete	5×2 sor	
108/b	– azonosítatlan		

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
109/a	– azonosítatlan, vlsz. eredetileg a <i>Mondnacht am See</i> zgdarab, op. 52 no. 5 folyt. a 105/a oldalról	2 soros	
109/b	– azonosítatlan vázlatok		
110/a	– azonosítatlan vázlatok		
110/b	– <i>Téli rege</i> II/5 „Chor II. Akt”: „Silberfunken leuchten leise...” – más vázlatok (azonosítatlan)	4 és 2 soros	
111/a	– <i>Téli rege</i> II/1 „Chor II. Akt”: „Füllt Flokkenrein...”	3 és 4 soros	a szöveg ceruzával áthúzva
111/b– 112/a	– vázlatok, vlsz. a <i>Téli regéhez</i>	1, 2, 3 és 4 soros	
112/b	– <i>Ifjúságom napjaiból</i> –nyitány op. 53 elejének (bevezetés) vázlata, 53 ütem	2 és 3 soros	
113/a	– vázlattörödékek, azonosítatlanok, egy részük az <i>Ifjúságom napjaiból</i> –nyitányhoz op. 53		
113/b	– oldal közepén: <i>Verloren</i> zgdarab op. 52 no. 6 elejének fogalmazványa, 12 ütem – fölötte, alatta más vázlatok	2 soros 2 és 3 soros	
114/a– b	– azonosítatlan vázlattörödékek „zu 121”	2 soros	l. 115/a
115/a	– oldal közepén azonosítatlan vázlat zg? All[egr]o”, l. 116/b	2 soros	l. 116/b
115/b– 116/a	– <i>Impromptu</i> (Charakterstücke albumból): lassú bevezető „Mod[erato] assai”, „Zu 124” (l. 116/b), majd „Allegro” téma, b-moll, 41 ütem, utána a középrész vázlata – ez utóbbi a véglegesbe nem került	2 soros	l. 116/b
116/b	– <i>Georgine</i> zgdarab, op. 52 no. 1 kezdete 16 ütem, majd véglegestől eltérő folytatás 25 ütem, „mit 121 und 86” l. 115/a és 97/b	2 soros	l. 97/b és 115/a
117/a	– azonosítatlan vlsz. kamaramű részlete	3 soros	
117/b	– <i>Auf fröhlicher Wanderschaft</i> zgdarab középrészének (b-moll) vázlata, összesen 34 ütem	5×2 sor	

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
118/a	– <i>Stille Hoffnung</i> zgdarab, op. 52 no. 3 kezdetének vázlata, Desz-dúr, 12 ütem – alatta: <i>Im Flügelkleide</i> zgdarab, op. 52 no. 2, illetve egy Esz-dúr zgdarab (<i>Mässig, pesante</i> , Ms. mus. 6527) középrészének részlete (a két darab e részlete azonos, az utóbbinál 18–19. ütem), 4/4, 2 ütem – alsó két sorban azonosítatlan	2 soros	
118/b	– oldal tetején: azonosítatlan – alatta: <i>Stille Hoffnung</i> zgdarab, op. 52 no. 3 részlete: a visszatérés előtti néhány ütem – alatta 2 ütem a <i>Präludium</i> hoz (Charakterstücke zgciklus)	1×2 sor 2 soros	
119/a	– <i>Präludium</i> (Charakterstücke zgciklusból) fogalmazványa: az egész darab, kivéve az egyik nyugodt témát, amellyel zárul a végleges kompozíció	6×2 sor	
119/b	– oldal tetején: <i>Mondnacht am See</i> zgdarab, op. 52 no. 5, a darab kezdete, A-dúr, 6/8, 4 ütem – alatta: más vázlatok – oldal alján: <i>Befreit</i> c. dal op. 46 no. 6 kezdete, csak a zg. szólam	2 soros 2 soros	
120/a	– <i>Im Flügelkleide</i> zgdarab, op. 52 no. 2 első részének fogalmazványa	6×2 sor	
120/b– 122/a	– magyaros jellegű zenekari részlet: <i>Iffjúságom napjaiból? Zrínyi?</i> hangszerelési utasítások, pl.: „2-mal mit Harfe”, Fl, Hrfe, Hörner	2 soros	
122/b	– <i>Téli rege?</i> Kórus-részlet „Alt, Ten, Bass”, F-dúr, 3/4	3 és 2 soros	
123/a	– oldal tetején: <i>Bedrängnis</i> (Charakterstücke albumból) középrészének vázlata, b-moll, 15 ütem – azonosítatlan vázlatok – <i>Ballada</i> hg-zg részlete, G-dúr, 2/4, 10 ütem	2 soros 2 soros	
123/b	– indulószerű téma, „All[egr]o (7 Variatio)”, dallamát ld.: <i>Téli rege</i> I/5 Chor: „Perdita, du bist allein?” – oldal alján: <i>Ballada</i> kezdete, Gesz-dúrban, 4/4, 7 ütem	2 soros 2×2 sor	
124/a– 125/a	– azonosítatlan vázlatok, vlsz. zgdarabokhoz	2 soros	
125/b– 127/b	5 üres oldal		

4. Vázlatkönyv, jelezte: Ms. mus. 11.017/G 113 (Goldmark III/4), 21×12,4 cm, 73 ff.

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
1/a–b	üres lap		
2/a	– allegorikus ábra, itt fekete színű		vö. 1. és 2. vázlatkönyv
2/b	üres oldal		
3/a	– <i>Gordonka-zg. Szonáta</i> ered. II. tétel (Scherzo) részletének vázlata	2 és 1 soros	vö. 2. könyv 32/a 9. kottapélda
3/b	– <i>Hegedű-zg. Szonáta</i> op. 25 III. tétel eleje, h-moll, 18 ütem, „Piano, vl” (a hegedűszólam a zongora szólama alá írva)	3 soros	
4/a	– vázlatok vlsz. a <i>Hegedű-zg. szonáta</i> hoz op. 25, 14 ütem		
4/b	– azonosítatlan vázlat (<i>Sába királynője?</i>), D-dúr, 16 ütem – alatta azonosítatlan töredékek	2 soros 2 soros	ceruzával áthúzva tintával áthúzva
5/a	– <i>Sába királynője</i> , „Duett III. Akt” – azonosítatlan részlet – 15 ütem (csak akkordok) – alatta: „B[aa]l H[anan]”, „Assad” stb. (olvashatatlan)	2×2 sor	tintával áthúzott szöveg
5/b	– oldal tetején: <i>Gordonkaszonáta</i> op. 39 I. tétel kezdete	1 és 2 soros	ceruzával áthúzva
5/b– 6/a	– alsó 2 sorban, majd a köv. oldal alján folyt.: azonosítatlan vázlat, b-moll, 3/4,	2 soros	lila tintával áthúzva
6/a	– oldal tetején: azonosítatlan, vlsz. a <i>Gkaszonáta</i> hoz op. 39, Esz-dúr – oldal alján az 5/b tetejének folytatása	2×2 sor	ceruzával áthúzva
6/b	– azonosítatlan vázlat (<i>Gkaszonáta</i> hoz op. 39?), 4/4	1×2 sor	részben lila tintával
7/a	– <i>Zrínyi</i> szimfonikus költemény, a kóda (stretta) előtti himnikus szakasz részlete, E-dúr, „Sehr mässig”	3×2 sor	vö. 61/a
7/b– 8/b	– népies (osztrák) hangvételi vázlat, (talán eredetileg a Falusi lakodalomhoz, op. 26), A-dúr, 6/8, 75 ütem	9×2 sor	
9/a– 10/b	– <i>Falusi lakodalom</i> szimfónia V. tétel eleje a fugato indulásától, Esz-dúr, 73 ütem	11×2 sor	9/a ceruzával áthúzva 4. kottapélda

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
11/a	– <i>Falusi lakodalom</i> szimfónia IV. tétel szélső szakasz, v. az V. tétel középrészének vázlat, B-dúr, 4/4, 17 ütem, végén „e come sopra an 8” felirat	3×2 sor	
11/b	– azonosítatlan vázlattöredékek	3×2 sor	
12/a	– <i>Falusi lakodalom</i> szimfónia, op. 26, II. tétel (Brautlied) részletének fogalmazványa, F-dúr (a fogalmazvány eleje a véglegesbe nem került)	2 soros	
12/b– 13/a	– azonosítatlan vázlat, folyt. a köv. oldal alsó 2 sorában	2 soros	részben lila tintával
13/a	– oldal tetején: <i>Falusi lakodalom</i> szimfónia op. 26 III. tétel (Szerenád-Scherzo) részlete, „D-dúr”, 14 ütem	2×2 sor	
13/b– 14/a	– alatta: <i>Tavasszal</i> nyitány elejének fogalmazványa (a mű 7. ütemétől), A-dúr, 3/4, kb. 30 ütem	2 és 1 soros	
14/b	– II. <i>Szimfónia</i> III. (Scherzo) Trió trombitaszóló fogalmazványa, Esz-dúr, 14–15 ütem – alatta: azonosítatlan, 3/4, 5 ütem	2×2 sor 1×2 sor	ceruzával áthúzva vö.: 46/a és 1. könyv 79/a
15/a	– azonosítatlan téma (indulószerű), H-dúr, 21 ütem	3×2 sor	ceruzával áthúzva
15/b	– azonosítatlan vázlat	2×2 sor	
16/a	– azonosítatlan (zg?), 4 ütem	1×2 sor	
16/b	– <i>Merlin</i> : II/2 kezdete, F-dúr, 3/4, 16 ütem	3×2 sor	ceruzával áthúzva, lila tintás kiegészítés
17/a	– azonosítatlan vázlat zg., Desz-dúr, 3/4, 14 ütem	2 soros	ceruzával áthúzva
17/b	– <i>Arabella, die flatterhafte</i> zgdarab (Ms. mus. 6521) részlete, kromatikus jellegű, 3/4, 9+6+4 ütem – azonosítatlan vázlatok	3×2 sor	vö. 19/b!
18/a	– <i>Novellette</i> (zg) op. 29 no. 1, cisz-moll részlete (imitációs jellegű), 6 ütem	1×2 sor	

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
18/b	– azonosítatlan, talán a <i>Hegedűverseny</i> (a-moll) op. 28 I. tétel melléktémájának egy korábbi, nem végleges fogalmazványa, 8 ütem	2 soros	
19/a	– oldal tetején: <i>Hegedűverseny</i> , a-moll, op. 28, I. tétel kezdete, 6 ütem	1×2 sor	
19/a–b	– <i>Arabella, die flatterhafte</i> zgdarab (Ms. mus. 6521) vázlata	5×2 sor	
20/a	– <i>Penthesilea</i> nyitány – kóda (gyászinduló) esz-moll, 4/4	3×2 sor	részben lila tinta, ceruzával áthúzva
20/b	– különféle vázlatok, azonosítatlan		
21/a	– azonosítatlan vázlat, f-moll, 3/4	2 soros	
21/b– 22/a 22/a	– <i>II. Szimfónia</i> op. 35 II. tétel patetikus hangvételű szakaszának vázlata, asz-moll, 16 ütem – alatta: azonosítatlan téma fogalmazványa, B-dúr, 3/4, kb. 40 ütem – alsó 2 sorban: fugato-indítás (azonosítatlan)	2 soros 2×1 sor 1×2 sor	v. ö. I. könyv 23/b
22/b 22/b– 23/a	– oldal tetején: azonosítatlan – <i>Penthesilea</i> nyitány op. 31., visszavezetés a reprízhez, 24 ütem	1×1 sor 3×2 sor	
23/b	– I., B-dúr <i>Zongoraötös</i> , IV. tétel mellék-téma Desz-dúr, 11 ütem, felette „2-da volta con 8” – oldal alján azonosítatlan vázlat	2×2 sor 1×2 sor	10. kottapélda
24/a	– felső sorban: azonosítatlan vázlat, 4/4, 7 ütem – alatta: <i>Zongoraötös</i> , B-dúr, op. 30, IV. tétel kidolgozás (fugato) részletének fogalmazványa, 4 ütem	1 sor 1×2 sor	vö.: 1. könyv 57/a és 3. könyv 1/a
24/b	– oldal tetején: <i>Zongoraötös</i> , B-dúr, op. 30 IV. tétel: melléktéma előtti néhány ütem („rávezetés”) vázlata, 6 ütem	1×2 sor	
24/b– 25/a	– oldal alján, majd a köv. oldalon: <i>Magyar ábránd</i> kezdete, H-dúr, kb. 30 ütem	4×2 sor	
25/b	– oldal tetején: <i>Merlin</i> : 1/4 zkari részlet, H-dúr, 4/4	2 soros	
25/b– 26/a	– oldal alsó két sorától, köv. oldalon folyt.: az <i>Im Grase</i> taut's kezdő dal (a Wilder Jäger ciklusból, op. 32 no. 7) elejének (csak a zgkíséret) fogalmazványa, itt a-mollban, 6/8, 20 ütem	2 soros	
26/b	– azonosítatlan vázlat	3×2 sor	

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
27/a	– a <i>II. Szimfónia</i> (op. 35) II. tétel tragikus hangvételi szakaszára emlékeztető fogalmazván	2 soros	ceruzával áthúzva
27/b– 28/a 28/a	– azonosítatlan vázlat, Gesz-dúr, összesen 15 ütem – oldal közepén: azonosítatlan vázlat, 6 ütem – oldal alján: <i>Merlin: Geisterreigen</i> – Erdgeister, II/5, B-dúr, 3/4, 9 ütem	2 soros 2 soros	ceruzával áthúzva
28/b	– azonosítatlan vázlat, 3/4, 18 ütem, egész oldalon	2 soros	
29/a	– különböző azonosítatlan vázlatok (az egyik talán a <i>Falusi lakodalom</i> szimfónia I. tétel témájának egy nem végleges fogalmazványa)	nagyrészt 1 soros	lila tintával
29/b– 30/a	– <i>II. Szimfónia</i> II. tétel fogalmazványa (a tétel kezdete és középrésze)	2 soros	lila tintával írva, ceruzával áthúzva
30/b	– azonosítatlan vázlatok	2 soros	fekete és lila tintával
31/a, b– 32/a 32/a	– B-dúr <i>Zgötös</i> (op. 30) Scherzo főrészének fogalmazványa, F-dúr, 3/4, összesen 44 ütem – az oldal további részén azonosítatlan vázlatok	2 soros 2×2 sor	lila tintával fekete
32/b– 33/a	– azonosítatlan vázlat, 3/4, végén: „D. c.” (al Fine) felirat, 21 ütem – alatta további azonosítatlan vázlatok	2×2 sor 2 soros	
33/b– 33/b 34/a	– azonosítatlan vázlatok – azonosítatlan vázlat, B-dúr, 3/4 (talán az <i>I.</i> , B-dúr <i>Zongoraötöshöz?</i>), összesen 20 ütem	2 soros	
34/b	– azonosítatlan vázlattöredékek	2 soros	
35/a	– azonosítatlan dallam	3×1 sor	
35/b	– azonosítatlan vázlatok: – B-dúr téma, 3/4 (talán a B-dúr <i>Zongoraötöshöz?</i>) – h-moll vázlat	1×2 sor 2×2 sor	
36/a	– azonosítatlan vázlat, H-dúr, 4/4, 13 ütem	2 soros	ceruzával áthúzva
36/b– 37/a	– <i>Leláncolt Prométheusz</i> egyik részlete, c-moll, összesen 18 ütem, felirat: „2te Akt” – eredetileg a <i>Merlin</i> -hez?	2 soros	ceruzával áthúzva

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
37/b	– <i>Merlin</i> : III. felv. előjáték részlete (Sehr zörgend), 7 ütem – alsó két sorban: <i>II. Szimfónia</i> (op. 35) Scherzo Tírójának középrészéhez, Asz-dúr, 8 ütem	2 soros	lila tintával
38/a	– oldal tetején azonosítatlan téma, Esz-dúr, 4/4, 13 ütem – 3. sorban: „ <i>Menuett</i> (2te-mal forte)”, 10 ütem – 4–6. sor: azonosítatlan vázlat, 3/4, talán a <i>II. Szimfónia</i> (op. 35) Scherzójának Triójához?	1×2 sor 1×1 sor 2 soros	
38/b	– azonosítatlan vázlattörödékek		
39/a	– <i>Merlin</i> -részlet: „Hallali”-Viviane I. felv. 5. jelenet, 3 ütem – alatta azonosítatlan vázlat	2 soros	ceruzával és tintával áthúzva
39/b– 40/a	– Azonosítatlan vázlat, H-dúr, 6/8, 36 ütem	2 soros	
40/b	– oldal tetején 2 ütemnyi azonosítatlan vázlat – alatta (középen) a <i>Begegnung</i> c. zgdarab (Ms. mus. 6523) v. a <i>II.</i> , Desz-dúr <i>Zongoraötös</i> (op. 54) <i>II.</i> tétel egyik részlete, 14 ütem – oldal alján 4 ütemnyi azonosítatlan vázlat „All[egr]o”	2 soros 2 soros 2 soros	l. 46/b és 59/a, poros oldal 11. kottapélda
41/a	– „ <i>Canon a 4 voci</i> ” – tükörkánon – szövege: „ <i>Böse Beispiele verderben gute Sitten</i> ”, F-dúr, 14 ütem. Ajánlás, dátum: „für meinen lieben Freund Ign. Brüll, 28/8 1882 Gmunden...”	2 soros	műjegyzékben nem szerepel. poros oldal 6. kottapélda
41/b	– azonosítatlan vázlat, H-dúr, 4/4, 6 ütem	2 soros	
42/b	– azonosítatlan vázlatok	2 és 3 soros	
43/a	– azonosítatlan vázlatok, az alsó 4 sorban vlsz. a <i>II. Szimfónia</i> Trió főrész részlete	2 soros	
43/b	– <i>Merlin</i> „3te Akt”, 1. jelenet; Viviane: „ <i>Graut schon der Morgen?</i> ”		
44/a–b	– azonosítatlan vázlat, B-dúr 3/4, 2 teljes oldal	2 soros	
45/a	– szóló+zg. vázlat – azonosítatlan, Esz-dúr, 4/4, 12 ütem	3 soros	
45/b	– <i>II. Szimfónia</i> Scherzo Trió középrészének vége a trombitaszóló visszatéréséig, 11 ütem	2 soros	lila tintával

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
45/b– 46/a	– oldal alján azonosítatlan vázlat kezdődik, s a köv. oldal alján folytatódik, Desz-dúr, 2/2, 18 ütem; a felső szólam végig trillázik, vö. 57/a	2 soros	v. ö.: 57/a
46/a	– oldal tetején <i>II. Szimfónia</i> Scherzo Trió trombita-szólo részlete (vége), Esz-dúr, 10 ütem	2 soros	vö.: 14/b és 1. könyv 79/a
46/b	– <i>Begegnung</i> c. zgdarab (Ms mus. 6523) vázlat (több részlet), G-dúr végleges hgnem E-dúr), 4/4, ill. 3/4,	2 soros	lila tintával, l. 40/b és 59/a
47/a	– „ <i>Vogelrufe. Amsel oder Star?</i> ” 7 madárhang-lejegyzés – alatta „(<i>Zur grünen Haag</i>)” címmel a <i>Morgens</i> c. zgdarab (Charakterstücke albumból) elejének fogalmazványa, G-dúr, 4/4, 8 ütem	2×1 sor 2×2 sor	13. kottapélda
47/b	– oldal alján azonosítatlan vázlat, 4 ütem	1×2 sor	
–	2 kitépelt lap		
48/a	– azonosítatlan mű befejező ütemei (Goldmarkra jellemző megoldással), „2te-mal”, 14 ütem	2 soros	
48/b	– azonosítatlan vázlatok	1 és 2 soros	
49/a	– azonosítatlan vázlat, 3 ütem	1×2 sor	
49/b	– <i>II. Szimfónia</i> (op. 35) Scherzo Trió középrész témája, mint egy azonosítatlan zenei anyag középrésze, összesen 21 ütem	2 soros	
49/b– 50/a	– az oldal alján a köv. oldalhoz tartozóan a <i>Zrínyi</i> szimfonikus költemény (op. 47) harcot ábrázoló szakasz egy részletének vázlat, összesen 10 ütem	2 soros	tintával áthúzva
50/a	– oldal tetején azonosítatlan vázlat, „All[egr]o”, Esz-dúr, 4/4, 5 ütem	1×2 sor	
50/a–b	– oldal alján kezdődő és a köv. oldalon folytatódó azonosítatlan vázlat	2 soros	tintával áthúzva
51/a–b	– azonosítatlan vázlat	2 soros	
52/a	– azonosítatlan vázlatok	2 soros	
52/b	– <i>Leláncolt Prométheusz</i> , bevezetés-részlet, 12 ütem – oldal alján a <i>Sappho</i> -nyitány (op. 44), a főtéma 1. üteme, H-dúr	2×2 sor	lila tinta, feketével áthúzva
53/a	– <i>Sappho</i> -nyitány bevezetés (hárfa-szólo), 16 ütem	3×2 sor	tintával áthúzva, vö.: 64/b

<i>Folio</i>	<i>A vázlatok megnevezése, leírása</i>	<i>A lejegyzés formája (szisztémák)</i>	<i>Megjegyzés</i>
53/b–54/a	– azonosítatlan vázlatok	2 soros	vö.: 3. könyv 56/a
54/a, b	– az oldal alján kezdődően, majd a teljes következő oldalon azonosítatlan vázlat	2 soros	
55/a	– azonosítatlan vázlat, f-moll, 4/4	3×2 sor	
55/b	– <i>Leláncolt Prométheusz</i> (op. 38), a melléktéma részlete, F-dúr	3×2 sor	tintával áthúzva
56/a	– azonosítatlan vázlat	3×2 sor	tintával áthúzva
56/b	– <i>Leláncolt Prométheusz</i> (op. 38), a főtéma részlete, Esz-dúr	2 soros	
57/a	„Langsam” – azonosítatlan vázlat – alatta azonosítatlan vázlat, vö. 45/b–46/a	2 soros 2 soros	vö.: 45/b
57/b	– azonosítatlan vázlatok (F-dúr, 7 ütem és Esz-dúr, 6 ütem)	2 soros	
58/a–59/b	– <i>Gordonkaszonáta</i> (op. 39) II. tétel kezdete (13 ütem), majd folytatása a következő 2 oldalon (össz. 30 ütem)	2 soros 3 soros	tintával áthúzva, l. 40/b, 46/b
58/b	– oldal tetején azonosítatlan vázlat	1×2 sor	
59/a–b	– oldal tetején <i>Begegnung</i> c. zgdarab (Ms. mus. 6523) részletének vázlata, E-dúr, cisz-moll, 4 ütem	1×2 sor	tintával áthúzva
60/a	– azonosítatlan vázlatok	3, 1 és 2 soros	tintával áthúzva
60/b	– azonosítatlan vázlatok (részben a <i>Gordonkaszonáta</i> hoz?)	2 és 3 soros	
60/b–61a	– azonosítatlan vázlat, 16 ütem – utána a <i>Zrínyi</i> szimfonikus költemény (op. 47) részlete, t.k. kóda előtti himnikus szakasz dallamának 2 üteme, vö. 7/a!	3×2 sor	vö. 7/a
61/b	– <i>Merlin</i> I/2 zenekari részlet, F-dúr, 3/4, 12 ütem	2 soros	
62/a	– azonosítatlan vázlat (a <i>II. Szimfónia</i> II. tételének patetikus hangvételű szakaszára emlékeztet)	2 soros	
62/b	– azonosítatlan vázlatok (talán a <i>Gordonkaszonáta</i> hoz)	2×3 sor	
63/a	– azonosítatlan vázlatok	2 soros	

Folio	A vázlatok megnevezése, leírása	A lejegyzés formája (szisztémák)	Megjegyzés
63/b	– azonosítatlan vázlat, kromatikus jell., 8 üt. – az 5. sorban az <i>Iffjúságom napjaiból</i> -nyitány (op. 53) egyik témájának vázlata	2 soros 1 soros	
64/a	– azonosítatlan vázlat (zgdarabhoz?), Asz-dúr, 3/8	2 soros	
64/b	– <i>Sappho</i> -nyitány bevezető hárfaszóló első 2 üt., „etc.”, majd kettősvonal után azonosítatlan vázlat	3 soros	vö.: 53/a
65/a	– oldal tetején: a <i>Gordonkaszonáta</i> (op. 39), III. tétel részlete, végén felirat: „8 Blätter zurück” (l. 58/a) – oldal alján azonosítatlan vázlat, 6/8	1×3 sor 1×2 sor	l. 58/a
65/b	– azonosítatlan vázlat – befejezés	2×2 sor	tintával áthúzva
66/a	– zgdarab vázlata, d-moll, 4/8	2 soros	
66/b– 67/a	– <i>Téli rege I/2.</i> , kezdete (induló), 22 ütem, végén „drüben zurück” felirat	2 soros	3. kottapélda
67/b	– azonosítatlan vázlat, 14 ütem	3×2 sor	
68/a 68/b– 69/a	– azonosítatlan vázlat, 3/4, 13 ütem – vlsz. a <i>Sappho</i> -nyitányhoz (op. 44) tartozó vázlatok	2×2 sor 4×2 sor	
69/b– 70/a	– azonosítatlan vázlat, vlsz. zenekari műhöz, g-moll, 6/8	5×2 sor	
70/a	– alsó két sorban azonosítatlan vázlat,	1×2 sor	
70/b	– azonosítatlan vázlat, kromatikus jell., 6/8 – 5–6. sorban azonosítatlan vázlat, 3/4, 10 ütem	2×2 sor 1×2 sor	
71/a– 72/a	– azonosítatlan vázlat, vlsz. a <i>Gordonkaszonátához</i> (op. 39), a végleges partitúrába nem került, 58 üt.	3 soros	
72/b	– azonosítatlan vázlatok	1, 2 és 3 soros	
73/a	– üres oldal		belső borítólap
73/b	– Goldmark kalkulációi 1877-ből: „Einnahmen, 1877”, a Sába királynője bécsi, pesti és hamburgi előadásainak bevételeiről.		

Handwritten musical score on ten staves. The first staff contains a single melodic line. The second staff is empty. The third staff begins with the handwritten instruction "con più solmo" and contains a complex melodic line with many notes and slurs. The fourth and fifth staves continue this complex melodic line. The sixth staff contains a single melodic line. The seventh and eighth staves are empty. The ninth and tenth staves contain a single melodic line.

1. a) Hermione bölcsődialának néhány ütemnyi részlet-vázlata a *Téli regge* I. felvonásából, alatta részlet a *Házi titkosok* II. felvonásából (3. könyv, 63/b)

(Das Kindlein wiegend, Mamillius zu ihren Füßen.) **Sehr ruhig.**

H. *Ei-a, po-peI - a, ei-a, po-peI.wenn*

pp *p zart*

H. *Ich nur dei - ne Äug - lein nicht säh, willst mich ver-drie - ßen, willst sie nicht schlie - ßen?*

H. *Äug - - - lein, blau wie die See! Willst sie nicht schlie - ßen, willst mich ver - drie - ßen.*

b) A bölcşodal nyomtatott részlete (Karcag u. Wallner, Wien, é. n.)

A page of handwritten musical notation for a piece titled 'Téli regge'. The score is written on ten staves. The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff is mostly empty, with a few notes at the beginning. The third staff contains a bass line with notes and rests. The fourth staff is also mostly empty. The fifth staff contains a melodic line with notes and rests. The sixth staff contains a bass line with notes and rests. The seventh staff contains a melodic line with notes and rests. The eighth staff contains a bass line with notes and rests. The ninth staff contains a melodic line with notes and rests. The tenth staff contains a bass line with notes and rests. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings.

2. a) *Téli regge*: Az előjáték kezdete. Fogalmazványként (3. könyv. 89/b lap közepétől).

Vorspiel.

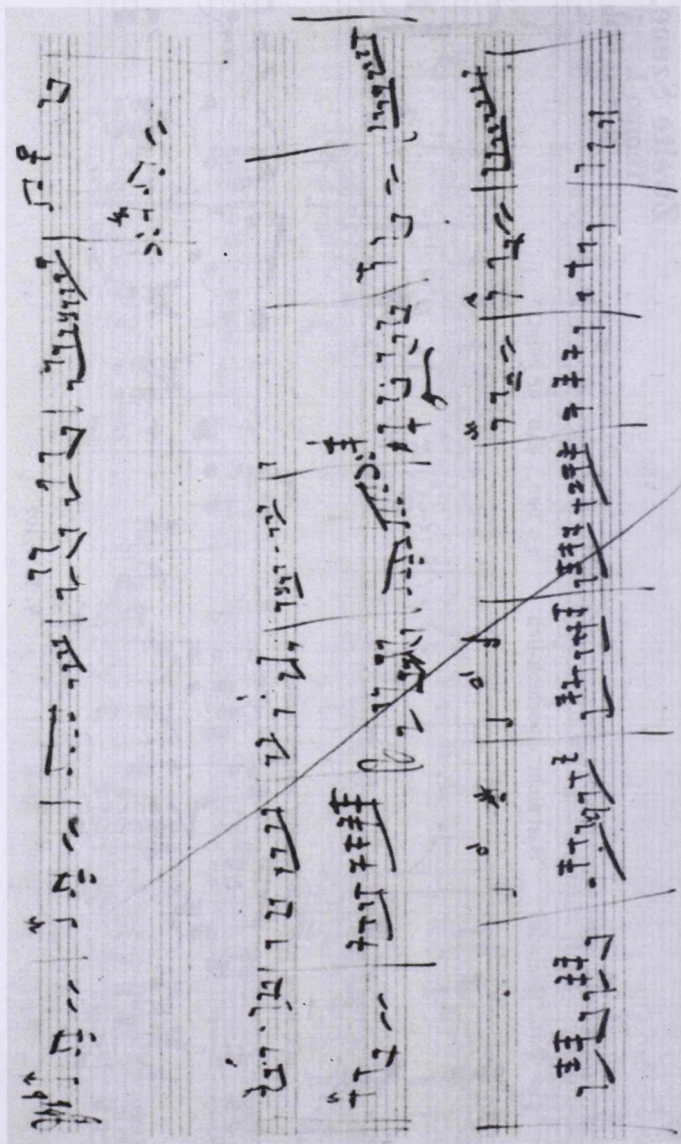
Langsam, gemessen.

Klavier.

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system shows the right and left hands with various ornaments and triplets. The second system includes markings for 'Str.', 'Pk', 'Fag.', and 'Oh.'. The third system includes 'cresc.' markings and a 'r.H. l.H.' marking at the end. The piece concludes with a final chord in the right hand.

b) Az előjáték a nyomtatott zongorakivonatban (Karcag u. Wallner, Wien, é. n.)

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Téli regge". The score is written on five staves. The top two staves contain a vocal line with lyrics in Hungarian: "gyömbök között" and "s. / nye". The bottom three staves contain a piano accompaniment. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper.



13

91

5. A Zrínyi szimfonikus költemény (op.47) fogalmazvány-részlete (3. könyv, 91/a).

Canon a 4 voci

Antiquarium Buch - handlung J. G. Brill

28. 1889. Gumbert. 11

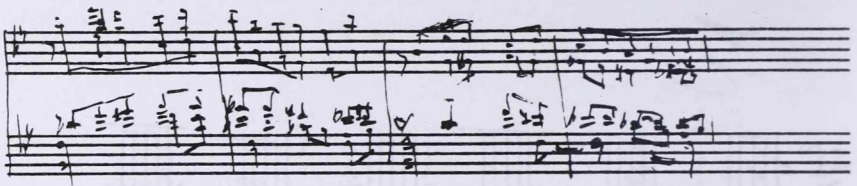
Der Brautkranz hat so hell
welche Blüthe, erblühe süßlich

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The middle and bottom staves are accompaniment staves, with the middle staff using a bass clef and the bottom staff using a soprano clef. The music is written in a simple, folk-like style with clear rhythmic patterns.

Mädchen war ein junges Weib
war ein junges Weib mir auf der Phie

The second system of the musical score also consists of three staves. The top staff is the vocal line, continuing from the first system. The middle and bottom staves are accompaniment staves. The lyrics are written below the vocal line, with some words appearing above the notes. The musical notation continues with similar rhythmic and melodic patterns.

7. a Der Brautkranz (A nászbokrét) című, Kiss József versének német fordítására írott dal
(op.46, no.1) kezdete (2. könyv, 34/a).



AN DIE GEORGINE.

(Güm.)

Aufführungsrecht vorbehalten.
Droits d'exécution réservés.

Carl Goldmark, Op. 46. Nr. 2.
(1889.)

Langsam.

Gesang.

Du kommst so spät, o

Piano.

Ge - or - gi - ne, das Ro - sen - mü - r - chen ist er - zähl - t, —

8. a) *fent*: Az *An die Georgine* című dal op.46, no.2) kezdetének néhány üteme zongorára
(2. könyv 33/b).
b) *lent*: A nyomtatott kotta az énekszólammal (Universal, Wien, 1913).

Handwritten musical score for the first system of 'Sonata für Klavier'. The title 'Sonata für Klavier' is written at the top left. The score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics. The lower staff contains a bass line with chords and rhythmic patterns. There are handwritten annotations: 'I' above the first measure, 'III' above the third measure, and 'III = 2. Teil' above the fifth measure.

Handwritten musical score for the second system of 'Sonata für Klavier'. It consists of three staves. The upper two staves contain a complex melodic and harmonic texture with many notes and ornaments. The lower staff contains a bass line with chords and rhythmic patterns. There are several handwritten annotations, including a circled '3' at the end of the system and a circular stamp that reads 'KÖNYV TÁR'.

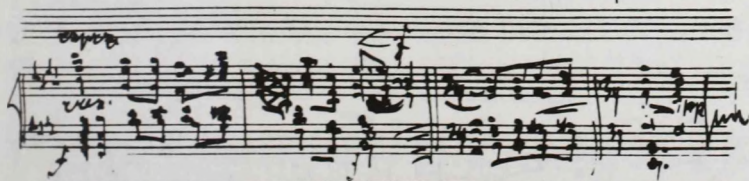
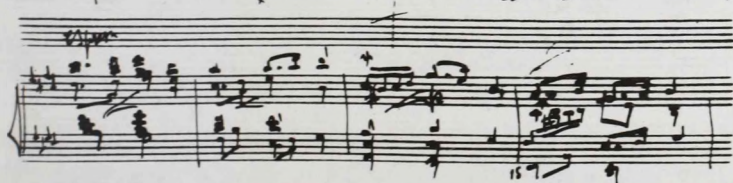
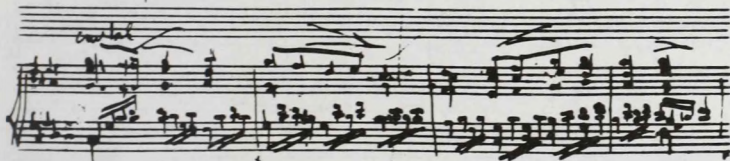
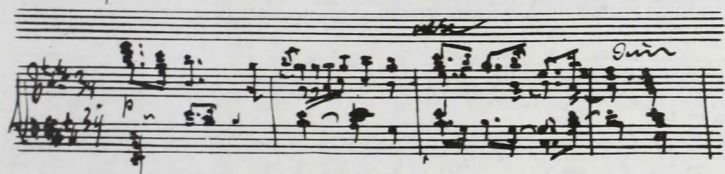
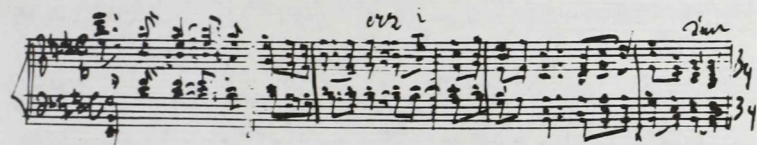
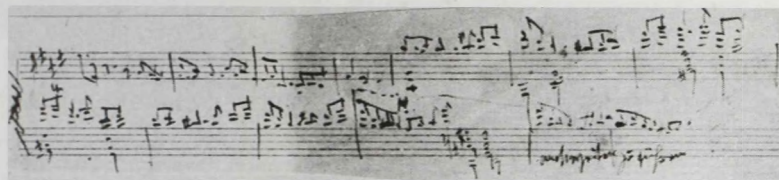
9. a) *lent*: A *Gordonka-zongora szonáta* (op.39) 4 tétéles verziójának egyetlen említése (2. könyv 32/a).
 b) *lent*: A végül kimaradt scherzo-tétel részlete (4. könyv 3/a).

2^a molto cresc.

Handwritten musical score for a string quartet. The score is written on four staves. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *molto cresc.* and *cresc.* The notation is dense and expressive.

Printed musical score for a string quartet. The score is written on four staves. It features dynamic markings such as *espress. molto*, *a tempo*, and *cresc.* The notation is clear and includes various musical symbols and dynamics.

10. a) *fent*: Az I., B-dúr Zongoraötös fináléjának melléktemája vázlatként (4. könyv, 23/b).
b) *lent*: A nyomtatott partitúrán (Schweers u. Haake, Bremen, é. n.).



Handwritten signature and date: *György Ligeti* 10/103

Handwritten signature: *György Ligeti*

ORsz. SZOLNOKI ÁRNY FÉNY
ZENEKÖNYVTÁR
Kéziratok
V. 131/146/1978

Ms.-mus. 6.573



11. a) Egy téma sorsa. Fent: az első változat (4. könyv, 40/b).
b) lent: A Begegnung című zongoradarabban (1903, Ms. mus. 6523).

18agio

29

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "18agio". The score is written on multiple staves, including vocal lines and piano accompaniment. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano). The score is divided into two main sections. The first section consists of several staves of music, with a large bracket on the left side. The second section is a single staff of music at the bottom, also with a large bracket on the left side. The number "13" is written in the bottom right corner of the page.

13

c) ... majd a II., *Desz-dúr Zongoraötös* (op.54) 1. verziójában
(Zongoranégyes, 1914, Ms. mus. 6502, a lap alján),

2. Satz. (Adagio.)

The musical score is presented in three systems. The first system contains four staves: three for the upper voices (violin I, violin II, and viola) and one for the piano. The second system also contains four staves, with the piano part continuing. The third system contains four staves, with the piano part continuing. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *dim.*, *pp*, and *p*.

J. W.

d) végül a megjelent partitúrában (Weinberger, Leipzig, 1916).

Munkácsi Fuga

The image shows a handwritten musical score for a fugue. The title 'Munkácsi Fuga' is written at the top. The score consists of ten staves. The first staff is the treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The subsequent staves are for various instruments, likely a piano and strings, with complex rhythmic patterns and dynamics. The score is enclosed in a decorative border.

12. a) Az 1888 áprilisában, Meranban írt *f-moll Fuga* (3. könyv, 15/a)

Alto mod.

Fugge

b) Az 1913 február 12-én, Bécsben keltetett, átdolgozott változat (Ms. mus. 6528) kezdete.

Orgelwerke. Insel oben Harz

(orgelium Haag)

67

Morgens

Carl Goldmark

Mässig bewegt, gemächlich

cantab.

PIANO

The image shows a piano arrangement of the piece 'Morgens' by Carl Goldmark. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a dynamic marking of *p* (piano) in the bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

b) A zongoradarab kezdete nyomtatásban (Schott, Leipzig, 1913).

- DAHN, Felix: Gesammelte Werke. Breitkopf und Härtel, Leipzig, XXI. kötet, 267. o.
- DUNKEL Norbert: A világ urai. Kir. Magy. Egyetemi Nyomda, Bp., é. n., 134–140. o.
- GOLDMARK Károly: Emlékek életemből. (Erinnerungen aus meinen Leben.) A közreadás, a fordítás, a jegyzetek, az életrajzi tábla és a műjegyzék Kecskeméti István munkája. Zene-műkiadó, Bp., 1980.
- Goldmark Károly műveinek rádió-, LP- és CD-felvételei (MR -archívum, Hungaroton, EMI, Marco Polo stb.), valamint kéziratai és nyomtatott kottái (OSZK Zeneműtár, Liszt F. Z. F. könyvtára, FSZEK Zeneműtár, Helikon Könyvtár Goldmark-gyűjtemény, Keszthely stb.).
- HEGENBARTH Ferike: Nagypám. — visszaemlékezései Goldmark Károlyról. Fordította és jegyezte Klempa Károly. Mérei Nyomda, Keszthely, 1934.
- KÁLDOR Márton—VÁRNAI Péter: Goldmark Károly élete és művészete. Művelt Nép, Bp., 1956.
- KÁLMÁN Mária: Goldmark Károly. 1830–1930. Adalékok életéhez és műveihez magyar vonatkozásban. Sárkány Ny., Bp., 1930 (szerzői kiadása).
- KECSKEMÉTI István: Rádió-előadások Goldmarkról (A hét zeneműve, Goldmark Károly pályája, Goldmark Károly a zongora művésze stb.), MR-archívum.
- KESZTHELY VÁROS GOLDMARK ÜNNEPÉLYE 1930 (Goldmark Károly 1830–1930). Centenárium ünnepi kiadvány. Fordította és szerk.: Klempa Károly. Benne t. k. Goldmark aforizmáinak gyűjteménye Klempa K. fordításában. Mérei Nyomda, Keszthely, 1930.
- KLEMPA Károly: Goldmark az Ember. Sujánszky, Keszthely, 1930. (Különlenyomat a csornai premontrei kanonokrend keszthelyi reálgimnáziumának 1929/30 iskolaévi értesítőjéből.)
- KOCH Lajos szerk.: Goldmark Károly 1830–1930. május 18. (Nemzetközi könyv-, hírlap- és folyóirat-bibliográfia magyar és német nyelven). Fővárosi Nyilvános Könyvtár (Bp. Főv. Házi Ny.), Bp., 1930.
- MESZLÉNYI Róbert összeállítása: Az Orsz. Magy. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Goldmark-szobájának katalógusa. Phöbus Nyomda, Bp., 1930.
- SCHWARTZ, Hermine: Ignaz Brüll und sein Freundeskreis. Erinnerung an Brüll, Goldmark und Brahms. Vorw. v. Felix Salten. Rikola Verlag, Wien, 1929.
- SIKLÓS Albert: Goldmark, az autodidakta. In: A Zene, szerk. Siklós A. Goldmark-émlékszáma. XI. évf. 13. és 14. szám. Bp., 1930.

*

Ezúton is szeretném kifejezni köszönetemet *Berlász Melindának, Breuer Jánosnak, Feuer Máriának, Halász Péternek, Hegedüs Gönczy Katalinnak, Kecskeméti Istvánnak, Kroó Györgynek, Sólyom Györgynek, szüleimnek* és mindazoknak, akik e tanulmány létrejöttében segítséget nyújtottak, valamint az *Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának*, hogy lehetővé tette a kéziratok tanulmányozását és a reprodukciók elkészítését.

1995. december, 1996. november

Alföldy Gábor

SEBŐ FERENC:

VIKÁR BÉLA NÉPZENEI GYŰJTEMÉNYE

(SZAKDOLGOZAT)*

BEVEZETÉS

Vikár Béla népköltési gyűjteményének jelentőségét, nem csökkenő aktualitását csaknem egy évszázad távlatla minősíti. Ez a munka tudománytörténetünk fontos szegletköve lett, melyre szilárdan építhetett a magyar népzene-kutatás. A gyűjtemény imponáló mérete, *egzakt adatbázisa*, koncepciójának komplex szelleme alkalmas terepet kínált az *analízis* (a 20–30-as években kialakuló ethnomuzikológia alapvető módszere) számára.¹ Vikár szöveggyűjteményekkel, publikációkkal, a helyszínen szerzett gazdag információs anyag feljegyzésével és kot-tás-szöveges támlapokkal körülbástyázott fonográf-felvételek hagyott az utókorra. Ezek a felvételek az „emberi élet részeként élő, teljes, kulturális környezetében tanulmányozott nép-zenét” örökölték meg.² Vikár Béla tudós szemlélettel, jól behatárolt korszakot reprezentáló mintavételt hozott létre, melynek darabjai ilyenformán haszonnal elemezhetőek, rendszerezhetőek és hasonlíthatók össze más anyagokkal. A több dimenzióban lerögzített adatok révén a különféle zenei stílusok jellemzésére is lehetőség nyílik.

A népzene-tudomány fejlődését — nemzetközi viszonylatban is — sokfelé késleltette, hogy a kutatók „az énekeket inkább csak feljegyezni igyekeztek, a nagyközönséget megcél-zó azonnali kiadási szándékkal (néha még az alapvető feldolgozást is mellőzve). Ezek a dalok művészi értékeit, illetve a nemzeti kultúra kialakulásában betöltött szerepét hangsúlyozva.³ A tudományos szempontok sokáig háttérbe szorultak, és a jelenségeket többé-kevésbé va-lamilyen romantikus-esztétizáló, érzelmekkel aláfestett pozícióból értékelték.”⁴

¹ „Az analízis ugyanis nem csak a stíluskritikai, zenedialektológiai, történeti és tipológiai kérdések megoldásának kulcsa és kiindulópontja, hanem egyformán nélkülözhetetlen a népi zenei művészet tartalmi értékeinek, kifejezésének, értelmének, valamint kommunikatív funkciójának tanulmányozásánál. A zenei megnyilvánulások specifikálása, differenciálása vagy összehasonlítása el-képzelhetetlen lenne az analízis nélkül.” Elscheková, A.

² „A leírásból és elemzésből csak akkor lehetett a népzenei megnyilvánulások szélesebb esztétikai, szociológiai és kultúrtörténeti értékelésére átváltani, amikor a kutatók hosszabb helyszíni kutatásokat végeztek; nem csak feljegyezték, ill. hanghordozóra rögzítet-ték, hanem az emberi élet részeként élő, teljes, kulturális környezetében tanulmányozták a népzene-t.” Elscheková, A.

³ Maga Vikár is legtöbbször ilyesféle érveket hangoztatott nyilvános szereplései alkalmával: „Mindenekelőtt a dallamok gyűjtésé-nek fontosságát fejtette, e részen a nemzeti zene művelése, fejlesztése szempontjából a dallamgyűjtésnek nem csak zenetudomá-nyi, hanem a nemzeti politika szempontjából is nagy fontosságát élénken illusztrálta.” A Kisfaludy-társaság ülése—Pesti Hírlap, 1897. ápr. 29. (I.: Füg. 97. old.)

⁴ Elscheková, A.

* A dolgozattal kapcsolatos kutatómunka elvégzését sokak önzetlen segítsége tette lehetővé. Ezért szeretnék mindannyiuknak köszönetet mondani. A téma kidolgozásának fontosságát Szendrei Janka, Somfai László és Wilhelm András biztatása erősítette meg bennem. A Vikár-gyűjteménnyel kapcsolatos első ismereteimet a Sztánó Pállal, Csapó Károllyal, Olsvai Imrével és Vikár Lászlóval folytatott baráti beszélgetésekből szereztem. Bereczky János vezetett nyomra a még rendezetlen Kerényi-hagyaték szomszédságában lapuló Gergely-féle irattékai intézeti példányának keresésekor. Használatát Domokos Mária, Szalay Olga és Ullmann Péter engedé-lye tette lehetővé. Németh Istvánnak a Vikár-fonogramok magnószalag-másolatát köszönhetem, Pálházi Sebestyén pedig az áttételek xeroxmásolatainak szakszerű elkészítésével segítette munkámat. Az áttételek másik példányához Küllös Imola segítségével jutottam, s az ELTE Folklor Tanszékének könyvtárában módom nyílt annak részletes tanulmányozására. A Néprajzi Múzeumban őrzött támla-pokat s az ott lévő hangfelvételeket Lovász Irén segítőkészsége révén vizsgálhattam át. A múzeum adattárában és könyvtárában ta-lálható dokumentumok másolatainak elkészítését Hoffmann Tamás, Szemkő Endre és Forrai Ibolya engedélyezték. A Néprajzi Társaság fennmaradt irataiba Kara Tiborné engedett betekintést. Az MTA Néprajzi Kutatócsoportjában található Magyar Népköltészeti Szövegkataszter Hoppál Mihály és Czövek Judit segített megtalálni. Egyes adatok kikutatásában a Zeneakadémia könyvtárának munkatársai nyújtottak a szükséges szolgálatokat jóval meghaladó, baráti segítséget. A nyári időszakban Kárpáti János engedélyé-vel használhattam a munkához szükséges könyveket.

Az adatbázis kidolgozásához nélkülözhetetlen számítástechnikai háttér kialakítását Gyöngyör István, Kovács Gábor, Prószyk Gá-bor, Strém Kálmán és Sz. Farkas Márta tették lehetővé.

Hálás köszönettel tartozom választott témavezetőmnek, Dobszay Lászlónak, aki a szakdolgozat megírásának munkáját irányította.

A katalogizálás, rendszerezés és a konkrét keletkeztéstörténeti folyamatok tisztázása nélkül nem lehet megközelíteni a tulajdonképpeni célt: a tartalmi értékek tudományos pontossággal való megfigyelését és interpretálását. A Vikár-gyűjteményben rejlő igazi értékek hasznosítása is csak e munkálatok elvégzése után válik lehetségessé.

A GYŰJTÉSI ELVEK, ESZKÖZÖK

A SZÖVEGGYŰJTÉS MÓDSZEREI

A beszédsebességgel alkalmazott *gyorsírás*⁵ a hangrögzítés előtti korszakban fontos lépés volt az új tudomány, az *etnográfia* vizsgált tárgyának egzakt rögzítése felé.⁶ Ez tette lehetővé, hogy a néprajzi felvételek *hitelességének* fogalma kialakulhasson. Az így feljegyzett szövegek ugyanis nem csupán mondattani szempontból tekinthetők hiteleseknek, hanem „messzemenően alkalmasak nyelvészeti vizsgálódások céljaira is”.⁷

A DALLAMGYŰJTÉS MÓDSZEREI

Sokszor és sokak által kiemelt érdeme Vikárnak, hogy a szövegek mellett a dallamok párhuzamos gyűjtését szorgalmazta. Kezdetben nyelvészeti megfontolások vezették. „Rekonstruálandó” összövegeket keresve a dallamot alkalmas eszköznek találta az összetartozó szövegvariánsok felismeréséhez.⁸ A későbbiekben mind nagyobb érdeklődéssel foglalkozott a dallamok jellegzetességeivel is: a nyelvi dialektusokhoz hasonló jelenséget, *zenei tájszólást* figyelt meg, mely véleménye szerint fő- és aldialektusokba osztályozható.⁹ E kutatási eredmény kimunkálását már az új módszerű, fonográfus gyűjtés tette lehetővé, hirdette Vikár és kijelentette, hogy „bizonyára több eredményt érhetnénk el, ha nagyobb területet foghatnánk vizsgálódás alá.”¹⁰

Vikár Béla népköltési gyűjteményének értékét, gyűjtési módszereinek előremutató, modern vonásait a szakirodalom már elismerően kimutatta.¹¹ A fonográf alkalmazásának kérdésében viszont gyakran hangsúlyozzák, hogy annak fő indoka Vikár zenei képzetlensége volt. Nem csekély számú nyilatkozatát végigolvasva be kell látnunk, hogy újításai, melyeknek körébe a kor legfrissebb technikai vívmányait is bevonta, *nagyvonalú, racionális, részletekig átgondolt koncepciót* szolgáltak. Elgondolásának lényegét így foglalja össze: „az emberek képét tudományos vizsgálat céljaira inkább fotografikus hűséggel megrögzítve kívánjuk bírni, mintsem egy művész egyéni felfogásának tükrében.” Ebből egyenesen következik, hogy a feladat megoldásához, a „szóban, dalban élő néphagyomány gyűjtésére [...] szakzenészek helyett a hangrógép, a fonográf alkalmazásba vétele kívánatos.” A választott módszer tehát nem öncél, hanem alkalmas eszköz ahhoz, hogy sikerüljön „mechanikailag összeszedni és hamisítatlan mivoltában készen idehozni az élő népnyelvi és népzenei anyagot bármely irányú vizsgálódás számára.”¹²

A gondolat általánosabb aktualitását, tudománytörténeti jelentőségét – Vikár zenei „írástudatlanságától” teljesen függetlenül – más, kortársi megnyilatkozások is tanúsítják. Dr. Herrmann Antal egy 1890-ben megrendezett műkedvelő-fotográfiai kiállításról írott beszámolójában¹³ például ezt mondja: „... jelezni akarjuk, hogy az ethnographiának általán, ha valóban exact tudomány akar lenni, fel kell használnia a technika legújabb vívmányait. A dialektologia, a népnyelvi hagyományok tanulmányozása általán csak akkor fog valóban biztos és objectiv alpra helyezkedni, ha phonograph-szerű készülékkel foghatjuk fel a népnyelv és népzene hangját, amint photographiákban fixirozzuk a néprajzi tárgyakat.”

A GYŰJTEMÉNY KIALAKÍTÁSÁNAK ELVEI ÉS MÓDSZEREI

A hengereken rögzítendő anyag további sorsára nézve is jól átgondolt elképzelései voltak. A bécsi tud. Akadémia nagyszabású tervével kapcsolatosan (a világ összes nyelveire és tájszólásaira kiterjedő fonogramtár felállításáról) fejtette ki azt az elvet, amely számunkra

Bartók interpretációjában ismert. Vikár gondolata a későbbiekben *összehasonlító zenefolk-lórként*¹⁵ emlegetett új tudományág alapeszméit idézi: „Azon kell kezdeni, hogy minden ország csupán a maga területén élő nyelvekből és nyelvjárásokból készítsen fonografikus fölvételeket. Csak ezután kerülhet a sor más országok és népek nyelveire. Ha ily módon minden művelt államnak meglesne a maga fonogramgyűjteménye, élő nyelvelmlettára az ottani nyelvekből, akkor az Akadémiák akár kölcsönösen ki is cserélhetnék fölvételeiket, minthogy a fonogramokat ma már ép oly könnyen és biztosan tudjuk sokszorosítani, mint pl. a fényképeket.”¹⁶ A népdalok gyűjtésére és feldolgozására nézve hasonlóképpen vélekedik.

Gyűjteményében, igaz nem túl nagy mennyiségben és minőségben, de mint deklarált elv a nemzetiségek népzeneje is feltűnik. Ez nem véletlen. Vikár több helyen kifejtette, hogy a dallamok gyűjtésének a hazai nemzetiségek zenéjére is ki kell terjednie, mert a kölcsönhatások csak így lesznek tanulmányozhatók.¹⁷

A dallamgyűjtés elvégzésének sürgősségére gyakorlati tapasztalatai alapján hívta fel a figyelmet. Az volt a véleménye (tájnnyelvi szövegek gyűjtésével hasonlítva össze a dalgyűjtést), hogy bár a dallamok lassabban változnak, mint a közönséges beszéd, „egyenként könnyebben kivesznek, mint a tájszólás sajtáságai”.¹⁸ Ezt a nézetét nem mindenki osztotta a kortársak körében.¹⁹

A fonográf, vagy általában a hangrögzítés, egymagában nem csodaszor. Sőt veszedelmes csalóka eszközzé is válhat azok kezében, akik nem tudják egészen pontosan megfogalmazni szándékaikat, s a géptől várják a problémák megoldását.²⁰ Vikár gyűjteményének fő értékeit azonban a komplexitásra való törekvés alakította ki. (Ez a komplexitásra irányuló szándék világszerte jellemző volt a korszakra, amelyben olykor egészen ismeretlen, új kultúrák kerültek a kutatók érdeklődési körébe.²¹ A történelem furcsasága, hogy ide kell sorolni egyes hazai kultúrák megismerését, fölfedezését is.)

Vikár a hangfelvételek megkezdése előtt általában alaposan kikérdezte a szóba jöhető adatközlőket, egyúttal gyorsírással rögzítve produkcióikat. (A gyorsírást hangrögzítéssel kombináló módszerét ma is csak irigyelhetjük!)²² Anyagválogatása meglehetősen liberális volt: minden olyan dallamot fölvett, amelyen a folklorisztikus variálódás jeleit fölfedezte.²³ A dalok rögzítésén túl fontos háttérinformációk begyűjtésére is törekedett: az adatközlők adatai mellett az énekek, szokások funkciójára, eredetére is kíváncsi volt.

E gyűjtemény anyagát nem szűkítették sem esztétikai, sem ideológiai megfontolások; hiteles képet nyújt a századforduló körüli két évtized (1890–1910) forgalomban lévő daltermeséről, jól reprezentálva annak tagozódását, a benne rejlő különféle stílusok, a régi és új dalok valódi arányát.

A KIVITELEZÉS PROBLÉMÁI

A fentiekben tárgyalt elvek nem egyenlő mértékben jutottak érvényre a kivitelezés során. A rohamos tempójú és óriási területet átfogó gyűjtési akció egy jókora munkacsoportot is évtizedekre való munkával láthatott volna el. Vikár nem győzte az adminisztráció teljes és következetes elvégzését egymaga. Ezzel magyarázhatók azok a fehér foltok, melyek már a Néprajzi Múzeumnak leadott legelső Vikár-támlapokon is megjelennek. A gyakori „szövege érthetetlen” feliratok arra utalnak, hogy a támlapok készítése során Vikár a henger hallgatta le újból, a gyűjtőfüzetekben lévő gyorsírási szöveganyagot nem használta fel még hiánypótlások céljából sem. (Mutatók híján nem is lehetett egyszerű dolog egy meghatározott szöveg kikeresése, ha a memóriája nem segítette a gyűjtőt.) Az adatközlők nevére, adataira vonatkozó feljegyzések is pontatlanok némely esetben. Előfordul, hogy egymás utáni támlapokon ugyanazon adatközlő neve más és más módon van írva,²⁴ de arra is akad példa, hogy a támlapok kitöltése során az adatközlők neve elcsúszott, és a hengeren nyilvánvalóan hallható női hang ellenére a nyilvántartás férfinévet közöl.²⁵ Ezeket a látszólag helyrehozhatatlan hiánypontokat több generáció megörökölte már. A gyűjtemény azonban – *jellegénél fogva* – alkalmas a *komplex adatbázissá* való átalakításra. A nyilvántartási hiányok még ma is fölszámolhatók a benne föllelhető sokféle információforrás szembesítésével és alapos, kritikai elemzésével. Alábbi dolgozatunk vállalt feladatát a munkálatok megkezdése, a lehetőségek és a tennivalók áttekintése, a választott módszerek ismertetése.

⁵ A „Gabelsberg-Markovits”-féle gyorsírás egyénileg módosított változatról van szó, melyet Vikár maga dolgozott ki.

⁶ „... a folklorista gyűjtés nem lehet el azon eszköz nélkül, mely a legrövidebb idő alatt a legtöbb szöveg lejegyzésére képesít és egyszerűen lehetővé teszi, hogy a közlő előadásában meg ne állítsuk, értem a gyorsírást, még pedig ennek nem mindennapi mértékét. Csakis ennek az eszköznek köszönhetem, hogy már első gyűjtésem során magából Somogyból 60 mesét írtam fel a szó szerint, köztük nem egyet, melynek tárgya ugyanaz, csak közlöje más, a melyek tehát szépen feltehtük azt a jelenséget is, hogy ugyanazon néphagyomány, ugyanazon a helyen, vagy tőzomszédese helyeken, más-más egyének ajkán mennyire különböző lehet az előadás módján érvényesülő egyéni sajátosságok miatt.” Vikár Ethn. 1899/26.

⁷ Katona 1981.

⁸ „A másik körülmény, a melyre főfigyelmet fordítottam, a dallamok párhuzamos gyűjtése volt. A közös dallam sokszor rávezet az összefüggésre egy egésznek a mely szét hullott részeit közt, melynek egyvüvé tartozását máskülönbben nem vennők észre.” Vikár Ethn. 1899/26.

⁹ „A dallamok több zenei fődialektushoz tartoznak, melyeken belül aldialektusokat vehetünk észre. Miként a nyelvi – beszélt – tájsozlás földrajzilag sokszor egymástól messze eső területeken oszlik el, úgy vannak e zenei tájsozlások is. [...] (A földialektust a római szám alá foglalt nagy betű, az dialektusok a nagyobb mellé tett arab szám jelöli: I. A1, I. A2, II. B1, sat.) A zenei tájsozlás – vizsgálataim szerint – a mennyire ma hozzáférhető véltjük, megfelel a nyelvi tájsozlásnak, olyannyira, hogy ettől el sem választható.” Vikár Ethn/m. 1901/141.

¹⁰ Vikár Ethn/m. 1901/141.

¹¹ Katona 1981.; Vikár László 1984.

¹² „Olyan mód látszott előttem egyedül célravezetőnek, a mely nem kerül sokba, de mégis sokat ígér. Van-e ilyen mód? Azzal a gondolattal, melynek szöszölője az országgyűlésen Eötvös Károly volt, hogy képzett szakzenészeket küldjünk szét az országba a népi dallamok gyűjtésére, e praxissal után foglalkoznunk nem lehet. A hangjele drága, a bankjele pedig kevés. Véleményem különben is az volt, hogy első sorban nem zenészmembér való erre a feladatra. Iskolázott zenésztől alig lehet várni a néphagyomány értetelen félével, hacsak külön és alaposan ki nincs tanítva a népköltési gyűjtésre. Ilyen erőkké pedig mi nem rendelkezünk, és ha rendelkezünk volna is, nem tudtuk volna őket megfizetni. A fődolgozói szerintem a néphagyomány gyűjtésében való speciálisan gyakorlatosság. A zenei gyűjtés csakis ezen az alapon indult meg. S valamin az emberek és tárgyak képét tudományosan vizsgálta céljaira inkább fotografikus hűséggel megörzöztetni kívánjuk bírn, mintsem egy művész egyéni felhasználásuk tükrében; úgy kínálkozott a szóban vagy dalban élő néphagyomány gyűjtésére szerintem a szakzenészek helyett a hangrőgép, a fonográf alkalmazása vétele, annál is inkább, mert ilyen módon a folklorisztikai cél elérését egyszerűsítők véltam azon egyéb fontos érdekek szolgálatául is, melyek el az ilyen gyűjtés kapcsolatos. Mechanikailag és hamisítatlan mivoltában készen idehozni az élő népi nyelvi és népzenei anyagot bármely irányú vizsgálódás számára: ez volt szerintem a fonográf útján megoldandó feladat.” Vikár Ethn/m. 1901/131.

¹³ H. A. Ethn. 1890/57.

¹⁴ A gondolat persze másoknak is eszébe jutott annakidején, erre bizonyoság az alábbi kis híradás az Ethnographia Társasági Értesítések rovatában: „A magyar zenehangomány megemlékezése és megőrzése iránt figyelem méltó indítványt terjeszt bizalmasabban körök elé Pungor Béla kolozsvári táviróztos. Azt ajánlja, amit mi is megpendítettünk az „Ethnographia” I. füzetében (57. l.), hogy a népdalok országoszeft fonográfal fogadják fel s annak alapján teendők hangjegyre. E zekra külön társaságot vél alakítandónak Budapestten; a költségek gyűjtésekkel volnának beszerzendők. – Megjegyzendőnek tartjuk, hogy mi e tervvalóiban igazán jelentős, az megvan néprajzi társaságunk programjában; és a népzene és tánc számára való szakosztályunk tisztviselői kétségteletlenül a legilletékebbek az ilyenmő ügyek intézésére. Ez az érdemes indítványozó a mi társaságunk keretében fogja legsikeresebben előmozdíthatni eszméje valósítását.” H. A. Ethn. 1890/162.

¹⁵ Bartók 1912; Bartók 1919.

¹⁶ Vikár Ethn/m. 1901/135.

¹⁷ „Kiemelte Vikár, hogy a dallamok gyűjtésének a hazai nemzetiségek zenéjére is ki kell terjednie, mert ezek közt szinte számos igazgyöngy és sok magyar kölcsön van, ép úgy amint népünk is sok dallamot vesz át a nemzetiségektől.” Pesti Hirlap 1897. ápr. 29. [L.: Fűg. 97. old.].

¹⁸ Vikár Ethn/m. 1901/139.

¹⁹ Dr. Jankó János, a Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának vezetője például, attól tartva, hogy a minisztérium az ő, amúgyis szükösnek bizonyuló dotációja rovására kívánja Vikár munkáját fokozottabban támogatni, ezt írta a minisztériumhoz intézett szakvéleményében: „a népdalok fonografikus gyűjtése bármily fontos is, nem oly sürgős, mint azok a kívánalmak, amelyeket az évi költségvetés összeállításakor felsoroltam; akkor és ott arról volt szó hogyha a magyar és vele rokon népek ethnografiai tárgyait a legközelebbi 10–15 évben össze nem gyűjtjük, többé össze nem gyűjthetjük, mert már ma is csak romhalmazom járunk. Vikár gyűjtéseiből pedig kitűnik az, hogy azok a népdalok, melyeket eddig már kihaltaknak hirdettek, nemcsak, hogy ki nem haltak, hanem számos variációban élnek és virulnak.” Jankó NMI-68/1900. [L.: Fűg. 86. old.].

²⁰ Vö. Kodály források 8–9. old.!

²¹ „Elinek igen szerény ismeretekkel láttak neki az európai és Európán kívüli népzenei megnyilatkozások felgyűjtéséhez, a történeti adatok, régebbi források egybevetési lehetősége nélkül, nehéz körülmények között „bányászva ki” az összes anyagot, terepmunkával. Mind újabb zenei világok, kultúrák jelentek meg, melyeket teljesen az alapoktól elkezdve kellett valamennyi adat gondos elemzésével feltárni, a legminimálisabb általános ismeret beszerzése érdekében is.” Elscheková, A.

²² Sok gyűjtőt ért már kellemetlen meglepetés, amikor otthon próbálta meg lejegyezni, értelmezni a helyszínen készített hangfelvételeit. Később Kodály Zoltán is nyomatékosan figyelmeztet: „Leghelytelenebb eljárás, előre le nem jegyzett dallamokat felvenni a fonográfba. Ilyenek utólagos lejegyzése a hengerrel nagy nehézséggel jár, zövegük gyakran érthetetlen.” Kodály 1952.

²³ „Rézsemről mindig azt az eljárást követtem, hogy először főljegyeztem gyorsírással egy-egy helynek összes népköltési hagyományait és aztán a dalok közül azokat, a melyek nem nyilvánvalóan és változatlanul a műköltés köréből valók.” Ethn/m. 1901/139.

²⁴ MH 121.: Bokor Márton (ahogy egyébként a bemondásnál is hallható) bámflyhunyadi „kő-més” mester neve az MH 123-as támlaptól kezdve már Bodor Mártonként szerepel.

²⁵ MH 14.: A fonográfon tisztán hallható bemondás szerint Csentes Vera énekel. Az áttételen szerint is Csentes az énekes neve. Vikár a támlapon mégis így írja: Csontos!

²⁶ MH 33.: A bemondás szerint Vezdan György énekel. A támlapon Vezdán Illés szerepel. De az MH 37-es számtól a támlap is áttér György-re.

²⁷ Bartók ingerülten írta rá egy ilyen hiányos információt tartalmazó lapra a „Szövege nem érthető” felirat mellé: „Ez nagy gondatlanságra vall! A szöveget a gyűjtés alkalmával helyszínen kellett volna lejegyezni. Ez az értekes dallam emiatt esetleg használhatatlanná válik!” Pedig az igazság az, hogy Vikár lejegyezte a szöveget, mérghőz – elveinek megfelelően – a helyszínen, csak a két információ nem került egymás mellé mind a mai napig. (Az MH 482/felvétele 51928/5. leltári számot viselő támlapjáról van szó. A szöveg helyszíni lejegyzése a Vikár áttételben a 10/102a szám alatt található.)

A FONOGRAFOS GYŰJTÉSEK TÖRTÉNETE ÉS A FONOGRAMMGYŰJTEMÉNY KIALAKULÁSA

AZ ÁLLAMI TÁMOGATÁS MEGSZERZÉSE

A Vikár-féle gyűjtés beindulása szorosan kapcsolódik ahhoz az általános föllendüléshez, melyet a milleniumi ünnepekre való lelkes készülődés eredményezett. A megelőző időszak sikertelen próbálkozásai²⁶ után most hirtelen támogatásra talált a néphagyományok újabb gyűjtésére szerveződő mozgalom. Az irányítást magára vállaló néprajzi társaság anyagi helyzete ugyanis nem tette lehetővé az önálló kezdeményezést, mindenképpen az állam segítségére szorult.²⁷ Wlassics Gyula, az új vallás- és közoktatásügyi miniszter érdeklődéssel fogadta Vikár emlékiratban kifejtett újabb, a korábbiaknál racionálisabb elképzeléseit és konkrét anyagi segítséggel járult hozzá azok valóra váltásához. A kérdés kulcsa egy fonográf beszerzése és a folyamatos gyűjtés anyagi fedezetének biztosítása volt. Vikár, alig egy héten az emlékirat beadása után, még 1896 novemberében kézhez kapta a gép költségeit, s a többi teendőt magára vállalta. A miniszteri ígéretben bízva, a valószínű tervezetnél (1897) korábban, még az év karácsonyán haladéktalanul megkezdte a gyűjtést.²⁸

A GYAKORLATI MUNKA BEINDULÁSA

A kezdeti, technikai nehézségek leküzdése után²⁹ hamarosan a valóságban is kiderült az elképzelés helyessége. A hangrögzítés a várakozásnak megfelelően működött³⁰, a helyszíni fogadtatás körüli előzetes aggodalmak³¹ sem bizonyultak jogosnak: a nép élénk érdeklődéssel fogadta s aktív közreműködésével támogatta az akciót.³² A következő év januárjától kezdve megérkezett az ígért miniszteri támogatás is, így a gyűjtés szilárd mederben folytatható tovább. Az első év jórésze technikai jellegű tanulmányokkal telt el valószínűleg; az üzemeltetés, esetleges kijavítás, szétszedés-összerakás megtanulásával egyidejűleg megkezdte a különféle gépfajták megismerését, kipróbálását is.³³ Idővel sikerült teljes intenzitással való beindulása — a ránk maradt dokumentumok tanúsága szerint — az 1898-as évtől követhető nyomon. Vikár nemcsak a néprajzi társaság főtitkára ekkor, hanem a parlamenti gyorsíróda revizora is.³⁵ A gyűjtések időpontjait tehát csak munkahelyi elfoglaltságának függvényében tűzhetette ki.

AZ ÚJ GYŰJTEMÉNY MEGSZERVEZÉSE

A terepmunka megkezdésével párhuzamosan az újonnan alakuló gyűjtemény hátterét is meg kellett szervezni. Újabb beadványok, levélváltások s 1898 októberében már a végleges hely is megvan: a létesítendő fonogrammgűjtemény — a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium intézkedése révén — a Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályára kerülhet majd s ott bárki számára hozzáférhető lesz. A Néprajzi Osztály 1898. VIII. 12-én kelt javaslata alapján létrejött egy egység, melynek értelmében a Néprajzi Osztály — minisztériumi engedéllyel³⁶ — évenként 150 frt értékben vehet át Vikártól hengereket, darabonként 5 frt-jával. Mivel egy henger bolti ára 1 frt 50 kr, a fenti árban a gyűjtés költségei is benne foglaltatnak. Ennek fejében a gyűjtő köteles „a kifogástalan fonogrammon kívül az illető népdal teljes provenienciáját, továbbá szövegét az Osztálynak beszolgáltatni.”³⁷

A megegyezést követően fokozatosan érkeznek az új gyűjtés hengerei a külön e célra rendszeresített szekrénybe. 1899-ben 47 db henger került az osztályra³⁸ a feltételek értelmében szövegeket, kottákat, az adatközlők adatait s a dalok eredetére vonatkozó információkat tartalmazó kísérő-dokumentációval együtt. A kottás lejegyzéseket Kereszty István, a Múzeumi Könyvtár őrre készítette a hengerekről.³⁹

A csekély számú fennmaradt dokumentum tanúsága szerint 1900-ban 86-ra nőtt a leadott hengerek száma, de tudjuk, hogy Vikár gyűjteménye addigra már kezdte megközelíteni az 500 hengert.⁴⁰ A feldolgozás tekintélyes időt vett igénybe, így némi eltérés mindig fennállt a felvett és a már leadható hengerek száma között. A dallam- és szöveglejegyzés után a kísérő támlap elkészítése következett. Két kartont használtak. Az egyikre a szövegeket ragasztották rá (hátdoldalon a dallamincipitekkel), a másikra pedig a teljes dallamokról

készült Kereszty-féle kottás lejegyzéseket, ahogy ezt a Néprajzi Múzeumban még ma is látható támlapok igazolják. A hengerek dobozai és a támlapok azonos arab számot kaptak, ezen belül a latin abc betűivel különítve el az egyes darabokat. Az itt bevezetett megoldások, elnevezések (pl. a „támlap” kifejezés) ma is használatban vannak még.⁴¹

A kitűzött keret hamarosan szűknek bizonyult, a múzeum nemigen tudott lépést tartani Vikár gyűjtői buzgalomával. A kultuszminisztérium – Vikár újabb beadványára – saját alapjaiból biztosított segíelyeket a munka folytatására, mivel a Nemzeti Múzeum költségvetéséből e célra már nem futotta többre.⁴² A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium (VKM) e korszakra vonatkozó iratanyagának 1956-ban történt majdnem teljes elpusztulása nem teszi lehetővé a teljes alku-folyamat dokumentálását. Annyi azonban bizonyos, hogy a későbbiekben Vikár hengergyűjteménye több részletben és túlnyomó többségében a múzeumba került.

Eleinte majdnem a gyűjtések időrendjében, folyamatosan érkeztek a szállítmányok, szokás szerint az év végén. A későbbiekben kisebb-nagyobb megszakításokkal jött az utánpótlás, majd végül egy meglehetősen vegyes, valószínűleg maradék anyag érkezése zárta le a Vikár gyűjtések sorát.⁴³

A PÁRIZSI VILÁGKIÁLLÍTÁS

A párizsi világiállítás alkalmával megtartott III. Ethnográfiai kongresszuson⁴⁴ aratott nemzetközi elismerés nagy elégtételt szolgáltatott az úttörő vállalkozásnak.⁴⁵ Itt ugyanis felmerült a fonogram-múzeum eszméje, de még csak elvi alapon. Mialatt a viták arról folytak, hogy miképpen kellene egyáltalában belefogni a folklóre fonografikus felgyűjtésébe, a Magyar Nemzeti Múzeumot képviselő Dr. Sebestyén Gyula bejelentette, hogy Magyarországon a Néprajzi Társaság már megvalósította ezt az eszmét: Vikár Béla országos gyűjtéseiből mintegy félezer hengeren másfélezer dal van már felvéve. A nagy hatású bejelentés pontot tett a vita végére, s a kongresszus – az elsőség elismerésével egyidejűleg – mintául ajánlotta a módszert az egész európai kutatás számára: „Az 1900-iki párisi világiállítás alkalmából megtartott nemzetközi folklóre-kongresszus határozatilag megállapítja a fonográf szükségességét a népdal-gyűjtésben.”⁴⁶

A GYŪJTEMÉNY ELSŐ VESZTÉSÉGEI

Amikor 1901 nyarán a Párizsból visszaérkező ládákat kibontották, kiderült, hogy a kiküldött 300 hengerből 24 db hiányzott. Ezek előkerülésére semmi esély nem volt, sőt még kárterítést sem lehetett kérni, mivel a felvételi költség jórészt – a szállítási költségekkel együtt – a világiállítás viselte. Szalay Imre, a Nemzeti Múzeum igazgatója nagyvonalúan 500 koronát utaltatott ki Vikárnak, hogy legközelebbi gyűjtőútján a hiányokat pótolja.⁴⁷ A visszaérkezett hengereket pedig (melyek csak a Vikár adta sorszámot viselték eddig, de belső címkékkel nem voltak) nyilvántartásba vették.

A múzeumi hengerek leltárkönyvében az alábbi leltári számot nem viselő, ám eredeti helyükön nyilvántartott hengerszámok szerepelnek (mindannyiszor *hiányzik*, megjelöléssel):

105, 151, 155, 156, 170, 182, 190, 194, 197, 199, 263, 274, 202, 203, 208, 213, 233, 247, 253, 260, 275, 277, 282, 283

Összesen: 24 db henger. Közülük egy (*MH 105*) 1900. március 16-án, a többi mind 1899-ben készült felvételt tartalmaz!

Ezek közül két számon *más felvételek* hengereit tartják számon azóta:

1. A magnetofonszalagra átjátszott felvételesorozaton⁴⁸ az (1899. évi erdélyi gyűjtések idejéből származtatható) *MH 128*-nál valószínűleg az eredetileg *MH 273*-as számú (1900. II. 25-én készült *szegvári*) henger felvétele hallható.

2. Az 1899-es egri, mezőkövesdi gyűjtések időszakára eső *MH 190*-es számon a leltárkönyvben egy olyan műsor található, amely megegyezik az 1900. III. 16-án, Énlakán készült *MH 104*-es hengerével.⁴⁹ Bartók a Néprajzi Múzeum (*MH 190*-es felvételt nyilván-

tartó) támlapjára ezt írta: „Henger törött. Lejegyzése még megvolt 1915 januárjában, de mire lemásolásra került volna a sor, addigra elveszett.”⁵⁰

Meg kell jegyezni, hogy – a támlapokra írt megjegyzések tanúsága szerint – néha előfordult, hogy egy-egy henger dobozát véletlenül elcserélték.⁵¹ Mivel a számok a dobozokon voltak, ez maig fennálló nyilvántartási problémákat okozott.

Az alább következő táblázatokban – üres sorral elválasztva – azokat a hengereket, illetve a hengernyilvántartásban szereplő műsorokat vetjük össze, amelyek valamilyen módon egymással kapcsolatba hozhatók. Első sorban a magnószalag átjátszáson jelenleg hallható (kurzívval szedett hengersizű) felvétel adatai szerepelnek. Ezt követi az ugyanezen hengerszámmal, a Múzeumi Leltárkönyvben szereplő műsor.

MH szám:	Szövegkezdet:	Hely:	ZI szám:
104a	Hallod-e te Molnár Anna	Énlaka	07/318
104b	Az éjjel álmomban olyan álmod láttam	Énlaka	07/317
104c	Hová mentek három árva	Énlaka	07/338
104d	Jó estét angyalom! mi bajod érkezett?	Énlaka	
104a	<i>Elmosódott</i>		Énlaka
104b	<i>Elmosódott</i>		Énlaka
104c	A három árva		Énlaka
104d	Jó estét angyalom! mi bajod (Cím: A szégyenbe esett leány)		Énlaka
190		[hiányzik]	
190a	<i>Dallam szöveg nélkül</i>	Henger nincs	Énlaka
190b	Az éjjel álmodtam, milyen		Énlaka
190c	<i>Dallam szöveg nélkül</i>	törött	Énlaka
190d	Jó estét barna lány	hiányzik	Énlaka

a) furulyán rubato-szerű dallam (nehezen érthető)

b) táncdallam (lejegyezhetetlen)

c) asszonyi ének (hibás ének, rossz fölv.)

d) asszonyi ének*

* A felvételt a magnetofonjátszás ma is ezen a helyen tartja nyilván. A műsor, valamint a kivehető utolsó dallam alapján ez a henger valószínűleg a 389. számú dobozban volt eredetileg!

Az MH 104-es felvétel műsora a gyorsírási dokumentáció áttétele és a henger meghallgatásának segítségével rekonstruálható volt. Az MH 190-es henger helyén nincs felvétel, viszont annak nyilvántartása a Leltárkönyvben nagy hasonlóságot mutat az MH 104 műsorával.

MH szám:	Szövegkezdet:	Hely:	ZI szám:
128a	(Füttyszó)		
128b	Már felettem úgysis harangoznak [fütty is]		
128c	Hej, buza, buza, de nagy tábla buza		
128		Bánffyhunяд	
273a	<i>Rubato dallam</i>	(Tilinkó)	
273b	<i>Friss dallam</i>	(Tilinkó)	
273c	Egy vén ember bánatba <i>Hangszeres dallam (Tilinkó)</i> Nálunkfeli a barátok fapapucsba		
273a	Kedves babám kötött bokrétája <i>hiányzik</i>	Szegvár	02/049
273b	Kedves babám... (<i>Füttyszóval</i>). N. B.*	Szegvár	
273c	Búza, búza, de szép tábla búza	Szegvár	02/053
389		[hiányzik]	

389a	<i>Mikor a kecskepásztor keresi az elveszett kecskéit. Kecsesírató. (Tilinkó)</i>	Oroszhegy	
389b	<i>Mikor megtalálta. (Tilinkó)</i>	Oroszhegy	
389c	Egy vén ember bánatjába	Oroszhegy	10/233
389d	<i>A részeges gazda nótája. (Tilinkó)</i>	Oroszhegy	
389e	Nálunkfeli a barátok fapapucsba járnak	Oroszhegy	10/127

* Bartók bejegyzése: N. B. Más henger van helyette a dobozban!

A már tárgyalt MH 128-as számon hallható felvétel tehát valószínűleg az MH 273-on nyilvántartott műsorral hozható kapcsolatba. Az MH 273-on hallható felvételt eredetileg az MH 389-nél adminisztrálták. A magnetofonszalagon az MH 389-es számon nincs hangzó felvétel.

MH szám:	Szövegkezdet:	Hely:	ZI szám:
477a	Általmentem én a Tiszán ladikon [Alatta hallható b) női ének eleje]	?	
477b	<u>A mezei kis pacsirta</u> [L.2253c]	Velem	15/171
477c	Magas a kaszárnya kapuja	Velem	15/170
477d	<u>Széna allya, %, széna szakadékja</u> [L.2253a]	Velem	15/080
477e	Általmentem én a Tiszán ladikon [az előző felvételre rávéve]	?	
477a	Jaj de szép tulipánszál törött*	Lengyelfalva	
477b	Zöld erdőben sík mezőben	Lengyelfalva	
477c	Zöld a tavasz, fekete a kánya	Lengyelfalva	
477d	Az én rózsám kis kertjibe	Lengyelfalva	
477e	Zöld a mező, sok a lúd	Lengyelfalva	
2277a	Jaj de szép tulipánszál	Lengyelfalva	13/066
2277b	Zöld erdőben, sík mezőben	Lengyelfalva	10/521
2277c	Zöld a tavasz, fekete jaz kánya	Lengyelfalva	13/074
2277d	Az én ruzsám kis kertibe nyílik az...	Lengyelfalva	10/546
2277e	Zöld a mező, sok a lúd	Lengyelfalva	13/070
2277a	Jaj de szép tulipántom		
2277b	Zöld erdőben, zöld mezőben		
2277c	Zöld a tavasz, fekete a kánya		
2277d	Az én rózsám kiskertibe		
2277e	Zöld a mező, sok a lúd		
2253a	<u>Széna allya, %, széna szakadékja</u>	Velem	15/080
2253b	Sej, haj, füteleki arató leányok	Velem	15/075
2253c	<u>A mezei kis pacsirta</u>	Velem	15/171
2253a	<i>Gyermekjáték</i>	Velem	
2253b	Sej, haj...	Velem	
2253c	A mezei kis pacsirta	Velem	

* Bejegyzés a Múzeumi Leltárkönyvben: Nem törött, ép. megvan 1939. II. Dincsér.

A jelenleg MH 2277-es szám alatt hallható és a későbbiekben ott újra nyilvántartásba vett műsor eredetileg az MH 477 számú dobozban lehetett. Az MH 2253-as henger Velemben rögzített műsorának két száma megismétlődik a jelenlegi MH 477-es felvételen. Valószínű, hogy az ide (Lengyelfalvi felvételek közé) kevert felvétel eredetileg az MH 2253-as környezetébe tartozott.

A GYŰJTEMÉNY TOVÁBBI GYARAPODÁSA (1905 UTÁN)

A Néprajzi Múzeum Adattárában őrzött néhány dokumentum az 1905–1907 között történt eseményekről tudósít:

1905. XII. 18-án Vikár Semayer Vilibáldhoz intézett levelében érdeklődik afelől, hogy vajon reflektál-e az osztály további fonografikus gyűjtéseire a beálló 1906. év folyamán? A válasz kedvező: „1906. nov. 1-től szívesen reflektálunk.”⁵²

Semayer, 1906. III. 13-án kelt jelentésében támogatja Vikár újabb minisztériumi dotáció iránti kérelmét. Ebből az iratból azt is megtudjuk, hogy ekkorra már 500 leltári szám alatt körülbelül 1500 népdalból áll az *osztálynak átadott gyűjtemény*⁵³ 1906. IV. 11-én megérkezett a VKM engedély 900 kr kifizetésére újabb 3 hónapi gyűjtés finanszírozása céljából. „Az összeg az utazás megkezdésekor fog folyósítani, amennyiben ... [Vikár] ... igazolja, hogy folyó évre a képviselőház elnökségétől 3 havi szabadságot kapott.”⁵⁴ 1906. IV. 23-án a kultuszminiszter utasítja a IX. ker. állampénztárt, hogy Vikár Bélának láttamozott nyugtájára 900 K-t fizessen ki.⁵⁵

A következő évben Vikár *vasúti szabadjegyének* meghosszabbítását kérte, amiről Semayer 1907. I. 12-én, a N. M. igazgatóságához írt újabb támogató leveléből szerezhetünk tudomást. Emlékeztetett arra, hogy Vikár már 10 éve gyűjti a M. N. Múz. Néprajzi Osztály számára a magyar népdalok fonogramjait. Egyúttal a *fonogramgyűjtemény állapotáról* is jelentést tett, melyből megtudjuk, hogy Vikár régebbi gyűjtéseit mindenkor év végén adta át, s külön e célra berendezett szekrényben az érdeklődők számára hozzáférhetően raktározta el. (Az előző évben viszont – költözködés miatt – az egész gyűjteményt elcsomagolták. Ez volt az oka – mentegetőzött Semayer a nyilvánvaló számonkérés miatt –, hogy az 1906. évi gyűjtés hengereit még nem volt érdemes beszállítani. Ez különben sem mulasztás, hiszen az általános szokás szerint 1–2 évig a feldolgozás joga kizárólag a gyűjtőé. Az igazgatói utasítás értelmében még a hét folyamán kicsomagolás után mindent egy védett iroda és könyvtárhelyiségben fognak elhelyezni. Amint ez megtörténik, Vikár is hozza majd 92 hengerét.)⁵⁵

1907. IV. 25-én Semayerhez címzett levelében Vikár arról számol be, hogy fiával, Vikár Mártonnal 30 db új hengert gyűjtöttek, *tótdalokkal*. Ezeket kéri átvenni, még ha részletekben is. A megelőző évben gyűjtött magyar hengereket, miután Kereszty még a lektortázásokat végzi, csak a következő hónap folyamán tudja majd átadni.⁵⁶

1907. VIII. 9-én Semayer ismét támogató levelet írt.⁵⁷ Vikár újabb 900 K-t szeretett volna kapni a VKM-től, de a jelek szerint⁵⁸ kérését elutasították.

1910-ben Semayer elfogadja Vikár ajánlatát a fonografikus gyűjtés folytatására. A VKM III/b osztályától nyert szóbeli közlés alapján „a folyó évben gyűjtendő maximális 120 fonografikus ... henger ill. lap átvételi ára fejében, az ex-lex állapot megszűntével ... összesen 1200 koronát” fizetnek ki.⁵⁹

A gyűjtéssel összefüggő dokumentumok sorát egy 1916. augusztus 25-én kelt, a Magyar Nemzeti Múzeum Igazgatóságához intézett jelentés zárja. Ebben Semayer Vilibáld, a Néprajzi Osztály igazgatója – orosz hadifoglyoktól való fonográfus gyűjtéseket szorgalmazva – a következőket írja: „A phonografikus folklore főlvételek kezdeményezésére Vikár Béla akadémiai tag elvithatatlan érdeme. Osztályunk anyagának alapvető része az ő és fiai munkája. Folklorisztikai készsége nagy fogatkozása, hogy teljesen zenetudatlan, holott a folkloristika ama részénél, mely énekként nyilvánul a főszűly ezen fekszik. A zene az ősi rész, a hozzá való szöveg nyelvészeti, folklorisztikai sallang.

S itt valóban mély hálával kell megemlékezni arról, hogy Vikár Béla örökét az utolsó 4–5 év alatt nem kisebb ember, mint hazánk egyik büszkesége, a népzene legnagyobb, legrejtettebb, legfinomabb rétegeiben a geni intuitívójával otthonos zeneköltő, zeneakadémiai tanár, Bartók Béla és congeniális társa Kodály Zoltán vették át.

Ha kettejüket, folkloristikus közbejöttével, a magyar kultuskormány anyagilag kellőképp segíti, úgy gyűjtésük (tudom anyagi előnyökről való teljes lemondással azonnal reáállanak) nemzeti Múzeumunk néprajzi és folkloristikai (valamikor volt bizonyossággal egymásba olvadó) osztályainak örök érdeme és büszkesége lesz.”⁶⁰

JEGYZETEK

⁵² „... a népzenei kincsek gyűjtését 12 évvel előztél az akkor még fiatal, agilis Magyar Néprajzi Társaság vette kezébe. Kiindulva abból, hogy a melódiaik még jobban elvesznek, legyenek azok bár lírai dalok, vagy elbeszélő fajtájú költemények kísérelő dallamai, vagy táncnóták, bizottságot küldött ki, mely el is készítette egy beható munkálalatot. Mintegy 4–5 nyomtatott ívnyi emlékirat volt ez, melyet a társaság választmányi ülésén Vikár Béla főtitkár bemutatván, azt egyhangú lelkesedéssel fogadták el és egyben kimondották, hogy a

főtítkár megbízatik annak átadásával a közoktatási miniszter kezébe. ... A miniszter átvette az emlékiratot, de a memorandum bekerült az irattárba, az ügy pedig megmaradt a mozdulatlanságnak azon stádiumában, ahol azelőtt volt." Herrmann 1907/15.

²⁷ „Meg kellett szívelniünk azt az intést, amelyet még Csáky Albin gróf adott a társaságnak, midőn ugyanebben az ügyben átadtuk neki a Káldy Gyula, Herrmann Antal és Szankó Béla szerkesztette beható emlékiratot a magyar zenei kincsek összegyűjtése és közzététele iránt, azt az intést, hogy ne várjunk mindent az államtól. Ezt pedig adott esetben úgyis értelmezhetjük, hogy ne várjunk az államtól semmit." Ethn/m. 1901/133

²⁸ „Nem oly jelentékeny, de az említett nagy törekvések irányába teljesen beillő kezdemény volt ennek az emlékezésnek a népi hagyományok újabb gyűjtésére indított mozgalom” — írja Vikár a Magyarországnak szárnyakat adó zrediek év eseményeit ismertetve. „Ezt az ügyet én pendíttettem meg akkor a magyar néprajzi társaságban, mint annak titkára. Indítványoztam a választmány előtt, hogy az eddigi gyűjtések kiegészítését, de főképp a már ismeretes népköltési szövegekhez tartozó dallamok megmentése végett új és rendszeres gyűjtés történiék. Az eszmét választmányunk egyhangulag elfogadta, s a vezetéssel az indítványtevőt megbízta.” (1896. október 31-én a társaság főelőadó és választmányi ülésén. Nyomtatásban: Vikár Béla: Népballadánk összegyűjtéséről. = Ethnographia 1896/441.) „Kifejtettem... véleményemet egy emlékiratban és azt oly kérelem terjesztéssel Wallassy Gyula dr. jelenlegi oktatásügyi miniszternek elé, hogy társaságunk részére az említett gyűjtés céljából egy fonográfot keyeskedjék beszerezni. A miniszter úr nemcsak a legkészségesebben és legnagyobb érdeklődéssel fogadta a kívánásomat, hanem a lehető leggyorsabban teljesítette is. A halg egy héttel az emlékirat beadása után kezemből volt annak kedvező elintézése és a fonográf költsége. A gyűjtést, bízva a miniszter jóindulatában, és alkalmasabb vállalkozókat egyelőre nem találván, én magam kezdettem meg, és pedig már előbb, ugyanazon év decemberében, a nagy magyar Alföldön, Borsodmegye mezőcsati járásában.” Ethn/m. 1901/134

²⁹ „Nehezen ment a dolog eleinte, nemcsak az akkor rendelkezésekre állott gépek (egy amerikai Edison utánzás elektromos akkumulátorral, a kettő együtt csaknem fél métermagzatú kiten, jelenleg a néprajzi osztályban) rendkívül nagy súlya, hanem még inkább a kezelésben való járátlanóság miatt is.” Ethn/m. 1901/134

³⁰ „A gépbe énekel hangok — legalább hallgatósággal — elég tisztán kivehetőek s a dallamok könnyen leköltázhatóak voltak.” Ethn/m. 1901/134

³¹ „Megemlétték a párisi kongresszuson, hogy a fonográf nem lehet alkalmas ilyenféle szövegek gyűjtésére, mert a nép fia elfogult lesz e géppel szemben s előadása nem fog a természetes naivság zománczával bírni.” Ethn/m. 1901/136

³² „Egy alkalommal két férfi testvérült a gép előtt. Az egyik bátran énekel bele, s mondta, hogy bátyja még többet tud, mint ő. Az idősebb testvér azonban sehogyan akart kötelek állni. Öccse erre így biztatta: „Dudolj már no; nem látod, hogy irodalmat gyarapítanak!” Nyilván arra értette, hogy előbb fölirtam a dalok szövegeit. S ez a biztatás hatott.” Ethn/m. 1901/135

³³ A Néprajzi Társaság fennmaradt iratai közt ma is megtalálható egy Csekkfüzet ellenírózó-szelvény kötege (kiállítva: 1896. VI. 17-én, Magyar Kir. Takarékpénztár Bp. Számaltalajdonos: a Néprajzi Társaság. A 36. szelvényen ez áll: 1897. 4/17. Vikár B.-nak accumulatorra utalványoztatott: 25 frt. [L.: Füg. 83. old.]

³⁴ „Vikár Béla csakhamar kisebb, könnyebb gépet szerzett. Rugóra járt, sárga puzspángszínű volt, szögletes tetejét rákapszolva kézben, vagy hátszákbán maga tudta vinni.” Volly 1959.

³⁵ A gyorsíroda az országgyűlési beszédek gyorsírására szervezett gyorsíró-hivatal volt 1865-től. A gyorsíroda a főnökön, második főnökön, revizorokon, gyorsírókon és gyorsírógyakornokokon kívül két turnuszvezetőből állt, kiket a két ház elnöke egyetértőleg nevezett ki. Minden beszédet egy gyorsíró és egy revizor jegyzett; a gyorsírók 5 perccenként váltakoztak, a revizorok félóránként írtak. A gyorsíró 5 perccel letele után egy írónak közönséges írásba diktálta turnusát, ami rendszeren 3/4 óráig vett igénybe. Minthogy a turnusba 10 gyorsíró és két gyakornok volt a beosztva, eszerint egy gyorsíróra csak félóra múlva került a sor újra. Amint a revizor félórát bevégezte, mindjárt hozzáfogott a gyorsíró turnusok átadásához, mert míg turnus tart, már az első gyorsíró turnusok elkészültek. Vö. Gopcsa 1893 és Gyorsírási Lapok XXIII. évf.

³⁶ Wlass. NMI-79/1898. [L.: Füg. 339. old.]

³⁷ Seem. NMI-59/1898. [L.: Füg. 338–339. old.]

³⁸ Mostanig 47 ilyen hengerünk van, mindenik, 3–4–5 dallammal; ezek közül magára Somogyra 17 darab esik. Vikár Ethn. 1899/26

³⁹ Kodály 1959

⁴⁰ „Vikár úr elmondja előterjesztésében, hogy eddig 500 hengert gyűjtött, mintegy 1000 dallal, hogy 300 hengerrel a dallamokat hangjegyekben leírta, elkészítette azok zedulakatalógusát s készített egy térképet melyen két népballada összes változatainak földrajzi elterjedése van feltüntetve s végül mindezekről francia nyelven tájékoztató füzetet írt s az egész anyagot Párizsba küldte. ... A Vikár által fentebb felsorolt munkálatokról és anyagról én mit sem jelentek; nekem Vikár eddig 86 hengert adott át a szöveggel kötták nélkül, majd — térítémeny mellett — ezeket is mind visszavette (csak a leírt szövegek maradtak itt) s kiküldött mindent hengert, szöveget, köttát, térképet és leírást a nélkül, hogy azokat egyáltalán láttam volna.” Jankó NMI-68/1900. [L.: Füg. 340–341. old.]

⁴¹ „Gyűjtéseményem maiglan nem egészen 500 hengert számlál, melyek közül 300 a Magyar nemzeti Múzeum néprajzi osztályában nyert elhelyezést, a többi még nálam van előkészítés alatt. A múzeumnak átadott rész hengerlein levő dallamok le vannak téve hangjegyekre. Minden hengert egy támlap kíséri, melyen a beledolalt vagy mondott szöveg van leírva, a jelölések és a közők megnevezése. Egy-egy henger szabály szerint 2–3–4, sőt több dallamot is tartalmaz, különösen a hol újabb költés vétetik fel. A hengernek kívül, tokjaikon, arabaszámot viselnek s ugyanily számuk van a megfelelő támlapoknak; ellenben a hengeren levő dallamok vagy szövegek betűkkel jelöljük (pl. 243 A.) stb.). Minden ily betűszám alatt levő darab külön zedulát kap, mindazon hengernek számaival, a hol az illető dallam valamely változatban előfordul. A dallamokat, melyeknek száma eddig mintegy 2000-re megy, a múzeum zenei szakértője, Kereszty István teszi le hangjegyekre.” Vikár Ethn/m. 1901/131

⁴² Jankó NMI-68/1900. [L.: Füg. 340–341. old.]

⁴³ A múzeumi hengereket (MH) nyilvántartó leltárkönyv számozása 1–493-ig folyamatosan az 1896-tól 1903-ig felvett Vikár gyűjtéseket tartalmazza. MH 501–572-ig tart a következő sorozat, az 1904-ben gyűjtött erdélyi anyag. MH 630–659 között találjuk az 1909–1910-es évek zalai, fali felvételeit. MH 1220–1225-ig vend dallamokat találhatók, majd MH 2199–2298-ig beárolag egy meglehetősen vegyes, valamilyen okból visszatartott, majd egyszerre leadott, régebben gyűjtött anyag: Zala, Vas, Torontál és (egy henger erejéig) Csík megyéből. E gyűjtések évszámai: 1903, 1905, 1906, 1908, 1910.

⁴⁴ Párizs, 1900. 08. 26.–09. 01.

⁴⁵ „A párisi világkiállítás alkalmából tartott kongresszusok két irányban is nagy elégtételt szolgáltattak a Néprajzi Osztálynak. A folklore vitaszöveg felmerült ugyanis a fonogram-múzeum eszméje, s míg az egész művelt nyugalom legkiválóbb szakemberei azon töntödek és kintakoztak, hogy miképpen kellene befelelni a folklore fonografikus felgyűjtésbe, addig Dr. Sebestény Gyula m. n. muz. s. ór. aki a nevezett kongresszuson a M. N. Múzeumot képviselte, abban a helyzetben volt, hogy jelenthette, hogy a Népr. Tár. Magyarországon ez eszmét már megvalósította, hogy Vikár Béla országos gyűjtéséből máris mintegy félezer hengeren másfélezer dal van felvéve hogy rajta kívül az országban ily gyűjtésekkel már többen is foglalkoznak, s így a művelt nyugalom kénytelen volt a kezdeményezésre bábérját a M. N. Múzeumnak átengedni, amelynek gyűjtései immár mintául fognak szolgálni egész Európában.” NMI-37/1901. [L.: Füg. 341. old.]

⁴⁶ Lajtha 1931

⁴⁷ Dr. Jankó János levele A M. N. M. Igazgatóságához. A Néprajzi Múzeum Adattárában: NMI-78-1901. [L.: Füg. 341–342. old.]

⁴⁸ Sztanó Pál és Csapó Károly munkája az MTA Zenetudományi Intézet számára.

⁴⁹ Vikár László is szóvá teszi, hogy ez az egyetlen erdélyi henger „meglepő módon” a Heves-Borsod megye anyagában található. L.: Vikár L. 1984.

⁵⁰ A megjegyzés másolat formájában olvasható. Érdekes adalék Bartók rendezési tevékenységének e korai, kevésbé ismert szakaszához a következő henger (MH 191) támlájára sajátkezűleg írt hasonló megjegyzése is: „Törött. Lejegyzése 1915 jan.-ban még megvolt, de mire jun.-ban a) b) és d) dallam letisztázásra került a sor addigra elveszett.”

⁵¹ Az MH 273-as henger támlájára például ezt írta (zöld tintával) Bartók: „A 273. dobozban levő hengeren ez van

⁵² NMI-77/1905. [L.: Füg. 343. old.]

⁵³ NMI-24/1906. [L.: Füg. 343. old.]

⁵⁴ NMI-29/1906. [L.: Füg. 343–344. old.]

⁵⁵ NMI-ad29/1906. [L.: Füg. 344. old.]

⁵⁶ NMI-2/1907. [L.: Füg. 344–345. old.]

⁵⁷ NMI-37/1907. [L.: Füg. 345. old.]

⁵⁸ NMI-49/1907. [L.: Füg. 345–346. old.]

⁵⁸ NMI-65/1907. (Az irat hiányzik az adattárból, Balassa Iván rendelkezésemre bocsátott utalócedulái között találtam ezt a nyilvántartási számot, az irat tartalmának megnevezésével.)

⁵⁹ NMI-46/1910. [L.: Füg. 346. old.]

⁶⁰ NMI-251/1916.

A HANGFELVÉTELEK DOKUMENTÁCIÓJA

Vikár Béla népköltési gyűjteményének hangzó része és az ahhoz tartozó primer dokumentumanyag a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályán található *fonográfhangereken és támlapokon*. A fonográfhangerek tartalmáról a *Muzeumi Hangerek Leltárkönyve* tájékoztat, melyben *hengerszám/leltári szám, szövegkezdet, lelőhely és megyenév*, valamint a hangerek állapotára vagy hiányára utaló *megjegyzések* találhatóak.⁶¹ A hangerekről eddig kétféle *magnószalag átjátszások* készültek. Az első változat (szalagsorozata a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályán) kezdetlegesebb technikával készült, viszont a teljes hengeranyag átjátszását tartalmazza. A másik, korszerűbb módszerekkel készült, de nem a teljes hengeranyagra kiterjedő átjátszás az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Osztályán található. (Az MH 292 és az MH 2199 közé eső Vikár hangerek átjátszása még nem készült el.)

A RÉGI TÁMLAPOK

A hangerek mellékleteként leadott *Vikár-Kereszty féle támlapok* túlnyomórésze ma is fellelhető a Néprajzi Múzeum Népzenei Osztályának emelkedő hengersorszám szerint elrendezett hatalmas támlapgyűjteményében. E támlapok (maga a kifejezés is Vikártól származik) nagy fekete dobozokban, vastag kartonra ragasztva vészték át az idők viharait. A századfordulón kialakított támlaprendezés szerint a karton egyik oldalára került Vikár *szövegjegyzése* a közlőkre vonatkozó *adatokkal* együtt. A másik oldalra ragasztották Kereszty *dallamincipit-lejegyzéseit*, melyeket kiegészítettek, majd a későbbiekben főválasztották a teljes *dallamjegyzések*. Ezeket a kottákat eredetileg partitúralapokra írta Kereszty, melyeket utólag szétvágva ragasztották a kartonra. (Ilyen csíkokra vágott kottalapok maradványai találhatóak az MTA Zenetudományi Intézet áttétel-gyűjteményében is).⁶²

AZ ÚJ TÁMLAPOK

Ugyanazon felvételek újabb lejegyzései először a Kereszty-féle kották között jelennek meg Kodály ceruzás kiegészítéseinek formájában. Néhány (főként hangszeres) dallam lejegyzése szintén Kodály munkája.⁶³ Ezeket Bartók nem revideálta. A Bartók lejegyzések kezdetben új kartont kaptak, majd egy idő után egyszerűen ráragasztották Kereszty rossznak ítélt lejegyzéseire. Ennek következtében azoknak nagy része jelenleg nem is látható. Bartók lehetőleg minden adatot átvezetett az új lejegyzésre és ezzel számára a régi támlap elvesztette jelentőségét. A gondok csupán *öt* jelentkeznek, ahol az eredeti adatokat – az akkori helyzetben – nem sikerült értelmezni, vagy téves interpretációban került az új támlapra.⁶⁴ Mai ismereteink és eszközeink birtokában jó lenne újra láthatóvá tenni és átvizsgálni ezeket a régi támlapokat, hogy a gyűjtemény általános revíziójának folyamatába az ezekből nyerhető információk is beépíthetők legyenek.

Bartók tevékenységének nyomai mindenütt láthatók a támlapokon. A rendezés, a több alkalommal elvégzett revízió jól nyomonkövethető megjegyzéseiből, javításából. (A rendezőmunkálatok meglehetősen korai időpontjára vallanak az MH 190 és MH 191-es támlapokra írt, dátummal is ellátott jegyzetei. Ezekből megtudjuk, hogy míg 1915. januárjában a támlapok nyilvántartásával, rendezgetésével és revíziójával foglalkozott, júniusban már a támlapok letisztázása folyt. Az MH 206-os támlaphoz fűzött zöld tintás megjegyzéséből kiderül, hogy annak újabb revíziója 1935 után történt meg. A gyakran felbukkanó „szövege hiányzik” megjegyzés a Vikár-szövegtámlap hiányára utal. Bartók ilyen esetekben – úgy tűnik – ritkán tett kísérletet arra, hogy maga próbálja lejegyezni a rosszul érthető szöveget. A dallamokkal és előadóiakkal kapcsolatos véleménynyilvánításai jól tükrözik személyes meggyőződését, olykor elfogultságait.)⁶⁵

Ezek a támlapok már eleve több példányban, indigóval sokszorosítva készültek. A legtöbb elsőpéldány jelenleg a Zenetudományi Intézetben őrzött Bartók-rendben, esetleg a Kodály-rendben található.⁶⁶ A Néprajzi Múzeum támlapjain látható autográf⁶⁷ javításrtegek miatt azonban ezek a lapok is nagyon fontos dokumentumok, melyeknek a későbbi tisztázatokkal való szembeállítására nagyon gyümölcsöző vállalkozásnak ígérkezik.

JEGYZETEK

⁶¹ A leltárkönyv egy xerox-másolata megtalálható a ZTI Népzenei Osztályán is.

⁶² ZI 22a.

⁶³ Kodály források 14. oldalán olvashatók szerint a Kodály Archivumban „Régi fonogr.jegyz.” címmel található egy Kodály kézirat, mely nagy alakú kottalapon Vikár Béla fonográf felvételeinek lejegyzéseit és incipitjeit tartalmazza.

⁶⁴ Pl.: MH 490c: Az adatközlő neve az eredeti Vikár támlapon még Zerkula János. A Ziegler Márta másolatában látható Bartók által is revidéalt lejegyzésre már Cerkula került.

⁶⁵ MH 265: „Füzesséry (úr?) kétségkívül nem parasztember. Uri dalt énekel. Ennél fogva ennek a felvételnek másféle múzeumban, nem a néprajziban van a helye.”

MH 303 II: Vikár megjegyzése: „A közlő Arany Jánosnak tanítványa volt és e dalt Aranytól tanulta a szabadságharc idején.” Bartók: „Ennél fogva nem a néprajzi múzeumba való (múdal)!”

MH 305a: Egy oktávtréssé kiemelésének melegsége: „N. B. Teljes megjegyzéséből írtam 'másképen' le, mint ahogy énekeltek (nem pedig tévedésből, vagy figyelmetlenségből). Jól ismert okoknál fogva.”

⁶⁶ N. B. A Néprajzi Múzeum támlapjai között is vannak elsőpéldányok, zöld tintás javításokkal, valamint kék színű Bartók-rendi (többnyire régi) számmal!

⁶⁷ A zöld tintás javítások a 30-as évek második felének munkálatairól tanúskodnak.

A KÉZIRATOS GYŰJTÉSI DOKUMENTÁCIÓ

A HAGYATÉK SORSA 1945-IG

A gyűjtemény kézírásának részének sorsa már sokkal viszontagságosabb volt. Nagyobb része (a Kisfaludy Társaság megbízásából gyűjtött anyag), még Vikár életében, a Társaság hagyatékának részeként jutott az Akadémia birtokába. Az a kisebb rész, mely egyrészt kiadási tárgyalások maradványából, másrészt a barátainál elfekvő anyagokból állt, csak halála (1945) után, a barátok révén került az előbbiekké mellé.⁶⁸ Gyorsírással gyűjtőfüzeteket is az Akadémia vásárolta meg, életjáradékot biztosítva Vikárnak, a szövegek későbbi kiadásának reményében.⁶⁹

A HAGYATÉK SORSA 1945 UTÁN

A II. világháború eseményei folytán Vikár személyes hagyatékának jelentős része elkallódott. 1947-ben Dr. Gergely Pál, a Magyar Tudományos Akadémia könyvtárosa a Teleki téri ócskapiacra vásárolt Vikár Béla kéziratokat (ahol állítólag tökmagot is árultak bennük). Eladásra szánt bútorok tartalmaként kerültek oda a *gyorsírófüzetek*, *noteszek* is.⁷⁰

Gergely Pál egy korabeli, Vikártól származó *áttétel-tisztázat* eltűnéséről számol be: „A gyorsírással jegyzeteket faluzásairól hazatérve azon meglepően letisztázta Vikár és 1910-ben átadta a Népköltési Gyűjtemény szerkesztőjének, *Vargha Gyulának*, kinél azonban az egész kézirat elveszett s így ma csupán az az említett gyorsírással gyűjtemény maradt fenn gyűjtőútjairól.⁷¹ (Az 1946-ban elhangzott, és 1947-ben publikált megjegyzés ellenére a

Néprajzi Múzeum Adattárában található EA 2299-es tételben épp ezt az elveszettnek hitt anyagot, vagy legalább ennek egy – kiadás céljára rendezett – másolatát sejtjük.)⁷²

Az 1947 utáni rendezéskor az Akadémiára került anyagban (a Kisfaludy Társaság hagyatéka között) találta meg Gergely Pál azt a tételt, amelynek általa gépelt másolata először a MMOK⁷³-ba, majd annak megszűnésekor, (1953 tavaszán) a Néprajzi Múzeum Adattárába került, s ma is ott található az EA 4535 számon.⁷⁴

A Néprajzi Múzeum Adattára még 1955-ben is vásárolt Vikár-anyagot, Bokor Imre író-tól Ortutay Gyula közvetítésével.⁷⁵

A GYORSÍRÁS ÁTTÉTELE. A MÁSOLATOK TÖRTÉNETE

A 18 db⁷⁶ gyűjtőfüzet, valamint az MTA pincéjébe került Vikár hagyatékk⁷⁷ anyagának átirására Ortutay Gyula kultuszminiszter, majd a MMOK akkori elnöke adott megbízást. Az ő anyagi és erkölcsi támogatásával fejtette meg és tette át gépirásba 1949–1952 között folyamatosan⁷⁸ a teljes anyagot dr. Gergely Pál és dr. Pap Sándor⁷⁹. A gyorsírásból áttett, ill. a hagyatékból válogatottan leírt szövegeket három példányban gépelték le.

Ezekről 1952–1954-ben Pogány Péter a Népművészeti Intézet költségén újabb gépirásos másolatokat készíttetett a *Magyar Népköltészet Szövegkataszter*⁸⁰ számára. Külön cédlukra gépeltette az áttétel dal és balladaszövegeit. Ezek a másolatok a tudományegyetemi Gergely-példányról, valamint (a XXII–XXIV, XXVI–XXVIII. számú áttételek esetében) Gergely *magánpéldányáról*, vagy közvetlenül az ő *eredeti forrásairól* készültek.

A három példányban legépelte áttétel-gyűjtemények hollétére vonatkozóan a föllehető irodalom meglehetősen ellentmondásos képet nyújt.

Kovács Péter, a Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattár Kéziratgyűjteményének őre ezt írta 1957-ben: „A három példányból egy példány Ortutay Gyula birtokában van, egy példány pedig a Magyar Tudományos Akadémián.”⁸¹

Gergely 1947r. Pogány Péter szerint: „Vikár hagyatékának Gergely Pál féle gépelése... egy példányban a Budapesti Tudományegyetem Folklor Intézetében nyert elhelyezést 1952-ben és ma is ott van. Azonban az anyag utolsó harmada (rendszerelésünkben XXII–XXXII.) a volt műemlék és múzeum központ (MMOK) átszervezése során a budapesti Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárába került, s ott Kovács Péter múzeológus 1959-ben leltározta.”⁸² „A három kataszteri példány közül jelenleg kettő a Néprajzi Múzeum épületében, egy pedig a tudományegyetemi Folklor Intézetben van. ... a kataszterben le van gépelve természetesen a „Somogy megyei Gyűjtés” kötetének 370 adaléka és az Ethnographiában megjelent néhány Vikár szövegközlemény is.”⁸³

Ügy tűnik, a kataszter szó használata körül némi zavar mutatkozik. Talán a Gergely példány is „kataszteri”, vagy a *Magyar Népköltészet Szövegkataszter* is három példányban készült és az található az említett helyeken?

A kialakult bizonytalanságot *Katona Imre* tanulmánya is tükrözi: „E kézírásos áttétel 1952-ben Pogány Péter több példányban is legépelte a *Magyar Népköltészet Szövegkataszter* számára, ebből (egy nem egészen teljes) példány az Eötvös Lóránd Tudományegyetem *Folklore Tanszékén*, kettő pedig a Néprajzi Múzeumban található. Pogány Péter ez utóbbi példányok egy részét felhasználta az említett Szövegkataszterhez, amely szintén kéziratban van...”

JEGYZETEK

⁶⁸ K. Kovács 1957: „Anyagának egy része még életében, más része halála után az Akadémiára került. Életében az a rész került az Akadémiára, melyet elsősorban a Kisfaludy Társaság megbízásából gyűjtött. Ez az anyag rész tehat a Kisfaludy Társaság hagyatékában került az Akadémiára. Kis rész került csak halála után az Akadémiára, részben kiadási tárgyalások maradványaként, részben barátainál elfekvő anyagból, azok révén.”

⁶⁹ Gergely 1947.

⁷⁰ K. Kovács 1957.

⁷¹ Gergely 1947.

⁷² „Ez a 800 oldalas (Vikár, ill. mások kézírásával leírt, témák szerint rendezett) gyűjtemény Sebestyén Gyula, a Magyar Népköltési Gyűjtemények másik szerkesztőjének hagyatékából került elő, ami azt jelzi, hogy ez is a Kisfaludy Társaság égisze alatt gyűjtött, vagy megjelentetni kívánt anyag volt.” K. Kovács 1957.

⁷³ Múzeumok és Műemlékek Országos Központja (1949–1953).

⁷⁴ „Az Adattárába I–III, V, VI–VII csomag került a MMOK-ból 1953 tavaszán Barabás Jenő íróasztalának felnyitásakor (amely szintén hozzánk került), ki ott egy időben mint előadó dolgozott.” K. Kovács 1957.

⁷⁵ „Barátainak ő adta az anyagot gondozás végett.” K. Kovács 1957.

⁷⁶ Gergely Pál a „Vikár Béla gyűjtőjúi nyomán” c. 1946. dec. 18-án tartott előadásban 19 vaskos füzetéről beszél [Gergely 1947].

⁷⁷ „Vikár hagyatékának egy másik, kisebb és heterogénebb része (alábbi rendezésünkben XXI. borítéktól kezdődőleg) az 1944, 1945-ös események következtében szóródott szét az MTA pincéjében... E csomagokat még 1944-ben maga Vikár Béla, vagy talán házmestere hozta a bombázások elől, Gergely Pál felvilágosítása szerint, a Tudományos Akadémia pincéjébe.” Pogány 1959.

⁷⁸ Az áttételi munkák dátumaival kapcsolatban érdemes megemlíteni, hogy az Erdély I. feliratú gyorsírási füzet átírása már 1946 áprilisában, az Erdély VIII.-é pedig 1948 októberében megtörtént, amint ezt a gépelt áttétel-másolatok végén Gergely Pál sajátkezű bejegyzése bizonyítja. Elgondolkodtató, hogy épp e két anyag nem található meg az MTA Kézirattárában őrzött gyorsírási füzetek között. (Az Ms 1055/9–26. tételben a 16-os számmal jelzett füzet hiányzik.)

⁷⁹ Pogány 1959.

⁸⁰ Pogány 1953.

⁸¹ K. Kovács 1957.

⁸² Pogány 1959.

⁸³ Pogány 1959.

AZ ELÉRHETŐ PÉLDÁNYOK ÁTVIZSGÁLÁSÁNAK TANULSÁGAI

A GYORSÍRÁSOS GYŪJTŐFÜZETEK

A gyorsírási gyűjtőfüzeteket jelenleg az MTAK Kézirattár Ms 1055/9–26. tétele tartja számon. Ebből az Ms 1055/16 jelzetű füzet (feltehetően a Gergely által Erdély I, ill. Erdély VIII. nak elnevezett áttételek tartalmával) hiányzik. A Zala, külön kis füzet elnevezésű füzetecske nem kapott külön számot, hanem az Ms 1055/25 jelzetű Somogy és Csongrád, Csanád feliratú füzethez csatolták, mint függelékét. Hasonló módon jártak el a Zala II. füzettel is, mely az Ms 1055/17 számon szereplő Zala-Vas feliratú jegyzetfüzet függeléként található meg. Így valójában 20 egységről van szó. Ha az Ms 1055/16 jelzetű számontartott hiányt leszámítjuk a füzetek száma épp 19, Gergely Pál beszámolójának megfelelően.⁸⁴

AZ EA 2299. SZ. TÉTEL

A Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárában EA 2299 számon található a már említett 885 lapból álló kéziratos szöveggyűjtemény, amely Vikár saját áttételeinek egy tetemes részét tartalmazza. Ez a részben sajátkezűleg, részben mások folyóírásával lemásolt anyag egyszerű kivonata a gyorsírási füzetek egészének, de hagyományos műfaji szövegcsopontosítás szerint: szerelmi dal, katonadal, betyárdal stb. „E kéziratból valószínűleg kötetet terveztek a már megjelent somogyi Vikár-kötet után Vargha Gyula szerkesztésében. Vikár azonban helyett a Remekírók Képes Könyvtára sorozatban megjelent kötetei számára szemezgette ki saját fáradozása értékesebb gyöngyeit.”⁸⁵

Nem tudjuk, létezett-e még más sajátkezű Vikár-áttétel. Mindenesetre elgondolkodtató, hogy az 1921-ben megjelent Erdélyi Magyar Népdalok három olyan Vikár gyűjtötte dallamot is közöl (66., 70., 97.), melyekhez a fonográflevélen – s így az eredeti Vikár támlapokon sem – található további versszakok tartoznak. Ezekről így beszél az előző: „A Vikár-féle fonogramgyűjtemény dallamainak lejegyzése Bartók Béla munkája. A 66., 70., 97. sz. alatti balladák szövegét a fonográfba énekelt részleteken túl – pontos megállapítások híján – nem oszthattuk versszakokra.” A kérdés csak az, hogy a kötet szerkesztői honnan vették ezeket a szövegeket? A forrás eredendően csak a gyorsírási feljegyzés lehetett, vagy annak már létező valamilyen áttétele. Az EA 2299. sz. tétel, mint közvetlen forrás nem jöhet szóba, mivel az itt található szövegek jelentősen eltérnek a publikálttól. Az eredeti gyorsírási szövegeivel elvben legközelebb álló – de akkor még nem létezett – Gergely-féle áttétel szövegeivel sem egyeznek szó szerint. Ezért nem dönthető el egyértelműen, hogy e kis különbségeket más forrás használata, vagy egyszerűen a kiadás alkalmával történt kozmetikázás eredményezte-e. Néhány példa a függelékben található teljes szövegösszehasonlításból:

Gergely-áttétel 08/045: Vikár-áttétel EA 2299: EMN: 97.

Karcsu derekáért, Karcsu derekáért, Karcsu dörékáért,
Gömbös ajakáért, (gödrös) Gombos ajakáért, Gombos ajakáért,

Gömbös ajakáért,
Piros orcájáért.

Csináltatok néked
Olyan csudamalmot,
Kinek egyik köve
Bélár gyöngyöt hányjon,
A második köve
Sustákat, petákat.
Ől is eljönnek
Szüzek, szép leányok,
A tied is **elgyűn**,
Szép Görög Ilona.

(Most a leány kezdi:)

Eresszen el anyám,
Anyám, édesanyám,
Csudamalmot látni.

Ne menj lányom, ne menj,
Szép Görög Ilona,
Megvetik a hálót,
Megvetik a márnát.

(A leány kérdezik:)

Eresszen el anyám,
Anyám, édesanyám,
Csudatornyot látni.

Kinek magassága
Az eget fölérje,
Kinek szélessége
Tisza partját érje.

A nyakába vötte
Fontoló szoknyáját.
Elejébe vette
Fehér előruhát,
Lábába húzta a
Piros patkós csizmát.

Kinek az ő szája
Csokolólag álljon.

(Avval csak felszökött

B. L.)

AZ ŰN. „MTA HAGYATÉK”

Az MTA pincéjébe került *Vikár hagyaték*nak csak szórványos maradványok lelhetők fel a különféle gyűjteményekben. Főként az *MTAK Kézirattár* Ms 1055/28-31, ill. Ms 5088 tétele, de az *MTA Zenatudományi Intézetben* és az *ELTE Folklor Tanszékén* található mindkét áttétel-gyűjtemény is tartalmaz innen származtatható kéziratokat, töredékeket.

A GERGELY-FÉLE ÁTTÉTEL MÁSOLATOK

A *Gergely-féle áttétel* három gépelt példányából kettő hozzáférhető, a harmadiknak (talán Gergely Pál magánpéldányának?) egyelőre nem sikerült a nyomára bukkanni. Az

Gombos ajakáért,
Piros orcájáért.

Csináltatok néked
Olyan csudamalmot,
Kinek egyik köve
Bélangyöngyöt hányjon,
A második köve
Sustákat, petákat.
Oda is eljönnek
Szüzek, szép leányok,
A tied is **eljön**,
Szép Görög Ilona.

Eresszen el anyám,
Anyám, édesanyám,
Csudamalmot látni!

Ne menj lányom, ne menj,
Szép Görög Ilona,
Megvetik a hálót,
Megfogják a márnát!

Eresszen el anyám,
Anyám, édesanyám,
Csuda torony látni.

Kinek magassága
Az eget fölérje,
Kinek szélessége
Tisza partját ére.

A nyakába vette
Fontalan szoknyáját.
Elejébe vette
Fehér előruhát,
A lábába húzta
Piros patkós csizmát.

Kinek az ő szája
Csokolólag álljon.

(Avval csak felszökött

Bertelaki László.)

Gombos ajakáér,
Piros orcájáér!

Csináltatok néked
Oján csuda malmot:
Kinek egyik köve
Bélan gyöngyöt hányjon
Másod köve pedig
Sustákat, petákat.
Oda is eljönnek
Szüzek, szép leányok,
A tied is **elgyűn**,
Szép Görög Ilona.

(Most a leány kezdi:)

Eresszen el anyám,
Anyám, édesanyám,
Csudamalom látni.
Csudamalom látni.

Ne menj lányom, ne menj:
Megvetik a hálót,
Megvetik a hálót,
Megfogják a márnát!

(A leány kérdezik:)

Eresszen el anyám,
Anyám, édesanyám,
Csudatorony látni.
Csudatorony látni.

Kinek magassága
Az eget **föléri**,
Kinek szélessége
Tisza partját **éri**.

A nyakába vette
Fontalan szoknyáját,
Elejébe vette (**a**)
Fehér előruhát,
A lábába **húza**
Piros patkós csizmát.

Kinek az ő szája
Csokolólag álljon!
Avval csak felszökött
Berteláki László.

áttétel nem teljesen mechanikusan történt, hanem bizonyos válogatással. „Van tehát a hagyatékban olyan rész is az Akadémián, amelyet Gergely nem tett át, vagy nem másolt le. Feltehetően kevés ez az anyag, és a leggyengébb, legkevesebb értékes része a hagyaték ott lévő részének.”⁸⁶ A gyorsírási gyűjtőfüzetek átlapozása is bizonyítja, hogy nem minden beszámozott dalszöveg került átírásra. Ez a magyarázata a gépelt áttételek dalszámolásában tapasztalható kihagyásoknak, átugrásoknak. Elsikkadt a dalszövegeken kívül jónéhány fontos információ (helynevek, dátumok, előadók nevei) áttétele is, illetve néhány esetben félreértett formában került a gépelt példányra.⁸⁷ Mindez azt sugallja, hogy az áttételek *teljes revíziójának* elvégzése nem lenne haszontalan feladat.

A meglévő két példány közül az egyik – Pogány Péter leírásával egybehangzóan – az *ELTE Folklor Tanszékének Könyvtárában* található. Ezt az anyagot, mely a teljes áttétel kétharmadát (gyakorlatilag a 18 gyűjtőfüzet anyagát) tartalmazza, Küllös Imola rendszerezte 1980-ban. A három nagy dobozban elhelyezett dossziék jelzetei KI 1-től KI 24-ig terjednek.

Az anyag „folytatása” a *Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárában* található EA 4535 számon, és tartalma a már említett MTA pincében fellelt hagyatéki anyag gépelt változata. Ebben tehát Vikár szórványos gyűjteménytörédekeinek, noteszlapjainak gyorsírásról áttett információit, valamint a más gyűjtőktől begyűjtött kéziratok anyagok gépelt másolatait találhatjuk.

A másik Gergely-másolat, amely mindkét fentemlített anyagrészt tartalmazza, az *MTA Zenetudományi Intézetének Népzenei Osztályán* található, egyelőre még beletárolatlanul.⁸⁸ Ezt a példányt rendezte Pogány Péter 1952-ben a Népköltészeti Szövegkataszter számára, egységes forrásutaló módszer kialakításának szándékával.⁸⁹ A kútfő sorozatnak a „*Vikár-áttétel*” nevet adta, megközelítőleg időrendbe sorolta és római számokkal látta el a Gergely által kialakított borítékokat. (A borítékokon belül kialakított Gergely-féle lapszámozást és dalsorszámozást túlnyomórészt megtartotta.) 1953 októberében a Magyar Népzene Társaságának kérésére és annak számára egy 11 lapból álló *tartalomjegyzéket* is készített. Ez feltünteti a gyűjtés évét, azután helységét és megyéjét, végül a lapszámokat, amelyeket az egyes gyűjtések elfoglalnak. Ezt követi a gyűjteményben egy 37 oldalas, *falu és énekek* szerinti mutató⁹⁰, mely az egyes borítékokban található azonos tárgyú kézírások mutatók gépelt, és egymás után sorolt másolata.

A Magyar Népzene Társaság sorozata, mely közöl Vikár-gyűjtéseket is, eleinte nem vette át Pogány Péter új, egységes forrásutalóra vonatkozó javaslatát, hanem csak a helyszíni gyorsírási füzetek Gergely által megadott elnevezéseit használta.⁹¹ A Kiss Lajos szerkesztette harmadik kötetből kezdve azonban megjelenik a javasolt forma, bár egy helyütt, zárjelben, még a Gergely-féle elnevezést is megadva.⁹²

A MNT IV. kötetében teljes a zűrzavar: nem lehet két azonos formájú hivatkozást sem találni. A forrásmegjelölés nélküli „*További szövegek Vikár kéziratában*” típusú utalás mellett (MNT/IV/341, 460) mind az új, mind a régi forma megjelenik, még hozzá eklektikus alakban.⁹³ Az ötödik, hatodik kötet nem tartalmaz Vikár-áttétel idézeteket, a hetedikben pedig csak egy utalás található, ismét újabb, de forrásmegjelölés nélküli formában.⁹⁴

A fentiekben tárgyalt két másolat anyagának összehasonlító vizsgálata azt mutatja, hogy részletekbe menően nem pontosan azonos tartalmúak. Mivel mindegyik közgyűjtemény más módszerekkel rendezte el a maga példányát, összehasonlításuk – mutatók készítése után – hasznos lenne.⁹⁵

A MAGYAR NÉPKÖLTÉSZETI SZÖVEGKATASZTER

Magyar Népköltészeti Szövegkataszter elnevezésű gyűjteményt mindeddig csak egyet sikerült fellelni, az *MTA Néprajzi Kutatócsoportjának* birtokában (Országház u. 30.). Céduláit a szövegek szótagszáma szerint rendezték el, jelen formájában azonban mivel mutatók nem készültek hozzá – adatok kikeresésére nem alkalmas.

JEGYZETEK

⁸⁴ Gergely 1947.

⁸⁵ Pogány 1959.

⁸⁶ K. Kovács 1957.

⁸⁷ Előfordult, hogy egy dalkezdetből helynév született: „Abrudbánya–Verespatak” (09/064). Egy másik esetben egy más tárgyra vonatkozó lapszéli megjegyzés (15/300. szám előtt: „Drumoly község, Felsőőr mellett. Kelta tábor volt!”) helyneve egy sohasem volt kéziratos gyűjtemény névadója lesz: „Innentől a 223. lapig” – szól a gépelésre vonatkozó utasítás – „így írni lenn: gy. Vikár Béla 1906, drumolyi (?) kéziratos gyűjteményből.” A 156. lapon a 263. sz. dal előtt található dátummal ellátott és ide vonatkozatható helynév („Felsőőr 1906. 8/20”) átírása viszont elmaradt.

⁸⁸ A gyűjtemény némileg hiányos. Egyes lapokon kívül teljes terjedelmében hiányzik a Heves I. és a Heves II. gyűjtőfüzetek áttételét tartalmazó V., ill. IV. számú boríték.

⁸⁹ A Gergely Pál által kialakított borítékek nem minden esetben bizonyultak egyértelműnek. Az MTA pincébe került Vikár hagyaték átírása során ugyanis a borítékegységek „számozását újra római I.-től kezdette, így aztán ugyanaz a római szám több borítékon is szerepelt, sőt többfajta Vas megye III. boríték is keletkezett.” Pogány 1959.

⁹⁰ A gépelésből következtethetően szintén Pogány Péter munkája.

⁹¹ MNT/II/935: „Vikár kézirata, Erdély, IV. 16. sz.”

⁹² MNT/III/A/157: „Vikár áttétel VI. (Nyitra) 126. sz.” [NB. ez éppen sajtóhiba, mert a szám helyesen VI/156.]

⁹³ MNT/IV/40: „Vikár kézír. (VII. 367)”

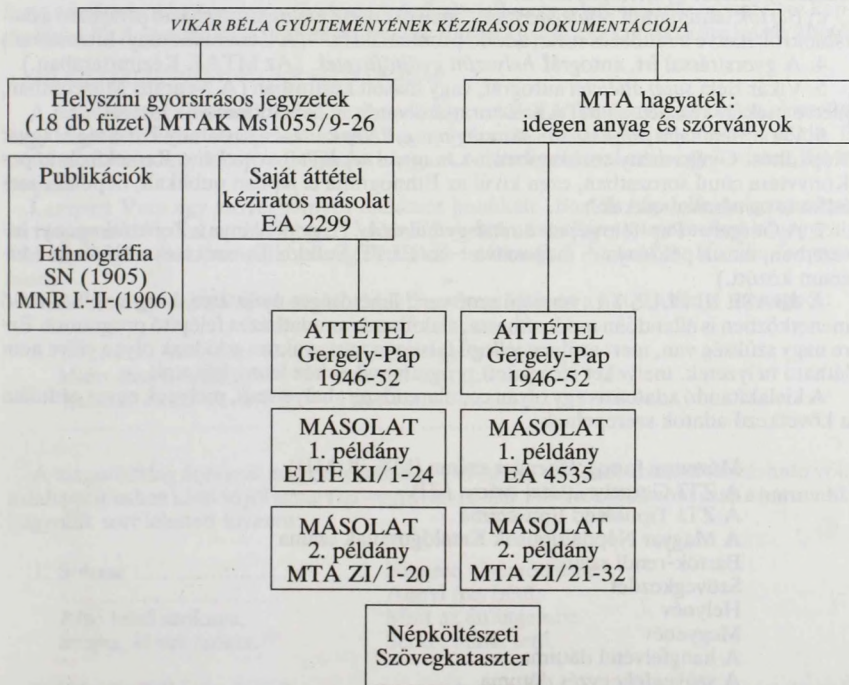
MNT/IV/605: „Vikár kézír. VI. 50.”

MNT/IV/677: „Vikár kéziratában (Zala-Vas III. 92)” [=XV/92].

⁹⁴ MNT/VII/341: „Ugyanekkor Vikár H-szöveglejegyzése gyorsírással.”

⁹⁵ „A fenti két példány más rendbe csoportosítottan van mint a nálunk lévő, így az Adattár példányának az ezekkel való összehasonlítása igen komoly elmélyülő munkát és sok időt kíván.” K. Kovács 1957.

A KÉZIRATOS GYŰJTEMÉNY ÉS MÁSOLATAINAK ÁTTEKINTÉSE



A GYŰJTEMÉNY NYILVÁNTARTÁSÁNAK REKONSTRUKCIÓJA

Az egykori gyűjtemény jelenlegi formáját – mint az eddigiekből láttuk – többfajta, tartalmilag egymással párhuzamos forrás alkotja. Ezeknek egymással való összehasonlítása, az azonos adatokra vonatkozó párhuzamos szálak összekötése a rekonstrukció alapvető módszere lehet, feltéve, ha ez a teljes fellelhető forrásanyagra kiterjed. A kisebb anyagrészekre vonatkozó részleges összehasonlítások⁹⁶ hagyományos módszere – a gyűjtemény

formája miatt – önmaga zárt körében sem nyújthat már pontos eredményt. A fellelhető összes adatot feldolgozó, korszerű, számítástechnikát is alkalmazó összehasonlító vizsgálat viszont megoldást kínál egy használható dokumentáció kialakításához.

A REKONSTRUKCIÓ MÓDSZERE

A gyűjtemény nyilvántartásának rekonstrukciója azt tűzte ki célul, hogy a több helyen és többféle formában található források (gyűjteményrészek, másolatok) átvizsgálása, számbavétele, majd egymással való összehasonlítása során azok információit egy adatbázisba gyűjtse össze. A szóba jöhető legfontosabb források a következők:

1. A fonográfhangerek *magnószalagra átjátszott hangzó anyaga*. (Teljes régi sorozat a Néprajzi Múzeumban, részleges átjátszás a Zenetudományi Intézetben.)

2. A fonográfhangereket nyilvántartó *Múzeumi Leltárkönyv*. (Eredetije a Néprajzi Múzeumban, másolata a Zenetudományi Intézetben.)

3. A fonográf-felvételekről készült lejegyzések *támlapjai*:

a) A *Vikár–Kereszty-féle támlapok* (a Néprajzi Múzeumban).

b) A *Kodály*, illetve többségében *Bartók készítette lejegyzések* autográf, vagy másoló által írt, de Bartók revidálta *támlapjai* (egyrészt a Néprajzi Múzeumban, másrészt a Zenetudományi Intézet gyűjteményeiben⁹⁷).

c) *Bartók* fennmaradt *rendezőcédulái*, melyeken sok hasznos információ olvasható a dalamokról, illetve a rendezés során adódó problémákról.⁹⁸ (A Zenetudományi Intézetben.)

4. A gyorsírással írt, autográf *helyszíni gyűjtőfüzetek*. (Az MTAK Kézirattárában.)

5. Vikár Béla *saját áttételei* autográf, vagy másolt kézírásban (A Néprajzi Múzeumban, illetve csekély részben az MTAK Kézirattárában és a Zenetudományi Intézetben.)

6. Vikár Béla *saját publikációi*. (*Somogy megye Népköltése* a Kisfaludy Társaság Magyar Népköltési Gyűjtemény sorozatában, *A magyar népköltés remekei* a Remekírók képes Könyvtára című sorozatban, ezen kívül az Ethnográfia c. lapban publikált, népdalközreadást is tartalmazó cikkek.)

7. A Gergely–Pap-féle gépelt *áttétel-gyűjtemény*. (Egy példánya a Zenetudományi Intézetben, másik példánya – megosztva – az ELTE Folklor Tanszéke és a Néprajzi Múzeum között.)

A dBASE III PLUS 1.1. verziójú szoftver⁹⁹ lehetőséget nyújt arra, hogy a felhasználó menetközben is állandóan módosíthassa, alakíthassa az adatbázist felépítő programot. Erre nagy szükség van, mert az ilyen jellegű feladat során gyakran adódnak olyan előre nem látható helyzetek, melyeket lerögzített programmal nehéz lenne követni.

A kialakítandó adatbázis egy olyan cédularendszert helyettesít, melynek egyes céduláin a következő adatok szerepelnek:

Múzeumi fonográfhenger száma (MF, ill. MH)

A ZTI Gergely-áttétel száma (ZI)

A ZTI Típusrend típuszáma

A Magyar Népdaltípusok Katalógusának száma

Bartók-rendi szám

Szövegkezdet

Helynév

Megyenév

A hangfelvétel dátuma

A szövegfeljegyzés dátuma

Adatközlő neve

Bartók rendezőcédulára írt megjegyzései

Publikációk

Egy speciális segédprogram¹⁰⁰ lehetővé teszi, hogy több ilyen adatbázis oszlopai – egy közös oszlop alapján – egymáshoz kapcsolhatók legyenek. Így a többi lefőhelyet, vagy más forrásokat feldolgozó egyéb adatbázisok a munkafolyamat egy bizonyos stádiumáig külön

fejleszthetők, majd amikor szükséges, a megfelelő adatszoport összevonható és belőle a célnak megfelelő rovatokból álló újabb adatbázis alakítható ki.

A FONOGRÁF-FELVÉTELEKHEZ TARTOZÓ GYORSÍRÁSOS SZÖVEGEK KIKERESÉSE

E művelet előkészítése gyanánt mind a Múzeumi Leltárkönyv hengerjegyzékéről, mind a gyorsírasos szövegáttételekről egy-egy külön adatbázis, majd mutatórendszer készült, a legfontosabb adatok bevitelével. Ez után következhetett első lépésként az azonos lelőhelyű szövegkezdetek összehasonlítása, majd ennek alapján a szöbajöhető párosítások kigyűjtése. Második lépés a kör szűkítése, a valójában nem összetartozó párosítások kizárása. E művelet legfontosabb eleme minden darab esetében a hangzó felvétel lehető legalaposabb kiértékelése. Csak lehallgatás révén ellenőrizhető, hogy a kéziratos változatok valamelyike valóban ahhoz a felvételhez köthető-e, vagy sem.

Az így nyert adat a hengerszámhoz párosuló ZI jelzetű áttétel-szám lesz, melynek alapján a Zenetudományi Intézet „Vikár áttétel” példányából a megfelelő szöveg kikereshető. A két részes szám (pl. 10/128) első tagja a csomag Pogány Péter adta sorszáma¹⁰¹, a második a csomagon belüli (Gergely Pál-féle) dal-sorszám.

Az ellenőrzött szövegpárosítások eredményei a hengereket, illetve a szövegeket nyilvántartó adatbázisokba kerülnek. Ezek segítségével a két nagy adatbázis már egymáshoz kapcsolható.¹⁰² A fennmaradó problematikus darabokat kilisztázva a kutatás köre leszűkíthető.

A NYILVÁNTARTÁSI HIÁNYOSSÁGOK FELSZÁMOLÁSA

A teljes szöveghiánytól kezdve az elmosódott, rosszul érthető szövegekig, az elcsereált, vagy végleg elveszett hengerek eseteitől a nyilvántartási hibáig mindenre van példa. E problémák mindegyike egyedi eljárást kíván. Az alábbi példával ezek egyikét szemléltetjük:

Lampert Vera egy szöveghiányos dallamot publikált „Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke” című munkájában.¹⁰³ A dallam kottája és néhány adata mellett lábjegyzetben ez áll: „A támlapon csak szövegtörödékek találhatók.” Az énekes: Rozália öregaszony.

A Kerényi másolta Bartók-rendi támlapon ennyi látható a két strófányi szövegből:

- | | |
|-----------------------|--------------------------|
| 1. | 2. Mingyán gyönnék érte, |
| Miért állsz a másakra | Annyi |
| | |
| | |

A magnószalag átjátszás meghallgatásakor a második versszak azonnal tisztázható volt, a dallamtípushoz kötődő jól ismert szövegről lévén szó. Az elsőből viszont csak a harmadik, negyedik sort lehetett kivenni:

- | | |
|---------------------------------------|------------------------|
| 1. Sohase | 2. Nincsen Csömöd'érbe |
| | Annyi írás bétű, |
| Alsó felső szoknya, | Mint az én ingembe |
| Szajha, ki azt szokta. ¹⁰⁴ | Sérke, búha, tetű. |

E (16.100.0/0 számú) dallamtípus dossziéjának átforgatása a második sor értelmezését is lehetővé tette, ugyanis több támlapon fordult elő egy ilyen szöveg: „Ecetet a csikra/ Mézet a mácsikra¹⁰⁴” Ennek viszont első sora nem illett a felvételen tisztán hallható „Sohase” – hangzású szöveggel énekelt két nyolcad és egy negyed értékű dallamkezdetthez. A Vikár-áttétel mutatórendszerének készítése közben, Hottó-ról származó dalszövegek között láttam mg a már ismert szövegrészleteket a keresett első sorral együtt: „Sót tegyünk a csikra/ Mézet a mácsikra”¹⁰⁵. A „sohase”-szerű félvezető hangzást a diftongus, valamint a hangsúlyeltolódás okozta: „Só^at te-gyünk a csikra”.

A 15/403-as számú szöveget Bogár Rozália énekelte Vikárnak, amint ezt a henger végén hallható bemondás is megerősíti.

Ezek után az adatbázis e dalra vonatkozó táblázata már kitölthető:

MH	2266b
ZI	15/403
TIPUS	16.100.0/0
MNTK_I	
BR	A 204a
INCIPIIT	Só't tegyünk a csikra
HELY_MH	Hottó
HELY_ZI	Egervár
HELY_FON	Hottó
MEGYE	ZALA
DATUM_FON	06.09.02.
DATUM_ZI	06.09.05.
ADATK_T	?...Rozália
ADATK_ZI	Bogár Rozi
ADATK_FON	Bogár Rozália
BARTOK	
PUBLIK	LV : 204

EDIT

<C:>MH

Rec: 2180/2269

A magnószalag átjátszások meghallgatása egyébként önmagában is szolgált néhány újabb adattal. Az MF 24a felvételen a lejegyzett és valamennyi támlapon megtalálható négy versszakon kívül egy ötödik is tisztán hallható, mely úgy látszik elkerülte a lejegyzők figyelmét:

5. Nem bánom va'n virág.
Ha megvetéttél is,
Van még ez világon
Szebb rozmaringszál is.

Az MH 112'g felvétel azok közé tartozik, amelyek már Vikártól a „szövege hiányzik” címkét kapták. Bartók csak a szövegtípust határozta meg a rendezése során A.I.196p(5) számot nyert felvétel lejegyzésekor: „*Szövege 100b, 101b, 104d (A szegényben esett lány)*” A megadott számok hasonló szövegű fonográffelvételek számai. A felújított magnetofonos átjátszást meghallgatva – s a szövegtípus ismeretében – nem csak a szöveg lejegyzése vált lehetővé, hanem azt is meg lehetett állapítani, hogy Vikár jegyzetével ellentétben nem „iskolás fiúk”, hanem egyetlen fiú éneklte a dalt:

1. Anyám, édes anyám
Csak azt engedje meg,
Szobámba bemenjek,
Ruháim nézzem meg.

2. Ruháim, ruháim,
Mikor engem visznek
Földre lehulljatok
S engem sirassatok.

Az eredeti Vikár támlapok átvizsgálása sem bizonyult haszontalan munkának. A 27959/b számú lapról, az MH 38c dallamhoz tartozó szövegek közül a harmadik strófa valamilyen okból nem került át a későbbi másolatokra:¹⁰⁶

3. Ismeröm csöngőjét,
Vót is a kezembe,
Gyulai vásárba
Vöttem az ökrömrre.

Az MH 2243a dallam lejegyzése során szintén lehetetlennek bizonyult a szöveg megértése. A második strofa lejegyzésekor csupán két szó volt értelmezhető a harmadik és a negyedik sor utolsó szavai: „...soha / ...lányát.” Bartók megjegyzése a támlapon: „Repedt henger, nem lehet revidéálni; szövege is hiányzik; legjobb volna eldobni.” Sokszori lehallgatás eredményeképpen a következő szöveg bontakozott ki a hengerzajból, egyetlen férfi-ének¹⁰⁷ hangján:

1. Istenem, Istenem,
Mi bajom énnékem?
Talán, édes-kedves rózsám,
Anyád átkoz ingem.
2. Ne átkozzon ingem
A te édesanyád!
Me' nem szerettem soha
Az ő édes lányát.
3. Akartam szeretni,
Sehogy nem lehetett,
Az ő édesanyja
Elidegénített.

A Múzeumi Leltárkönyv nyilvántartási hiányait félszáz hengeren mintegy 80 dal esetében sikerült ily módon felszámolni. A függelékben található táblázatok ezt mutatják be. A függőleges oszlopok a fonográfhengerek számát (MH), a szövegkezdetet, a helynevet, megyét, valamint a Vikár áttétel (ZI) számát tartalmazza. A táblázatpárok felső része a hiányokat illusztrálja a Múzeumi Leltárkönyv eredeti állapota alapján. Az alsó részen a jelenlegi ismereteink szerinti kiegészítések láthatók. A kinyomozott új adatokat, azonosított sorkezdeteket kurzív, félkövér betűk hangsúlyozzák.

Az adatbázisok teljes elkészülése után mód nyílik a gyűjtemény két fő részének (a hangzó, illetve a kéziratosan dokumentált anyagoknak) teljes számbavételére. Az adatbázis rekordnyilvántartása számszerűen közli a felvett tételek számát. Végleges és érvényes tételszámot csak valamennyi ellenőrzés elvégzése és a rendszer kitisztogatása után várhatunk. A munkálatok jelenlegi szakaszában a következőket állapíthatjuk meg:

1. A fonogramokat nyilvántartó adatbázis 2269 rekordból áll. ez ennyi dalt is jelent egyúttal, hozzátéve, hogy ebben nincs benne az a mintegy 30 hengernyi tót dalanyag, amelyet Vikár fiával, Vikár Mártonnal közösen gyűjtött. Az apának e gyűjtésben játszott szerepének megítélése még elvégzendő feladat, mely eldöntheti, hogy ezt az anyagot is ide kell-e sorolni.
2. Az áttételeket feldolgozó adatbázis rekordjainak száma egyelőre 5087 db. Ez a szám is változhat még, mivel sok tétel (mint a publikált dalszövegek mintegy 370 darabja, a meseszövegek s egyéb nem zenei megnyilvánulások szövegei) nincs még bevezetve, mint ahogy tisztázatlan a gyűjteményben meghúzóduplumok száma és az idegen gyűjtőktől származó darabok pontos mennyisége is. Mindezek alapján joggal várható, hogy a végleges tételszám jóval meg fogja haladni az 5000-et.

MH	2266b
ZI	15/403
MTAK Ms	1055/17
KI	3

BR	A 204a	
INCIPIT	Sót tegyünk a csikra	
ADATKÖZLŐ	Bogár Rozi	
HELYSÉG	Egervár/Hottó	
DATUM_ZI	06.09.05.	
PUBLIK	LV : 204	
EDIT	< C : > ZI	Rec: 3338/5087

Bartók Béla rendezőcédulainak a Kerényi hagyatékából előkerült példányait 1192 rekordból álló adatbázis tartja nyilván:

MH	0175a	
ZI	04/273	
MEGJEGYZÉS	[rossz felvétel, nem érthető]	
INCIPIT	Jó módja van a falusi birónak	
HELY_MH	Tiszapély	
BR		
JELZET	C-1741/022	
HÁTOLDAL	1938.02.14. Pátkay Lonka és Sándor Frigyes	
EDIT	< C : > BARCEDUL	Rec: 255/1192

A Bartók Rend készülő kritikai kiadásának első kötetében 209 Vikár-gyűjtötte adat szerepel. A Rend adatait nyilvántartó adatbázisból az ott már szereplő típusrendi számokat átemeltük a Vikár-anyagba.

MH	2266b	
ZI	15/403	
TIPUS	16.100.0/0	
BR	A 204a	
INCIPIT	Sót tegyünk a csikra	
HELY_MH	Hottó	
HELY_ZI	Egervár	
HELY_FON	Hottó	
MEGYE	ZALA	
ADATK_T Rozália	
ADATK_ZI	Bogár Rozi	
ADATK_FON	Bogár Rozália	
DATUM_FON	06.09.02.	
DATUM_ZI	06.09.05.	
BARTÓK		
PUBLIK	LV:204	
EDIT	< C : > BREND_VB	Rec: 199/209

Valamennyi típusrendi szám bevezetésével a dallamtípusok statisztikai adatainak kiértékelésére is sor kerülhet. A táblázatok teljes kitöltése, a Vikár-gyűjtemény adatbázisának végleges felépítése után pedig megkezdődhet a tartalmi kérdéseket vizsgáló *analízis*.

A GYŪJTEMÉNY JÖVŐJE

E dolgozat csak felvázolni igyekezett a Vikár-gyűjtemény rekonstrukciójának lehetőségeit, némiképpen számot adva a már elvégzett munkáról. Mindebből talán világosan látható, hogy van még tennivaló bőven, hiszen a szétszórta gyűjteményrészek összeszedetése, egyetlen nagy gyűjteménnyé való összeállítása, a mutatók elkészítése, a kritikai vizsgálatok, ellenőrzések elvégzése, a nagy számú adatból álló adatbázis teljes kiépítése sok időt vesz még igénybe.

Mégis úgy gondoljuk, hogy az ilyen irányú fáradozás nem hiábavaló. A Vikár adatok számos régebben kiadott, de jelenleg előkészületben lévő kiadvány részét is képezik. A Magyar Népzene Tára, A Magyar Népdalok Típuskatalógusa, a Bartók-féle Magyar Népdalok (Egyetemes Gyűjtemény)¹⁰⁸ egyaránt bőven merítenek Vikár gyűjtéseiből. Ez utóbbi két vállalkozás sajtó alá rendezésének tapasztalatai azt mutatták, hogy a klasszikus, zárt korszakot felölelő régi gyűjtés önmagában is megérdemli a filológiai rendbetételt, hiszen ezzel a belőle táplálkozó újabb kiadványok mindenképpen csak nyernek.

Sokszor elhangzott már, hogy a Vikár gyűjtemény teljes kiadása lenne a helyénvaló.¹⁰⁹ Kodály ezt írta visszaemlékezésében: „A Vikár-féle gyűjtésről csak a szűkebb szakkörök vettek tudomást. E sorok írója 1905-ben, Bartók Béla 1906-ban kezdte meg gyűjtő utait, miután a nyomtatott gyűjtemények áttanulmányozása és a Vikár-hengerek megszólaltatása arról győzte meg, hogy a népdalkutatás igazán még csak most kezdődik.”¹¹⁰

Vikár Béla gyűjteményének nagy része – mint láttuk – sokáig rejtve maradt, még a szakkörök előtt is. Igaz, hengereit sokan hallgatták le: alaposan tönkre is mentek. (Az utókor már szinte találgatni kényszerül egy-egy elhasznált henger meghallgatásakor, hogy a surrogó hengerzaj mögött vajon mi szól rajta.)

Megkezdődött az „igazi” népdalkutatás és folyik azóta is, de az első igazán nagyszabású gyűjtés feldolgozásával a mai napig adósak vagyunk. Vikár Béla „sokkal többet gyűjtött, mint amit a népdalközleményekben és tudományos értekezésekben, példakép felemlítve, elszórtan, eldugva, valóban közzétehetett. Aggodalmas kíváncsisággal kérdezzük: megvannak-e még ezek a kéziratok? Reméljük, felelős tényezőink meg fogják találni a módját, hogy az ily feljegyzéseket biztoságra helyezzék egy későbbi nyugodtabb kor számára, amely tudományát építi majd rájuk.”¹¹¹

Nem tudjuk, hogy ez a kor már ama nyugodtabb-e, mindenesetre azt kell mondanunk, Vikár Béla hagyatékának rendezése már nem halasztható tovább. „E rendkívül gazdag gyűjtés nemzeti kincs, sürgős feldolgozásra s kiadásra vár.”¹¹²

Jelen munkánk e cél irányába próbált egy szerény lépést tenni, abban a reményben, hogy ez a szép feladat nem csúszik át majd szegyenemre a jövő évezred tennivalói közé.

JEGYZETEK

⁹⁶ Kiss Lajos a Magyar Népzene Tára munkálatai során a Gergely-féle áttételből kigépelte és a Népzenekeutató Csoport támlapjaira kiegészítésképpen ráragasztotta az azonosított darabok szövegeinek egy részét. Forrásmegjelölés a Gergely-féle borítéknevet és dalszámat adta.

⁹⁷ Bartók-Rend, Kodály-Rend, MTA Népzenei Típusrend.

⁹⁸ A Kerényi hagyatékából előkerült cédulagyűjtemény a nagy népdalrendezés legutolsó szakaszából származik, amint ezt a nyersanyagként felhasznált levéldarabokon olvasható dátumok bizonyítják. A többnyire Bartók (vagy Bartók által javított Kerényi és mások) kézírásával készült jegyzetek fontos információkat tartalmaznak a felvételekre, az egymással összefüggő dallamvariánsokra, illetve a rendezés különféle problémáira vonatkozóan. A felhasznált papírfanyag vizsgálata nem érdektelen a Bartók-kutatás számára: hiszen Bartókhöz írt levelekről, számlákról, hivatalos iratokról, elrontott, vagy félretett támlapokról van szó.

⁹⁹ dBASE III PLUS Version 1.1. Copyright (c) Ashton-Tate 1985, 1986.

¹⁰⁰ Készítette: Prószyk Gábor a Zenetudományi Intézet megbízásából (1989).

¹⁰¹ A számítógépes feldolgozás megkönnyítése kedvéért arab számmal jelölve!

¹⁰² Maga az incipit – bármilyen kényelmes lenne is – közvetlenül nem alkalmas az azonosításra a gyakran eltérő [értsd: nem betű szerint egyező!] írásmód miatt.

¹⁰³ LV: 204.

¹⁰⁴ Vö. A 134d 2. vsz.: „Ecetet a csikra, / Mézet a mácsikra, / Bagószémű szoknya, / Szajha, aki szokta.”

¹⁰⁵ Erre a fordulatra Olsvai Imre is felhívta a figyelmet!

¹⁰⁶ Melyekre egyébként az adatközlő Horvát János neve is hibásan került rá: „Horváth István”.

¹⁰⁷ A támlapon – Vikár nyomán – ez áll: Dósa György, Horváth Ferenc.

¹⁰⁸ Bartók Béla: Magyar Népdalok (Egyetemes Gyűjtemény). Az MTA Zenetudományi Intézete 1979-ben határozta el a gyűjtemény Bartók eredeti rendszerezése szerinti kiadását. A 8 kötetre tervezett kiadvány sajtó alá rendezését Kovács Sándor kezdte meg.

¹⁰⁹ Katona 1981.

¹¹⁰ Kodály 1952.

¹¹¹ Korompay 1945.

¹¹² Katona 1981.

FÜGGELÉK

VIKÁR BÉLA GYORSÍRÁSOS NÉPDALGYŰJTEMÉNYÉNEK ÁTTEKINTÉSE
(ÁTTÉTELEK – ÉVSZÁM – KÉZIRAT)

KI	ZI	<i>Gergely Pál borítéknevei</i>	Évszám	MTAK sorszám; jelzet
15	01	<i>Heves III.</i>	1898	IX Ms 1055/18
17	02	<i>CSONGRÁD</i> –Szegvár	1900 ¹¹³	XVI Ms 1055/25
17	02	<i>Csongrád</i> –Csanádpalota	1910	XVI Ms 1055/25
16	03	<i>TORONTÁL</i> –Szőreg	1905	XI Ms 1055/20
16	03	<i>Pest-m.</i> –Zöldhalom	1905	XI Ms 1055/20
13	04	<i>HEVES II.</i> (Benne: Bugac, 1907)	1899	X Ms 1055/19
20	05	<i>Heves I. (Palóc)</i>	1899–1900	I Ms 1055/09
14	06	<i>Hont, Tolna</i>	1902	XII Ms 1055/21
14	06	<i>NÓGRÁD, NYITRA</i>	1902	XII Ms 1055/21
12	07	<i>Erdély VII.</i>	1899–1900	VII–VIII Ms 1055/15–16
18	08	<i>Erdély I.</i>	1902	–
21	09	<i>Erdély II.</i>	1902	II Ms 1055/10
22	10	<i>Erdély III.</i>	1902	III Ms 1055/11
11	11	<i>Erdély IV.</i>	1902	IV Ms 1055/12
23	12	<i>Erdély V.</i>	1902–1903	V Ms 1055/13
24	13	<i>Erdély VI.</i>	1903–1904	VI Ms 1055/14
24	13	<i>Erdély VI/a</i> (függelék)	1903	VI Ms 1055/14
19	14	<i>Erdély VIII.</i>	1904	–
03	15	<i>Zala–Vas III.</i>	1905–1906	VIII Ms 1055/17
05	16	<i>Zala II.</i>	1906	VIII Ms 1055/17
02	17	<i>ZALA</i> (külön kis füzet)	1906	XVI Ms 1055/25
04	18	<i>ZALA II(a)</i>	1909–1910	[XVII] Ms 1055/26
07	19	<i>Vas II.</i>	1909	XIV Ms 1055/23
01	20	<i>Vas–Zala–Veszprém</i> (1899)	1906–1910	XV Ms 1055/24
10	21	<i>Vas III.</i> (+Fejér m. ¹¹⁴ 1901)	1909–1910	XIII Ms 1055/22
09	22	Vegyes dal és mese gyűjtés	?	
–	23	Csincse (+függelék)	1896	– Ms 1055/30, 31
–	24	Vegyes (függelék) más gyűjtők	1878–1908	
–	25	Vegyes (függelék)		
–	26	Vikár jegyzettörédek		
–	27	Más gyűjtők		
–	28	Más gyűjtők		
–	29	Más gyűjtők		
–	30	Göcseji dalok, mesék		

JEGYZETEK

¹¹³ 1–117-ig terjedő anyag kiadva a Somogy-kötetben!!! [SN]

¹¹⁴ A füzet megfordított végéről kezdődik.

VIKÁR BÉLA GYORSÍRÁSOS NÉPKÖLTÉSZETI GYŰJTÉSÉNEK ÁTTÉTELEI

TARTALOMJEGYZÉK A CSOMAGOK SORRENDJÉBEN:

Dátum	Helynév	MEGYE	ZI ¹⁵ KI ¹⁶ GP ¹⁷	Dalszám
1898.02.13.	Csincse	BORS I	15 Heves III.	(001-022)
1898.03.12.	Szegvár	CSON I	15 Heves III.	(023-050)
1898.	Szerencs/Takta-Szada	ZEMP I	15 Heves III.	(051)
1900.02.25.	Szegvár	CSON II	17 Szegvár-Cson.	(001-054)
1910.	Csanádpalota	CSAN II	17 Szegvár-Cson.	(055-068)
1905.10.16.	Szőreg	TORO III	16 Toron.-Szőreg	(001-019)
1905.10.23.	Zöldhalom	PEST ¹¹⁸ III	16 Torontál-Pest	(020-039)
1899.12.03.	Mezőkövesd	HEVE IV	13 Heves II.	(001-013)
1899.12.05.	Mezőkövesd	HEVE IV	13 Heves II.	(014-076)
1899.12.09.	Mezőkövesd	HEVE IV	13 Heves II.	(077-187)
1899.12.16.	Mezőkövesd	HEVE IV	13 Heves II.	(188-202)
1899.12.17.	Eger,Kaszárnya ¹¹⁹	HEVE IV	13 Heves II.	(203-291)
1899.12.23.	Eger,Kaszárnya (Abasár,Adács, Andornak,Átány, Füzérradvány, Nagyfüged Tiszapály)	HEVE IV	13 Heves II.	(292-307)
1899.12.	Eger,Dohánygyár	HEVE IV	13 Heves II.	(308-329)
1899.12.26.	Kecskemét	PEST IV	13 Heves II.	(330-353)
1899.12.26.	Akasztó/Kecskemét	PEST IV	13 Heves II.	(354-368)
1907.08.08.	Kecskemét,Bugac	PEST IV	13 Heves II.	(369-379)
1900.08.16. ¹²⁰	Erdőkövesd/Pétervásár	HEVE V	20 Heves I.,„Palóc”	(001-021)
1900.08.16.	Pétervásár	HEVE V	20 Heves I.,„Palóc”	(022-033)
1900.08.16.	Mindszent/Pétervásár	HEVE V	20 Heves I.,„Palóc”	(034-040)
1900.08.16.	Pétervásár/?	HEVE V	20 Heves I.,„Palóc”	(041-127)
1902	Ipolyság/Palást ¹²¹	HONT VI	14 Hont-Tolna	(001-012)
1902	Ócsény	TOLN VI	14 Hont-Tolna	(013-095)
1902.07.08. ¹²²	Nógrádverőce	NÓGR VI	14 Nógrád-Nyitra	(096-132)
1902.07.08.	Pográny	NYIT VI	14 Nógrád-Nyitra	(133-205)
1899.05.05. ¹²³	Kalotaszeg ¹²⁴	KOLO VII	12 Erdély VII.	(001-037)
1899.05.07.	Nyárádmenti dalok	MARO VII	12 Erdély VII.	(038-042)
1899.05.09.	Bánffyhunяд	KOLO VII	12 Erdély VII.	(043-077)
1899.05.20.	Sínfalva	TORD VII	12 Erdély VII.	(078-094)
1899.05.22.	Türkös (Hétfalu)	BRAS VII	12 Erdély VII.	(095-108)
1899.05.22.	Pürkerec (Hétfalu)	BRAS VII	12 Erdély VII.	(109-121)
1899.05.25.	Kalotaszentkirály	KOLO VII	12 Erdély VII.	(122-155)
1899.05.25.	Zentelke	KOLO VII	12 Erdély VII.	(122-155)
1900.02.25.	Bpest/Bánffyhunяд	KOLO VII	12 Erdély VII.	(156-159)
1900.03.07.	Kolozsvár ¹²⁵	KOLO VII	12 Erdély VII.	(160-193)
1899.05.08.	Bánffyhunяд	KOLO VII	12 Erdély VII.	(194-226)
1900.03.10.	Kalotaszentkirály	KOLO VII	12 Erdély VII.	(227-284)
1900.03.14.	Nagykede (Máv)	UDVA VII	12 Erdély VII.	(285-293)
1900.03.15.	Medesér	UDVA VII	12 Erdély VII.	(294-298)
1900.03.15.	Tordátfalva	UDVA VII	12 Erdély VII.	(299-313)
1900.03.16.	Énlaka	UDVA VII	12 Erdély VII.	(314-351)
1900.03.17.	Firtosváralja	UDVA VII	12 Erdély VII.	(352-385)
1900.03.	Szombatfalva	UDVA VII	12 Erdély VII.	(386-398)

<i>Dátum</i>	<i>Helynév</i>	<i>MEGYE</i>	<i>ZI¹⁵ KI¹⁶ GP¹⁷</i>	<i>Dalszám</i>
1900.03.22.	Farkasfalva	UDVA VII	12 Erdély VII.	(399-399a)
1900.03.22.	Kecset	UDVA VII	12 Erdély VII.	(400-402)
1900.03.23.	Korond	UDVA VII	12 Erdély VII.	(403-470)
1900.03.24.	Atyhó	UDVA VII	12 Erdély VII.	(471-482)
1900.03.	Etéd	UDVA VII	12 Erdély VII.	(483-484)
1902.08.	Rugonfalva	UDVA VIII	18 Erdély I.	(001-074)
1902.	Siménfalva	UDVA VIII	18 Erdély I.	(075-083)
1902.	Siménfalva	UDVA IX	21 Erdély II.	(001-042)
1902.08.25.	Korond	UDVA IX	21 Erdély II.	(043-044)
1902.08.27.	Kadicsfalva	UDVA IX	21 Erdély II.	(045-110)
1902.08.28.	Bethlenfalva	UDVA IX	21 Erdély II.	(111-155)
1902.08.28.	Kadicsfalva?	KOLO IX	21 Erdély II.	(156-159)
1902.08.30.	Bögöz	UDVA X	22 Erdély III.	(001-025)
1902.08.31.	Zetelaka	UDVA X	22 Erdély III.	(026-124)
1902.09.01.	Oroszhegy	UDVA X	22 Erdély III.	(125-135)
1902.09.02.	Zetelaka	UDVA X	22 Erdély III.	(136-202)
1902.09.03.	Oroszhegy	UDVA X	22 Erdély III.	(203-290)
1902.09.05.	Bethlenfalva	UDVA X	22 Erdély III.	(291-304)
1902.09.06.	Szentábrahám	UDVA X	22 Erdély III.	(305-347)
1902.09.09.	Székelyudvarhely	UDVA X	22 Erdély III.	(348-369)
1902.09.12.	Lengyelfalva	UDVA X	22 Erdély III.	(370-416)
1902.09.13.	Csekefalva	UDVA X	22 Erdély III.	(417-475)
1902.09.15.	Gagy	UDVA X	22 Erdély III.	(476)
1902.09.16.	Martonos	UDVA X	22 Erdély III.	(477-503)
1902.09.17.	Szentábrahám	UDVA X	22 Erdély III.	(504-520)
1902.09.18.	Lengyelfalva	UDVA X	22 Erdély III.	(521-549)
1902.09.20. ¹²⁶	Siklód	UDVA X	22 Erdély III.	(550-556)
1902	Siklód	UDVA XI	11 Erdély IV.	(001-057)
1902.09.26.	Fenyéd	UDVA XI	11 Erdély IV.	(058-079)
1902.09.27.	Kénos	UDVA XI	11 Erdély IV.	(080-125)
1902.09.28.	Lövete	UDVA XI	11 Erdély IV.	(126-127)
1902.09.28.	Lövete	UDVA XII	23 Erdély V.	(001-042)
1902.09.29.	Oláhfalva	UDVA XII	23 Erdély V.	(043-081)
1902.10.01.	Lókod(sorozás)	UDVA XII	23 Erdély V.	(82)
1903.06.25. ¹²⁷	F.boldogasszonyfalva	UDVA XII	23 Erdély V.	(083-103)
1903.06.26.	Árvátfalva	UDVA XII	23 Erdély V.	(104-134)
1903.	Árvátfalva	UDVA XIII	24 Erdély VI.	(001-007)
1903.06.27.	F.boldogasszonyfalva	UDVA XIII	24 Erdély VI.	(008-023)
1903.07.03.	Lengyelfalva	UDVA XIII	24 Erdély VI.	(041-057)
1903.07.02.	F. boldogasszonyfalva	UDVA XIII	24 Erdély VI.	(058-065)
1903.07.03.	Lengyelfalva	UDVA XIII	24 Erdély VI.	(066-080)
1903.07.04.	Máréfalva	UDVA XIII	24 Erdély VI.	(081-099)
1903.07.01.	Székelyudvarhely ¹²⁸	UDVA XIII	24 Erdély VI.	(100-125)
1903.	Oláhfalva	UDVA XIII	24 Erdély VI.	(126-141)
1903.	Szentegyházásfalva	UDVA XIII	24 Erdély VI.	(142-191)
1903.07.19.	Kápolnás-Oláhfalva	UDVA XIII	24 Erdély VI.	(192-224)
1903.	Csikgyimes	CSIK XIII	24 Erdély VI.	(225-231)
1903.07.27.	Sepsibükszád	HARO XIII	24 Erdély VI.	(232-247)
1903.07.27.	Szentsimon	CSIK XIII	24 Erdély VI.	(248-257)

<i>Dátum</i>	<i>Helynév</i>	<i>MEGYE</i>	<i>ZI¹¹⁵ KI¹¹⁶ GP¹¹⁷</i>	<i>Dalszám</i>
1904.07.16.	Szováta	MARO XIII	24 Erdély VI.	(258-306)
1904.	Erdőszentgyörgy	MARO XIII	24 Erdély VI.	(307-309)
1903.06.29.	Farkaslaka	UDVA XIII	24 Erdély VI.a.	(001-013)
1903.06.30.	F.boldogasszonyfalva	UDVA XIII	24 Erdély VI.a.	(014-015)
1903.06.30.	Farkaslaka	UDVA XIII	24 Erdély VI.a. ¹²⁹	(016-032)
1904	Csikgyimes	CSIK XIV	19 Erdély VIII.	(001-046)
1904	Hétfalu (csángók)	BRAS XIV	19 Erdély VIII.	(047-064)
1904.10.07.	Déva	HUNY XIV	19 Erdély VIII.	(065-077)
1905.09.08.	Resznek(Gólicamajor)	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(001-004)
1905.09.09.	Jakabfa	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(005-014)
1905.09.10. ¹³⁰	Resznek	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(015-043)
1905.09.11.	Gáborjáháza	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(044-055)
1905.09.12.	Resznek	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(056-068)
1906.05.06.	Szerdahely	VAS XV	3 Zala-Vas III.	(069-071)
1906.05.06.	Velem	VAS XV	3 Zala-Vas III.	(072-120)
1906.05.10.	Lukácsháza	VAS XV	3 Zala-Vas III.	(121-161)
1906.05.12.	Velem	VAS XV	3 Zala-Vas III.	(161-176)
1906.05.13.	Nagycsömöte	VAS XV	3 Zala-Vas III.	(176a-205)
1906.05.14.	Dozmat	VAS XV	3 Zala-Vas III.	(206) ¹³¹
1906.05.14.	Olad	VAS XV	3 Zala-Vas III.	(209-221)
1906.05.15.	Boldogfa	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(222-225)
1906.05.15.	Bagod	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(226-246)
1906.05.16.	Andráshida	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(247-263)
1906.08.20.	Felsőőr(Kéziratgyűjt.)	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(264-342)
1906.08.27.	Resznek	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(343-346)
1906.08.29.	Felsőbagod	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(347-351)
1906.	Nagypáli	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(352-357)
1906.09.01.	Kispáli	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(358-369)
1906.09.02.	Egervár	VAS XV	3 Zala-Vas III.	(370-392)
1906.09.05.	Hottó	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(393-422)
1906	Szöpötk	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(423-426)
1906	Hottó	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(427-433)
1906	Zalaegerszeg	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(434-437)
1906.09.	Resznek	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(438-447)
1906.09.11.	Nemesnép	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(448-465)
1906.09.11.	Resznek	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(466)
1906.09.11.	Jakabfa	ZALA XV	3 Zala-Vas III.	(467-494)
1906.09.11. ¹³²	Jakabfa ¹³³	ZALA XVI	5 Zala II.	(001-056)
1906.09.16.	Resznek	ZALA XVI	5 Zala II.	(057-146)
1906.09.13.	Resznek	ZALA XVII	2 Zala (külön)	(001-029)
1906.09.14.	Szentgyörgyvölgy	ZALA XVII	2 Zala (külön)	(030-100)
1906.09.15.	Nemesnép	ZALA XVII	2 Zala (külön)	(101-104)
1906.09.16.	Resznek	ZALA XVII	2 Zala (külön)	(105-138)
1909.02.22.	Gáborjánháza ¹³⁴	ZALA XVIII	4 Zala II.a.	(001-018)
1909.	Resznek(Gólicamajor)	ZALA XVIII	4 Zala II.a.	(019-033)
1909.09.01.	Gáborjánháza	ZALA XVIII	4 Zala II.a.	(034-040)
1909.09.01.	Resznek(Gólicamajor)	ZALA XVIII	4 Zala II.a.	(041-051)
1909.10.01.	Resznek	ZALA XVIII	4 Zala II.a.	(052-084)
1910.09.04.	Szombathely ¹³⁵	VAS XVIII	4 Zala II.a.	(082-114)

<i>Dátum</i>	<i>Helynév</i>	<i>MEGYE</i>	<i>ZI¹¹⁵ KI¹¹⁶ GP¹¹⁷</i>	<i>Dalszám</i>
1910.09.07.	Viszák ¹³⁶	VAS XVIII	4 Zala II.a.	(115-143)
1910.09.07.	Nagyrákos	VAS XVIII	4 Zala II.a.	(144-186)
1909.	Resznek (mesék)	ZALA XIX	7 Vas II.	(001-002)
1909.09.26.	Resznek (mesék)	ZALA XIX	7 Vas II.	(003-005)
1909.09.12.	Szombatfa ¹³⁷	ZALA XIX	7 Vas II.	(006-008)
1909.09.	Resznek	ZALA XIX	7 Vas II.	(009-011)
1909.09.12.	Szombatfa	ZALA XIX	7 Vas II.	(012-015)
1909.09.13.	Resznek	ZALA XIX	7 Vas II.	(016)
1909.09.12.	Szombatfa (folyt.)	ZALA XIX	7 Vas II.	(017-029)
1909.	Resznek	ZALA XIX	7 Vas II.	(030-034)
1909.09.12.	Jakabfa	ZALA XIX	7 Vas II.	(035-061)
1909.09.25.	Resznek	ZALA XIX	7 Vas II.	(062-097)
1906	Resznek	ZALA XX	1 Vas-Veszprém	(001-010)
19..?	Kerkaszentmihály	ZALA XX	1 Vas-Veszprém	(011)
1906	Resznek	ZALA XX	1 Vas-Veszprém	(012-013)
1906	Nagypáli	VAS XX	1 Vas-Veszprém	(014)
1906	Szentgyörgyvölgy	ZALA XX	1 Vas-Veszprém	(015-018)
1906	Nemesnép	ZALA XX	1 Vas-Veszprém	(019-020)
1906	Hottó	ZALA XX	1 Vas-Veszprém	(021)
1906	Nemesnép	ZALA XX	1 Vas-Veszprém	(022-024)
1906	Szentgyörgyvölgy	ZALA XX	1 Vas-Veszprém	(025-030)
1910 ¹³⁸	Nagyrákos+Óriszpttr.	VAS XX	1 Vas-Veszprém	(031-047)
1910	Pankasz	VAS XX	1 Vas-Veszprém	(048-069)
1910	Viszák	VAS XX	1 Vas-Veszprém	(070)
1910	Pankasz	VAS XX	1 Vas-Veszprém	(071-077)
1910.09.18.	Nagyrákos	VAS XX	1 Vas-Veszprém	(078-118)
1910.09.18.	Pankasz	VAS XX	1 Vas-Veszprém	(119-141)
1910.09.25.	Pankasz	VAS XX	1 Vas-Veszprém	(142-148)
1899.04.23.	Pápa/Lovászpata	VAS XX	1 Vas-Veszprém	(149)
1899.04.23.	Pápa	VESZ XX	1 Vas-Veszprém	(150-195)
1901.10.25.	Kaposfüred	SOMO XX	1 Vas-Veszprém	(196-212)
	Resznek	ZALA -	1 Vas-Veszprém	(201) ¹³⁹
	Velem	VAS -	1 Vas-Veszprém	(202a)
	Resznek	ZALA -	1 Vas-Veszprém	(202)
	Jakabfa	ZALA -	1 Vas-Veszprém	(203)
	Resznek	ZALA -	1 Vas-Veszprém	(204-205)
	Boldogfa	ZALA -	1 Vas-Veszprém	(206)
	Resznek	ZALA -	1 Vas-Veszprém	(207-209)
	Jakabfa	ZALA -	1 Vas-Veszprém	(210)
1909	Gáborjaháza	-	1 Vas-Veszprém	(211)
	Felsőőr	-	1 Vas-Veszprém	(212)
1910.10.20.	Farkasfa	-	1 Vas-Veszprém	(213-214)
1910?	Zsida	-	1 Vas-Veszprém	(215)
	Gólicsa	-	1 Vas-Veszprém	(216)
	Nagycsömöte-Velem	VAS -	1 Vas-Veszprém	(217)
	Kisrákos	VAS -	1 Vas-Veszprém	(218)
	Nagycsömöte-Velem	VAS -	1 Vas-Veszprém	(219)
	Kisrákos	VAS 24	1 Vas-Veszprém (220-250)	(032-061)
1909.11.04. ¹⁴⁰	Kisrákos	VAS XXI	10 Vas III.	(011-014)
1909.11.08.	Kisrákos	VAS XXI	10 Vas III.	(015-102)
1910.10.08.	Órisztpéter	VAS XXI	10 Vas III.	(103-133)

Dátum	Helynév	MEGYE	ZI ¹⁵ KI ¹⁶ GP ¹⁷	Dalszám
1910.10.15.	Nagyrákos	VAS XXI	10 Vas III.	(134-160)
1910.10.20.	Farkasfa	VAS XXI	10 Vas III.	(161-178)
1910.10.	riszentspéter	VAS XXI	10 Vas III.	(179-182)
1901. ¹⁴¹	Perkáta	FEJÉ XXI	10 Vas III.	(183-193)
1901.	Csákberény	FEJÉ XXI	10 Vas III.	(194-198)
1901.	Perkáta	FEJÉ XXI	10 Vas III.	(199-200)

<u>Vegyes dal és mesegyűjtés</u>		XXII	-	(001-130)
	Nagyrákosi mesék	VAS XXII	9	(131-138)
„	Kottákból kiírva ¹⁴²	? XXIIa	-	

1896.12.24.	I. Csincse+függelék	BORS XXIII	Vegyes	(001-031)
?	II. Szűcs Marcsa	? XXIII	Vegyes	(032)
	Székelyudvarhely	UDVA XXIII	Vegyes	(033-041)
	Alföld	- XXIII	Vegyes	(042-057)
	III. Csököl	SOMO XXIII	Vegyes	(058-061)
	Juta	SOMO XXIII	Vegyes	(062-079)
	IV. Jászszentgyörgy	SZOL XXIII	Vegyes	(080-116)

Más gyűjtők + VB. anyagai:

I.(Vikár édesanyja)				
1905	Viszák	VAS XXIV	Vegyes	(001-031)
1906-1908	II.(Ismeretlen gy.)	VAS XXIV	Vegyes	(032-061)
I	II.(VB)	VAS XXIV	Vegyes	(062-092)
1906-1908	Senyeháza	SOMO XXIV	Vegyes	(093-094)
1906-1908	Mocsolád	VAS XXIV	Vegyes	(095-107)
	(Barnaky Dezső gy.)			
1906-1908	Szombathelyvidék	HEVE XXIV	Vegyes	(108)
	(VB)	HEVE XXIV	Vegyes	(109)
1906-1908	Derecske	MARO XXIV	Vegyes	(110-112)
1906-1908	Pétervásár	BÁCS XXIV	Vegyes	(113-186)
	(Harmath Lujza gy.)			
1890 körül	Nyárádmente	- XXV	Vegyes	(001-042)
I	V.(Víg Lajos gy.)	- XXV	Vegyes	(001-106)
1878 körül	Tornyospuszta	VAS XXV	Vegyes	(001-061)
	Székely analógiák	XXVI	(001-098)	
	Székelyföldi gyűjtés			
	Vas megyei gyűjtés			
	Vikár-jegyzettörédek			

Más gyűjtők anyagai:

Sipos Gyula gy.	HEVE XXVII	(001-032)
Harasztos István gy.	KOLO XXVII	(33;62-70)
Ismeretlen gy.	SZAT XXVII	(034-036)
Német Dániel gy.	SZOL XXVII	(037-060)
Ismeretlen gy.	VESZ XXVII	(061)
Szűcs István gy.	ZALA XXVII	(071-108)

Más gyűjtők anyagai:¹⁴³

Ismeretlen gy. ¹⁴⁴	- XXVIII	(001-013)
Huszár László gy. ¹⁴⁵	PEST XXVIII	(014-051)
Ismeretlen gy. ¹⁴⁶	SZOL XXVIII	(052-091)

Dátum	Helynév	MEGYE	ZI ¹¹⁵ KI ¹¹⁶ GP ¹¹⁷	Dalszám
	Más gyűjtők anyagai:			
	(Ismeretlen)			
	Magyarkovácsháza ¹⁴⁷	BÁCS XXIX		(001-016)
	Battonya (?) ¹⁴⁸	CSAN XXIX		(001-020)
	<u>Göcseji dalok, mesék</u> ¹⁴⁹	XXX		és (001-304)
	Kissziget			
	Mikefa			
	Páka			
	Szompács			
	Boczföld			
	Vakanya			
	Bánokszentgyörgy			
	Nova			
	Bucsuta			
	Várföld			
	Bak			
	Csertamellék			
	<u>Nem gyorsírási töredékek</u>	XXXI		
	I. Egyes kitépelt lapok	XXXII		
	II. Arad vidéki játékok	XXXII		
1933.	III.	Gergely Pál gy.: ¹⁵⁰	XXXII	

JEGYZETEK

- ¹¹⁵ Pogány Péter borítékszámai (ZI).
- ¹¹⁶ ELTE Folklore Tanszék adattárának nyilvántartási számai (Küllös Imola).
- ¹¹⁷ Gergely Pál-féle borítéknevek.
- ¹¹⁸ A részletes listán és az áttételen „Pest m”-nek jelölve! Pogány Péter: „ZALA?”
- ¹¹⁹ Kaszárnyai gyűjtés Egerből. A falunevet a katonák lakóhelyét jelentik.
- ¹²⁰ MS 1055/9 szerint.
- ¹²¹ Az eredetileg géppel írt Ipolyság kézzel áthúzva és föléjavítva: „Palást”. Palásti adatközlővel Ipolyságon készült felvételtől van szó.
- ¹²² MS 1055/21 szerint.
- ¹²³ MS 1055/15 szerint.
- ¹²⁴ Zentelke v. Bánffyhunad, v. Kalotaszentkirály.
- ¹²⁵ Honvédkaszárnya.
- ¹²⁶ Hiányzik a 30–31–32. lap!
- ¹²⁷ Az MTAK: Ms1055/13 szerint.
- ¹²⁸ Kaszárnya.
- ¹²⁹ P. P.: „A 32. lap utáni lap (lapok?) hiányoznak.” (ELTE példányban is, amelyből az egyébként már a 16. oldaltól hiányos ZI példányt kipótoltam.)
- ¹³⁰ A dátumok és a többi kiegészítés MS 1055/17 alapján. (A füzet címlapján kézírásos faluk szerinti mutató található.)
- ¹³¹ A számozás átugrotta a 207, 208-as számokat. Erre a folytonos és hiánytalan lapszámozás utal.
- ¹³² Vas II.: Jakabfa folytatása. Dátum MS 1055/17 alapján.
- ¹³³ „Csak Lendvajakabfa lehet” (PP).
- ¹³⁴ A részletes jegyzékben: „Gáborjaháza” – mindannyiszor!
- ¹³⁵ „Szerpelnek benne: Bozsok, Körmend, stb[=Velem, Bozsok, Szerdahely, Szécsény]. Az egész” Kárpáthy Kelemen főigmm. igazg. gyűjtéséből „Falucsúföld is vannak benne, talán így meghatározható.” A zárjeles kiegészítés kézírással.
- ¹³⁶ Utólagos kézírásos bejegyzés a tartalomjegyzékben. Az áttételen csak így „Vas megye”.
- ¹³⁷ „Valószínűleg a Zala megyei Szombatfáról van szó nem a Vas m-iről. A muzeumi hengerkatalógusban is zalainak van elkönyvelve. Kissé bonyolítja a dolgot, hogy Vikár az Ethn. /1910./ XXI. évf.-ban Szombatfalvát említ és Szombatfáról egyáltalán nem szól. Érdekes az is, hogy e boríték 64–79-ig lapjág Jakabfa van a versek tetejére írva és a dalok (már amelyik) megtalálhatók a muzeumi fonográf hengerkatalógus Zala m-i Szombatfa feliratu cédulán. (A földrajzi katalógusban t. i.)” PP.
- ¹³⁸ Hódís Gábor, volt tanító gyűjtése (Pankaszon) Rákosról és Óriszentpéterről.
- ¹³⁹ Innentől a KI számozás fut csak tovább!

¹⁴⁰ „1909. nov. 4. vsz. elírási hiba. 1910. okt. 4. helyett.” PP [???

¹⁴¹ A füzet megfordított végéről kezdődik.

¹⁴² A külső boríték tartalomjegyzékén ez áll: „3.) Kottákból kiírva 27 gépelt lapon”. Alatta más kézírással: „Csengeri misztérium”
Viszont ez megtalálható a „Vegyés dal és műgyűjtés” 114. száma alatt!

¹⁴³ Pogány Péter szerint ezek a gyűjtemények az Arany László–Gyulai Pál féle gyűjtésből származnak.

¹⁴⁴ Szűcs Maris és egyéb balladák.

¹⁴⁵ Nagykőrösi dalok, balladák, játékszövegek.

¹⁴⁶ Karcagi népdalok és balladák.

¹⁴⁷ Köszöntők.

¹⁴⁸ Csalogató mesék és találós kérdések.

¹⁴⁹ Pogány Péter szerint Gönczi Ferencnek, a Kisfaludy Társasághoz a 90-es években benyújtott népköltési gyűjteménye.

¹⁵⁰ Kalotaszegi lakodalmas.

A MŰZEUMI LELTÁRKÖNYV NYILVÁNTARTÁSI HIÁNYAINAK REVÍZIÓJA (PÉLDÁK)

(A táblázat felső részében a nyilvántartás eredeti állapota, az alsó részben annak kiegészített változata látható.)

MH sz.	Szövegkezdet	Helynév	Megye ZI sz.
97a	Jó estét,jó estét Tollasiné asszonyság	Lelőhely ismeretlen	
97b	Három szeretóm van nekem egyszerre	Lelőhely ismeretlen	
97c	Bocsáss meg ha valamit vétöttem	Lelőhely ismeretlen	
97d	Lányok,lányok rólam tanuljatok.	Lelőhely ismeretlen	
97e	Nincs szebb virág a rózsánál	Lelőhely ismeretlen	
97a	Jó estét,jó estét Tollas <i>Erzsi</i> asszonyság	Nagykede	UDVA
97b	<i>Ha kimegyek erre magas tetőre</i>	Nagykede	UDVA 07/290
97c ₁	<i>Elvitte a víz az egri hegyet</i>	Nagykede	UDVA 07/288
97c ₂	Lányok,lányok rólam tanuljatok[2.vsz.]	Nagykede	UDVA 07/288a
97d	Nincs szebb virág a rózsánál	Nagykede	UDVA 07/289
104a	<i>Elmosódott</i>	Énlaka	UDVA
104b	<i>Elmosódott</i>	Énlaka	UDVA
104c	A három árva	Énlaka	UDVA
104d	Jó estét angyalom! mi bajod	Énlaka	UDVA
104a	<i>Hallod-e te Molnár Anna</i>	Énlaka	UDVA 07/318
104b	<i>Az éjjel álmomban olyan álmot láttam</i>	Énlaka	UDVA 07/317
104c	<i>Hová mentek három árva</i>	Énlaka	UDVA 07/338
104d	Jó estét angyalom! mi bajod <i>érkezett?</i>	Énlaka	UDVA 07/337
107a	<i>Dallam, szöveg hiányzik</i>	Lelőhely ismeretlen	
107b	Káka tövén költ a ruca	Lelőhely ismeretlen	
107chárom a levele	Lelőhely ismeretlen	
107a	<i>Mikoron az ég várát én megszemlélem</i>	Tordátfalva	UDVA 07/304
107b	Káka tövén költ a ruca	Tordátfalva	UDVA 07/305
107c	<i>Megért a káposzta száraz a levele</i>	Tordátfalva	UDVA 07/306
108a	Elment az én rauszám idegeny...	Tordátfalva	UDVA
108b	Zöld erdőbe,kék mezőbe sétáll egy	Tordátfalva	UDVA
108c	<i>Dallam szöveg nélkül</i>	Tordátfalva	UDVA
108d	Nincsen kedvem,n.k.mert a	Tordátfalva	UDVA
108e	<i>Dallam szöveg nélkül</i>	Tordátfalva	UDVA
108a	Elment az én rózsám idegen <i>országgra</i>	Tordátfalva	UDVA 07/310
108b	Zöld erdőben,kék mezőben sétáll egy	Tordátfalva	UDVA 07/311

MH sz.	Szövegkezdet	Helynév	Megye ZI sz.
108c	<i>Ablakból kis rózsafa nem látszik</i>	Tordátfalva	UDVA 07/312
108d	Nincsen kedvem,%, mert a <i>fecske elvitte</i>	Tordátfalva	UDVA 07/308
108e	<i>Télbe nyárba a pusztákon lakásom</i>	Tordátfalva	UDVA 07/313
125a	Ha meghalok,majd elásnak	Bánffyhunяд	KOLO
125bfekete gyász alatt lakom	Bánffyhunяд	KOLO
125a	Ha meghalok,majd elásnak	Bánffyhunяд	KOLO 07/196
125b	<i>Bú életem, bánat napom</i>	Bánffyhunяд	KOLO 07/212
127a		törött
127bhej a kend lánya	Bánffyhunяд	KOLO
127c	Minek nékem menni a t.-ba	Bánffyhunяд	KOLO
127a	<i>Sárgarigó felszállott a fára [?]</i>	Bánffyhunяд	KOLO 07/156
127b	<i>Gyula felől,%,jön egy páva magában</i>	Bánffyhunяд	KOLO 07/159
127c	Minek nékem menni a templomba	Bánffyhunяд	KOLO 07/158
215a	_____	<i>h i á n y z i k</i>	<i>megvan 926.XII.</i>
215b	_____		
215c	Ne menj kislány, a Boszorkány	Abaújradvány	HEVE
215a	<i>Édesanyám, mit mondanék magának</i>	Abaújradvány	HEVE 04/285
215b	<i>Az egri bíró lánya</i>	Abaújradvány	HEVE 04/286
215c	Ne menj kislány, a Boszorkány-szigetre	Abaújradvány	HEVE 04/287
319a	Lóra csikós, lóra!	Mindszent	HEVE
319b	Mán én többég kocsislegén nem	Mindszent	HEVE
319c	Ne haragudjatok lányok...	Mindszent	HEVE
319a	Lóra csikós, lóra	Mindszent	HEVE 05/034
319b	Mán én többég kocsislegén nem leszek	Mindszent	HEVE 05/035
319c	Ne haragudjatok lányok	Mindszent	HEVE 05/035a
319d	<i>Nem jó két pár közt kószálni</i>	<i>Mindszent</i>	<i>HEVE 05/036</i>
325a	<i>Akármerre járok kelek</i>	csény	TOLN
325b	<i>Onnand alól gyön a hajó</i>	csény	TOLN
325c	<i>Este van már, tündököl a magas ég (?)</i>	csény	TOLN
325d	<i>Aggyon Isten jó estét csárdásné</i>	csény	TOLN
325a	Akármerre járok kelek	csény	TOLN
325b	Onnand alól gyön a hajó	csény	TOLN 06/091
325c	Este van már, tündököl a magas ég (?)	csény	TOLN
325d	Aggyon Isten jó estét csárdásné	csény	TOLN 06/094
325e	<i>Kiskereki ficsor vagyok én</i>	<i>csény</i>	<i>TOLN 06/095</i>
354a	Istenöm,Istenöm,szerelmes Istenöm	Kadicsfalva	UDVA
354b	Bús anyának, bús gyermeké	Kadicsfalva	UDVA
354a	Istenöm,Istenöm,szerelmes Istenöm	Kadicsfalva	UDVA 09/049
354b	Bús anyának, bús gyermeké	Kadicsfalva	UDVA 09/048
354c	<i>Aj bubánat, keserűség</i>	<i>Kadicsfalva</i>	<i>UDVA 09/077</i>
362a2.vsz.:Elindultam hazafelé	Lengyelfalva	UDVA törött

MH sz.	Szövegkezdet	Helynév	Megye ZI sz.
362b	S né hol jön egy kűs leány	Lengyelfalva	UDVA
362c	Letörött a bécsi torony gombja	Lengyelfalva	UDVA
362d	Egy nagy orrú bolha	Lengyelfalva	UDVA
362e	A csép alól buzát loptam	Lengyelfalva	UDVA
362a	Kimentem Bögöz hegyére	Lengyelfalva	UDVA 10/377
362b	S né hol jön egy kűs leány	Lengyelfalva	UDVA 10/395
362c	Letörött a bécsi torony gombja	Lengyelfalva	UDVA 10/400
362d	Egy nagy orrú bolha	Lengyelfalva	UDVA 10/415
362e	A csép alól buzát loptam	Lengyelfalva	UDVA 10/414
377a	Az árva	Fenyéd	UDVA
377b	Bűs énekem miként kezgyem. Szélyes János	Fenyéd	UDVA
377c	Hejde, hujde! ing az asztal...	Fenyéd	UDVA
377d	Ha pálinka nem vóna...	Fenyéd	UDVA
377a	Sír az árva kűnt a temetőbe'	Fenyéd	UDVA 11/078
377/b	Bűs énekem miként kezgyem	Fenyéd	UDVA 11/075
377c	Hejde, hujde! ing az asztal	Fenyéd	UDVA 11/073
377d	Ha pálinka nem vóna	Fenyéd	UDVA 11/058
397a	Porka havak esedőznek Regősének	Kénos	UDVA
397b	<i>Nyolcan voltak a mi ludaink</i>	Kénos	UDVA
397c	<i>Istenem, Istenem, mi léle engémet</i>	Kénos	UDVA
397a	Porka havak esedőznek, de hó...R.ének	Kénos	UDVA 11/097
397b	Nyolcan voltak a mi ludaink	Kános	UDVA 11/110
397c	Istenem, Istenem, mi léle engémet	Kénos	UDVA 11/122
397d	<i>Szívem, szívem, ha du bist hier?</i>	Kénos	UDVA 11/123
417a	Bűs szívemet mardozó gondok	Szt.Ábrahám	UDVA
417b	De mit töröm fejemet	Szt.Ábrahám	UDVA
417c	<i>rossz</i>	Szt.Ábrahám	UDVA
417d	Ha mégegyszer legény lennék. <i>Csárdás. (Zg)</i>	Szt.Ábrahám	UDVA
417a	Bűs szívemet mardozó gondok	Szt.Ábrahám	UDVA 10/317
417b	De mit töröm fejemet	Szt.Ábrahám	UDVA 10/318
417c	Boszniában szépen muzsikálnak	Szt.Ábrahám	UDVA 10/320
417d	Ha mégegyszer legény lennék. <i>Csárdás. (Zg)</i>	Szt.Ábrahám	UDVA
427a	<i>nem jó</i>	Martonos	UDVA
427b	<i>nem jó</i>	Martonos	UDVA
427c	Aj hová méssz te három árva?	Martonos	UDVA
427d	Cudar kurva, repedt sarkú	Martonos	UDVA
427a	Pista bácsi, János bácsi	Martonos	UDVA 10/477
427/b	<i>Dudolás (Aj hová méssz te három árva)</i>	Martonos	UDVA
427b	Aj hová méssz te három árva (szöveggel)	Martonos	UDVA 10/482
427c	Cudar kurva, repedt sarkú	Martonos	UDVA 10/487
437a	Akinek most kedve nincs. Régi gymekdal	Sz. Udvarhely	UDVA
437b	Én vagyok az a vén süllülülül R.gyd.	Sz. Udvarhely	UDVA
437c	Jer pajtás hagyjuk itt ezt a helyet	Sz. Udvarhely	UDVA

MH sz.	Szövegkezdet	Helynév	Megye ZI sz.
437a	Akinek most kedve nincs	Sz.Udvarhely	UDVA 10/360
437b	Bújj, bújj bokrostúl, bokron innen által	Sz.Udvarhely	UDVA 10/360a
437c	Én vagyok az a vén sülülülülülü	Sz.Udvarhely	UDVA 10/355
437d	Jer pajtás hagyjuk itt ezt a helyet	Sz.Udvarhely	UDVA 10/357
463a	...a Hargita aljába	Oláhfalva Káp.	UDVA
463b	Csak azt bánom...	Oláhfalva Káp.	UDVA
463c	Magyar nóta. Klarinét	Oláhfalva Káp.	UDVA
463a	Messze földön a Hargita aljába	Oláhfalva Káp.	UDVA
463b	Csak azt bánom halálig	Oláhfalva Káp.	UDVA
463c	Magyar nóta. (Klarinét)	Oláhfalva Káp.	UDVA
534a	Jaj Istenem ezt a vént...	Csíkgyimes	CSIK
534b	Ugy elmegyek meglássátok	Csíkgyimes	CSIK
534c	Rég megmondtam kedves babám	Csíkgyimes	CSIK
534a	Jaj Istenem ezt a vént	Csíkgyimes	CSIK 14/008
534b	Ugy elmegyek meglássátok	Csíkgyimes	CSIK 14/010
534c	Ha kimegyek eme magas tetőre	Csíkgyimes	CSIK
534d	Rég megmondtam kedves babám	Csíkgyimes	CSIK 14/013
537a	Kidüllött a bojzafa, haj!	Zajzon	BRAS
537b	rossz	Zajzon	BRAS
537c	Táncnóták	Zajzon	BRAS
537a	Kidüllött a bojzafa, haj!	Zajzon	BRAS 14/057
537b	Bort iszok én, fenyőággal tüzelek	Zajzon	BRAS 14/052
537c	Táncnóták	Zajzon	BRAS
1185a	Bort iszom én, látod, pajtás...	Nagyrákos	VAS
1185b	Bort iszik az úton járó...	Nagyrákos	VAS
1185a	Bort iszom én, látod pajtás...	Nagyrákos	VAS 21/143
1185b	Szeretnék szántani	Nagyrákos	VAS 20/093
2210a	Egyszer egy királyfi mit gondolt magába	Resznek	ZALA
2210b	Várlak rózsám vacsorára	Resznek	ZALA
2210c	...fi jaj de büszke lány voltál	Resznek	ZALA
2210a	Egyszer egy királyfi mit gondolt magába	Resznek	ZALA
2210b	Várlak rózsám vacsorára	Resznek	ZALA
2210c	Tipri Rozi , jaj de büszke lány voltál	Resznek	ZALA 16/092
2212*	törött henger	Resznek	ZALA
2212a	Fekete szemű csresznye	Resznek	ZALA 15/062
2212b	Árok, árok, de méll' árok	Resznek	ZALA 15/063
2212c	Tisza partján lovagónyi nem merek	Resznek	ZALA 15/065
2213a	Űrge szem, fűrge szem	Hottó	ZALA
2213bihatunk pajtás	Hottó	ZALA
2213cjez a kilány figura	Hottó	ZALA
2213d	Elmentem én Debrecenbe	Hottó	ZALA
2213a	Szⁿ örkesztyő, bőrkesztyő	Hottó	ZALA 15/411
2213b	Megsavanyodott már a bor , ihatunk p.	Hottó	ZALA 15/410a

MH sz.	Szövegkezdet	Helynév	Megye ZI sz.
2213c	<i>Iskádula, gurgula, ez a kislány figura</i>	Hottó	ZALA 15/418
2213d	Elmentem én Debrecenbe	Hottó	ZALA
2214a	Egyszer két lányok virágot szedni	Velem	VAS
2214b	<i>érthetetlen</i>	Velem	VAS
2214c	<i>érthetetlen</i>	Velem	VAS
2214a	Egyszer két lányok virágot szedni	Velem	VAS 15/72
2214b	<i>Ujmari nagyerdőn mi történt?</i>	Velem	VAS 15/74
M2214c	<i>Vannak Gósfában olyan leányok</i>	Velem	VAS 15/76
2219a	Regős ének	Velem	ZALA
2219b	...A leánynek a legénynek	Boldogfa	ZALA
2219c	<i>érthetetlen</i>	Boldogfa	ZALA 15/220?
2219a	<i>A pünkösdi rózsa</i> [alatta:Regős ének]		
2219b	<i>Árok is van, gödör is van, ugorni kell</i>	Boldogfa	ZALA 15/225
2219c	<i>Fejik a feketé kecskét</i>	Boldogfa	ZALA 15/230a
2220aa csizmám	Boldogfa	ZALA
2220b	<i>érthetetlen</i>	Boldogfa	ZALA
2220a	<i>Bort igyunk már mi, ne vízet (köszöntő)</i>	Boldogfa	ZALA 15/228
2220b	<i>Piciny az én csizmám, magas a sarka</i>	Boldogfa	ZALA 15/234
M2220c	<i>O, meztelen szájú övegem</i>	Boldogfa	ZALA 15/245
2221a	<i>Hamis dallam</i>	Boldogfa	ZALA
2221b	<i>érthetetlen</i>	Boldogfa	ZALA
2221c	<i>érthetetlen</i>	Boldogfa	ZALA
2221d	<i>zavaros</i>	Boldogfa	ZALA
2221a	<i>Ez a világ olyan világ</i>	Boldogfa	ZALA 15/057
2221b	<i>Ha elmegyek sárdi pusztá erdőbe</i>	Boldogfa	ZALA 15/058
2221c	<i>Mikor én kis kanászyerek voltam</i>	Boldogfa	ZALA 15/060
2221d	<i>Este van, %, nyolcra jár az óra</i>	Boldogfa	ZALA 15/039
2224d	Meggyüttem én jó regvl,jó regvl	Resznek	ZALA
2224b	Hosszú innepeket nagy örömmel várják	Nagypáli(?)	ZALA
2224a	Meggyüttem én jó regvl,jó regvl	Kispáli	ZALA 15/359
M2224b	<i>Rendszerű törvény, szentek vigadoznak</i>	Kispáli	ZALA 15/359a
2232a	Sok jó anya felneveli a lányát	Resznek	ZALA
2232b		Resznek	ZALA
2232a	Sok jó anya felneveli a lányát	Resznek	ZALA 17/017
2232b	<i>Verd meg Isten, verd meg Isten</i>	Resznek	ZALA
2233a	Császárkörte kihajlott az útszélre	Resznek	ZALA
2233b	Tövigg égett két szál viaszgyertya	Resznek	ZALA
2233c	A reszneki templom tetejére	Resznek	ZALA
2233a	Császárkörte kihajlott az útszélre	Resznek	ZALA 16/086
2233b	Tövigg égett két szál viaszgyertya	Resznek	ZALA
2233c	A reszneki templom tetejére	Resznek	ZALA 16/067
2233d	<i>Sej haj, a mi cicánk férjhez akar menni</i>	Resznek	ZALA 16/068

MH sz.	Szövegkezdet	Helynév	Megye ZI sz.
2243a	<i>Repedt henger. Érthetetlen.</i>	Cup	ZALA
2243b	<i>Hamis felvétel.</i>	Cup	ZALA
2243a	<i>Istenem, Istenem</i>	Cup	ZALA
2243b	<i>Hozd ki fiam a pipámat</i>	Cup	ZALA
2253a	<i>Gyermekjáték</i>	Velem	VAS
2253b	Sej, haj.....	Velem	
2253c	A mezei kis pacsirta	Velem	VAS
2253a	<i>Széna allya, %, széna szakadéjka</i>	Velem	VAS 15/080
2253b	Sej, haj, <i>fűteleki arató leányok</i>	Velem	VAS 15/075
2253c	A mezei kis pacsirta	Velem	VAS 15/171
2254a		Velem	VAS
2254b		Velem	VAS
2254c	Beszalatt a cica a kamrába	Velem	VAS
2254d	Beültettem kis kertemet	Velem	VAS
2254e	Ha én bús gerlice volnék	Velem	VAS
2254a	<i>Kék a kökény, zöld a petrezselem</i>	Velem	VAS 15/105
2254b	?	Velem	VAS
2254c	Beszalatt a cica a kamrába	Velem	VAS 15/097
2254d	Beültettem kis kertemet	Velem	VAS 15/096
2254e	Ha én bús gerlice volnék	Velem	VAS 15/093
2255a	Engemet is kéretett	Velem	VAS
2255b	Haragszom én onnan túlra	Velem	VAS
2255c		Velem	VAS
2255a	Engemet is kéretett	Velem	VAS 15/92
2255b	Haragszom én <i>ollan szóra</i>	Velem	VAS 15/91
2255c	<i>Tudjátok-e, mi újság?</i>	Velem	VAS 15/94
2256a	Kerek a káposzta, hullik a levele	Velem	VAS
2256b	<i>Szövege hiányzik.</i>	Velem	VAS
2256c	Édesanyám, csak az a kérésem	Velem	VAS
2256d	Ispiláng, ispiláng, ispilángi rózsza	Velem	VAS
2256a	Kerek a káposzta, hullik a levele	Velem	VAS 15/106
2256b	<i>Ferenc Nacát azér, %, eszi a méreg</i>	Velem	VAS 15/094
2256c	Édesanyám, csak az a kérésem	Velem	VAS 15/105a
2256d	Ispiláng, ispiláng, ispilángi rózsza	Velem	VAS 15/081
2257e	<i>Gyertek haza libáim [töredék]</i>	Velem	VAS 15/084
2261a	<i>Rossz felvétel</i>	Olad	VAS
2261b	Ej, Kati, Kati, Kati	Olad	VAS
2261c	Ez az asszony tepsibe süt pogácsát	Olad	VAS
2261a	<i>Sárga patkót veretek a csizmámra</i>	Olad	VAS 15/213
2261b	Ej, Kati, Kati, Kati, <i>szívem Kati a kapuba</i>	Olad	VAS 15/214
2261c	Ez az asszony tepsibe süt pogácsát	Olad	VAS 15/219
2264a	Teli kertem zsálával	Hottó	ZALA
2264b	Megjött a tavasz, felnőtt minden gaz	Hottó	ZALA

MH sz.	Szövegkezdet	Helynév	Megye ZI sz.
2264c		Hottó	ZALA
2264d	Elhervatt cédrusfa	Hottó	ZALA
2264a	Teli kertem zsálával	Hottó	ZALA 15/413
2264b	Megjött a tavasz,felnőtt minden gaz	Hottó	ZALA 15/427
2264c	<i>Tüskés körte hull az útra</i>	Hottó	ZALA 15/428
2264d	Elhervatt cédrusfa	Hottó	ZALA 15/429
2266a	Ez az asszony téfölt vitt	Hottó	ZALA
2266b		Hottó	ZALA
2266c	Fut a disznó le-le-le	Hottó	ZALA
2266d	Összeméntek Debrecenbe	Hottó	ZALA
2266a	Ez az asszony téfölt vitt	Hottó	ZALA
2266b	<i>Sőt tegyünk a csikra</i>	Hottó	ZALA 15/403
2266c	Fut a disznó le,le,le, <i>csak a füle látszik</i>	Hottó	Zala
2266d	Összeméntek Debrecenbe <i>ezek a vén...</i>	Hottó	ZALA 15/412
2268a		Nagypáli	ZALA
2268b		Nagypáli	ZALA
2268c	Durazzónál szépen kel fel a szép nap	Nagypáli	ZALA
2268a	<i>Bárcsak én is felébredtem volna</i>	Nagypáli	ZALA 15/361
2268b	<i>Ázsiában fujdogál a szél</i>	Nagypáli	ZALA 15/365
2268c	Durazzónál szépen kel fel a szép nap	Nagypáli	ZALA
2270a	Este későn kilencet üt az óra	Jakabfa	ZALA
2270b	Az én rózsám olyan leány	Jakabfa	ZALA
2270c		Jakabfa	ZALA
2270d	Dombon lakom én, diófát égetek	Jakabfa	ZALA
2270a	Este későn kilencet üt az óra	Jakabfa	ZALA
2270b	Az én rózsám olyan leány, jujujuj	Jakabfa	ZALA 16/042
2270c	<i>Tarkabarka szőrű kiscica</i>	Jakabfa	ZALA 16/046
2270d	Dombon lakom én, diófát égetek	Jakabfa	ZALA
2271a	Jó estét, jó estét szép csárdásné	Jakabfa	ZALA
2271b	...város régi híres város	Jakabfa	ZALA
2271c	Szép a kék szem, nem tagadom	Jakabfa	ZALA
2271a	Jó estét, jó estét szép csárdásné	Jakabfa	ZALA
2271b	<i>Poson</i> város régi híres város	Jakabfa	ZALA 16/012
2271c	Szép a kék szem, nem tagadom	Jakabfa	ZALA 16/055
2274a	<i>Túl gyöngé felvételek</i>	Jakabfa	ZALA
2274b		Jakabfa	ZALA
2274c		Jakabfa	ZALA
2274d		Jakabfa	ZALA
2274a	<i>Burul a káposzta, hullik a levele</i>	Jakabfa	ZALA 15/005
2274b	<i>Megy a kislány öccsöstül</i>	Jakabfa	ZALA 15/010a
2274	<i>Csallán, bazigán</i>	Jakabfa	ZALA 15/005a
2274d	<i>Minek is a sok szerető</i>	Jakabfa	ZALA 15/008

MH sz.	Szövegkezdet	Helynév	Megye ZI sz.
2276a	Este jár a csendőr a faluba	Parád	HEVE
2276b	<i>Hamis felvétel</i>	Parád	HEVE
2276c	A parágyi toron tetejébe	Parád	HEVE
2276a	Este jár a csendőr a faluba	Parád	HEVE
2276b	<i>Repülj madár, repülj</i>	Parád	HEVE
2276c	A parágyi toron tetejébe	Parád	HEVE
2279a	Pünkösztölő: Elhozta az Isten...	Velem	ZALA
2279b	<i>Hiányos felvétel</i>	Velem	ZALA
2279a	<i>Elhozta az Isten... Pünkösztölő</i>	Velem	ZALA 15/079
2279b	<i>Ezért a legényért nem adnám egy almát</i>	Velem	ZALA 15/108
2280a	Elmégycék, elmégycék	Sztgyörgyvölgy	ZALA
2280b	Szentgyörgyvölgyi utca eszembe se jutna	Sztgyörgyvölgy	ZALA
2280c		Sztgyörgyvölgy	ZALA
2280d	<i>Hiányos felvétel</i>	Sztgyörgyvölgy	ZALA
2280a	Elmégycék, elmégycék, vissza se tekinték	Sztgyörgyvölgy	ZALA 17/058
2280b	Szentgyörgyvölgyi utca eszembe se jutna	Sztgyörgyvölgy	ZALA 17/05
2280c	<i>Szénát eszik ökör, ló</i>	Sztgyörgyvölgy	ZALA 17/090
2280d	<i>Á, á, á, ej de szivem találá</i>	Sztgyörgyvölgy	ZALA 17/091
2281a	Megkapáltuk.....háromízben is	Nagypáli	ZALA
2281b	Felmént a bakkecske a fára	Nagypáli	ZALA
2281c	Álmos vagyok, az éjjel sēm aludtam	Nagypáli	ZALA
2281a	Megkapáltuk a <i>szöllönket</i> háromízben is	Nagypáli	ZALA 15/369
2281b	Felmént a bakkecske a <i>karón</i>	Nagypáli	ZALA 15/362
2281c	Álmos vagyok, az éjjel sēm aludtam	Nagypáli	ZALA 15/367
2284a	Kiesett a, kiesett a szivar a zsebemből	Resznek	ZALA
2284b	Innét alul gyün egy fekete felhő	Resznek	ZALA
2284c	<i>Műdal</i>	Resznek	ZALA
2284a	Kiesett a, kiesett a szivar a zsebemből	Resznek	ZALA 17/006
2284b	Innejd alul gyün egy fekete felhő	Resznek	ZALA 17/009
2284c	<i>Azt fogták rám az asszonyok</i>	Resznek	ZALA 17/025
2287a	<i>Műdal</i>	Sztgyörgyvölgy	ZALA
2287b	Ennek a kislánynak füle van	Sztgyörgyvölgy	ZALA
2287c	<i>Műdal</i>	Sztgyörgyvölgy	ZALA
2287a	<i>Nem akar az ökörcsorda legelni</i>	Sztgyörgyvölgy	ZALA
2287b	Ennek a kislánynak füle van	Sztgyörgyvölgy	ZALA
2287c	<i>Szentgyörgyvölgyi gulyáslegény</i>	Sztgyörgyvölgy	ZALA
2289a	<i>Hibás felvétel</i>	Jakabfa	ZALA
2289b	A juhásznak jól van dolga	Jakabfa	ZALA
2289c	Tizenhárom küllő van:/egy kerékbe	Jakabfa	ZALA
2289a	<i>Fakó lovam fe</i> van kantározva	Jakabfa	ZALA 15/006
2289b	A juhásznak jól van dolga	Jakabfa	ZALA 15/011
2289c	Tizenhárom küllő van:/egy kerékbe	Jakabfa	ZALA 15/014

MH sz.	Szövegkezdet	Helynév	Megye ZI sz.
2291a	<i>érthetetlen</i>	Boldogfa	ZALA
2291b	<i>érthetetlen</i>	Boldogfa	ZALA
2291c	<i>érthetetlen</i>	Boldogfa	ZALA
2291a	<i>Piros pünkösöd rózsza</i>	Boldogfa	ZALA 15/220
2291b	<i>Cinege madár, kis madár</i>	Boldogfa	ZALA 15/232
2291c	<i>Ez a bábi tejet vitt, mind ellocsoztatta</i>	Boldogfa	ZALA 15/235
2294a	Rózsza Sándor befogta a két szürke lovát	Sztgyörgyvölgy	ZALA
2294b	Széles a Tisza, magas a partja	Sztgyörgyvölgy	ZALA
2294c	<i>Lásd: 2294/a számon</i>	Sztgyörgyvölgy	ZALA
2294d	Szeretém öted, ő is engemét	Sztgyörgyvölgy	ZALA
2294a	<i>Ez a Sándor befogta a két szürke lovát</i>	Sztgyörgyvölgy	ZALA 17/069
2294b	Széles a Tisza, magas a partja	Sztgyörgyvölgy	ZALA 17/070
2294c	A Berkiék házik előtt egy fa virágozik	Sztgyörgyvölgy	ZALA 17/071
2294d	Szeretém öted, ő is engemét	Sztgyörgyvölgy	ZALA 17/073

AZ MH 346C DALLAM (RUGONFALVA 1902) SZÖVEGVÁLTOZATAI

Gergely-áltétel 08/045:	Vikár-áltétel EA 2299:	EMN: 97
Bizony csak meghalok, Anyám, édes anyám, Görög Ilonáért, Karcсу derekáért, Karcсу derekáért, <i>Gömbös</i> ajakáért, (<i>gödrös</i>) <i>Gömbös</i> ajakáért, Piros orcájáért. Ne halj fiam, ne halj, Bertelaki László, Csináltatok néked Olyan csudamalmot, Kinek egyik köve <i>Bélár gyöngyöt</i> hányjon, A második köve Sustákat, petákat. <i>Ől is eljönnek</i> Szűzek, szép leányok, A tied is <i>elgyün</i> , Szép Görög Ilona.	Bizony csak meghalok, Anyám, édes anyám, Görög Ilonáért, Karcсу derekáért. Karcсу derekáért, <i>Gombos</i> ajakáért, <i>Gombos</i> ajakáért, Piros orcájáért. Ne halj fiam, ne halj, Bertelaki László, Csináltatok néked Olyan csudamalmot, Kinek egyik köve <i>Bélangyöngyöt</i> hányjon, A második köve Sustákat, petákat. <i>Oda is eljönnek</i> Szűzek, szép leányok, A tied is <i>eljön</i> , Szép Görög Ilona.	Bizony csak mēghólok Anyám, édes Anyám, Görög Ilonáért, Karcсу dērēkáért. KÁRCsu dērēkáér, <i>Gombos</i> ajakáér, <i>Gombos</i> ajakáér, Piros orcájáér! Ne halj fiam, ne hajj, BertelÁki László; Csináltatok nékřd OjÁn csuda malmot: Kinek egyik köve <i>Bélán gyöngyöt</i> hányjon Másod köve pedig Sustákat, petákat. <i>Oda is eljönnek</i> Szűzek, szép leányok, A tied is <i>elgyün</i> , Szép Görög Ilona.
(<i>Most a leány kezd:</i>) Eresszen el anyám, Anyám, édesanyám, <i>Csudamalmot</i> látni.	Eresszen el anyám, Anyám, édesanyám, <i>Csudamalmot</i> látni!	(<i>Most a leány kezd:</i>) Eresszen el anyám, Anyám, édesanyám, <i>Csudamalom</i> látni. <i>Csudamalom</i> látni.
Ne menj lányom, ne menj, Szép Görög Ilona, Megvetik a hálót,	Ne menj lányom, ne menj, Szép Görög Ilona, Megvetik a hálót,	Ne menj lányom, ne menj: <i>Megvetik a hálót</i> , Megvetik a hálót,

Megvetik a márnát.
 Bizony csak meghalok,
 Anyám, édesanyám,
 Görög Ilonáért,
 Karcсу derekáért.
 Piros orcájáért,
 Gömbös ajakáért.
 Piros orcájáért,
 Gömbös ajakáért.
 Ne halj fiam, ne halj,
 Bertelaki László,
 Csináltatok néked
 Olyan csudatoronyt,
 Kinek magassága
 Az eget fölérje,
 Kinek szélessége
 Tisza partját érje.
 Ől is eljőnnének
 Szűzek, szép leányok,
 A tied is eljön,
 Szép Görög Ilona.
 (A leány kérdezik:)
 Eresszen el anyám,
 Anyám, édesanyám,
 Csudatornyot látni.

Kinek magassága
 Az eget fölérje,
 Kinek szélessége
 Tisza partját érje.
 Ne menj lányom, ne menj,
 Szép Görög Ilona,
 Megvetik a hálót,
 Megfognák a márnát.
 (A legény:)
 Bizony csak meghalok
 stb.

(Anyja:)
 Halj meg fiam, halj meg,
 Bertelaki László!
 Ide is eljőnek
 Csudahaltot látni,
 A tied is eljön,
 Szép Görög Ilona.

Megfognák a márnát!
 Bizony csak meghalok,
 Anyám, édes anyám,
 Görög Ilonáért stb.

Ne halj fiam, ne halj,
 Bertelaki László,
 Csináltatok néked
 Olyan csuda tornyot,
 Kinek magassága
 Az eget fölérje,
 Kinek szélessége
 Tisza partját érje.
 Oda is eljőnek
 Szűzek, szép leányok,
 A tied is eljön,
 Szép Görög Ilona.

Eresszen el anyám,
 Anyám, édesanyám,
 Csuda torony látni.

Kinek magassága
 Az eget fölérje,
 Kinek szélessége
 Tisza partját ére.
 Ne menj lányom, ne menj,
 Szép Görög Ilona,
 Megvetik a hálót,
 Megfognák a márnát.

Bizony csak meghalok
 Anyám, édes anyám,
 Görög Ilonáért sat.

Halj meg fiam, halj meg,
 Bertelaki László!
 Ide is eljőnek
 Csudahalott látni,
 A tied is eljön,
 Szép Görög Ilona.

Megfognák a márnát!
 Bizony csak meghalok
 Anyám, édesanyám,
 Görög Ilonáért.
 Karcсу derekáért.
 Piros orcájáért,
 Gömbös ajakáért.
 Piros orcájáért,
 Gömbös ajakáért.
 Ne halj fiam, ne halj,
 Bertelaki László,
 Csináltatok néked
 Olyan csudatornyot.
 Kinek magassága
 Az eget fölérje,
 Kinek szélessége
 Tisza partját érje.
 Oda is eljőnek
 Szűzek, szép leányok
 A tied is *elgyűn*:
 Szép Görög Ilona.
 (A leány kérdezik:)

Eresszen el anyám,
 Anyám, édesanyám,
 Csudatorony látni.
 Csudatorony látni.

Kinek magassága
 Az eget *föleri*,
 Kinek szélessége
 Tisza partját *éri*.
 Ne menj lányom, ne menj,
 Szép Görög Ilona,
 Megvetik a hálót,
 Megfognák a márnát
 (A legény kérdezik:)

Bizony csak meghalok
 Anyám, édes anyám,
 Görög Ilonáért,
 Karcсу derekáért,
 Karcсу derekáért,
 Gömbös ajakáért
 Gömbös ajakáért
 Piros orcájáért.

Halj meg fiam, halj meg,
 Bertelaki László:
 Ide is eljőnek
 Csuda halott látni,
 A tied is eljő:
 Szép Görög Ilona,
 A tied is eljő:
 Szép Görög Ilona.

(*Most a leány kérdezik
immán:)*

Eresszen el anyám,
Anyám, édesanyám,
Csudaholtot látni,
Ki érettem megholt.

(*Anyja:)*

Nem eresztlek lányom,
Lányom, édeslányom.

Avval csak beszökött
Öltöző-házába/sic/
A nyakába vötte
Fontoló szoknyáját.
Elejébe vette
Fehér előruhát,
Lábába húzta a
Piros patkós csizmát.
Kelj föl fiam, kelj föl,
Bertelaki László
Mert a határon jön
Szép Görög Ilona,
Kiért te megholtál,
Halálra változtál.
Kelj föl fiam, kelj föl,
Mert a lábodon áll,
Kiért te megholtál,
Halálra változtál.

(*Leány mondja:)*

Láttam én halottat,
De ilyent sohase,
Kinek az ő lába
Felszökőleg álljon,
Kinek az ő karja
Ölelőleg álljon,
Kinek az ő szája
Csókolólag álljon.

(*Avval csak felszökött*

B. L.)

Eresszen el anyám,
Anyám, édesanyám,
Csuda halott látni,
Ki érettem megholt
Halálé változott!

Nem eresztlek lányom,
Lányom, édeslányom.

Avval csak beszökött
Öltöző-házába
A nyakába vette
Fontalan szoknyáját.
Elejébe vette
Fehér előruhát,
A lábába húzta
Piros patkós csizmát.
Kelj föl fiam, kelj föl,
Bertelaki László
Mert a határon jön
Szép Görög Ilona,
Kiért te megholtál,
Halálé változtál.
Kelj föl fiam, kelj föl,
Mert a lábodnál áll,
Kiért te megholtál,
Halálé változtál.

(*A leány mondja:)*

Láttam én halottat,
De ilyent sohase,
Kinek az ő lába
Felszökőleg álljon,
Kinek az őkarja
Ölelőleg álljon,
Kinek az ő szája
Csókolólag álljon.

(*Avval csak felszökött*

Bertelaki László.)

(*Most a leány kérdezik immán:)*

Eresszen el anyám
Anyám, édes anyám,
Csuda halott látni,
Csuda halott látni,
Ki érettem megholt.
Halálé változott!

Nem eresztlek lányom,
Lányom, édeslányom;
Megvetik a hálót,
Mefogják a márnát!

Avval csak beszökött
Öltöző házába
A nyakába vette
Fontalan szoknyáját,
Elejébe vette (*a*)
Fehér előruhát,
A lábába **húza**
Piros patkós csizmát.
Kelj föl fiam, kelj föl,
Bertelaki László
Mert a határon jön
Szép Görög Ilona,
Kiért te megholtál,
Halálé változtál!
Kelj föl fiam, kelj föl,
Mert a lábodnál áll,
Kiért te megholtál,
Halálé változtál!

(*A leány mondja:)*

Láttam én halottat,
De ilyent sohase,
Kinek az ő lába
Felszökőleg álljon,
Kinek az ő karja
Ölelőleg álljon,
Kinek az ő szája
Csókolólag álljon!
Avval csak felszökött
BertelÁki László

1.

A Néprajzi Társaság fennmaradt irataiból.

Csekkfüzet

Kiállítva: 1896. VI. 17.-én

(Magyar Kir. Takarékpénztár Bp.)

Számlatulajdonos: a Néprajzi Társaság.

10.[szelvény:]
1896.12/3.

Vikár B.-nak titk. kiadásokra
utalványoztatott 15 *frt.*

14.[szelvény:]
1896.12/25.

Vikár B.-nak írói díjul
utalványoztatott: 8 *frt.*

36.[szelvény:]
1897.4/17.

Vikár B.-nak accumulatorra
utalványoztatott: 25 *frt.*

2.

M.N.Muzeum

Néprajzi Osztálya

59/898 sz.

A Magyar Nemzeti Muzeum Tekintetes Igazgatóságának!
Budapesten

Méltóságos Igazgató Ur!

A Nagyméltóságú Vallás- és Közoktatásügyi Ministerium 7923 számú leiratában Vikár Béla író, népköltési-gyűjtését Méltóságodnak figyelmébe ajánlja, egyszersmind a Néprajzi Osztály vezetőjének véleményét is kéri az iránt, mikép' volnának Vikár Bélának népdalokat tartalmazó fonográfhengerei a Magyar Nemzeti Muzeum Néprajzi Osztálya számára megszerezhetők.

Az e körül felmerülhető kérdéseket és szerény véleményemet a következőkben vagyok bátor előadni.

1. Magyar népdalok fonogrammjai tárgyi néprajzi gyűjteményünk magyar Csoportjának mindenesetre érdekes kiegészítő részét képezik.

2. A fonograf hengerek szakértő egyének felvilágosításai szerint semmiféle elváltozásnak sincsenek kitéve, hanem jóformán elronthataitlanok és semmiféle gondozást nem kívánnak.

3. Egy-egy hengernek bolti ára 1 frt 50 kr. s egyre-egyre három-négy népdal is ráfér s így a felhasznált hengerek sem lehetnek olyan drágák, hogy azokat az Osztály számra megszerzeni nem tudhatnánk.

Az itt elmondottakat figyelembe véve, a hengerek megváltására nézve következőkben állapodhatnánk meg Vikár úrral:

Hengereit, ha azok kifogástalanok s két-három népdalt tartalmaznak, darabonként 5 frtjával válthatnók meg, mely összegben Vikár úr utazási és gyűjtési költségei is benne vannak.

Köteles azonban a kifogástalan fonogrammon kívül az illető népdal teljes provenientiaját, továbbá szövegét az Osztálynak beszolgáltatni, mely azt tetszése szerint és a gyűjtő tulajdonjogának megsértése nélkül, bármikor felhasználhatja és saját közlönyében ki is adhatja.

Azt azonban ki kell jelentenünk, hogy e célra évenként legföljebb 150 frtot fordúthatnánk, mely az első évben 60 frttal nagyobbodnék meg, tudniillik egy az Osztály számára beszerzendő fonográf árával.

A szakértőnek ajánlott Kún László, karmester közreműködésére véleményem szerint nem lesz szükségünk; mert az Osztály tisztviselői között mindig találkozik olyan, a ki a néprajzi gyűjtés ezen ágában is annyira járatos, hogy egyrészt a fonogramok épségét, másrészt tartalmuknak az Osztályba tartozandóságát elbírálhassa.

Ezekben voltam bátor véleményemet a tárgyról előadni.

Kérem Méltóságodat, kegyeskedjék az Osztály vezetőjét arról értesíteni, vallyon e propositiót elfogadja-e s ez esetben Ot felhatalmazni, hogy a fenti összeg erejéig Vikár urtól ilyen hengereket vásárolhasson.

Kérésem ismétlésével vagyok

Méltóságos Uramnak

alázatos szolgálója

Budapest 1898 augusztus 12 én

Dr. Semayer Vilibald
a Néprajzi Osztály vezetőjének
távollétében:

Bátky Zsigmond
segéd

3.

A M. N. Muzeum Igazgatósága

3336 érkezett 1898. X. 19.

79/898 sz.

Másolat

Magyar Kir. Vallás és
Közügyügyi Miniszter
68044 szám

A Vikár Béla népköltési gyűjtéseinek fonográf-hengerek alakjában a néprajzi osztály részére való rendszeres megvásárlását Méltóságodnak folyó évi 2744 szám alatt kelt jelentése értelmében jóváhagyom.

Budapestien 1898 évi október hó 15.

Wlassics sk.

4.

68/900-----VII/31

A M.N.M.Tek.Ig.nak Budapesten

Mgs. Ig. Ur!

Ngd f. hó 24-én jelentés végett leküldte nekem Vikár Béla urnak a Nmgú Vallás és Közokt. m. K. Minister urhoz beadott előterjesztését a M.N.M.N.O. részére phonograph útján gyűjtött népdalok tárgyában.

Vikár ur elmondja előterjesztésében, hogy eddig 500 hengert gyűjtött, mintegy 1000 dallal, hogy 300 hengerről a dallamokat hangjegyekben leírta, elkészítette azok czédulakatalógusát s készített egy térképet melyen két népballada összes változatainak földrajzi elterjedése van feltüntetve s végül mindezekről francia nyelven tájékoztató füzetet írt s az egész anyagot Párizsba küldte. Ezen végzett munkára hivatkozva Vikár úr bejelenti a M. Ur Nmgának, hogy a N. O. az általa gyűjtött hengereknek csak kis részét vehette át s így az osztálynak ezzel az értékes anyaggal való kiegészítése nem tart lépést az ő gyűjtői buzgalomával; s hogy lépést tarthasson, arra kéri a M. Ur Nmgát, hogy a gyűjtéssel járó kiadásokra, a felhalmozódó anyag átvételére s majdan fokozatos közzétételére legalább 1000 frt évi fedezet álljon készen a N. M. N. O. nak dotációja keretében; addig pedig míg Exciája ily irányban intézkedik, a dallamok lekóttázásának folytatására s a leírt szövegek és dallamoknak az összehasonlító folklorisztikai vizsgálat számára hozzáférhetővé tétele (kinyomatás?) költségeire 500 frt=1000 koronányi támogatást kér.

A Vikár által fentebb felsorolt munkálatokról és anyagról én mit sem jelenthetek; nekem Vikár eddig 86 hengert adott át a szöveggel kótták nélkül, majd — térítmény mellett — ezeket is mind visszavette (csak a leírt szövegek maradtak itt) s kiküldött mindent, hengert, szöveget, kóttát, térképet és leírást a nélkül, hogy azokat egyáltalában láttam volna. Ez azonban egyáltalában nem változtat azon az állásponton, amelyből Vikár további kívánalmai felől véleményi kell alkotnom.

Méltóságod legjobban tudja, hogy kezdettől fogva egyike voltam azoknak, kik Vikár úr fonografikus gyűjtési rendszerének fontosságát mindenkor hangsúlyoztam, hirdettem és propagáltam és kik az ezen irányú tudományos kutatástól a legtöbbet várnak; a mit hivatalos körömben az ügyért tettem, készségesen megtettem, és érdeklődésem az ügy iránt egyáltalában nem csökkent. Ha most ez ügyben mégis a mérséklet szavát kell felemlennem, dacára az ügy iránti nagy érdeklődésemmek teszem azt azért, mert különbséget kell tennünk a fontosság felismerése és sürgősség között.

Vikár úr a fonográf ügyével 1898 derekán fordult először hozzánk, akkor előterjesztésünkre Min. Ur Nmgá 1898. okt. 15. -én 68044 sz. a. kelt rendeletével jóváhagyta, hogy osztályunk évenként 150 frt ára henger váltson meg Vikár Úrtól. Vikár úr egyáltalán nem panaszkodhatik a Néprajzi Osztály szűkmarkúságára, mert noha a rendelet leérkezése óta még két év nem múlt el, pénztári naplónk kimutatása szerint máris 86 hengert váltottunk meg 430 frton, tehát 130 frttal többet adtunk ki a két évre előirányzott 300 frtnál. Én tehát e tekintetben a jövőben is szorososan a ministeri rendelethez tartom magamat, annál is inkább, mert az előirányzatot túllépni egyáltalában nincs módomban, annyira meg van terhelve adóssággal dotatióm és mert a Nmgú Ministerium idézett rendelete az újabb állandó terhet már úgy is a nélkül róttá reánk, hogy a dotatió emelése iránti kérelmünket meghallgatta volna.

Igen természetes, hogy rendkívül óhajandó volna, hogy a népdalok fonografikus gyűjtésére, azok megvásárlására és közzétételére 1000 frt álljon a Népr. Oszt. rendelkezésére, s

minthogy az osztálynak egész dotatioja 2000 frt, ami az utolsó krajczárig le van foglalva, ez csak úgy történhetnék, ha a Nmgú Ministerium e czimen az állami költségvetésbe új tételt állítana be, de még akkor is meg kell jegyezmem, hogy én sokkal sürgősebb és fontosabb szükségletek fedezésére évek óta kérem a 2000 frt dotationak 3000 frtra való felemelését s csak ennek beállítását után tarthatom időszerűnek Vikár évi 1000 frtos kívánalmának teljesítését. Bizony, hivatalos állásomnak egyik legszomorúbb kötelessége az, hogy ezt így meg kell írnom.

A dolog azon fordul meg, hogy a népdalok fonografikus gyűjtése bármily fontos is, nem oly sürgős, mint azok a kívánalmak, amelyeket az évi költségvetés összeállításakor felsoroltam; akkor és ott arról volt szó hogyha a magyar és vele rokon népek ethnográfiai tárgyait a legközelebbi 10–15 évben össze nem gyűjtjük, többé össze nem gyűjthetjük, mert már ma is csak romhalmazon járunk. Vikár gyűjtéseiből pedig kitűnik az, hogy azok a népdalok, melyeket eddig már kihaltaknak hirdettek, nemcsak, hogy ki nem haltak, hanem számos variációban élnek és virulnak. Ez pedig azt jelenti, hogy örvendenünk kell azon, hogy olyan képzett emberünk van, mint Vikár, aki e gyűjtéssel foglalkozik, örvendeznünk kell azon, hogy az ő buzgalma oly nagy, örvendeznünk kell, ha a Nmgú Ministerium a most kért 500 frt támogatást is megadja sőt továbbra is állandóan segíti (természetesen saját alapjaiból, mert az osztálynak ez évben már egy fillére sincs, sőt már jövő évi dotatioja is megvan terhelve) de nem tartjuk a dolgot oly sürgősnek, hogy ezért a Népr. O. más sokkal életbe vágóbb, sokkal sürgősebb kívánalmainak teljesítése — amint azok a jövő évi költségvetési előterjesztésben foglaltaknak — akár mellőzessék, akár későbbi időkre halasztassék.

Maradtam Ngdnak a legmélyebb tisztelettel

Bp. 1900 júl. 31.

Dr. Jankó János

5.

Részlet dr. Jankó Jánosnak a Néprajzi Osztály tevékenységéről szóló évi jelentéséből. A Néprajzi Múzeum Adattárában: NMI-37/1901.

A párizsi világiállítás alkalmából tartott kongresszusok két irányban is nagy elégtételt szolgáltatottak a Néprajzi Osztálynak. A folklóre kongresszuson¹⁵¹ felmerült ugyanis a fonogramm-múzeum eszméje, s míg az egész művelt nyugat legkiválóbb szakemberei azon tűnődtek és vitatkoztak, hogy miképen kellene belefogni a folklóre fonografikus felgyűjtésébe, addig Dr. Sebestyén Gyula m. n. muz. s. ór, aki a nevezett kongresszuson a M. N. Múzeumot képviselte, abban a helyzetben volt, hogy jelenthette, hogy a Népr. Tár. Magyarországon ez eszmét már megvalósította, hogy Vikár Béla országos gyűjtéseiből máris mintegy félezer hengeren másfélezer dal van felvéve hogy rajta kívül az országban ily gyűjtésekkel már többen is foglalkoznak, s így a művelt nyugat kénytelen volt a kezdeményezés babérrját a M. N. Múzeumnak átengedni, amelynek gyűjtései immár mintául fognak szolgálni egész Európában."

6.

M. N. M. Tek. Igazgatóságának
Bp. pesten

NMI-78/1901.

Mgs. Ig. Ur!

A párizsi kiállításon kiállítva volt Vikár-féle népdalgyűjteményt most pakkoltuk ki s Vikár úr jelenlétében vele együtt konstatáltuk, hogy az annak idején általunk személyes fel-

¹⁵¹ A III. Ethnográfiai kongresszus: 1900.08.26-09.01.

ügyeletünk alatt becsomagolt s Weil szállító által Párizsba küldött 300 hengerből 24 darab (és pedig) hiányzik. Kérem Mgdat kegyeskedjék a kormánybiztoságnál megállapíttatni, hogy a hiányzó hengerek eltörtek-e, eltévédtek-e, vagy elvesztek-e.

Meg kell jegyezni, hogy e hiányt, minthogy e hengerek hivatalosan még nem vétettek át s be nem leltározattak, előbb konstatálnunk nem lehetett, mert Vikár úr parlamenti gyorsírói teendőitől csak most szabadult fel annyira, hogy az egyes hengereket darabonként megvizsgálva átadhatta nekünk; most, hogy az átadás megtörtént, s a hengerek bejelentőztartanak, a tapasztalt hiányt Mgdnak ezennel bejelentem.

Maradtam stb.

Bpest 1901. júl. 1-én

dr. Jankó János.

Másolat

Vikár az ügynek a keresk. ministeriumban utána járt, de kevés kilátás van rá, hogy a hiányzó phonogrammok előkerüljenek; a felvételi költségek jórészt, s kivételképen a portóköltségeket is a kiállítás viselvén kártérítés sem kérhető.

Megbízta tehát sz. a. Vikárt 500 kr. költséggel, hogy ezidei gyűjtő körútján a hiányokat pótolja.

Ad acta

Bp. 901. VII/25

Szalay sk.
igazg.

L. a néprajzi osztály vezetője

Láttam

Bpest 1901. VII. 29.

Dr. Jankó sk.

7.

Vikár Béla-Vargha Gyulához

(MTA Kézirattár: Ms 4758/57; eredetileg Vargha Zoltán gyűjteményéből!)

Mélt. uram,

B. leveledre nem kívántam előbb visszatérni, nehogy pusztai nyugalmadat újra megzavarjam. Sürgetéseimet a [...]]¹⁵² ne vedd rossz néven; nagyon érthető, hogy szabadulni óhajtottam életem e legkeservesebb munkájának minden ügyétől. Hiszen gyűjteményem már 17 évvel ezelőtt el volt fogadva a Kisf. Társ. részéről. Mikor ki kellett volna adni, nem került elő hosszú évekig. Végre Boronszkyval együtt átkutatván a Társ. lomtárát, nagykeservesen ráakadtunk. Akkor új bírálat következett, s ebből folyólag a már approbált szövegek átírása a Társ. külön céljaira való tekintettel; majd újabb gyűjtés a dalok pótlásául. Végre midőn a kiadás másodszor időszerűvé vált, a szövegek újabb kirotálása; ezután pedig az egész anyagnak a nyomdára való tekintettel alapos megrövidítése, melynek a mesék — a legbecsesebb rész — leginkább megadták az árát. Végül még egyszer baj a mesék körül, noha a hozzájuk írt bevezetés megmondja, hogy az a szempont, melyet Te érvényesíteni akarsz, a közlésben mellőzve van. Tudományos lelkiismeretem most már meg nem engedi, hogy ettől az állásponttól eltérjek s az Imprimátum küszöbén újabb lényeges változtatásokba menjek bele. Az ellen nincs kifogásom, hogy a „nehézményezett” darabok egészen kimaradjanak és másokkal pótoltsanak: tessék választani a kéziratok szövegekből, melyeket a nyomdának átadtam, de azokra nézve is fenn kell tartanom azt az elvet, hogy vagy úgy ahogyan vannak — apróságoktól eltekintve — vagy sehogy.

Én nem tehetem ki magam annak, hogy gyűjteményemet elavult álláspont képviselőjeként joggal megtámadja épp az a közönség, melyre a kötet első helyen számít: a néprajz ba-

¹⁵² Itt két olvashatatlan szó áll.

rátai és művelői. Ezek pedig tudják, hogy a népmesére nézve a közlésnek azon módja, melyet nyujtok, az egyedül megengedhető. Az írói köröket pedig nem szabad olyan alacsonyra taksálnunk, hogy az így nyersanyagul közölt mesékből ki ne tudjanak okosulni; ha van költői értéke valamely darabnak, azt ők észreveszik így is.

Arra kérek tehát, méltóztással meghagyni a kiszedett összes meséket lényegben változatlanul, vagy a rendelkezésre álló kéziratból másokkal pótolni ugyanily módon. E művelet munkáját részemről már legjobb akarat mellett sem vállalom. Ez már a Társaság dolga, ill. a tied.

A népköltési gyűjtés új módszeréről írt dolgozatomra szükség volna, mert a finn-ugor társaság Értesítőjének szerkesztősége kéri tőlem közlés végett. Kegyeskedjél azt irattárodból alkalmilag előkerestetni és költségemre hozzám visszajuttatni.

Bpest, 1904. 10/19.

Öszinte tisztelettel

igaz híved

Vikár Béla

NB. gyorsíró-revizor, nem gyorsíró.

8.

M.N.Muzeum
Néprajzi Osztálya
77.sz./1905
Az Orsz.Magy.Gyorsíró Egyesület Elnökétől
[körpecsét]

Ngs

Semayaer Vilibáld úrnak

Bpsten

Minthogy a legközelebbi napokban előreláthatólag ismét huzamos ideig meghosszabbodó hivatali szünetelésre van biztos kilátásom: azzal a kérdéssel fordulok a t. Osztályigazgatóhoz, méltóztassék velem sürgősen közölni, hogy reflektál-e az osztály további fonografikus gyűjtéseimre a beálló 1906. év folyamán.

B. válaszát mielőbb kérve, maradtam

Bpest 1905 12/18

IX. Soroks. u. 43

kiv. tisztelettel

Vikár Béla

v.m.

1906. nov. i-től

szívesen reflektálunk.

[megfejtethetlen monogrammm]

9.

M.N.Muzeum
Néprajzi Osztálya.
29.sz./1906.
Másolat. M. kir. Vall. és közokt. Miniszter 26494

Méltós. Szalay Imre úrnak, a magy. nemz. muz. igazgatójának f.é. márc. hó 21. kelt 306. sz. felterj. nyomán tudomásul közlöm, Budapest 1906. april. 11. A miniszter helyett Molnár állítik.

Vikár Béla író úrhoz intézett leirat mása.

A M.N. Muz. népr. osztálya számára eszközölt népzenei gyűjtések folytatása céljából Te-
tekintetességnek egyelőre 3 hónapi gyűjtésre 900 K (szóval) segélyt engedélyeznek, mely
összeg Tekintetességnek kérelmére az utazás megkezdésekor fog folyósítani, 'a menny-
ben tekintetesség igazolni fogja, hogy a folyó évre a Képviselet elnökségétől 3 havi szá-
badiságot kapott. E segély fejében azonban köteles leendő Tekintetesség a fonogram hen-
ger felvételeket első feldolgozásuk után a M.N. Muz. népr. Osztálynak ingyen átengedni,
illetőleg beszállítani.

A másolat hitelül Grabotzay igazgató

10.

M.N. Muzeum
Néprajzi Osztálya.
Ad 29.sz./1906.

A kultuszminiszter utasítja a IX. Ker. állampénztárt, hogy Vikár Bélának láttamozott nyugtájára 900
K. fizessen ki.

Igazgatóság 533.906. V.1.sz.

Másolat. M.kir.vall. és közokt. miniszter 34594/262. Méltóságos Szalay Imre úrnak a
M.N. Muz. igazgatójának f. é. ápril. 11. 2649.sz. rendeletem nyomán tudomás és mihez tar-
tás végett közlöm azzal, hogy folyamodót az ügy sürgősségére való tekintetből egyidejűleg
közvetlenül értesítem Bpest 1906. apr. 23. A miniszter helyett Molnár álltunk. A IX. Ker. ál-
lampénztár intézett (fenti sz. rend.) mása. Vikár Béla író részére a m.n.muz.népr. osztálya
számára eszközölt népzenei gyűjtések folytatására 900 (szóval) k. segélyt engedélyezvén
utasítom az állampénztárt, hogy ezt az összeget nevezettnek kellően bélyegzett s a m.n.muz.
igazgatója által láttamozott nyugtatványára fizesse ki s a fenti címen számolja el. A másolat
hitelül Grabotzay igazgató

11.

M.N. Muzeum
Néprajzi Osztálya
2.sz./1907.
A Magyar Nemzeti Muzeum Tekintetes Igazgatóságának
Budapesten

Méltóságos Igazgató Ur!

Vikár Béla, ki a M.N. Muz. Néprajzi Osztálya számára már tíz év óta gyűjti a magyar
népdalok fonogrammjait, ez évben a nagymélt. vall. és közoktatásügyi miniszter úrhoz inté-
zett kérvényében vasuti szabadjegyének meghosszabbítását kéri. A nagymélt. vall. és
közokt. miniszter ur ez alkalomból felszólítván Méltóságodat, hogy Vikár Béla múzeumi
működésére vonatkozólag nyilatkozni sziveskedjék, szerencsém van a Vikár-féle fonog-
ramm-gyűjtemény állapotáról és mult évi gyűjtése eredményéről Méltóságodnak a követ-
kezőket jelenteni.

Vikár Béla régebbi gyűjtéseit mindekor az év végén adta át a M.N. Muz. Néprajzi Osztá-
lynak, mely a fonogramokat külön e célra berendezett szekrényben az érdekelt körök
számára hozzáférhetően raktározta el s ez egyedül a mult évben maradt el, mert a
költőzködés alkalmával a fonogramokat elcsomagoltuk, s hogy azokban baj ne essék
mindéddig ki nem bontottuk. Ugyanez okból maradt el Vikár Béla 1906. gyűjtésének be-
szállítása, ami azért sem igen járt mulasztással, mivelhogy az általános szokás szerint a fel-

dolgozás joga egy-két évig kizárólag a gyűjtőé. A Méltóságodtól nyert utasítás értelmében azonban még e hét folyamán fonogramm-hengereinket kicsomagoljuk és azokat a teljesen védett iroda- és könyvtár-helyiségben mindenki számára hozzáférhetővé tesszük, a mit Vikár Bélával közölvén ő azonnal kijelentette, hogy ez esetben 92 hengerből álló mult évi gyűjtését még e hét folyamán az osztályba beszállítja.

Kötülvén ebből, hogy Vikár Béla minőségileg elsőrangú gyűjtése mennyiségileg is nagyon megüti a várható mértéket, a magam részéről arra kérem Méltóságodat, kegyeskedjék Vikár Béla kérését illetőleg a nagymélt. vall. és közokt. miniszter urnál pártfogólag közbenjárni.

Méltóságod alázatos szolgája
Budapest, 1907.jan.12.

Dr.Semayer
m.n. múz. igazgató ör.

12.

M.N.Muzeum
Néprajzi Osztálya
37.sz./1907.

ORSZÁGOS MAGYAR
GYORSÍRÓEGYESÜLET
Budapest

Budapest, 1907 IV/25

Kedves barátom,

Marcsi fiammal 30 db. új hengert gyűjtöttünk tót dalokkal. Ezeket előre küldöm általa, megjegyezvén, hogy a minisztérium megbízásából tavaly gyűjtött magyar hengereket — miután Kereszty hetenkint nálam lekötázásukat végzi — majd csak a jövő hó folyamán adhatom át.

E tót hengerek átvétele iránt (a Muzeum részéről) szíves intézkedéset kérem. Ha nem volna teljes fedezet, az sem baj, hogyha csak egy részét is átvennéd a megállapított kulcs szerint, s a többi későbbre marad.

Szíves üdvözlettel

híved Vikár

13.

M.N.Muzeum
Néprajzi Osztálya
49.szám/1907
A Magyar Nemzeti Múzeum Tekintetes Igazgatóságának
Budapesten

Méltóságos Igazgató Ur!

Vikár Béla urnak a néprajzi Társaság választmányi tagjának, ismert folklóre-gyűjtőnek a nagymélt. vall. és közokt. miniszter urhoz intézett folyamodványát, melyben népköltészeti emlékek gyűjtésére újabb 900 korona segélyt kér, a magam részéről ugyanazzal a melegséggel ajánlom Méltóságod pártfogásába, mint azt a megelőző években tettem. Eléggé sajnálom, hogy osztályunk berendezésének költségei miatt ez évben még nem vagyunk abban

a helyzetben, hogy Vikár ur kutatásait a magunk részéről is kellő mértékben szubvencionálhatnánk.

Maradtam Méltóságod
Budapest, 1907. aug. 9.

kész szolgálja

Dr.Semayaer Vilibáld
m. n. műz. igazgató-őr

[gyorsírástól szöveg 5 sorban]

14.

N. O. 46/1910.sz.
Nagyságos
Vikár Béla Urnak,
országgyül. gyorsírói revisor, stb.
Helyt

Szerencsém van Nagyságodat értesíteni, hogy szíves ajánlatát, mely szerint a vezetésem alatt álló osztály részére fonografikus és eufonikus fölvételeit folytatni szándékozik, a magam részéről elfogadom. Egyben értesítem, hogy a nagyméltóságú vallás és közokt. u. minisztérium III/b osztályától nyert szóbeli közlés alapján Uraságod által által a folyó évben gyűjtendő 120 fonografikus és eufonikus henger ill. lap átvételi ára fejében az ex-lex állapot megszűntével, később megállapítandó fedezeti alapból, összesen 1200 koronát kifizetünk.

Tisztelettel
Dr.Semayaer V.
o.v. igazg. őr.

KORABELI SAJTÓDOKUMENTUMOK

(VALOGATÁS)

Ethnographia 1896/1.old.

Munkácsi Bernát: Néprajzi eredményeink és törekvéseink

Herrman Antal dr. a társaságnak 1891. okt. 31-én tartott ülésén alapos megokolással sürgeti, hogy a kiállításban az ethnographiai jelleg domborodjék ki (II, 330.). Tudvalevőleg ez eszmék nagyban hódítottak, úgy hogy X á n t u s János kiállítás alkalmából már az ethnographiai tárgyak gyűjtésének országos szervezését javasolhatja s tüzetesen elősorolja a tárgycsoportokat is, melyekre a gyűjtésnek irányulnia kell (III, 303.). Helyesebb eszméket vet fel ugyane tárgyhoz Vikár Béla, kinek erre nézve 1889-ben tett finnországi tanulmányútja szolgáltatott bő tanulságokat. E tevékenységnek meg lett az az eredménye, hogy midőn a kiállítás XX. csoportja a néprajzi és háziipar alosztályai számára megalakult, másodelnökül a társaság elnökét, Kuun Géza dr. grófot, előadókul Herrmann Antal dr.-t és Huszka Józsefet, jegyzőül pedig Vikár Bélát, a társaság szerepvivő tagjait választotta. Ugyancsak a társaságot kérte föl a néprajzi osztály, hogy a kiállítás néprajzi falujának összeállításánál és brendezésénél segédkezzék. [...]

Vikár Béla, ... a helsingforszi néprajzi múzeum duplumaiból, valamint finnországi tanulmányútjának szerzeményeiből saját költségén állította össze jeles finn gyűjteményét, melyet később az állam átvett s kinek közreműködése gazdagította az észt gyűjtésekkel is múzeumunkat. Mind Pápai, mind Vikár néprajzi működése szoros kapcsolatban áll a társasággal már ennek első szervezkedő korától kezdve.

„...Az utolsó fölolvadó Vikár Béla vendég volt, ki A népköltési gyűjtés új módszere című értekezését adta elő.

Mindenekelőtt a dallamok gyűjtésének fontosságát fejtegette, e részben a nemzeti zene művelése, fejlesztése szempontjából a dallamgyűjtésnek nemcsak zenetudományi, hanem a nemzeti politika szempontjából is nagy fontosságát élénken illusztrálta.

Kiemelte Vikár, hogy a dallamok gyűjtésének a hazai nemzetiségek zenéjére is ki kell terjednie, mert ezek közt szintén számos igazgyöngy és sok magyar kölcsön van, ép úgy amint népünk is sok dallamot vesz át a nemzetiségektől.

A Kisfaludy-társaság tradíciói szerint nemcsak szövegeket, hanem dallamokat is gyűjtött vagy gyűjtetett, azért a társaság helyeslésére számítva, ezúttal is köszönetet mondott az előadó Wlassics Gyula dr miniszternek, aki a néprajzi társaság számára egy fonográf beszerzését s így az előadó számára dallamok gyűjtését lehetővé tette.

A dallamok változatairól új és meglepő adatokat közöl saját megfigyelései alapján. Példákkal mutatta ki, hogy a dallamok gyűjtése a szöveggyűjtést is nagyban segíti elő. Sokszor egyes töredékek összetartozására vezet rá a közös dallam.

Ép így fejtegette a szövegek változatait, néprajzi kritériumokból indulván és az új eredményeket mutatván ki. Ismertette behatón a gyűjtés módját: a „nótafák” jelentőségét. Végre ismertette a fonografikus fölvétel körüli eljárást és bemutatott néhány fonogramot a Telefon Hírmondó fölvételei közül s egy sorozatát saját dallamgyűjtéseinek, a halálra táncoltatott leányról szóló ballada remek dal-változatait, melyeket Vikár a legősibb magyar daloknak tart.

Es a felolvasás is tetszésben részesült.”

Ethnographia 1897/321.old.

A Magyar Néprajzi Társaság 1897. évi rendes közgyűlése.

Kuun Géza gr. dr. elnöki megnyitója.

[...] A hazai dalokat társulatunk tudós titkára Vikár Béla gyűjti nagy gonddal s meglepő sikerrel s egyik értekezésében reá mutatott a néprajz és népdal közt létező szoros összefüggésre. A népdal a népelet valódi mikrokosmosa, melyben örömei, bánata, költészete, hite, babonái, szokásai, emléke a multról, foglalatosságai, vágyai reményei oly híven tükröződnek vissza, mint a kristálytisza vízben a napfény. Nagyon öröndetes és őszinte elismerésre méltó, hogy közoktatási kormányunk, kellőleg méltatva e gyűjtésnek nemzeti szempontból való nagy fontosságát, áldozatkészségével társulatunkat azon szerencsés helyzetbe hozta, hogy népies zenehágyományaink összegyűjtésére nézve a legcélszerűbb eszköznek, egy phonographnak birtokába juthatott. Mindnyájunk közérzését vélem kifejezhetni, midőn e hathatós támogatásért a közoktatásügyek fenkölt szellemű vezetőjének, *Wlassics Gyula* ó excellenciájának hálás köszönetünket fejezem ki.¹⁵³

Sárosmegyei Közlöny 1897.15.(Különfélék rovat)

Házi estély

A Széchenyi-kör magyar irodalmi s zene- és képzőművészeti szakválasztmányainak április hó 3-án rendezett házi-estélye valóban párját ritkító érdekes s élvezetes estély volt.

[...]

[Műsor:

– Spiegel Ervin úrhölgy: „Gedóvár asszonya” (szavalt)

– Wardener Arthur: (cigányzene kísérettel énekelt válogatott szép magyar dalokat:)

¹⁵³ Kuun Géza gr. dr. elnöki megnyitója (A Magyar Néprajzi Társaság 1897. évi rendes közgyűlésén) In: *Ethnographia* 1897. június-július VIII. évf. 4. szám. 323p.

- „Ha elmegyek nemsokára”
- „Ha még egyszer gyermek tudnék lenni”
- „Égszínű kék a nefelejts levele”
- „Végig mentem az ormódi temetőn”
- „Kell-e doktor Katika?”]

Ezután következett nemcsak a jelen estély műsorának, hanem egyáltalában a szezon estélyeinek egyik legérdekesebb pontja: „Népköltészet és néprajz mutatványokkal”, szabad előadás. Vikár Béla úr neve országszerte sokkal ismeretesebb és kedveltebb, semhogy vele hozadalmasabban foglalkozni nagyobb dicsőségünkre válhatnék; elég ha azt mondjuk, hogy a Széchenyi-kör buzgó ügyvivőinek Vikár Béla urat, országgyűlési revizort s a néprajzi társaság főtitkárát sikerült körünkben egy szabad előadásra megnyerni, a mely előadásnak s vele Vikár úr emléke sokáig élni fog közönségünk lelkében. A szaktudósnak igen gazdag ismeretei s személyes tapasztalatai vannak a magyar néprajz és népköltészet kincsei körül; ezeknek gazdag tárházában megismertetett minket — a legkellemesebb előadásban — olyan felette érdekes és értékes dolgokkal, a melyekből sokat taultunk s a melyek mindegyikével teljesen igazolják azt az odaadó ügyszeretetet, a melylyel néprajz s népköltészet ősi kincseinek gyűjtése körül úgy szíves előadónk, mint társai olyannyira buzgólkodnak. Való igazuk van, hogy nemcsak nyelvében él a nemzet, de minden egyéb sajtáságaiban, a melyek őt más néptől, más nemzetektől megkülönböztetik. Előadását phonograph segítségével mutatványokkal is iparkodott kísérsni, mely utóbbi azonban inkább csak a dallamok felvételére s megőrkítésére szolgál, nem pedig arra, hogy azokat oly erősen visszaadhassa, hogy a nagyterem nagy közönsége tisztán halhatta s élvezhette volna; élvezte azokat azonban Vikár úrnak természetes szépen sikerült énekelőadásában. A közönség legnagyobb érdeklődéssel, elejétől végig feszült figyelemmel kísérte a rendkívül kellemes előadást s úgy közbe-közbe, mint főleg az előadás végeztével, óriási tapsviharban s Vikár úr éltetésében adott kifejezést hálás köszönetének az érdekes szép előadásért, melyet nemcsak élvezett, de sokat tanult is belőle. A kör elnöksége úgy élőszóval, mint megleghangú átirattal is mondott köszönetet a szíves közreműködésért.

Somogy 1898.dec.11. (megyei lap), Kaposvár,

Herceg János

Csak minapában járt itt Vikár Béla, a kitűnő író, hogy a somogyi népköltészet gyöngyeiből válogasson... Saját bevallása szerint Somogy megyénk népköltészet felülmúl minden várakozást... Somogy megyének egymagában több betyárdala van, mint bármelyik országnak széles e világon. Oka: a nép eltanulta a közeli bakonyiaktól... Csak üdvözljük Vikár Bélát, ki e költészet kincseinek gyűjtésével tíz év óta foglalkozik... Várjuk gyűjteménye megjelenését. Kívánni való, hogy maga a megye is segítse.

Reggeli újság 1899.okt.15.

A matyók dalai.

Tegnapelőtt ismertettük Vikár Bélának előadását a népdalokból, melyet hazánk egyes vidékein születtek meg a népajkakon. Ma Vikár a derék „Tudományos Munkástársaság”-ban folytatta multkori felolvasását, előadva megfigyeléseit és tapasztalatait a matyók dalai körül. E dalokban egyrészt a matyók [sic!] népet jellemző szerelmi lobbanékonyág és féktelenség nyilatkozik meg, mint például:

„Piros az ostorom nyele, nem sárga
A rózsámnak víg Abonyban nincs párja
Többet éjjel, mint más nappal járok én,
Ha elkések, a babámnál hálók én.

Harmatos a kukoricza levele
Utóljára voltam nálad az este,
Utóljára fogom ajtód madzagját
Kis angyalom, kívánok jó éjszakát..."

Majd a katonaélet vígságairól dalol s a „szabadságos” huszárok nagy tekintélyét s szerencsését dalolja a következő kis dalban:

Szállas¹⁵⁴ bácsi, jól vezesse a szállát
Abony felé igazíjja az orrát
Ottan várják a víg abonyi lányok:
„Isten hozott szabadságos huszárok!”

Érdekes még a matyó, változtatni is tud mások népdalain. A mint a fővárosban énekelnek, azt kiköszörüli, saját vidékének nyelvéhez idomítja. Ne legyen a dal fővárosi, hadd lásák, hogy a matyó nem szorul a mások dalaira:

Ilyen változtatott dal ez is:

Nincsen annyi ezer csillag az égen
A mennyiszer eszembe vagy énnékem
Erdő sem szül annyi apró levelet
A mennyiszer gyenge szívem van veled.

A modern alkotások nem tetszenek neki, különösen a vasutra haragszik akkor, amikor viszi a rékrutákat:

Ugyan ki tanálta azt ki,
Hogy vasutat kell csinálni,
Arra jár el a gőzkocsi,
Ki a bus regutát¹⁵⁵ viszi.

Viszi, viszi Eger felé,
Az egri kaszárnya felé,
Ott várják a bus regutát,
Kinek göndör haját nyírják.

Mikor göndör hajam nyírják,
Rózsám kötőjébe szórják
Nincsen annyi hajam szála,
Ahány könyűm csordult rája.

A „Munkástársaság” ez érdekes ethnographiai adatokkal telt felolvasást november havában nagyobb munkás közönséggel fogja megismerni.

Nyírvidék 1900. november 18. 46. szám. (Nyíregyháza)

Fonográf hangverseny

Tizedikén szombaton este a Korona-szálló nagyterme zsúfolásig megtelt előkelő közönséggel, hogy az Erdélyi Kárpát-Egyesület hangversenyét végig hallgassa. Az est jövedelme a Mátyás király szülőházában felállítandó első néprajzi múzeum alapítási céljaira volt szánva.

¹⁵⁴ Szállas=hajós

¹⁵⁵ Reguta=rekruta

Ennek az estének sikerülnie kellett, mert

1. Vikár Béla szabadon előadott
2. Jósza Mártha kisasszony énekelt
3. A fonograph zenei szenzációkat reprodukált
4. Tamás Kata, az az Nyáriszegfű Liliom, szerepelt
5. Popini Albertné urasszony énekelt
6. Mert mindezekre a közönség kíváncsi volt.

Olcsó belépti díj, számozatlan helyek. Ez az ötlet bevált a demokratizmus dicsőségére. A közönség sem gyülekezett olyan unalmas lassúsággal, mint amikor a számozott jegy biztosítja a helyet.

Vikár Béla előadása volt az első szám. Ez a rokonszenves író-ember fesztelen és kedves előadási modorával kötve tartotta a figyelmet, míg a népdalok szövege és a bekezdő képek közötti összefüggést magyarázta.

Nagy érdeklődésnek és alapos tanulmánynak volt tanujele az az előadás. Igaza van Vikár Bélának, van összefüggés a nótakezdő sor és a folytatás között, de ha minden nótát úgy akarna magyarázni, mint felhozott példáiban tette, ugyan meg kellene sarkantyúznia néhol a fantáziáját:

Ennél a dalnál:

Kutágasra szállott a sas
Engem rózsám ne csalogass.

Könnyű az összefüggést megtalálni, mert mint a pusztai kútágas csalogatja pihenésre a sast, ugy vonzza a tiltakozó legényt is a rózsája, igen de ezt már, hogy magyaráznánk meg:

Hej icza, ricza, kukoricza repcze,
Megölelem a rózsámat csütörtökön este.

vagy ezt ni:

Kutágas gémetűl
Leszakadt vedrestűl
Felmásztam egy fára
Egy almáért
Nem adom az anyját
A lányáért.

A dalos nép nem gondolkodik ám fiskális ésszel, meg arra se számít, hogy az urak revideálják a dalait, mikor szívből támadt örömeinek kifejezést ad egy egy – Icza ricza kukoricza palacsintás furcsaságban.

Van ám azért ott is összefüggés, csak hogy hangulatbeli, vagy az összekapkodott szavak zenéje egyezik a bekezdést követő szöveg kvalitásával.

[...]

Tamás Kata a bánfi-hunyadi paraszt lányka énekelt el egy pár dalt ezután. Egyszerűen természetesen dalol, az arca oly bájos mosolygó marad énekközben is, mint mikor nem dalol. A sűrű hogy volt-ra rögtönzéssel felelt:

Nyíregyházán nem tudják a nevemet
Majd megtudják, ha én innen elmegyek
Az én nevem nyári-szegfű liliom
Ha meghalok virítson a síromon.

[...]

A fonográf közben és végül működött, a vocal zenezámokat megnyomorgatva repro-

dukálja, az emberi hang finomságait nem képes csak seregély riogató átváltozásokkal előadni, klarinét, hegedű, tárogató után szépen másol.

[...]
[Ugyanerről: Szabolcsi Híradó 1900.nov.18.II. évf.91.számában: Fonográf hangverseny 1900.nov.10.]

Székelyudvarhely 1900.ápr.18.szám 52.oldal

A Fehér Nyikó völgyéből.

Félreeső vidékünk az utóbbi időkben jelentősebb tudományos érdeklődés tárgya volt. Vikár Béla, a ki először használta az ujkor egyik legnagyobb találmányát, a fonográfot, egy nemzet népköltési kincseinek, dalainak és dallamainak rendszeres tudományos összegyűjtésére a budapesti néprajzi múzeum és a párisi kiállítás számára régebb idő óta gyűjti fonográfjába a magyar népköltés és népzene nagybecsű termékeit, — Erdélyben is járt már néhányszor; a kolozsvári Mátyás-házban létesítendő erdélyi néprajzi múzeum kezdeményezője, dr Herrmann Antal egyetemi m.tanár kíséretében gyűjtött Kalotaszegen, az Aranyos vidékén, a hétfalusi csángók körében.

Márczius hó közepén Udvarhelyvármegyébe jött, hogy itt tanulmányozza a székely népköltést. Néprajzi tárgyak gyűjtése céljából társául szegődött Kovács Géza, az Erdélyi Kárpát-Egyesület titkára. Csatlakoztak hozzájuk dr Hermann Antal és fia. 14.-én hajnalban érkeztek Székely-Kereszturra s innen gyalog indult a fonográf és fotográf készülékkel fölszerelt, de egyébként a bírható tavaszi időjárás szerint meglehetősen könnyed szerűen öltözött társaság Nagy-Kedére, hogy itt megszemlélje a lebontott unitárius templom festett mennyezetét. Már javában esett a hó, mikor ide érkezett társaság a lelkési lakba, a hol az unitárius pap és kedves népe rendkívüli előzékenységgel fogadta őket. Megnézték a templom érdekes festett deszkáit, melyekből valamit fel lehet talán használni a kolozsvári néprajzi múzeumban, s aztán a pap végigvezette a falun, annak régebbi házaiba, a hol többnyire ajándékképpen, vagy csekély pénzbeli kárpótlásért egy csomó néprajzilag, többnyire régebbi tárgyat szereztek a múzeum számára. Közbe Vikár fonográfba énekeltetett néhány székely dalt.

Jóízű villásreggeli és ebéd után a társaság Medesérre indult, még pedig gyalog; a nagy hó miatt nem is lehetett volna kocsin oda jutni. Medeséren is az unitárius pap és kedves családja fogadták a váratlanul és ugyancsak havason betoppanó társaságot a meghitt házi tűzhelynél igazán szíves látással. Minthogy éppen a márczius 15-ének előestéje volt s a község férfi népe valami közügy megbeszélése végett együtt volt az iskolában, elhatározta a kiránduló társaság a lekes [sic!] lelkésszel egyetemben, hogy márcziusi ünnepélyt rögtönöznek. A derék tanító azonnal összehívta az ifjusági vegyeskart, elhivatták a híres Balogh János prímást, a ki híres régi székely kesergőket tud huzni olyan igazában, kis bandájával. Vacsora után szufoltig megtelt az iskola tág terme a község minden nemű és koru lakosaival.

Nagytitiztetű Ferenczy Áron lendületes megnyitó beszédében hívta fel a gyűlés figyelmét a nap jelentőségére. A vegyeskar lelkesen zengte el e Hymnust, a jelenlevők felállva vettek részt az énekben. Erre ifj. Herrmann Antal lépett elé és igen rokonszenves hangon, nagy ügyességel és nagy hatással szavalta el Petőfi alkalmoszerű, gyönyörű költeményét: „A székelyek”. Balogh János hatásos játéka után dr Herrmann Antal tartott teljesen rögtönzött idő és helyszerű ünnepi beszédet. Eredeti gondolatmenettel méltatta a nagy nemzeti ünnepet a magyar s különösen a székely nép szempontjából. Aztán kifejtette azt, hogy az uj korban a nemzeti szabadság és függetlenség biztosítása munkát és műveltséget kíván. Buzdította a székely népet, hogy haladjon a modern civilizációval, de e mellett ragaszkodjék régi tiszta erkölcsihez, ősi szokásaihoz és hagyományaihoz. A hagyományok leghívebb ápolója és megerősítője lesz az erdélyi néprajzi múzeum, melynek ügyét a község figyelmébe ajánlja. A félórai beszéd fennkölt gondolatai mellett népies előadásával, lelkesítően hatott a fogékony lelkű, értelmes székely halandókra. A dalárok éneke és a zenekar játéka után az elnöklő lelkész zárta be az ünnepélyt, köszönetet mondván a közreműködőknek.

Az ünnepély után Vikár Béla vette fel fonográfjába a Balogh bandájának székely kesergőt és egy csomó székely népdalt, és mutatja be az igen értelmesen érdeklődő népnek a

fonográf csodáit. A vendégszerető lelkész hajlékában kényelmesen meghálván, a társaság 15-én délelőtt a lelkésszel bejárta a falut, sok érdekes tárgyat gyűjtvén az erdélyi néprajzi muzeum számára. Ifj. Hermann Antal aztán lefotografálta a társaságot a Balogh bandájával együtt. A sikerült kép a „Vasárnapi Ujság”-ban fog megjelenni. Izletes ebéd után a társaság kocsin Siménfalva felé kerülve (s a közbeeső 8–10 falut a nagy havazás miatt etnografizálás nélkül hagyva) Tordátfaluba ment át. Mikor itt kiszállottak, természetesen ismét csak az unitárius papi udvaron legnagyobb meglepetésükre és örömükre a medeséri pap üdvözölte őket, a ki közben gyalog átjött ide, hogy helyettesítse a vendégek ellátásában a házi gazdát, a ki a Székely-Kereszturon tartott nagyszabású nemzeti ünnep szónoka volt az nap. A kedves házi asszony fényesen ellátta a „népvizslákat”. Vikár egy pár nem értékten székely népballada-varianst szedett az éneklő gépébe. Kényelmes meghálás után elbucszott a társaság. Vikár és Kovács észak felé mentek Énlaka és Firtos-Váralja tanulmányozására. Eről úgy mint Vikár később Atyhán, Etéden, Kismődön stb, folytatott tanulmányairól közelebbről fogunk tudósítást adni. (Készséges örömmel várjuk és hálás köszönettel vesszük. Szerk.)

Dr. Herrmann Antal és fia reggel Székely-Kereszturra kocsiztak. Itt köszönetet mondotak tordátfalvi házigazdájuknak, aki nem is sejtette, mily etnográfus karaván szállta volt meg az ő portáját. Meglátták aztán az iskolákat, a tanítóképzőt behatóbban szemléltek meg, különösen Borbély Samu igazgató nagybecsű értékes régiségi és néprajzi gyűjteményét. A hazafias tudós gyűjtő megígérte, hogy a néprajzi érdekű tárgyakat az erdélyi néprajzi muzeumnak átengedni.

A déli vonattal Herrmann és fia Udvarhely városába mentek. Itt meglátogatták az iskolákat; egészen részletesen megtekintették a kő és agyag-szakiskolát. Ennek igazgatójával, a nagy művészi tehetségű derék Hargitával, Herrmann megbeszélte az erdélyi néprajzi muzeummal létesíthető kapcsolatot. Később pedig az illetékesekkel a kolozsvári Mátyás-házban tervezett udvarhelymegyei székely szoba berendezését. Az aznap tartott megyei közgyűlés után a nagyműveltségű széles tudású főispán, a ki az Erdélyi Kárpát-Egyesület és az ez által megalkotandó erdélyi néprajzi muzeum iránt a legmelegebben és leghathatósáiban érdeklődik, bemutatta Herrmannat a megye intéző tényezőinek és együtt megbeszéltek a muzeum céljára a nyáron foganatosítandó rendszeres és tervszerű anyaggyűjtést. Este az alispánnal és nejevel a főispán vendégei voltak. Herrmannék, kik másnap reggel Segesvárra s az ottani nevezetességek megtekintése után Brassóba utaztak.

Kilátás van arra, hogy dr. Herrmann Antal, Vikár és dr. Szádeczky Lajos egyetemi tanár, a székely nemzeti történelem folytatója, közelebbről Udvarhelyt előadásokat fognak tartani székely, különösen pedig udvarhelyvármegyei tanulmányaikról.

Nyikai

Pesti Napló 1905.okt.19

Tudomány és Irodalom.

A Magyar Néprajzi Társaság ma tartotta meg a nyári szünetek után első felolvasó ülését. Vikár Béla, aki a népnyelvi hagyományokat évek óta országszerte gyűjti s a népies dallamokat fonográfjával örökíti meg, ezúttal ritka lelettel örvendeztette meg a magyar népköltés barátait. Már kilenc évvel ezelőtt felfedezte Vikár, hogy a legelterjedtebb magyar népballadák egyike, a Szűcs Marcsáról szóló, a Bükk aljában fekvő tősgyökeres magyar városban, Mezőcsáthon keletkezett 1822-ben, s szerzője az ott 1884-ben elhunyt Ujj Péter volt. [...]

Magyar Hírlap 1910.febr.27. (Irodalom és Tudomány)

Esemény a néprajzi társaságban.

[Vikár Béla jelentése újabb népköltési gyűjtéseiről.

Regósénekek Vas, Zala, Székelységből.

Sebestyén Gyula, Bartók és Kodály említése.

Kiházásító, eladó vagy kosarazó néven ismert dalok — régi virágénekek?

Felsőőr-Vas; Zala-Egerszeg vidéki régiségek]

Magyarország 1912.január 10. szerda (Tudomány és Irodalom)

A Magyar Tudományos Akadémia első osztálya Goldziher Ignác elnökletével tegnap este ülést tartott. Vikár Béla levelező-tag „A székely népköltészet” című székfoglaló előadásában első sorban Kriza „Vadrózsaival” foglalkozott, melyek ötven évvel ezelőtt jelentek meg. [...]

[Ugyanerről még: **Budapesti Hírlap 1912. jan. 9.**]

Budapesti Hírlap 1918.dec. 4. (Tudomány és Irodalom)

Kisfaludy-kortesnóta

Zempléni Árpád a jeles költő abból az alkalomból, hogy Vikár Bélát a Kisfaludy-Társaság tagjai közé jelölték, a következő kedves kis kortesnótát küldte használatul a Budapesti Hírlapnak:

Kisfaludy kortesnóta

Kalevalás Vikár Béla
Finn-magyar-grúz filoméla
Agg Lévai székét ülje
Lafontaine-t úgy hegedülje
Éljen a K.-köztársaság
Előön Vikaar!

Zempléni Árpád

Budapesti Hírlap 1921.junius 7.

Változás a gyorsirodájában

Vikár Béla dr. a gyorsiroda főnöke, a jeles író, tudós a múlt héten nyugdíjba ment és utódjává a képviselőház elnöke Radó Antal dr. t a gyorsiroda régi érdemes másodfőnökét nevezte ki a gyorsiroda főnökévé.

- Népköltési adalékok.* =Ethnographia, 1891/222p.
Somogyi tanulmányutamról =Ethnographia 1891/
118–123p.
- Vikár Ethn. 1899 *Somogy megye népköltése* =Ethnographia, 1899/25–34p.
*Népdallam-gyűjtéséről*¹⁵⁶ =Zenealap, 1899. XI. 25p.
Fonográfjal gyűjtött népköltési adalékok. =Ethnographia
1900.
- Vikár Ethn/m.1901 *Élő nyelvmélekek.* Bp. 1901. Hornyánszky. 14p.
(Klny. Ethnographia, 1901.)
Virágmesék. Bp. 1903, Nagel. 48p.
- SN *Somogy megye népköltése.* =Magyar Népköltési Gyűjtemény
VI. kötet. (Szerk. Vargha Gyula.) Bp. 1905.
A regős ének. Bp. 1906. (Nyelvészeti füzetek. 39.)
Szűcs Marcsa népballadának eredete. Két felolvasás
Bp. 1906, Hornyánszky. 29p. (Klny. Ethnographia. 1905)
A magyar népköltés remekei. (Szerk. és bev.) Bp. 1906.
*Le recueil phonographique des chansons populaires
en Hongrie* (az 1900-iki párisi nemzetközi folklore-
kongresszuson tartott nagyfontosságú beszámoló
kivonata) =Magyar Zenetudomány 1907.
A székely népköltésről. =Akad. Ért. 1012. 23. köt. 2. füz.
87–96p.
Analógiás hatások a népköltészetben. =Magyar Nyelvőr.
1921. 3–4.sz. 44–47p.
A Julia szép lány népballadájának problémája.
Bp. 1939. 315–325p. (Klny. Ethnographia-Népélet-ből.)

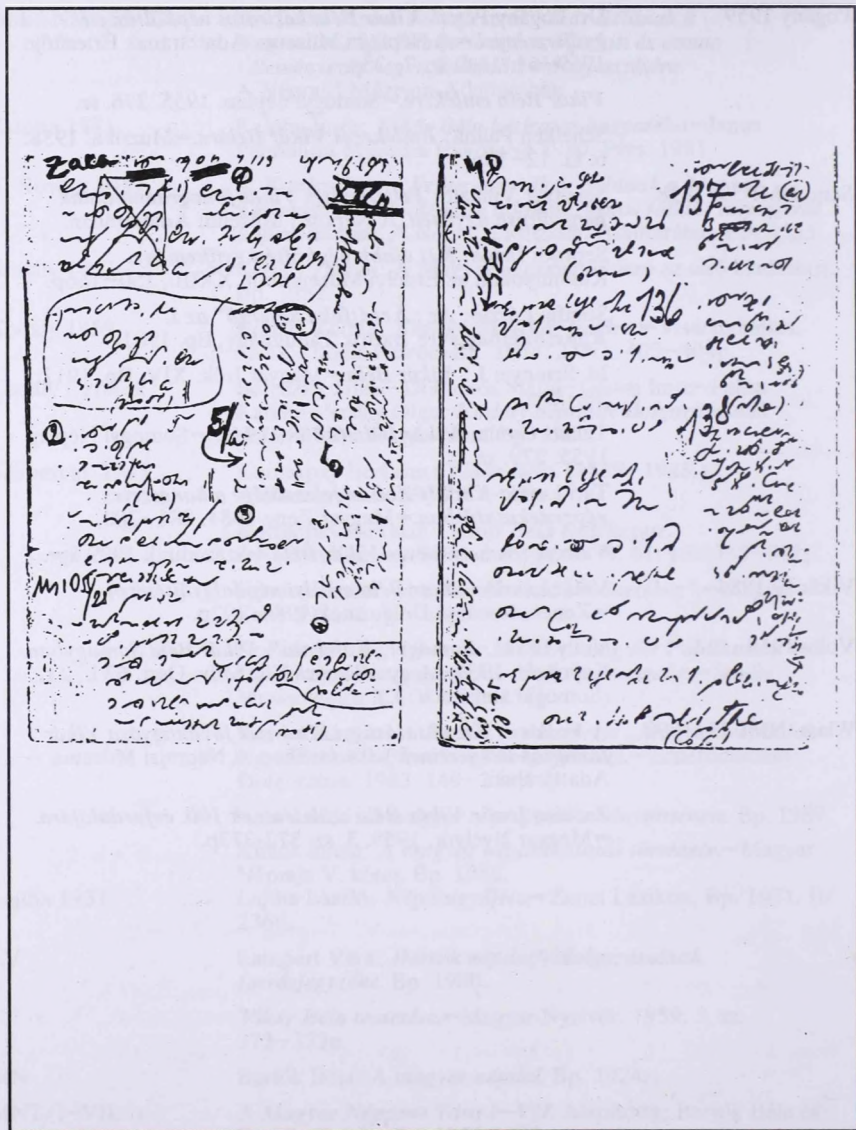
¹⁵⁶ Válasz a lap előző számában (1899.nov.5.) megjelent támadó élű cikke, melynek címe: Az örök téma.

Almási István: [Seprődi János] *A népzene kutató*. = Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése. Bukarest 1974.

- Bartók 1912 Bartók Béla: *Az összehasonlító zenefolklór*. (1912). = BÖI/30.
- Bartók 1919 Bartók Béla: *Zenei folklór*. (1919) = BÖI/31.
- Bokor Imre: *Emlékezés Vikár Bélára*. = A Könyvtáros. 1958. 2. sz. 133–134p.
- BÖI *Bartók összegyűjtött írásai I*.
Közreadja: Szöllősy András Bp. 1967.
- Dégh Linda: *Vikár Béla a néprajztudós*. = Élet és Irodalom. 1959.
- Dobszay László: *A Magyar Dal Könyve*. = Bp. 1984.
- Elscheková, A. Elscheková, Alica: *Základná etnomuzikologická analýza*. = Hudobnovedné štúdie VI/118p. (Fordította: Gyönyör Éva)
- Együd Árpád: *Vikár Béla nyomában*. (Emlékezés Vikár Bélára) = Somogy Megyei Múzeumok Közleményei, Kaposvár 1985. 123–155p.
- EMN Bartók Béla és Kodály Zoltán: *Erdélyi Magyar Népdalok*. Bp. 1921.
- Ernst Jenő: *Vikár Béla élete, kora és a gyorsírás történelmi szerepe*. = Gyorsírási Kormánybiztosság. Bp. 1941. 239/13p.
- Fiola Pál: *Vikár Béla*. Bibliográfia az 1969. ápr. 19–20-i emlékünnepe alkalmából. Kaposvár 1969.
- Gergely 1947 Dr. Gergely Pál: *Vikár Béla gyűjtőútjai nyomán*. = Ethnographia, 1947/82–84p.
- Gombos László: *Vikár Béla*. = Magyar Nyelvőr. 1946. 5–8.p.
- Gopcsa 1893 Gopcsa L.: *A magyar gyorsírás története*. Bp. 1893.
- H.A. Ethn. 1980/162 H.A. [Herrmann Antal]: *Társasági értesítések* (rovat). Ethnographia 1890. 162.p.
- H.A. Ethn. 1890/57 H.A. [Herrmann Antal]: *Műkedvelő-fotografiai kiállítás*. = Ethnographia 1890. Vegyes közlemények rovat. 57p.
- Herrmann 1907 Herrmann Antal: *Népzenei kincseink és a fonograf*. = Magyar Zenetudomány, 1907. 15p.
- Horváth Imre: *Emlékezés Vikár Bélára*. = Jelenkor, 1959. 3. sz. 77–82p.
- Jankó NMI-78/1901 *Dr. Jankó János levele A M.N.M. Igazgatóságához*. A Néprajzi Múzeum Adattárában.
- Jankó NMI-37/1901 *Részlet dr. Jankó Jánosnak a Néprajzi Osztály tevékenységéről szóló évi jelentéséből*. A Néprajzi Múzeum Adattárában.

- Jankó NMI-68/1900 Dr. Jankó János: *Felterjesztés Vikár Bélának a Nagyméltóságú Minisztériumhoz beadott és onnan véleményezés végett leküldött előterjesztésére.* A Néprajzi Múzeum Adattárában.
- Katona 1981 Katona Imre: *Vikár Béla kéziratos hagyatéka* = Janus Pannonius Múzeum Évkönyve 1980, Pécs. 1981.
- K. Kovács 1957 K. Kovács Péter: *Feljegyzés Vikár Bélának a Magyar Tudományos Akadémián talált kéziratos folklór anyagával kapcsolatban.* A Néprajzi Múzeum Adattárában EA 4535.
- Kodály 1952 Kodály Zoltán: *A Magyar népzene.* Előszó az első kiadáshoz. Bp. 1952.
- Kodály 1959 Kodály Zoltán: *Emlékezés Vikár Bélára.* = Visszatekintés. Szerk.: Bónis Ferenc. Bp. 1964. 2. köt. 403–404p.
- Kodály források Bereczky János–Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin–Szalay Olga: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai.* Bp. 1984.
- Korompay 1945 Korompay Bertalan: *Vikár Béla. (1859–1945.)* = Ethnographia. 1945. 81–82p.
Korompay Bertalan: *Vikár Béla emlékezete.* = Nyelvtudományi Közlemények. 1959. 61. köt. 388–391p.
Kovács Sándor: *A „Bartók-rend történetéhez”.* = Magyar Zene 1981/1. 72–85p.
Kovács Sándor: *Über die Vorbereitung der Publikation von Bartóks großer ungarischer Volksliedausgabe.* = Studia Musicologica XXIV. 133–155p.
Kovács Sándor: *A Bartók rendszerezte „Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye” korai jelzete.* = Zenatudományi Dolgozatok, 1983. 149–158p.
Kósa László: *A magyar néprajz tudománytörténete.* Bp. 1989.
Küllös Imola: *A magyar népdalkutatás története.* = Magyar Néprajz V. kötet. Bp. 1988.
- Lajtha 1931 Lajtha László: *Népdalgyűjtés.* = Zenei Lexikon, Bp. 1931. II/236p.
- LV Lampert Vera: *Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke.* Bp. 1980.
Vikár Béla temetése. = Magyar Nyelvőr. 1959. 3. sz. 372–373p.
- MN Bartók Béla: *A magyar népdal.* Bp. 1924.
- MNT/I–VII. *A Magyar Népzene Tára I–VII.* Alapította: Bartók Béla és Kodály Zoltán. Bp. 1951–1987.
- MNTK I. Szendrei Janka–Dobszay László: *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa – stílusok szerint rendezve – I. kötet.*
- Pogány 1953 Dr. Pogány Péter: *Az országos népköltészeti szövegkataszter.* = A Néprajzi Múzeum Adattárának Értesítője 1953. 2–3. sz. 25p.

- Pogány 1959 Dr. Pogány Péter: *Vikár Béla kéziratos népköltészeti gyűjteményei.* = A Néprajzi Múzeum Adattárának Értesítője 1959–61. 1–4. sz. 7–25p.
- Vikár Béla emlékére.* = Somogyi néplap. 1955. 276. sz.
- Schelken Pálma: *Emlékezés Vikár Bélára.* = Muzsika. 1958. 6. sz. 12–15p.
- Semayer Vilibáld: *Felterjesztés Vikár fonogramjainak megváltása ügyében.* A Néprajzi Múzeum Adattárában.
- Seprődi János: *Két újabb népköltési gyűjtemény.* Különnyomat az Erdélyi Múzeumból. XXIII., 150–166p.
- Somfai László: *Az „Árvátfalvi kesergő” az I. Rapszódiaiban.* = 18 Bartók Tanulmány. Bp. 1981.
- Id. Szinnyei J.: *Vikár Béla.* = Magyar Irók. XIV. Bp. 1912. 38–39p.
- Takáts Gyula: *Vikár Béla (1859–1945.)* = Somogyi Néplap 1955. 279. sz.
- Tari Lujza: *Kodály Zoltán jelentősége a hangszeres népzene kutatásban.* = Magyar Zene 1984. 281–300.
- Varró I.: *A hetvenéves Vikár Béla.* = Századunk 1929 ápr.
- Vikár L. 1984 Vikár László: *Vikár Béla erdélyi népdalgyűjtéséről* = Zenetudományi Dolgozatok 1984. 192p.
- Volly 1959 Volly István: *Somogyi „Kalevala”. Vikár Béla Somogyban.* Kaposvár, 1959, Megyei Tanács VB. Műv. Oszt. 63 l., 2 t. (Somogyi almanach. 4.)
- Wlass. NMI-79/1898 *A Vallás és Közoktatásügyi Miniszter jóváhagyása Vikár fonográf-hengereinek vásárlásához.* A Néprajzi Múzeum Adattárában.
- Zsoldos Jenő: *Vikár Béla születésének 100. évfordulójára.* = Magyar Nyelvőr. 1959. 3. sz. 372–373p.



Ms 1055/25: Vikár Béla gyorsírásos jegyzetfüzetének elő- és hátlapja (Zala külön füzet).

T-a-r-t-a-l-o-m j-e-g-y-z-é-k

Bartók Béla magyar dalok.	83-84; 87-89; 98-111; c
" " román	74-83; 87-98;
" " lot	84-86; 111-117;
Óboly János székely	74.
Garay Akos magyar	117-121.
Hodály Zoltán	121-122; 130-139.
Hórnagy György	58.
Verecs Gábor	123-124.
Vékás Béla	1-58; 59-63; 70-74; 125-124
" " lot	63-66.
" " román	10; 14-15; 63; ^(50. sz. 450/6.)
" " török	51.
Marton lot	66-69; -
Wichmannné, csermiz	69-70.
" finn	69.
Vékás Béla vend	129.
Leitka László magyar	140.
Hodály Zoltán lot	138 139.

A Múzeumi Hengerek Leltárkönyvének tartalomjegyzéke a Néprajzi Múzeum gyűjteményében.

Népr. Béla gyűjtése.

		1115. 27
27922	1. Fehér László loral leg. sz. Cseuce. (Borsodm.)	"
27923	h.a) Pragasán repül a daru.	"
"	b) Férgek van, kincsek van, kincsek van, kincsek van.	"
"	c) Csütörtökön virradóra a julest ez mek.	"
"	e) Elment a tél, itt a tavasz.	"
"	Meg azt mondják, hogy ez erelmé az t.	"
"	d) Nem vagyok én őrü családhoz való.	"
27924	Lányok, lányok, nékem János, arok.	"
"	Falu regin van a mi háznál.	"
"	Fato Ulma kinnél az erdőbe.	"
"	Praggett a csütörtök hóval.	"
"	Pragasán repül a daru.	"
27925	1) Nem meztél van ide halosa.	"
"	2) Praggett a csütörtök hó-hó.	"
"	3) Taj, de nagyon távolra van te töléd.	"
"	Hallok-e Róza, Katica.	"
"	Azért, hogy én ily en szagad vagy ok.	"
"	4) Látok kis lány, mit nézel a kuartér?	"
27926	Telen hozza el Blinné város.	"
"	Holnap, megyek a törvénybe.	"
"	(Am. l. helyén utolsó levél.)	"
27927	1) Hosszú nyele van a réntő kánaknak.	"
"	2) Hisz augyatom, hogy a fene egyen meg.	"
"	Azért a legényért nem adnikyatom.	"
"	3) Hisz paprika, nagy paprika mind ers.	"
"	4) Látva rózsám apta Lili Fellel, heget.	"
"	El van az én torkom rekesre.	"
27928	5) So' esél kivanok.	"
"	(Am. l. Taj, kis lány.)	"
27929	6) Nagy a rózsám ez erelmé.	"
"	7) Már minálunk este jarnak a kúba.	"

A Múzeumi Hengerek Leltárkönyvének első lapja a Néprajzi Múzeum gyűjteményében.

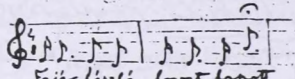
27929
23 924/64

sz. hangor

27929.c.

Csincse
[3. o. s. v.]

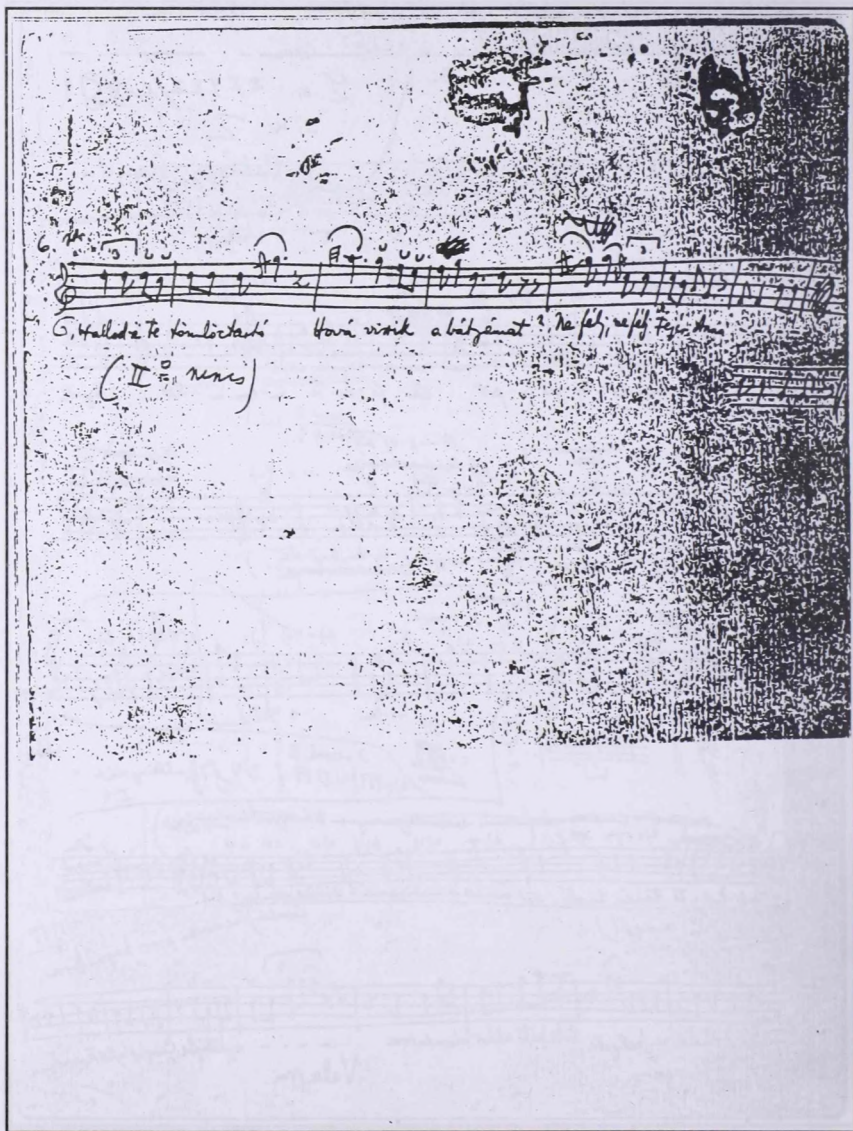
1. dal
(egyveler)



Fajér kisért lovat lopott

Léval 5. leger
2. kisért.

MH 1: Kereszty dallamincipitje a szöveg-támlap hátoldalán.



MH 1: Bartók kiegészítő lejegyzései a karton hátlapján.

2a) 2b) 2c)
2d) 2e) +

27923/e

3. 1) V

F. 2a)

Csincse (Gótsod)
Gombos Mari
Vikár

Rubato
Tárléggé

Ma ga-ti-re-pi-er-da-ma - Is-ten-ke-ze-dik-si-ke-ze-lu! Itt kell huy-ni-ke-ze-lu-met

De-ne-er-e-ke-ze-ga-ke-ze-met! Itt kell huy-ni-ke-ze-lu-met, De-ne-er-e-ke-ze-lu-met

ga-ke-ze-lu-met

MH 1: Bartók lejegyzéssel leragasztott Kereszty-támlap.

F.: 11a)

I. m. 27932 b/

Csinare, Janya, Borsoda.
Kis Zsófi
Vikár

Handwritten musical notation on a staff with lyrics: *Csi-ná-le-si er-dön Csi-ná-le-si er-dön Van egy fi-a-*
 (many variations) *

Handwritten musical notation on a staff with lyrics: *tal fa, Van egy fi-a-tal fa.*

Handwritten musical notation on a staff with lyrics: *5.6. ut. felvétel rom!*
 (many variations) *

Handwritten notes and scribbles, possibly indicating performance instructions or corrections.

11 b) rom. (valami based)

C.I.

3 2 3

MH 11. a) dallam Bartók lejegyzése.

57. sz.

a)
 Ha megérted én ezt a könyvem,
 Elkiáltom magamat a csodák:
 Tökéletes mintem leges könyvem!
 Éi nyit a lényedre, fénnyel a fénnyel,
 fénnyel a fénnyel, a leges könyvem!
 (Kari Könyv, K.-M.)

b)

Ha jai azes tudtam volna elve,
 Hogy keserü Örvény Jókai könyve,
 Elhajtottam volna
 még tízezer könyvet,
 Hogy az talit volna
 A behívó cédula.
 (U. a. U.)

c)

Marra mári libija
 Muvolt a Dunára
 [A többi hiányzik. az egész l. 56.]
 (Görög. Ezer. U.)

Kestkemény
Pincsi József

284
A)

Petyus-vagyok, bátyámat kiütöttem,
a gúnyos öpör is veszem,
de jó gúny kéjjellegel nagyon -
a babaimat az anyám hozom.

B)

Pincsi József

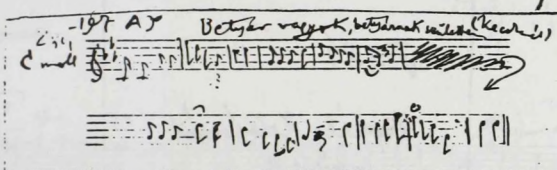
Tala van a művelővel önnel -
sala van az felül két vég leánygal:
párosnál Péter és József önnel,
de József, hi József önnel alig talált.

Sej nem sivat ei dicsőség, mer görbe-
kötés pápai póhára az kerembe -!
hogy lass monja az a vity dicsőke
hogy az babám, [két év név] kényesül és
az ölémben.

"Belüskölő Pincsi József, Kestkemény."

32789.

-197 A) Betjér vagyok, betámaszt mellek (Keresztes)



-197 B) Tele van a városotok virággal



MH 284: Kereszty dallamlejegyzései egy következő kartonon..

F. 284

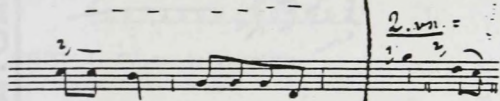
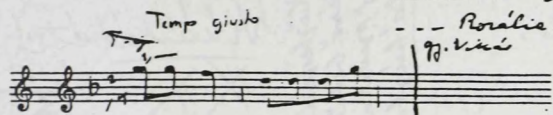
Kodály Zoltán
jegyzete le,
2. V. k. tárlapján

MH 284: Kereszty dallamjegyzéseinek hátoldala Bartók megjegyzésével.

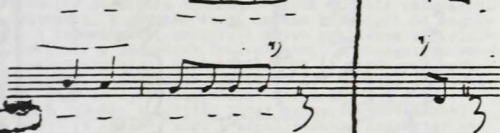
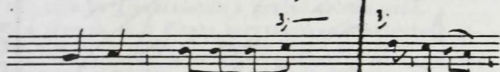
$\frac{E}{v-8}$ 111|0| (13.)₁ 204a. δ (V) 4
MF. 2266. b)

Hottó (zala)

--- Roralia (vagy)
97. k. k.



nicht iller a mósokra,



2. Minquán gőzök a tá,
Sungyi - - - -

1. Nincsen Cserindelen,
Sungyi vésztelen,
Munka a. k. t. ... ódon
Lorincz kaporoktalan.

Nincsen ki min

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

Vilárdi et al
XX

A közzétett
adatok tekintetében
szíveskedek
köszönöm!

Vilár Béla

Has - Beszélés -
magyar anyagához

A Vilár-jegyzet elalásának
ingyennel, bal póló,
az adatok anyagát tartalmazó (jórta)

1952. június
Kádár Béla

Gergely Pál gépelt áttétellapokat tartalmazó borítékja a Pogány Péter adta számmal.

TARTALOMJEGYZÉK

a VIKÁR ÁTTÉTEL I.-XXI.sz. borítékaihoz.

Vikár Béla hatalmas folklór gyűjteményének hagyatékát Gergely Fál írta át gyorsírásból a gyűjtő halála után.

Ez a jegyzék az ő általa borítékokban elhelyezett gépelt lapok alapján készült el. Fogány Péter megköszönőleg időrendi sorrendbe rendezte el a borítékokat és mindegyiknek sorszámot adott. Az alábbi tartalomjegyzék is tőle származik. Először feltünteti a gyűjtés évét, azután helységét és megyéjét, végül a lepszámokat, amelyeket egyes gyűjtések elfoglalnak. Célszerű ezt a jegyzéket lemásoltatni, a szaggatott vonalaknál szeletekre vágni a másodpéldányt és mindegyik borítékban elhelyezni a megfelelő szeletek. Azt tartjuk a legcélszerűbbnek, hogy az egész hagyatékot ezentúl V I K Á R Á T T É T E L plusz a boríték romai száma, megnevezéssel invezsük. Annai is inkább, mert a népköltészeti Kataszter céduláin, a cédulák bal felső sarkában ilyen módon van a külön cédulákra gépelt szöveg forrásahelye megjelölve. Ez három példányban készült, egy a Néprajzi Múzeum, egy a Népművészeti Intézet, a harmadik pedig a Budapesti Egyetemi Néprajzi Intézet tulajdona. Azokon a cédulákon a múzeumi hengersizámokat is fáradtságos munkával feltüntettük. Ez a tartalomjegyzék csak annyiban tartat igényt a pontosságra, amennyire a gyorsírásos feljegyzések sokszor fogyatékos vagy homályos adatai alapján lehetséges volt Gergely Fál illetőleg Fogány Péter számára az egyes falubeli gyűjtések számbavételére. A jegyzék elnevezésénél, mint az Országos Népköltészeti Kataszterben mindenütt, az 1914. előtti állapotokat vettük irányadónak, az egységesség kedvéért.

A tartalomjegyzéknek ezen 1-11.lapból álló példányát a Magyar Népzene Tára Szerkesztőségének kérésére és annak számára készítette el

Pogány Péter

Budapest, 1955. október 1.

Pogány Péter bevezetője a Gergely-Pap áttételekhez készített mutatók első oldalán a Zenetudományi Intézet gyűjteményében.

Siménfalva /Udvarhely/

Bévi Ferencné 1, 2, 4, 9, 11-13,
 Bencédi Juli 3, 10, 14-16,
 Demeter Elek 17, 18,
 Szász Ferenc gyűjtése 19-24,
 Gál Ilona 25, 26, 27, 28, 29,
 Demeter Klla 25, 26, 27, 28, 29,
 Pál János gyűjt
 Lévétén 30, 34-42 a
 Marcai Ferenc 31,
 Janda Ferencné, ss.
 Gál Zsuzsa 32, 33,

Korond /Udv./ 1902. VDII.25.

Oláh Istvánné /91 6/ 43
 Belás Ferencné ss. 44
 Lőrinc Ester

Kardrétfalva /Udv./ VIII.27.

Szv. Mihály Józsefné 45, 46, 86, 88
 Szv. Tibád Lajosné /75-76 6/ 47-49, 77, 78, 82, 82 a, 83, 110
 Ferenc Antal 50, 51, 56, 57, 87, 91-97, 105-109,
 Sándor Mariska /50 éves vénlány/ 52-55, 59 a, 60-63, 66, 68-70,
 76, 84, 85, 156-a, 162, 164
 Sata Péterné /82-83 6/ 58, 59, 64, 65, 67, 71-75, 79, 80, 81,
 Dávid Ferencné /60/, 89, 90, 99, 104,

Abrudbánya, Verecspatak?

Nagy Józsefné 99, 100, /101/, 102, 103,
 Előadó neve nélkül 101,

Egy lap Pogány Péternek a Gergely-Pap áttételekhez készített mutatójából a Zenetudományi Intézet gyűjteményében.

Handwritten musical score on four staves. The notation includes notes, rests, and bar lines. The lyrics are written in Hungarian. Annotations include '1)' at the top left, 'A) A) A) A)' above the first staff, and 'A) A) A) A)' above the third staff. The lyrics are: 'Melyek széke' (top), 'lele' (second staff), 'h-e e j g g g g g g g' (third staff), and 'A) A) A) A)' (fourth staff).

Kereszty István Vikárhoz írt levelének hátoldala dallamlejegyzésekkel
a Zenetudományi Intézet gyűjteményében.

Fehér Lakló.

Fehér Laci lovas lovas
a Dekanoktól a
Laj: minti-file Bismarkusztól, EA 2 2 99
Fegyver, nyereg-, korbáccsal.

Nehe mint Fene vöröse,
fog, ezt meg, meg is fogja;
Fog, te költés a kuncsot,
az akasztani vele!
Keres, léte, vöröse vöröse,
minden kivilletve vele.

Ozhei Anna hogy meghallotta,
hogy a belye fogu vörö [v. ki van fogu];
Fog, te költés a lovakas,
|| fog, [v. rak!] mellis hat amuzgat, ||
|| hadd vittem ki a belyemre!

Edis talogán, én kivillet:
kardos, vöröse vele halot!
- az kili vele, hej! a kuncsot,
az akasztani valóval;
Hej! kuncsotvöröse vöröse,
blögöttek fejét vöröse!

Hej jóls többre Fehér Anna,
Hej! kivilletvöröse a fogu vörö,
fogu vörövel palotán,
hej kivilletvöröse a nyereg vörö.

- Akaszt - a Fehér Anna
edis vöröse, Kép Diana!
Hej akasztani, hej akasztani,
mer vöröse fegyvervöröse halot.

- Ezt akaszt, ezt nyereg vörö,
engem a fegyver vörö;
a kivilletvöröse fegyver,
vörö vörö kivilletvöröse!

Füster: Városi (189, G.) - Egypárlás címszóval

Egy párlás, ez a párlás, így néz ki a párlás, a párlás

Füster: Városi (190, D) - Amellennél

Délre néz a bék - Fény a rénszarvós. Mind a székely, mind a székely

Füster: Városi (190, C) - Aj, ha is tudtam

Aj, ha is tudtam, titkot és varázst, Városi Kertész, városi

Füster: Városi (190, F# D) - Városi

Zöldes indellék, zöldes indellék, Nagy Kertész, Városi

Füster: Városi (190, E) - Városi

Városi Városi, Városi Városi, Városi Városi, Városi Városi

Kereszty István Zenetudományi Intézetben található lejegyzéseinek ívrekonstrúciója a szeletekre vágott kottákból.

Csincsei gyűjtés.

Borsodmegye, 1896 dec. 24-26. 47m 2a

1 Magasan repül a daru,
isten hozzád, kedves falu!
Itt kell hagyni kis fiúmat,
Benne az én kedves gúlbombát.

Kis angyalom arra kérélek;
légy hü, amig visszatérek,
hü szívedbe rejtsd el engem,
vagy létsz engem többet, vagy sohasem.

A szerencse vigyázzon rád!
Ugysem látjuk el már egymást,
irigyelik azt az eget,
hogy én, kedves rózsám, tied legyek.
Irigyelik a csillagok,
hogy én, kedves rózsám, tied vagyok.

/Combas Mari Igritből/

Ha meghalok csak az a kérésem, n
muzsikászó kísérvén ki engem,
udvaromon az a nőta járja:
hűtlen rózsám, mért viszel a sirba?

Ha meghalok az a kívánságom,
hogy a rózsám koporsóhoz álljon,
ott legyen, míg letesznek a sirba,
egy pár könnyet ejtsem koporsómra.

Pest-m. Zoldhalom 18-19.

három a patika-i ozerrel.

El is megy ő a patikába,

megül a patika ajtóba.

Gondolkozik sejhaj a maga sora felől,

hogy melyikből kérjen legelőször.

Kérdi tülle a patikáros:

fejér kell-e kinkiny vagy piros?

- Fejér is kell sejhaj, de meg halvány piros is.

azaj jobban szorot a babám is.

/Kertőzné/

19. Debreceni gujselegény

belefult a kutba szegény.

Szomjan saradt a gujúja,

itassa meg a babúja!

Ki ivott belőle, ki nem,

de én arrul mit tehettam?

/Kertőzné/

Vikar Péter groninger feljegyzéséből átveve:

Stán László.

onnyal elűti onnyifőnök, és onny groninger lőni.

Budapest, 1949, sept. 18.

ZI 3.: A *Torontól—Pest* elnevezésű füzet Pap-áttételének utolsó lapja
a Zenetudományi Intézet példányában.

ELTE - FELKUTATÓ TÁRSASÁG
 MTA NÉPRAJZI KUTATÓ CSOPORT
 KÉZIRATTÁR

SZÁM 1. Terület MAGYARORSZÁG

Cyőző VIKAR BÉLA
 (Ált. és György P.)

Helység (és járás) Resznek, Pápa
Kerkantmikly
Nemeshegy, Pann
Kass, Szentgyörgy
völgy, Velem,
Juhász, Bék
dogán, Felsők
ök.

Megye Vas-Zala
Veszprém m.

Lakhely _____

Cyőjete ideje 1910.

Tartalom Népdalok, balladák, táncok és
lakodalmi kiegészítések, kőm
tők (melléklet: a művészi fenyőfák
hengereken lévő anyag) - 250 szav
- 141.

lap _____ rajz _____ fénykép _____
 cédula _____
 térkép _____ köv. 1 mell.

Megjegyzés kerítés

Földr. mutató _____

Szakmutató _____

Lelkirokk kelte 1980 év febr. hó 11. nap.

KI 1.: A Vas-Zala-Veszprém füzet Gergely-áttételének borítója az ELTE Folklor Tanszék Adattárában



M. H. 1. 2208
NÉPRAJZI OSZTÁLYA.

22. 12.
1905.

Köz

Semayer Vilibáldhoz úrnak
Közlemény

Mint hogy a legfrissebbi számokban
előfordultak egyes ismeretlen
megfigyelések: kívánok a
Közleményben van bízni tudni
a real a kértől fordítva a
1. osztályra vonatkozó, melyről
fellelhető volna azonos körülmény
hogy reflektál-e az osztály
Személyes megfigyeléssel a
Közlemény 1906. évi füzetében.
B. Vikár névelő kérem,
még

Bp. 1905. 12/10
IX. Szócsk. u. 43

v. m.

Kiv. (Birtokos)

1906. nov. 1-22

72 évesen reflektálunk.

T. 14

Vikár Béla

Mezőkövesd 1.

1. Megtiltottam a szívemnek szeretni,
új szeretmet, új gyötrelmet karcsonfi.
Ki is éltem a tilalmat sokdíg,
Nagypéntektől piros Pünkösöd napjáig.
Piros pünkösöd felkosolygó hajnalán
rám nézett egy csillageszemű barna lány.
az a nézése megigézett, megártott,
elfelejtettem az egész világot.

Sej, azóta furocsán vagyok szívemvel!
Vagy kell, vagy nem, mindég egyre kelepel.
Csendesitném, csillapitnám, hiába!
Nem hallgat már a gardája szavára.

Barna kislány, csillageszemű galambos,
te csaltad át szívemet a tilalmon.
Csendesítad le, hogyha szeretesz igazán,
ne add vissza, tartad örökre magadnál!

/Stefán Judit, 60 éves/

2. Piros betyár vagyok, Patkó ja zón nevem. MM LM/A
Tizenhárom megye régen keres engem.
Hegyeken-völgyeken hiába mászkáltam /mászkáltak/.
A szegénylegényre sehohsem találtak.
Mer ottég is jártam, ahol nem gondolják,

KI 13.: A Heves II. füzet Gergely-áttételének első lapja
az ELTE Folklor Tanszék Adattárában

REMÉNYI GYENES ISTVÁN:

JOACHIM JÓZSEF, A „HEGEDŰSÖK KIRÁLYA”

„Denn er war unser — Mert ő a miénk volt” — mondja Goethe Schillerről emlékezve egyik költeményében. Ezzel az idézettel kezdi Péterffy Jenő, a neves esztéta és zenekritikus (1850–1899) a Joachim József pesti, Vigadó-beli fellépéséről írt beszámolóját az Egyetértés 1879. január 9-i számában. Hangsúlyozva ezzel, hogy a művész, aki Berlinben trónolva nyerte el a „Hegedűsök királya” rangot, maga is úgy nyilatkozott: „hazatér”, amikor Pesten hangversenyez.

Magyarként tartja őt számon az egész világ — a mai lexikonok is, minden nyelven.

Természetes is ez, hiszen annak idején kortársai sem gondolkoztak másként.

Mendelssohn nővére, Fanny Hensel, húgához, Rebekkához intézett, 1843. október 18-án keltezett levelében így számol be a lipcsei zenei eseményekről: „... és egy végtelenül kedves 12 esztendőes magyar fiú, Joachim...” Amikor pedig ez a „kedves” Joachim 13 évesen Londonban hangversenyez, fellépését így hirdetik: „The celebrated Hungarian boy” — a híres magyar fiú. És Párizsban ugyancsak: a „grand et célèbre violoniste hongrois” felléptét dicsérik.

Magyar származásáról ő maga sem feledkezett el soha. Hogy is tehetne volna, hiszen itt született, és itt élt tízéves koráig. S a gyermeki évek élményei, benyomásai kitörölhetetlenül beivódnak egy ember tudatába. Legjelentősebb tanítványainak egyike, Hubay Jenő írta külföldre szánt megemlékezésében: „Kitüntető jóindulatát nagyobbra bizonyára magyar voltomnak köszönhettem. Gyakran ifjú honfitársának nevezett.”

Igaz, Joachim se beszélt magyarul, mint ahogy Liszt Ferenc sem. Mégis, Liszt honfitársaként fogadta a fiatal hegedűst Weimarban. És honfitársi kapcsolat alakult ki Joachim József és a világhíró Reményi Ede között is.

Ha pedig szerzeményeit nézzük: legmaradandóbb műve az 1860-ban kiadott „Konzert in ungarischer Weise”, amelyről másik világhírűvé lett tanítványa, Auer Lipót (1845–1930) így emlékezik meg: „ezzel szülőhazája iránt kívánta leróni kegyeletét”. Életrajzírója, Andreas Moser (1859–1925) — aki Joachim tanítványa s a berlini főiskolán aszisztense, majd utóda volt — ugyancsak azt tartja: „Magyar Hegedűversenye érett gyümölcse annak a hatásnak, amit Joachim hazája nemzeti zenéjével való bensőséges kapcsolatának köszönhet.”

Mégis, megtörténhetett, hogy az 1967-es kiadású Magyar Életrajzi Lexikonból kimaradt Joachim József neve.

Ezt csak azzal lehet magyarázni, hogy általában kezdik elfelejteni a korszakalkotó jelentőségű magyar mestert. J. H. Hartnack „Korunk hegedűsei” című könyvében — amely e téma körülbírájának tekinthető — olvashatjuk:

„Joachim József a hegedűjátéknak és az egész modern zeneművészetnek a fejlődésére ugyanolyan mértékben gyakorolt pozitív jelentőségű hatást, mint negatív értelemben Paganini. Mégis, neve a zenebarátok mai nemzedéke előtt, és csodálatosképpen azok előtt is, akik a hegedűjáték és a hegedűirodalom iránt különleges érdeklődést tanúsítanak, úgyszólván ismeretlen. Míg Sarasate legalább mint zeneszerző él korunk tudatában, erről az emberről manapság úgyszólván semmit sem tudnak. És ez tulajdonképpen furcsa, hiszen Sarasate egy korszak véget testesítette meg, Joachim József viszont egy újnak a kezdetét — mégpedig egy olyan korszakét, amelyben még ma is élünk.”

Nézzünk csak e korszakváltásnak a mélyére.

Ahogy a koncertáló művészet a polgárosodás idején kialakult, a 19. század elején a hegedűsök fellépései is igazodtak a polgári ízlés korai légköréhez. Általában parádézó mutatványosok voltak, a műsoron virtuozitást csillogtató koncertek szerepeltek, de főleg a manapság zsáner- vagy szalonaraboknak nevezett apróságok. Olyan művek ezek, amelyeket a mi korunkban többnyire csak ráadásként játszanak vagy a program végére iktatnak be – egyrészt, hogy az előadók „brillfrozsanak” velük, másrészt, hogy megpihentessék hallgatóságukat a nehezebb – illetve „súlyosabb” – számok szellemi feszültsége után. Bach hegedűművek? Nem is tudtuk rólok. Mozart? Kifütyülték volna. Beethoven hegedűversenyét Franz Clementnek, a híres osztrák virtuóznak ajánlotta. Aki is úgy adta elő, hogy az első és második tétel között a közönségnek ételeket szolgáltak fel, a tételek közötti második szünetben pedig saját, szonátának nevezett variációsorozatot játszott a egy húron, de úgy, hogy a hegedűt fordítva tartotta: húrjaival lefelé... Meg is bukott a beethoveni remekmű! Szinte el is felejtették létezését – amíg az ifjú Joachim műsorára nem vette.

És hirdette: „A művész létezik a zenéért, és nem a zene a művészekért.”

De addig...

Csillogtak a hegedűsök a maguk virtuóz világában. Égre futott az üstököscsillag is: az olasz Niccolò Paganini, aki a hegedűsátán technikáját az ördöngösség szintjére emelte, és koncertjein saját bravúrdarabjait játszotta. (Ő volt az első hegedűművész, aki – minden mecénás nélkül – pusztán a polgári közönség számára adott hangversenyéből meg tudott élni.)

Halála után sokáig, nagyon sokáig minden újonnan feltűnt hegedűsígéretet „második Paganini” jelzővel kezdték hirdetni.

Persze Joachim Józsefet is. De őt nem sokáig. Hiszen amikor Londonban először ragadtatta el a londoni, nem könnyen lelkesedő közönséget Beethoven versenyművével – 1844-ben –, a „celebrated Hungarian boy” mindössze 13 éves volt...

A GYERMEKÉVEK

Egy Pozsony melletti falucskában született. A nyugati határszéli Magyarországon, amely föld oly sok zsenivel gazdagította a világ zeneművészetét. Nemcsak magyarokkal, hiszen nem kétséges, hogy Haydn alkotóerejének kialakulásához jótékonyan hozzájárult, hogy 30 évig Kismartonban és Észterháznál élt. De ezen a tájon született Liszt Ferenc, Mosonyi Mihály, Nikisch Arthur, Richter János, Hummel Nep. János, Dohnányi Ernő, Bihari János, Goldmark Károly, itt töltötte gyermekkorát Erkel Ferenc, Bartók Béla, Kodály Zoltán...

És itt látta meg a napvilágot, a Pozsony megyei Köpcsényben – amely ma Kittsee néven Ausztriához tartozik – 1831. június 28-án Joachim József, egy nyolcgyermekes kis falusi zsidó szatócs, Joachim Gyula hetedik gyermekeként.

A gondos apa, hogy gyermekeinek jobb nevelést adhasson, akként intézte ügyeit, hogy 1833-ban Pestre költözhettek. Így hát a kis Pepi – így hívták otthon, hiszen a szülőfaluban főként németajkiúk laktak – gyermekei 10 éves koráig a magyar szellemi élet központjában töltötte, ennek légköre kellett, hogy nyomot hagyjon benne élete végéig.

Annál is inkább, mert „karrierje” is itt kezdődött.

Amikor Pepi 4 éves korában játékhedűt kapott, azon oly tisztán utánozta nővére énekét, hogy felhívták erre az apa figyelmét. Jellemző a családfő lelkiismeretes gondolkodásmódjára, hogy a tehetségesnek tűnő gyermeket azonnal a legjobb kézbe adta. A Német Színház operai részlegének koncertmestere, a lublini születésű Stanislaus Serwaczínski komolyan vette a kisfiú oktatását. Nemcsak hegedülni tanítja, hanem kulturált lényével befolyásolja egész gondolatvilágát. Kiegészítették ezt az iskolai tanulmányok. Az első osztályt a fiúcska nyilvános iskolában járja, de a további osztályok anyagát a Singer család magániskolájában sajátítja el. Itt barátságot köt a vele egykorú Singer Ödönnel – aki később társa lesz a bécsi konzervatóriumban is, és ugyancsak jó híru hegedűművészé válik: koncertmester Weimarban, majd a stuttgarti konzervatórium professzora.

Serwaczínski elviszi kis növendékét az operaelőadásokra is, hogy látókörét szélesítse. Joachim később, amikor ifjúságáról mesél életrajzírójának, Andreas Mosernek, különös

meghatottsággal emlékszik erre az élményére. Conradin Kreutzer népszerű operája, a „Granadai éji szállás” volt műsoron, és szeretett tanítója játszotta a hegedűszólot. Ott ismertette meg a gyermeket a zenekari apparátussal. És ott mutatta meg Guarnerius-hegedűjét, amelynek képe örökre bevésődött a fiúcska emlékezetébe. Olyannyira, hogy meglelt férfikorában, egy svédországi turnéja alkalmával Biernacki lengyel hegedűművész kezében felismerte első mestere hangszerét; meg is vásárolta, és élete végéig becsben tartotta.

Pepi közben olyan haladást ért el, hogy Serwacziński 1839. március 17-én fellépteti a Nemzeti Kaszinó estjén. (Ettől a naptól számítva később Joachim is művészi pályája indulását.) Friedrich Eck (1776–1809) kéthegedűs koncertjét játsszák együtt tanárával, majd a 8 éves gyermek Pechatschek „Variációk Schubert gyászkerengőjére” című, akkor divatos, nagyon nehéz művét adta elő. A „Tükör” című lap szerint:

„Erről a csodagyermekről nem tudunk többet mondani, mint hogy benne és általa egy valóságos csodát láttunk és hallottunk. Előadása, az intonálás kifogástalan tisztasága, a nehézségek legyőzése, a ritmikai biztosság annyira elragadtatta a hallgatóságot, hogy szüntelenül tapsoltak, és mindenki azt jósolta, hogy belőle második Vieuxtemps, Paganini, Ole Bull válik.”

„A ‚Tükör’ persze tévedett — írja erről Hartnack, már említett könyvében. — A csodagyermekből nem vált második Paganini, hanem éppen Paganini legyőzője...”

Első fellépése felkelti iránta két nemesi család érdeklődését, ahol barátságukba fogadták. Rosty Albertnak, a Nemzeti Színház (akkor még Pesti Magyar Színház) „hangászati igazgatójának” házában a szívesen fuvolázgató Eötvös József báróval is muzsikálhatott, és megismerkedett az ifjú Trefort Ágostonnal. (A jövő két neves, haladó szellemű kultuszminisztere lesz később a két szép Rosty-lány férje! Ami nem csodálható, hiszen a nagy műveltségű, zeneértő házigazda a reformkor eszméit azzal is kívánta szolgálni, hogy lemondott nemesi előjogairól...) A másik család: Brunswick (Brunsvik) Ferenc gróf és húga, Teréz. Igen, ők azok: Beethoven barátai! Ferencnek ajánlotta a bécsi zenetítán az op. 57. Appassionata szonátát és az op. 77. Zongorafantáziát, Teréznek pedig — akiről tudvalevően okkal feltételezik, hogy ő volt a „halhatatlan kedves” — az op. 76. szonátát.

Mindkét házban rendszeresen játszanak vonósnegyeseket, főként klasszikusokat. A kis Pepi tevékenyen is bekapcsolódhat a kamaramuzsikálásba...

Ez tehát az a légkör, amelyben Joachim József felcseperedett. Pesten érték azok az első benyomások, amelyek egy gyermek érdeklődését életre kihatóan befolyásolják, irányítják. Ő maga is erősítette ezt Moserrel folytatott beszélgetései során. Magyarországi évei alatt került olyan emberek társaságába, akik nemcsak az áhítat sóhajaival idézték Beethoven emlékét, hanem vele szoros személyi és szellemi kapcsolatban álltak. Nem kétséges, hogy ez a hatás nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy később Beethoven hegedű- és kamaraműveinek igazi népszerűsítője, mindmáig érvényesen is egyik legnagyobb, leghitelesebb tolmácsolója lett.

A szerencse továbbra is a gyermek mellé szegődött. Pestre jött látogatóba Joachim-mama Bécsben lakó fivérének lánya, Figdor Fanny. Képzett zongorista, zenerajongó, aki később a gazdag, tekintélyes Wittgenstein nagykereskedő feleségével jelentékeny befolyást gyakorolt Lipcse kulturális és zenei életére. Serwaczińskivel közösen ráveszik az apát, hogy Pepi, tanulmányainak folytatására Bécsbe költözhessek. A neveltetés költségeit és felelősségét Figdor-nagypapa és Fanny vállalja.

BÉCS

Így került, alig tízévesen, Joachim József Mozart és Beethoven városába.

Ott élt még a nagy Joseph Mayseder (1789–1863), aki annak idején Schuppanzighnak, Beethoven hegedűtanárának (1776–1830) kvartettjében is játszott, s akit Paganini személyesen dicsért meg tónusáért és technikájáért. Eduard Hanslick, a kor legbefolyásosabb zenekritikusa (1825–1904) írta róla: „Beethovennek csak első vonósnegyeseit szerette; a

késői kvartettekhez hiányzott belőle a szeretet és a megértés, de a nagyság és a szenvedély is.” Joachim tisztelettel csodálta. (Amikor évtizedek múltán Brahms egyik Magyar táncát átírta hegedűre, az egyik helyet így jelölte meg: „à la Mayseder”...)

A kisfiú találkozhatott még az öreg Franz Clementtel is, a hegedű zsonglőrével — aki valamikor oly sikertelenül mutatta be Beethoven neki ajánlott versenyművét. Ezt később Joachim József támasztja fel tetszalottságából halhatatlan életre...

De a hegedű „bécsi iskoláját” igazából az ugyancsak Pestről odaszármazott Böhm József teremtette meg.

Pepi azonban kezdetben csak közvetve kerül vele kapcsolatba — tanítványai révén. Először a Figdor-családdhoz bejáratos — ugyancsak magyar — Hauser Miksa (1822–1887) tanítgatja. De csak néhány hónapig. A Pepinél alig idősebb fiatalembernek nincs türelme az oktatáshoz — és ellenállhatatlan vándorösztöne már hajtotta a nagyvilágba. A fiút ezután az ugyancsak Böhm-növendék Georg Hellmesberger (1800–1873) veszi kezébe, aki saját — később ugyancsak neves hegedűsökké váló — fiaival, Joseph-fel (1829–1893) és az ifjabb Georggal (1830–1852) együtt foglalkozik vele. És ő ijeszti meg a látogatóba jött szülőket azzal, hogy Pepiből sohasem lehet igazán jó hegedűs! Mert kiderült, hogy Serwaczínski — s erre maga Joachim is így emlékezik vissza — szinte kizárólag a bal kéz technikájának képzésére fektetett súlyt, és elhanyagolta a jobbkezes-technika kialakítását. Olyannyira, hogy Hellmesberger szerint a vonókezelés deformáltságát már nem lehet helyrehozni...

Elképzelhető a család elkeseredettsége. Csalódottan akarják visszavinni a fiút Pestre, hogy más pályát keressenek számára. Pepi azonban nem hagyja magát. És megint a véletlen segíti.

Heinrich Ernst (1814–1865) hirdetett hangversenyt. A gyermek könyörgésére beleegyeztek, hogy ezt még megvárják Bécsben. Köztudomású volt, hogy Ernst is gyermekkorában kezdte tüneményes pályafutását, és világszerte úgy tartották: neki sikerült igazán el-sajátítani a Paganini-féle stílust és technikát. A család tehát megállapodott abban: Ernst tanácsa döntsön a fiú sorsa felől.

Ernst meghallgatta a kis művészjelölt panaszát. Játéka után megállapította: annyira tehetséges, hogy érdemes nekikezdeni a hibák kijavításának — amit nem tartott kilátástalannak. És elvitte Böhm Józsefhez, akitől ő is tanult — „mindent, amit tanártól tanulni lehet”.

Böhm pedig nemcsak elvállalta, hanem magához vette otthonába az ígéretes tehetséget, hogy képzése még alaposabb lehessen. A gyermektelen házaspár megható szeretettel vette körül. Nem érdekelte őket, hogy ezzel magukra zúdították a bigottan vallásos bécsiek nehezételét, mivel hívő katolikusok házában zsidó gyermeket nevelnek. „Te csak gyakorolj szorgalmasan — mondta a szeretetreméltó asszony —, a többit majd én elintézem magával a Jóistennel.”

És Pepi gyakorolt is szorgalmasan. Mesterének útmutatása alapján olyan mértékben is tudta javítani a jobb kéz hibáit, hogy éppen az utolérhetetlen vonótechnika lesz előadóművészetének egyik fő jellegzetessége. Már első konzervatóriumbeli fellépése után, 1842. január 31-én méltányolja ezt a Wiener Theaterzeitung kritikája:

„A mai est pálmája méltán jutott Böhm tanár tizenegy esztendő tanítványának, Joachimnak... Valóban zenei csoda! — Ha hallgatjuk ennek a fiúnak a játékát, ezt a zengő fájdalmat, melyről azt hitük, hogy csak komor élettapasztalatok képesek a hangszerből kicsikarni, optikai csalódás áldozatának érezzük magunkat. — Szép vonóvezetése még a legheterogénebb fekvésekben, az E és G húron is zavartalan. — Nemcsak az egymást túlszárnyalni akaró nehézségek leküzdésében való biztonságát, hanem a hegedűjáték minden báját is bemutatta. Akkord akkordot követ a legnehezebb formákban... futamok a leggyorsabb tempóban, arpeggiók, szilárd és ugráló vonóval, staccatók a vonó hegyével és közepével, pizzicatók közbeiktatásával, egyszóval mindent játszott ez a fiú, ami neheznek nevezhető...”

Joachim tehát máris magáévá tette mindazokat a sajátosságokat, amelyek Böhm iskoláját jellemezték. Hegedülése megközelíti az emberi hangot, a bal kéz ujjai – e készségét, mint tudjuk, már Pestről hozta magával – kristályos tisztaságot teremtenek; az összes vonásnemek tökéletes kidolgozásáról s e technikának a zenét szolgáló alkalmazásáról Bécs zenei köreiből szinte legendák alakulnak.

Ekkor még nincs 11 éves sem. És ez még nem volt az igazi bemutatkozása. Még folyik a lázas munka Böhmék otthonában.

Fejlődéséhez természetesen hozzájárult az a légkör is, amellyel Bécs sokszínű zenevilága vette körül.

Egyrészt: nagy hatással voltak a fogékony gyerekekre a külföldről jött hegedűvirtuózok bécsi fellépései. Ernst, Bériot, Vieuxtemps, s a különös produkció: a csodagyermek Milanollo-nővérek, Teresa (1827–1904) és Maria (1832–1848) duója. (Teresával – aki 1853-ban, a Zenede javára Pesten is nagy sikerrel koncertezett – élete végéig tartó barátságos is kötött.) Ezek meghallgatása, megfigyelése technikája kialakulását segítette elő.

A másik hatás ennél bensőségesebb: nemcsak Joachim későbbi életét, tevékenységét befolyásolta jótékonyan, hanem általa az egyetemes zeneelméletet, zenekultúrát is. Böhm ugyanis azonnal bevonta a gyermeket az otthonában rendszeresített kamarajátékokba, amelyek során Haydn, Mozart és Beethoven vonósnégyesek újraalkotásában vehetett részt. Az egész akkori zenevilágban nem lehetett volna részese ennél magasabb szintű muzsikálásnak. Hiszen tudjuk: Böhm vonósnégyeséről már 1821-ben ekként vélekedett a Musikzeitung: „Így kell Beethoven és Mozart kvartettjeit játszani!” Ez a mélyesen igaz muzsikálás jegyezte el örökre Joachimot a kamaraművészettel, amelynek olyan művelője lett, hogy utána minden együtttest az ő kamarazenélésének emlékével mértek össze...

LIPCSE

Böhm – kétévi „munka” után – befejezettek tartotta a gyermek kiképzését, és azt akarta: utazzék Párizsba. Ezt tanácsolta annak idején Ernstnek is, és nem hiába. Mert akkor Párizs volt minden valamirevaló énekes, zongorista, de főként a hegedűvirtuózok karrierjének kiindulópontja. Aki ott sikert aratott – nyitva állt előtte a világ.

Joachimból azonban nem vált hegedűvirtuóz. Pályája eltért a „második Paganinik” csilgútjától. Sorsába ismét a vele változatlanul törődő unokanővére szolt bele.

Figdor Fanny már Wittgensteinné, Lipcsében él, és mint mecénás beírta nevét a Pleisse parti város zeneéletének történetébe.

Micsoda zeneélet volt az! A tiszteletreméltó „kántorváros”, amely száz évvel azelőtt Johann Sebastian Bach nevével nemesedett, újból Németország, de talán az egész világ zenei központja lett. Felix Mendelssohn-Bartholdy tette azzá (1809–1847), aki addig szerzett nemzetközi tekintélyt, karmesterpálcáját, zongorajátékát itt állította mindannak szolgálátaba, amit a múlt és a jelen zenei értékének tartott.

Wittgensteinné tehát indokoltan vette rá a Joachim-szülőket, hogy ne Böhm párizsi terét fogadják el, hanem Pepi az ő házukba jöjjen Lipcsébe.

Itt, az 1781 óta tartott Gewandhaus-koncertek, Mendelssohn és Schumann tevékenységének légkörében bontakozhatott ki a zseniális gyermeknek az a különleges ösztöne, hogy meg tudja találni és magába tudja olvasztani azokat a hatásokat, amelyek a bensejében már akkor kialakult eszményeket megközelíteni segítenek.

Wittgensteinék szoros baráti kapcsolatban állnak Mendelssohnnal, aki azonnal érkezése után, 1843 májusában meghallgatja a 12 éves hegedűst. Előjátzat néhány szólódarabot – és máris zongorához ül, és elmuzsikálja vele Beethoven Kreutzer-szonátáját. Néhány harmonizálási példán megvizsgálja elméleti képzettségét is – és közli a rokonokkal: kezébe veszi a fiú teljes nevelését.

Egy hónappal ezelőtt nyitotta meg Mendelssohn híressé vált Konzervatóriumát, ahol olyan tanárok, mint Robert Schumann, Moritz Hauptmann (1792–1868), Ferdinand David (1810–1873), támogatják abban, hogy Schumann kijelenthesse: „Németországban,

de talán az egész világon nincsen alkalmasabb hely a fiatal zenészek fejlődése számára, mint Lipcse”.

Moritz Hauptmann, a 19. század egyik legjelentősebb zeneesztétája, a hegeli filozófia művelője a zeneszerzés, az ellenponttan ismereteit mélyíti el a kis hegedűsben, hogy hamarosan önálló kompozíciókkal is előállhasson. Hegedűlését David ellenőrzi. A Gewandhaus koncertmestere, a nagyszerű pedagógus segít a művek kiválasztásában (ő ismertette meg a fiút Bach egyes remekeivel!), de — nem tekinthető Joachim kántárának. Mendelssohn nővére, Fanny közli bevezetőnk során már idézett beszámolójában: „... ez a magyar fiú olyan ügyes hegedűs, hogy David már nem is tudja őt mire tanítani”. Hasonlóan vélekedik Joseph Wilhelm Wasielewski is (1822—1896) 1868-ban kiadott alapvető könyvében (*Die Violine und ihre Meister*): „Ferdinand Daviddal is korrepetált — de már nem volt tőle mit tanulnia”. Igazán tudhatta ezt, hiszen ő maga David növendéke volt. Am a leghitelesebben személyesen David bizonyítja ezt, Böhmhöz intézett, 1845. december 6-án kelt levelében: „Az Ön tanítványa, Joachim (...) Önnek a legnagyobb megbecsülést hozta; és ha az Ön hírneve a zenei világban még nem lenne annyira megalapozva, két tanítványának, Ernstnek és Joachimnak a teljesítményei megszereznék azt...”

Mendelssohn választotta ki Pepi számára a teológus-tanár Heringet, aki latinra, a földrajz-történelem-irodalom tudományára, no és vallásfilozófiára oktatta. A tudós professzor és a diák életük végéig tartó hatással voltak egymásra — kölcsönösen. Joachim évek múlva e hatással indokolta áttérését a luteránus hitre, Heringet pedig a közös zenei elmélyedések befolyásolták abban, hogy a teológusi pályát felcserélte a Breitkopf & Härtel zeneműkiadó cég lektorátusára.

Az ifjú művész 1843. augusztus 19-én mutatkozik be a lipcsei közönségnek, Pauline Viardot-Garcia, a híres énekesnő (1821—1910) és a Schumann-házaspár társaságában. (Jellemző a 12 éves gyermek magabiztosságára: nem zavarta meg, hogy az első taktusoknál elpattant az E-húrja, az újrakezdés után pedig, téves tűzjelzésre kiszaladt a publikum a tereméből... s csak harmadszorra sikerült végigjátszania Bériot „Adagio és Rondo”-ját. Schumann mondta a színpalak mögött: „Ez a kis vakarcs a rivaldafényre termett”.) Zongorán maga Mendelssohn kísérte — mint ahogy később is szinte valamennyi lipcsei fellépésén.

Mendelssohn többet tesz érte, mint amit ígért; ügyszólván gáshoz láncolja fiatal barátját. Ő látja el zenei, irodalmi és esztétikai tanácsokkal. Ennek jelentőségét felmérhetjük, ha idézzük Pablo Casalsot, akinek ilyen szavait olvashatjuk J. M. Corredor: „Beszélgetések Pablo Casalsszal” című könyvében:

„Volt idő, amikor az összes muzsikuskor egy bizonyos pillanatban Mendelssohn bővületébe kerültek, oly nagy volt megtermékenyítő hatása. Ebben az időben minden muzsikuskor — köztük én is — Mendelssohn varázsának rabja lett, mielőtt még Beethovent megismerhette és megszerethette volna.”

Am Mendelssohn saját, még kéziratban lévő, eredetileg Davidnak ajánlott hegedűversenyével együtt megismerteti Joachimot Beethoven akkora már feledésbe merült koncertjével is. És együtt tanulmányozzák Bach addig alig játszott szólószonátáit. A zenekari művekkel a fiú a Gewandhaus koncertjein ismerkedhet meg, ahol már az első pultnál ül, David oldalán.

Mendelssohn magával viszi Berlinbe a Szentivánéji álom 1843 októberi bemutatójára. Bevezeti fivérének, Paulnak a családi körébe. E házban nagy jelentőségű kamaramuzsikálás folyik, amely sokáig a közizlés irányítója Berlinben. Itt bizonyítja be a kis hegedűs — akit Felix mester szívesen illet a „Teufelsbraten” (Ördögfióka) jelzővel — tehetségét a „prima vista”-játékban. Első látogatásukkor a vonósnegyes primáriusa, Hubert Ries (1802—1886) beteget jelentett, és a fiúnak kellett beugrania. A brácsapultnál Wilhelm Ganz — egyébként koncertmester a berlini filharmonikusoknál — így tréfálkozott: „Na, te szegény kis kukac, pokolian kell összeszedned magad, mert ez más dolog lesz, mint holmi szólócskákat játszani!” És az „ördögfióka” tökéletesen lejátszotta — illetve „öreg” kvar-

tettjátékosok élén, levezette! — az ismeretlen művet. Lapról, első látásra. Ezzel már meg is alapozta berlini hírnevét...

Lipcsébe hazatérve zenekari koncerteket is ad, amelyeket a Gewandhaus orkesztere kíséri — Mendelssohn vezényletével.

A kisleány híre Londonba is elért. Mendelssohn is úgy tartja, hogy megérett már a nemzetközi próbatételre. Ajánlásul így ír H. Klingemann költőnek, aki ott a hannoveri követség titkára:

„Felhívom figyelmedet egy fiúra, aki a 3/4 év alatt, mióta ismerem, a szívemhez nőtt, akit olyan őszintén megszerettem és nagyra becsülök, mint kevés embert az utóbbi időkben. Ez a magyarországi 13 éves Joachim József. Valóban csodálatos hegedűs-tehetségét nem tudnám szavakban eléggé leírni, magadnak kell meghallgatnod, ... s akkor rájössz, mit nyerhet általa a művészet... De ugyanakkor makkegészséges, jólnevelt, derék, okos fiú is, telve értelemmel és becsületességgel...”

Ajánlólevelet ír Ignaz Moscheleshez is, s a világhírű zongoraművész, Beethoven valamikori pártfogoltja, Liszt Ferenc barátja (1794—1870) intézkedik felléptetése érdekében.

Első szereplésén, 1844. március 28-án a Drury-Lane színházban a „Celebrated Hungarian Boy” (ekkor hirdették így: „A híres magyar fiú”) olyan sikert arat, hogy a Dramatic and Musical Review (Színházi és zenei szemle) így ír róla:

„Az est orszlánja egy Joachim nevű 13 éves fiú, nyilvánvalóan korunk legnagyobb hegedűseinek egyike. Spohr „Gesangszene” c. művét adta elő (ugyanazt, amelyet Ernst a Filharmónia koncertjén játszott), olyan maradéktalanul tiszta intonációval — ez az a dicséret, amelyet Ernst játéka, sajnos, nem mondhattunk -, és annyira a szerző szellemének megfelelően, hogy a legjobb fiatal hegedűsnek kell tartanunk, akit valaha is hallottunk.”

Ez a siker megvetette az ágyat az elkövetkezendő nagy eseményhez.

Londonba érkezett Mendelssohn, és keresztülvitte — éppen a bemutatkozás visszhangjára építve —, hogy a Filharmónia felléptesse védencét. Nem volt könnyű dolog. Az alapszabályok értelmében ugyanis csodagyermek a Londoni Filharmónia Társaság hangversenyein nem szerepelhetett. De Mendelssohn ezt mondta: „Nem csodagyermek, hanem rendkívüli képességű, de fiatalokú nagy művész”. És megtört egy tradíció a tradíciók országában.

A hangverseny napja, 1844. május 27. viszont bevonult az egész világ zenetörténetébe. Joachim ugyanis ekkor játszotta életében először Beethoven hegedűversenyét — és ekkor fedezte fel ezt a csodálatos alkotást a világ számára.

Már írtunk arról, hogy Franz Clement 1806-ban milyen körülmények között mutatta be a neki ajánlott koncertet. Szinte természetes, hogy akkor a kritikák kifogásolták a mű hosszúságát, és hogy „az egész gyakran megtörik”. És az is érthető, hogy ezek után nemigen akadt művész, akinek kedve volt műsorra tűzni. Az olasz Luigi Tomasini, Haydn eszterházi zenekarának hegedűse (1741—1808) próbálkozott vele Berlinben, 1808-ban; a francia Pierre Baillot (1771—1842) eljátszotta egyszer Párizsban, 1833-ban; nagy rábeszélésre Bécsben Vieuxtemps is előadta 1836-ban, különös visszhang nélkül, és állítólag egy Ulrich nevű hegedűs játszotta egyszer Lipcsében. Ez volt a Beethoven-koncert története...

Míg Joachim József nem tette repertoárja fő művévé.

Az Atlantischbuch für Musik 1965-ös kiadásában olvashatjuk: „Csak Joachim előadásában fedezhették fel az emberek, hogy a Beethoven-verseny minden hegedűversenyek hegedűversenye”. És akik személyesen hallhatták? Alberto Bachmann (1875—?) mindent felölölő enciklopédiájában (An Encyclopedia of the Violin) így ír: „A versenymű előadása-

sának olyan tökéletes stílusát alakította ki, amihez hasonlót azóta sem hallhattunk. A művet Beethoven maga úgy írta meg, ahogy Joachim továbbította a közönséghez — felejthetetlen előadásban.” — Eugen Isaye, a nagy belga hegedűs: „A magyar mester ezt a művet, amelyet előtte alig méltattak figyelemre, már 40 éve játsza, és ma is éppoly kiválóan, mint egykor; szinte úgy látszik, mintha összenőtt volna ezzel a művel. Majdnem azt merném mondani, hogy ő csinált belőle mesterművet. Joachim interpretációja volt az a tükör, amelyből Beethoven gondolatának fénye visszaverődött.” — Casals: „Joachim a Hegedűverseny 50 évvel megszűlése után ismét érvényesüléshez segítette. Beethoven idejében a hegedűsök ennek a műnek nem tulajdonítottak jelentőséget, vagy egyszerűen játszhatatlannak minősítették. Joachim formálta meg halhatatlan alakját.” Hans von Bülow, a zseniális zongoraművész és karmester: „Nem Joachim játszott Beethoven, Beethoven maga játszott! Térden állva kellett volna hallgatni! Az embernek az a benyomása, mintha Beethoven tizedik szimfóniájának áhítata érte volna.”

Itt vetődik fel az előadóművész fontossága, szerepének korlátlan lehetősége. Wagner se becsülte le ezt. A bécsi Operaház zenekarához ilyen szavakat intézett: „Uraim, ezt önök szebben adták elő, mint ahogy én megírtam!” Így jelenik meg a nagy előadóban egy-egy nagy komponista — kitisztultan. Casals ebben a kérdésben odáig is elmegy: „Nem is egyszer, hanem igen gyakran felülmúlja az előadás a művet.”

Ez esetben persze erről nincs szó, hanem éppen ellenkezőleg: az előadás azonosul a művel.

Ezen a beethoveni „ősbemutatón” egyébként a Londoni Filharmóniai Társulat zenekarára maga Mendelssohn vezényelte. Másnap így számol be erről Wittgensteinnek:

„Nem mulaszthatom el, hogy legalább néhány szóval ne mondjam el Önnek, hogy a mi kedves Józsefünk milyen hallatlan, példátlan sikert aratott tegnap este a Filharmónia hangversenyén a Beethoven-hegedűkoncert előadásával.

Az egész közönség ujjongása, az összes zenészek egyértelmű szeretete és nagyrabecsülése, mindazoknak a szívbeli rokonszenve, akik a muzsikálásban részt vettek és az ilyen tehetséggel szemben a legszebb reményeket táplálják — mindez érződött a tegnapi estén. Köszönöm Önnek és kedves Feleségének, hogy ezt a nagyszerű gyermeket közénk hozták... Ő nem lesz, hanem már ma is remek művész, és derék ember, amennyire csak egy gyermek az ő korában az lehet.

A feszültség, izgalom, amelyet már a próbán kiváltott, oly nagy volt, hogy amikor az előadáson a zenekarba lépett, őrítő tapsvihar fogadta, és nagyon sokáig tartott, amíg a darabot elkezdhette. Aztán rögtön induláskor oly gyönyörűen, oly biztonsággal és tisztán hegedült, és, annak ellenére, hogy kotta nélkül játszott, olyan hibátlan tömörséggel, hogy a közönség már az első nagy tutti előtt háromszor is megszakította tapsviharával, majd a fél tuttit végigtapsolta; beletapsoltak egyszer a kadenciájába is, és az első tétel után csak azért maradt abba a tetszésnyilvánítás, mert egyszer mégiscsak abba kellett hagyni, és mert a kezek a tapsolástól, a torkok pedig a kiáltozástól megfájdultak.

Nagy öröm volt ezt végignézni, és látni a fiú csendes és magabiztos szerénységét. Az első tétel után odasúgta nekem: „Tulajdonképpen nagyon félek.”

A közönség ujjongása ismétlődött, végig a versenymű egyes állásainál. A koncert végeztével, amikor már lekísértem a lépcsőn, újból vissza kellett hoznom, hogy megköszönje az ünneplést, s a viharos láрма akkor is tartott, amikor a termet elhagytuk. Olyan siker volt, amelynél különbet a legelismertebb, leghíresebb művész sem kívánhat magának.

A fő célt, amelyre szerintem egy első angliai tartózkodás alkalmával törekednie kellett, ily módon tökéletesen elérte: mindenki, aki itt a zene iránt érdeklődik, barátjává lett, és nem fogja őt elfelejteni.”

Hogy mennyire elérte ezt a „fő célt”, bizonyítja, hogy azonnal megnyíltak a kis művész előtt a közmondásosan zárkózott angol társadalom legzártabb házai. Udvari fellépésére is sor került, a Windsor-kastélyban, ahol nemcsak Viktória királynő és férje, Albert főherceg tapsolt neki, hanem ott volt az éppen Londonban tartózkodó I. Miklós orosz cár, II. Frigyes Ágost szász király, azután Wellington herceg, Sir Robert Peel miniszterelnök...

Angliában a művészek fő kereseti forrását magánházak, társadalmi egyesületek meghívásai nyújtották. Joachim már ott sem, és élete folyamán sehol a magánjellegű, társasági szereplésekért nem fogadott el honoráriumot. Csak olyan helyekre ment el, ahol tudta, hogy egyenrangú vendégként fogadják, és – megértik művészetét. De ott aztán nem kérte magát, mindig szívesen játszott.

Első londoni „szezónjának” utolsó fellépésére a Her Majesty's Theatre, a Királyi Színház színpadán, a Julius Benedict karmester (1804–1885) tiszteletére rendezett hatalmas, 23 műsorszámból (!) álló gálaesten került sor, ahol olyan művészek szerepeltek, mint: Mendelssohn, Giulia Grisi, a divatos primadonna (1811–1869), Luigi Lablache, francia–olasz basszista (1794–1858), Sigismund Thalberg, Liszt vetélytársa (1812–1871), Ernesto Sivori, Paganini tanítványa (1815–1894) – és mint csellista: Jacques Offenbach (1819–1880), aki akkoriban még a „gordonka Paganinije” rangjára pályázott... Vagyis: a 13 esztendőes gyermek az akkori idők világnagyságaival szerepelhetett egy műsorban.

Londonnal olyan kapcsolata alakult ki, hogy később évente egy-két hónapot töltött itt, szinte második otthonává vált. Fennkölt művészetének itt olyan kultusza fejlődött ki, hogy e szellem ápolására Joachim Society – Joachim Társaság – létesült. (Ennek helyébe lépett később a Classical Concert Society. Amikor Casalsot e Társaság tagjává választották, ezt mondotta: „Nagy öröm számomra egy olyan intézmény működésében részt venni, amely közeli vonatkozásban állott a nagy Joachimmal.”)

Az ifjú művész tehát londoni hírnevével öregbítve került vissza megszokott lipcsei környezetébe. De szereplései egyre kevésbé „megszokott” jellegűek. Mindjárt novemberben Louis Wilhelm Maurer hegedűvirtuóz (1789–1878) egészen századunkig tananyagként használt, 4 hegedűre és zenekarra írt versenyének előadásán vesz részt. Ő játsza a harmadik szólamot, a többi pultnál: Ernst, Antonio Bazzini, a ma is játszott bravúrszám, a „Manók tánca” szerzője (1818–1882) és Ferdinand David. A kor szokása szerint mind-egyik művész egy-egy kadenciával színesítette szólamát. Az „A Gewandhaus-koncertek története” című könyv említi, hogy a kis Joachim kadenciája után Ernst önkéntelenül hangos „Bravo”-t kiáltott a pódiumon, és – David eltekintett attól, hogy ez után ő is kiálljon egy kadenciával...

Egy Gewandhaus-koncerten – Mendelssohn vezényletével! – Ludwig Spohr e-moll versenyt játszott, az illusztris szerző jelenlétében. Joseph von Wasielewski, a már említett alapvető könyv írója szemtanúja volt annak, hogy a „korszak nagy öregje” hálásan átölelte a fiút, mondván: „Ilyen egészen mesterien még sohasem hallottam ezt a művemet! (Spohr, aki kéthegedűs koncertjét magával Paganinivel mutatta be, Marc Pincherle, „A hegedű” című könyvében így jellemzi: „A XIX. század hajnalán Németország legnagyobb hegedűse – Joachim megjelenéséig.”)

Most kerül még közelebbi barátságba a Schumann-házaspárral. Schumann kérésére megbetegedett felesége, a nagyszerű zongoraművész, Clara Wieck helyett vállal egy drezdai fellépést, 1845 novemberében. És mit játszik? Clara naplójából tudjuk: „A kis Joachim ellőtt, és egy új hegedűkoncertet játszott, Mendelssohntól, amely, úgy hírlík, csodálatos.”

A „kis Joachim” tehát műsorára vette atyai jóbarátjának hegedűversenyét. Ezt a csodálatos művet Mendelssohn eredetileg Davidnak dedikálta, aki segített is a szerzőnek – gyermekkorától barátjának –, hogy a kompozíció minél hatásosabban alkalmazkodjék a hege-

dűtechnikai lehetőségeihez. David be is mutatta Lipszében, 1845. március 18-án, nagy tetszéssel. Ő azonban ekkor már keveset hangversenyezett e városon kívül. Utána Joachim játszotta először — még kéziratból —, ő mutatta be szerte Európában, tehát: a magyar művész nevéhez fűződik e klasszikus szépségű romantikus mestermű „útnak indítása”.

Tizenöt éves, amikor a hosszú távollét után honvágyat érez. Szeretné szüleinek és szülőhazájának megmutatni, mit ért el eddig.

Tervének valóra váltását gyorsította, hogy megtudta: Liszt Ferenc Bécsben tartózkodik. Útközben megállhat tehát a császárvárosban, hogy végre megismerhesse — és meghallgathassa — a világ legnagyobb zongoravirtuózát. Igaz, bizonyos mértékig idegenkedve készült erre a találkozássra, mert alapjában ellenszenvvel viseltetett a sajátos virtuózkodással — és művelőivel — szemben. De Mendelssohn biztatta: „Gyermekem, csodálkozni fog, mily sok szépséget és érdekességet nyújt majd ez az ismerkedés. Meg vagyok róla győződve, hogy „megtértként” látom viszont.”

Igy is történt. Liszt, aki honfitársaként („Landsmann”) fogadta, igéző hatással volt a fiúra, mint ember és mint művész egyaránt. A „London városához” címzett hotelben, 1846 márciusában Joachim a Mendelssohn-koncertet játszotta elő, és Liszt kísérte zongorán az addig sosem hallott művet, kéziratból, első látásra. Joachim késő öregségében is így emlékszik vissza: „Csodálatosan játszott. Főként a finálét kísérte felejtégetlen művészettel — miközben, szokásához híven, állandóan jobb kezének mutató- és középső ujjá között tartotta égő szivarját...”

Ezután került sor a viszontlátásra a családdal és a szülőhazával. Hangversenyt is adott, a Nemzeti Színházban. A Beethoven-koncertet vette műsorára és Bach Chaconne-ját, amelyeket a magyar közönség eddig még sohasem hallhatott. A siker leírhatatlan volt.

Lipszéből kiindulva folytatja fellépéseit a német városokban. Eljut Párizsba is, ahol Berlioz vezényli hangversenyét. És 1847-ben újból Londonba utazik, Mendelssohn kíséretében, akinek ekkor mutatják be Éliás-oratóriumát. Joachim május 10-én közkívánatra ismét a Beethoven-koncertet játssza — ezúttal Michele Costa (1808–1884) vezényletével. S most átrándul Dublinba is; ekkor ismerteti meg először a szomszéd szigetország közönségével Mendelssohn hegedűversenyét.

Mendelssohn fáradtan, kimerülten tér vissza Angliából, és a gyermek-Joachim végtelen fájdmájára, szellemi-művészi irányítója, az atyai jóbarát, a német romantika nagy mestere 1847. november 4-én örökre lehunyta szemét. Már visszavonult a nyilvánosságtól, amikor — október 3-án — nagybetegen még egyszer utoljára megjelent a Gewandhausban, hogy meghallgassa hegedűversenyét — Joachim előadásában...

Joachim pedagógiai képességét is Mendelssohn fedezte fel. Ő kérte az ifjú — 16 éves — művészt, hogy oktasson az ő híres Konzervatóriumában. Innen került ki Joachim-növendékeként például Karl Bargheer, később hamburgi professzor, a Bülow-zenekar koncertmestere (1831–1902), Friedrich Wilhelm Langhans, aki ugyancsak kiváló pedagógus és koncertező művész lesz (1832–1892), Robert Radecke, a majdani neves karmester (1830–1911). Legtöbb tanítványa idősebb volt nála...

Másik „munkahelye”: második koncertmester a Gewandhaus zenekarában, az első pultnál, David oldalán.

De hát Mendelssohn halála után Lipcse elvesztette számára vonzerejét. Érthető, hogy szívesen fogadta Liszt 1849-ben kinyilvánított ajánlatát: jöjjön hozzá, Weimarba, első koncertmesternek.

WEIMAR

Elhatározásában nyilván Liszt magyar volta is szerepet játszott. De lipcsei barátai is úgy tartották: művészi kialakulása nem lehetne teljes, ha nem kerülne egy ideig a démonikus titán hatása alá.

Nos, Liszt hatása nem változtatott Joachim fejlődésének útján. (Sőt, később — akárcsak Brahms — szembe is került Liszték „újnemet” irányzatával. Liszt szimfonikus költeményei már ekkor is idegenek Joachim számára.) Emberileg azonban tisztelték, nagyra becsülték egymást. Jellemző: Liszt az ifjú művésznek előjátszotta új műveit, sőt: véleményét, bíráló-

tát is kérte! És nála húsz évvel fiatalabb honfitársát később még ennél is nagyobb kiváltságban részesítette: felkérte, hogy tegezze őt!...

Joachim — évi 5 hónapra (!) kikötött szabadsága idején — legtöbbször Lipcsében lép fel. És Liszttel együtt részt vesz 1852-ben a Gewandhausban rendezett Schumann-héten, ami még jobban megerősítette barátságát a német romantika másik géniuszával. (Ez a mély kapcsolat nyilván hozzájárult ahhoz, hogy később azt az énekművésznőt veszi feleségül, aki elsősorban Schumann dalainak tolmácsolásával szerzett hírnevet...)

Minden kortárs úgy tartja: ezekben az években Weimar két leghíresebb lakója: Liszt és Joachim. Moscheles így jelölte meg weimari látogatásának célját: „... hogy lássam kedvenc Joachimomat, a hegedűsök nagyhercegét”. Bülow azt írja: „Ha Liszt egy ide látogatót idegennek igazán különleges élvezetet akar nyújtani, honfitársa, Joachim és a csellista Cossmann társaságában eljátszotta számára Volkmann trióját”. (A „honfitárs” Joachimmal, a később Pestre származott és Magyarországhoz kötődött Volkmann Róbert művét...) De Liszt sokat játszott társaságban Joachimmal a Kreutzer-szonátát is. Mégpedig, mint a híradások külön megjegyzik: kotta nélkül!

Weimarból is eljut Joachim Londonba, ahol szólóhangversenyein kívül megkezdte rendszeres kamarazenei szerepléseit is. És újból szolgál szenczációval: a szigetországbán először mutat be Schubert-vonósnégyest. Azt írja erről Lisztnek, Londonból, 1852. május 22-én keltezett levelében: „Nem volt semmi hatása; [...] kétségbe vonták Schubert képességeit a hangszeres-zenei alkotások terén... Furcsa jelenség ez: a közönséget annyira elrontja a spekulánsok vásári kiáltozása (és itt ezek tartják kezükben az egész zeneéletet), hogy a zeneköltő nevét úgy veszik számba, mint a kereskedőcégeket, aszerint óvakodnak tőle, vagy elfogadják a váltóit, hogy a nevét ritkán vagy gyakran hallották...”

De már ekkor megmutatkozott Joachimnak az a korszakalkotó jelentőségű elve, hogy nem törődött a divattal, a közönségnek az üzleteskedők által irányított ízlésével, hanem bátran tűzött műsorára kevésbé népszerű, vagy éppenséggel ismeretlen műveket, ha azok értékéről meg volt győződve. (Párizsban majdhogynem botrányba fulladt, amikor „csupán” Beethoven és Bach neve szerepelt a műsorán.)

Ugyanebben az évben, 1852. december 13-án játssza el Berlinben a Beethoven-koncertet. A National-Zeitung kritikusa, Otto Gumprecht felsőfokú jelzőkkel teli cikkét (azt írja például: „Ezt a művészt egy szóval zseninek nevezném, ha a meghatározást már nem kopatták volna el a felismerhetetlenségig. Mi mindenkit neveztek már korunkban zseninek!”) — szóval, ezt a cikkét így fejezi be: „A hegedűnek ezt a mesterét városunknak nem szabadna elengedni, hanem minden áron magához kellene láncolnia.”

De hát ez az idő még nem érkezett el. Joachim előbb még egy újabb városhoz láncolódik.

HANNOVER

Az immár férfivá érett művészt Hannoverbe hívják. Olyan kedvező feltételekkel, hogy Liszt maga is — bár szomorúan válik meg a koncertmestertől, aki fémjelzte zenekarát — közismert önzetlenségével elősegíti távozását Weimarból.

Hannover nagy zenei múltú város. Händel évekig működött itt; az udvari zenekar élén sokáig Jean Baptiste Farinelli állt (1655–1720), az olasz hegedűs, akinek „Follia” című szerzeményét dolgozta fel Corelli ma is játszott „La Folia”-variációiban.

Az 1815-ös Bécsi Kongresszus döntéseként az addigi nagyhercegség királysággá alakult, és Louis Maurer — a már említett híres négyhegedűs versenymű szerzője — már „királyi koncertmester” címet viselt. De a zeneművészet igazán csak V. György (1819–1878) trónralépése (1851) után került a hannoveri élet középpontjába. Ez a nagyműveltségű uralkodó, aki kora gyermeklegében elvesztette szemévilágát, elsősorban Joachimtól várta, hogy fellendíti a városállamban a zeneművészet minden ágát. Feladatává tette, hogy ne csak mint szólista, az operaelőadások koncertmestere, valamint az általa alakítandó kamaragyűttes primáriusa működjék, hanem vezényeljen is. Ennek fejében nemcsak a nyári öt hónapban, hanem, kívánsága szerint, télen is lehetőséget kapott arra, hogy hangversenykörutakat tegyen szerte Európában.

Joachimnak nagy örömet jelentett az új, karmesteri tevékenység. De mint ember,

egyelőre elárvultnak, magányosnak érezte magát. Bevallotta: Liszt közelsége s a weimari magas szintű muzsikus-társaság hiányzott. Erről Liszttel és Schumannnal folytatott levelezése tanúskodik. És ekkor komponált Hamlet-nyitányát, amely az egyedülálló hamlet-i tragédiáját önti zenekari formába. A mű mindkét mester tetszését megnyerte; Liszt Weimarban, Schumann Düsseldorfban hamarosan műsorra is tűzi.

Szinesítik azonban magányosságát a városba érkezett vendégek, akiknek jó részét éppen az őt ittléte vonzotta Hannoverbe.

(Auer Lipót önéletrajzából: „Itt ismertem meg Ferdinand Davidot... Clara Schumann, a nagyra becsült zongoristát; Ferdinand Hillert, a kölni Konzervatórium igazgatóját, a nagy Rajnai Zenei Fesztivál karmesterét, aki kitűnő komponista is volt; Niels Gade-t, Dánia nagy zeneszerzőjét, és más híres művészeket, akik csak azért jöttek Hannoverbe, hogy tisztelőket tegyék a világ akkor elismerten legnagyobb hegedűsénél.”)

Az egyik ilyen látogatás dátuma, 1853. május 12. bevonult az egyetemes zenetörténetbe.

Reményi Ede kereste fel, aki még Bécsből ismerte őt, hiszen ugyancsak Böhmnél tanult. A világljáró magyar virtuóz így mutatta be útítársát, zongorakísérőjét: „Kiváló zenész és zongorista Hamburgból: Johannes Brahms”.

Joachim, miután kiörvendezte magát a régi „művésztestvér” vizionálásán, az addig mellékfiguraként szerénykedő szöke ifjúval kezdett beszélgetni. Néhány kérdés után felajánlotta a jövővény magatartása, gyors és határozott válaszadása. Amikor pedig a komponálás is szóba került, Brahms a zongorához ült, és bemutatta néhány szerzeményét. Tételket a C-dúr szonátából – amelyeket később op. 1. jelzéssel Joachimnak ajánlva adott ki – és az op. 4. Scherzót. Moser így szól erről: „Joachim egész egyszerűen megdermedt a hallottaktól, és a bálumlattól fel sem tudta fogni, hogy egy teljesen ismeretlen fiatalember már ilyen kész dolgokat hordozhasson magában.”

Azzal vált el tőle: „Ahogy én a honfitársamat már oly régen ismerem, és ahogy, úgy hiszem, önt megíthetem, gyanítom, hogy nem fog Reményivel sokáig kirtantani; ha bármilyen okból elválna tőle, szívből örülnék, ha felkeresne. A legnagyobb rokonszenvvel viseltem az ön művészetét iránt.”

És levélben ajánlotta Brahmsot Liszt jóindulatába, aki, természetesen, a legnagyobb szeretettel fogadta őt Weimarban, és sok ügyben támogatta.

Joachim azután Schumann figyelmét hívta fel a húszéves ifjúra. A „düссeldorfi remete” erre csak annyit írt Hannoverbe, 1853. szeptember 30-i kelettel: „Das ist Er, der kommen musste!” Ő az, akinek el kellett jönnie!

És Schumann, kilépve tízeszentes viszavonultságából, a zenevilágban irányító szerepet játszó lapja, a Neue Zeitschrift für Musik 1853. október 26-i számában lelkes felfedező cikket ír az új zseniről, aki, íme, „Minervaként tökéletes fegyverzetben ugrik elő” – s hivatkozik arra, hogy ezt a felfedezést „egy ismert és tisztelt mester” – Joachim – ajánlásának köszönheti.

Ez az írás nyitotta meg Johannes Brahms számára a világot.

[Brahms indulását tehát három magyar ember egyengette, segítette: Reményi (aki kiemelte egy hamburgi kocsmá zongorája mellől), Joachim és Liszt. És hadd említsük meg itt, hogy élete utolsó szakaszát is magyar művészek egész sorának barátsága színesítette. Csak néhány név. Richter János dirigálta először III. Szimfóniáját Bécsben, kirándulásaiban Goldmark Károly volt természetkedvelő-társa, a Zürichben élt Liszt-tanítvány Freund Róbertnek (1852–1936), mint „Brahms-apostolnak” ajándékozta Budapestten bemutatott B-dúr zongoraversenyének kéziratát, meleg kapcsolatot fűzi Popper Dávidhoz, a csellistához, Erkel Sándor karnagyhoz, a fiatal Dohnányihoz, és végül, de nem utolsósorban megint egy hegedűs jóbarát: a volt Joachim-növendék Hubay Jenő, aki kéziratból mutatja be Pesten Brahms utolsó kamaraműveit...]

Mindennek, mint tudjuk, Brahms alkotásában is nyoma van.

Hegedűversenyét, amelyet Joachim számára írt – még kéziratból – Budapesten mutatja be, tehát innen indult világhódító útjára. Az 1879. január 9-i, Vigadó-beli hangversenyen maga a szerző vezényelt!

A hannoveri királyi koncertmester az 1854-es év nyári szünidejét Pesten tölti, rég nem látott családjánál. Lisztnek írt, 1854. november 16-i levelében így számol be erről:

„Hát mesélek magamról? A hazámban voltam, az ég itt nekem muzikálisabbnak tűnt, mint a hannoveri. (...) A Duna Pestnél szép, és a cigányok még mindig önfeledten játszanak, a hang szívtől szívhez szól, Te tudod. Több ritmus és lélek van a vonójukban, mint az összes észak-németországi zenekari játékokban együttvéve.”

Magyar érzületének bizonyítékául nem érdektelen fellapozni a pesti Hölgyfutár 1854. szeptember 25-i számát, amelyben a következő hír olvasható:

„Patikáros Ferkó tegnapelőtt este a ‚Kömlő’-ban ragadá el a szépszámú közönséget s különösen egy jóarcú német (?) embert, ki míg a jeles hegedű szól, sehogysem tudta helyét találni. Tapsolt, éljenezett, majd felugrék s kezet szorított az ünnevelt zenésszel. Utóbb értesültünk, hogy a lelkesült férfi nem volt más, mint a híres zenevirtuóz Joachim.”

Nem érdektelen elmondani egy másik történetet is, amely 1861. februári pesti tartózkodásához fűződik. Fellépéseit ekkor Joachim összekötötte szülei aranylakodalmának megünneplésével.

Első hangversenyéről — amelyen, a Nemzeti Múzeumban, saját Magyar Koncertjét, Tartini Ördögtrilla-szonátáját, Bach Chaconne-ját játszotta — Ábrányi Kornél (1822–1903) így kezdte kritikáját a Zeneszeti Lapokban:

„Egy óriás nagyság előtt állunk, mely századunk művészeti egén fényes meteorként világít. Dicső név! mely az egész világot meghódítá lángszével s mely mint magyar, e haza büszkeségének tekinthető.”

A nevezetes honfitársat természetesen itt is, ott is ünnepezték. Az egyik bankettet a pesti diákok rendezték; szónokuk szelvényérzetét fejezte ki amiatt, hogy a nemzet legnagyobb fiainak egyike olyan országot szolgáltatóban áll, amely kisebb, mint egy magyar megye. Joachim válaszában sajnálkozott, hogy elfelejtett magyarul, de tartja kapcsolatát a magyar kultúrával: Petőfi költészetét is megismerhette és megszerethette németül. De hát ő kevésbé tudja magát szavakban kifejezni, inkább hegedülne valamiit. Elvette a hangszeret a cigányprímástól, és bejelentette: „Most egy német táncot játszom önöknek — Bachtól”. A diákok egy része sohasem hallott a lipcsei kántorról, és ordítani, füttyülni kezdett. Azt hitték, arról az osztrák rendőrminiszterről van szó, akinek elnyomó rendszere alatt oly sokat szenvedett az ország... A dolog tisztázása után viszont olyan harsány éljenzés töltötte be a helyiséget, s a Bach-mű olyan sikert aratott, hogy ezt a művész élete végéig nem felejtette el.

Joachim tehát barátokat szerzett Magyarországon is.

De a zenetörténet számára fontosabbak a németországi barátaival való kapcsolatai.

Schumann például minden levelében hangsúlyozta háláját, hogy Joachim tette lehetővé számára Brahms felfedezését. Elmélyült barátságuk bizonyítékául ez időben írta hegedűre és zenekarra „Fantáziá”-ját, amely tulajdonképpen hegedűverseny. Nemcsak hogy Joachim számára komponálta, hanem kikérte tanácsát is. Egyik levelét így fejezi be: „...eine Art Arzt sind Sie für mich” — Ön valamiféle orvos az én számomra.

Nem sokkal később a valódi orvosok sem tudtak rajta segíteni. Mint tudjuk, rögeszméi előbb öngyilkossági kísérletbe hajszolják, majd 1856. július 29-én elhunyt. Zenei Lexikonunk szerint: „Temetése szinte észrevétlenül zajlik le. Csak felesége és legjobb barátai (Brahms, Joachim, Hiller) kísérik utolsó útjára.”

Joachim ekkor 25, Brahms 23 éves...

Barátságuk mind szorosabbá válik. Közösen tanulnak ellenponttant; meghatározott időre küldenek egymásnak megbeszélte műveket, és azokat alaposan elemzik. Brahms kompozícióinak első olvasója, bírálója Joachim. Brahms leveleiben (44 évi barátságuk fo-

lyamán 525 fennmaradt levelet váltanak!) nem győz hálálkodni Joachimnak a tanácsokért – amelyeknek többségét meg is fogadta...

Közös volt a gondolkodásuk abban is, hogy zenei elveik ez időben mind jobban ellentétbe kerültek Liszt művészeti irányzatával. Joachim, becsületes, egyenes jellemének megfelelően, ezt őszintén meg is írja Lisztnek. Az 1857. augusztus 27-i levélben olvassuk: „Nem akarom többé elhallgatni, amit gyónásként vallok be, hogy [...] számomra a Te zenéd megközelíthetetlen; ellentmond mindennek, amit az én felfogóképességem kora ifjúságotól napjaink szelleméből táplálékul magába szívott.” – De sorait így fejezi be: „...egyét higgy el nekem: mindenkor hálás tanítványként, szívem legmélyéből fakadó hűséggel fogok emlékezni mindarra, ami számomra voltál, az egész, gyakran talán meg sem érdemelt melegségre, amelyet irányomban Weimarban tápláltál, mindarra, amit isteni tehetségedből elsajátítani lehetőségem nyílt.”

Joachim klasszikusokon nevelkedett egyénisége a romantika útján eljutott Mendelssohn, Schumann, Schubert megértéséig, akik – Molnár Antal kifejezése szerint – „tudták, hogy Beethoven utolérhetetlen, mégis utol akarták érni”. De a Liszt és Wagner vezérlétével hangozva, vagy éppen hangoskodón fellépő „újnómet” (vagy – a francia Berliozt is ideértve – újrromantikus) „programzenei” irányzattal nem tudott egyetérteni. Így vált – Brahmszal együtt – vezéregyéniségévé annak a csoportnak, amely 1860-ban aláírta a Schumann halála után Karl Franz Brendel (1811–1868) vezetése alá került Neue Zeitschrift für Musik szerkesztőségéhez írt nevezetes manifesztumot. Ebben a nyilvánosság előtt tiltakoztak az „ügynevezett újnómet” iskola ellen, mert az „mindig új, hallatlan elméletek felállítására kényszerít, amelyet, mivel a zene benső természetével ellentétes, csak fájlalni és elítélni lehet.”

Casals így értékelte ezt a helyzetet:

„Az értetlenség, amely a két csoport között fennállott, igen sajnálatos volt. Szerencsére azonban az idő, minthogy nagy mesterekről volt szó, az életre kelt anekdoták élességét letompította, és mindkét csoport értékeit szilárdan megalapozta. A későbbi nemzedékek számára (...) az akkori polémikák és versengések teljesen érthetetlenek lesznek.”

Joachim és Liszt sokáig nem látta egymást. Éppen Budapesten találkoztak újból. Joachim 1880. január 23-án és 30-án hangversenyezett a Vigadóban. A két világhírű „külföldi magyar” véletlenül ugyanabban a szállóban – a Hungáriában – lakott.

Liszt, a mindig lovagias jellem, időközben is minden alkalommal udvariasan nyilatkozott Joachimról. Sőt, nemcsak szavakban, tettekkel is bizonyította, hogy nem haragtotól természet. Csak egy példa. Egy pesti matinén, 1871. február 26-án ő maga kísérte zongorán Joachim „Magyar koncertjét”, amelyet Plotényi Nándor adott elő – az azóta méltatlanul elfeledett univerzális zseni (1844–1933), Reményi felfedezettje, tanítványa, aki egy ideig mesterének, jótévőjének zongorakísérője is volt.

Joachimnak tudnia kellett Liszt ilyen gesztusairól, s így nem esett nehezére, hogy ő – aki egyébként, mint tudjuk, húsz évvel volt fiatalabb – kezdje a közeledést. A találkozás csak abban különbözött a régi hangtól, hogy Liszt felhagyott a bizalmas tegezéssel. A múlt időkről beszélgettek, és Joachim új, magyaros témájú művéről, amelyet „Variációk Hegedűre és zenekarra” címen tűzött Pesten műsorára. Joachim visszaemlékezése szerint Liszt ezeket mondotta: „Szeretnék ott lenni a hangversenyen. Mert bár tudom, hogy ön nem kedveli az én dolgaimat, annál inkább kedvelem én az önét. [...] És hát, kezet a szívre, kedves Joachim, mi ketten végül is összetartunk!”

És Liszt ott is volt Joachim január 30-i hangversenyén, amelynek műsorán a magyaros „Variációkon” kívül Viotti a-moll koncertje, Brahms hegedűversenye és Bach Chaconne-ga szerepelt. Utána Liszt a kibékülés végleges megpecsételése – szűkebb körű társaságban vendégül látta a világhírnévben véle osztozó honfitársat.

Utoljára, Liszt halála előtt két évvel, 1884. szeptember 28-án találkoztak, Eisenachban – Bach emlékművének felavatásán...

Wagnertől, a zenei ellentéteken túl (amelyek később feloldódtak) eltávolította Joachimot a „Zukunftsmusik” – a „Jövő zenéje” – művelőjének sok port felkavart írása is, a „Das Judentum in der Musik” – A zsidóság a zenében –, amelyről Wittgenstein hercegének az volt a véleménye: „...une de ces grosses bêtises de Wagner” – Wagner óriási ostobaságainak egyike. S ez egyezik az utókor véleményével is. Hiszen, például, Schumann „második periódusát” – amikor kapcsolata Joachimmal eredetileg és zeneileg is testvériessé mélyült – Wagner „ostoba” írása „zsidó jelleg belekeveredése miatt” minősítette „elsekélyesedettnek”...

Joachim lelkületében egyébként éppen ezekben az években ért elhatározással a befolyás, amelyet Lipszében a teológus Hering mester vallási meggyőződéssel telített fennkölt oktatása plántált belé: 1854. május 3-án Hannoverben áttért a luteránus hitre. A keresztapa szerepét maga a király vállalta – aki eddig nem is érdeklődött kedvencének vallása felől...

Pedig a hannoveri monarchia protokolltörvényei ezt igencsak szükségessé tették volna. Amikor később, 1864-ben egy Jacob Grün nevű nagyszerű hegedűs pályázott az udvari zenekari tagságra, Platen gróf, az intendáns (Julius von Platen-Hallermund, 1816–1889) azzal utasította vissza, hogy Hannoverben izraelita vallású személy nem tölthet be nyugdíjas állást. Joachim írásban jelentette be a királynak, hogy akkor ő sem marad tovább őfelsége szolgálatában. Megváltoztatták a törvényt! Az intendáns gróf őrögösen Drezdába helyezte magát... És kamarazenei állást kapott Jacob Grün – Joachim honfitársa, a pesti születésű Grün Jakab, Böhm tanítványa, aki később mesterének utóda lesz a bécsi Konzervatóriumban.

Az uralkodónak minden oka megvolt arra, hogy udvari karmesterét kegyeibe fogadja. Joachim ottléte alatt Hannover zeneélete valóban fellendült. Ragyogó szóló- és zenekari hangversenyek, kamaraestek váltakoztak szezonokon át. De a leglényegesebb: a kis városállam fokozatosan a világ hegedűseinek zarándokhelye lett. Beérkezett művészek koncertek itt, akik pedig művészzé akartak válni, ide jöttek – tanulni. Mert Joachim most már rendszeresen oktatott, és pedagógusi képességének híre is túlszállt az országhatárokon. Rövid lista a Moser-féle életrajzban azokról, akik itt növendékei voltak: Richard Barth (Hamburg), Adolf Bargheer (Basel), Deecke (Karlsruhe), Ettore Pinelli (Róma), Ernst Schiever (Liverpool), Pritz Struss (Berlin), Lars Valdemar Tofte (Koppenhága)... És ami az egyetemes zeneművészet számára (de számunkra különösképpen) a legnagyobb jelentőségű: a veszprémi születésű Auer Lipót – aki később Pétervárot és New Yorkban külön iskolát teremt – ekkor hagyta ott, 16 éves korában párizsi tanulmányait, mert a hozzá érkezett híradások alapján úgy érezte: művészete kiteljesedését a világon egyedül Joachim segítheti elő.

Joachim Hannoverben alapít családot. Felesége: Weiss (Schneeweiss) Amália (1839–1898), jó hírű énekesnő. (Érdekesség: második szerződése, 15 éves korában Magyarországra hozza, az erdélyi Nagyszeben színtársulatának tagja. Nincs kellemes emléke erről: a direktor megszökik a kasszával...) A két művész 1863. június 10-én köt házasságot. Bár a férj kívánságára a fiatalasszonynak le kellett mondanai a színpadról, mint oratórium- és dalénekesnő továbbra is szerepelt, és nemzetközi rangot vívott ki magának. Pesten is fellépett, 1872. december 5-én, Clara Schumann társaságában. Amikor – ezt megelőzően – Bécsben hangversenyezett, Eduard Hanslick azt írta: „Jobb tanítómestert, mint Joachim, és szebb példaképet az énekléshez, mint férjének hegedűjátéka, egyetlen énekesnő sem kívánhat magának.” (Erről persze nem is lehet vitázni. De furcsa dolog: Charles Bériot, a nagyszerű belga hegedűs és pedagógus ennek az ellenkezőjét példázta. Azt vallotta, hogy a hangképzés puhaságára nejének, Maria Garcia-Malibran asszonynak, kora egyik leghíresebb altművésznőjének [1808–1836] éneke tanította meg őt...)

A Joachim-házaspárnak hat gyermeke született. A legkisebb hároméves, amikor, 1884-ben elváltak. Ennek pontos indítékát a jóbarát-életrajzíró Moser sem tudja meghatározni. (Flesch Károly szerint két feltételezés képzelhető el. Az egyik: Joachim hűtlenségre gyanakodott; kétkedett legkisebb gyermeke származásának törvényességében... De az is lehet, hogy a válásban az idősödő művésznek Nellie Melba, a híres énekesnő [1861–1931]

íránt fellángolt szerelme játszhatott szerepet.) De a válás eseménye belekerült a zeneirodalom-történetbe. Mert Brahms — miért, miért nem — az asszony pártjára állt, s annyira megnehezelt Joachimra, hogy 30 éves csodálatos barátságuk megszakadt! Csak néhány év múlva, 1887-ben sikerült Robert Hausmann professzornak, a Joachim-kvartett csellistájának (1852–1909) kibékíteni őket. Brahms ennek örömére írta a remekművű kettősversenyt hegedűre és csellóra — Joachimnak és Hausmannak ajánlva. (Fényképet is ajándékozott ennek az eseménynek az emlékéül, amely aztán Casals birtokába került.)

No de a Joachim-házaspár még harmonikus családi életet él, amikor a család fő fontos válszút elé kerül. Hannover önállóságát felszámolják: 1866-ban porosz csapatok szállják meg. A királyi család elmenekül, a királyi hangversenymester állása megszűnik...

Mehetne Bécsbe, Londonba. De Joachim művészi otthonának, második hazájának immár Németországot tartja. Berlinbe költözik tehát, a háborúban győztes, területileg gyarapodott Poroszország fővárosába — amelynek haláláig ő lesz a legkiemelkedőbb művészegyénisége.

Berlin mind ez ideig kulturális szempontból szinte vidéki kisvárosnak számított. (Max von Weber, a korszakalkotó operaszerző Karl Maria Weber fia írta az atyjáról kiadott monográfiájában: „Az északnémet arisztokráciának a jelentősége a művészet, a tudomány és a közösségi érzés terén majdnem nulla...”.) Ami pedig a zeneéletet illeti, éppen ebben a művészeti ágban, amelyben Németország e század folyamán különösen vezető szerepet játszott, Berlin szerepe semmitmondó. (A kétéves korától Berlinben élt Mendelssohn is kénytelen Lipcsébe helyezni működése színterét.) Berlinben akkoriban évente rendeztek annyi hangversenyt, amennyit Joachim halála idején két hét alatt... Még a polgári családok sem nagyon művelték a zenét. Említésre méltónak a korabeli tudósítások egyedül az Abraham Mendelssohn–Bartholdy városi tanácsos (1776–1835) házában rendezett „Vasárnapi zeneestéket” tartják. (E hagyományokat folytatta fia Paul, akinek családi körébe annak idején a 12 éves Joachimot Paul fivére, a nagy zeneszerző Mendelssohn vezette be...)

Persze, létezett Berlinben azért a Stern-féle Gesangverein (Énekegyesület) és Konzeratorium, működött a Liebig-féle Berliner Symphoniekapelle és néhány más intézmény, amelyek a fejlődés lehetőségét hordozták magukban.

Az igazán eleven zenei élet azonban csak Joachim letelepülésével indult meg.

Működésének alapkövéül létrehozták a királyi Zenefőiskolát (Hochschule für Musik), amely 1869 őszén nyílt meg — Joachim igazgatása alatt, hegedű-cselló-zongoratanaszakokkal, 19 növendékkel. Három év múlva 100, rövidesen 250 a tanulók száma. Ennél többet Joachim később sem tart szükségesnek felvenni, inkább szigorítja a felvételi követelményeket. A Főiskola növendékének lenni rangot jelentett.

Előbb azonban meg kellett szerezni a rangot magának az intézménynek a számára is. Ehhez arra is szükség volt, hogy függetlenítsék a kormányzati adminisztrációs befolyástól. Röviddel az első évfolyam indulása után Heinrich von Müller kultuszminiszter (1813–1874) anélkül, hogy ezt Joachimmal megbeszélte volna, tanárrá nevezte ki Ernst Rudorff zongoraművészt (1840–1916). Joachim ezt a Főiskola függetlensége elleni manővernek tekintette. Amint ilyesmi Hannoverben is történt, magának a királynak ajánlotta fel lemondását. És ez esetben is győzött: a miniszternek kellett mennie...

Joachim azonban sohasem személyek ellen, hanem elvekért küzdött. Rudorff személyével szemben tulajdonképpen nem volt ellenvetése. Annyira nem, hogy hamarosan ő maga kérte fel Rudorffot a tanári testületben való közreműködésre — kedvezőbb feltételekkel, mint amelyeket a megbuktatott miniszter ajánlott volt fel...

Megkezdődtek a „Hochschul-Konzert”-ek, a Főiskola növendékeinek nyilvános hangversenyei — a kevésbé tehetséges, de zeneértő közönség által is megfizethető beléptidjakkal. Példamutató volt ez az egész kultúrvilág számára! Az első bemutatkozásra, 1873 májusában többek között a Beethoven op. 59. C-dúr kvartett fűgáját játszották az intézet vonósai; s a hegedűsök fegyelmét, a hangzás tisztaságát, egyforma nemes tónusát csodálatos teljesítményként értékelték a kritikusok.

De Joachim igénybe vette az egyéb zenei intézményeket is a város zeneéletének a fellendítéséhez. Gyorsan megszerzett tekintélyét elsősorban ennek érdekében kamatoztatta.

Előadatta például Bach Máté-passióját a Helyőrségi Templomban; ehhez felépíttetett egy második orgonát, és felkutatott tíz oboa d'amore hangszer. A János-passió bemutatásához két hegedűnek a viola d'amour, egy csellistának pedig a gamba művészi kezelését kellett megtanulnia.

Hogy Joachim mennyire nevelni akarta közönségét, bizonyítja, hogy Wagner műveit is rendszeresen műsorára tűzte. Joachim tehát végül is nem sorolható az „antiwagneriánusok” közé. Wagneriánussá ugyan nem vált, de becsületesen elismerte a „hervorragender Mann”, a kiváló ember egyes műveinek szépségét. A Főiskolán betaníttatta – és ő maga vezényelte – a Lohengrin és a Bolygó hollandi teljes felvonásait, koncertjein pedig a Tannhäuser- és a Mesterdalnokok-nyitányt, a Siegfried-idillt, a Faust-nyitányt dirigálta.

Mindenkor azon fáradozott, hogy érvényesüléshez segítse az általa tehetségesnek tartott művészeket. Csak két példa:

Joachim léptette fel először, 1898-ban egy zenekari koncerten az akkor 12 éves Artur Rubinsteint, akit ezután már szívesen fogadtak a világ hangversenydobogóin. A huszadik század egyik legkiválóbb zongoraművésze 90 éves korában adott interjújában is melegen nyilatkozott a nagy magyar mester támogatásáról.

Közelről érintette a magyar zeneéletet, hogy Joachim ismerte fel elsőnek Dohnányi Ernő (1877–1960) pedagógiai érzékét, és 1906. április 25-én szerződtette a Hochschule tanárának – különlegesen kedvező anyagi feltételekkel. De már előzőleg is felkarolta a fiatal zongoraművészt. Az 1901. évi gmundeni zenei napokon szoros barátság fejlődött ki a 70 éves Joachim és a 24 éves Dohnányi között. Később is sokat szonátáznak, trióznak együtt. Dohnányi gyakran nyilatkozott arról, hogy Joachim hatására vált a kamarazene odaadó művészé. Ez a hatás először 1900-ban, Londonban érte, ahol ő maga azért nem vállalt hangversenyezést, hogy bérletet válthasson és végighallgathassa a Joachim-vonósnégyes összes műsorait...

A KAMARAZENÉSZ

Berlini működésének indulásakor, 1869 őszén Joachim azonnal megalakította vonósnégyesét a Főiskola tanárai társaságában. A második hegedűs: Hannoverben volt tanítványa, Ernst Schiver (1844–?); a brácsista: *Heinrich Karl de Ahna* (1835–1892); a csellista: *Wilhelm Müller* (1834–1897), aki később a híres „Müller-testvérek” vonósnégyes tagja lett. Schiver két év múlva kivált, a második hegedű szólamát De Ahna vette át, aki 23 évig – haláláig – itt muzsikált. Őt Joachim tanítványai, az ausztráliai Johann Kruse (1859–?) és Carl Halir (1859–1909) követték. Brácsisták: a Böhöm-növendék Eduard Rappoldi (1839–1903) és 1877-től a cseh Emanuel Wirth (1842–1910). Ez utóbbi, valamint az 1879-ben a csellópulthoz ült Robert Hausmann végig – Joachim 1907-ben bekövetkezett haláláig – tagja maradt a kvartettnek.

Ez volt tehát az a vonósnégyes, amelyről Bachmann ezt írja: „... was without the question the greatest chamber music organization the world has ever seen” („kétségtelenül a legnagyobb kamarazenei együttes, amelyet a világ valaha látott”); Friedrich Herzfeld szerint: „... galt als das beste Streich-Quartett in jener Zeit” – korának legjobb vonósnégyese.

Tehát nem a legnagyobbak, legjobbakk egyike – hanem a „leg...” A felsőfok, a maximum, amelyet túlszárnyalni nem lehet, csak hozzá hasonlítani. Amikor Marc Pincherle a Lucien Capet (1873–1928) által 1893-ban alapított „leghíresebb francia kvartett” szerepét értékeli, azt írja: „olyan tekintélyt szerzett, amely a Joachim-kvartettével vetekedett”. Bruno Walter, Arnold Rosé (1863–1946) világhírű kvartettjét így dicséri: „hangzásban és Európa-szerte elismert tekintélyében a Joachim-kvartettet követte”.

Mi volt ennek a zenetörténetben ez ideig példátlan „minősítésnek” a titka?

Nem kétséges: Joachim tudása, szellemének, művészetének, egyéniségének varázsa. Egyik kritika szerint: „Amikor szólamának szünete van, és mozdulatlanul ül, akkor is őt kell figyelni.” De ő, hogy a glóriát elhárítsa feje fölől, hogy bizonyítsa, milyen művészi egység ez (amellyé persze ő nevelte), nemegyszer átült a második hegedű pultjához...

De ne is elemezzük a titkot, az „eredményt” nézzük.

Játékukról hanglemez nem maradt fenn, tehát csak azokra hagyatkozhatunk, akik láták-hallották. Moser szerint: „A laikusokban is azt a benyomást keltik, hogy az együttesjátékban az emberi lehetőség legnagyobb fokát érzékelik.” De hát Mosert, tudjuk, kissé elfogultnak lehet tartani. Flesch Károly, a hegedülés elméletének tudós reformere, aki éles kritikusi tollalval korának hegedűseit árnyoldalukról is megmutatta, aki megbíráhatónak tartotta Joachim szolista művészetének „klasszikus tökéletességét” is — ez a Flesch Károly híres könyvének (Erinnerung eines Geigers) Joachimról szóló fejezetében ezt írja:

„Mint vonónégyes-játékos nemcsak a legjobbat adta, amire csak képes volt — ezen a téren bizonyos tekintetben olyan magas csúcokra jutott, ahová sem előtte, sem utána senki. Ezt a csúcst nemcsak hegedülési módjának a tökéletessége alkotta, amellyel egyedülálló magasságban uralkodott; nemcsak a „magáért való” szép hangzás tette az ő kvartettjátékát élménnyé: belülről jött, lélektől áthatott muzsikálása, az érzület nemessége és az előadásnak az eredetihez mindig hű, fantáziadús szabadsága jelentette játékának azt a meghatározhatatlan varázsát, amely minden finom érzékű muzsikust meghódolásra kényszerített.”

De — ami ennél fontosabbnak tekinthető — „meghódolásra kényszerítette” a nem muzsikusokat: a laikusokat, a zene hallgatóit, befogadóit. Utóbbiak körét nem kis mértékben Joachim tágitotta ki.

A kamarazene Haydn, Mozart, Beethoven idejében még főként a főrendek udvarában hangzott el. Aztán a feltörekvő polgárság is átvette ezt a szokást: házi hangversenyeiken — a zenekedvelő arisztokratákhoz hasonlóan — ők maguk is muzsikáltak. De már Beethoven idejében kilépett a kamarazene a családi házak falai közül. Ignaz Schuppanzigh (1776–1830), Beethoven hegedűtanára és barátja kezdeményezte a vasárnap reggeli nyilvános kamarazene-hangversenyeket, a Prater-Allée kávéháza, a Röhmscher Kaiser helyiségében „Quartettunterhaltungen” (Kvartettszórakozások) címen. Tőle hamarosan Böhm József vette át a primáriusi tisztelet, akinek játékáról, mint tudjuk, maga Beethoven is megjegyezte: „Így kell kvartettezni”. Böhm már a késői Beethoven-kvartettek eljátszásával is próbálkozik — de csak otthon; a nagyközönség elé nem meri vinni.

Joachim volt az első a világon, aki ezeket a nagy Beethoven-vonónégyeseket nyilvános hangversenyek műsorába merete iktatni. És kiderült: amit a zenészek lejátszhatatlannak, a kritikusok meghallgathatatatlannak minősítettek, Beethoven utolsó éveinek ezek a monumentális önvallomásai igenis közel tudnak kerülni az „egyszerű” zenehallgatókhoz is. Csak úgy kell játszani őket, mint Joachim és barátai — missziójában társai.

Mert Joachim e tekintetben is missziót teljesített. A berlini Singakademien tartott kamarastjein majd 40 éven át nevelt közönséget a legmagasabb szintű muzsikának.

Persze, nemcsak Beethoven szerepelt a műsoron. Haydn, Mozart is, és Schumann és Schubert — és persze Brahms. Akit Schumann „Beethoven óta a hangszeres zene legnagyobb alkotójának” nevezett, Johannes Brahms műveinek népszerűsítését tartotta Joachim kvartettje másik nagy küldetésének.

Kamaramuzsikusi működését sem korlátozta Berlinre. Elsősorban is: munkásságának másik „központi” színhelyén, Londonban is állandó kvartettegyüttest létesített. Másodhegedűs ott 38 (!) éven át Louis Ries (1830–1913), brácsista a magyar származású — ugyan csak Böhm-növendék — Straus Lajos (1835–1899), csellista pedig az olasz Alfredo Piatti (1822–1901), aki egy időben Liszt Ferenc partnere volt (Pesten is hangversenyezett 1858-ban és 1865-ben). Joachimot távollétében kora legnagyobb női hegedűse, a cseh-morva származású Wilma Neruda-Normann, a későbbi Lady Hallé (1839–1911) helyettesítette, 1900-tól pedig Eugene Ysaÿe vállalta ezt a feladatot.

Joachim különleges kötelességének tartotta, hogy világjáró kvartettje Beethoven szülővárosában, Bonnban is rendszeresen szerepeljen. Amikor művészi indulásának — vagyis első pesti fellépésének — 50. évfordulóján, 1889-ben a tiszteletére rendezett országos ünnep-

ségek során „a beethoveni művészet leghivatottabb tolmácsolóját” tiszteletbeli elnökévé választotta az a bonni magántársaság, amely Beethoven szülőházának megszerzésére alakult – Joachim ezt azzal viszonozta, hogy vállalta: vonósnégyesével nyolc kamarazenei ünnepségsorozatot rendez Bonnbán, Beethoven műveiből. Ennek olyan sikere volt, hogy már a harmadik ünnepség után a „Bonni Beethoven-ház Egyesület” anyagilag megalapozódott. Nemcsak a szülőházban berendezendő Beethoven Múzeum költségeit teremtették elő, hanem ösztöndíjat létesíthettek egyrészt új kamarazenei művek díjazására, másrészt tehetséges fiatal zenészek képzésének előmozdítására.

A bonni újságok is hangsúlyozták: személy szerint Joachimnak köszönhető, hogy az addigi jelentéktelen, álmos Rajna menti település a „Musikstadt” – Zenei város – rangot érdemelte ki, amelynek rendezvényeire felfigyelt az egész művészvilág.

Az 1903. május 17–21. között megtartott hatodik „Kammermusikfest” hangversenyeknek olyan visszhangjuk volt, hogy az immár Bonn város díszpolgárává választott magyar mester kamaragyűjtése ugyanazt a programot tűzte műsorra Brüsszel, London, Párizs, Róma és Bécs közönsége számára is. Az 1907. május 5–9. között rendezett nyolcadik bonni Kammermusikfest volt az utolsó kamarazenei esemény, amelyen – halála előtt – Joachim személy szerint részt vett.

Röviddel ezelőtt, 1907. március 11-én kvartettezett még Budapesten is. Szülőhazájában egyébként gyakran szerepelt vonósnégyesével. Kereszty István, a neves zeneíró és kritikus (1860–1944) egy tanulmányában olvashattuk például: „magam emlékszem egy operaházi estjére (1886-ból?), amelyen Aggházy Károlynak gyönyörű, magyaros finálés g-moll vonósnégyesét adta elő”. Kereszty tudott 1904. december 10-én és 1905. december 8-án tartott kamarahangversenyeiről is. Ez utóbbi műsorán (Káldor János feljegyzése szerint) Beethoven-, Haydn- és Mozart-művek szerepeltek. A Hubay Jenőről írt életrajzok említik, hogy a Joachim-kvartett 1898. december 10-én is koncertezett Pesten.

De nemcsak saját együttesével kamarázott hazájában. Az 1879. évi nagy körútja után – amikor Brahms közreműködésével Kolozsvárott is eljátszotta Beethoven Kreutzer-szonátáját – 1889 februárjában jött újból a magyar fővárosba. S ekkor egy önálló és egy zenekari hangversenyen kívül kamaraesztet is adott, február 8-án a Vigadóban a Hubay-Popper vonósnégyes vezetését vállalta! Hubay a brácsapulthoz ült. Műsoron: Haydn g-moll (quint) kvartett, Brahms F-dúr ötöse – a második brácsát Grünfeld Vilmos (1855–1921) játszotta – és Beethoven e-moll Razumovszkij-négyese. Ezt követő, február 12-i hangversenyén Spohr kéthegedűs koncertjét adta elő – Hubay Jenővel. Az utána, Hubay fivére, dr. Hubay Károly lakásán rendezett vacsorán kötött ismeretséget Joachim olyan magyar szellemi kiválóságokkal, mint Alexander Bernát, Apponyi Albert gróf, Csiky Gergely, Mihalovich Ödön, Szentirmay Elemér – és találkozott Operaházunk akkori igazgatójával, Mahler Gusztávval is...

A HEGEDŰMŰVÉSZ

Joachimnak, a hegedűművésznek szerepét már többször érintettük. Korszakalkotó jelentőségét éppen egy magyar zeneesztétikus, a bevezetőben már idézett Péterffy Jenő szavaival kívánjuk jellemezni, aki a Vigadóban tartott, 1879-i szólóestje után – többek között – ezt írta az Egyetértés hasábjain:

„Joachim játékában van valami nyugodt fenség, mely a görög szobrok hatására emlékeztet s bizonyos előkelő méltóság, mely elutasít magától minden könnyebb sikert, minden materiálisabb hatást.

Joachimot a közönség előtt látni élvezet. [...] Nem fitogtatja sem a nyugalmat, sem ellenkezőjét. Szépen hajló vonalakban nemes harmónia omlik el alakján, külső kifejezése annak, mi szeméből sugárzik s játékában gyönyörködöt.

Joachimnak már pusztán hegedűje hangjában van valami költői báj. Olyan édes és végtelen! [...] Amilyen bársonysima, olyan szí-

vós is; amilyen lágy, olyan izmos is. A legintenzívebb hegedűhangnak lehetne nevezni... Lágy marad a legerősebb fortéban és teljéből a susogó pianóban sem veszt. [...] Különben hangja varázsát éppoly kevésbé lehet megmagyarázni, mint Patti vagy Nilszon hangjáét.

Joachim [...] megküzd bár minden nehézséggel, de egyetlen nehézséget sem fítoztat azért, hogy vele a közönséget bámulatba ejtse. Ó nem akar pusztán külső játéka által hatni, hanem a zenei gondolat által...

Joachim hegedűjén darabjait nemcsak lejátssza, hanem azokat újra teremti, a l a k í t j a. A hangok Joachimnál az anyag, mint szobrásznál a márvány, melybe ő az illető mű lelkét önti bele. [...] a reprodukáló művészek sorából az eredeti geniusszal bírók közé lép.

Klasszikussá, szoros értelemben művészivé, a virtuozitás salakjától mentessé a hegedűjátékot: Joachim tévé."

Elfogult lett volna a kritikus a honfitárs iránt? Semmi esetre sem. Hiszen a szigorú, magát mindenkor elfogulatlanak tartó Hanslick sem vélekedett másképpen. Amikor Böhm egykori csodagyermek-növendéke majd húszévi távollét után, 1861-ben újból a bécsi közönség elé lépett, műsorát a Beethoven-koncerttel kezdte — az előtt a közönség előtt, amely néhány évtizeddel régebben „eltemette” ezt a remekművet. És a „félelmetes kritikus” véleménye:

„Már az első tétel után mindenki tisztában lehetett vele, hogy itt nem egyszerűen a bámulatba ejtő virtuózzal van dolgunk, hanem egy jelentős és sajátos egyéniséggel. Joachim minden technikai tudását teljesen feloldotta a zenei eszmény szolgálatába. [...] Ami a szólójátékban hiúságra vagy tetszelgésre emlékeztethet, itt nyomtalanul megsemmisült. A művészi meggyőzésnek ez a nemessége Joachimnál oly erővel lép fel, hogy az ember csak később gondol arra, hogy méltassa nagyszerű technikáját.”

És amikor Joachim ez után következő, 1875-ös bécsi koncertjét bírálva, idézi e régi szavait, Hanslick ezt teszi hozzá: „Nem lehet ennél nagyobb dolgot ennél egyszerűbben létrehozni.”

Így írnak játékaról, akik hallották, szinte szuperlatívuszokban — mai szemmel talán mértéktelenül túlzott, felsőfokú jelzőkkel.

Szigeti József, aki csak bemutatkozott Joachim előtt — 1905-ben —, de játszani nem halotta őt soha, sajnálkozik, hogy: „senki sem próbálta leírni játékának legalább néhány felületét konkrét tények említésével, ahelyett hogy csupán lelkendeztek róla.”

Persze azért akadtak, akik „konkrét tények említésével” is próbálták jellemezni. Louis Ehlert zeneszerző-zeneíró (1825—1884) például Joachim rubato-játékaról így ad képet: „Aki a hullámzó mozgásnak erről a zenei törvényéről fogalmat akar alkotni, hallgassa meg Joachimot, amikor Bachot játszik.” Sokan írtak arról, hogy a vibratót Joachim tompította le a hatásadászat szintjéről igazán kifejező eszközzé. Sőt, Bachot, ahol úgy tartotta helyesnek, szinte teljesen vibrato nélkül tolmácsolta. Talán ezért is értékeli mestere tónusát a híres amerikai tanítvány, San Franko (1857—1937) ekként: „Joachim tónusa nem kápráztatta el a hallgatót, nem hízelt neki átható érzékiséggel. Tiszta szépsége transzcendens jelleme volt, átszellemült és légies. Nélkülözött minden kacérságot, hatásadászatot.” — De a lelkendezést ő sem tudja — s nyilván nem is akarja — elhagyni, írva: „Joachim valami olyant adott nekünk, ami korábban aligha fordult elő ilyen tökéletességben, s nehéz elképzelni, hogy valaha is lesz ilyen még egyszer.”

De Joachim gyakran fellépett élete alkonyán is, amikor, természetesen, ilyen lelkendezést már nem válthatott ki. Sir Henry Wood, a hírneves angol karmester (1869—1944), aki 1904 májusában vezényelte Londonban vele a Beethoven-hegedűversenyt, ilyenek hal-

lotta a 73 éves mester játékát (önéletrajzi emlékezése számunkra különösen érdekes, mivel hangsúlyozza a művész magyarságát), „Joachimnál mindig éreztem, hogy egy kiválóan intelligens magyar úr társaságában vagyok; játéka – bár hiányzott belőle a drága Ysaÿe érzelmi mélysége – nyugodtan, klasszikusan derűs, mentes minden túlzástól, mindig zenei és iskolázott volt.” – De ugyanő, könyvének későbbi részében, amikor Lady Hallé játékáról ír (aki, mint tudjuk, Joachim londoni vonósnégyes-társaságában a Berlinben élő mestert távollétekor a primárius tiszttségben helyettesítette), közvetetten így nyilvánít véleményt Joachimról: [Lady Hallé] „stílusának nemessége Joachiméra emlékeztet...”

Szigeti idézi dr. Julius Levin berlini zenekritikust, aki a „Die Musik” című folyóirat hátsólapján 1926-ban írt cikket Joachimról. Ez az orvos-esztéta 1883-tól kezdve többször is hallotta játszani a „hegedűsök királyát”. Ő is tónusának és játékmódjának „nemesen átellenesül” voltát hangsúlyozza. De ő „tisztá érzéki erejéről”, sőt alkatának „démoni, rögtönző eleméről” is elmélkedik. Benyomásait végül is az „utánozhatatlan” jelzőben összegezte...

Joachim játékát megörökíteni nem tudták. Mindössze két lemezt készítettek vele – 75 éves korában! Az egyiket két Bach-művet játszott (Preludium, és Bourrée), a másikon Brahms 1. és 2. Magyar táncát. Újjávarázsolni – valamennyire is élvezhetővé tenni – csak az utóbbit sikerült. Hartnack, akinek birtokában van ez a lemez, így vélekedik: keveset ad már vissza az egykor híres, fanyarúdes kantilénából, az énekszerű dalolásból, az összetéveszthetetlen Joachim-tónusból. „De a hozzá tartozó játékerő, az erős ritmikai hangsúlyozás és a csak tartózkodóan jelzett vibrato mégis közvetít valami hozzátétőleges elképzelést arról, milyen alapokra épült hegedűjátékának hatása; férfias, energiával teli, különlegesen temperamentumos és minden lírai résznél érzélgősség nélküli előadási stílus ez.” – Majd megállapítja Hartnack: „Ha összehasonlítjuk azzal az Edison-féle viaszlemezzel, amely Brahms játékában örökíti meg az 1. Magyar táncot, úgy vélhetjük: Joachim előadásmódja megegyezik a szerző szándékaival.”

Igen. Követni a szerző szándékait: ez volt művészi hitvallása.

És milyen szerzőkét!

Ma már egyesek úgy tartják, hogy Joachim a játéktechnikában nem volt olyan úttörő, mint később, mondjuk, Ysaÿe, Kreisler vagy – éppen a magyarok közül – Auer és Flesch. De abban mindenki egyetért, hogy művészetének hatása a zenei fejlődésre elvülhetetlen. Elsősorban is – Flesch kifejezése szerint – mint „programreformátor” gyakorolt befolyást az egyetemes zenei haladásra.

Műsormegújító tevékenységét nem gátolhatta meg az átlagközönség igénye, illetve igénytelensége. Bernard Shaw, a híres drámaíró (1856–1950), aki fiatal korában hat évig zenekritikusként működött, írta Joachim 1892. március 12-i londoni hangversenye alkalomával:

„Ő ismeri mindazokat a fantáziákat és haszontalanságokat, amelyekhez Sarasate és Ysaÿe leereszkesznek, és ezeket is egyszerűen tudja előadni, de nem hajlandó nyilvánosan játszani olyan muzsikát, amely nem a legkiválóbb remekmű.”

És ehhez olyan művészi meggyőződéssel tartotta magát, hogy viszonylag rövid idő alatt sikerült neki a közönséget „megnevelni” és magához felemelni.

Pedig milyen erős ellenállásokat kellett leküzdenie!

Kiállni a pódiumra Bach szólószonátaival! Ilyet előtte csak az egy Karol Lipinski merészelt, de ő is csupán egy-egy tételt vett műsorára. Pedig a híres lengyel virtuóz (1790–1861) korának kiemelkedő „sztárja” volt, aki többször is szerepelt együtt Paganinivel. (Paganini: „Hogy ki az első hegedűs, azt nem tudom megmondani, de a második csak Lipinski lehet.”)

Nos, amit Lipinski sem mert, Joachim megtette: hangversenyein Bach teljes szólószonátaikat eljátszotta.

S ez nem mindenkinek tetszett.

Hanslick például – aki pedig sok-sok új művész, új kompozíció értékét felismerte, útját egyengette – azt írta Joachim 1875-ös bécsi koncertje után:

„Bach hegedű-szólódarabjai nem tudnak felmelegíteni, leg-alábbis koncertelőadásban, ahol a művészek rendelkezésére állnak a kísérő hangszerek. A gyönyör, amit a játékosnak már egymagában az is okoz, hogy minden kísérettől függetlenül a hegedűt mint egy kis zenekart kezelheti, teljességgel érthető. Am kevésbé érthető a hallgatók elragadtatása egy zeneileg szükségképpen tökéletlen eredmény felett.”

Még az ifjú Joachim egykori zeneszerzestanára, Moritz Hauptmann is – a zenetudós Bach-rajongó, a lipcsei Bach-Gesellschaft egyik alapítója, aki egy ideig a Tamás-templom kántoraként Bach örökében működött – így vélekedett Joachim egyik lipcsei fellépése után:

„Sebastian Bachot úgy játssza, hogy ezt jobban elképzelni nem lehet. De ezek hegedűs-szemponthól hálátlan darabok. A hegedű természeténél fogva nem négyszólamú; a kettőnél több szólamot csak erőszakkal lehet belőle kicsikarni a természetesen szép előadás terhére. [...] Amit hallunk: a hegedű egész arculatát megszakító akkordok, amelyek folytonosan eltépik, elvágják a kantilénát, hogy egy basszust behozzanak; az ember mindig csak elismerni tudja a nagy ügyességet, amivel ezt véghez viszik.”

És Joachim ennek ellenére elfogadtatta közönségével ezeket a „hálátlan” darabokat. Sőt: művésztársaival is! Például Ysaÿe is műsorára vette Bach egyik Prelúdiúm és Fügáját 1891. márciusi londoni hangversenyén. Mire a kissé mindig szarkasztikus G. B. Shaw így írt: „A Bach-füga műsorra tűzését részben talán az a megszokott kijelentésünk váltotta ki, hogy senki sem tudja Bachot játszani, csak Joachim.” (Shaw aztán a későbbiekben elismeri, hogy Ysaÿe is tud Bachot játszani...)

Joachim ásta ki a feledésből Mozart hegedűversenyeit, és visszavitte a koncerttermekbe. Gúnyolták érte. Hiszen még Brahms is kijelentette: sokkal többre értékeli Viotti hegedűversenyeit a Mozart-koncerteknél! ...

Persze, Joachim játszott Viottit is, Spohrt is; új színt adott ezeknek az akkor már kissé „félrerakott” műveknek. De Tartini szonátaít ő fedezte fel! Furcsán hangzik, de így igaz: addig még a ma szinte „slágernek” számító Ördögtrilla-szonáta sem szerepelt a virtuózok műsorán. (Moser szerint azért, mert „a kolosszális és ugyanakkor klasszikusan letisztult technikának ilyen alkalmazása eddig elérhetetlen volt”.)

De mindenekelőtt elévülhetetlen érdeme Joachimnak a Beethoven-koncert feltámasztása. A londoni bemutatóról írván, idéztük a kortársak és az utókor méltatását.

Tudjuk azt is, hogy tulajdonképpen Joachim vitte sikerre (és mutatta be világszerte) a Mendelssohn-versenyt. És megszámlálhatatlan szóló- és kamarazenemű meg se született volna Joachim művészetének, lényének hatása nélkül. Neki ajánlotta versenyművét Bruch, Dvořák, Gade. Emlékezzünk csak: Schumann szinte az ő segítségével írta hegedűkoncertnek számító Fantáziáját.

És a Brahms-koncert... Amely Beethoven és Mendelssohn műve után immár a harmadiknak született a kötelezően megtanulandó hegedűversenyek közé – Brahms és Joachim barátságának (sőt, mondhatnánk: közös munkájának) gyümölcszeként. És ennek elfogadásáért is küzdenie kellett! Egyesek nem hegedűre, hanem „a hegedű ellen” írt műnek neveztek. Pablo Sarasate például sohasem vette műsorára a Brahms-koncertet, mondván: „Csak nem állok oda a pódiumra, és hegedűvel a kezemben hallgatom, ahogy az oboa játszsza el a publikumnak az egész mű egyetlen melódiáját!”

Joachimnak kellett bezonyítania, hogy nem a második tételt bevezető, valóban csoda-

szép, szelíd-fájdalmas oboaszóló a Brahms-hegedűverseny egyetlen melódiája. Mert Joachim művészete képes volt egységes hangulatba építeni az egész — technikailag egyébként igen nehéz — kompozíciót, tolmácsolni tartalmi szépségét, mondanivalóinak mélységét. Ez az immár „klasszikussá” vált előadásmód volt képes az alkotás újratereztésével közvetíteni az alkotó és a befogadók, a közönség között.

A ZENESZERZŐ

Amíg a Brahms-mű bemutatásra nem került, Hartnack és mások is úgy tartották, hogy a Beethoven- és Mendelssohn-versenyek után Joachim „Magyar koncertje” foglalja el a harmadik helyet.

Már 14 évesen írt két hegedű-zongora szonátát, amelyeket titokban tett le Mendelssohn asztalára. Atyai jóbarátja „ügyes kezű műveknek” ítélte. Első opus-számmal jelzett szerzeményét (Andantino und Allegro Scherzo für Violine und Orchester) hálatelt szívvel mestereinek, Böhmnék ajánlotta. Ekkor 16 éves volt.

Írt nyitányokat, amelyek közül a hannoveri magányában készült, már említett Hamlet Ouverture aratott sikert. De a többi is (Schiller Demetriusához, Gozzi IV. Henrik c. vígjátékához, Kleist költeményeihez) szívesen vették műsorukra olyan karmesterek is, mint Mendelssohn, Schumann. Egyéb érdekesebb művei: Héber melódiák (brácsára és zenekarra), Nocturno (hegedű, zenekarral), dalok Goethe, Heine, Tennyson és más költők verseire, Fantázia ír népdalokra, Variációk egy magyar témára (erről már szó esett a pesti előadása alkalmával) és végül: három hegedűverseny. Jellemző, hogy mindezek közül legmaradandóbbak azok a művei, amelyekkel szülőhazájára emlékeznek: a magyaros témára írt Variációk és II. hegedűversenye: a „Magyar koncert”.

Ez utóbbiról szoltunk már a bevezetőben, amikor szerzője magyar érzelmeinek bizonyítékaként értékeltük. Egészítsük ki az ott idézetteket Ábrányi Kornél szavaival, aki a mű 1861-i pesti bemutatásakor így írt a Zenészeti Lapokban:

„Az előadott darabok elsőjét, híres s minden tekintetben klasszikusnak, eredetinek s nemzeti zenénk érdekében páratlan bec sünek nevezhető hegedűverseny képezte magyaros modorban. [...] Ha Joachim soha egyebet nem írt volna s nem íranda mint eme klasszikus versenyművet, elégséges lenne nevét megörökíteni a zeneirodalom történetében.”

Waldbauer Imre így méltatja: „Megérdemelt népszerűségét rendkívüli nehézsége folytán el nem érhetette. Pedig helye a tíz legkiválóbb hegedűverseny sorában kétségbevonhatatlan.” — Auer Lipót szerint is: „Elsőrangú mű ez, amelynek minden hegedűs repertoárjában szerepelnie kell. Ezt a versenyművet nem ismerik és becsülik a hegedűsök annyira, amennyire karakterének eredetisége és rendkívüli technikai lehetőségei alapján megérdemelné. Különösen második tétele — a Pastorale variációkkal — poetikus kompozíció, amely, ha abban a jellegnek megfelelő stílusban játsszák, amit a szerző javasol, mindig mély benyomást gyakorol a hallgatóságra.” — De a modern világot képviselő Flesch Károly is így vélekedik:

„Joachim zeneszerzőként is rendkívüli tehetség volt.

Kár, hogy koncertező és főiskolai kötelezettségei oly hamar megbénították alkotói törekvéseit. Brahms a zseniális »Magyar koncert« nyomán tehetségesebbnek tartotta, mint ő saját magát. Ez a mű csúcspontot jelent a mi irodalmunkban; a legjelentősebb alkotás, amelyet egy hegedűs valamikor is a saját hangszere számára írt.”

Témái saját invenciójából valók. Ezek magyarossága azonban — természetesen — ugyanaból a forrásból táplálkozott, amelyből Liszt, Brahms, Weber, Strauss s a neves alkotók egész sora merítette magyaros műveit. Inkább cigány, mint magyar. A finálé megjelölése nem is „All'ongarese”, hanem: „Alla zingara” — cigányosan. (Moser: „Gyermekkorából megmaradtak emlékezetében a magyar cigánymuzsika kábító hangjai, és ismételt látogatásai Lajtán túli rokonainál még megerősítették ezt a szeretetét a magyar népdalok és táncok iránt.”)

De hát miért ismerhette volna az igazi magyar népdalokat és táncokat, ősi paraszti muzsikánkat a külföldön nevelkedett magyar, amikor magában az országban is zűrzavar uralkodott akkor a „magyar dal, magyar zene” körül? Tény, hogy e művével Joachim hazájához fűződő kapcsolatot akarta bizonyítani. Hannoverben írta, 1857-ben, 26 éves korában – amikor oly egyedüllet kínozta, barátok nélkül. S az is tény, hogy e mű hatása érződik Brahms későbbi magyaros kompozícióiban; abban is, hogy Brahms hegedűkoncertjének utolsó tétele, az Allegro giocoso ugyancsak magyaros beütésű. És ettől giocoso – játékos, tréfás, amilyen Brahms ritkán szokott lenni...

Az ilyen alkotások persze nem igazi népi jellegzetességeinket mutatták be, de mindenestre létezésünket hirdették a nagyvilágban...

Úgy tűnik, mostanában a „Magyar koncert” mintha feltámadóban volna méltatlan elfeledettségéből. Felvették lemeze, Aaron Rosand kitűnő előadásában, a Luxemburgi Rádió zenekarának kíséretével, amelyet Siegfried Kohler vezényel.

Joachim figyelemreméltó átiratokat is készített. Schubert kétzongorás, op. 140. jelzésű Duo-ját „Duo-Symphonie” címen úgy ültette át zenekarra, hogy eredeti Schubert-szimfóniának hat. Ő tette át hegedű-zongorára Brahms néhány Magyar táncát, és zongorakísérettel látta el Paganini Caprice-ait. Átdolgozta Händel A-dúr szonátáját, és Tartini Ördögtrilla-sonátáját. A „J. Schubert & Co.” cég kiadásában megjelent, hegedűre-zongorára feldolgozott „Rhapsodie hongroise” Joachim és Liszt együttes munkája. Andreas Moserrel közösen háromkötetes Hegedűiskolát szerkesztett, amelyet angolul és franciául is kiadtak.

E Hegedűiskola harmadik kötetében jelentek meg nyomtatva Joachim szerzői munkásságának talán legmaradandóbb alkotásai: a kadenzák, amelyeket Mozart (A-dúr és D-dúr), Viotti (a-moll), valamint Beethoven és Brahms hegedűversenyeihez írt.

A kadenzák régebben egyszerűen csak a zenei zárlatot jelentették, amelyeket a koncertelő előadó saját fantáziája szerint díszített ki, virtuozitását csillogtatva, formailag általában kötetlenül, rögtönzésszerűen, vagy éppenséggel az adott pillanatban rögtönözve. Händelről idézi fel Romain Rolland, hogy „londoni oratóriumpremierje a közönség az improvizációért lelkesedett legjobban, a mester azonban szigorúan vigyázott, hogy ezek az úgy-szólván felelőtlen zenei gondolatok a pillanatái maradjanak”.

Mendelssohn volt az első, aki hegedűversenyéhez maga komponálta meg a kadenzát. És Joachim volt az első, aki saját kadenzáit nyomtatásban is megjelentette: átadta a világ minden hegedűsének. S a világ legtöbb hegedűse ma is ezeket játssza – elsősorban Beethoven és Brahms versenyműveihez. Persze írtak mások is ilyen kadenzákat. A Beethoven-koncerthez például Kreisler, Léonard, sőt Ysaÿe is. Ez utóbbinak 1891-es londoni koncertjéről G. B. Shaw, szokásos gunyoros modorában, ezt írta: „Kadenzái a tételek szörnyű kinövésai, [...] teljesen formátlanok, és nem egyebek, mint Beethoven oly ésszerűen és szépen bemutatott témáinak örülten nehéz játszási módjai”.

Nos, a Joachim-kadenzák kiállják az ilyen epés kritikusok bírálatát is. Idézzük Hartnack értékelését:

„Amilyen beleérző képességgel lépnek be a műbe, amelyekhez kapcsolódnak, amilyen nagyszerűen dolgozzák fel, variálják és fokozzák a tematikát, egészen egyéni kézre vallanak, amely azonban készségesen és szolgálattal alárendeli magát a nagyobbaknak. Virtuózok ezek a kadenzák – olyannak is kell lenniük –, de ez a virtuozitás nem öncélú. A fényben, amit árasztanak, Beethoven és Brahms világít, Joachim József utánozhatatlan kezemunkájának közvetítésével. Remekművek.”

A PEDAGÓGUS

A remekművek alkotójának, a hegedülés „klasszikus stílusa” megteremtőjének, a kamaramuzsikálás apostolának a jelenbe átnyúló hatása leginkább talán pedagógiai munkásságában mérhető le.

A „Hegedűsök királyának” székhelyét, Berlint a „Hegedűsök Mekkájának” nevezték.

Mert alig akadt a XIX. század második felében hegedűs, aki, ha csak tehette, nem zárandokolt el a Hochschule mesteriskolájára, hogy tudásának alapjait, vagy művészetének kiteljesedését Joachim tanácsaira építhesse. (Ez már szinte divat volt. Hiszen ha valaki plakátra kiírhatta „Joachim tanítványa”, nagyobb közönséget kaphatott, és — nagyobb honoráriumot.) Még a más jelentős pedagógusoknál érett művésszé képzett hegedűsök is bekopogtattak hozzá, hogy tőle kapják meg a végső útmutatásokat — vagy „diplomájukra” a záró pecsétet.

Csak egy példa. A valamikori Joachim-tanítvány, a ragyogó pedagóguSSá vált Hubay Jenő első csodagyermek-növendékei, Vecsey Ferenc és Szigeti József „pódiumpkészen” is jelentkeztek mesterük mellett — úgy mondhatnánk: „ellenőrzésre”. S az akkor már agastyán korú Joachim a maga nimbuszán felül nemcsak egyéniségének hatásával, hanem tényleges tanításával is jó irányban hatni tudott művészi pályájuk alakulására. Vecsey sorsát néhány évig folyamatosan kísérte figyelemmel. Szigeti csak egyszer játszott előtte — 13 éves korában —, de erről így emlékszik meg:

„Egyes kijelentései [...] olyan erős benyomást tettek rám, hogy befolyásolták gondolkodásmódomat és cselekedeteimet. Joachim akkor csak néhány mondatot ejtett arról, hogy a művész megköveteli: a maga ízlését kövesse, és ne a közönségét. Ezek a gondolatok döntő módon hatottak rám, anélkül, hogy tudatossá vált volna. Ez abban is megmutatkozott, hogy műsorom összeállításánál [...] túltettem magam a ‚szakemberek’ tanácsain [...]. Talán ennek a délutánnak az élményeiben gyökerezik az a hajlamom, hogy zenei problémáimat a technikailag fáradságosabb módon szeretem megoldani...”

Hogyan tanított? Számunkra talán a legérdekesebb, ha két leghíresebb magyar tanítványának szavaival próbáljuk érzékeltetni.

Auer Lipót, mint már említettük, 1862-ben — 16 éves korában — kereste fel a 31 esztendőS Joachimot, aki akkor még Hannoverben működött, de pedagógiai híre máris túljutott az országhatárokon. Auer 1921-ben, New Yorkban kiadott könyvében hangsúlyozza, hogy a Joachimmal töltött három esztendő adott egyrészt végleges arculatot művészetének, másrészt alapot ahhoz, hogy később kialakítsa saját oktatási módszerét. Hosszú visszaemlékezéséből néhány kiragadott mondat:

„Rávezetett bennünket arra, hogy mindegyikünk a saját problémájának azzal a technikai oldalával foglalkozzék, amellyel ő szükségesnek látta. — Az óra alatt mindvégig kezében tartotta hegedűjét és vonóját, és amikor elégedetlen volt azzal, ahogyan a tanítvány egy szakaszt vagy zenei frázist előadott, a mester eljátszotta nekünk valóban istenien.

Valahányszor csak alkalmam volt Joachimot hallani, úgy éreztem, mintha pap volna, aki felvillanyozza gyülekezetét az igehirdetéssel, felszínre hozva egy téma legnemesebb erkölcsi szépségeit. [...] Játéka a hallgató számára eddig rejtett távlatokat fedez fel...

A legnagyobb szerencsém, hogy Joachim növendékeként tudatosodott bennem az a tapasztalat, hogy a hegedűtanár sohase korlátozza az oktatását a kimondott szavakra. — Aki csak szavakkal tanít, beszélt szavakkal, az annyi, mintha némán oktatna.”

Hubay Jenő — aki 15 éves korában már Berlinben (1873-ban) lett a növendéke — így ír Joachim tanítási módszeréről:

„Mindig barátságos, mindig jó, nemes volt tanítványaihoz. Ritkán dicsért; de amikor jókedve támadt, azt azzal árulta el tanítványainak, hogy nem volt elégedetlen. Előfordult az is, hogy óra után 'jutalmul' eljátszotta azt a darabot, amelyet épp átvett tanítványával. Emlékszem, egy ilyen alkalommal a Chaconne-t mutatta meg. Elővette Stradivariját, és eljátszotta — egyedül csak nekem Bach hegedűműveinek legszebb gyöngyszemét!

Az utánzás elméletének nem volt híve. Gondja volt rá, hogy amit mond, világosan bizonyítható legyen. Soha nem használta a 'Hegedűiskolákat', és néhány világos szóval szögezte le a bonyolult hegedűtechnikák megannyi ágának metodikáját. Rendkívül tanulságos volt hallgatni, ha például a jobb kar könnyedségéről vagy a bal kéz függetlenségéről beszélt. Oly találon és világosan magyarázta a hegedűjáték egyes elemeit, hogy fejtegetéseit és megokolásait valamennyi növendéke az egyedül lehetségesnek és helyesnek ismerte el. A különböző hegedűtanárok számos saját találmányú 'módszezein' jót mulatott. Módszerek alkalmazásától még senki sem lett művész — mondotta —, de minden hangszerjátszás alapjai a skálák. Azt tanácsolta tanítványainak, hogy reggelenként legalább fél órát szenteljenek nekik.

Kreutzer 24 etűdje és Rode 24 capricciója képezte az állandó gyakorlat anyagát. Az a hegedűs, aki Rode capriccióit nem tudja kívülől kifogástalanul eljátszani, nem művész — mondta gyakran. Öregkorában említette egyszer, hogy egész életén át naponta áttanulmányozott néhányat e gyakorlatok közül, így őrizte meg vonó- és ujjtechnikáját.

Joachim rendkívül fontosnak tartotta, hogy növendékei muzikálisak legyenek. [...] Csak olyan műveket játszatott, amelyek megfeleltek művészi felfogásának. [...] Paganini, Vieuxtemps, Wieniawski és mások virtuózdarabjait lenézte. Alapkaraktere meg nem alkuvó módon konzervatív volt. Csakis olyan művek jöhettek nála számításba, amelyek a klasszicizmus szintjét elérték. A nagy romantikus zeneszerzőknek is hívőül szegődött.”

Az utókor — ez szinte természetes — már nem értékeli fennkölt szavakkal, idealizált nagyítással Joachim tanítási módszerét. Hiszen nem beszélhetünk jellegzetes Joachim-vibratőről, Joachim-vonószetetről... sőt: Fleisch például egyenesen károsnak tartja vonótarását, jobb csuklójának mozgásait. (Jobb kisujját például többnyire a magasban tartotta...) Ezeket a technikai alapfogásokat tehát nem is adhatta tovább. Így azt mondhatni: nem volt alapvetően pedagógus alkat. Mégis: ideális oktató volt, mert példamutatásával emelte fel a maga magasságába a hozzá közeledőket. Aki tehát kellően megalapozott technikai képzettséggel kereste fel őt, örök életre szóló tanácsokat vihetett magával. Sőt, tulajdonképpen tanításnak, pedagógiai tevékenységnek lehetett tekinteni minden koncertfellépését. Fleisch is — aki sohasem volt Joachim növendéke — bevallja: „Életem végéig se szabadulhattam meg azoktól az emlékektől, amelyeket bizonyos művek Joachim-féle előadásmódja rögzített meg bennem.”

Mindezeknek tulajdonítható, hogy hihetetlenül sok növendéke közül — számukat 400–500-ra becsülik — a mai emberek emlékezetében is élő, korszakalkotóan nagy hegedűsnek talán csak Willy Burmester (1809–1933) és Bronislaw Huberman (1882–1947) tekinthető, és két nagy magyar tanítánya: Auer Lipót és Hubay Jenő.

De Joachim százával nevelte azokat a hegedűsöket, akik szerte Európában és Amerikában főként mint zenekarok koncertmesterei, kamaramuzsikuskok és pedagógusok vitték tovább a Joachim-iskola szellemét, hagyományait. Ezért is mondhatjuk, hogy: egyéniségének hatása kisugárzik a mai hegedűművészetre is.

Mert hiszen az egyetemes zenekultúrát nem annyira a kiemelkedően nagy, zseniális hangversenyző művészek, mint inkább a jó zenekarok — tehát a kiváló zenekari tagok (és az azokat nevelő tanárok) — viszik előre.

Ezt a kétségbevonhatatlan törvényt — amelynek igaza éppen napjainkban bizonyosodik be — jellemzően példázza Németország zenei felemelkedése. Míg a múlt század végén Franciaországban a fővároson kívül csak Bordeaux, Lyon és Marseille, az Osztrák–Magyar Monarchiában Bécs és Budapest mellett csak Prága, Graz és Lemberg jöhetett szóba, addig Németországban — elismerten Joachim működésének eredményeként! — százával (!) működtek, kisebb városokban is — zenekarok, ahol a művészek számára szerződési lehetőség kínálkozott.

És az Újvilág. Az Amerikai Egyesült Államok elmaradottsága ezen a téren közmondásos volt. (Még ebben a században is megtörtént, amit Léner Jenő, vonósnyegyesének amerikai turnéjáról mesélt. Egy nem is kicsiny városban a zsúfolt ház előtt tartott hangverseny utáni banketten a polgármester így fejezte be szónoklatát: „A rekordbevételnek remélhetőleg az lesz az eredménye, hogy ön, Mr. Lener, a jövő évadban már megduplázhatja nagyszerű művészársainak a számát...”)

Az USA zenei élete azonban azóta szinte hihetetlen mértékben fejlődött. S ennek a zenei életnek a megalapozásában és fellendítésében döntő szerepet játszottak Joachim Amerikából jött, illetve odatelepült növendékei!

Joachim növendéke, Auer Lipót alapozta meg az orosz hegedűiskolát. Hubay Jenő pedig Budapesten folytatta mesterének hagyományait...

Joachim József pedagógusi működésének hatása kisugárzik a mai idők hegedűművészetére, egyetemes zeneéletére is.

„JOACHIM NEM HALT MEG”

Joachimot elhalmozták tisztségekkel, kitüntetésekkel, A Hochschule elnöke, királyi professzor és karnagy, a Porosz Művészeti Akadémia tagja, majd alelnöke, Cambridge, Oxford, Glasgow, Göttingen egyetemeinek díszdoktora, rendjelek, lovagi címek tulajdonosa, a Budapesti Filharmóniai Társaság tiszteletbeli tagja (amellyel 1893-ban Brahms és Goldmark társaságában választották meg). Berlinben Joachim-díjat létesítettek, Londonban, mint más említettük, Joachim Társaság alakult, szülőfalujában, 60 éves művészi jubileumán a mosoni Polgári Dalkör emléktáblával díszítette szülőházát, Berlinben, Bonnban utcát neveztek el róla...

De hát ezek csak, úgy mondhatnánk, formaságok. A legnagyobb kitüntetést az a hangverseny jelentette, amelyet működésének — első pesti fellépésének — hatvanadik évfordulóján, 1899. április 22-én rendeztek tiszteletére Berlinben.

Ehhez fogható zenei eseményre nem emlékszük a világ.

A vonósok mindegyike Joachim-növendék; a cselló- és nagybőgőpultnál is mind olyanok ültek, akik Joachim kvartettóráin részt vettek. Ezer kilométerekről sereglettek ide, mesterüknek hódolni Európa legnagyobb hegedűsei, professorai, akiket a sértődöttség elkerülése érdekében betűrendben osztottak be. (Hubay Jenő és Kemény Rezső véletlenül egy pulthoz került...)

A létszám: 44 első s ugyanannyi második hegedűs, 32 brácsás, 24 csellista, 20 bőgős — 164 nagyhírű művésze a vonóshangszereknek! Persze, legjobb „szerszámaikat” hozták el; a hegedűk között 20 Stradivari, tucatnyi Amati és Guarneri... (Külön őrség vigyázott rájuk, különleges biztosítást dolgoztak ki védelmükre.)

A fúvósok az ország három nagy zenekarából álltak össze, a vonósokhoz igazodó létszámmal. Hatvan trombita és dob hangjaira vezették be az ünnepeket, akit először az udvari színház művésznoje Herman Grimm hozzá írt költeményével köszöntött.

A hangverseny Weber Euryanthe-nyitányával kezdődött, Fritz Steinbach, meiningeni zeneigazgató (1855–1916) vezényletével, aki a betanítás munkáját is végezte. A tudósítások külön szólnak arról, hogy a középső részben a 88 hegedű micsoda együtthangzó éteri pianissimóban tudta felidézni a romantika titokzatos varázsát.

Második számként Henri Petri játszotta Joachim e-moll variációinak hegedűszólóját.

(Ez az a magyaros mű, amelyet Joachim Budapesten játszott azon a hangversenyen, amelyen Liszt is megjelent, hogy kibékülésüket demonstrálja.)

Ezután három olyan komponista műve következett, akik életükben oly közel álltak Joachimhoz: Schumann Genoveva-nyitánya, Mendelssohn Szentivánéji álom-nyitánya és Brahms I. szimfóniájának utolsó tétele — a bevezető Adagióval, amelyben a vonósok együtt pattogó viharos pizzicatoja, majd a fő témában a 88 hegedű G-húron hangzó unisonója kápráztatott el.

És jött az est igazi meglepetése, amelyet a programfüzetben titokzatosan csak három csillaggal jeleztek. A zenekar a Beethoven-hegedűverseny első taktijába kezdett. És három nő tanítványai közül (Londonból, Bécsből, Berlinből) átnyújtották a nézőtér elején feldíszített karosszékben ülő ünnepeltnek a hegedűt és a vonót, és csókkal kérték fel, hogy az „ő koncertjét” saját maga adja elő.

Hiába vonakodott, mondván: három napja nem volt hegedű a kezében, s ő ide hallgatóként jött, minek következtében már majdnem sebesre taposolta a kezét — a tomboló tömegnek nem állhatott ellen. Ennyit mondott: „Sokan vannak ma itt, akik nálam jobban csinálnak, de ha kívánják, megpróbálom.” És a kezdeti ideges elfogódottság után megszűnt ünnepelt lenni, ő nyújtott ünnepet „a művel, amely örökre összekapcsolódott az ő nevével”.

Aztán felkérték, vegye kezébe a karmesterpálcát, és vezényelje el Bach három hegedűre, három brácsára és három csellóra írt G-dúr koncertjét, a III. Brandenburgi versenyt. Egy-egy szólam mennyei látomásait 22–22 hegedű, 18–18 brácsa, 7–8 cselló szólaltatta meg, a 20 bőgő kíséretével...

*

E világraszóló ünneplés után, a sok más „helyi” tiszteletadás között meg kell még emléntünk azt a „Gyémánt jubileumi” megemlékezést, amelyet 1904. május 16-án tartottak a londoni Queen's Hallban, 3000 főnyi közönség előtt, annak a hangversenynek a hatvanadik évfordulóján, amelyen Joachim az angol fővárosban először játszott, s indította el a halhatatlanság útjára Beethoven hegedűversenyét. Arthur J. Balfour miniszterelnök köszöntötte az „úttörőt”, aki „Anglia zenei ízlésének megváltoztatásában a legnagyobb érdemeket szerezte, s ezzel ebben az országban a művészi élmények számára új területet teremtet”. És a tiszteletreméltó mester újból eljátszotta a hatvan esztendeje általa új életre keltett mesterművet.

Ez után még három évig élt Joachim József. Hetvenhat évesen, 1907. augusztus 15-én hunyta be örökre szemét a magyar földről származott művész, „a világ zeneművészetének legmagasabb hegedűse”, akiről Casals azt mondotta: „előadása nemcsak tiszteletet parancsoló volt, hanem elérte a fennköltség határait is”.

Hogy mit jelentett — és mit jelent — a zeneművészet számára Joachim József, azt a legmeghatóbban éppen Pablo Casals emlékezése rögzíti:

„Németországban olyan megtiszteltetés ért, ami nagyon sokat jelent a számomra. Berlinben Schumann gordonkaversenyét játszottam a Filharmóniai Zenekarral; Arthur Nikisch vezényelt. A hangverseny után lassan két úr közeledett felém, akiknek egyike — ahogy mindig észrevettem — vak volt. Amint hozzám értek, megszólalt az, aki a vakot vezette: „Nem ismeri meg? Ő Wirth professzor.” [A Joachim-vonósnégyes volt brácsása.]

Emlékezetes, hogy a nagy Joachim halála kvartett-társai számára olyan fájdalomat jelentett, hogy mesterük elvesztése miatt életük végéig vigasztalhatatlanok voltak.

Ezután Wirth professzor, anélkül, hogy egy szót is szóló volna, végigtapogatta a karomat, kezemet és mellemet. Végül megölelt, és egész halkán ezt súgta a fülembé „Joachim nem halt meg!”

Casals arra akarta rávenni a vele folytatott beszélgetések krónikását: könyvében ne legyen erről említés.

Túláságosan öntelnek mutatkoznék. Mert ennél nagyobb dicséretet zeneművész nem kaphat.

