

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

LII. évfolyam, 1. szám · 2014. február

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

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

Tanácsadó testület / Advisory Board:

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

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info, archívumát lásd: http://mzzt.hu/index_HU.asp (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 5 GILÁNYI GABRIELLA
A hiányzó láncszem?
Egy 1687-es pálos antifonále Crikvenicából
- 15 A Missing Link?
A 1687 Pauline Antiphoner from Crikvenica
(Abstract)
- 17 DALOS ANNA
Szervánszky Endre elmaradt forradalma
(1959-1977)
- 27 Endre Szervánszky's Cancelled Revolution (1959–1977)
(Abstract)
- 28 RISKÓ KATA
Városi cigányzenekarok hangfelvételei
a 20. század elejéről
- 42 Hungarian Gypsy Musical Recordings from the
Early 20th Century
(Abstract)
- 43 BRAUER-BENKE JÓZSEF
A népi hegedűfélék történeti áttekintése
- 57 A Historical Survey of Folk Fiddle Types
(Abstract)

DOCUMENTA

- 58 KUSZ VERONIKA
Dohnányi Ernő az utókornak
Búcsú és üzenet (Message to Posterity)
- 89 Ernst von Dohnányi to the Posterity
Búcsú és üzenet (Message to Posterity)
(Abstract)

- 91 ZEMPLÉNI KORNÉL
 A fűgák fűgája
 A Wohltemperiertes Klavier II. kötetének b-moll fűgája

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

- 99 ERDÉLYI-MOLNÁR KLÁRA
 Bartók Béla szlovák népdalfeldolgozásainak dallamanyaga
- 119 The Melodic Material of Bartók's Slovak Folksong Arrangements
 (Abstract)

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



TANULMÁNY

Gilányi Gabriella

A HIÁNYZÓ LÁNCSZEM?*

Egy 1687-es pálos antifonále Crikvenicából

A gregorián forráskutatás történetének teljes spektrumán végigtekintve az a meglepő benyomásunk támadhat, hogy a solesmes-i bencések 19. században elindított forrásközlései óta¹ a kutatások céljai, irányai, legfontosabb kérdései összességében keveset változtak. A témák jelentős része a tágabban cantus planusnak, szűkebben gregoriánnak nevezett énekrepertoár eredetét vizsgálja, míg a másik fontos és jól körülhatárolható témacsoportban a zeneileg, liturgiailag, paleográfiailag egységesnek tűnő gregorián anyagon belüli árnyalatok, földrajzi és kronológiai változatok megismerésének és rekonstrukciójának vágya hajtja a kutatót.

Jelentősebb változás mutatkozik az elmúlt években a gregorián forráskutatás technikai lehetőségeiben, és komoly kihívást jelent, hogyan szelektálható, miképp kezelhető, és vonható be a vizsgálatokba az a napról napra gyarapodó forrásmennyiség, amelyet a digitális gyűjtemények, internetes oldalak rendelkezésre bocsátanak. A kutatást megkönnyíti, és az eredményeket pontosabbá teszi a virtuális kódexlapozgatás lehetősége; olykor még az anyag első rendezését is elvégzi helyettünk egy óriási adatbázis, amely kisebb-nagyobb lokális projekteket kapcsol össze, és több száz kódex tartalmának tárolására, szövegek, zenei paraméterek rögzítésére képes. Az adatbázisok (például a több tucat gregorián zsolozsmaforrás adatát rögzítő kanadai CANTUS)² bonyolult algoritmusokkal csoportosítják a tartalmat egyéni kívánságok szerint, és azonnal rámutatnak addig nem ismert összefüggésekre. A gregorián forráskutatásnak ez a – ha úgy tetszik – *passzív* munkamódszere egyre gyakrabban egészíti ki a régi eljárásokat, illetve veszi át azok helyét. Itt a kutató tehát elsősorban abban dönt, milyen módon paraméterezze a keresőt, az-

* Elhangzott a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „A forráskutatás múltja, jelene, jövője” című, X. tudományos konferenciáján, 2013. október 4-én az MTA BTK Zenetudományi Intézetében. Az írott változat az OTKA támogatásával készült.

1 A solesmes-i bencések reformmozgalma Dom Prosper Guéranger irányításával az autentikus gregorián dallamok tudományos igényű tanulmányozását és liturgikus felhasználását szorgalmazta, eredeti középkori kéziratok alapján. A legfontosabb és legteljesebb gregorián források a *Paléographie Musicale* sorozat faksimile kötetekben jelentek meg az 1889. évtől; az első kötet a St. Gallen-i bencés könyvtár 339. számú kódexével foglalkozik.

2 <http://cantusdatabase.org/>

tán jöhet az analízis megszokott része, majd az, hogyan összegezze, milyen formában interpretálja a vizsgálat tanulságait.

A megismerés egyre kényelmesebb, modernebb formái a kétségtelen előnyök mellett veszélyekkel is járhatnak: alkalmazásuk kiszoríthatja a régi metódusokat, legfőképp a források helyszíni, „fizikai” vizsgálatát, amely a cantus planus kutatásában például kodikológiai szempontból a leginformatívabb módszer. A digitális kópia kizárólagos használata nemcsak magától a forrástól, de rejtett raktárpolicok véletlen találataitól is megfoszthat; s az új kutatógenerációk feltehetően egyre kevesebb alkalommal élhetik át, milyen élmény egy kódex kézbevétele vagy egy ismeretlen forrás felfedezése az őrzőhelyen.

Az utóbbi években egy tudományos szempontból feltáratlan – jórészt mellőzött –, de új források előkerülésével kecsegtető liturgikus zenei forrásanyag került vizsgálataim középpontjába: a magyarországi pálos rend retrospektív egyszólamú kóruskönyvei.³ A témaválasztásban az intenzív könyvtári kutatómunka vonzó lehetősége mellett még egy adottság közrejátszott. Míg korábban talán félre lehetett tenni a középkortól távolabb eső repertoárok forrásait, vagy a középkori, de csak néhány hangot és betűt tartalmazó pergamentöredékeket a komplett gregorián kódexek kedvéért, a magyarországi gregorián forráskutatás ma jelentékeny részben a periferikus anyagok megismerésétől várhat új alap kutatási eredményeket.

Jóllehet a szóban forgó 17–18. századi repertoár már jóval kevesebb liturgikus alkalmat lát el zenei tartalommal, mint egy középkori gregorián kódex, s a Tridenti Zsinat óta ez a tartalom sem a tiszta gregorián ének,⁴ a könyvek igényesen kialakított liturgikus egyszólamúsága mégis kuriózum, mert a régi zenei ízlést idézi; és ennél a *retrospektív* minőségénél fogva a késői pálos zenei stílus a metrizált-újra-komponált tridentin ének zenei nyelvénél értékesebb vizsgálati anyagnak bizonyul. A magyar pálosok 18. századi énekanyaga emellett reprezentatív, kézzel írott „díszkódexekben” maradt fenn⁵ – épp mint a középkorban –, így a zenei anyag mellett a kiállítás tradicionális elemei, például a magyar notáció megőrzése, fontos támpontokat kínálnak e sajátos hagyomány rekonstrukciójához.

A források összegyűjtésének első fázisában hamar nyilvánvalóvá vált, hogy a Szendrei Janka forráskötetében regisztrált pálos kóruskönyvek csoportja⁶ új találá-

3 A források jegyzékét lásd Gilányi Gabriella: „Horvát variáns, magyar variáns? 18. századi pálos dallamaink új források fényében”. In: *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2012, 159–170.

4 A 18. századi pálos dallamstílusról részletesen lásd uő: „Zenei archaizmusok és neologizmusok a 18. századi pálos zsolozsmában”. In: *Zenatudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2009–2010, 69–92.

5 16 db idevágó pálos kóruskönyvről van eddig tudomásunk a 18. századból, amelyek magyar és horvát gyűjteményekben találhatók. Lásd a 3. jegyzetet.

6 Szendrei Janka: „A magyar középkor hangjegyes forrásai”. In: *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez*, 1. Budapest: Zenatudományi Intézet, 1981, 70.: C 106 = A 116 (Vesperale, Csáktornya, 1769, Egyetemi Könyvtár, Budapest), C 129 = A 122 (Liber Introituum, Sopronbánfalva, 1737, Egyetemi Könyvtár, Budapest), C 108 = A 127 (Kyriale, *Compendium Sacrorum*, Sátoraljaújhely, 1763, Egyetemi Könyvtár, Budapest), C 109 = 33-i-2 (Antiphonale, Sopronbánfalva, 1738, Hittudományi Főiskola Könyvtára, Esztergom), C 110 = 33-i-6 (Graduale, Pápa, 1748, Hittudományi Főiskola Könyvtára, Esztergom).

tokkal gyarapítható: több magyarországi gyűjteményben nyílt lehetőségem addig ismeretlen, de a tartalom szempontjából homogén kódexek összegyűjtésére, néhol rejtett raktárak polcairól.⁷ A magyar pálos rendtartomány forrásainak áttekintése után a forráskutatás a pálos rend Magyarországon kívül eső területein folytatódott: a horvát tudós, Dragutin Kniewald régi zágrábi kódexkatalógusa adatainak⁸ és a kötet régi, gyenge minőségű kódexfotóinak nyomai ugyanis Horvátországba vezettek. A szóban forgó 1944-es katalógus három pálos forrást említ a 18. századból: egy antifonálét Olimjéből⁹ (ma Szlovénia), egy feltehetően zágrábi-remetei eredetű graduálét¹⁰ és egy processzionálét a lepoglavai kolostorból¹¹ – kottás misekönyvet, zsolozsmakönyvet és körmeneti énekeket tartalmazó könyvet tehát, melyek együtt lefedik a 18. századi pálos liturgia erősen leszűkült énekalkalmait.¹² A régi katalógusadatok sokszor okoznak csalódást a helyszíni azonosítás folyamata során, ám Kniewald tételei beváltották reményeinket: a 2010-es tanulmányút alkalmával teljes, ép forrásokat találtunk a horvát érseki és nemzeti könyvtárakban. A kóruskönyvek a magyarországi provincia területéről jól ismert késői pálos kottáírást, zenei stílust és énekrepertoárt tartalmazták. A kutatás legjelentősebb eredménye azonban három további kódex felfedezése volt, két kottás zsolozsma és egy misekönyvé,¹³ közöttük egy kis méretű, 1687-es dátumjelzésű antifonálé R 3038-as jelzettel, amelyet az ex libris bejegyzés az Adria-parti Crikvenica pálos kolostorának tulajdonít.¹⁴ A kötet felfedezése nemcsak a retrospektív pálos hagyomány szemszögéből különleges, hanem a római-pálos liturgikus consuetudo egészét nézve is, hiszen a 17. század nem őrzött meg pálos zsolozsmaforrást – emellett a középkori adatok száma is csekély. A mértékadó 15–16. századi antifonálén¹⁵ kívül csak a feltételezhetően 16. századi częstochovai cantuale¹⁶ tartalmaz

7 Újonnan tanulmányozott források: Simor Érseki Könyvtár, Esztergom: 2-4-3/686 jelzetű Antiphonale (címlap, dátum- és provenienciamegjelölés nélkül); Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár: Ms. 630 Antiphonale, 1753, Máriavölgy; uott: Ms. 638 Graduale, 1745, Sásvár. A budapesti Egyetemi Könyvtárból: A 125, Graduale, Pest, 1746; A 126, Graduale, Máriavölgy, 1747.

8 Lásd Dragutin Kniewald: „Iluminacija i noticija Zagrebačkih liturgijskih rukopisa”. In: *Rad Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. Umjetničkoga razreda*. Knj. 6, 1944, 96., 99.

9 MR 178 Liber Antiphonarius Oulimiensis, Metropolitanska Knjižnica, Zágráb. Kniewald: No.73, Szendrei Janka: C 111.

10 R 4175 Graduale pro choro patrum O. S. P. I. E., 1987, Nacionalne i sveučilišna biblioteka, Zagreb, Kniewald: No. 74.

11 R 3612 Processionale ad usum conventus Lepoglavensis, 1753, Nacionalne i sveučilišna biblioteka, Zágráb, Kniewald: No. 72.

12 A 18. századi mise és zsolozsma egyszólamú korális énekműfajairól és alkalmairól lásd Gabriella Gilányi: „Retrospective or not? Pauline Introits in the 18th century Hungary”. In: *Der Paulinerorden. Geschichte–Geist–Kultur*, hrsg. Gábor Sarbak, Budapest: Szent István Társulat, 2010 /Művelődéstörténeti Műhely 4/2./, 507.; uő: *Zenei archaizmusok és neologizmusok...*, 77–79.

13 Metropolitanska Knjižnica, Zágráb: pálos Graduale Romanum (MR 187); Nacionalne i sveučilišna biblioteka: két pálos Antiphonale Romanum (R 3004 és R 3038 jelzettel).

14 Az 1r folio tetején szereplő tintás bejegyzés: 1688. *Compactum est hoc Antiphonale/Venetiis/et Cathalogo Chori Crikvenicensis adscriptum*.

15 Pálos antifonále, 15–16. sz., Metropolitanska Knjižnica, Zágráb, MR 8, feltehetően a Zágráb melletti Remetéből.

16 Cantuale, Częstochova, Pálos Kolostor Könyvtára, C583. R. I. 215.

nagyobb számban bizonyosan pálos eredetű hangjelzett zsolozsmaénekeket.¹⁷ A crikvenicai kottás forrás kézbevétele után főként arra kerestük a választ, milyen zenei repertoárt és milyen dallamváltozatokat rögzít egy 17. századi pálos antifonále romanum; összességében a középkori formához vagy a 18. századi, modern dallamelemekkel átszőtt verzióhoz áll-e közelebb.

A kérdést hangsúlyosabbá teszi a tény, hogy a zsolozsmával szemben a pálos mise forrásai között fennmaradt egy 17. századi kottás kötet, a Szendrei Janka fakszimile kiadásában tanulmányozható 1623-as Újhelyi Graduále.¹⁸ Óhatatlanul fordult figyelmünk e kötet felé, mely szintén tridentinai rítusú liturgiát közöl, de a római szövegeket a középkori pálos dallamokhoz kapcsolja, egyedülálló módon, szinte hangról hangra adoptálva az eredeti dallamot.¹⁹ Azért is különleges ez az eljárás, mert a 18. századból fennmaradt kottás miseforrások már másról tanúskodnak. Jelentősen redukált műfajválasztékuk, leegyszerűsített dallamformáik és a gregoriántól idegen hangsúlyviszonyaik tükrében az Újhelyi Graduále tartalma egy átmeneti forma a középkor és a 18. század között. Ezek alapján arra számíthatunk, hogy a crikvenicai zsolozsmaforrás az Újhelyi Graduále párdarabja, amely a tridentinai rítusú zsolozsmaliturgiát a 18. századinál gazdagabb műfaj-összeállításban tartalmazza, illetve a középkori gregorián dallamokhoz ragaszkodik.

Az antifonále kiállítása az előzetes elvárásoknak megfelelően az Újhelyi Graduále külalakját idézi. Kisméretű, könnyen kézben tartható és lapozható, használati jellegű, emlékeztető funkciójú kötet, mintha a lejegyző célja a pálos zsolozsmaénekek rögzítése, átmentése lett volna. A szerény külalak régiesnek mutatja az antifonálét, különösen a 18. század kétszer akkora, reprezentatív rendi kóruskönyveihez viszonyítva, amelyek a tekintélyes méretű tridentinai nyomtatványokat választották mintának.²⁰ A kiállítás mértékletessége tudatos archaizálásnak is tűnhetne, de ennél itt többről lehet szó, érzésünk szerint a kötet pontosan reflektál a 17. századi állapotokra: használatát a török uralom és a reformáció után megroppant szerény pálos kolostori környezetben képzelhetjük el. A négy vonalon megjelenő, egyszerű fekete tintával beírt notációt és szöveget csupán piros rubrikák élénkítik, az oldalak a 18. századi paginálási gyakorlattal szemben foliáltak.²¹ A könyv nem tartalmaz díszes iniciálékot, ahogy díszes címlapot sem. Az első oldalon egyszerű

17 Az ún. „Leleszi vesperále” (Sopron, Állami Levéltár, jelzet nélkül) pálos eredetéről megoszlanak a vélemények.

18 Lásd Szendrei Janka: *Graduale Romanum ad usum monasterii Paulinorum de Újhely* (1623). In: *Musicalia Danubiana*, 24. Budapest: Zenetudományi Intézet, 2010.

19 Lásd Szendrei Janka: „Der Ritus Tridentinus und die Paulinische Tradition im Ungarn des 17. Jahrhunderts. Kompromiß, Kontrafaktur, Modifikation”. In: *CANTUS PLANUS Budapest–Visegrád*, ed. László Doboszay, Budapest: Zenetudományi Intézet, 2003, 330.; id. *Magyarország Zenetörténete*, II.: 1541–1686, szerk. Bárdos Kornél, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 158; id. *Graduale Romanum ad usum monasterii Paulinorum de Újhely* (1623), Bevezetés („2. A forrás helye a liturgiátörténetben”), 12–18.

20 A velencei Balleoni kiadó papíralapú, római liturgikus éneket tartalmazó 18. századi nyomtatványainak méretei: kb. 48 x 33 cm. A jellegzetes kéziratossá pálos kóruskönyvek ezt a méretet olykor meg is haladták (lásd pl. Antiphonale Romanum a Máriavölgyi konvent számára, 1753, 53 x 35 cm, Kalocsai Főszékesegyházi Könyvtár Ms. 630) A crikvenicai Antifonále adatai ezzel szemben: 28 x 21,5 cm.

21 A könyv összesen I+327 főlíót tartalmaz. Oldalanként hat kottaszisztéma található.

keretbe foglalva olvasható a könyv megnevezése, a scriptor, a crikvenicai Radosevics Miklós pálos szerzetes neve és a keletkezésének dátuma, 1687.²² Informatív még az előlap kurzív fekete tintás bejegyzése, mely szerint az énekeskönyvet Velencében állították össze (vagyis kötötték be) 1688-ban, majd elképzelésünk szerint ugyanebben az évben visszakerült a crikvenicai pálos kolostorba.²³ A Frangepán Miklós által 1412-ben alapított crikvenicai kolostor²⁴ eddig nem bukkant fel a pálos liturgikus zene kutatástörténetében – nyilván nem tartozott a jelentékeny pálos rendházak közé. Ezt a következtetést támasztja alá az adat a könyv bekötéséről, hisz bizonyítja, hogy az Adria-parti rendház nem rendelkezett saját könyvkötő műhellyel.

Ami viszont az énekeskönyv kottairását illeti, meglepően gondos munkával van dolgunk: a forrás a pálos Újhelyi Graduále Romanuméhoz hasonló, félkurzív magyar kottairással készült. A neumák a hagyományosan tetszetős, arányos elrendezésben jelennek meg, és ami a legfontosabb, a középkori magyar notációt megkülönböztető régi jegyek itt is megtalálhatók: a három hangból álló, bizonyos mértékben kötött scandicus-neuma, a lefelé irányuló függőleges hangcsoportok között nyitó punktumai és a climacus-neuma önálló kötött formája (*1a-d fakszimile a 10. oldalon*). Ez a kottairás voltaképp a 15–16. századi pálos notáció továbbstilizált alakja, ugyanakkor nem a végső állomás a pálos notáció fejlődésben, még nem éri el a 18. századi kalligrafikus pálos díszírás stilizáltsági fokát.

Fontos azonban megjegyezni, hogy a crikvenicai forrás függelékes anyagában – a kötet legvégén – a tradicionális pálos notáció legvégső formája is megjelenik. Figyelmet érdemelnek a késői írás rugalmas kötővonal-manírijai, amelyek a hangcsoportok egyben tartásának végső lehetőségét jelzik, a következő lépés minden bizonnyal a neumák-ligatúrák különálló hangokra tagolása lett volna. A jóval későbbre datálható hozzátoldásban a hangok nagyméretűek, és csak bizonyos kompromisszumokkal rendezhetők egymás alá, továbbá az írás képe széteső, a neumákat kötővonalak tartják egyben. A két notáció neumaformáinak egymás mellé rendelése kiváló lehetőséget teremt az összehasonlításra, és jól mutatja a 17. és 18. századi notációtípusok közötti különbséget (*1. táblázat a 11. oldalon*). Látható a késői formák felbomlása, különösen ha a teljes pálos íráshagyomány folyamatában vizsgáljuk a neumákat. A crikvenicai forrás fő notációja összességében a könyv kiállításának tárgyalásánál megfogalmazott benyomásunkat erősíti: ez az archaizáló kottairás a hagyomány egészét tekintve átmeneti forma, amely nélkül viszont aligha értelmezhetnénk a 18. század újrastilizáló notációs fejleményeit.

A külsődleges jegyek után a crikvenicai pálos antifonále liturgikus tartalmában, szövegeiben, tételrendjében kerestünk átmeneti vonásokat. A címlapon található *Antiphonale Romanum* megnevezés máris kereteket jelent, a tridenti rítusú szö-

22 *Antiphonale Breviary Romai continens quae re/quiruntur ad Divinum Of/ficium decantandum iuxta/ tonum Fratrum Eremitarum Ordinis s. Pauli primi Eremitae. Conscriptum a me Fratre/ Nicolao Redosseuich anno Do/mini millesimo sexcentesimo/ octuagesimo septimo.*

23 Lásd a 14. jegyzetet.

24 Lásd Kisbán Emil: *A magyar pálosrend története*, I.: 1225–1711. Budapest: Pálos kolostor kiadása, 1938, 39.



1. faksimile. a) Crikvencai antifonále, 1623; b) Újhelyi Graduále, 1623; c) Remetei pálos antifonále (MR 8) 15–16. sz.; d) Máriavölgyi antifonále, 1753

vegektől és tételektől eltérő anyagot legfeljebb a rend patrónusainak, Szent Ágostonnak és Remete Szent Pálnak a zsoltoszmáinál remélhettünk, mely alkalmak számára a római zsoltosma nem kínál fel egyéni anyagot. A crikvencai antifonále viszont nem tartalmazza a szentek kronologikus ünnepanyagában sem a középkori, sem a 18. századi patrónus-éneksorozatokat, csak egy-egy megemlékező antifonát a két ünnepről,²⁵ ugyanakkor a könyv függelékében Remete Szent Pál 18. századi zsoltoszmája az előbb látott késői stílusú lejegyzésben mégis felbukkan²⁶ – és a forrás máshol nem látott modern dallamokat közöl. A főszövegbeli hiánynak, és az utólagos, 18. századra datálható pótlásnak két magyarázata lehet: egyrészt a római rítusra való áttérés, vagyis az 1600-ban tartott lepoglavai rendi káptalan után

25 f. 193v De santo Paule Primo Eremita [antiphona] *Hic vitam Eremiticam*, f. 194r De sancto Augustino Ecclesiae doctore [antiphona]: *Laetare mater nostra Jerusalem*.

26 f. 323v: Pro Festo S. Pauli Primi E. ad Vesperas [antiphona 1]: *Quis dabit mihi*, [a2] *In nidulo meo moriar* [a3] *Radix mea aperta est* [a4] *Dedit Dominus ipsi fortitudinem* [a5] *De torrente bibes*, Hymnus Paule qui turbam. Antiphona ad Magnificat *Sexaginta jam anni sunt*. In secundis Vesperis ad Magnificat *En quem tanto labore*. A folytatásban talán az Ágoston-zsoltosma is szerepelhetett, de a könyv utolsó része ma hiányos, a 327v után (Szent József ünnepnapjának zenei anyaga) láthatóan kitépték a lapokat.

	Remetei pálos antifonale (MR 8), 15–16. sz.	Újhelyi Graduále, 1623	Crikvenicai antifonále, 1687	Crikvenicai antifonále, 18. sz.-i réteg
Punctum				
Pes				
Clivis				
Torculus				
Climacus		 	 	 
Scandicus				
Porrectus				

1. táblázat

talán hosszú ideig nem rögzült a pálos kolostorokban a patrónusok ünnepének zenei rendje. Az új pálos változat kialakítására és rögzítésére ebben az esetben a rendi élet 18. századi fellendülése során nyílhatott leginkább mód. Valószínűbben magyarázhatja az új zsolozsma hiányát a kronológiai különbség, az az 54 év, amely a 17. századi mise- és zsolozsmaforrást egymástól elválasztja. Pusztán az 1687-es állapot alapján ugyanis nem zárható ki a változatosabb énekelt pálos zsolozsmázás gyakorlata évtizedekkel korábban, az Újhelyi Graduále keletkezésének idején. A pálos zsolozsma szerkezetének és énekrendjének átgondolására és annak megváltoztatására lehetőséget teremthetett a megújított rendi konstitúció 1643-as kiadása,²⁷ ez viszont nem bizonyított, hisz zenét érintő konkrét rendelkezésekről sajnos nincs szó az újraformált rendi szabályzatban.

Ami a forrás más részeit illeti, a crikvenicai pálos zsolozsma tökéletesen egybevághat a 18. század forrásaiban dokumentált repertoárváltozattal, egy erősen redukált egyszólamú énekanyag látható benne a temporale és a sanctorale ünnepeinek sorrendjében. Többnyire a vesperás antifonái és himnuszai szerepelnek, emellett nagyobb ünnepeken (karácsony, húsvét) a matutinum- és a laudes tételei is, valamint figyelmet érdemel a Jeremiás-lamentációk archaikus dallamokkal történő

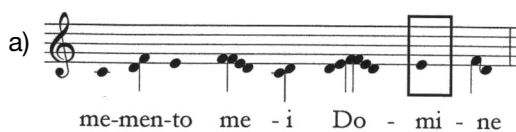
27 1643. május 4-én VIII. Orbán pápa hagyta jóvá és erősítette meg a konstitúciót, amely abban az évben Rómában meg is jelent.

közlése, illetve a nagyheti és húsvéti responzórium prolixumok kottája.²⁸ Ez a válogatás így sem jelent többet egy kibővített vesperálénál, amely részben a középkori anyag töredékének újrendezése, részben új anyag, de távol marad a középkor énekalkalmainak bőségétől, sőt a korabeli tridenti nyomtatványok választékoságától is. A fentiek alapján úgy tűnik tehát, műfaji változatosságát tekintve a crikvenicai forrás zsolozsmája nem állítható párba az Újhelyi Graduále miseanyagával, azzal ellentétben – repertoárját tekintve – nem egy átmeneti forma, hanem maga a 18. századi alakváltozat, sőt, mint a szentek anyagánál is láttuk, annak bizonyos fokig még szerényebb, korlátozottabb tartalmú variánsa.

Itt eljutottunk a végső, de talán legfontosabb kérdéshez: miképp jellemezhető az 1687-es pálos antifonále zenei stílusa egyfelől a középkori gregoriánhoz, másfelől a 18. századi pálos énekhez viszonyítva?

Nem okozna meglepetést, ha korábbi megállapításaink, amelyek a crikvenicai forrást szerkezetileg, műfajilag és a repertoár szempontjából a modern kóruskönyvekhez sorolták, a zenei analízis végső eredményét is jeleznék. Az elemzés azonban ennél összetettebb eredménnyel zárult. A dallamok összehasonlító vizsgálata során a 18. századi magyar pálos provincia énekeiből indultunk ki, amelyek a dallamok stratégiai, elsősorban zárlati pontjain a korabeli tridenti ének hangsúlyviszonyait követik (1. kotta). A pálos szerkesztők az új verzióban a hangsúlytalan szótagra eső középkori melizmát egyetlen hangra cserélték ki. Ezzel szemben a 17. századi crikvenicai forrás idevágó pontján itt is, és a hasonló esetek döntő többségében is a középkori gregorián zárlatformákat találjuk, vagyis melizmát az utolsó előtti szótagon. A dallami összevetés ezek alapján – a zárlatok megformálását tekintve – a crikvenicai verziót a 18. századi magyarországi pálosnál tradicionálisabbnak mutatta.

R. Velum templi



18. sz. magyarországi pálos



Crikvenicai pálos, 1687



Középkori pálos (15–16. sz., MR 8)



Pezzana-antifonále (tridenti), 1735

1. kotta

28 Lásd Gilányi Gabriella: *Zenei archaizmusok és neologizmusok...*, 1–2. táblázat, 80–82.

Azonban nem csak a záratokban tapasztaltunk ilyen típusú zenei archaizmust: előfordult ugyanis, hogy bizonyos hosszabb zenei egységek, akár féléssorok, sorok dallami megfogalmazása idézi fel a gregorián alakot:

R. Tristis est anima mea

a) 
sus - ti - ne - te hic et vi - gi - la - te me - cum

b) 
sus - ti - ne - te hic et vi - gi - la - te me - cum

c) 
sus - ti - ne - te hic et vi - gi - la - te me - cum

2. kotta. a) 18. századi magyarországi pálos; b) Crikvenicai pálos, 1687; c) Középkori pálos, MR8

Gyakran tekintik mintának a középkori változatot a tételek nyitóformulái, jellegzetes indító emblémái is, a szerkesztő itt szintén meghatározó pontról dönt a dallamstílus tekintetében:

R. Velum templi

a) 
Ve - lum tem - pli

b) 
Ve - lum tem - pli

c) 
Ve - lum tem - pli

R. Sicut ovis

a) 
Sic - ut o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est

b) 
Sic - ut o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est

c) 
Sic - ut o - vis ad oc - ci - si - o - nem du - ctus est

R. Tristis est

a) 
Tris - tis est a - ni - ma me - a

b) 
Tris - tis est a - ni - ma me - a

c) 
Tris - tis est a - ni - ma me - a

R. Ecce vidimus

a) 
Ec - ce vi - di - mus

b) 
Ec - ce vi - di - mus

c) 
Ec - ce vi - di - mus

3. kotta. a) 18. századi magyarországi pálos, b) Crikvenicai pálos, 1687, c) 15–16. századi pálos (MR 8)

A 17. századi pálos zsolozsmaforrás dallamai általános benyomásunk szerint tehát régiesek, a vizsgálat konklúziója azonban nem lehet teljes érvényű a 18. századi horvát zsolozsmaforrások áttekintése nélkül. A dallamvizsgálat eredménye szerint a Zágrábban lappangó két kötet²⁹ szinte hangról hangra a crikvenicai/gregorián alakokat őrzi. A horvát provincia pálos dallamainak archaizmusa ezek szerint nem kronológiából fakadó jellegzetesség, nem egy önálló korábbi gyakorlat bizonyítéka, hanem a horvát pálos dallamhagyomány általános különállásának ismérése, amely valószínűleg a rend feloszlásáig jellemezte a dallamanyagot.

Úgy tűnik, középkori párhuzamai ellenére a crikvenicai forrásban használt zenei nyelvezet – a 18. századi horvát forrásokban látottakéhoz hasonlóan – mégsem tekinthető gregoriánnak abban az értelemben, ahogy az Újhelyi Graduále dallamalakjait azoknak véljük. Jelentős különbség ugyanis, hogy az 1623-as kottás miseforrásban a modern zárlati formuláknak még egyáltalán nincs nyoma, mintha a zenei stílus egy modernizálás előtti állapotot mutatna. Ezzel szemben a crikvenicai antifonále romanum dallamaiban modern zárlatokat is találunk már, a szerkesztő tehát nem haladt módszeresen az átdolgozással, hezitált, majd esetlegesen döntött a régi és új, a hagyományos és modern között. A bizonytalanságért talán a körülmények a felelősek, a következtetlenség egy periférikusabb, elzártabb kolostori gyakorlatra utal, mely saját hagyományával ápolt szoros kapcsolatot, emiatt nehezebben engedte meggyökeresedni a korszerűt.

A crikvenicai antifonále, pontosabb meghatározás szerint „vesperále” a tételrend, a repertoár változatossága szempontjából ugyan nem váltotta be reményeinket, kiállítása és egyes zenei változatai révén mégis a hiányzó (pontosabban az egyik hiányzó) 17. századi láncszemnek bizonyult a pálos *consuetudo* rekonstrukciójában. Felbukkanása a könyvgyűjtemények további helyszíni tanulmányozására és a katalógusadatok ellenőrzésére biztat, és mint minden újonnan előkerült lelet, megerősíti a *cantus planus*-kutatás új források előkerülésébe vetett reményeit.

29 Liber antiphonarius oulimiensis (Metropolitanska Knjižnica, MR 178), Antiphonale (Nacionalne i sveučilišna biblioteka, R 3004).

ABSTRACT

GABRIELLA GILÁNYI

A MISSING LINK?

A 1687 Pauline Antiphoner from Crikvenica

During a research trip in April 2010 we discovered a so far unknown Pauline office source in the collection at the National and University Library in Zagreb (shelf mark: R 3038). On the title page the date 1687 could be read, as well as an additional cursive note written in a later hand which indicates that the book was used in the Pauline monastery at Crikvenica beside the Adriatic.

The discovery is remarkable from several points of view. On the one hand the volume is written in Hungarian chant notation, carefully organized and archaic in its layout, and originates more than hundred years *after* the period of the active composition of plainchant, therefore falling well into our post-Tridentine research project. On the other hand the source is especially important because the earliest surviving source, also from the 17th century, of remnants of post-Tridentine Pauline music is a notated book with chants for the mass (cf. the Újhelyi Gradual, 1623), whereas nothing was so far known about the state of the Pauline office liturgy in the 17th century, its chant repertoire and the style of the melodies. Earlier examination has focussed on Pauline office sources from the 18th century, and on the basis of the mere half dozen retrospective choirbooks have demonstrated that in the last phase of the Pauline traditionalism a much simplified liturgy was in use, when compared to the medieval one, and the chants were of mixed styles, notated in an special form of stylized Hungarian–Pauline chant notation. The following questions are therefore of much interest: what does the repertoire of this 17th century source consist of, what notation does it use, and are the melodies archaic? What traditional features does it display when compared to the 18th century? In the end do the contents of the book lie closer to the medieval form or the 18th century form? Does it perhaps preserve, like the Újhelyi Gradual, a transitional office repertoire and melodic style that constitutes a missing link?

Gabriella Gilányi, research fellow at the Department of Early Music at the Institute for Musicology (Hungarian Academy of Sciences, Research Centre for the Humanities) in Budapest. She studied musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music and received her PhD in 2007. Her dissertation deals with the Gregorian office tradition of the medieval Patriarchate of Aquileia. She has published several articles on medieval plainchant. At present her main research field includes sources of the medieval Divine Office, retrospective plainchant style from Hungary in the 17th and 18th centuries, and post-Tridentine chant-repertoire. Since 2004 she has participated in several meetings of the Cantus Planus Study Group of the International Musicological Society.

I. NEMZETKÖZI
MARTON ÉVA
ÉNEKVERSENY

RENDEZŐ



ZENEAKADÉMIA
ALAPÍTVÁ 1875

BUDAPEST
2014. SZEPTEMBER 15-21.

RÉSZLETEK:
MARTONCOMPETITION.HU



EMBERI ERŐFORRÁSOK
MINISZTERIUMA

MMA
MAGYAR MŰVÉSZETI
AKADÉMIA

Dalos Anna

SZERVÁNSZKY ENDRE ELMARADT FORRADALMA (1959–1977)*

Szervánszky Endre 1959-ben komponált *Hat zenekari darabjának* első tétele az első olyan kompozíció Magyarországon, amely kizárólag ütőhangszereket használ. Önmagában véve is forradalmi tettként értelmezhető tehát, hogy Szervánszky ütőkompozícióval kezdi zenekari ciklusát – e hangszercsoport szóló alkalmazása még két évvel korábban is teljesen elképzelhetetlen lett volna. Mi több, a kompozíció teljesen zajokra épül, és hiányzik belőle a dallam és a harmónia. Szervánszky zenekari darabjainak első tétele látványosan tagadja meg azokat az ideálokat, amelyek a magyar zenei színteret az ötvenes években uralták, s amelyek meghatározták Szervánszky zenekari világát is. Minden bizonnyal provokatív lépésnek is szánta a tétel megkomponálását a zeneszerző, akinek művei 1947–1948-tól, azaz vonószekerek *Divertimentójának* komponálásától kezdve paradigmatiszta módon képviselték a folklorisztikus nemzeti klasszicizmusként meghatározott stílusirányzatot, József Attila *Concertója* pedig aktívan vett részt az 1954 körüli neoromantikus fordulatban.¹

Szervánszky művészete – hasonlóan nemzedéke más tagjaiéhoz – bartóki és kodályi ideálokban gyökerezett. 1952/53-ban keletkezett *Fuvolaversenye* Bartók melodikáját idéző dallamokra épül, amelyekben dominál a kvart hangköz, és a zeneszerző előszeretettel alkalmaz benne – Lendvai Ernő terminusát használva – modellskálákat, amelyek megint csak Bartók dallamaira emlékeztetnek. Szervánszky az ötvenes évek tipikus hangvételeit is használja, például a Bartók *Hegedűversenyét* idézőn líraian idillikus nyitótételben vagy a katonás hangszerelésben, amelyben a piccolo és a rézfúvósok játszanak meghatározó szerepet, kínai pentaton hangfelületeket, illetve egy jellegzetes, népi hangszeres improvizációt idéző magyar hang-

* E tanulmány rövidebb, szerkesztetlen, angol nyelvű változata megjelent a Menczel Gabriella, Perényi Katalin és Skrapits Melinda szerkesztette *Vanguardias sin límites. Ampliando los contextos de los movimientos hispánicos, II.* című kötetben. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem, 2012, 89–101. A tanulmány az MTA Lendület-pályázat támogatásával jött létre.

1 Ujfalussy József: „Előszó a mai magyar alkotóművészetéhez”. *Magyar Zene*, VIII/3. (1967. június), 227–230., ide: 229.; Dalos Anna: „Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus” – egy fogalom elméleti forrásairól”. *Magyar Zene*, 40/2. (2002. május), 191–198.; Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 63–64., 76–87.; Tallián Tibor: *Musik in Ungarn. Zeiten, Schicksale, Werke*. Budapest: Frankfurt 99' Kht., 1999, 50–54.

vételt hozva létre. Ez utóbbi hangvételek Kodály Zoltán életművének jellegzetes elemei, rájuk épül például az 1939-es *Páva-variációk* sorozata.²

Jelentős tehát a különbség Szervánszky 1953-ban és 1959-ben komponált művei között. A *Hat zenekari darab*bal, mint Kroó György fogalmazott, „Szervánszky határozottan belép az avantgarde effektus- és színbirodalmának kapuján”.³ Kroó hivatkozása az avantgárdra csak az 1960. január 14-i bemutató kontextusában érthető meg, amely mind a kortárs zenekritika, mind az utókor történeti elbeszéléseiben forradalmi fordulópontként jelenik meg a magyar zenetörténetben.⁴ Kovács János a *Muzsikának* írott kritikájában hangsúlyozta, hogy Szervánszky műve semmihez sem hasonlítható, amit addig Magyarországon írtak.⁵ Ráadásul – mint Kovács fogalmazott – ez a kísérleti kompozíció Szervánszky útkeresését dokumentálja, ám mégsem tekinthető „szenzációra leső bűvészműtárgy”-nak, mivel sokkal inkább egy „halálosan őszinte próbálkozás [...], hogy [Szervánszky] kikiáltta rettegésének és belső pesszimizmusának élményét, amelyről úgy érzi, a szavak és a tiszta fogalmak nem adhatnak képet.”⁶ A zeneszerző és zenekritikus Jemnitz Sándor, aki a húszas-harmincas években Schoenberg köréhez tartozott,⁷ kiemelte, mennyire becsületre méltó az az „engedménytelen elszántság, amellyel [Szervánszky] vállalta az eddigi irányával homlokegyenest ellenkező lépést, s azzal együtt a köznapi közvetlenség látszatát, mert művészi szükségérzete a magasabbrendű következetesség felé vezette őt.”⁸

Az olyan kifejezések használata, mint „kísérleti”, „forradalmi”, „új utak keresése”, „őszinte próbálkozás”, „engedménytelen elszántság” vagy „következetesség”, olyan toposzokkal operálnak, amelyek hagyományosan a 20. századi avantgárddal állnak kapcsolatban. Ugyanakkor mégiscsak tagadhatatlan, hogy a magyar kritikusok szóhasználata 19. századi ideálokra támaszkodik, amikor Szervánszky stílár fordulatát a zeneszerző személyiségével kapcsolja össze, illetve amikor arra kíván rávilágítani, mit is szándékozott a komponista kifejezni e stílár váltással.

Tanulmányomban elsősorban Szervánszky forradalmának kontextusára kívánok rákérdezni, és magyarázatot keresek arra, hogy pár kompozíció és egy hosszabb terméketlen periódus után végül is miért tért le a zeneszerző erről az útról. Kérdéseim a következők:

2 Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Zeneműkiadó, 2007, 101–117.

3 Kroó: i. m., 103.

4 Erre utal Bónis Ferenc 2011-es megemlékező tanulmánya: „Emlékező sorok Szervánszky Endréről”. *Hitel*, 24/12. (2011. december), 55–58., ide: 57–58.

5 Kovács János: „Szervánszky Hat zenekari darabjáról”. *Muzsika*, III/3. (1960. március): 40–42., ide: 40.

6 Uott, 41.

7 Lásd Lampert Vera Előszavát az általa szerkesztett Jemnitz-kötetben: *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 5–19., ide: 12–13.

8 Jemnitz Sándor: „Modern művek zenekari estje (január 14.)”. *Országos Filharmóniai Műsorfüzet*, 7. (1960. február 8–14.), 34–35., ide: 35.

1. Szervánszky stílári fordulata valóban avantgárd fordulópontként értelmezhető?

2. A kortárs befogadók értették Szervánszky új művészetét? Egyáltalán: mit tudtak a nyugati új zenéről 1959-ben?

3. Milyen ideológiai-politikai fogadtatásban részesült a *Hat zenekari darab*?

4. Mennyiben befolyásolta műveinek befogadását maga Szervánszky, milyen mértékig látta és láttatta magát olyan forradalmárnak, aki egy ügy érdekében feláldozta korábbi művészi imázsát?

5. Milyen alkotói fázisok előzték meg és követték a *Hat zenekari darab* kompozícióját Szervánszky életművében?

Előre kívánom bocsátani, hogy Szervánszky *Hat zenekari darabja* nem avantgárd és nem is neoavantgárd alkotás. Szervánszky Webern zenéjére reflektál benne, és dodekafon elemeket használ, ami eleve jelzi, hogy közel ötven évvel korábbi zeneszerzés-technikai eszményeket követ. Sem Webern, sem mestere, Schoenberg nem voltak avantgárd zeneszerzők – a 20. századi expresszionista modernitás képviselőiként léptek színre. A nagy összefoglaló zenetörténetkönyvek a korszak zenei avantgárdját az olasz futuristák mozgalmával kapcsolják össze, valamint az ifjú Szovjetunió zeneszerzőinek párhuzamos törekvéseivel.⁹ E mozgalmak zeneszerzői attitűdje nagymértékben experimentális, míg Webern, aki hagyományos zenei eszközökkel dolgozott, mindig a zenetörténeti múltra hivatkozott.¹⁰ A darmstadti zenei kör ötvenes évekbeli törekvése, hogy kisajátítsák Webernt, s mint szerzialista zeneszerzőt mutassák be,¹¹ szintén nem értelmezhető avantgárd legitimációs igényként. Nemcsak azért, mert az avantgárd mozgalmak tagadják a legitimáció szükségességét,¹² hanem azért is, mert a szerIALIZMUS és a totális determináció eszméje a 20. századi modernitások sokadik hullámát képviseli, amelyet végül, a hatvanas években John Cage experimentális – vagyis neoavantgárd – technikái kérdőjeleztek meg.¹³

Habár Szervánszky szinte semmit sem tudott a kortárs szeriális technikáról, és Cage nevét is csak 1959-ben ismerte meg¹⁴ – a zeneszerző művei jóval később jutottak el Magyarországra¹⁵ –, zenekari darabjai kétségtelenül mutatnak valamennyi experimentális vonást. A *Hat zenekari darab* valójában hat tanulmány, ame-

9 Hermann Danuser: „Die avantgardistische Revolte”. In: uő: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber, 1984, 97–113.; Richard Taruskin: „Socialist Realism and the Soviet Avant-Garde”. In: uő: *The Oxford History of Western Music*. Vol 4.: *Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005, 775–780.

10 Danuser: i. m., 143–144.; Taruskin: i. m., 675–741.

11 Lásd a „Wandlungen des Webern-Bildes” című fejezetet a Gianmario Borio–Hermann Danuser szerkesztette kötetben: *Im Zenit der Moderne. Die Internationalen Ferienkurse für neue Musik Darmstadt 1946–1966*. 1. Band, Freiburg im Breisgau: Rombach, 1997, 213–266.

12 Kappanyos András: „Avantgárd és kanonizáció”. *BUKSZ*, 13/1. (2002. tavasz), 48–58., ide: 49.

13 Borio–Danuser (szerk.): i. m., 52.

14 Cage zenéjéről először Várnai Péter darmstadti beszámolójában esett szó: „Modern muzsika Darmstadtban”. *Muzsika*, II/12. (1959. december), 32–33.

15 Lásd ehhez Alan Williams tanulmányát: „Bp „NY. The New Music Studio 1971–1980”. *Perspectives of New Music*, 43/1. (2005. tél), 212–235., ide: 213., 218.

lyekben Szervánszky egy új zeneszerzői technika elsajátítására törekszik. Kárpáti János már 1963-ban, a mű második előadásáról szóló kritikájában jelezte, hogy a kompozíciók a zeneszerzői technika egy olyan didaktikus fázisát reprezentálják, amelyen minden jelentősebb zeneszerző keresztülmegy.¹⁶ Kroó pedig arra utalt, hogy Szervánszky „a provincia művésze, távol a stílus világközpontjától. A *Hat zenekari darab* a magyar zenetörténeti fejlődés számára jelent mérföldkövet.”¹⁷ Vagyis: Szervánszky ciklusa nem esztétikai értelemben fajsúlyos műalkotás, hanem inkább jelentős történeti dokumentum.¹⁸

A korabeli terminológiai zűrzavarral magyarázható, hogy a kortársak avantgárd fordulatként kísérelték meg leírni Szervánszky művészetének stílís változását. A zeneszerzők és zenetudósok nem ismerték pontosan az utolsó évtized olyan divatos szakkifejezéseinek jelentését, mint dodekafónia, szerializmus, punktualizmus vagy totális determináció, és a darmstadti kör egyes terminusait – posztszerializmus, indetermináció, experimentális zene – nem is használták. Kókai Rezső próbált elsőként rendet teremteni a terminológiai káoszban, aki 1958–1959-ben rádióelőadásokat tartott az új zenéről, majd ezeket az előadásokat először a *Muzsika* hasábjain, majd pedig könyv formában a nyilvánosság elé tárta.¹⁹ Ezek a tanulmányok jelentették Magyarországon hosszú ideig az egyetlen információs forrást a kortárs zenei technikákról.

Kétségtelen ugyanakkor, hogy gyakran Kókai is bizonytalan volt a szeriális technika egy-egy fogalmának tényleges jelentésében. A punktualizmus kifejezést például – amelyet később Szervánszky művészetének magyarázatára is használtak – az elektronikus zenéről szóló fejezetbe illesztette. Kókai értelmezésében a punktualizmus, ami „igazán a szeriális zene”,²⁰ az a mód, ahogyan a totális determináció – vagyis a zenei paraméterek preformált meghatározása – megvalósul egy kompozícióban: „A leírt módon szerkesztett műben az egyes hangok (hangjegyek) már csak mint bizonyos 'pontok' nyerne alkalmazást, melyeknek elhelyezkedéséről az előre megszerkesztett 'sorok' gondoskodnak.”²¹ A Kókai-féle meghatározás homályossága is sejteni engedi, hogy a punktualizmus kifejezés ebben az időszakban meglehetősen újnak mondható. Először 1951-ben használta Herbert Eimert, a darmstadti kör vezető teoretikusa, aki Karlheinz Stockhausen és Pierre Boulez zenéjét akarta a segítségével meghatározni. Hans Heinrich Eggebrecht két rétegét különíti el a kifejezésnek: 1.) A kifejezés segédeszközként működött a szerializmus első fázisában, mivel lehetővé tette, hogy a zeneszerzők hidat építsenek saját elektronikus kompozícióik és Webern zenéje között, mégpedig oly módon, hogy a

16 Kárpáti János: „A Magyar Állami Hangversenyzenekar”. *Muzsika*, VI/4. (1963. április), 40–41., ide: 41.

17 Kroó: i. m., 104.

18 Esztétikai minőség és történeti jelentőség különbségéhez lásd: Carl Dahlhaus: „Das Werturteil als Gegenstand und als Prämissen”. In: uő: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gerig, 1977, 139–171., különösen: 150–152.

19 A könyvet tanítványával, Fábán Imrével közösen adta ki: Kókai Rezső–Fábán Imre: *Századunk zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1961. A könyv előtörténetéhez lásd Kókai előszavát: 5–6.

20 Uott, 80.

21 Uott, 79.

Reihe hangjait a teljes szeriális struktúra kiindulópontjaiként fogták fel. 2.) A punktualizmus egy hallási tapasztalatot határoz meg; a zeneszerző célja, hogy a hangokat izolálja egymástól, s ezáltal olyan formát hozzon létre, amelyben az egyirányú zenei folyamatok helyét a különböző eseményekből létrejövő forma veszi át.²² Ebben az értelemben tekinthető Szervánszky zenéje punktuálisnak.

A Kókai-féle homályos megfogalmazás mellett a *Hat zenekari darabról* szóló kritikák is egyértelművé teszik, milyen kevésbé értették a kortárs szakemberek, mi is történik Szervánszky műhelyében. Jemnitz Sándor például – aki pedig a legtöbbet tudhatta a második bécsi iskola művészetéről – kísérletet sem tett arra, hogy leírja Szervánszky zeneszerzői technikáját. Egyedül Kovács János említett pár zenei jellegzetességet – például a dallamok hiányát, a tételek rövidségét, az ütőhangszerek dominanciáját –, de ő sem kérdezett rá az alkalmazásuk háttérében rejlő okokra.²³

Szervánszky sokkal tájékozottabb volt kritikusaival, és hosszan készült a zenei forradalomra. Hagyatékában több olyan, feltehetően az ötvenes évek második feléből származó jegyzetfüzet található, amely Webern és Schoenberg műveinek *Reihéit* sorolja fel.²⁴ E füzetek és a beléjük illesztett géppapírok egy része szöveges elemzéseket is tartalmaz, ezek azonban nem Szervánszky elemzései, hanem általa készített nyersfordítások. Három különböző dokumentum – két kézírásos füzet és egy gépirat – René Leibowitz Schoenberg Op. 31-es zenekari variációiról szóló, 1949-ben publikált könyve egy részének fordítását tartalmazza,²⁵ egy különálló gépirat pedig két elemzést őrzött meg Webernről, az egyiket Henri Pousseur, a másikat Christian Wolff tollából. Mindkét analízis 1955-ben, a *Die Reihe* ünnepi Webern-számában jelent meg.²⁶ Mindazonáltal feltételezhető, hogy Szervánszky Webern iránti érdeklődése szorosan összefüggött azzal, hogy az ötvenes években a korszak zenei ideáljaiban és politikájában egyaránt csalódott.

Szervánszky már 1954-ben hátat fordított a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus diatonikus-tonális világának, illetve az azt követő neoromantikus stílusiránzatnak. A József Attila Concertóval egyidős *Három Petőfi-kórus* (1954) hangzása feltűnően sötét és disszonáns. A közvetlenül az 1956-os forradalom előtt és után komponált *Három dal* szövegválasztása jelzi a zeneszerző depresszióját.²⁷ A *Három dal* a Petőfi-kórusokhoz képest is rendkívül disszonáns, nem ismeri a diatóniát, ugyanakkor Szervánszky még hivatkozik a műfaj hagyományaira: mindegyik dalban

22 Hans Heinrich Eggebrecht: „Punktueller Musik”. (1972). In: Albrecht Riethmüller (szerk.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, V. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1972, 1–3., ide: 1.

23 Kovács: i. m., 40.

24 Szervánszky-hagyaték, BMC, Vázlatok, töredékek, KT 077791.

25 René Leibowitz: *Introduction à la musique de douze sons. Les variations pour orchestre op. 31, d'Arnold Schoenberg*. Paris: L'Arche, 1949. Szervánszky feljegyezte azt is, hogy a fordítás egyes szakaszaival mely hónap mely napján végzett. Az év azonban sehol sem szerepel.

26 Henri Pousseur: „Anton Weberns organische Musik.” és Christian Wolff: „Kontrollierte Bewegung”. In: Herbert Eimert (hrsg.): *Anton Webern*. Wien: Universal Edition, 1955 /*Die Reihe* 2./, 56–65. és 66–68.

27 Szervánszky Járdányi Pállal együtt a Magyar Zeneművészek Szövetsége nevében aláírta a Magyar Értelmiség Forradalmi Bizottságának 1956. október 28-i felhívását. A forradalom bukását – Járdányihoz hasonlóan – meghasonlással fogadta.

megjelenik a szófestés technikája, s a második dal egyértelműen egy 19. századi gondoladal hangulatát és ritmikáját idézi fel (Tóth Árpád: *Esti kertben*).

A *Három dal* – mint oly sok más Szervánszky-kompozíció – modellskálákra épül. A modellskálák feltűnően gyakori használata jelzi, hogy Szervánszky zeneszerzői gondolkodására nagy hatást gyakoroltak Lendvai Ernő Bartók-elemzései, nemcsak elemző módszere, hanem a bartóki zenei jelentés értelmezése is. Lendvai két zenei szférát határolt el Bartók műveiben, egy démonikus-irreális világot, amelyet „infernó”-ként határozott meg, s amely a kromatika, a modellskálák és az aranymetszés alkalmazására épült, és egy optimista-ideális szférát, a bartóki „Paradisó”-t, amelyben az egész hangú és az akusztikus skála, valamint a periodicitás dominál.²⁸ Szervánszkyt magával ragadta Bartók démoni hangvétele, mint azt az 1957-ben komponált 2. vonósnégyes egyértelműen bizonyítja: a kompozícióban az 1:2-es modellskálával, a Fibonacci-sorral és az aranymetszés szabályaival dolgozott.²⁹

Az 1:2-es modell alkalmazása mindazonáltal problémákat okozott Szervánszky zeneszerzői műhelyében. A 2. vonósnégyes témái – és igaz ez sok későbbi Szervánszky-műre is³⁰ – mind a modellskálákra épülnek, s ezáltal megkötik a zeneszerző kezét. Szervánszky csak skálatémákkal dolgozhatott. Ennek ellenére úgy döntött, hogy a schoenbergi-weberni dodekafóniát Lendvai Ernő elméletével fogja kombinálni, mint arra a *Hat zenekari darab* kéziratanyagának egyik vázlata is utal: ezen a vázlatlapon az akkor még *Öt zenekari darab*ként elképzelt ciklus címe alá írja fel: „Seriell + AM rendszer” (1. fakszimile).³¹ Másként fogalmazva Szervánszky 1959-ben, a stiláris fordulat részeként nem kívánt szakítani a magyar hagyománnyal. A hagyományhoz való ragaszkodás azonban – mint látni fogjuk – a tényleges stiláris váltás gátjának bizonyult.

A tényleges stiláris váltás másik akadálya a zeneszerző személyisége lehetett. A *Hat zenekari darab* 1963-as, második előadásáról szóló kritikáikban Kárpáti János és Breuer János egyaránt utaltak arra, hogy a három évvel korábbi ősbemutató felért egy botránnyal.³² Asztalos Sándor adott hangot a mű hivatalos bírálatának a rádióban,³³ és az akkor még az új zene ellenlábasaként fellépő Pernye András is megtámadta Szervánszkyt a Magyar Nemzet hasábjain, mondván: e kompozíció nem mű, inkább „valami fura akusztikus kísérlet”.³⁴ Ugyanakkor Fodor András

28 Lendvai Ernő: *Bartók stílusa a Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre és a Zene húros, ütőhangszerekre és celestára tükrében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955, 34.

29 Lásd ehhez tanulmányomat: „Bartók, Lendvai, und die Lage der ungarischen Komposition um 1955”. *Studia Musicologica*, 47/3–4. (2006. szeptember), 427–439.

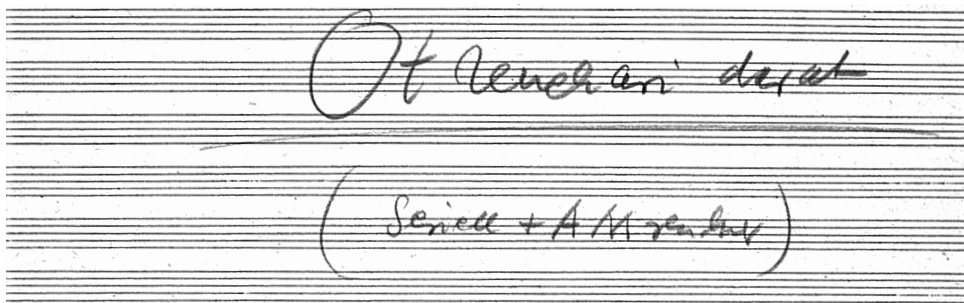
30 Ezt tanúsítják a *Három vallásos ének* és az *Éj* vázlatai Szervánszky hagyatékában. BMC KT 077739 és KT 077703.

31 Szervánszky-hagyaték, BMC, KT 077752. A fakszimilét a Szervánszky család engedélyével közöljük.

32 Kárpáti: i. m., 41.; Breuer János: „Ferencsik János az Állami Hangversenyzenekar élén”. *Népszabadság*, 1963. február 3., 16.

33 Asztalos Sándor rádiós beszámolója elveszett, de naplójában Fodor András hivatkozik rá: *Ezer este Fülep Lajossal*, 1. kötet. Budapest: Magvető, 1986, 704.

34 Pernye András: „Új magyar mű”. *Magyar Nemzet*, 16/13. (1960. január 16.), 4.



1. fakszimile. A Hat zenekari darab egyik vázlatának címlapja

naplói, amelyeket bátran a hatvanas–hetvenes évek magyar művészértelmiségének életformáját rögzítő történeti forrásként értékelhetünk, arról tanúskodnak, hogy a Zeneakadémia kakasülőjét megtöltő fiatalok demonstrációt szerveztek a mű mellett, s így fejezték ki tetszésüket.³⁵ A hivatásos kritikusok többsége is Szervánszky és kompozíciója mellett foglalt állást.

Ennek ellenére Szervánszky komoly lelki válságon ment keresztül a bemutató után. Attól félt – mint arról Fodor András naplói tanúskodnak –, hogy „miután nacionalistának nem kiálthatták ki, kozmopolita elhajlónak tekintik majd, a fő veszély megtestesítőjének, akit most büntetni kell”.³⁶ Fodor elbeszélése szerint Szervánszky ahhoz is ragaszkodott, hogy „ő a dodekafóniának csak az eszközeit veszi át, mint Bartókék a Debussy-féle impresszionista hangszíneket, de ritmusban ő igazi giusto magyar hangot használ, és ő nem akar innét elmenni, nem akar felelőtlenül hősködni”.³⁷ Mint Fodor érzékenyen megállapította: Szervánszky „szenvet a prófétaságtól”,³⁸ és kétségbeesésében összeállította azon műveinek jegyzékét, amelyek feketelistára kerültek.³⁹ Mivel úgy érezte, a perifériára sodortatott, kapcsolatba lépett Dr. Végh László underground, neoavantgárd körével, és aktívan részt vett magánlakásokon szervezett zenei és művészi szeánszaikon is.⁴⁰

Ambíciója, hogy egyszerre legyen up-to-date és magyar, illetve a prófétaszerep átélése megbénította Szervánszkyt. 1959-et követően viszonylag kevés művet komponált (1. táblázat). 1959 és 1965 között a *Hat zenekari darabon* kívül három további reprezentatív alkotása keletkezett: *Sötét mennyország* című oratóriuma Pilinszky János verseire, amely a magyar *Egy varsói menekültnek* készült (1963),⁴¹ zenekarra írott variációi (1964–65), illetve *Klarinétversenye* (1965). Ezekkel egy időben számos alkalmi művet is írt, amelyek azonban korábbi stílusát képviselik. 1965 és

35 Fodor: i. m., 678.

36 Uott, 698.

37 Fodor:, i. m., 2. kötet, 22.

38 Uott.

39 Uott.

40 Tábor Ádám: „A kezdet: dr. Végh”. *Élet és Irodalom*, 48/37. (2004. szeptember 10.), 15.

41 Kroó: i. m., 104.

1972 között mindössze két kísérőzenét komponált a Magyar Rádió számára, majd életművét pár alkalmi, illetve pedagógiai kompozíció mellett két reprezentatívnak szánt alkotással zárta le, a befejezetlenül maradt *Három vallásos énekkel* (1972),⁴² illetve a Petőfi versére komponált *Éj* című kantátával (1974–75). E két kompozíció – mint arra a kéziratok vázlatokban újra és újra előbukkanó modellskálatervek is utalnak⁴³ – újból tudatosan reflektál Lendvai Ernő elméletére, és az 1956–1957 körüli Szervánszky-stílus jegyeit viselik magukon.

Három Petőfi-kórus (1954)
 Három dal (1955-1956)
 2. vonósnégyes (1956-1957)
 Akiket a pacsirta elkísér (1958, filmzene)
 Hat zenekari darab (1959)
 Három kínai dal férfikarra (1959)
 Karácsonyi dalok vegyeskarra (1960)
 Csontváry (1960, filmzene)
 Légy jó mindhalálig (1960, filmzene)
 Névnep a Cserénynél (1961)
 Concertino furulyára (1961)
 Megöltek egy leányt (1961, filmzene)
 Az ezernevű lány (1962)
 Macbeth (1962, rádiójáték-kísérőzene)
 Sötét mennyország (1963)
 Variációk zenekarra (1964-65)
 Klarinétverseny (1965)
 Szigeti veszedelem (1966, rádiójáték-kísérőzene)
 Kalevala (1968, rádiójáték-kísérőzene)
 Három vallásos ének (1972)
 Két duó két fuvolára (1972)
 17 etűd fuvolára (1974-75)
 Az éj (1974-75)
 Ez a kislány gyöngyöt fűz (1975)

1. táblázat. Szervánszky Endre kompozíciói (1954–1975)

42 A műnek két kézírata maradt fenn a Szervánszky-hagyatékban. Az egyik kottásfüzet őrzi a jelenlegi 1. tétel zenéjét. A másik kézirat legalább négytétélesnek tervezett verziót mutat, amelyben a véglegesnek tűnő tételrend sincs összhangban a háromtétéles változattal: a ciklus elé Szervánszky tervezett egy első tételt, amely azonban nem készült el. BMC KT 077739.

43 Az *Éj* vázlaiban felbukkanó modellskálákra épül a teljes kompozíció: T: Cisz–E–C–B, D: Asz–H–D–F, S: Fisz–A–C–Esz. A *Három vallásos ének* három tétele pedig – a vázlatokból kiolvasható módon – a három következő modellskálára épül: T: g–asz–b–h–cisz–d–e–f, D: d–esz–f–fisz–gisz–a–h–c, S: c–cisz–disz–e–fisz–g–a–b. Szervánszky mindkét mű esetében feltünteti a tonikai, a domináns és a szubdomináns tengely hangjait. BMC KT 077703.

Szervánszky kreativitása és produktivitása elvesztésének okai benne rejlenek a *Hat zenekari darabban*. A komponista tudatosan tartja magát távol a 20. századi magyar zene jellegzetes megoldásaitól. Saját zeneszerzői automatizmusai ellenében kíván komponálni: ezért játszanak a *Hat zenekari darabban* olyan kulcsfontosságú szerepet az ütőhangszerek. Szervánszky kerüli a dallamos írásmódot, inkább dallamtöredékekkel és -foszlányokkal dolgozik, mint ahogy a hangszeres effektusok és az előzmények nélküli diszsonáns akkordok váratlan megjelenésével is számol. Ezek révén sikerül izolálnia – a punktualizmus értelmében – a zenei eseményeket, amelyek vagy szabad, vagy éppen tükörformába illeszkednek.

Mindazonáltal nehéznek bizonyult az automatizmusok ellenében dolgozni, amit leginkább az 5. és 6. tétel igazol. Az 5. tétel folyamán alig történik valami: az időtlenség érzetét csak egy-egy zenei zaj zavarja meg. A zajokat ütőhangszerek, illetve hangszeres effektusok, például glissandók hozzák létre. A mozgás hiánya a hosszan tartott akkordokból ered. Az 5. tétellel szemben a 6. gyors és folyamatosan előrehaladó ritmikai formulákra épül. A formulákat többnyire itt is ütőhangszerek szólaltatják meg, míg a fúvósok a mozgás merev hátterének kialakításában játszanak meghatározó szerepet. A két tétel nem tagadhatja bartóki eredetét: az 5. az 1926-os *Szabadban* ciklus *Az éjszaka zenéje*-tételére reflektál, míg a 6. *A csodálatos mandarin* „Hajszá”-jára.

A másik három weberni kompozíció, amely ebben az időszakban Szervánszky műhelyében keletkezett, már más zeneszerzés-technikai problémákkal néz szembe, és kétségtelenül magasabb technikai színvonalat képvisel, mint a *Hat zenekari darab*. A *Sötét mennyország* című oratórium azt a kérdést feszegeti, miként lehet dodekafón-punktuális zenét írni vokális szólamokra. E kérdés annál is égetőbbnek bizonyult, mivel Szervánszky olyan zenei környezetben alkotott, amelynek hagyományosan a középpontjában állt a vokális zene, s amely sajátos – a kodályi, illetve a népzenei hagyományra hivatkozó – prozódiai és melódiai gyakorlattal rendelkezett.⁴⁴ Oratóriumában Szervánszky kísérletet tett arra, hogy szakítson e praxissal, éppen ezért a kórus számára nem írt dallamokat, hanem elsősorban hang- és akkordisméltésekre, hosszú, tartott akkordokra támaszkodott, illetve kromatikus dallamtöredékeket alkalmazott.

Mégis egyértelmű, hogy ez a lemondás leszűkítette zeneszerzői mozgásterét. A zenekari *Variációk* éppúgy, mint a *Klarinétverseny*, bizonyítja, hogy új zenét sokkal természetesebb módon komponált zenekarra, mint kórusra; ezekben a kompozíciókban sokkal magabiztosabbnak mutatkozik technikai értelemben. A *Variációk*

44 1955-ben heves vita bontakozott ki az *Új Zenei Szemlé*ben a magyar zenei prozodiáról Molnár Imre frissen megjelent könyve nyomán, amely jelentős mértékben kijelölte a magyar prozódia törvényeinek értelmezési tartományát. Molnár Imre: *A magyar hanglejtés rendszere – A magyar énekbeszéd recsitatívóban és ariozóban*. Budapest: Zeneműkiadó, 1954. A vitában a következő vélemények jelentek meg: Hegedűs Lajos: „Molnár Imre: A magyar hanglejtés rendszere – A magyar énekbeszéd recsitatívóban és ariozóban”. *Új Zenei Szemle*, VI/1. (1955. január), 25–29.; Bárdos Lajos: „Mégegyszer a beszéddallam könyvéről”. *Új Zenei Szemle*, VI/2. (1955. február), 17–27.; László Zsigmond: „Hanglejtés és énekbeszéd (Szélgjegyzetek dr. Molnár Imre könyvéhez)”. *Új Zenei Szemle*, VI/3. (1955. március), 20–27.

valójában öt zenekari darabot rejt magában, amelyekben Szervánszky elsősorban azzal kísérletezik, miként tud hosszabb dodekafon felületeket – nagyobb terjedelmű tételeket – punktuális módon felépíteni. Mivel tartózkodik a hosszú, eseménytelen szakaszoktól, úgy is mondhatjuk, teleírja a formákat, egyfajta horror vacui érzékelhető a tételek struktúrájában.

A concerto a versenymű klasszikus műfaja felvetette kérdésekre reflektál. Szervánszky érzékelhetően nem törődik a hagyomány elvárásaival, hanem elsősorban az foglalkoztatja, miként lehet modern dallamokat írni egy szólóhangszer számára. Dallamai nagy hangközugrásokra (N7, B4), illetve a kromatikus skála tizenkét hangjára épülnek. Míg a klarinétszólamnak sikerül elkerülnie a magyar tradíció hagyományos *pattern*jeinek alkalmazását, a zenekar csak nehezen találja meg a szerepét. Mindössze a zajos kísérő feladatát kapja a kompozícióban.

A *Klarinétverseny* után Szervánszky hosszú ideig semmit sem komponált. A *Variációk* és a *Klarinétverseny* azt a technikai színvonalat képviselik, amelyet Szervánszky el tudott érni. Más szavakkal: a zeneszerző stiláris fordulatának határait jelölik ki. Szervánszky inspirációvesztése tehát sokkal kevésbé függött össze a *Hat zenekari darab* negatív fogadtatásával, illetve elképzelt prófétai szerepével, mint inkább egy zeneszerzői problémával. 1965-ben Szervánszky Endre nem volt képes választ adni arra a lényeges kérdésre, miként oldja meg azokat a zeneszerzői problémákat, amelyeket saját kompozíciói felvetnek. A kérdést végül tanítványainak nemzedéke tette újra fel, s ők voltak azok, akik előkészítették a talajt a magyarországi neoavantgárd zene hetvenes évekbeli felvirágzására.

ABSTRACT

ANNA DALOS

ENDRE SZERVÁNSZKY'S CANCELLED REVOLUTION (1959–1977)

Hungarian music historiography connects traditionally the break with the folkloristic national classicism of the fifties with the name of the composer, Endre Szervánszky (1911–1977). His *Six orchestral pieces* written in 1959, the world première of which caused an outcry in Hungarian music life, is the first dodecaphonic composition written in Hungary, and at the same time it is the first document of Hungarian compositional reception of Anton von Webern's music. In this cycle Szervánszky spectacularly disregarded the musical consensus which was built on folk music and Hungarian musical tradition, and this gesture gave him the image of the avantgarde rebel and self-denying revolutionary. It is sure that Szervánszky had experimented with a new music style since 1957, and since 1959 he attended the meetings of the underground neo-avantgarde in Budapest (the circle of László Végh). Despite this the *Six orchestral pieces* seem to be a didactic composition for today's listener, which means it is much more a historical document than an aesthetically valuable work of art. The compositions written by Szervánszky after 1959 – *Dark Heaven, Requiem* (1962), *Variations for Orchestra* (1964–65), *Concerto for Clarinet* (1965) – bear witness to the fact that the composer himself lost direction in how to follow the path he had chosen in the *Six orchestral pieces*. Moreover his compositions – as the serialists of Darmstadt would put it – didn't reach 'the technical niveau of the time,' that is Szervánszky's technical skills were quite limited. So Szervánszky's avantgarde change, which followed in reality more the modernism of the 1910s and 1920s, and not the avantgarde trends of his time, proved to be a failure. I try to clarify in my paper on the one hand the interpretations of the concept of the avantgarde in Hungarian musical discourses of the early sixties, and on the other hand the connection between the cancellation of this avantgarde change and Szervánszky's limited technical skills.

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

Riskó Kata

VÁROSI CIGÁNYZENEKAROK HANGFELVÉTELEI A 20. SZÁZAD ELEJÉRŐL*

A városi cigányzene a 18. század vége óta a magyar zene emblemikus rétege. Történetét, korabeli fogadtatását és a vele kapcsolatos közismert problémakört Sárosi Bálint összefoglalta,¹ 1776–1944 közti sajtóvisszhangjából pedig kétkötetnyi válogatást adott közre.² Sárosi más szempontból is vizsgálta a cigányzenét: 1961-ben a népzenei gyűjtések mintájára egy általa reprezentatívnak tekintett budapesti éttermi cigányzenekarral készített hangfelvételeket. 1966-ban a *Magyar Zenében* megjelent tanulmányában részletesen ismertette a gyűjtés módszerét, a zenekar és a közönség összetételét, egymáshoz való viszonyát, az esték lefolyását, a zenekar repertoárját, előadásmódját. A történeti források szöveges leírásaiból kikövetkeztethető cigányzenésztílussal is kereste a párhuzamokat vagy különbségeket.³

A történeti leírásokból azonban csak következtethetünk zenei jellemzőkre, az 1961-es felvételek sajátosságait pedig, ahogyan Sárosi is írja, nem lehet visszavetíteni ötven vagy száz évvel korábbra, hiszen a cigányzene stílusa változhatott is ez idő alatt. Ma már széles körben elérhető azonban egy újabb forrás, a száz évvel ezelőtti népszerű gramofonlemezek anyaga. Az egyik nyilvános gyűjtemény, a Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézethez tartozó gramofononline.hu jelenleg 5000, egyenként kb. háromperces gramofonlemezt közzevető internetes oldalán majdnem ezer cigányzenekari felvételt találunk.⁴ Túlryomó többségük az 1900-as és 1910-es évekből való.⁵

A lemezeken a kor legnevesebb és legnépszerűbb bandái játszanak. Id. Berkes Bélát, Rudolf főherceg pártfogoltját, a „főúri körök kedvelt cigányát” Banda Marci-val, Rácz Lacival és Radics Bélával együtt a legnagyobb prímásként említi a kora-

* Az MTA BTK Zenetudományi Intézet „Könnyűzene – könnyű zene?” címmel megrendezett konferenciáján, 2014. január 31-én elhangzott előadás kibővített változata.

1 Sárosi Bálint: *Cigányzene...* Budapest: Gondolat, 1971.

2 Uő: *A cigányzenekar múltja az egykorú sajtó tükrében*, I.: 1776–1903, II.: 1904–1944. Budapest: Nap Kiadó, 2004, 2012.

3 Uő: „Étterem-monográfia”. *Magyar Zene*, 1966/6., 587–598.

4 Ezenkívül a Pécsi Hangtár (Marton-Bajnai Alapítvány) lemezgyűjteményében kutathattam dr. Bajnai Klára jóvoltából.

5 A honlapon is megtekinthető lemezcímkéken évszám nincs, de a honlap datálja az egyes felvételeket, s e tanulmányban ezeket a dátumokat fogadom el.

beli sajtó.⁶ A Magyar Cigányzenészek Lapjának 1909-es felhívásán, amely a legkedveltebb magyar cigányprímás megszavazására invitált, 36. Rácz Laci, az 1903-as cigányverseny egyik aranyérmese kapta a legtöbb, 6843 szavazatot. Őt követte Csóka Józsi 3866, Sárjai Elemér 3864, Sovánka Nándor 2890, Vörös Elek 2864 és Farkas Pali 2820 szavazattal⁷ – mindegyiküktől hallhatunk lemezfelvételeket is. Az 1903-as országos cigányversenyen a felvételekről ismert muzsikuskok közül Rácz Laci és Banda Marci mellett aranyérmet kap a veszprémi Kiss Jancsi, a fővárosi Farkas Pali, Lukács Károly sátoraljaújhelyi primás és 16 tagú zenekara, a 16 éves ifj. Berkes Béla, valamint a fiatal nyitrai primás, Sovánka Nándor, ez utóbbi a verseny felfedezettje. A győri Vörös Miska, valamint Dénes Józsi ekkor ezüstérmes.⁸ Vörös Elek valójában zsidó zenész,⁹ noha a sajtó rendszerint cigányzenészként említi. Kevés és elsősorban énekest kísérő felvételének stílusa nem különbözik a többiekétől. Felvételeinken zsidó zenét is játszik Toll Jancsi, a főváros ismert csellista-prímása, akinek külföldi és főúri sikeréről szintén beszámolnak a lapok.¹⁰ Rigó Jancsi elsősorban a belga Chimay herceg feleségével való viszonya miatt lett a sajtó népszerű témája. Művészi fogadtatása sokkal kevésbé dokumentált és kevésbé egyértelmű. Párizsi hangversenye kudarc, mert „a primás nagyon közepes játékos,” szegedi koncertje után a *Szegedi Napló* dicséri, a *Szeged és Vidéke* erősen kritizálja a játékát.¹¹ A debreceni Kiss Bélát az I. világháború előtt csak debreceni lapok említik. Felvételeink összességében tehát a cigányzenészek élvonalát képviselik. A kor gyengébb színvonalú bandáinak repertoárja, előadásuk minősége, esetleg stílusa természetesen különbözhetett a legismertebb zenekarokétól. Az ilyenfajta minőségi egyenatlenség azonban nemcsak a cigányzene, s egyáltalán, nem is csak a zene sajátja, így a stílus vizsgálatakor – ahogy a zene és a művészet más területén is – a legjobbak eredményeit vesszük figyelembe.

A felvételek technikailag nem tökéletesek, ezért legjobban a repertoár, a tempo, a cigányzenéről való közbeszédben mindig előtérbe kerülő ritmika, agogika és a dallam figurálásának módja vizsgálható. Kevesebb derül ki a kísérőhangszerek számáról, összetételéről, játékmódjáról, a dinamikáról és a hangszínről. Nem tudhatjuk azt sem, hogy a korai felvételek technikai hiányosságai vagy egyáltalán a stúdiófelvétel új helyzete befolyásolták-e az előadást. A lemezek nagyobb része vokális nótaelőadás cigányzenekari kísérettel, s ezeken sajnos a cigányzenekarok játékstílusa kevésbé elemezhető, mint a csak hangszeres felvételeken. Az viszont elmondható, hogy a különböző kiadók és előadók felvételei viszonylag egységes stílusúak.

6 Lásd pl. Markó Miklós „A mi magyar cigányaink” című cikkét a legnagyobb primásokról a *Vasárnapi Újság* 1896. február 2-i számában. In: Sárosi: *A cigányzenekar...* I., 356–360.

7 Uott, II., 72.

8 Uott, I., 428. és 437–438., más cikk szerint Sovánka Nándor a harmadik díj nyertese: uott, 439.

9 Uott, II., 38.

10 Uott, I., 383. és II., 100.

11 Uott, I., 401. és II., 29–31.

I. A cigányzenekarok muzsikája

Operák

A cigányzeneinek tartott sajátságok különösen szembetűnők, ha a bandák valamilyen komolyzenei műrészt játszanak. E kísérleteket a korabeli sajtó gyakran kritizálta; sokkal inkább, mint a cigánybandák zenéjének más rétegét. „Van-e valami nyomorultabb, mint midőn Meyerbeer *Ördög Robertjének* nagyszerű nyitányát két cigány legény kínozza? Ezek a zenészek különben ügyesek, de távolról sem menekültek meg a’ cigányzenészi sajátságtól, a’ rángatástól, mi egyébiránt igen helyén van és jellemzetes a’ magyarokban, de vajmi furcsa aztán opera részekben és francia-négyesekben” – írja például a kritikus 1845-ben Egressi Béni zenekaráról, amelyet Egressi operarészletek megtanulására ösztönzött.¹² S általában „mikor a magyar cigány a *Tannhäuser* nyitányát játssza, nem lehet őt nagyon komolyan venni” – olvasuk jóval később, 1905-ben is.¹³ Az operarészletek külföldi sikere mögött, amint azt Sárosi Bálint is leírja, inkább a kotta nélküli játék iránti csodálat rejlik.¹⁴

A gramofononline.hu gyűjteményében nagyon kevés – összesen négy – komolyzenei felvételt találunk cigányzenészekről. Bár ezeken a legnevesebb előadók játszanak, az előadások egyértelműen magyarazzák a kritikusok korabeli rosszallását. *Bánk bán* egyvelegében 36. Rácz Laci, talán az opera magyarosságára is apellálva szabadon deklamálja, rácsúszásokkal játssza, kissé figurálja is a bordal feszes jambusait, majd az egyveleg második részében Melinda áriájának modulációi okoznak problémát.¹⁵ Rácz Lacira ezek a manírok egyébként is különösen jellemzők. A *Parasztbecsület* „Sicilianá”-ját, ezt a népszerű, rövid lélegzetű, táncritmussal betétszámot szintén szabadabban, csúszásokkal játssza. Ő és fel nem tüntetett kísérője – valószínűleg cimbalmos – hallhatóan nem is érti teljesen a táncot. A kíséret az eredeti kíséretmódot utánozza, de nem érzi a sicilianaritmust. A 6/8 egyik nyolcadát kihagyva, minduntalan feszes 5/8-ra vált, amit persze a dallam nem mindig enged meg, így az előadás 5/8 és 6/8 között imbolyog.¹⁶ Berkes Béla felvételei kevésbé a zenei meg nem értést, mint inkább egy szórakoztató zenei gyakorlat, a komolyzene divatos könnyűzenévé alakításának módját mutatják. A *Tosca* levéláriáját, amelyben Cavaradossi a kivégzése előtt az élettől búcsúzik, valcerré transzformálják. Jellemző, hogy e lemez felirata nem operaegyveleg vagy fantázia, hanem a legteljesebb komolyzenei igényt sugalló „Részlet Toscából”.¹⁷ (1. kotta) Puccini *A Nyugat lánya* című operájából felvett egyvelegükben pedig a 3. felvonás „Ch’ella mi creda” kezdetű áriáját az eredeti 4/4-es ütemben, de az eredetinel is gyorsabban és táncosabb basszussal játsszák. Majd az I. felvonás „Quello che tacete” kezdetű áriáját húzzák az eredeti Andante mosso moderatamente utasítás-

12 Uott, I., 70., lásd még uott, 74., 84., 119., 233.

13 Uott, II., 34.

14 Uott, I., 94., lásd még uott, 116., 174., 187., 190., 232., 275.

15 Bordal „Bánk Bán” operából. 36-ik Rácz Laci díjnyertes cigányprímás és zenekara. Budapest: Favorite Record, I-2325. (Matr. I-2325)

16 „Sycília” Opera Solo. Játssza: 36-ik Rácz Laci cigány király. Dacapo Record, 0-8033.

17 Részlet Toscából. Játssza: ifj. Berkes Béla cigányzenekara. „Diadal” Record, D 1102.



1. kotta. „Részlet Toscából. játsza: ifj. Berkes Béla cigányzenekara.” „Diadal” Record, D 1102 (Matr. 58504) 0’59”

nak megfelelő tempónál szintén gyorsabban, a hármas lüktetést pedig tipikus valcernek átértelmezve, s azt a kíséretben is valcerbasszussal megerősítve.¹⁸

Csárdások

A cigányzenekarok legsajátabb s legjellemzőbb repertoárja a csárdás és a magyar nóta. A régebbi verbunkosrepertoár darabjait már szinte egyáltalán nem játsszák. A csárdás lehet lassú vagy friss. A frissek a lassú csárdásnál lényegesen kisebb számban szerepelnek a felvételeken: nem követ minden lassú csárdást friss, önállóan pedig ritkán fordulnak elő. Sodró lendületű és szólamaiban virtuózan cifrázott előadásmódjuk kevesebb újdonságot tartogat a 20. század későbbi korszakai cigányzenestílusának ismeretében.¹⁹

A csárdás és magyar nóta két kategóriája át is fedi egymást, hiszen csárdásnak, elsősorban lassú csárdásnak nemcsak hangszeres dallamot, hanem nótát is húztak. A magyar nótát a többi esetben hallgatónak játsszák. Lemezcímként rendszerezint a nóták kezdősorának szövegét olvashatjuk, csak a csárdásnál tüntetik fel időnként a táncnevet a nótaszöveg helyett vagy mellett. Az előadásban azonban majdnem mindig világosan elkülönül a hallgató és csárdás típus.

A csárdások többsége meglep dallami és előadásmód-beli egyszerűségével. Míg a frissek között gyakori a hangszeres műdallam, a 20. század elejéről fennmaradt számos lassú csárdás többsége kifejezetten népies. Népdalként ma is közzismert például a „Bozse Mária libája”, az „Udvarom, udvarom” (ma ismert szövegével „Csillagok, csillagok”) és a „Kertem alatt faragnak az ácsok” kezdetű nóta. Gyakoriak a népdal új stílusának formailag megfelelő A A⁵ B A, AABA vagy akár ABBA sorszerkezetű dallamok, amelyek más szempontból viszont gyakran kevésbé népiesek, s akár kevésbé vokális jellegűek is. A dallamok előadásmódja szorosan kötődik a táncritmushoz, feszes tempójuk menetét olykor csak egy-egy megállás, kisebb lassítás akasztja meg. A hallgatót követő csárdások legtöbbször azonnal váltanak tánctempóra, akkor is, ha a csárdásnak húzott nóta szövege mellett nincs a lemezen feltüntetve a „csárdás” táncnév.²⁰ Szintén a népiesség érzetét kelti, hogy a prímás rendszerint dallami variálás nélkül, akár egymás után többször ugyanúgy játssza a dallamot. Dinamikailag nem árnyal a dallamon belül. Gyakran

18 Nyugat leánya (Puccini). Játsza Berkes Béla udvari zenész és zenekara. Odeon Record, No. 15813.

19 Sem a frisseket, sem pedig a kortárs könnyűzene (ragtime, onestep, valcer, operett stb.) cigányzenei előadását nem vizsgálom részletesen.

20 Inkább rendhagyó Győri Vörös Miska két lemeze, amelyek címkéje a nóták mellett a „csárdás” táncnevet is feltünteti, de amelyeken, főleg a kezdő csárdások, viszonylag szabadok, félig hallgatók, majd a csárdások folyama fokozatosan visz a feszes és gyorsabb csárdás felé. – Ha bemegyek, ha bemegyek. Csárdás stb. Győri Vörös Miska és cigány zenekara. Dacapo-Record, U. 8096. és Huzzad csak huzzad csak keservesen. Csárdás stb. Győri Vörös Miska és cigány zenekara. Dacapo-Record, U. 8097.

apróbb díszítések sincsenek, máskor a primás minimális, a vokális dallamsorokba súlytalanul beszúrt díszítést, például a sor elejére rávezető futamot, vagy egy-egy mordentet, esetleg cambiataszerű körülírást alkalmaz (2–3. kotta). A nótáénekeseket kísérő zongoristák is utánozzák ezt a technikát.



2. kotta. „De szeretnék rámás csizmát viselni. Játsza: ifj. Berkes Béla cigányzenekara.”
„Diadal” Record D 566 (Matr. 47598).



3. kotta. „Elment a tyúk a vásárra. Farkas Pali cigány zenekara”.
Szabadi Record 540 (Matr. 8156).

A csárdások egy részének a kísérete is hasonló egyszerűséget mutat. A korszakra már a 12-16 tagú banda a jellemző, ezek közül a nagyobbakban lehet két klarinét,²¹ a két cimbalmot viszont kivételes jelenségként említik.²² Sajnos nem tudjuk, hogy esetleg a stúdiókörülmények miatt nem használtak-e olykor felvételeinken kisebb bandát. Néhány banda mindenesetre egyszerűbb hangzásvilágú, ilyen ifj. Banda Marci, Farkas Pali, Dénes Józsi és a két Berkes Béla zenekara. A basszus rendszerint negyedenként akkordot húz a dallam alá, s különösen a népies dallamoknál néha dúvőszerű. Az összhangzás alapvetően homofon. A későbbi cigányzenestílus ismeretében meglepő, hogy a klarinét gyakran – Dénes Józsinál és id. Berkes Bélánál egyértelműen – egyszerűen a dallamot játssza, s máskor is csak kisebb sorvégi figurációt alkalmaz. A cimbalom is a dallamot veri ki sokszor ifj. Berkes Béla zenekarában, például a kottán bemutatott csárdásában és Dénes Józsi egyetlen csárdásfelvételén, de Farkas Palinál és id. Banda Marcinál is előfordul ez a jelenség, míg más bandák cimbalmosa egy-egy dallamsor, esetleg egy

21 Sárosi: *A cigányzenekar...* I., 146., 234.

22 Uott, 321.

strófa erejéig alkalmazza ezt a játékmódot. A cimbalom dallamjátéka azért is meglepő, mert 1955-ben Lajtha László a kőrispataki népzene kapcsán már mint különlegességet említi a két háború közötti nógrádi emlékét, ahol a cimbalom a dallamot játszotta, de hangrepetícióval, másként díszítve, mint a hegedű vagy klarinét.²³ A korai gramofonlemezeken a cimbalom dallamjátéka és kemény hangzása stíluselem: míg például Dénes Józsi cimbalmosa az egyetlen csárdásfelvételen élesen kiveri a dallamot, a két hallgató műzenei tételek dúradagio-típusát idéző felvételen puha futamokat hallunk. Nem tudjuk, hogy a felvételek cimbalmosa azonos volt-e, de ifj. Berkes Béla olyan felvételein, amelyeken előbb hallgatót, majd csárdást játszik, ugyanezt a különbséget halljuk.²⁴

A dallamilag egyszerű prímsszólam mögött kifejezetten szövevényes kísérőszólamokat hallunk például a veszprémi Kiss Jancsi, Radics Béla, a debreceni Kiss Béla és Sárai Elemér felvételein, de id. Banda Márton felvételein is, akinél a cimbalom már említett egyszerű dallamjátéka ellensúlyozza a dús hangzást. Általában a prímnél bemutatott figurációk jelennek meg a többi kísérőszólamban is, amely a dallamjátéknál dúsabb, de mégis alapvetően a dallam főhangjait hangsúlyozó előadást eredményez. Bonyolultabbá válik a kíséret, ha a kísérőhangszerek a sorok közben is élnek hasonló futamokkal, tehát elszakadnak a dallamtól, esetleg kisebb értékekre felbontva írják körül azt.

Mind az egyszerűbb, mind a cifrázottabb kíséretű csárdások tömegétől eltér az a kevés, ahol a primás a klasszikus variációra emlékeztető módon, a frissekben megszokott dallamfelbontó-körülíró technikával figurálja a dallamot (*4a, b kotta a 34. oldalon*). Ilyet csak 36. Rácz Laci és Sovánka Nándor néhány, de nem minden felvételen, valamint egészen röviden Győri Vörös Miska egyik csárdásában²⁵ találtam. A primás azonban ilyenkor is tartja a feszes tánctempót.

Hallgatók

A cigányzene mennyiségileg is legjellemzőbb és karakterében is legtipikusabb rétegét alkotó hallgatók között kevesebb a kifejezetten népies dallam, mint a lassú csárdásokban. Sárosi így jellemezte az általa vizsgált banda 1961-es felvételeinek hallgatóit, s általában a korszak cigányzenei stílusát: „a vokális dallamokat a hangszeren sokkal oldottabban, hangszeres fantázia-szerűen, szövegellenesen adják elő: nekiszaladásokkal és ellágyuló, lelankadó megállásokkal, kitartott vagy elaprózott hangokkal mintegy szétszaggatják az eredeti szerkezetet”.²⁶ A korai felvételek tömege viszont más vonásokat mutat. Az egyik legfeltűnőbb éppen az, hogy az előadások, legalábbis jelentős részük mennyire dalszerű.

23 Lajtha László: *Kőrispataki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955, 3.

24 Pl. Gyere velem akáczlombos falumba (Balázs) énekli Rózsa S. Lajos ifj. Berkes Béla zenekarának kíséretével. „Diadal” Record D 764 (Matr. 47594) és Sujt az átok mert szerettelek; Édes anyám nem tudok elaludni énekli Rózsa S. Lajos ifj. Berkes Béla zenekarának kíséretével. „Diadal” Record D 776 (Matr. 47645).

25 Ha bemegyek, ha bemegyek. Csárdás stb. Győri Vörös Miska és cigány zenekara. Dacapo-Record, U. 8096 (Matr. 8096).

26 Sárosi Bálint: *Étterem-monográfia*, 596–597.

Tempo giusto ♩ = c. 112-118



4a kotta. „Vékony deszka-kerítés. Ifj. Berkes Béla cigányzenekara.”
Favorite Record I-23607 (Matr. I-23607).

Tempo giusto ♩ = c. 118



4b kotta. „Vékony deszka kerítés... (Tánczsárdás) Sovánka Nándor és cigányzenekara.”
Első Magyar Hanglemezgyár 634 (Matr. 634). 0'24"

A prím mindig egyszerűen a dallamot játssza, s a dallamsorok elejét általában a magyar nyelv lejtése szerint hangsúlyozza. A dallam formálásának jellemző módja, hogy a sorok végén s többnyire az elején is megállnak, míg a közbenső hangokat nagyjából egyenletesen, minimális parlando jelleggel játsszák. A nótákra oly jellemző 11-es szótagszámnál az 1. és 8. szótagot nyújtják meg, s a pontozott ritmusú zárlat feszes marad (5a, b kotta). Más dallamoknál a choriambusritmus érvényesül, de nem feszes, hanem inkább parlando karakterrel, mintha a 8 szótagú sort nemcsak elején és végén, hanem a közepén is megállítanák. A szintén 20. század eleji vokális dalelőadások rávilágítanak arra, hogy a cigányzenészek e játékmódja valójában a kor általános, vokális előadást is magában foglaló nótastílusát követi. Kifejezetten népdalszerűen, mindig a sorok elejét hangsúlyozva, a vokális előadás körülbelüli tempóját megállások nélkül követve játszik a két Banda Marci és Farkas Pali. Szintén népiesnek mondható a két Berkes Béla játéka, azzal együtt, hogy a már emblematikussá vált „Csak egy kislány van a világon” és „Cserebogár, sárga cserebogár” szövegkezdetű nótákat Berkes Béla más hallgatóihoz képest kifejezetten érzelgősen, szaggatottan játssza.²⁷ Ritmikailag igazán túlzó, a sorokat a dalszerű vokális tempónál jóval gyorsabban játszó, s a sorvégi nagy megállásokra szinte csak rávezető játékaival talán egyedül Sárai Elemér tér el a zenészek tömegének stílusától.

A hangszeres hallgatók kísérete is a bemutatott deklamációs módhoz igazodik, azt erősíti. Az összhangzás a többszólamúság szempontjából még egyszerűbb hatású, mint a csárdásnál. A sorok elején és végén, illetve a megállásoknál a kísé-

27 Kétszer nyílik az akácfa és Csak egy kislány. Berkes Béla és cigányzenekara. Premier Record M 8746 (Matr. 8746); Cserebogár és Hullámzó Balaton tetején. Berkes Béla és cigányzenekara. Első Magyar Hanglemez Gyár, Budapest, M 8745 (Matr. 8745). Mindkettőt kiadta a Special-Rekord is.



5a kotta. "Kilencet ütött az óra. Banda Marci és cigányzenekara."
A.B.C. Grand Record 5070 (Matr. 15386).

Rubato ♩ = c. 50

5b kotta. "Darumadár utnak indul. Farkas Pali cigányzenekara."
Jumbola-Record No. 15043 (Matr. Ho.27).

rőhangszerek akkordot húznak, s ez adja a sorok formai keretét. Kivételes az első sor, amelyet a primás gyakran szólóban kezd, s ahogyan már 1859-ben leírja a *Napkelet* újságírója, „már a harmadik negyedik taktusnál játszik, és íme csak akkor jut eszébe a síposnak, vagy a cimbalmos, secondo, s a többi játszóknak tiltól rákezdeni”.²⁸ A formai feszességet biztosító akkordok fölött a primás tölti be a nótáénekes szerepét, ő vezet, a többiek gyakran az egész dallam folyamán némi késéssel követik, ugyanúgy, ahogyan a nótáénekest szokták. A klarinét szinte mindig egyszerűen a dallamot játssza, s a dallamot játssza vagy követi más vonós hangszer is. Játékuk időkülönbsége azonban jellegzetes heterofón hangzást eredményez. Az akkordpillérek fölött hangzó dallam kettősét a cimbalom dúsítja, amely az akkordok helyén hangzatfelbontást, esetleg futamot ver. A csárdásban is puritánabb Farkas Pali, a két Berkes Béla és ifj. Banda Marci bandájának, valamint id. Banda Marci zenekarának dallamhangszerei a hallgatókban nem vagy alig díszítenek. A későbbi korszakok cigányzenéjéből ismert sorvégi cifrázatokat, klarinétfutamokat náluk nem hallani, s a dallamsorok a sor utolsó hangján és az alá húzott hangzaton való megállással végződnek. Sárai Elemér és a debreceni Kiss Béla hallgatóiban, illetve Radics Béla egyetlen hallgatófelvételén viszont a dallamot kisebb hangértékekre felbontó, körülírásokkal, futamokkal operáló, szövevényesebb kísérrészleteket hallunk, amelyek sokszor a dallamsorok végén való megálláskor keletkezett szünetet is megpróbálják kitölteni. Dénes Józsi mindössze két, Toll Jancsi egyetlen hangszeres hallgatófelvételén a kíséret inkább halk, puha háttérrel képez.

28 Sárosi: *A cigányzenekar...* I., 145.

Számos zenei elem egyszerűségével szemben viszont a hallgatókban gyakoriak a crescendók, decrescendók, amelyek valóban távol állnak a népiességtől és a mai kor ízlésétől is. Ugyanakkor a zenészek nemcsak a drámai vagy kesergő karaktert, hanem a derűs dúr dallamok jellegét is igyekeznek kidomborítani. Különösen Berkes Béla és Rácz Laci játékában jellemző a dallamhangok közötti csúszás, amely a kor általános hegedűjáték-stílusának része, s a gyűjtemény komolyzenei hegedűfelvételein is megtalálható.²⁹

A korai felvételek hallgatói között alig hallunk olyat, ahol a prím a dallamot jelentősebben figurálná, s ez különösen meglepő, mert a figuráció jól érvényesülő eszköz lenne a hangtechnikailag gyenge felvételeken. A csárdásokban is figuráló Sovánka Nándor és 36. Rácz Laci, a cigánykirály több hallgatóban is figurálja a dallamot. Rajtuk kívül Csóka Józsi díszíti a „Csak egy kislány”-t és az „Eltörött a hegedűm”-et. 36. Rácz Laci egy bizonyos figurakészletet alkalmaz a dallamaira, mintegy hegedűdarabbá alakítva őket. A *Bordal* kapcsán már említettem, hogy az erőteljesen cigányos stílus, a ritmikai szabadság, a csúszások, hangrepetálások, a bővített szekund e korszakban kivételesnek számító betoldása jellemzők rá:



6. kotta. „Kossuth Lajos azt üzenté.” 36-ik Rácz Laczi díjnyertes cigányprímás és zenekara.
Favorite Record I-23519 (Matr. I-23519)

Ha a technikai hiányosságok akadályozzák is a teljes textúra elemzését, s ha nem is tudjuk, hogy a stúdiókörmények miatt nem használtak-e olykor a szokottnál kisebb zenekart, a repertoárról és egyes hangszerek játékmódjáról mindenképpen sokat megtudunk a hangfelvételek alapján. A cigányzenekari és nem cigányzenekari lemezek egy általánosan élő nótarepertoárról és nótastílusról, világosan elkülönülő hallgató, csárdás és friss típusokról tanúskodnak. Tanulságos a cigányzenészek nótajátékát más előadókéval, például rezesbandákkal összevetni: ekkor kiderül, hogy a dallamhangszerek heterofóniája, a dallam- és kísérőhangszerek esetleges díszítései, a rezesbandák merev, gyakran indulószerű előadásához

29 Pl. Der Schwan (Saint-Saëns) Violin-Solo gespielt von Mr. Alberto Bachmann. Favorite Record I-4063 (Matr. 1388-0); Nocturne (Chopin) Violine gespielt von Elvira Schmuckler. Lyrophon No. 1468 (Matr. 1468).

képest nagyobb deklamációs szabadság, valamint a nem feltétlenül érzелgős, de mindenképpen érzelmeket közvetíteni akaró előadásmód jelenti a nótaelőadásban a cigányzenei sajtóságot. Ennek alapján érdemes azt is megvizsgálni, hogyan fogalmazták meg a korabeli leírások a cigányzenekar jellegzetességeit.

II. A cigányzenészek egykorú sajtója

A hangfelvételek megismerésével a korabeli és 19. századi sajtó cigányzene-leírásait is jobban tudjuk értelmezni.³⁰ Sajnos a rengeteg tudósítás nagy része a zenekarok koncertjeiről, külföldi és belföldi útjairól, magánéleti eseményeiről számol be, esetleg kiválóságukat dicséri. Konkrét zenei információt azonban alig kapunk róluk. A kevés stílusra utaló megjegyzés közé tartoznak a cigányzenészek „cifrázatainak” említései, amelyeket Sárosi is kiemelt könyvében.³¹ Ezek azonban még a felvételek ismeretében sem értelmezhetők egyértelműen, hiszen mint láttuk, egy korszak különböző zenészei sem játszanak egyformán. „Keleties, kissé sujtásos ízlésünk nem panaszkodik a cikornyával telehányt nóta ellen, melynek eredeti szövete sokszor alig látszik a gazdag zsinorzattól; de ez már úgy velejár a mi viselkedésünkkel”³² – olvassuk 1874-ből, azt azonban nem tudjuk, vajon a sallang, cikornya itt a heterofon előadásmód gazdagságát, vagy a kíséret, illetve a prím bemutatott díszítőelemeinek valamelyik típusát, esetleg a Rácz Laci-féle dallamfigurálást jelenti-e. A népies dallamokra rakott „keleties zománc”-ról csak alig valamivel többet tudunk meg Bunkó Ferenc kapcsán, ki „különösen legfinomabb gyöngédséggel kezelt üveghangjaival valódi delejes hatást idéz elő”.³³ A „sallangos cikornya”-ról, „sallangosság”-ról, „üres cigányfogások”-ról, „cifrázás”-ról akkor sem tudunk meg biztosat, ha negatív értelemben használják.³⁴ A fogalmazásmód jobban sugallja viszont a Rácz Laci és Sovánka Nándor-féle variálást, pontosabban az azzal való szembeállítást Bura Károly dicséretében, aki „nem állott elő művészfogásokkal, extra szólókkal; az ő szokott magyaros és ízléses modorában játszott s mégis hatalmas tetszést aratott”.³⁵

Az írott források és a hangfelvételek egybevetése akkor a legeredményesebb, ha kifejezetten egy-egy zenésről írt zenei jellemzéseket vizsgálunk. Sajnos ilyen keveset találunk. Id. Berkes Béla számos külföldi és hazai sikeréről például beszámol a sajtó, zenéjét azonban nem jellemzik. Lukács Károly kevés felvétele nem mond ellent a megyéje zenekarának fővárosi sikerével büszkélkedő kritikus megjegyzésének „finom, szubtilis játéka”-ról.³⁶ Az 1903-as országos cigányverseny eredményeivel meghirdetett értékelések közül néhány – Kiss Jancsi 1903-ban

30 A sajtó vizsgálatában Sárosi Bálint korábban is idézett kötetére támaszkodom.

31 Sárosi: *A cigányzenekar...* I., 85–86.

32 Uott, 229.

33 Uott, 160.

34 Uott, 85. és 272.

35 Uott, 442.

36 Uott, 430.

„igen biztos összjátékáért”, Lukács Károly „kitűnő harmonizálásáért”, ifj. Berkes Béla „élénk és kellemes előadásáért” kap aranyérmet – viszont inkább általános megjegyzésnek tűnik. Farkas Palit ugyanekkor „nagyon finoman árnyalt játékáért” ismerik el.³⁷ Sovánka „rendkívüli technikai fejlettségéért” lesz aranyérmes, s előzőleg a sajtó is technikáját emelte ki. A *Magyarország* szerint „remekül adta elő [...] a Cserebogár, sárga cserebogárt is többféle változatban.”³⁸ A felvételek alapján azt gyaníthatjuk, hogy a változatok és talán a technika említése is a dallam figurációjára utal.

Id. Banda Marci sajtóviasszhangjának következetessége viszont egyértelműen azt mutatja, hogy az általánosságnak tűnő kifejezések is tükrözhetnek stílust. Banda Marci már 1890-ben „azzal tűnt ki a tavaszi cigányversenyen a redoute nagytermében, hogy a Cserebogárt a legtisztább magyar stílusban játszotta.”³⁹ Markó Miklós 1896-os cikkében Banda „a hallgató magyar nóták mestere”. Az 1903-as cigányverseny kritikusa szerint „sorjára csalogatta elő hegedűjéből azokat a régi, gyönyörű, igaz magyar nótákat, miken még nincs nyoma az iparszerű nótagyártásnak, meg annak a sok idegenszerűségnek, mik az operett-ízléstelenségek, amerikai egzotikus zenei durvaságok és bécsi gassenhauerek korszakában korcsosították el a magyar nóta szépségeit.” Aranyérmét is „magyaros szellemben és nagy ízléssel előadott népdalaiért” kapja, s a verseny kritikusa az aranyérmesek közül is kiemeli Banda Marcit és Kóczé Antalt, előbbi „tisza, nemes és magyaros hevületé”-ért.⁴⁰

Banda hallgatófelvételei valóban különösen egyszerűek, természeteseek, deklamálásuk talán a legközelebb áll a vokális nótaelőadás lejtéséhez. A népiesebb előadók közül a fiatalabbakról – Farkas Paliról, ifj. Bandáról és ifj. Berkesről – nyilván koruk miatt sincs elég egyértelmű zenei jellemzés. Id. Bandát id. Berkessel vethetnénk össze, akinek játékáról viszont szinte egyáltalán nem olvashatunk zenei információt. Berkes hangvétele alig valamivel műzeneibb, játékában több a csúszás és a finomabb dinamikai árnyalás, deklamációjá olykor kevésbé vokális jellegű, mint Bandáé. Talán a műzene iránti fokozott érdeklődése, „udvari zenész” mivolta is hozzájárult, hogy nem emlegették népiesként. Ellentétes stílust képvisel viszont 36. Rácz Laci, akinek felvételei valóban tükrözik a korabeli hangzó anyag nélkül talán értelmezhetetlen bírálatokat. Míg az egyszerű játékmódot Bandánál és általában másoknál is mindig pozitívként és mindig magyarként említik, 36. Rácz Laci felvételeinken megismert manírjainak és figurációinak fogadtatása vegyesebb. Az 1903-as versenyen „érdekes temperamentumáért” kap aranyérmet, s egy kritikus így jellemzi (németből fordítva): „amit Rácz Laci nyújtott, az nem zene, hanem egy szecessziós tohuva-bohu, amelyből csak nagy nehezen lehetett egy áriát felismerni vagy egy melódiát kivenni. Rácz Laci mutatványát röviden és velősen úgy jellemezhetjük, hogy Rácz Laci egy zenebohóc, zenéje pedig bohóc-

37 Uott, 437.

38 Uott, 435–437.

39 Uott, 328.

40 Uott, 358., 436. és 437.

zene [...] Ha összehasonlítjuk Sovánka zenéjével, a mérleg nyelve az utóbbi felé billen, mert Sovánka kitűnő iskolázott játékaival azt nyújtja, amit a szerző leírt” – veti össze a vendéget a helyi Sovánkával a *Nyitrai Lapok*.⁴¹ A *Szegedi Napló* szerzője rajongó hangú írásában csak az általában is virtuóz frissel kapcsolatban fogalmaz így: „majd frisset muzsikált, de ezt a frisset már úgy, hogy lélegzetviasszafojtva hallgatta az egész kávéházi közönség. A technikai készség boszorkánykodása volt az, amint cigányvariációkkal végigmuzsikálta az egész frisset olyan fegyelmezett zenekari kísérettel, aminőről sejtelmem sem volt cigány-zenekarnál.”⁴² Éppen Banda Marcihoz hasonlítja Rácz Lacit a *Hunyad* szerzője, mikor Rácz 1896-os vajdahunyadi és nagysikerű dévai hangversenyéről írja: „Közönségünk nagy része jobbnak találta a Banda Marci zenekarát.”⁴³ Ennek ellenére Rácz Laci kétségtelenül kora egyik legnépszerűbb primása volt.

Az a tény, hogy a cigányzenészek stílusát illető korabeli megjegyzések olykor nem a cigányzene egészére vonatkoznak, hanem különböző zenészek különböző stílusát jellemzik s állítják szembe egymással, nem került előtérbe a cigányzenészekről szóló korábbi kutatásokban. Sárosi Bálint részletesebben ír egyes 19. századi primásokról, köztük Rácz Laci apjáról, Rácz Pálról is. Nem részletezi azonban az egyszerűség és a díszített előadás ellentétét, amely, bár mindig is előforduló téma a stílussal kapcsolatban, de igazán az 1860-as években, Rácz Palinál kap hangsúlyt.⁴⁴ A hangfelvételeken tapasztalt különböző primásstílusok és fogadtatásuk azonban ráirányítják a figyelmet a korábbi időszak beszámolóinak hasonló utalásaira.

1864-ben a *Magyar Sajtó* kritikusa az emigrációjából 1861-ben hazatért Reményi Ede koncertjét bírálja. Felrója neki a „Repülj fecském” „idegbántó tiriliriúmát”, „a nyugalom hiányát, a nyirettyűvel való rakoncátlan csapkodást”, mik a magyar stílussal ellentétesek. „Azon fioritúrák, miket a cigány rak a népdalra, olyan nemzeti stílusban tartott sallang vagy sujtás, milyennel szerszámon, ruházaton bírunk”, míg Reményi „magát a nótát, cikornyáinak ellenére, teljesen kivetkőzteti eredetiségéből”.⁴⁵

Reményit a *Fővárosi Lapok* szerzője 1865-ben már új divat elindítójaként említi, amikor a cigányok virtuózkodását kritizálja: „a fölösleges piperétől magát a dalt alig lehet kivenni [...] a tömeges romlás Reményi hazajötte után számítható [...] Az eredeti népies előadástól, melyben oly páratlanok, önként és hibásan megváltak s a művészi modort nem bírják elsajátítani. [...] Ne Reményit utánozgassák, ki a művészet főntebbi pályáutját futja, hanem a régi jó Bokát, ki nem virtuóz-fogásokkal, s a húrokon való kötéltáncsal, hanem egyszerű, de szívhez szóló játékkal nyerte meg hallgatóját.” A szerzőt Rácz Pali játéka ragadta írásra, ki bár ismeri a magyar nóták természetét, „maholnap egészen beleesik a virtuóz cigányság

41 Uott, 423.

42 Uott, 407.

43 Uott, 360.

44 Sárosi: *Cigányzene*... 116–117.

45 Uő: *A cigányzenekar*... I., 194–195.

reményiomániájába”.⁴⁶ Az idézett Boka Károllyal kapcsolatban máskor is játéknak „nemes egyszerűségét”,⁴⁷ „az egyszerű nemes stílyt, azt a pipere nélküli méltóságot s azt a beszélő kifejezést” emelik ki.⁴⁸ A kottaolvasó, képzett zenész Rácz Pál pedig többször is szembekerül az egyszerű stílust képviselő cigányzenészekkel. Mindössze egy hónappal Reményi említett koncertje előtt, 1864 szeptemberében Rácz Pali és Patikárus Ferkó versenyén még csak a műsorválasztás mutat ellentétet: Patikárus „régibb magyar népnótáinkból mutatott be egy jól összeválogatott virágbokréát, míg Rácz zenénk művészeibb darabjait képviselte”. A zsűri – köztük Erkel, Mosonyi, Ábrányi – Patikárus javára döntött, kinek a hagyományörzés és tüzes játék a fő erénye, de kiemelte Rácz nagyobb zenei műveltségét.⁴⁹ A közönség nagyobb része is Patikárusra szavazott.⁵⁰

1868-ban Rácz Berkes Lajossal, a felvételeinkről ismert id. Berkes Béla apjával mérkőzött meg. Az 1903-as leírás szerint „Rácz Pali akkor már teljesen kifejlett technikájának virtuozitásával kápráztatta el a hallgatóit. Berkes nemes, cikornyátlan eredetiségével, zamatos, tősgyökeres magyarságával ragadta el a kritikusokat.” A zsűri, köztük Hubay és ismét Erkel is, megint a népiesebb előadónak, a máskor is eredeti magyarsága miatt dicsért Berkesnek ítélte a győzelmet.⁵¹

Rácz Pál stílusáról részletesebben Porzó, azaz Ágai Adolf ír a *Magyarországban és a Nagyvilágban* 1874-ben: „Oly ’tulipántosan’ csak a paraszt-cigány húzza, per sze azon erő s velősség híjával, mely Palinak már atléta-termetével is velejár. Volubilitása bámulatos. A klarinét fioritúráit maga végzi s úgy látszik tökéletlen hangszernek tartja a hegedűt, amiért nem telik belőle egy egész banda. Flageolettje, staccato, chromatikus futamai szinte hibátlanok De éppen e rendkívüli ügyessége viszi végletekre” – írja, majd az általa előadott Repülj fecském túlzásait bírálja.⁵²

Bár nem szabad visszavetíteni az évtizedekkel későbbi felvételek stílusát a 19. századba, Rácz Pál és Boka, Patikárus, Berkes szembeállítás, illetve a róluk írt jellemzések erősen emlékeztetnek Rácz Laci és Banda Marci, illetve Berkes Béla stílusának ellentétére és a róluk írt, sajnos kevesebb jellemzés fogalmazásmódjára.⁵³ A 20. század eleji felvételek és a hozzájuk kapcsolódó sajtóvisszhang megismerése talán segít a korábbi cigányzene és az arról folyt diskurzus megértésében. Amellett, hogy legalább a száz évvel ezelőtti cigányzenét – amennyire a hangminőség engedi – megismerhetjük, e források körvonalazzák, hogy a városi cigányzene prímásainak stílusában milyen különböző irányzatok uralkodtak abban a korábbi időszakban, amelyből hangfelvételeink nem lehetnek. Az egykorú leírások bizonyos

46 Uott, 196–197.

47 Uott, 208.

48 Uott, 127.

49 Uó: *Cigányzene...* 116–117.

50 Uó: *A cigányzenekar...* I., 191–192.

51 Uott, 198., 430–432. és uott, II., 83.

52 Uott, I., 230.

53 Rácz Pál és Laci, illetve Berkes Lajos és Béla apa-fiú kapcsolata révén dinasztiai sajtóságaira gondolhatnánk, de Rácz Pál másik fia, ifj. Rácz Pali egyszerűbb stílusát és hagyományörzését emeli ki a sajtó, Banda Marcit pedig tizenéves korától szintén Rácz Pál neveltette.

általánosnak tűnő megjegyzései valójában a prímások egyéni stílusára vonatkoznak. Az egyszerűbb, „magyarabb”, azaz valóban népiesebb előadás mindig elismerést kapott, míg a műzenétől ihletett fogásokkal élő, cifrázott játékmód vegyesebb fogadtatásra talált. A neves zenészekből álló szakmai zsűri a népies stílus őrzése mellett voksolt, s a cigányzenéről írók is inkább ezt támogatták. Ugyanakkor a cifrázott előadásmód népszerű színfoltot jelentett a cigányzenészek tömegét tekintve vélhetően általánosabb egyszerűség mellett.

ABSTRACT

KATA RISKÓ

HUNGARIAN GYPSY MUSICAL RECORDINGS FROM THE EARLY 20TH CENTURY

The style of popular music played by Gypsy musicians in cities in the 19th century and in the early 20th century has been judged only by old descriptions and by the musical style of Gypsies of the mid-20th century. However, a new type of source, namely the music of popular gramophone discs of the early 20th century, has become widely available. On the gramophononline.hu near 1000 gramophone recordings by Gypsy musicians are accessible, each of which is about 3 minutes long. Most of them were recorded in the 1900s and 1910s and the most famous Hungarian Gypsies of that time played on them.

Hungarian popular songs create the most characteristic part of the repertoire of Gypsy musicians. Their interpretation is more simple than has been supposed. The songs are played as a “csárdás” dance or as a “hallgató” (“to listen to”). The tunes and interpretation of the slow csárdás dances are the nearest to folk music. The ‘hallgató’ tunes are interpreted more freely but they follow essentially the declamation of vocal interpretation of Hungarian popular songs. The first violinist – “primas” – usually plays the csárdás or hallgató melody without any melodic variation. Many times there is an absence of small ornaments too. Another time the *primas* inserts unaccented runs or trills in the melodic lines. There are only a few *primas*’s who figure the tunes like a classical variation. The accompaniment may be varied. Simple accompaniment is characterized by some instrument playing the melody, by heterophony following from this technique and other instruments which play chords. Other ensembles accompany tunes with subtle parts.

The very few recordings of classical music played by Gypsy musicians confirm the negative criticisms of their contemporaries. The musicians disfigured the music or transformed the tunes into a fashionable dance type.

The comparison of early recordings and contemporary descriptions reveals that the often mentioned ‘flourished’ style of Gypsies might sometimes refer not to the style of Gypsy musicians generally but to the particular style of certain *primas*’s.

Kata Riskó (1985), musicologist. She studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest. She graduated in 2008, her dissertation focussing on *Bagpipe-Episodes in classical Music and their Folk Music Relations*. In 2008 she started her PhD studies in musicology at the same institution on the topic of the instrumental folk music of the northern dialect of the Hungarian language area. She is an assistant research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

Brauer-Benke József

A NÉPI HEGEDŰFÉLÉK TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉSE

Hegedű szavunk és a vele jelölt hangszertípus történeti áttekintése rámutat arra az általános jelenségre, hogy a terminusok sokszor túlélnek az eredeti eszközt, és az eredeti elnevezések egy később megjelenő hangszertípusra is átkerülhetnek. Ez a tendencia a rokonhangszerekre különösen jellemző. Ezért fontos, hogy egy adott hangszertípus történetét az írott források, az ikonográfiai és régészeti adatok, az etimológiai és tárgymorfológiai vizsgálatok, a recens néprajzi analógiák és nem utolsósorban a környező népek hangszerkultúrájáról összegyűjtött adatok összefüggésrendszerében, vagyis egy komparatív organológiai kutatás keretében vizsgáljuk.

A korábban pengetéssel megszólaltatott lanttípusú hangszerek vonóval történő megszólaltatása erősebb, oldalirányú erőhatásokat eredményezett, ezért a fidulák a lantokhoz hasonló felépítésűek, de azoktól eltérően a húrrögzítésük erősebb, húrtartó lábuk nagyobb. A fidulák korai állapotukban pengetéssel és vonóval is megszólaltatott hangszerek lehettek, és csak a későbbiekben, a már kizárólag vonós lanttípusokon kezdenek megjelenni azok a morfológiai sajátosságok, amelyek a vonóhasználat eredményeképpen jöttek létre. A vonós játéktechnika valószínűsíthető őshazájában, Belső-Ázsiában még a mai hangszeres népzeneben is megragadható jelenség, hogy ugyanazon húros hangszeren pengetéssel és vonóval is játszanak. Ilyen hosszú nyakú, vonós-pengetős lanttípusok a turkesztáni 3 húros *kemancha*, az üzbég és tadzsik *setór* („3 húros”) és a *sheshtór* („6 húros”).¹ Valószínű, hogy a kora középkori *koboz* elnevezések egy része szintén egy vonóval és pengetéssel is megszólaltatott lanttípusra vonatkozhatott.² A belső-ázsiai hangszerek vizsgálata során kimutatták, hogy a kirgiz *komúz* és *kiják*, a kazak *kobýz*, a mari *kovýzh* és a mongol *khuur* hangszerelnevezések pengetéssel és vonóval is megszólaltatott rokon hangszertípusokat takarnak.³ A hazai hangszertörténeti kutatások alapján szintén valószínűsíthető, hogy a koboz és a hegedű hangszernevek a 15.

1 Konsztantin Vertkov–Georgi Blagodatov–Elza Jázovickaja (szerk.): Atlas of Musical Instruments of the Peoples Inhabiting the USSR (a továbbiakban: AMIPU). Moscow: State Publishers Music, 1975, 223–224. (A hangszerelnevezéseknél az Atlas angol átirású terminusait használok.)

2 Gábrly György: Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig. *Magyar Zene*, 21/3. (1980), 223–248.

3 Werner Bachmann: *The Origins of Bowing*. London: Oxford University Press, 1969, 48.

században váltak szét, és hegedűnek a továbbiakban már csak a vonóval megszólaltatott hangszert nevezték. A történeti adatok alapján a Petri Heygethew (1438) és Michael Heygethew (1461) személynevek, illetve ezek mély hangú alakjai, a „haj” indulatszóból képzett Stephano Haygato (1429), valamint Michaele Haygato (1453) nevek összefüggésbe hozhatók a hangszer elnevezésével.⁴ A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára szerint viszont a *hegedű* szavunk ismeretlen eredetű, és az 1438-ból való Heygethew személynév alapján, a „hej” indulatszóból való származtatás hangtani és alaktani szempontból nem valószínűsíthető.⁵ A hangszertörténet-kutatásban azonban továbbra is tartja magát a feltételezés, hogy valószínűsíthetően a tájnyelvi „héget, hejget” („von, húz”) alakból keletkezhetett a 15. században.⁶ A hangszerelnevezések történeti áttekintése arra mutat, hogy az 1230-tól kimutatható *koboz* név mellett 1350 körül jelent meg a latin *fistula* és *fiella*, 1394-től pedig a *hegedű*.⁷ Fontos kiemelni azonban, hogy a korai „hegedűs” említések nem mindegyike jelenthetett vonóshangszer-játékost, mert még a 17. századból való adatok vizsgálata is arra mutat, hogy a szót „hangszeres zenész” vagy „énekes” jelentéstartalommal is használták.⁸ Ráadásul más hangszernevekhez hasonlóan a *hegedű* sem tekinthető általánosnak a tájnyelvi elnevezések között, mert például a Kis-Küküllő mellől, Háromszékből, a Dráva mellékéről, Csíkból és Gyimesből egyaránt ismert a *muzsika/mozsika*, Moldvából pedig a *cinige*.⁹ A hegedű hangszertípusnak a románoknál szintén több elnevezése ismert: Moldvában *scripcă*, Dobrudzában *țibulcă*, Havasalföldön *lăută*, Olténiában és Dél-Erdélyben *diblă*, Biharban *higheghe* és Erdélyben *ceteră* vagy *tieceră*.¹⁰ A partiumi Szilágyságból, Biharból és Aradról egyaránt vannak adataink arra, hogy a hegedűsöket „tótoknak” nevezik, amely talán összevethető a már 1499-ből ismert „Michael Thothegedews” személynévvel.¹¹ De az sem kizárt, hogy az udvarhelyszéki marhakolompra alkalmazott „tótlant” tréfás, lenéző elnevezés analógiája állhat a terminus használata mögött.¹² Mindemellett ismert volt egy, a kanalas tótok által árult, egyszerűbb fidulatípus, az úgynevezett „tóthegedű” amely a 19. század második felében már csak játékként funkcionált.¹³

A török hangszereket vizsgáló komparatív hangszertörténeti kutatások felvetik annak a lehetőségét, hogy a belső-ázsiai eredetű vonós lantokat a szomszédos régi kazár (türk) nyelven beszélő népekkel együtt a magyarság a Volga torkolata és

4 Viski Károly: „Hegedű”. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára*. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 1943, 47–48.

5 A *Magyar Nyelv Történeti-Etimológiai Szótára*, I–III. Főszerk. Benkő Lóránd, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1970, II., 82.

6 Gábry: *A magyar hegedű*, 588.

7 Uott, 589–590.

8 Viski: i. m., 48.

9 Uott, 45. és Dincser Oszkár: *Két csíki hangszer: mozsika és a gardon*. Budapest: [Magyar Történeti Múzeum], 1943, 6.

10 Pávai István: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest: 1993, 32.

11 Viski: i. m., 43.

12 *A magyar nyelv szótára*, I–VI. Szerk. Czuczor Gergely–Fogarasi János, Pest: Emich, 1862–74, VI., 380.

13 Uott.

az Azovi-tenger közötti őshazában ismerte meg, és hozta magával a Kárpát-medencébe.¹⁴ Törökország déli részén a Taurusz (Toros) hegységben fennmaradt egy kabaktökből készített régi típusú, rövid nyakú fidula, amelyet a helyi türkmén dialektusban *hegit*, *egit* terminussal jelölnek.¹⁵ Az anatóliai türkmén *hegit* és a magyar *hegedű* elnevezés közötti hasonlóságra 1937-ben az itt kutató Bartók is rámutatott.¹⁶ Valószínű, hogy mind a *hegedű*, mind a *hegit* elnevezés összefüggésbe hozható a szláv *gudok*kal, ezen túlmenően az anatóliai Malatya, Uria (Izmír) és Amasya falvakban elterjedt *gyigyí* elnevezés a német *geige* szóval is rokonítható.¹⁷ A korábbi kutatások a középkori személynevekben felbukkanó, először 1224-ből datált *guegus* terminusban a „gégézt”, vagyis az énekest vélük felismerni.¹⁸ Valószínűbb azonban, hogy a *guegus* alak a Johannes de Garlandia 1230-ból származó szótárából ismert *guigue* hangszernévvel azonosítható, amelyet Garlandia a gall *gigue* kifejezésből eredeztet, de amely az ógermán *gige* alakig visszavezethető.¹⁹ A kifejezés a német nyelvben *geige* alakban maradt fenn vonós hangszer, a későbbiekben *hegedű* jelentéssel, amely ilyen formán a Biharban fennmaradt *highheghe* alakkal is rokonítható. Összességében nem zárhatjuk ki annak a lehetőségét, hogy a felsorolt és egymással rokonságban lévő hangszerelnevezések végső forrásai a 9–10. századi forrásokból adatható, a belső-ázsiai nyelvekben előforduló *iklik/ikqliq*, *iklij*, *yiklij* terminusok lehetnek, amelyek vonós hangszereket jelöltek.²⁰ A délszibériai török nyelvű népek körében napjainkig fennmaradtak hasonló elnevezésű vonós hangszerek, mint például a kéthúros altáj *ikilí*, a tofalar *igíl* és a hakasz *yíkh*.²¹ Nem kizárt, hogy a Szibéria keleti részén élő csukcsok kéthúros *eingengë* elnevezésű vonós fidulája szintén rokonhangszer, amelyet pengetéssel és ütéssel is megszólaltatnak.²²

Alí Dervís 17. századi munkájában arra a következtetésre jut, hogy a Mahmúd Ghaznaví szultán (998–1030) időszakából származó mesék és mondabeli hagyományok alapján a vonós hangszerek feltalálója a buharai Nászir-i-Khuszrau lehetett.²³ Ezzel kapcsolatban megjegyzendő, hogy a tudós, síita (iszmáilita) propagandista és híres utazó Nászir-i-Khuszrau (1004–1072/1078) kétséges, hogy bármilyen hangszert feltalált volna, vélhetően csak az adott korban élt jelentős személyiséghez kapcsolták a hangszertípus feltalálását.²⁴

14 Laurence Picken: *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Press, 1975, 323.

15 Uott

16 Uott, 199.

17 Gábry: *A magyar hegedű*, 592.

18 Ecsedy Ildikó: „A középkori népi hangszeres zene nyomozása régi magyar személyneveinkben”. *Magyar Nyelv*, 61. (1960), 85–91.

19 Hortense Panum: *The stringed Instruments of the Middle Ages*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1970, 391.

20 Picken: i. m., 192.

21 AMIPIU, 226–227.

22 Uott, 229.

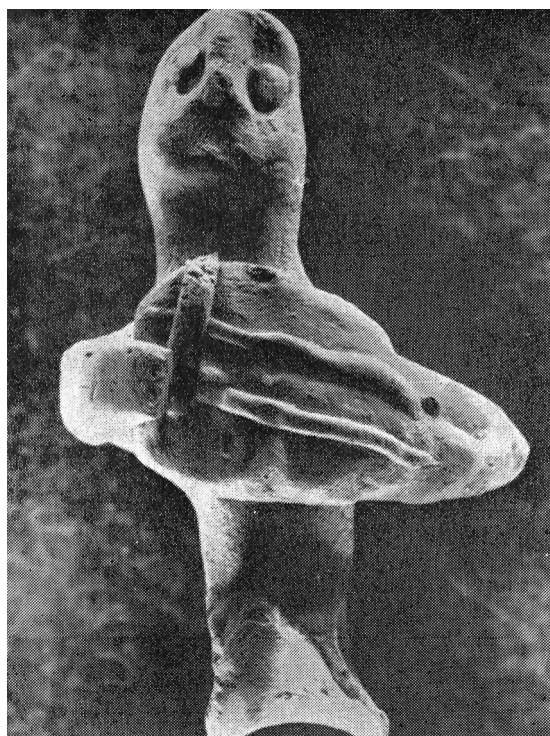
23 Bachmann: i. m., 48–49.

24 Szombathy Zoltán szóbeli közlése.

Szintén a belső-ázsiai eredetet igazolja az a ma is létező gyakorlat, hogy a belső-ázsiai hangszereket olykor vonóval is megszólaltatják. Az etnomuzikológiai kutatások kimutatták, hogy a belső-ázsiai népi hangszeres játéktechnika elemei középkori eredetűek.²⁵

A vonóhangszer-használat vélelmezett még korábbi bizonyítéka lehet egy, a 2–3. századi Baktria–Margiana kultúrából származó terrakotta figura, amely a kezében tartott lanttípust egy nagyobb plektrummal vagy egy frikciós bottal szólaltatja meg.²⁶ (1. kép) A terrakottafigura valószínűleg egy házi tűzhelyet védő idolum, amely a pártus zoroaszterizmus hatására terjedt el a térségben. Az idolum a közeli sztyepppei nomádok egyik hősénekét ábrázolja hangszerével. A belső-ázsiai lantábrázolásokon azonban megfigyelhető a sokszor egészen nagyméretű plektrum alkalmazása, és mivel a korszakból egyéb vonóként értelmezhető ikonográfiai adatról nincs tudomásunk, ezért egyelőre kétséges, hogy valóban vonóhangszer-típus ábrázolásáról van-e szó.

A 9–10. századi források hangszerneveiből viszont már biztosan kimutatható, hogy az *iklik/iqkliq*, *iklij*, *yiklij* terminusok vonóhangszer-típust jelölnek, éppúgy,



1. kép

²⁵ Bachmann: i. m., 54.

²⁶ Fajsulla Karomatov–Veronika Meskeris–Tamara Vyzgo: *Mittelasiien*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1987 / *Musikgeschichte in Bildern*, Bd. 2., Lieferung 9./, 64–65.

mint az ebből származtatható későbbi *oklu qobuz* hangszerelnevezés.²⁷ A török eredetű „ok/ik” („ij”) jelentésű szóból képzett „okli/iklij” alak jelentése „íjjal vagy vonóval”.²⁸ A vonós hangszerek első egyértelmű leírása a feltehetően török származású Abú Naszr Muhammad al-Fárábí 900-ban megjelent *Kitáb al-múszikí al-kabír* (A zene nagy könyve) című művében található, ahol a szerző leírja a hangszerek megszólaltatásának lehetséges módozatait, és a felsorolás végén olyan hangszerekről tudósít, amelyeket vonóval szólaltatnak meg.²⁹ Ibn Színá vagy Avicenna 1027-ben megjelent *Kitáb as-Sifá* (A gyógyítás könyve) című értekezésében szintén beszámol a vonós hangszerekről, példaként említve az ekkor már széles körben ismert *rabáb* hangszertípust.³⁰ Ibn Khurdádhbih perzsa geográfus-utazó *Kitáb al-maszálik wal-mamálik* (Könyv az utakról és a királyságokról) című művében (846–847) már utal rá, hogy a bizánci öthúros *lira* nagyon hasonló az arab *rabáb*-hoz.³¹ Bár *tanbúr* típusú hosszú nyakú lantnak írják le, egy, a 10. század végére vagy a 11. század elejére datálható, egyetlen fából kifaragott, bizánci hangszer lehet a legkorábbról fennmaradt vonós lanttípus.³² Az ábrázoláson látható, hogy a hangszertest alsó részén egy hűrtartó nyúlvány van kialakítva, amely megoldás inkább a vonós lantokra jellemző, ezért feltételezhető, hogy vonós hangszerről lehet szó. A hangszerkutatások arra mutatnak, hogy a vonós hangszerek a 10–11. század folyamán arab átvétellel, a mozarab spanyol és bizánci kultúrákban közel egy időben terjedhettek el.³³ Az ikonográfiai adatok szintén alátámasztják a vonós hangszerek kettős, különböző irányú európai megjelenéseit. Az észak-spanyolországi La Riojában a San Millán de la Cogolla kolostor 920–930-ra datált kéziratában látható János apokaliptikus látomása, ahol „Isten kitaharásai” játsszák a Báránynak énekét nagyméretű, *fidula* típusú vonós hangszereken, hogy meggyőzzék a fenevadat.³⁴ (2. kép a 48. oldalon) A 10. vagy a kora 11. századból származik az a bizánci elefántcsont szelence, amelyen egy zenész keleti játéktechnikával játszik egy *fidulán*.³⁵ (3. kép a 48. oldalon) Az adatok összességükben arra mutatnak, hogy a keleti eredetű vonós hangszerek egymástól függetlenül jelenhettek meg spanyol és bizánci területen. A különböző eredetet bizonyítja, hogy amíg a nyugat-európai ábrázolásokon frontális (felső vagy alsó állású, 4. kép a 48. oldalon), addig a közel-keleti és a bizánci ábrázolásokon jellemzően laterális (oldalsó állású) hangolókulcsok láthatók.³⁶ (5. kép a 48. oldalon) Mivel a pengetett húros hangszereknél ki-

27 Bachmann: i. m., 54.

28 Picken: i. m., 192.

29 George Henry Farmer: „The origin of the arabian lute and rebec.” *Journal of the Royal Anthropological Society*, 1930, 767–783.

30 Rudolphe d’Erlanger: „La Musique Arabe”, I–VI. Paris: Geuthner, 1930–1959, II., 234.

31 George Henry Farmer: „Ibn Khurdádhbih on musical instruments”. *Journal of the Royal Anthropological Society*, 1928, 509–518.

32 Frederik Crane: *Extant Medieval Musical Instruments. A Provisional Catalogue by Types*. Iowa City: University of Iowa Press, 1972, 15., 10. kép

33 Curt Sachs: *The History of Musical Instruments*. New York: Norton, 1940, 275–276.

34 „habentes citharas Dei” – Bachmann: i. m., 29., 1. kép.

35 Uott, 36., 9. kép.

36 Uott, 76.



2. kép



3. kép



4. kép



5. kép

sebb a hangszertestre eső feszültség, a húrokat elég a fedőlaphoz vagy az alsó tőkéhez rögzíteni. A vonós hangszereknél azonban ez a rögzítési mód már nem elegendő, mert a vonóval megszólaltatott húrokra nagyobb, oldalirányú feszültség hat, illetve nagyobb a kilengésük is. Ezért a hangszer korai formáján (ahogyan 11–12. századi ábrázolásokon jellemzően megjelenik) hurok segítségével a hangszertesten átnyúló nyak alsó részéhez erősítették a húrokat (6. kép). Későbbi fejlemény, amikor azokat egy közbeiktatott húrtartó szerkezet segítségével a kávahez rögzítik.³⁷ (7. kép) A vonó által keltett erőhatás miatt a húrnak minél távolabb kell lennie a hangszernyaktól és a hangszertesttől, ezért a nagyobb méretű húrtartó láb általában vonós hangszert feltételez.

Korábban az ókori eredetű kitharák vonós változatai miatt a vonóhasználatot európai találmánynak tartották.³⁸ A vonós *kithara*-ábrázolások egyike sem bizonyult azonban a 11. századnál korábbinak, ezért valószínűsíthető, hogy a keleti eredetű vonót kezdték el az ókori eredetű pengetett *kithará*ra is alkalmazni (8. kép az 50. oldalon). A román kori templomszobrokon a vonós *kitharák* mellett a 12. századtól egyre gyakoribbak a vonós *fidula*-ábrázolások.³⁹ A *fidula* hangszertípust a 10–11. századi mozarab kéziratokban *citharának* nevezték.⁴⁰ Ezzel szemben a bizánci birodalomban, ahol a pengetéssel megszólaltatott ógörög *lira* hangszertípus már ismeretlen volt, a terminust a vonós hangszerekre kezdték el alkalmazni.⁴¹



6. kép



7. kép

37 Uott.

38 Carl Engel: *Researches into the early History of the Violin Family*. London: Novello, 1883, 10.

39 Bachmann: i. m., 62.

40 Uott, 187.

41 John Henry van der Meer: *Hangszerek az ókortól a napjainkig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988, 37.

A bizánci *líra* Novgorodban már az 1055–76 közötti időszakban megjelenik, de a 14. századból ismertek a később népi hangszerként fennmaradó, jellegzetes körteforma hangszerestű, rövid nyakú vonós lírák is.⁴² Nyugat-Európában, Elzászban szintén megjelent a vonós líra: az 1180-ból datált Herrad von Landsberg, Odilianberg apátnője által írt *Hortus Deliciarum*ban szintén látható ez a hangszer típus.⁴³ A korábban elpusztult fekete-erdei Szent Balázs-kézirat alapján készült 13. századi Gerbert-féle „De Cantu et Musica Sacra” című könyvben szintén szerepel a jellegzetes körte formájú vonós líra.⁴⁴ (9. kép).



8. kép

A bizánci líra balkáni elterjedésének legkorábbi adata a nyugat-koszovói Decsani kolostor 1335–1350 körül készült freskóján látható hangszerábrázolás.⁴⁵ A rövid nyakú fidulák közé sorolható líratípusok a mediterráneum keleti részén vonós népi hangszerként a 20. századig fennmaradtak. Idesorolható a dalmát és a krétai *líra*, a macedón *lirica*, a török *fasil kemençe*, a bolgár *gadulka* és az ukrán háromhúros *gudok*. A magyarországi délszláv népcsoportok használatában a nyelvterület déli részén maradtak fenn a korábbi típusokat tükröző népi fidulák. A *lirica* elnevezésű rövid nyakú fidulát Horvátországban már csak Dubrovnik környékén ismerik, de a korábbi feltételezések szerint régebben nagyobb lehetett a hangszer típus elterjedtsége, és az ősi mediterrán kultúrjavakhoz tartozónak vélték.⁴⁶ A *lirica*hoz hasonló felépítésű török *fasil kemençe* fidulatípusról azonban kimutatták, hogy nem Bizáncból, hanem Nyugat-Európából származik.⁴⁷ Ezért valószínűsíthető, hogy más hangszerekhez hasonlóan a később elterjedő, modern felépítésű fidulák a legtöbb

42 Crane: i. m., 16., 11. kép

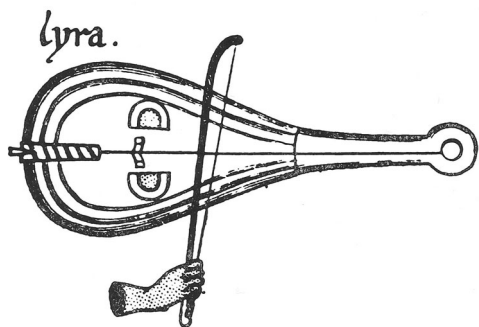
43 Panum: i. m., 161.

44 Uott, 346.

45 Roksanda Pejović: „Balkanski Narodni Instrumenti”. In: *Musicological Annual (Muzikološki zbornik)*, 25., Ljubljana (1989), 81–88.

46 Božidar Širola: *Svirajke s udarnim jezičkom*. Zagreb: Tisak nadbiskupske tiskare, 1937, 116.

47 Picken: i. m., 317–318.



9. kép

helyen átvették a korábbi típusok elnevezését. A görög *lira* másik típusa, amely a *pontuszi lyra* elnevezésben is megragadható, a Fekete-tenger környékén terjedt el. Törökországban szintén megtalálható ez a hangszertípus, ahol *karadenis kemençe* az elnevezése. Ezért feltételezhető, hogy a Feketetenger-melléki hangszertípus rokonítható a Fekete-tenger keleti partján élő lâz népcsoport által használt *ardanucsi* elnevezésű fidulával, és a hangszer általuk került Anatóliába.⁴⁸

A vonóval megszólaltatott lantok másik csoportjába, a hosszú nyakú fidulák közé tartozik az egyhúros *guszla*.⁴⁹ Horvátországban leginkább *gusle* az elnevezése, amivel kapcsolatban a horvát kutatók hajlanak arra, hogy a horvátok még a Kárpátokon túli őshazájukból hozták magukkal.⁵⁰ A hangszer archaikus ószláv/nyugat-ázsiai játéktechnikája szintén ezt látszik alátámasztani.⁵¹ Bár a szerb írott forrásokban a *guszla* elnevezés már a 12. században felbukkan, a hangszertípus legkorábbi ábrázolása csak Gavril Trojčanin 1643-as zsoltárából ismert.⁵² A *guszla* a szerbeknél és a montenegróiaknál a hősénekek kísérőhangszereként szolgált, ezeknek az énekeknek gyakori témája volt a törökökkel való harc. A horvátoknál, Zagorje környékén a lakodalmakhoz háromtagú vonós zenekar (2 *gusle* és egy háromhúros *bajs*) szolgáltatta a zenét.⁵³ Boszniában, Hercegovinában, Montenegróban, Szerbiában és Horvátországban, Zagorje környékén az egyhúros *guszlák* terjedtek el. Lika-Krbava tartományban és a vele szomszédos Boszanszka Krajinában kéthúros változatuk is kialakult. A hangszernyak a régebbi típusokon gyakran kecske- vagy lófejben, ritkábban egyéb állat ábrázolásában végződik.⁵⁴ A hangszertestet és a hangszernyakat, illetve az ugyanazon anyagból készített vonót is gyakran díszesre faragták, ornamentikával díszítették.⁵⁵ A hangszertípus régisége és harci éneket kísérő funkciója miatt több népcsoportnál is nemzeti hangszernek tekinthető. Más hangszernelnevezésekhez hasonlóan a *guszla* nevet is átvették, és a többhúros rövid nyakú fidulák elnevezéseként is felbukkan a Balkánon. Bulgáriában a *guszlának* két típusa ismert: a hosszú nyakú, domború hátú lanttípusra ha-

48 Uott, 319.

49 Mivel magyar nyelvterületen leginkább a szerb hangszerek elterjedéséről vannak adataink, ezért magyar nyelven a *guszla* elnevezést vehetjük általános terminusnak.

50 Širola: i. m., 116.

51 Wilhelm Stauder: *Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte*. Braunschweig: Klinkhardt & Biermann, 1973, 180.

52 Pejović: i. m., 84.

53 Širola: i. m., 116.

54 Az MTA BTK Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeum Gyűjteménye: medvefejes *guszla*, leltári szám: 85.13; kecskefejes *guszla*, ltsz: 2013. 1. 1-2.

55 A Zenetörténeti Múzeum Gyűjteménye: lófejes *guszla*, ltsz: 2013.2.

sonlító egyhúros változat és egy rövidebb, a líricára hasonlító kéthúros változat.⁵⁶ A Pest megyei Tökölről egy bunyevác adatközlő négyhúros *guszlát* említ, amely a Bácskából származott.⁵⁷ A *guszla* Macedóniában a rövidnyakú fidula, a *k'emene* másika neve.⁵⁸

A fidulák magyar nyelvterületen való elterjedéséről kevés ikonográfiai adat áll rendelkezésre, de ezek összességükben arra mutatnak, hogy az idők folyamán több különböző fidulatípus is használatos lehetett. A legkorábbi adat a pécsi székesegyháznak az apokalipszis egyik vénjét ábrázoló 11. századi szobra, amelyen egy hosszúkás, vékony hangszertestű, rövid nyakú fidula látható.⁵⁹ (10. kép) Lajtha még úgy vélte, hogy bizánci stílusú ábrázolásról van szó, és a hangszertípust is bizánci eredetűnek tartotta.⁶⁰ A későbbi művészettörténeti kutatások azonban rámutattak, hogy a pécsi székesegyház szobrai a francia moissaci és emiliai stílusból kiinduló plasztikai fejlődéshez sorolhatók.⁶¹

Elvileg a 14. század végére datálható a Szabolcs-Szatmár megyei csegöldi templom szárnyasoltárán látható, fidulán játszó egyik angyalfigura.⁶² (11. kép) A szárnyasoltár festményét a rajta látható dátum és monogram alapján B. E. mester készítette, és az úgynevezett felvidéki stílusirányzat jellegzetességeit mutatja. Nemrégiben azonban felvetődött annak a lehetősége, hogy a csegöldi táblaképek csak a 19. századi műkincs-kereskedelem révén kerültek Magyarországra.⁶³ A festményen látható hangszertípus valószínűleg a bizánci eredetű *gitár-fidula* vagy másképp *minnesänger-fidula*, amely jellemzően 4 vagy 5 hú-



10. kép

56 Atanaszov Vergilij: *Szisztematika na bulgarszkitye narodni muzikalni insztrumenti*. Szófia: Izgatyelsztvo na Balgarszkata akademija na najkite, 1977, 170–171.

57 Deisinger Margit: *Népi hangszerek, zenei élet (détsláv)*. Tököl/Pest 1952 Etnológiai Archívum 3031/4–7.

58 Alekszandr Linyin: *Narodnitye muzicski insztrumenti vo Makedonija*. Szkopje: Makedonszka knyiga, 1986, 56.

59 Keresztúry Dezső–Vécsey Jenő–Falvy Zoltán: *A Magyar Zenetörténet Képeskönyve*. Budapest: Magvető 1960, 31., 2. kép

60 Lajtha László: „Magyar hangszerábrázolásokról”. In: Berlász Melinda: *Lajtha László összegyűjtött írásai*. Budapest: Akadémiai, 1992, 218.

61 Dercsényi Dezső: *Román kori építészet Magyarországon*. Budapest: Európa, 1972, 10.

62 Keresztúry–Vécsey–Falvy: i. m., 30.

63 Terdik Szilveszter: „Csegöld középkori temploma és a csegöldi táblaképek”. *Szabolcs-Szatmár-Beregi Szemle*, Nyíregyháza 42/2. (2007), 177–192.

ros, c hangnyílású, gitárformájú, még nem kávas hangszertestű fidulatípus.⁶⁴ A bizánci *gitár-fidula* nyugat-európai jelenléte már a 11. századtól adatolható, és egyéb fidulatípusoktól eltérően már a kezdetektől a mellkashoz, majd az állhoz szorítva szólaltatták meg, ami a későbbi hegedűs játékmód alapja.⁶⁵ (12. kép)



11. kép



12. kép

Más típusú, ovális testű vonós fidulán játszik a Mátyás király budai palotájából előkerült, 15. századi égetett mázas csempetöredéken látható jokulátor.⁶⁶ (13. kép az 54. oldalon) Az ovális fidula pengetett típusa a 11. században jelenik meg spanyol nyelvterületen, és a 12. századtól már vonóval is megszólaltatják, de ebben az időszakban még a vertikális tartású keleties játékmóddal.⁶⁷ A 13. században már egymás mellett él a nyugati és a keleti, majd a 13. század végétől állandó-

64 A Zenetörténeti Múzeum Gyűjteménye: gitár-fidula kópia, ltsz: 70.29.1.

65 Bachmann: i. m., 88.

66 Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból*. Budapest: Magvető, 1977, 260.

67 Bachmann: i. m., 30. 2. kép.



13. kép



14. kép

sul a vállhoz vagy az állhoz szorított nyugati játéktechnika. A budai palota csempéjén látható hangszertípust valószínűleg a Beatrix királyné kíséretéhez tartozó olasz zenészek hozták Magyarországra. Bár ezzel kapcsolatban Gábry György felveti annak a lehetőségét, hogy ez a forma jellegzetes közép- és kelet-európai típus, ami a hegedűvé alakuló koboz is lehetett.⁶⁸

Egy 1683-as kelezésű, „Ungarische Wahrheitsgeige” című politikai röpirat egy, a nyugati hegedűktől eltérő hangszertípusról tudósít, és a leírásból arra lehet következtetni, hogy a 17. századi magyar hegedű felépítésében a Fekete-tenger melléki lírákkal rokonítható, de azoktól eltérően nyugati tartásmóddal játszottak rajta.⁶⁹

1750 körül készült Gottfried Rogg és Melchior Rein színezett rézmetszete, amelyen egy sörrel teli kupával táncoló kurucnak húzza a talpalávalót egy társa,

68 Gábry: *Egy hangszertípus útja Ázsiától Európáig*, 233.

69 „Ungarischer Wahrheits-Geige Oder Eigentlicher Entwurf des Ungerlands wie auch die Beschaffenheit dieser Nation samt allem Verlauff woraus dieses Ungarische Übel geflossen bis hier gewachsen und jetz in so grosse Flamme ausgeschlagen. Aus dem Ungarischen in das Teutsche übersetzt.” Gedruckt zu Freyburg Anno 1683.



15. kép



16. kép

akivel ilyenformán, a németek dúlása ellenére, csak azért is poharat üritgetve vígadoznak”.⁷⁰ (14. kép) Sárosi Bálint a képen látható fidulatípust a gorálok *zlobcoki fidulájával* rokonította.⁷¹ A hosszúkas, vékony testű, négyhúros fidulán S alakú hanglyukak vannak, és oldalsó kulcsállású fejben végződik, ami nyugati hatást tükröz.⁷²

Amint azt Johann Martin Stock 1779–80-as galántai cigányzenész-ábrázolásai mutatják, a verbunkos muzsika elterjedésével együtt a modern, nyugati típusú hegedűcsalád hangszereinek népzenei alkalmazása ebben az időben kezdi el kiszorítani a használatból a korábbi hegedűféléket.⁷³ (15–16. kép)

Összegezve az adatokat valószínűsíthető, hogy a honfoglaló magyarság már ismerhetett egy pengetéssel és vonóval is megszólaltatott lanttípust. A történeti

70 „Hungarus exsultat cunctos Spoliare rapina Teutonici praeda pocula plena bibit.”

71 Sárosi Bálint: *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest: Planétás, 1998, 63.

72 A Zenetörténeti Múzeum Gyűjteménye: *zlobcoki fidula*, ltsz:72.22;

73 Galavics Géza: *A klasszicizáló késő barokk (1770-es évek-1800)*. In: *Magyar Művészet a kezdetektől 1800-ig*, Budapest: Corvina, 2001, 427.

adatok és az etimológiai vizsgálatok arra engednek következtetni, hogy csak a 15. században kezdenek különválni egymástól a már csak vonóval megszólaltatott, hegedűnek nevezett fidulatípusok és a koboznak nevezett lantípusok. A történeti források elemzése emellett arra is rámutat, hogy egészen a 18. századig nem jellemző az egzakt módon különbséget tevő terminusok használata, és a „hegedűs” szót sokszor „húroshangszer-játékos” vagy „zenész” jelentéstartalommal is használták. A vonós hegedűfélék tekintetében különböző irányú külső hatásokkal is lehet számolni, mert a 9–10. században magyar nyelvterületen a nyugati vonós kithara és fidula és a bizánci líratípusok is megjelenhettek, amit tovább színesített egy, a 15. századi Itáliából érkező fidulatípus felbukkanása, amelynek jelenlétét a budai palota csempetöredéke tanúsítja. A történeti adatok áttekintéséből az derül ki, hogy a 17. században a német és olasz hegedűtípusok mellett még egy, a nyugati vonós hangszerektől eltérő, keleti eredetű magyar hegedűnek nevezett fidulatípust is használtak, illetve még a 18. század közepén is népszerűek voltak a modern hegedű ismertetőjegyeit már magukon viselő, régebbi fidulatípusok. A modern hegedűcsalád tagjai csak a barokk vonós kamarazenekarok mintájára létrejött cigányzenekarokkal, a 18. század végén terjednek el szélesebb körben, és szorítják ki a használatból a korábban használt hegedűféléket, és a *hegedű* terminus végül az észak-itáliai eredetű hangszertípus elnevezéseként él tovább.

ABSTRACT

JÓZSEF BRAUER-BENKE

A HISTORICAL SURVEY OF FOLK FIDDLE TYPES

A historical survey of folk fiddle types allows one to conclude that the ancestors of modern Hungarians at the time of entering the Carpathian Basin are likely to have known a lute type both plucked and played with a bow. Thus it is only in the 15th century that such lutes gave rise to two separate types, one being a type of fiddle called *hegedű*, played exclusively by using a bow, and the other a lute type known as *koboz*. Analysing the historical sources further demonstrates that up to as late as the 18th century the use of exact terms for different instrument types was not common; the term *hegedűs*, for instance, might be used varyingly to refer to any string instrument player and even to any musician. When considering the origins of various fiddle types played with a stick, one must also reckon with a number of external influences from different directions, since the Hungarian-speaking regions in the 9th to 10th centuries may have seen the appearance of western kithara and fidula types as well as Byzantine lyres, a situation made even more complex by the introduction from Italy of a type of fidula in the 15th century, as attested by a tile fragment found in Buda Castle. Historical data also offer evidence for the presence in the 17th century of a fidula type of eastern origin called the Magyar fiddle, in addition to all the German and Italian fiddle types. It is only in the late 18th century and through the influence of Gypsy orchestras imitating the Baroque string ensembles that the various instruments belonging to the family of modern violins and originating in the north Italian region were more widely distributed and came to supplant earlier fiddle types.

József Brauer-Benke (Budapest, 1970) studied ethnography, folklore, cultural anthropology, and African studies at Eötvös Loránd University in Budapest from 1995–2000, and from 2001–2004 he completed the Doctoral Programme in European Ethnology at the same institution. His doctoral dissertation examined the history of Hungarian folk musical instruments. He has been a lecturer in the African Studies Programme at Eötvös Loránd University in Budapest from 2003–2008, and has lectured at the Franz Liszt Academy of Music since 2008. He also worked in the Laczkó Dezső Museum in Veszprém from 2006–2007 as resident ethnographer and museologist. He currently holds an appointment as organologist and museologist at the Institute for Musicology in the Research Centre for the Humanities at the Hungarian Academy of Sciences. His publications focus on folk musical instruments and the history of folk society. His book on African musical instruments was published in 2007 in Budapest; and in 2012 he organised an exhibition on Hungarian folk instruments for the Museum of Music History. He is currently involved in comparative research into the history of African folk musical instruments.

DOCUMENTA

Kusz Veronika

DOHNÁNYI ERNŐ AZ UTÓKORNAK*

Búcsú és üzenet (Message to Posterity)

A Búcsú és üzenet kiadásai és jelentősége

Dohnányi Ernő visszaemlékezése először angol nyelven, *Message to Posterity* címmel jelent meg egy kisebb floridai kiadónál a szerző halálának évében, 1960-ban.¹ A kis kötet a belső címdalakon két további közreműködőt is megnevez: a zeneszerző feleségét, Zachár Ilonát, aki a szöveget lejegyezte és lefordította, illetve a Dohnányiék tallahasseei baráti köréhez tartozó Mary F. Parmentert, aki az írást szerkesztőként gondozta. Az amerikai kiadvány megjelenése után két évvel, 1962-ben látott napvilágot az eredeti, magyar nyelvű szöveg *Búcsú és üzenet* címmel.² Ez a címlapon csak Dohnányit tünteti föl mint szerzőt, viszont a visszaemlékezésen kívül mástól is közöl további, kisebb terjedelmű írásokat. A kötet élén például Gaál Endre³ *Cantus vitae* című esszéjét, amely Dohnányi pályáját értékeli, kitérve a politikai kérdésekre is.⁴ A tényleges visszaemlékezés-szöveg után előbb Tóth Aladár *Az alkotó Dohnányi* című kis tanulmánya következik, mely a három kiegészítő írás közül tartalmában a leghitelesebb,⁵ majd Dohnányiné Zachár Ilona *Muzsika és küzdelem mindhalálíg* című, bevallottan szubjektív utószava olvasható.⁶ Illusztrációképp a Florida kormányzója által kiadott proklamáció fordítása zárja a kiadványt,

* A tanulmány elkészülését az MTA *Lendület* programja tette lehetővé.

1 Ernst von Dohnányi: *Message to Posterity*. Transl. Ilona von Dohnányi, ed. Mary F. Parmenter, Jacksonville, Florida: Drew, 1960. A szöveg utóbb a *Perspectives on Ernst von Dohnányi* című tanulmánykötetben is megjelent, a szerkesztő James A. Grymes döntése értelmében két szerző feltüntetésével (a szerzőség kérdéséről lásd alább): Dohnányi, Ernst & Ilona von: „Message to Posterity”. In: James A. Grymes (ed.): *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. Lanham, Maryland–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, 2005, 193–215.

2 Dohnányi Ernő: *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1962.

3 Zongoraművész, zenekritikus; a Zeneművészeti Főiskola tanára, a *Magyar Nemzet* munkatársa. 1956-ban elhagyta Magyarországot, Dániában, majd Kanadában élt.

4 Gaál Endre: „Cantus Vitae”. In: *Búcsú és üzenet*, 5–10. A szöveg nagy részének forrása: uő: „Cantus vitae: Dohnányi Ernő élt 82 évet”. *Magyar Hírlap* [Kanada], 1960. március 5.

5 Tóth Aladár: „Az alkotó Dohnányi”. In: *Búcsú és üzenet*, 35–39.

6 Dohnányiné Zachár Ilona: „Muzsika és küzdelem mindhalálíg”. In: *Búcsú és üzenet*, 41–44. A szöveg feltehetően a *Búcsú és üzenet* kiadása számára készült, illetve kis részben a szerző *From Death to Life* című kötetecskéjéből származik (Tallahassee: Rose Printing Co., 1960).

mely szerint Dohnányi halála utáni első születésnapját (1960. július 27.) az amerikai állam Dohnányi-nappá nyilvánítja.⁷ A kötet megjelentetésére Magyarországon értelemszerűen nem kerülhetett sor, még jó 10 évvel később Vázsonyi Bálint is komoly akadályokba ütközött Dohnányi-monográfiájának kiadása kapcsán.⁸ A *Búcsú és üzenet* így a *Nemzetőr* című emigráns folyóirat kiadásában jelent meg (véltetően a Danubia nyomda közreműködésével), melynek alapítója és főszerkesztője az 1947-ben háborús bűnökért elítélt, 1956-ban szabadult és emigrált Kecskési Tollas Tibor költő volt. A magyar nyelvű kiadvány külső és belső igényességében egyaránt elmarad amerikai párjától. Míg az utóbbi kemény kötésben, jó minőségű papíron s láthatóan gondos szerkesztői munka nyomán látott napvilágot, addig a magyar nyelvű kiadvány nemcsak durva papíralapanyagát és általános megjelenését tekintve, de tartalmában, a szöveg rendezettségében is meglehetősen zilált összképet mutat.

Pedig a szöveg kivételes jelentőséggel bír a Dohnányi-kutatásban, hiszen a zeneszerzőnek alig maradt fenn bármiféle írása. Legtöbb kortársával ellentétben ő nem szerette magyarázni a műveit, kompozíciós stílusát, így aztán a kutatás, ha Dohnányi esztétikájára kíváncsi, kénytelen beérni egy-egy pár mondatos szerzői műismertetéssel, néhány felületes interjúval vagy az amerikai években kínkeservvel megtartott, zongorázással egybekötött felolvasások szövegével.⁹ „Nem hiszem, hogy illő, ha valaki saját darabjait méltatja” – magyarázza tartózkodását egy helyütt,¹⁰ bár ennél valószínűleg többről lehetett szó. Dohnányi mintha e tekintetben is inkább a 18–19. századi alkotói ideálhoz igazodott volna, illetve ahhoz a tradícióhoz, amely nem várt el filozófiai–esztétikai elemzéseket az alkotótól. „Nagyon vonakodva teszem – válaszolta például a felkérésre, hogy mondjon néhány szót 2. szimfóniájáról –, annál is inkább, mert tökéletesen egyetértek Goethe szavaival: 'Bilde Künstler, rede nicht!', és jobban szeretnék csendben maradni.”¹¹ (Dohnányi még a mindennapi események rögzítését is tehernek érezte, egyszerűbben szólva: igen lusta levélíró volt. Ezt ő maga is beismerte; s hol kifogásokat keresett, hol még azzal sem fárasztotta magát: „Valóságos scandalum – gyakorol önkritikát a huszoneves művész egy apjának szóló levélben –, hogy mióta Amerikában vagyok, – s ennek már majdnem 5 hónapja – még nem írtam haza.”¹²) Érthető tehát, hogy a mint-

7 „Ernst von Dohnányi Day Proclamation” (State of Florida, Executive Department, Tallahassee), 1960. május 14. A dokumentum megtekinthető a 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport Dohnányi-gyűjteményében (MTA BTK Zenetudományi Intézet).

8 Lásd a kötet második kiadásának előszavát: Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 2002, 10–12.

9 Az előadások szövegét James A. Grymes közli, in: Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 214–219.

10 „I do not think it proper if one praises one's works.” Dohnányi levele Peter Andryhoz (EMI), 1956. november 18. (Florida State University [a továbbiakban: FSU], Dohnányi Collection).

11 „I do this very reluctantly the more so as I fully agree with Goethe's words: 'Bilde Künstler, rede nicht!' and I would rather remain silent.” Dohnányi levele Donald Fergusonhoz, 1957. február 17. (FSU Dohnányi Collection).

12 Dohnányi levele Dohnányi Frigyeshez 1901. március 18. Közli: Kelemen Éva (közr.): *Dohnányi családi levelei*. Budapest: Országos Széchényi Könyvtár–Gondolat–MTA Zenetudományi Intézet, 2010, 117.

egy két nyomdai ív terjedelmű, Dohnányi életéről, életének problematikus fejezeteiről életfelfogásáról, előadói és tanári tapasztalatairól, kompozíciós módszereiről és kis részben műveiről is szót ejtő *Búcsú és üzenet* valóságos kincsesbányának tűnik a kutatók és a Dohnányi iránt érdeklődő olvasók számára. A kincsesbánya azonban sajnos hamis aranyat is rejt – azaz a kötete(ke)t nem szabad hiteles Dohnányi-szövegnek tekinteni. Az alábbiakban igyekszem körüljárni a *Búcsú és üzenet* szerzőségi kérdéseit és egyéb problematikus pontjait, összefoglalom a magyar és az angol változat különbségeit, majd az angol és a magyar kiadást összevetve, magyarázó jegyzetekkel ellátva adom közre a szöveg részleteit – a teljes közreadás várhatóan 2014 májusától lesz elérhető a Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport honlapján (www.zti.hu/mza).

A szerzőség kérdései

Dohnányi családi levelei nemrégiben gyűjteményes kiadásban is megjelentek, s bár a közel 200 publikált levél kétségkívül nem egyformán informatív és színvonalas, a kötet rendkívüli érdeme, hogy végre mindenki számára megszólalhat Dohnányi „hangja”. De elmondható-e ugyanez az egyes leveleknél jóval terjedelmesebb és mélyebb tartalmú *Búcsú és üzenetről*? Aligha – a szerzőség kérdése ugyanis kényes pontja a visszaemlékezésnek. A szöveg keletkezésének forrásai (kézirat, esetleges vázlatok) egyelőre nem ismertek, kétséget kizáróan bizonyítani tehát nem lehet, hogy az írásmű nem teljes mértékben Dohnányitól való. Ennek ellenére biztosak lehetünk abban, hogy az amerikai kiadványon csupán lejegyzőként és fordítóként megjelölt Zachár Ilona a valóságban sokkal aktívabb szerepet játszott az „üzenet” megszövegezésében. Olyannyira, hogy James A. Grymes például társszerzőként tüntette fel Dohnányinét a *Perspectives on Ernst von Dohnányi* című tanulmánykötetben közölt *Message to Posterity* élén. Indoklása szerint Ilona egyszerűen rávetítette a szövegre az általa megőrzendőnek vélt Dohnányi-képet, és Dohnányit tüntette fel szerzőként. Grymes megállapítása jogos, de azért kérdés marad, hogy pontosan mely pontokon torzította Ilona ízlése a szöveget, és melyek azok a szakaszok, amelyeket nyugodtan tulajdoníthatunk Dohnányinak.

Mindjárt az első, bevezető bekezdés szemlélteti a szöveg hitelességének problematikáját. A mondanivaló nyilvánvalóan Dohnányié, például a sors irányításának gondolata, ugyanakkor a dagályos, érzelmes stílus („Amint nyolcvankét év távlatából az elmúlt esztendőkre visszatekintek, különös meghatottság fog el. Én, aki eddig gyakran inkább hallgattam ezekről az évekről és magamról, most beszélni akarok, el fogom mondani az igazságot.”), a patetikus szövegrészek („Amit a sors rám mért, zokszó nélkül fogadtam el [...]”), az öntömjénezés (pl. „minden igyekezetem oda irányult, hogy azokban az években, melyeket átéltem, csak a szépet, a nemeset, a felemelőt keressem”) Ilona von Dohnányi terjengős leveleit juttathatja az olvasó eszébe. Ugyanakkor a „két szerző” különválasztásának nehézségét is szemlélteti ez a bekezdés, hiszen a gondolatok itt lehetnek akár Dohnányi sajátjai is, ugyanakkor kérdés, hogy a zeneszerző leírta volna-e őket valaha, s főleg ilyen megfogalmazásban. Valószínű tehát, hogy az történhetett: Dohnányi „fatalista”

szemléletével összhangban Ilona valamiféle megkapónak szánt bevezetéssel látta el a szöveget. Nem kevésbé hiteltelenek az olyan végletes, (ön)kritikátlan sorok, mint például kicsit lejjebb a következők: „Sohasem hazudtam, vagy köntörfalaztam senki és semmi kedvéért. Mindég, minden körülmények közt kimondtam, amit helyesnek találtam, még akkor is, ha az történetesen hátrányos volt számomra, vagy éppenséggel egész egzisztenciámat veszélyeztette.” Az efféle stílus inkább illik egy elfogult visszaemlékező rajongó hangú és elégtételt kereső soraihoz, mint saját memoárokba. Átgondolatlan külső beavatkozást sejtet továbbá a lezártaságot sugalló, múlt idejű elbeszélés,¹³ az ellentmondások („Valamennyi tanár barátom volt a zenei fakultáson.”; vö. később: „Nagyon kevés embert neveztem ’barátomnak’”), Ilona szempontjainak hangsúlyozása és belátása („Feleségem mindig féltett, kért, hogy kíméljem magam, ha látta, hogy az egyetem újabb kötelezettséggel terhelt. De én csökönyösen ragaszkodtam hozzá, hogy két végről égeti a gyertyát, amikor reggeltől estig gépel, dolgozik, pedig magam voltam az, aki ebbe a hibába estem.”). A sok túlzással, indulattal írt mondatok között aztán időről időre felbukkannak egyszerűbb, józanabb, ironikusabb bekezdések, melyek éppúgy elűtnek az Ilonának tulajdonítható betoldásoktól, mint Dohnányi keresetlen és kissé fanyar stílusa, saját kezű levelei felesége örökké panasszal teli, dagályos beszámolóitól.

Máskor különleges források vannak segítségünkre a hitelesség – vagy hiteltelenség – igazolásához. Mint a szöveg közreadásában látni fogjuk, Ilona „hatása” a politikai vádak mellett az Istennel, vallásossággal és a zeneszerző életfilozófiájával kapcsolatos szakaszokban jelenik meg leginkább. A legtöbb esetben azonban jól el lehet különíteni a tőle, illetve a zeneszerzőtől eredeztethető gondolatokat. Egy hasonló megfogalmazás például aligha egyeztethető össze Dohnányi stílusával „Én nyugodt lelkiismerettel megyek az Úr ítélőszéke elé. Ám reszkessenek azok, akik annyi keserűséget okoztak gonosz és igazságtalan üldözéseikkel.”¹⁴ Az ő gondolkodására sokkal jellemzőbb a következő történet: „Tavaly, 1959. július 27-én, születésnapomon Roy Flynn, a Florida State University rádióigazgatója interjút folytatott le velem. Mindenféléről beszélgettünk s valahogyan ráterelődött a szó az elmúlás gondolatára. És akkor megmondtam, hogy az én koromban már minden esztendő Isten ajándéka. Roy Flynn tapintatosan más mederbe akarta terelni a tárgyalgást, én azonban visszatértem az előbbi témára, megmagyarázva, hogy noha ragaszkodom az élethez, mert kimondhatatlanul élvezem szépségeit, mégsem félek a haláltól. Jól tudom, természetes folyamat ez, melynek előbb-utóbb be kell követ-

13 Az alább idézett, 1959. július 24-i rádióinterjúra például „tavaly”-ként utal a szöveg, azt sugallva, hogy a lejegyzésre 1960-ban kerülhetett sor. Ez azonban azért vonható kétségbe, mert 1960. január 21-én Dohnányi már New Yorkba utazott, hogy meglehetősen erőltetett tempójú lemezfelvételekbe kezdjen (február 9-én hunyt el). 1960 első három hete tehát valószínűleg az erre való felkészüléssel, illetve a *Daily Finger Exercises for the Advanced Pianist* befejezésével telt, s Dohnányi ráadásul még egy koncerten is fellépett (1960. január 18. Tallahassee) – vagyis aligha maradhatott ideje a *Búcsú és üzenet* megírására, esetleg lediktálására. Ahogy számos más jel, úgy ez is arra utal, hogy nyilván részben előzetesen elkészített lejegyzések alapján Dohnányiné már a komponista halála után állította össze a szöveget.

14 *Búcsú és üzenet*, 20.

keznie.” A fentiekben leírt beszélgetés tartalma bizonyosan igaz, mert az FSU gyűjteményében fennmaradt az interjú hangfelvétele, amely valóban megörökítette Roy Flynn zavarát és Dohnányi természetes válaszát. Jellemző azonban, hogy a szerző szavai a felvételen még az utóbbi idézethez képest is más benyomást tesznek (az *Úr ítélőszékét* citáló megjegyzéstől pedig egészen távol állnak): egyrészt jóval kevésbé tűnnek patetikusnak, másrészt az „Isten ajándéka” kifejezés sokkal inkább egy – nehezen megtalált – szöfordulatnak látszik, mint mély meggyőződésnek. Magyarra fordítva a beszélgetés nagyjából a következőképp zajlott.

Flynn: Beszéljünk inkább kellemesebb dolgokról!

Dohnányi: [nevetve] Miért, hiszen nem olyan szörnyű ez. [elkomolyodva] Mindenkinek meg kell egyszer halnia. Ez teljesen természetes dolog. Fel kell készülni rá, igen. De egyébként is, ez már számomra ajándék... [habozva] Isten ajándéka, ha ennyi évet élhet valaki.¹⁵

A két kiadvány felépítése és tartalma

Az amerikai és a magyar kiadvány tartalmilag nem teljesen azonos. A magyar szöveg valamivel terjedelmesebb, ami részben abból adódik, hogy bizonyos témákat bővebben tárgyal, részben pedig, hogy sok helyütt ismétléseket, redundanciát tartalmaz. Hasonlóan lényeges különbség, hogy a két változat felépítése, elrendezése sem egyezik meg. A magyar szöveg alapvetően folyamatos. Csupán néhány, kissé következtetlenül alkalmazott tagoló jel, illetve egyetlen alcím található benne; az ez utóbbihoz („Pozsonyi évek”) tartozó szöveg szintén tagoló jellel zárul (tehát meglehetősen furcsa módon nem követi újabb alcím). Az angol szöveg ezzel szemben kilenc néhány oldalas alfejezetet tartalmaz, ami nagy valószínűséggel a szerkesztő javaslata lehetett. A világos, arányos tagolásnak köszönhetően ez a kiadvány többé-kevésbé jól körvonalazható tematikus egységekre oszlik. Elsősorban a magyar szöveg csapongó jellegéből adódik, hogy az egyes szövegrészek helye némileg eltérő a két változatban; úgy tűnik, mintha az amerikai szerkesztő igyekezett volna a tematikusan összetartozó szakaszokat egy helyre koncentrálni. Az egyes alfejezetek, illetve szövegrészek megfelelését az alábbi ábra mutatja, melyből az is kiderül, hogy a szöveg jelen változatában a kétféle tagolási mód valamiféle ötvözetét igyekeztem létrehozni. A fejezeti tagolást a jobb követhetőség érdekében megtartottam, ugyanakkor ez nem teljesen azonos az amerikai kiadvány fejezeteivel, lévén hogy a közreadás a bővebb, magyar nyelvű szöveget és annak sorrendjét vette alapul. A fejezeteket szögletes zárójelben címmel (tartalomjegyzékkel) láttam el, szintén a könnyebb tájékozódás kedvéért (1. táblázat).

Jelen közreadás kiindulópontja tehát a magyar szöveg volt, mivel nyilvánvalóan a magyar változat lehetett az eredeti. Erre utal, hogy Ilona az amerikai kiad-

15 „[Flynn:] Let’s talk about more pleasant things. [Dohnányi:] Why, that’s not quite unpleasant, I mean. ... Everybody has to die once. It’s a quite natural thing. You have to prepare for that, come on. ... After all, it’s already a gift from ... from ... from ... it’s God’s gift if you reach such an age.” Roy Flynn születésnapján interjúja Dohnányival, 1959. július 24. (DAT-felvétel, FSU Dohnányi Collection.)

A jelen, közreadott változat	Az angol kiadásban	A magyar kiadásban
[1. Életfilozófia]	I., IX. [csak az utolsó bekezdés]	11–13. o.
[2. Gyermekkor, pozsonyi évek]	II.	13–15. o.
[3. A fiatal évek nehézségei]	III.	15–16. o.
[4. 1937]	IV.	16–17. o.
[5. Az emigrációs időszak kezdete]	V.	17–18. o.
[6. A politikai rágalmakról]	VIII.	18–21. o.
[7. A tanításról]	VI.	21–27. o. [a bekezdések sorrendje néhol eltér az itt közölttől]
[8. A lapról olvasásról]	VII.	[nagy része hiányzik], 24–25.
[9. A komponálásról]	[nagy része hiányzik], VII.	27–31. o.
[10. Összefoglalás]	IX.	21–22. o., 31–34.

1. táblázat. Az amerikai, a magyar kiadás, illetve a jelen közreadás megfelelései

ványban fordítóként szerepel (hiszen Dohnányi természetesen anyanyelvén írta vagy diktálta le mondanivalóját), de általában a szöveg valamivel nagyobb terjedelme, illetve fésületlensége is. Úgy tűnik, mintha az amerikai kiadó megkövetelte volna a fordítással párhuzamosan egy rendezettebb alak létrehozását, aminek következtében a szöveg rövidebb és valóban letisztultabb lett, ugyanakkor merevebb is: a magyar alapanyag többet árul el a keletkezési körülményekről s az író(k) motivációiról.

Két problematikus pont: a politikai ügy és Dohnányi helyzete a floridai egyetemen

A szövegbeli eltéréseknek, melyeknek köszönhetően a magyar szöveg összességében terjedelmesebb lett az angolnál, sok esetben persze határozott és sokatmondó oka van. Ez leginkább két téma felmerülésekor feltételezhető: a politikai kérdések tárgyalásakor, illetve Dohnányi és amerikai munkaadója, a Florida State University viszonyának taglalásánál. Az előbbi esetben persze a történész is bizonytalan területre téved, hiszen Dohnányi „politikai ügy”-ének feltárásával és megnyugtató értelmezésével a mai napig adós a Dohnányi-kutatás. Vázsonyi Bálint monográfiájában ugyan részletesen szó esik róla, ám a Vázsonyi-könyv köztudomásúlag nem teljesen megbízható krónika: nemcsak – részben vállalt – elfogultsága, de a jegyzet-apparátus hiánya miatt is, aminek köszönhetően néhol kérdéses hitelességű regé-

nyes életrajzzá degradálódik. Vázsonyi primer forrásainak nyilvánosságra kerülésével, azaz a Vázsonyi- és a Kilényi-hagyaték kutathatóvá válásával ugyanakkor többé-kevésbé ellenőrizhetővé váltak a monográfus állításai,¹⁶ s ez alapján kijelenthetjük, hogy a politikai ügy rekonstruálása elfogadható, bár hiányos. Ahogy Breuer János a „Dohnányi meghurcoltatása” című cikkében összegzi, a Dohnányi elleni, világszerte terjedő politikai rágalomhadjáratnak alapjául egyrészt a debreceni ideiglenes kormány 1945. február 9-i ülésén összeállított, háborús bűnösöket, köztük Dohnányi nevét tartalmazó lista, másfelől a Jemnitz Sándor vezette, 1945. április közepén ülésező zenei igazoló bizottság elmarasztalása szolgált.¹⁷ A vádat azonban utóbb visszavonták: ennek részletei egyelőre ismeretlenek, mindenesetre Frankovszky Rudolf kérésére 1945. december 14-én a Minisztérium már arról állított ki igazolást, hogy „Dohnányi Ernőt [...] az e célból megtartott pártközi értekezlet [...] az előzőleg illetéktelenül nyilvánosságra jutott névjegyzékből törölte”.¹⁸ (Mint ismeretes azonban, Dohnányi rehabilitációja ettől még távolról sem vált teljessé, műveit, személyét az elkövetkező legalább 20–30 évben hallgatás övezte.) Mindeközben Dohnányi, aki 1944 novemberében családjával elhagyta Magyarországot, a háború után újjáéledő ausztriai zenei életben próbált koncertlehetőségekhez jutni, amit a magyarországi hírek megakadályoztak.¹⁹ A bizonytalan vádak azonban a szomszédos országnál jóval távolabbra is eljutottak: 1947 tavaszán a *The New York Times*²⁰ és a szintén New York-i illetőségű, magyar nyelvű *Az Ember* című folyóirat²¹ több rágalmazó cikket közölt Dohnányiról. Ezeket a publikációkat végeláthatatlan huzavona követte, melyben egyfelől *Az Ember* főszerkesztője, Göndör Ferenc kért hivatalos kivizsgálást Dohnányi ellen, illetve feltehetőleg több zenei szervezetet, zenekart figyelmeztetett feltételezett bűnösségére, másfelől Dohnányi barátai igyekeztek tisztázni különféle módokon a zeneszerzőt (közjegyzői nyilatkozat letételével, magyarországi igazoló dokumentumok beszerzésével, egykori kollégák-tanítványok ajánlása útján stb.) az alaptalan vádak alól.²² A rágalomhadjáratral való harc végső soron nem jutott megnyugtató eredményre, bár az 1950-es években – nagyrészt valószínűleg a mccarthyizmus ellentétes poli-

16 A Kilényi-hagyaték Edward Kilényi leszármazottainak tallahasseei otthonából Kiszely-Papp Deborah közbenjárására 2002-ben került az FSU Dohnányi-gyűjteményébe. Vázsonyi Bálint hagyatéka, melynek a kutató számára legértékesebb részét a Dohnányi-monográfia alapjául szolgáló dokumentumgyűjtemény jelenti, 2003 novemberében került a budapesti Dohnányi Archivumba s a közeljövőben digitális formában is hozzáférhető lesz.

17 Breuer János: „Dohnányi meghurcoltatása”. In: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2002*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002, 67–76.

18 Idézi Vázsonyi: i. m., 272. A dokumentum másolatban megtekinthető a budapesti Dohnányi Archivum Vázsonyi-hagyatékában.

19 Az ausztriai vitákról lásd Vázsonyi: i. m., 271–278.

20 [Szerző nélkül.]: „Hungarian Revival. Country’s Music Struggles to Feet Despite WOES”. *The New York Times*, 1947. március 9.

21 [Göndör Ferenc]: „Dohnányi”. *Az Ember*, 1947. március 15. *Az Ember* című hetilap Göndör Ferenc (1885–1954) szerkesztésében jelent meg 1918-tól (megszakításokkal). Göndör a Tanácsköztársaságban a sajtódirektórium tagja volt, majd szembefordult a proletárdiktatúra elveivel.

22 A politikai rágalom amerikai terjedéséről részletesen lásd doktori értekezésemet: Kusz Veronika: *Dohnányi amerikai évei, 1949–1960*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010, 21–27.

tikai tendenciáival összefüggésben – lassan enyhülni látszott a nyomás Dohnányi személye körül. A levelezésből azonban kiderül: a zeneszerzőhöz közel állók mindvégig úgy vélekedtek, hogy az amerikai érvényesülést elsősorban a politikai előítéletek, illetve a politikai kérdésnek álcázott „kenyéririgység” nehezítette.²³ A fennmaradt személyes és hivatalos levelek tanúsága szerint maga a zeneszerző viszont az amerikai években ezt már csak ritkán fogalmazta meg. Míg a Kelemen Éva által közreadott argentinai leveleiben több, súlyos politikai megjegyzés előfordul,²⁴ addig az amerikai évek írott dokumentumaiban csak egyszer-egyszer, legközelebbi barátainak jegyezte meg, hogy érvényesülését véleménye szerint a politikai vádak miatt rögzült előítéletek akadályozzák.²⁵

Éppen emiatt szembeötlő, hogy a *Búcsú és üzenet* magyar változatában a szerző leplezetlenül vallja: kifejezetten a politikai vádaknak köszönhető méltatlan emigrációs sorsa. Nyilvánvaló, hogy nem származhatnak Dohnányitól az olyan megfogalmazások, mint hogy „Valamennyien Istentől származunk, onnan jöttünk és oda térünk vissza. És hogy éppen engem vádoljanak meg ilyen aljassággal, az szinte érthetetlen” vagy „Hamarosan kiderült: nem elég, hogy elvesztettem mindent, amiért dolgoztam a hetven év alatt – nem, ebben az új világban, ebben az új életben új és irtózatosszerű összeomlást és fájdalmat kellett elviselnem”. Ha a stílus nem is Dohnányié, a mondanivaló egyértelműségéből, a politikai vádakkal foglalkozó szövegrész meghatározó terjedelméből feltételezhetjük, hogy Ilona nem egyszerűen saját keserű gondolatait adta férje szájába: valószínűsíthető, hogy a családon vagy szűk baráti körön belül maga a zeneszerző is osztotta felesége és húga levelekben is megnyilvánuló nézeteit, csak talán óvatosabb, talán fásultabb, talán nagyvonalúbb lévén általában igyekezett túllépni ezen. Mindenesetre a visszaemlékezés címében az „üzenet” szó alighanem elsősorban Dohnányi politikai ügyére utal – persze hogy az érintettekhez eljutott-e, s ha igen, meggyőző lehetett-e számukra a konkrétumokat alig tartalmazó, kissé zavaros szöveg, az kérdéses.

Érdekes, hogy a politikai vádokról szóló szakasz kivételesen az angol verzióban a terjedelmesebb. Ennek egyik oka, hogy az angol nyelvű olvasónak bizonyos körülményeket jobban kellett érzékeltetni (pl. „akik azokban a fergeges időkben, mikor az emberi élet nem ért többet Európában, mint egy falevél, amikor Európa nem Európa volt már, hanem egy rémálom bombázással, kivégzésekkel, test és lélek koplalásával”), másik oka pedig, hogy az angol verzió valamelyest bőbeszédűbbnek mutatkozik a részletek tekintetében. Igen tanulságos volna a további kutatás szempontjából, ha azt mondhatnánk, az angol és magyar szöveg eltérése következetes abban a tekintetben, hogy az egyik vagy másik több feltáratlan adalé-

23 Ez Dohnányi Mária, illetve Dohnányiné leveleiben számtalanszor felbukkan. A zeneszerző húga egyúttal természetesen a magyarországi helyzetet, Dohnányi egykori kollégáinak-tanítványainak kiállítását, illetve elfordulását is gyakran minősítette. Lásd például a következő leveleit: 1955. december 7., 1955. december 28., 1957. október 25., 1958. május 6. (Dohnányi Archívum: McGlynn letéti anyag).

24 Lásd például Dohnányi levele Dohnányi Máriának, illetve Frankovszky Rudolfnak, 1948. március 3., illetve június 24. Kelemen Éva (közr.): „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (3. rész)”. *Muzsika*, 45/10. (2002. szeptember.), 10–16.

25 Elsősorban: Dohnányi levele Telmányihoz, 1951. szeptember 25. (FSU Dohnányi Collection).

kot, esetleg kellemetlen részletet közöl, melyek a magyar szöveg és az európai kiadás révén várhatóan jobban eljutnak (illetve az angol kiadás esetében: nem jutnak el) az illetékesekhez. Ilyen következetesség azonban nem tapasztalható. Például csak az angol változatban fordul elő a következő két, jelentős részlet: „Nem felejtettem, és tudnék sokat mondani, neveket is – magyar és nem magyar neveket” vagy „a politikai üldözés áldozatait nem könnyű megmenteni, én mégis sokaknak segítettem, gyakran olyan esetekben, amikor az úgynevezett bátor emberek inkább visszavonultak, nehogy súlyos politikai ügyekbe keveredjenek. A magyarországi szélsőjobb politikai rendszer idején segítettem mindenkin, aki hozzám fordult, aláírtam az elem nyújtott petíciókat, néha anélkül, hogy ellenőrizném vagy emlékeznék a nevekre”. Ugyanakkor csak magyarul olvashatjuk a következő igen fontos adalékot: „Annak idején szemébe mondtam Sámi Zoltánnak,²⁶ ki vezetője lett a nyilas érában a magyar zenének, hogy mi a véleményem. És Sámi, ám bár minden hatalma meglett volna hozzá, nem mert fellépni ellenem. De erről az intervjúról támadóim közül soha senki nem tett említést. Mindenki csak azt hangoztatta, hogy Szálasival fényképeztek le, oly képen, ahol Zathureczky Ede is jelen volt, aki pedig még hosszú éveken át maradt a pesti Zeneakadémia igazgatója.” Hogy az ilyen részletek angol vagy magyar nyelvű közzétételében illetve kihagyásában lehetett-e mégis a látszat ellenére tudatosság, arra a „Dohnányi-ügy” tudományos feldolgozása után lehetséges választ kapni.

Ami a másik érzékeny kérdéskört illeti: tudni kell, hogy Vázsonyi Bálint meglehetősen problematikusnak ábrázolta Dohnányi és a Florida State University, a zeneszerző amerikai munkaadója kapcsolatát. Úgy vélte, Dohnányit nem becsülte meg eléggé az egyetem, nem volt tekintettel a korára, túlhajszolta, s e kíméletlenség hátterében vélhetően a szerény képességű dékán féltékenysége állt. Vázsonyi interpretációja nagyrészt egybecseng a *Búcsú és üzenet* magyar kiadásának szemléletével. Ez persze nem véletlen, hiszen Vázsonyi közeli kapcsolatban állt Dohnányi-ékkel, a zeneszerző halála után Ilonával, amellet azonosíthatóan forrásként használta a *Búcsú és üzenet*-et.

A kisebb-nagyobb szövegbeli eltérések, fogalmazásbeli finomságok eredményeképp azonban az amerikai kiadvány teljesen mást sugall: ez sokkal inkább összhangban van az amerikai évek primer forrásainak tanulságaival. Az eredeti dokumentumokból az derül ugyanis ki, hogy a tallahasseei felsőoktatási intézmény vezetősége nem volt rosszindulatú Dohnányival. Bár igaz, hogy sok feladattal terhelte az idős komponistát, de jobb feltételeket feltehetőleg más állami egyetem sem tudott volna biztosítani számára (Vázsonyi állításával szemben szó sem volt például folyamatosan növekvő óraszámról). Bizonyos téren – például a hiányzások vagy a szerződésbe foglalt egyetemi koncertek tekintetében – az egyetemi vezetés kifejezetten kompromisszumkésznek mutatkozott. A tallahasseei évek krónikása, Marion Ursula Rueth ráadásul egy sor olyan további mozzanatot említ, amelyekből kiderül, a zeneszerző is számtalan alkalommal sértette az egyetemi ve-

26 Helyesen: Sámy Zoltán.

zetés érdekeit és érzéseit.²⁷ Ettől függetlenül Dohnányi és családja persze érezhet-e igazságtalannak és méltatlannak a helyzetet, ám nem okolhatta érte az egyetemet. A szöveg összeállítója (s ez esetben itt nagy valószínűséggel valóban Ilonáról lehet szó) nyilvánvalóan tisztában is volt ezzel, ami jól látszik a *Búcsú és üzenet* egyazon szakaszának két változatában, melyek voltaképp apró eltérések, kihagyások révén teljesen más benyomást tesznek az olvasóra (2. táblázat a 68. oldalon).

A magyar nyelvű müncheni kiadásban a szerző – s ez esetben valószínűleg Ilona – jobban megengedhette tehát magának a szubjektivitást, az elfogultságot, mint az amerikai kötetben, melynek tartalmát a tényeket ismerő floridai kollégák-barátok előtt is vállalnia kellett. Lehetséges motivációi között szerepel továbbá, hogy a ténylegesenél keservesebbnek állítsa be Dohnányi emigrációs sorsát a majdani magyar olvasók előtt. Bárhogy is volt, a példa jól szemléletes: a maga módján a *Búcsú és üzenet* magyar nyelvű kiadása sokkal informatívabb és feltétlenül szuggesztívebb az angolnál, ugyanakkor csak nagy körültekintéssel szabad primer forrásként használni.

A közreadás elvei

A közreadás alapját tehát a magyar kiadvány jelentette, ám ennek meglehetősen gondozatlansága megkövetelt néhány automatikus javítást. Javítottam a helyesírási, betűzési, írásjelekkel kapcsolatos nyilvánvaló hibákat, a tipográfiai következetlenségeket, egyeztetési hibát tartalmazó mondatokat. Dohnányi műveinek címét a *Chicago Manual of Style* szabályai szerint módosítottam (tehát pl. CANTUS VITAE és Második Szimfónia helyett a közreadásban *Cantus vitae* és 2. szimfónia szerepel). A bekezdésekben a magyar szöveg beosztását követtem. Ettől csak a [7.] fejezetben tértem el, ahol az angol nyelvű változat tűnt sokkal logikusabbnak.

Elvem az volt, hogy létrehozzak egy folyamatos, s minél bővebb szöveget, de jelöltem a csak az egyik változatban megjelenő szakaszokat (a *csak a magyarban*, illetve a >csak az angolban< előforduló szövegrészeket). A két változat kisebb szövegbeli eltéréseinek egyeztetésével kapcsolatban problémát jelentettek azonban a párhuzamosan futó, majdnem, de nem teljesen ugyanazt jelentő mondatok. Mindazonáltal az olvashatóság érdekében eltekintettem a túlságosan aprólékos variánsközléstől, így – ritkán – egy bekezdésen belül felcserélődhetnek mondatok. A fentebb részletesen tárgyalt szerzőségi problémák megoldása jelenleg lehetetlen – erre csak az esetlegesen előkerülő kézirat vagy más források adhatnak megnyugtató választ. A stíláriis jegyek alapján azonban feltételezhető, hogy mely sorok tulajdoníthatóak Dohnányinak, ezeket félkövér írásmóddal jelöltem.

27 Kuersteiner például sértőnek érezte, hogy látatlanban elégedetlen volt az egyetem hangszerállományaival; s különösen bántónak találta, hogy Dohnányi nem fogadta el az FSU felkérését egy zenekari mű komponálására (1950. június 19.), jöllehet az Ohio University hasonló kívánságát teljesítette. A hiányzásokkal kapcsolatban Rueth olyan esetről is tud, amikor Kuersteinernek komoly kellemetlenséget okozott Dohnányi távolléte, mégsem kérte számon a zeneszerzón, inkább elintézte a dolgot maga. Lásd Marion Ursula Rueth: „The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi”. M. A. thesis. Tallahassee: Florida State University, 1962, 77., 90., 131.

Csak a magyar nyelvű szövegben fordul elő	Mindkét szövegben megjelenő szövegrész	Csak az angol nyelvű szövegben fordul elő
Persze az más lapra tartozott, hogy túlerőltettem magam. Annyi tanítási órát szóztak rám, hogy éreztem, egészségem veszélyeztetése nélkül nehezen bírok ennek a feladatnak megfelelni. De hiába tiltakoztam. Ez állami egyetem. Szabályai vannak. Nincs kivétel. Még velem szemben sem. Nem kvalitásra törekszenek, de kvantításra.	Megszerettem az egyetemi ifjúságot is és ők is megszerettek engem. Szinte rajongásukkal vettek körül. Olyan meghitt, kedves atmoszféra teremtődött az egyetemen, hogy szinte élveztem tanítani őket. Mikor három egyetem közül Florida State University-t választottam, az is szerepet játszott, hogy ez ígérkezett a legkönnyebbnek munka tekintetében. Ezen a téren azonban a viszonyok néhány évvel ezelőtt romlani kezdtek.	Erről senki nem tehetett, de kötelességeim megszorodtak. Örömmel foglaltam el pozíciómát egy állami egyetemen, ám egy állami egyetemnek szabályai és követelményei vannak. Hogy tehettek volna kivételt velem?

2. táblázat

A közreadáshoz magyarázó, helyesbítő és hiánypótló jegyzetek csatlakoznak. A jegyzetanyaghoz az utolsó periódusról írott disszertációm adta a háttéranyagot, amire azonban nem hivatkoztam külön minden alkalommal.²⁸

A szövegben alkalmazott jelölések összefoglalása:

- *csak a magyar nyelvű szövegben fordul elő*
- >csak az angol nyelvű szövegben fordul elő<
- feltehetően Dohnányi saját szavai

DOHNÁNYI ERNŐ: BÚCSÚ ÉS ÜZENET / MESSAGE TO POSTERITY (RÉSZLETEK)

[1. Életfilozófia]

Amint nyolcvankét év távlatából az elmúlt esztendőkre visszatekintek, különös meghatottság fog el. >Én, aki eddig gyakran inkább hallgattam ezekről az évekről és magamról, most beszélni akarok, el fogom mondani az igazságot.< Egész életemben fatalista voltam. Amit a sors rám mért, zokszó nélkül fogadtam el, mert jól tudom, hogy tiltakozni ellene annyit jelentene, mint fejfel nekimenni a falnak. Éppen ezért minden igyekezetem oda irányult, hogy azokban az években, melyeket átéltem, csak a szépet, a nemeset, a felemelőt keressem, érzékelhessem. Jól tudom, hogy végzetét senki el nem kerülheti, mégis meg vagyok róla győződve, hogy a sorsot is – legalább bizonyos mértékben – irányíthatjuk, ha erős lélekkel viseljük el csapásait.

Mindig optimista voltam. Szerintem a pesszimista mindenképpen rosszúl jár; ő örökösen retteg valamitől, ami gyakran be sem következik. Abban is hittem – noha sohasem voltam babonás –, hogy ha valamitől nagyon félünk, az a végén csak azért is bekövetkezik. E. T. A. Hoffmann, egyik kedvenc íróm mondta: „Tücke der Objekte”.²⁹ A tárgyak szeretnek tréfát űzni az emberekkel. Mennyivel inkább mondható ez az eseményekről, vagy pláne magáról a sorsról! >Jót akarunk, mégis rosszra fordul; ugyanakkor furcsa módon a gonosz is jóvá alakulhat.<

Hogy az életben valamit is elérhessünk, előfeltétele az erős akarat és a bátorság. A gyáva ember mindég alul marad. Sose féljen az, aki igaz úton jár. Már gyermekkoromban megtanultam, hogy mindég az egyenes utat kövessem. Sohasem hazudtam, vagy köntörfalaztam senki és semmi kedvéért. Mindég, minden körülmények közt kimondtam, amit helyesnek találtam, még akkor is, ha az történetesen hátrányos volt számomra, vagy éppenséggel egész egzisztenciámat veszélyez-

²⁸ Kusz: i. m.

²⁹ A helyes forma: „die Tücke des Objekts”, eredetileg nem Hoffmannról, hanem Friedrich Theodor Vischer (1807–1887) német író-filozófus *Auch einer* című regényéből származik.

tette. Nem volt szokásom „megsértődni” és nem kedveltem azokat, akik minden igaz ok nélkül szüntelen megnehezteltek valamiért. Az ember mondja ki nyíltan, ha valamit zokon vesz, s aztán legyen vége az ügynek. Ha igaza van, igyekezzék bebizonyítani. De aztán, ha célt ért és győzött, ne fitogtassa diadalát, ne lovagoljon rajta. Sajnálatos, milyen kevés ember képes elviselni, hogy „igaza legyen”.

A megbocsátás, attól tartok, a legritkább erények közé tartozik. Pedig ez nemcsak keresztényi erény. Próféta hirdették már évezredekkel Krisztus születése előtt. Maga Krisztus váltig erősítette, hogy nem hétszer, de hetvenhétszer bocsásunk meg azoknak, akik ellenünk vétettek. De ez a megbocsátás ne úgy történjék, hogy aztán szüntelenül orra alá dörzsöljük a „megbocsátottnak”, hogy „ekkor és akkor megbántottál”. Felejsük el az élményt, mintha soha meg se történt volna.

A hála is ritka emberi tulajdonság. Én sohase vártam hálát, sohase kerestem. Ha valamit tettem – és egész életemben igyekeztem másokon segíteni – nem azért tettem, hogy hálát várjak, hanem mert számomra lelki szükségletet jelentett valami jót cselekedni. A következő percben már meg is feledkeztem az egészről. Annál is inkább, mert a lekötelezettség ritkán vált ki szeretetet. Legtöbb esetben az, aki hálára van kötelezve, szenved és megalázottnak érzi magát. Végül még meggyűlöli azt, aki vele jót cselekedett. >Ez az emberi természet része.<

>Tele vagyunk ellentmondással.< Mivel negyvenhét művet alkottam, nem említve azokat, amelyek opusszám nélkül valók,³⁰ azt a látszatot keltem, hogy nagyon szorgalmas ember vagyok. Pedig sohasem szerettem agyonhajszolni vagy túlerőltetni magam és mindig kedveltem a kényelmet.³¹ Gyakran idéztem >csúfolódva< egyik német barátom megjegyzését: „A munka butává és közönségessé tesz, azonkívül rabolja az időt!”³² Sokan életművésznek neveztek, mert értettem az életet „igazán élni”. Értettem a pihenés művészetét, melyről annyi embernek fogalma sincs. Legtöbben agyonhajszolják magukat az élet iramában és néha minden igaz ok nélkül, csakhogy néhány dollárral többet keressenek. De még ha pihenni akarnak, sem tudnak igazán pihenni. >Én is. ... De általában< én, ha pihentem, kikapcsoltam az agyamból mindent, ami kellemetlen, s igyekeztem csakis kellemes dolog-

30 Dohnányinak valójában 48 opusa van, ráadásul a 48. opusban két műve. Ez utóbbiak – az *Ária* fuvolára és zongorára, Op. 48/1, illetve a *Fuvola-passacaglia*, Op. 48/2 – ugyan csak halála után jelentek meg nyomtatásban (1962-ben, illetve 1963-ban), de a kéziratos források szerint Dohnányi ezeket a jegyzékszámokat szánta nekik. Eszerint tehát vagy a *Búcsú és üzenet* lejegyzése történt korábban (még 1958 előtt), vagy esetleg a lejegyző nem akarta a még kiadatlan műveket az opusok közé számlolni. A műjegyzékek egyébként összesen közel 120 opusszám nélküli Dohnányi-műről tudnak (az átdolgozásokat nem számítva), melyek közül mintegy 90 gyermekkori kompozíció (lásd például Kiszely-Papp Deborah: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Mágus Kiadó, 2001 /Berlász Melinda (szerk.): *Magyar Zeneszerzők*, 17./, 26–30.

31 Hogy Dohnányi bevallottan kedvelte a kényelmet – őszinte és kissé önironikus vallomásnak tűnik (nem csoda, hogy a lejegyző e megállapítások negatív élettompítani igyekezett).

32 „Arbeit macht dumm und gemein, und ist ausserdem zeitraubend!” Hogy a szarkasztikus mondás kitől származik, egyelőre kérdéses.

ra gondolni. Ily módon megnyugtattam idegeimet, s erőt gyűjtöttem a munkámra. Viszont senki sem vádolhatott azzal, hogy kötelességemet valaha is elhanyagoltam. Soha egyetlen hangversenyt nem mulasztottam el nyomós ok nélkül. A koncertművész olyan, mint a katona, – még élete árán is teljesítenie kell kötelességét. >Ez mind a zenész fegyelem része, legyen bár élete rövid vagy hosszú, és az enyém hosszú volt.< *Nem egyszer adtam fel magas honoráriumú hangversenyeket csupán, hogy eleget tegyek valamely jótékony célú előadásnak, melyet már annak előtte elvállaltam.*

Tavaly, 1959. július 27-én,³³ születésnapomon Roy Flynn, a Florida State University rádiógazdátja interjút folytatott le velem. Mindenféléről beszélgettünk s valahogyan ráterelődött a szó az elmúlás gondolatára. És akkor megmondtam, hogy az én koromban már minden esztendő Isten ajándéka. Roy Flynn tapintatosan más mederbe akarta terelni a társalgást, én azonban visszatértem az előbbi témára, megmagyarázva, hogy noha ragaszkodom az élethez, mert kimondhatatlanul élvezem szépségeit, mégsem félek a haláltól. Jól tudom, természetes folyamat ez, melynek előbb–utóbb be kell következnie. Egyszer mindnyájunknak el kell mennünk, szegények avagy gazdagok, boldogok avagy boldogtalanok vagyunk, és én még nagyon szerencsésnek tekinthetem magamat, mert mindazon viszontagságok ellenére, melyek 1944-ben megfosztottak szeretett hazámtól, Magyarországtól, három évig a gyűlöletes „Displaced Person”³⁴ sorsára, majd arra ítélték, hogy hetven éves koromban, egy új világban új egzisztenciát alapítsak, mégis boldog voltam... >Tehát most, ezt az utat megjárva, de még mindig boldog embernek tudva magam, hogy is félhetnék a haláltól? <

[2. Gyermekkor, pozsonyi évek]³⁵

A visszaemlékezés akkor is szomorú, ha keserű évekre kell visszagondolnunk. De kétszeresen az, ha azok az évek, amelyek visszavonhatatlanul elmúltak, felejthetetlenül szépek voltak. Amint belemélyedek a visszaemlékezésbe,

33 A rádióbeszélgetés egyébként pár nappal a születésnap előtt, július 24-én zajlott le. Ezzel kapcsolatban lásd még a bevezetés 16. lábjegyzetét.

34 Dohnányi és családja 1944. november 24-én hagyta el Magyarországot, s előbb Bécsbe, majd 1945 kora tavaszán az osztrák Alpokba menekült. Mivel a háború vége idegen országban érte őket, automatikusan a „displaced person” státusba kerültek. Ez 1945–1948 között jelentősen nehezítette utazásukat, végleges letelepedésük ügyintézését. A „displaced person” kifejezést a II. világháború után kezdték széles körben alkalmazni, elsősorban közép- és kelet-európai, főleg politikai menekültekre.

35 Bár a magyar kiadásban nincs fejezetenkénti tagolás a szövegben, ez a szakasz önálló címet visel: „Pozsonyi évek”. (A kiadvány rendezetlenségére jellemző, hogy több alcím nincs, s nem tudni, ez a fejezet hol ér véget.) A fejezet az egyik leggyöngyösesebb megfogalmazású szakasz, mely stílusa és mondanivalója alapján leginkább Dohnányinak tulajdonítható. Az adatok és a hangvétel hitelességét igazolja a zeneszerző egy másik, gyermekkoráról való visszaemlékezése is, melyben még részletesebben tájékozódhatunk a zeneszerző korai éveiről: Kiszely-Papp Deborah (közr.): „Emlékkönyvemből”. Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 18 órákor”. In: Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2003*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004, 27–45.

egyre jobban felmelegszik a lelkem és egyre derűsebb fény gyúl ki benne, különösen amikor gyermekkorom első éveire gondolok.

1877-ben születtem Pozsonyban, Magyarországon. Kihangsúlyozom, Magyarországon, a magyar koronázó városban, melynek magyar és német lakossága volt s ahol mindkét nyelven nevelkedtem. Így történt, hogy atyai nagyanyám³⁶ sohasem tanult meg magyarul; még most is látom, ahogyan esténként kötöget számos kendőbe bugyolálva, mert mindig fázott. Mikor mi, gyermekek az asztal körül szaladgáltunk, fázósan rázkódott össze s panaszosan szólt ránk: „Kinder, macht keinen Zug!”

Gyermekkorom nagyon szép volt. Mivel kis öcsémet még csecsemőkorban torokgyíkban elveszítettem, egy évvel fiatalabb húgommal, Micivel játszottunk mindég együtt.³⁷ Már ekkor meghonosodott köztünk az az erős kapcsolat, mely most is, annyi év után, összeköt és mely talán azon épült fel, hogy mindketten annyira muzikálisak voltunk.³⁸ Ámbár Mici nem komponált, nem is haladt annyira, hogy magát művésznek nevezhesse, ügyesen zongorázott és nagyon jól tudott kottából olvasni. Sok közös jellemvonásunk is volt a húgommal. Mindketten gyűlöljük azt, ami szenny, ami becstelenség, ami csúf. Például, ha valaki akár nálam, akár Micinél be akart volna valakit feketíteni, saját magát feketítette be. Abban is megegyeztünk, hogy sohasem igyekeztünk senkinek kedveskedni, de mindég szemtől-szembe megmondtuk az igazat. És sohasem ígértünk semmit, amit nem tudtunk betartani. Már mint gyermekek sokat játszottunk együtt, főleg babákkal, vagy székeket toltunk össze a gyermekszobában és hegymászást játszottunk, de mindég nagyon jól megértünk egymással.

Mici is ugyanabba a katolikus főgimnáziumba járt, mely Klarissza kolostor volt valamikor.³⁹ Együtt tanultunk zongorázni is Forstner bácsitól⁴⁰ – mert engem kezdetben édesapám tanított, ki bár jó muzsikus volt, csakhamar rájött, hogy zongorai képessége erre nem elegendő. Forstner bácsi végtelen jó ember volt és értett hozzá, hogy kedvet csepegtessen belénk. Szeretettel tanultunk tőle, mert nem nyaggatott ujjrakásokkal, s noha skáláznunk kellett, azonfelül semmivel nem szekírozott, hanem hagyott fejlődni; csak akkor állított meg, ha helytelen irányba tévedtünk.

36 Haessl (Haessel, Hessel) Leopoldina (1820–1895), Dohnányi István (1813–1895 előtt, Nyitra megye közjegyzője) felesége. Forrás: Horváth György–Gombos László: „A Dohnányi család története. Hagyomány, dokumentumok, családfa, ismert személyek”. In: *Dohnányi Évkönyv 2002*, 77–102.

37 Dohnányi Mária (1879–1966, tehát valójában másfél évvel volt fiatalabb Dohnányinál), 1903 után dr. Kovács Ferencné.

38 Dohnányi egész életét meghatározta húgával való meghitt kapcsolata, melyről levelezésük is tanúskodik. Vázsonyi szerint ez a kapcsolat talán azért is volt oly szoros, mert Dohnányi egyik házassága sem bizonyult hosszú távon stabilnak (Vázsonyi: i. m., 29).

39 Pozsonyi Katolikus Főgimnázium / Pozsonyi Királyi Katolikus Gimnázium. Az iskola történetéről lásd: Vázsonyi: i. m., 24–25.

40 (Karl) Forstner Károly, a pozsonyi Szent Márton Székesegyház orgonistája.

Ezek a gondtalan pozsonyi évek nagyon szépen voltak, mikor játszva tanultam a szüleim védő gondoskodása mellett, és ugyanakkor már kóstolót kaptam abból is, hogy mi a hírnév, hiszen a pozsonyi gimnázium kápolnájában vasárnaponként játszottam az orgonán.⁴¹ A pozsonyi dómban is szerepelttem, felléptem kamarazene együttesekben, sőt magam is adtam önálló hangversenyeket akkor még az iskola keretében.⁴² Mégis megütött már a siker szele, a taps varázsa. Már akkor tudtam, éreztem, hogy művész akarok lenni.

Édesapám nem engedett csodagyereket csinálni belőlem, noha már három éves koromban felfedezte tehetségemet.⁴³ Csak hat éves koromban kezdett el tanítani, s később is igyekezett fékezni becsvágyamat, sőt követelte, hogy egyetemet végezzek, hogy biztosítva legyen megélhetésem és ezt a tervét csak évek múlva ejtette el, mikor meggyőződött róla, hogy sikerem van a pesti akadémián.⁴⁴

A gimnáziumban is szigorúan ügyelt arra, hogy leckéimet pontosan elvégezzem. Érdeklődött tanáraimnál, ami könnyű volt, mert hiszen ő maga is fizikatanár volt ugyanabban a főgimnáziumban. Utasította édesanyámat, hogy ellenőrizze, megcsinálom-e leckéimet? Édesanyám ezt meg is tette. Titokban kottapapíroson kompozíciókat firkáltam, de ha hallottam közeledő lépéseit, gyorsan könyvet borítottam kompozíciómra és úgy tettem, mintha szorgalmasan tanulnék.⁴⁵

Aki gyermekkoromban legnagyobb hatással volt rám, az az édesanyám. Apámtól örököltem zenei tehetségemet, s azt az adottságot, hogy gyakorlás nélkül megtartottam technikámat s megálltam helyemet hangversenyeken nagyon csekély előkészülettel. Ezért értem rá annyi időt szentelni alkotá-

41 Fentebb hivatkozott rádióelőadása szerint Dohnányi harmadikos gimnazista korától (tehát 13 évesen) kezdte meg orgonista szolgálatát, melyből első, zenei tevékenységből származó keresetét kapta. – Kiszely-Papp (közr.): „Emlékkönyvemből”, 41. – Maga Dohnányi is megjegyzi, hogy orgonista elődje és utódja is „később hírneves muzsikussá lett”: ugyanis (Franz) Schmidt Ferenctől vette át és Bartók Bélának adta tovább a munkát.

42 A Dohnányi zeneakadémiai felvételijét megelőző, összesen 29 nyilvános szereplés (Pozsony, Aranyosmarót, Léva, Bécs) listáját és sajtórecenzióját közli: Gombos László: „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecenziója. I. rész. A pályakezdő évek (1887. január – 1898. április)”. In: *Dohnányi Évkönyv 2003*, 137–250., ide: 140–164.

43 Dohnányi visszaemlékezése szerint hároméves korában történt „zenei tehetsége első megnyilatkozása”, amikor is Bach egy csellódarabja olyannyira elbűvölte, hogy apja a kezébe adta a vonót, s ő a dal-lam ritmusa szerint húzta azt, míg apja bal kézzel a hangokat képezte. Ezt követően Dohnányi bántára hatéves koráig mindössze annyi történt, hogy jelen lehetett apja kamarazenei próbáin. – Forrás: Kiszely-Papp (közr.): „Emlékkönyvemből”, 33.

44 Apja elvárásának megfelelően – és zeneakadémiai tanárai rosszallása mellett – Dohnányi egyszerre iratkozott be az akadémia zongora-zeneszerzés, illetve a tudományegyetem bölcsészkarának magyar-német szakára. Rengeteg elfoglaltsága miatt azonban bölcsésztanulmányaiban még az első szemeszter végéig sem jutott el.

45 Az efféle kis csínyek megörökítése bizonyítja, hogy valószínűleg nem Dohnányi maga írt le néhány sorral lejjebb olyan mondatokat, mint: „Gyűlöltem a hazugságot, a bujkálást, a titkolózást. És ezen elveim szerint éltem nyolcvankét éven keresztül, minden kompromisszum nélkül.”

saimra. Viszont édesanyámtól örököltem azt a lelkerőt, önuralmat, mely a legválságosabb órákban sem engedett összeroppanni. Tőle tanultam meg oly szemüvegen át nézni és látni az életet, melynél eltörpül mindaz, ami kicsinyes és visszariasztó és csak a szép, derűs, napfényes marad meg. Tőle tanultam meg szeretni a fényt, s utálni a sötétséget. Napfény... mindég csak napfényre vágytam. És ezt a fényt nemcsak a természetben kerestem, de mindenütt, az emberek jellemében, tetteik megnyilvánulásában és a sajátomban is. Gyűlöltem a hazugságot, a bujkálást, a titkolózást. És ezen elveim szerint éltem nyolcvankét éven keresztül, minden kompromisszum nélkül. Mert a határozottságot is anyámtól örököltem. Ha valamit elhatároztam, ahhoz tartottam magam. Nem könnyen tettem ígéreteket, de ha valamit megígértem, akkor mindent elkövettem, hogy bármi áldozat árán is ennek eleget tegyek. Az ígélet szent. Azt be kell tartani. És mindég mindenkinék, talán erőmön felül is, ahogyan sokan azt állították, segítettem. Úgy éreztem, amíg adhatok, gazdag vagyok. Csak akkor leszek igazán szegény, ha nem lesz mit adnom, >addig tudom, hogy az édesanyám bennem él.<

Soha egyetlen durva vagy sértő szót nem hallottam szüleimtől, s ez szigorúan tilos volt számunkra, gyermekeknek is. Mici húgommal mindég udvariasak voltunk egymáshoz. Egyszer azonban Mici valamiért megharagudott rám és azt asztalnál rám kiáltott: „Maga os...”. Azt akarta mondani, hogy „ostoba”, de idejekorán megérezte édesanyám szigorú, rendreutasító pillantását s gyorsan kijavította a szót: „Ostypeká”-ra, ami egy felvidéki sajt neve. >Nos, végülis akár lehetek egy sajt is!<

[...]

[5. Az emigrációs időszak kezdetén]

>Átkeltünk a tengerentúlra.< Előbb Argentínában próbálkoztam >új életet kezdeni<, mert az Egyesült Államok >szigorú< emigrációs törvényei folytán ide lehetetlen, volt *egyenesen Ausztriából bekerülni* >a családommal együtt<,⁴⁶ de ott nem bírtam gyökeret verni, ámbár alapítója és elnöke lettem az egyik legnagyobb egyetem zenei fakultásának, >a tucumáni új zenei tanszékének<.⁴⁷ Így elfogadtam egy >siker< turné után⁴⁸ az Egyesült Államok egyik egyetemének ajánlatát, s idejöttem Floridába >1949-ben, hogy itt éljek és dolgozzak<.⁴⁹ >Úgy tűnt, hogy New

46 Dohnányi valóban azért választotta Argentínát emigrációja célpontjául, mert ide jóval könnyebben lehetett vízumot kapni, s egyedül ez az ország fogadta be egész családját. A helyzetet nehezítette, hogy mivel második felesége nem akart elválni tőle, Zachár Ilona ekkor még nem volt törvényes házastársa, ráadásul Ilona első házasságából származó, kamaszkorú gyerekein (Helenen és Juliuson) kívül még házvetetőnőjüket, Hermine Lorenzet („Fräuli”-t) is feltétlenül magukkal akarták vinni.

47 Dohnányiék elsősorban azért távoztak Argentínából másfél év után, mert nem találták meg anyagi számításait: Dohnányi nem tudott koncerteket adni, és még az egyetemi fizetése is bizonytalan volt.

48 1948. novemberből 1949. márciusig volt az Egyesült Államokban, ahol fellépett többek között Bostonban, Detroitban, Wellesley-ben és Athensben (Ohio).

49 1949. október 17-én érkezett Tallahasseebe, hogy elfoglalja zeneszerzés- és zongoraprofesszori állását a Florida State Universityn.

York-i menedzserem szervezése révén, továbbra is lesznek jelentős koncertturnéim, az ország különböző részein. De, amint arra >nagy bánatomra és csalódottságomra< rá kellett jönnöm, régi és alaptalan, háborús pletykákon alapuló, hamis politikai vádak jelentek meg ellenem egy magyar nyelvű, New York-i lapban.⁵⁰ *Amit tíz évvel ezelőtt nagy garral visszautasítottam, az után most mohón nyúlnom kellett,* sőt az igaztalan, ádáz üldöztetések miatt még a koncertezéstől is meg lettem fosztva, s így teljesen a tanításra szorítkoztam, hogy megkeressem magam s családom számára a mindennapi kenyeret.⁵¹ >Tálán elmondhatom most, hogy< ez elég nehéz munka volt nekem, mert még Argentínában is kijelentettem, hogy nem fogok tanítani, >hacsak nem egy különösen tehetséges tanítványt<, s csak elnöke voltam a tucumáni egyetem zenei osztályának. De a szükség törvényt bont. Nem magamért dolgoztam, >hanem fiatal< családomért >is<. És ez tett fiatallá, *hogy tisztességes keretek között eltarthassam feleségemet s fogadott gyerekeimet.*

Három amerikai egyetem ajánlata közül Florida State University-t választottam, mert Tallahassee legjobban megfelelt követelményeinknek.⁵² >Ennek több oka is volt, de az egyik a klíma.< Eleget fáztunk a fűtetlen Ausztriában, napfényre >és melege< vágytunk. És a sors megjutalmazott választásomért. Nagyon megszerettem Tallahassee-t. Mindég azt mondtam, olyan, mint egy gyönyörű kert, virágaival, madaraival, ősi tölgyfaival, melyekről festőien csüng alá a „Spanish moth”.⁵³ Ha végigsétáltam tavaszkor, amikor az azaleák virágoztak, avagy kertemben ültem s madaraimat ettettem, az volt az érzésem, ez a föld legszebb pontja.⁵⁴

Megszerettem az egyetemi ifjúságot is és ők is megszerettek engem. Szinte rájongásukkal vettek körül. Olyan meghitt, kedves atmoszféra teremtődött az egyetemen, hogy szinte élveztem tanítani őket. *Persze az más lapra tartozott, hogy túlerőlttettem magam.* Mikor három egyetem közül Florida State University-t választottam, az is szerepet játszott, hogy ez ígérkezett a legkönnyebbnek munka tekintetében. >Senki nem tehetett róla, de< ezen a téren azonban a viszonyok néhány évvel ezelőtt romlani kezdtek, >kötelességeim megszorodtak<. *Annyi

50 [Göndör]: *Dohnányi*. További cikkek: Göndör Ferenc: „Megcáfolhatatlan adatok Dohnányi Ernő bűnlajstromáról”, „New Yorkba várjuk Dohnányit...”, „Herr von Dohnanyi, heraus!”, *Az Ember*, 1948. október 23, november 20.

51 Bár a *Búcsú és üzenet* szövegében több alkalommal megjelenik, hogy Dohnányi a politikai rágalmak miatt teljesen meg lett fosztva a koncertezés lehetőségétől, ez némileg túlzás. Igaz, hogy zömmel kisebb városokba kapott meghívást, s New Yorkban az amerikai évek alatt mindössze egyszer léphetett fel, az amerikai évtizedben évadonként átlagosan 8-10 hangversenyt adott, s turnéival szinte az egész országot bejárta.

52 Az FSU-val egy időben az Ohio Universityvel és a Texas Christian Universityvel indultak meg a tárgyalások állandó foglalkoztatásáról, de ezek végül nem vezettek eredményre (illetve a felmerülő problémák már az FSU-val való szerződés aláírása után rendeződtek).

53 Valójában „Spanish moss” (magyarul: szakállbromélia, szakállka), mely Amerika trópusi és szubtrópusi vidékein jellemző, nagyobb fákra élő, a levegőből táplálkozó, látványos növényféle – míg a „Spanish moth” egy lepkefaj.

54 Vö. Dohnányi egy levelével, melyet ha összehasonlítunk a fenti sorokkal, jól látszik, hogy a gondolatok nyilván Dohnányi sajátjai, ám a megfogalmazás inkább Ilonáé: „Tallahassee most télen az elképzelhető legszebb hely. Az egész kis város egy nagy kert. A zeneépület új és a legmodernebb felszerelésű. A kollégák kellemesek.” Dohnányi levele Laczkovich Jánosnak, 1950. január 21. (FSU Dohnányi Collection).

tanítási órát sóztak rám, hogy éreztem, egészségem veszélyeztetése nélkül nehezen bírok ennek a feladatnak megfelelni. De hiába tiltakoztam. Ez állami egyetem. Szabályai vannak. Nincs kivétel. Még velem szemben sem. Nem kvalitásra törek-szenek, de kvantitásra.* >Örömmel foglaltam el pozíciómat egy állami egyete-men, ám egy állami egyetemnek szabályai és követelményei vannak. Hogy tehet-tek volna kivételt velem? De mindenesetre ez volt a legkeményebb munkám, és így muszáj volt folytatnom.< Éppúgy kellett robotolnom, mint a többi tanárnak, annál is inkább, mert mivel már hetven éves elmúltam, mikor idekerültem, nem tarthattam igényt sem nyugdíjra, sem „tenure”-ra, >bár több, mint 10 évig dol-goztam itt<, s így állásom nem volt állandó, >a legtöbb, amit tehettek ezzel kap-csolatban, hogy< csupán minden esztendőben meghosszabbították. Munka halál-ig – ez lett a jelszó.⁵⁵

Barátaim segítettek levenni vállamról a terhet, ahol csak tehették, >s még min-dig ezt teszik<, ez mégsem volt elég arra, hogy eleget pihenhessek. Valamikor 1948-ban a francia Riviérán találkoztunk egy menekült magyar családdal. A férfi nyomor-ék volt, semmi kereseti lehetősége – ékszereiből élt >vagy vegetált< a család, >da-rabonként adták el őket<. „Életünk versenyfutás a halállal” – mondogatták. „Mi tart tovább, ékszereink, vagy a halál következik be előbb?” Ez lett az én esetem. Bírom-e munkával addig, míg összegyűjtünk valamit a békés öregségre, amikor végre vissza-vonulhatok, hogy alkothassak? Hiszen annyi gondolat gyűlt össze bennem az évek során, amit nem volt alkalmam >és időm< papírra vetni. **Nem vagyok gyors mun-kás. Lassan, de alaposan >véglegességre törekedve< szeretek dolgozni, s csakis inspiráltan.** Azután egy idő múlva újra átnézem a már megírt oldalakat, s irgalom nélkül vetem el a nem megfelelőt. Ehhez idő kell. Ezért neveztek perfekcionista-nak. És én készültem folyton erre az alkalomra, hogy végre dol-gozhassak, közben gyűjtve az anyagot az agyamban, a lelkemben. Repülőn, vo-naton, vagy akár az utcán tudtam gondolkozni. >Biztosan megtalálom majd az alkalmat, hogy elvégezzem kitűzött munkámat. De először elő kell teremtenem, amiből megélünk.<

[...]

[7. A tanításról]

*Ebben az én üzenetemben elsősorban a fiatalsághoz szeretnék szólni; hiszen annyira szeretem őket s közös munkánk révén az egyetemen annyira közel kerül-tünk egymáshoz.*⁵⁶ >**A tanítványaim gyakran komolyan kérik tanácsaimat, s**

55 Az egyetemi túlterheltségről mint a *Búcsú és üzenet* egyik központi és a két változatban eltérően in-terpretált kérdéséről lásd a bevezetést.

56 Erről a kölcsönös szeretetről és ragaszkodásról árulkodnak az amerikai tanítványok visszaemlékezé-sei is. Lásd pl. Catherine A. Smith: „Dohnányi as a Teacher”. *Klavier*, 16/2. (February 1977), 16–22.; magyarul: „A Dohnányi-metodika 3. Catherine A. Smith: Dohnányi, a tanár”. Ford. Kovács Ilona, *Par-lando* 47/1. (2005), 14–18.; Joan Holley: „He Writes and Teaches in a New World”. *Music and Musicians*, March 1955, 15.

mivel olyannyira közel állnak hozzám, sorsukat a szívemen viselem.⁵⁷ Ha azt kérdezik: „válasszam a zongoraművészi pályát?” – mit mondhatnék? Csak saját tapasztalatomból beszélhetek, ráadásul minden kérdező egyéniség, saját problémákkal. De most azokhoz szeretnék szólni a fiatalabb generációból általában, akik tehetségesek, és esélyeiket mérlegelik a pályaválasztással kapcsolatban. < De mi tanácsot adhatnék nekik így, látatlanban? Talán a legfontosabb tanácsom, hogy *ne* menjenek zenei pályára, hacsak nem érznek igazi tehetséget és rátermettséget. > Ha nem érznek magukban kivételes adottságokat, erőt és tudatosságot ahhoz, hogy készek legyenek megharcolni a rájuk váró küzdelmet. < Mert a zenei pálya manapság nemcsak, hogy nem lukratív > (természetesen nem az úgynevezett könnyű zenére és lemezekre gondolok) <, de oly nehézségeket gördít a hangversenyező művész elé, melyek majdnem áthidalhatatlanok, hacsak nem rendelkezik megfelelő vagyonnal. Igaz, mint tanár elhelyezkedhetik, hiszen annyi egyetem, high school⁵⁸ és más zenei intézet van ebben az országban, > persze így valószínűleg nem lesz az illetőből koncertzongorista. Nem tud fejlődni, s kétséges, hogy akad-e olyan impresszárió, aki kézbe veszi ügyét, s közönség elé viszi. Lehet, hogy valaki mégis a koncertezést választja. < *De arról, hogy koncertpályára törekedjék, határozottan lebeszélék mindenkit.* > Koncertezésből keservesen lehet megélni <, s itt annyi a rivális, mint fűszál a réten. Ha valaki nem elég kemény, hogy kitartson, hamarosan kiábrándul és tönkremennek az idegei. Nagyon sok ilyen elveszett zongoristával találkoztam az elmúlt évek alatt. < *Persze az is megoldás, hogy az illető tanári állást vállal és szabad idejében próbál meg hangversenyeket adni.*

> De vajon a szülők rájönnek-e, hogy gyermekük különösen tehetséges? Mit tegyenek, hiszen az első döntések az ő kezükben vannak? < Hogy milyen korán kezdje valaki a zenetanulást, azt nehéz meghatározni, de semmi esetre sem öt éven alul. *Én majdnem hat éves voltam, mikor az apám tanítani kezdett, s szigorúan ügyelt rá, hogy inkább játék legyen ez, mint komoly munka.* Világért sem akart „csodagyereket” csinálni belőlem; azt akarta, úgy éljek, mint más rendes gyermek, járjak iskolába, de megengedte, hogy egy karosszékekben kuporogva hallgathassam, valahányszor barátaival kamarazene-estéket rendezett.⁵⁹ Mert jó zenét hallgatni nagyon üdvös dolog. És még üdvösebb, ha saját maga játszhatja le a különféle kompozíciókat az ember.

57 Tanácsokat ráadásul nemcsak saját tanítványai kértek tőle. Dohnányi ugyanis számtalan olyan levél címzettje volt, amelynek feladója ismeretlenül fordult hozzá, hogy egy-egy konkrét, elsősorban tanári tevékenységéhez köthető kérdésére választ, tanácsot kapjon. E levelek írói között akad olyan, aki megköszöni, hogy Dohnányi átnézte a kompozícióit; van, aki könyvét küldi véleményezésre; többen pedig pályaválasztási kérdésekkel (tanárválasztással, meghallgatásokkal, elhelyezkedéssel összefüggésben) fordulnak hozzá. A levelek az FSU különböző Dohnányi-gyűjteményeiben találhatók.

58 A középiskola megfelelője az amerikai oktatási rendszerben (14–18 éves korú tanulókkal).

59 Dohnányi gyermekkori zenetanulásáról lásd a [2.] részt, illetve hiteles forrását, Dohnányi: *Emlékkönyvből* című rádióelőadását (36. lábjegyzet).

Midőn megtanultam kottát olvasni, az volt a legkedvesebb szórakozásom, hogy különféle nagy mesterek műveit megpróbáltam lejátszani magamnak. Míg más gyermek könyvet olvasott, én kottát, > – ez lenyűgözött. De nem erőltették korán, hogy előadóművész legyek <. *Ilyen módon nemcsak élveztem azt, amit véghezvinnem sikerült, de megismerkedtem a zeneirodalom nagy részével. És persze közben kottaolvasási, úgynevezett „blattolási” tehetségemet is nagyban fejlesztettem.*

>Visszatérve arra, hogy miképp lehet valakiből zeneművész. Egyetlen tanácsom a fiatal pályakezdőnek az lehet: „ha tudod, hogy csinálnod kell, csináld. Vagy megnyered a csatát, vagy nem. Fegyvereidnek azonban mindig rendben kell lennie.” Az első fegyver magának a zene szerkezetének ismerete. Túl sok fiatal amerikai növendék hiszi azt, hogy a tehetség az előadóművészethez vezet, és ha erre képzést kapnak, máris „nagy muzsikuskok” lesznek. De a komponálás? Az micsoda? Így az alapokról semmit nem tudnak, saját szakmájuk alapfogalmaival nincsenek tisztában, arra vannak ítélve, hogy kívülállóak legyenek, amatőrök, mindörökké „kísérletezők”.<

Tizenkét éven át adtam elő zeneszerzéstant a Florida State Universityn.⁶⁰ Ez a tárgy fárasztott ki a legjobban. Nemcsak azért, mert szüntelen magyarázni, tanítani, előadni kellett, de mert semmiféle elégtételt nem nyújtott. Tanítványaim elképesztően előkészületlenek voltak, bár hírneves egyetemeken végeztek kurzusokat, annyira nem voltak jártasak a kontrapunkt s komponálás tudományában, hogy egy fugát sem voltak képesek megírni a legnagyobb igyekezettel sem. Nem kívántam befolyásolni őket, alkossanak saját egyéniségük s vágyaik szerint, de tanulják meg előbb az alkotás elemi szabályait. S ezt nékem kellett beléjük verni. Úgy éreztem magam, mintha valami egyetemi tanár lesüllyed arra a fokra, hogy elemi iskolában tanítson teljesen tudatlan újoncokat. Amellett tanítványaim, még mielőtt el is sajátítottak nagy nehezen valamiféle előtudományt, egyformán az úgynevezett „academic style”-ben (így neveztem ezt, mert ez minden egyetemen s főiskolán egyforma) komponáltak. Ehhez nem volt rájuk szükségük. Hiába vesztegettem rájuk időmet, energiámat, képességeimet, melyekkel jóval magasabb célt szolgálhattam volna. Ezek számára ugyanis falra hányt borsó volt minden tanácsom, igyekezetem, törekvésem. Ők >gyakran< nem értékelhették, mert nem is érthettek meg engem. >Ők a „modern” zenével nőttek fel,< az ő számukra idegen nyelven beszéltem. És talán igazuk is volt. Mert hol van mérték vagy szabály arra, hogy az ember egy „modern” művet megítéljen?⁶¹

60 Két különböző szinten (*undergraduate*, azaz a felsőoktatásban 1–4. évüket töltő hallgatók, illetve *graduate*, azaz a felsőoktatásban 5–6. évüket töltő hallgatók részére); átlagosan heti 4-6 órában. (Az angol változatban 11 évet említ.)

61 Dohnányi persze eleve meglehetősen szkepszissel kezdte a zeneszerzés-oktatást Floridában, még hónapokkal a tanítás megkezdése előtt írta az FSU dékánjának: „There are nowadays very-very few composers in the whole world who should be allowed to compose. [...] Now I don't mind

Ami legjobban kifárasztott a tanításnál, az volt a „compositio” óra. Nem szeretnék időzni a „modern” komponistáknál, nem akarnék megbántani senkit. Én mindent értékelek, ami tehetséges, s amiről látszik, hogy alkotója legalább valamennyit tanult és felkészült mielőtt nekiállt komponálni.
 >Kis kitérő:< viszont nagyon mulattatott az a könyv, „The Agony of Music”,⁶² mely szerint hangversenyeken mindég középbe, azaz szünet elé tesszik műsoron a modern művet s előtte s utána egy romantikus vagy klasszikus alkotást. Ily módon el tudják kerülni, hogy a közönség vagy lekéssék róla, vagy elszaladjon, mielőtt a hangverseny befejeződne.

>De újra komolyra fordítva a szót<: *Azt megítélni, hogy valaki valóban tehetséges-e, nem könnyű dolog. Sokszor nem egészen korán, hanem későbbi korban jelentkezik a tehetség. Persze ez az eset a ritkább. Mert rendesen az adottságot nem lehet véka alá rejteni. Előtör akárhonnán is.* >Egy fiatal ember tudni fogja, hogy tehetséges, hiszen kirobban, akár egy vulkán. De hiába robban ki, hacsak nem alkotó erő lesz a hatalmas energiából.< Az ember alkot, nem azért mert pénzt keres, nem azért mert hírnévre törekszik, de mert ennek lelki szükségét érzi. Az én 1. kvintettem [Op. 1], melyet ma az egész világon játszanak, évek hosszú során manuskriptum maradt, és én nem bántam, írtam tovább, mert szükségét éreztem annak, hogy alkothassak.⁶³ >Igen, alkotni,< magáért az alkotás gyönyöréért, ámbár ez nem a helyes kifejezés. Mert az alkotás sokszor fáradságos munka, verejtékes szülés, míg világra hozunk valamit. >Követeli, hogy világra hozzuk, akarjuk vagy nem; de kell, hogy legyen annyi tudásunk, hogy létrehozzuk azt, ami olyan sürgető. De a csodának ez a része nem jön magától.< Sokszor egy hang, egy megoldás megakaszt, és órákig ülök íróasztalomnál, fejemet törve, verejtékezve, hogy megoldjam. >Ahogy már említettem,< én nem voltam „gyorsmunkás”, sem az a típus, ki mondjuk 10-12 órán át ké-

'modernity' if the composer knows his 'business', but generally he knows nothing, generally he hardly can harmonize decently a simple melody not to speak of his inability to solve the easiest task of counterpoint. Here most probably I shall want an assistant teacher; at least my demand will be, that the student is well acquainted with the rules of harmony and the elements of counterpoint.” „Manapság nagyon-nagyon kevés zeneszerző van a világon, akinek szabad volna komponálnia. [...] Nos, engem nem zavar a 'modernizmus', ha a komponista érti a dolgát, de általában nem tud semmit: többnyire egy egyszerű dallamot sem tud megharmonizálni, nem beszélve arról, hogy aligha képes a legkönnyebb ellenpont-feladat megoldására. Itt valószínűleg szükségem lesz egy tanársegédre [ti. mint zongoraprofesszor nem látta értelmét ennek]; s az elvárásom legalább annyi, hogy a hallgató jól ismerje a harmónia szabályait és az ellenpont alapjait.” Dohnányi levele Kuersteinernek, 1949. augusztus 3. (FSU Dohnányi Collection).

62 Henry Pleasants: *The Agony of Modern Music*. New York: Simon and Schuster, 1955. Persze Dohnányi azt már nem tudhatta meg, hogy a könyv szerzője, a korábban kortárs zenék avatott kritikusaként ismert Pleasants további elmélkedései során végül arra a konklúzióra jutott: a nyugati komoly zene szerepét teljes egészében a jazz fogja átvenni, s Európa kultúrfölénye ezzel párhuzamosan megszűnik. A teóriával e ponton már aligha értett volna egyet.

63 Az első opus, az 1. zongoraötös 1895-ben készült el, s csak 1902-ben jelent meg a Doblingernél – ebben az évben Dohnányi már a 10. opusával is elkészült.

pes komponálni.⁶⁴ De szerintem ez nem is igazi alkotás. Ez lehet írás, de nem alkotás, és nem is maradhat meg igazán nagy műnek. Haydn „Teremtés”-ének megalkotása oly munkát igényelt, hogy Haydn gyakran panaszkodott, majdnem belepusztult ebbe.⁶⁵

Mennyire szerettem volna egy kis időt szakítani arra, hogy végre magamnak alkothassak valami nagyot, valamit monumentálisat az emberiség számára. >Egy művet, amely mindörökké megőrökítené az utókor számára azt a tragikus és borzasztó időszakot, melyet a megkínzott világ átélt.<⁶⁶ De erre nem kerülhetett sor, >sem idő, sem hely nem volt rá<. Hiszen >a floridai< nyáron át is kellett tanítanom, mert különben az itteni állami egyetemi szabályok szerint levonták volna [>elvesztettem volna<] háromhavi fizetésemet.⁶⁷ És mi menekültek voltunk, >hálásak a biztonságért<. >Így, mint mindenki másnak, nekem is< küzdenem kellett minden dollárért abban a reményben, hogy majd egyszer eljön az idő, amikor félretehetek valamit. Ez talán meg is történt volna >1956 körül, amikor is az ellenem való támadások elhaltak<, ha a magyar forradalom vihara nem jön közbe, >számos közvetlen és közvetett hatásával< és a számos menekült, kiket teljes erőmből segítenem kellett ebben az országban.⁶⁸ Szívesen tettem, készséggel, éreztem, hogy ez kötelességem. >Még egyszer, és most már utoljára, saját terveim szenvedtek hátrányt. Nem tudtam komponálni.<

64 Az angol változatban nem napi 10-12 óra szerepel, hanem: „writing daily from 10:00 to 12:00”. Mindazonáltal valószínű, hogy Dohnányira egyik sem volt jellemző.

65 Érdekes, hogy Dohnányi éppen Haydnt hozza példának, akihez – legalábbis koncertrepertoárjának tanúsága szerint – nem fűzte szorosabb vonzalom. Talán azért jutott itt eszébe mégis, mert az amerikai években vezényelte egyszer a művet (1955. május 7., Athens).

66 Hogy mi lehetett ez a monumentális mű, vagy valóban voltak-e konkrét tervek ezzel kapcsolatosan, az kérdéses. Az amerikai hagyatékban csak néhány beazonosíthatatlan vázlat található, köztük egy reklamé néhány részlete.

67 Nem véletlen az amerikai és a magyar változat eltérése itt: Vázsonyi (i. m., 303.) több helyütt említi, hogy Dohnányitól „elvették volna” fizetését a nyári hónapokra, ha nem vállal kurzusokat. Ez azonban – amint arra Kiszely-Papp Deborah is figyelmeztetett – az FSU vezetése részéről bizonyosan nem kíméletlenség volt, hanem az amerikai felsőoktatási rendszer szokásaiból adódott: az Egyesült Államokban ugyanis sehol nem fizetnek a szemesztereken kívül, ellentétben az európai egyetemekkel, ahol az oktatók szerződése a teljes évre szól. Az FSU ennek megfelelően a tárgyalások során sem említett soha „fizetett nyári szabadságot”, ahogy azok az egyetemek sem, amelyekkel Dohnányi alkalmaztatása szóba került.

68 Dohnányi 1956-os aktivitása valójában mérsékelt volt. Néhány helyi sajtóinterjúban megfogalmazta ugyan véleményét a politikai helyzetről, de ezt is többnyire újságírói unszólásra tette, s az általánosságokon alig lépett túl (pl. Martin Dyckman: „Hungarian-Born Dohnanyi Marvels At Courage Of Anti-Russian Patriots”. *The Florida Flambeau*, 1956. november 2.; [N. N.]: „Family Will Join Him. Dohnanyi To Celebrate 80th Birthday Next Saturday”. *Tallahassee Democrat*, 1957. július 21.). Egy, az 1956-os forradalom emlékét megőrkítő „szabadságharcos induló” komponálására szóló felkérést el is utasított, ugyanakkor az 1956-os forradalom után magyar diákok javára felállítandó ösztöndíjlapért koncertezett az FSU-n (1957. január 15., Tallahassee, ennek az ösztöndíjalapnak a segítségével sikerült Vázsonyi Bálintot Floridába hozni), két alkalommal fellépett a forradalom évfordulójára rendezett buffalói megemlékező koncerten (1957. október 23., 1958. október 24.), és anyagi támogatást is nyújtott a magyarországi rászorulóknak. Ehhez tartozik, hogy egy fiatal 56-os forradalmár rokona egy ideig tallahasseei otthonukban talált menedékre, ami nagy nyilvánosságot kapott az események-re éhes helyi sajtóban (Ron Hamm: „PhD Describes Freedom Fight. Nephew Of Dohnanyi”. *Tallahassee Democrat*, 1957. április 14.).

Ha kevés szabad időm volt, azt pihenéssel igyekeztem tölteni. Olvasgattam, >kicserélve egyik világot a másikra.< Főleg Dickenset, ki egyik kedvenc íróm volt, *vagy politikai könyveket.*⁶⁹ De csak éjjel maradt időm az olvasásra. *Mert nappal mindég gondoskodtak róla az egyetemen, hogy kötelezettségeimet felül is igénybe vegyem.* >Az órarendszerű tanítás mellett< mindég akadt valami szeminárium, vizsga, *még ha nem az én tanítványom, de valamelyik kollégám tanítványa szerepelt is, ott kellett ülnöm.*⁷⁰ Panasz nélkül tettem, pedig volt eset, hogy naponta háromszor mentem be és halálosan fáradt voltam. És mivel úgyis hiába tiltakoztam volna, igyekeztem derűvel, mosollyal tenni mindazt, ami persze sokakat félrevezetett, akik azt képzelték, nekem egyenesen élvezet ez a munka s hogy ez a folytonosan megfeszített iram tart fiatalon.⁷¹ Részben – nagyon kis részben – talán igazuk is volt. Nem tudtam volna élni munka nélkül. Szerettem a fiatalságot, boldog voltam körükben – de ennek a munkának a negyedrésze is éppen elég lett volna az én koromban.* >Minél inkább érdekelnék valakit a növendékek és a kollégák, annál több tennivalót talál. Örömmel vezényeltem saját növendékeim, és Kilényi Edward növendékeinek zenekari koncertjeit (ő maga egykor az én tanítványom volt).⁷² Talán mindenkinek ilyen sokat kellene dolgoznia ezekben az időkben, amikor kívül saját világunkon, nem nagyon van béke a világon. Mindenesetre a kései évek nem hoztak számomra pihenést. Azt kell-e tanácsolnom tehát a fiatal növendékeknek, hogy dolgozzanak keményen, hogy sikeresek legyenek az életben? Talán igen.<

>Valószínűleg igazat adnak majd nekem.< Nagy baj, hogy >manapság mindenütt a világon, de leginkább talán< az Egyesült Államokban oly nehéz egy fiatal művésznek érvényesülni, >elkezdeni és fenntartani a karriert<. És baj az is, hogy oly korán nőszülnek s aztán rájuk szakad a családfenntartás gondja, >nem engedhetik meg maguknak, hogy kudarcot valljanak<, másrészt annyi a riválisuk, hogy szüntelen idegizgalomban élnek, hogy pozíciójukat fenntarthassák. Egy fiatal felkapott pianista, *ki nyári tanfolyamra jött hozzám,* panaszolta, milyen ideges minden hangversenyén, mert tisztában van vele, hogy már vagy húszezren lesnek rá, hogy hibázzék, s akkor helyébe beugorhassanak.

69 Felesége szerint a zeneszerző további szépirodalmi kedvencei Shakespeare, Goethe és Schiller voltak. Forrás: Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, 117. Magyarországi könyvtáráról fennmaradtak bizonyos, töredékes listák, melyek alapján tájékozódni lehet Dohnányi irodalmi ízléséről (Dohnányi Mária listái a Széher úti, illetve a Városmajor utcai könyvtárakról, 1949–1952 k.; FSU Kilényi–Dohnányi Collection).

70 Dohnányi számos órarenden kívüli elfoglaltságáról zsebnaptárai is árulkodnak, melyekben fel vannak tüntetve a fontosabb programok (Dohnányi Archívum: McGlynn letéti anyag).

71 Egy amerikai újságíró például egyenesen azt állította: Dohnányi annyira lelkesedik a tanításért, hogy nyolcvanévesen még két héttel több oktatást vállal a nyári kurzusokból. Lásd [N. N.]: *Family Will Join Him*.

72 A magyar származású, de Amerikában született és nevelkedett Kilényi 1928–1930 között tanult Dohnányinál Budapesten, majd 1946-ban vált életének egyik legfontosabb szereplőjévé, amikor is bajorországi zeneügyi biztосként (*music control officer*) elsőként volt módja hivatalos lépéseket tenni a zeneszerzőt illető politikai vádak ellen. A zeneszerző valószínűleg ezt viszonzandó szorgalmazta annyira, hogy egykori tanítványa az FSU tanári karához csatlakozzon.

>De legalább tanulmányaik idején élvezhetik a koncentrált zenetanulást?< Az is nagyon megnehezíti az amerikai egyetemeken a tehetséges növendék haladását, hogy itt a fősúly nem a zenén van. Pl. egy pianistának a jó ég tudja, hány tárgyból kell vizsgáznia, >félévi dolgozatokat írnia<, s ideje legnagyobb részét ilyenre vesztegeti.⁷³ Alig marad ideje gyakorolni. Legfeljebb éjjel jut hozzá, akkor pedig oly fáradt, hogy nem végezhet tökéletes munkát. >Mindez a „liberális oktatás” szellemében történik, és talán valóban felkészíti a tanulót a későbbi életre: számítson sok mindenre, és sose könnyítsük a dolgát. A nehézségekért, az amerikai egyetemek forgalmi dugó jellegéért⁷⁴ az európaiak általában az amerikai középiskolákat okolják, mondván, hogy túl sok időt pocsékolnak el anélkül, hogy valóban szükséges dolgokat tanítanak a gyerekeknek. Túl sokan jönnek egyetemre úgy, hogy képtelenek magasabb tanulmányok elvégzésére, mivel saját anyanyelvükön sem tudnak írni-olvasni, még kevésbé más nyelveken – vagy a zene nyelvén.<

Ha visszatérek a tanácsokra, melyeket adni szeretnék, akkor inkább a tanárnak kell tanácsolnom, mint a tanítványnak. Egy tanárnak mindenkor ügyelnie kell tanítványa jellemére is. Én úgy ismertem az én tanítványaimat, hogy jellemük nyitott könyv volt előttem. Igyekeztem még legapróbb hibáikat is kiküszöbölni.

Nagyon sok függ a művész jellemétől is, hogy mennyire viszi az életben. Emlékszem egy fiatal hegedűsre – gyakran játszottam a régmúltban vele –, anyja túlságosan elkényeztette valaha, egészen ferde irányba terelődtek gondolatai és jelleme. Korán meghalt, ma már alig tud róla valaki is.⁷⁵ Hasonlóképp ismerek óriási technikájú művészeket, de hiányzik hozzá intelligenciájuk, érzésviláguk, hogy igazán nagyra fejlődjenek. Manapság persze oly nagy a fejlettség a technika terén, hogy ugyancsak nagy erőfeszítés kell lépést tartani vele. De csak kevesen tudják, hogy a technika nem elég. Szív is kell hozzá. És kevesen tudják, milyen nehéz pl. Schubertet játszani. Tanítványaim közül is csak nagyon kevesen képesek rá.

*Mindég ragaszkodtam tanítványaimhoz, s ők is hozzám. Egy úgynevezett „családi” viszony állt fenn köztünk. Minden erőmmel igyekeztem átadni nekik valamit abból az adományból, amit én örököltem. Sohasem igyekeztem azonban erőszakkal befolyásolni őket, csak tanácsot adtam. Számos ta-

73 Dohnányi azonban még ezeken a nehézségeken is igyekezett átsegíteni növendékeit. Catherine A. Smith visszaemlékezésében (57. l.) elmeséli: amikor rossz jegyeket szerzett általános tárgyakból, Dohnányi felajánlotta, hogy bejár vele egy atomfizika-kurzusra, míg Dohnányiné a németvizsgára segítette felkészülni.

74 Dohnányi itt feltehetőleg az amerikai egyetemek nagy növendéklétszáma és a diákoktól megkövetelt szerteágazó tanulmányokra utal.

75 Valószínűleg Vecsey Ferenc hegedűművészről (1893–1935) van szó, bár a megjegyzések vele kapcsolatban részben vitathatók.

nítványom volt, kik világsikerre tettek szert.⁷⁶ Büszke voltam rájuk, mert úgy éreztem, hogy sikerükben legalább kicsiny mértékben nekem is részem volt.*

Persze állandó a versengés a zenetanárok közt és mindent elkövetnek, hogy elhalásszák egymástól a tehetséges növendékeket. Én a magam részéről kijelentettem, hogy csak akkor fogadok el más tanártól növendéket, ha az illető tanár személyesen kér fel arra, hogy tanítványát elvállaljam. Ez több ízben meg is történt, de bizony volt eset, amikor nem történt meg, az illető tanár annyira görcsösen ragaszkodott tehetséges növendékéhez.

>Utolsó tanácsom a növendékekhez, hogy próbáljanak meg mind többet tudni, és (ahogy a matematikában és az idegen nyelvekben) minél korábban elkezdni a tanulást. Ha elég intelligensek, egymást is tanítani tudják és egymástól is tudnak tanulni.< Minden héten kétszer a rendes leckeórákon kívül oly órát adtam, melyen valamennyi egyetemi pianista részt vett; azt „class”-nak nevezték el, mert rendkívüli „tanfolyam” volt és az úgynevezett mesteriskola jellegével bírt.⁷⁷ Ilyenkor valamelyik növendék mindég előjátszott nekem és én megbíráltam. Érdekes, hogy annak ellenére, hogy igyekeztem kellemes, csaknem humoros légkört teremteni, >viccelődni, beszélgetni a fiatalokkal<, *s a növendékek nagyon is élvezték a „class”-t (még idegenek, azaz nem zenei növendékek is bekéredzkedtek),* mégis mindazok, akik előjátszottak, még ha már koncertező pianisták voltak is, jobban drukkoltak, mint egy nyilvános előadáson. Mert az volt az érzésük, és nem ok nélkül, hogy a hallgatóság, tehát az ifjúság – többnyire mind riválisok –, sokkal szigorúbb bírálatban részesíti őket, mint akár a közönség vagy az úgynevezett „hivatásos kritikusok”. >Sok tehetség és erő van az amerikai zenei növendékekben, nincs alapja a lekicsinylésnek vagy rosszallásnak.<⁷⁸

76 Dohnányi legnevesebb tanítványai: Böszörményi Nagy Béla, Dániel Ernő, Ferenczy György, Fischer Annie, Földes Andor, Solti György, Szegedi Ernő.

77 A nagy nyilvánosság előtt zajló, igen népszerű *piano repertoire class* minden tanévben szerepelt az órarendjén – csaknem intézményesült jellegét bizonyítja, hogy az évek előrehaladtával mindig azonos időpontban tartották. Az órát így írja le Dohnányi egy kiemelkedő tanítványa: „His piano master classes are the highlight of his week and are attended by students of other teachers in the university, professors, visiting musicians, and of course his own pupils. At these classes an atmosphere of complete informality prevails. He begins by inquiring what pieces his pupils have prepared, then chooses the programme to be played at that session. Regardless of mistakes, or how poorly a pupil may play, I have never seen him become rude or lose his temper. In fact, he tries to cover up the pupil's embarrassment. Sometimes he will play the piece himself.” „[Dohnányi] zongora mesterkurzusa a hét csúcspontja, amelyen más tanárok növendékei, professzorok, zenész vendégek és természetesen saját tanítványai is részt vesznek. Ezeken az órákon teljesen informális légkör uralkodik. Dohnányi általában végigkérdezi, hogy növendékei mivel készültek, aztán kiválasztja azokat a darabokat, amelyek az adott alkalommal sorra kerülnek. Bármennyi hibát is ejtett, vagy bármilyen gyengén is játszott a tanuló, soha nem láttam, hogy elveszítette volna a türelmét. Inkább megpróbálta oldani a tanítvány zavarát. Olykor ő maga játszotta el a darabot.” Holley: i. m., 15. Egy ilyen alkalmat még hangfelvételen is megörökítették (1956. március 1., FSU Dohnányi Collection).

78 A bekezdés utolsó, dicsérő mondata ugyan csak az amerikai kiadásban szerepel, Dohnányi valóban viszonylag elismerően nyilvánult meg floridai tanítványairól. Egy magánlevelében például így írt: „A tanítványokra persze nem szabad budapesti mértéket alkalmazni, de a nívó nem rossz, s határozottan

>Most a nagy örömöm az, hogy tanítványaim egyre inkább megismerik zenémet azon keresztül, hogy megismernek engem, és megismernek engem zenémen keresztül. Az amerikai fiatalok különböznek az európaiaktól. < Az amerikai fiatalságban *van bizonyos konfidencia, önbizalom, ugyanakkor azonban* lelkes, melegszívű és tisztelettudó azokkal szemben, kik ezt a tiszteletet kiérdemlik. Az utcán odakiáltják: „Hallo”, de ezt olyan kedvesen, oly közvetlen mosollyal teszik, hogy az embernek felmelegszik a szíve tőle.

Talán szexuálisan⁷⁹ érettebbek, de szellemileg naivabbak, mint a mi fiatalságunk, s ennek főleg a „high-school” az oka. Ámbár elveszik a gyermekek idejét, nagyon keveset tanítanak abból, amire szükségük lenne. Jóformán az egyetemen kell a növendéknek megtanulnia még a helyesírást is, egyéb tantárgyról nem is beszélve.

Van az amerikai fiatalságnak egy kedves tulajdonsága – hogy nagyon kíváncsi. Nem tolakodóan, csak éppen hogy minden iránt érdeklődik. Valahányszor feleségem unszolására alávetettem magam, hogy új öltönyt vagy cipőt vásároljak, másnap >– ahogy nemrég is történt –< már az egész egyetemen mindenki, akivel találkoztam, beleértve még a tanárokat is, érdeklődéssel jegyezték meg, milyen szép új öltönyöm vagy cipőm van. Még egy új nyakkendőt is észrevettek és megdicsérték. >Születésnapjaimon ünnepséget rendeztek.< És valahányszor múltunkról, menekülésünkről, magyarországi élményeinkről beszéltünk, végtelen figyelemmel s részvétellel figyeltek minden szavunkra... >És keményen dolgoztak.<

Képesek a legintimebb kérdéseket a legtermészetesebben feltenni. Minap azt kérdezte tőlem valaki, egyik kompozíciómra vonatkozólag, szerelmes voltam-e, mikor ezt írtam?

Azt válaszoltam neki: „Én mindég szerelmes voltam”. És ekkor, azt hiszem, nem mondtam valótlant.

*Tanítványokat csak audition, azaz előjátzás előzetes meghallgatása alapján vállaltam el, ami során meggyőződtem róla, hogy csakugyan tehetségesek. Szívesen vállaltam freshman-eket,⁸⁰ mert azok még nem volt[ak] „elrontva”. Idomíthattam őket a saját elgondolásom szerint. Voltak úgynevezett „Doktor kandidátusaim”, akik zenei doktorátusra pályáztak, melyet a mi egyetemünkön kívül csak egy egyetemen nyerhettek el.⁸¹ Két esztendőre kellett idejönniük, hogy a tanfolyamot elvégezhessék, mely főleg lecture-ökből és hangversenyekből (szóló és zenekarral) állt. Eleinte csak nekem és

sokkal jobb, mint Tucumánban.” (Dohnányi levele Laczkovich Jánosnak, 1950. január 21., FSU Dohnányi Collection); másutt pedig: „Zongora tanítványaim (heten vannak) nagyon jók” (Dohnányi levele Kilényinek, 1952. november 1., FSU Kilényi-Dohnányi Collection).

79 Az angol változatban: „socially”.

80 Alapképzésben (*undergraduate*) elsőéves hallgató.

81 Egy kiemelkedő tanítványának, Howard Silberernek az országban elsőként sikerült szervezett képzésben megszereznie a *Doctor of Music* fokozatot. Korábban ezt csak tiszteletbeli címként lehetett elnyerni, 1951 őszén azonban az FSU egyike lett azon két egyetemnek Amerikában, amely a doktorátus ilyen megszerzését lehetővé tette.

Kilényi Edének voltak ilyen doktortanítványai. Mivel úgyszólván valamenynyire tanárok voltak már valahol, bizonyos időre szabadságot vettek, hogy egy-egy szemeszterre idejöhessenek tanulni, lehetőleg legrosszabbkor, amikor már betelt tanítványaim létszáma, s az ő jövetelük nekem külön óraszámot jelentett tehát külön megfeszített munkát. Annál is inkább, mert a zenekari hangversenyeiket, még Kilényi növendékeinél is, én vezényeltem, s ez számos, vagy inkább számtalan próbát jelentett.^{82*}

Az egyetemi zenekar, néhány csekély kivétellel, csupa növendékből áll. Valamennyiüket nagyon elfoglalják tanulmányaik, s nagyon gyatrán honorálják is őket, így nehéz fegyelmet tartani köztük, viszont én – kissé lehordva őket, fegyelmet teremtettem, s a legtöbbet sikerült kihoznom belőlük. Igazán rendes előadásokat produkáltunk, sokan azt mondták, még New Yorknak is díszeré válnék.⁸³ Ezekért a fáradozásaimért természetesen nem kaptam az egyetemtől semmiféle külön tiszteletdíjat. Ezt mint önként, szívésségből tettem: a fiatalság iránti szeretetből s az emberiségért, talán inkább saját lelkiismeretem parancsát követve, hogy segítsek, hogy közreműködjem, saját erőmet akaratlanul is túlbecsülve.

[9. A komponálásról]

*Leginkább komponistának éreztem magam, ha többféle minőségben is szerepeltem. Mert csak a komponista az alkotó. És az, amit alkot, halála után is fennmarad – halhatatlanná teszi – fenntartja nevét az utókor számára. Ha kompozícióimról beszélek, újra csak azt ismételhetem, hogy nem voltam különösen szorgalmas, de igyekeztem mélyreható és a kifejezésben pontos lenni. Mint a levélírást, amit különösen utáltam, mert nagyon nehezemre esett – én is úgy voltam vele, mint Schumann, hogy inkább zenével szerette kifejezni magát –,⁸⁴ kompozícióimat is halogatni szerettem, annál is inkább, mert nem akartam alkotni inspiráció nélkül. Ezért akárhányszor megesett a régmúltban, hogy utolsó percben, az előadás előtti napon fejeztem be valamely, főleg kamarazeneművem. Egyszer, mikor még fiatalember koromban Angliában előadtam első alkalommal Csellószonátámat, partnerem, szegény Lebell ugyancsak izzadt, mert egy nappal előbb adtam

82 A következő tallahasseei növendékkoncerteken vezényelt: 1953. január 30. (Howard Silberer), 1957. január 21. (Frederic Kirchberger), 1958. január 13. (Catherine A. Smith), 1958. március 17. (Paul Parmelee), 1959. január 12. (Joseph Running), 1959. október 30. (Eugene Jennings), 1960. január 18. (Edward Thaden).

83 Lásd például a következő kritikát: „... no applause meter was available to provide absolute evidence, the audience reaction would indicate that last night's concert was one of the most successful ever presented by the local orchestra.” „nem volt ugyan minden kétséget kizáró bizonyosságot adó tapsmérő szerkezet, de a közönség reakciója azt mutatta, hogy a tegnapi esti koncert egyike volt a helyi zenekar valaha volt legsikeresebb hangversenyeinek”. L. H. S.: „Second State Symphony Concert Given”. *Tallahassee Democrat*, 1952. február 26.

84 Dohnányi levélírás iránt érzett ellenérzéseiről részletesebben lásd még Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, 168–169.

át neki az utolsó oldalakat, s egész éjjel gyakorolnia kellett, hogy lépést tarthasson velem.⁸⁵ Még az is megesett, hogy egy zongoraművem, mely nem nyert befejezést, magán az előadáson improvizáltam.^{86*}

Ez nemcsak azért volt így, mert ugyancsak el voltam foglalva hangversenyekkel, utazással, tanítással, de mert, mint már említettem, akkor szerettem csak írni, ha legalább bizonyos fokig hangulatban voltam. Egy komponista, ha bizonyos rutinja van, bármikor alkothat „valamit”, de az távol fog állni attól, amit ihletben teremtené. Persze az úgynevezett ihlet „inspiráció” nem azt jelenti, hogy egyedül bezárkózva üljek, s várjak, míg a múzsa rám lehel, vagy homlokon csókol. Az ember akárhol lehet inspirálva. Vonaton, repülőn, néha még egy nagy társaság kellős közepében is, ha elkalandoznak a gondolatai. Fiatal koromban sokat utaztam vonaton. Nem egy művem főrészei ilyen utazások közepette születtek meg.

Persze amit az ember egyszer leír, az nem jelent[i], hogy végleges. Újra és újra át kell azt nézni, csiszolni, dolgozni. Hányszor vettem el teljes oldalakat, mert nem feleltek meg ízlésemnek, sőt egész fejezeteket írtam újra.⁸⁷ A 2. szimfóniámat [Op. 40] pedig tíz év után teljesen átdolgoztam.

Az ember persze könnyebben dolgozik csendes, nyugodt légkörben. De én nem voltam ilyen tekintetben ideges, s ha közvetlenül nem zavartak, dolgozni bírtam, még ha beszédet hallottam is, csak zenei hangok zavartak meg. Azok mellett képtelen voltam alkotni. Persze ez nem jelenti, hogy sokszor órákig nem ültem megfeszített idegekkel, halálra fáradtan, verejtékezve a kottapapír mellett, hogy egy megoldást megtaláljak, hogy valamit tökéletesítsek.

>Tanítványaim< Gyakran kérdezgettek, mi a kedvenc művem? Ilyenkor azt feleltem, hogy: nincs. Tagadhatatlan, legbüszkébb vagyok a *Cantus vitae* [Op. 38], melyen három évig dolgoztam, de a gondolatokat hozzá hosszú éveken át gyűjtöttem, érleltem,⁸⁸ és a 2. szimfóniámra, mit tíz évi pi-henés után itt Floridában teljesen átírtam, s mely oly sikert ért el két évvel ezelőtt Minneapolisban, Doráti Antal vezényletével, hogy ugyanabban az évben meg kellett ismételni.⁸⁹ Nemcsak azért ragaszkodom ezen műveimhez,

85 Erről lásd uott, 37–38.

86 Az Op. 6-os Zongora-passacagliáról van szó (bemutató: 1899. március 4.). Az esetről a Dohnányi két felesége által írt életrajzok emlékeznek meg: Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*, 32., illetve Elsa Galafrés: *Lives...Loves...Losses*. Vancouver: Versatile, 1973, 130. Kritikákban, családi levelezésben nincs nyoma a történetnek.

87 A Dohnányitól fennmaradt kompozíciós források viszonylagosan kis száma látszólag nem felel meg ennek az állításnak, de feltehetőleg minden műhöz voltak vázlatok, fogalmazványok, csak elkallódtak, esetleg maga a szerző semmisítette meg őket.

88 A *Cantus vitae* keletkezéstörténetéről lásd James A. Grymes: „A *Cantus vitae* (op. 38) szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója”. Ford. Mészáros Erzsébet, in: Sz. Farkas Márta (szerk.): *Dohnányi Évkönyv 2004*, Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005, 3–20.

89 A 2. szimfónia első változata 1942–1946 között keletkezett, bemutatója Londonban volt. Dohnányi 1954-ben újra elővette művet, javítgatta, s ennek az új változatnak a bemutatójára került sor 1957. március 15-én Minneapolisban. Az előadásnak valóban sikere volt, Doráti újra műsorra tűzte, de a

mert ezek a legmonumentálisabbak, de mert ezek legjobban fejezik ki gondolatvilágomat, életfilozófiámat.⁹⁰ *Itt, ezekben a művekben én beszélek a közönséghez, mint ahogyan Schumann egyik *Kinderszenéjének* a titulusa: „Der Dichter spricht...”*

Rendszerint nem a legnépszerűbb műveim a kedvenceim. *Egy alkotás az írójának úgyszólván gyermeke, mely voltaképp mások szemébe mostoha.* Így például mindenfelé 1. kvintettemet [Op. 1] játsszák, az a népszerű. Pedig én sokkal többre becsülöm a 2. kvintettemet [Op. 26] és nagyon örültem, hogy >négy éve< Edinburghban azt adhattam elő.⁹¹ *És ebben, azaz ezen művem értékelésében egyetértett velem a nagy zenekritikus, Tovey is, ki ezt a művet könyvében olyan szépen jellemezte.*⁹²

*Mikor az egyik talán legismertebb művem, a *Gyermekdal-variációim* [Op. 25] felől érdeklődtek az emberek, azt kérdezték, vajon az a kis gyermekdal téma inspirált-e, hogy művemet rá felépítsem? Ez tévedés. Nekem nagymérvű variációk voltak az agyamban és kutattam valami egyszerű kis motívum után, melyre ezt az alkotást felépíthessem.⁹³ Mint ahogyan Rodin is a „Gondolkodó” alkotásánál egészen bizonyosan nem a modellt választotta meg először, de a gondolat kifejezésén mélyedt el. Persze szívesen választottam ezt a kis gyermekdal motívumot, mert ez humorra is alkalmat adott. Mindég kedveltem a humort; a jóindulatú humort, a derűt, melynek nincs köze a keserű iróniához. Ezért kedveltem Dickenst. A humoráért. És csak

kompozíció még a két előadás között is csiszolódott (ekkor jött létre a „3.” változat), részben egyébként éppen a karmester javaslatai nyomán. Az ezzel kapcsolatos levelezést az FSU Dohnányi-gyűjteménye őrzi, részleteit elsőként közölte James A. Grymes: „Compositional Process in Ernst von Dohnányi's Symphony in E major”. MA thesis, Tallahassee: Florida State University, 1998.

90 Dohnányi így írta le *ars poeticáját* egy levelében: „A Szimfónia [2. szimfónia, op. 40] – első változatában – mintegy 12 éve készült, azt követően, hogy megírtam Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményén alapuló művem, a *Cantus vitae* szólókra, kórusra és zenekarra. [...] a Szimfónia ugyanezen gondolatok hatására született. Ezek lényege – meglátásom szerint és Madách szavaival élve: 'A cél, megszünt a dicső csatának, / A cél halál, az élet küzdelem, / S az ember célja e küzdés maga'.” Eredetiben: „The Symphony was written – in its first version – about 12 years ago, after I had composed my 'Cantus vitae', a work for Soli, Chorus, and Orchestra based on words taken from Imre Madách's dramatic poem 'The Tragedy of Man'. [...] the Symphony [...] arose under the influence of the same ideas. The essence of these, – in my opinion, also Madách's work: 'The goal is the end of the glorious fight; the goal is death, life is a struggle.'” Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi Collection).

91 Dohnányi – egy kubai kényszerkitérőt nem számítva – 1949 után egyetlen alkalommal lépte át az Egyesült Államok határát: amikor 1956 nyarán Nagy-Britanniába utazott lemezfelvételre, illetve az Edinburgh International Festival három, az ő zeneszerzői életműve előtt tisztelő koncertjére (1956. augusztus 21., 23., 26.). A kedvező fogadtatás és az Európába való visszatérés érzelmileg nagy hatással volt rá.

92 Donald Francis Tovey: „Dohnányi, Ernst von”. In: *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, vol. 1. Ed. Walter Wilson Cobbett, Colin Mason, London–New York–Toronto: Oxford University Press, 1929, 21963, 327–331.

93 Ez a variációs gondolkodás egyébként nem jellemző Dohnányira, más műveiben inkább – Beethovenhez, Brahmszhoz hasonlóan – a motivikus variáció jelenik meg (sokszor egészen elvont formában). Különös, hogy a gazdag variációs életmű legismertebb darabja éppen egy kompozíciós stratégiáját tekintve atipikus darab lett.

nehezen találtam lelki kapcsolatot olyanokkal, kiknek nem volt érzékük a humor iránt.*

*Már elmondtam, hogy – legalábbis az én esetemben és a legtöbb alkotó esetében – a komponáláshoz feltétlenül szükséges az inspiráció. De még valami szükséges, amit már szintén említettem. Az előtanulmány. Kellő felkészültség nélkül nem lehet maradandót alkotni sem a zene, sem a képzőművészet terén. Vannak azonban festők vagy zeneszerzők, kik a világon semmit sem tanultak, mégis nekiállnak alkotni. Voltak tanítványaim a kompozíció osztályon, kik egyetlen hangszert sem ismertek, sőt még hallásuk sem volt. Eszerint manapság legkönnyebb dolog komponálni. Ezek a komponisták csak egyre töreksenek: hogy originálisak legyenek.*⁹⁴

Milyen más Bartók igazi originalitása!⁹⁵ Ahogyan az szinte önmagától kibontakozott! Bartók Béla mondta nekem egykoron, még 1900-ban, mikor teljesen abbahagyta a régi irányú alkotását: „Minek is komponáljak?” mondta keserűen. „Hiszen mindent megírtak már, amit írni lehet, ezen a világon.”

*És akkor én voltam – éppen egy amerikai hangversenykörutamról visszatérve –, ki Strauss Richárd művéről, [az] *Also sprach Zarathustra* [ról] beszéltem neki, melyet kinn hallottam. Eljátszottuk a művet négykezesben, s ez annyira megihlette, hogy elhatározta, ezentúl ebben az új irányban fog alkotni.*⁹⁶

De Bartók tudta, mit csinál. Neki megvolt a teljes felkészültsége, tudása és tehetsége.

*Ő új utat akart törni.*⁹⁷

94 Hasonló megfogalmazás egy interjúban: „Music must be free, a composer must write from inspiration. [...] You see, if you are just trying to do something because that thing hasn't been done before – if that's the reason for doing it – the result will naturally not live long. I call this method of composition 'college style'.” „A zenének szabadnak kell lennie, egy zeneszerzőnek az inspirációt követve kell komponálnia. [...] Tudja, ha csak azért próbál az ember megalkotni valamit, mert az még nem létezett korábban – ha ez az egyetlen oka, hogy megcsinálja –, az eredmény nem lesz hosszú életű. Ezt a fajta komponálást én 'főiskolás stílusnak' nevezem.” Doris Reno: *Pianist Dohnányi. A Serene Artist*, forrás és dátum nélkül (FSU Dohnányi Collection).

95 Bartók iránti tiszteletének Dohnányi több amerikai interjújában is hangot ad, amikor is – általában Stravinsky mellett – őt emeli ki, mint a legrokonszenvesebb kortárs zeneszerzőt. Lásd például: „Everything that is grand and great, I admire. [...] But the best of the moderns, I think, are Bartok and Stravinsky.” „Mindent, ami nagyszerű és nagyszabású, csodálok. [...] De a modernek közül, azt hiszem, Bartók és Stravinsky a legjobbak.” Betty Patterson: „Master Musician Joins FSU Faculty”. *Tallahassee Democrat*, 1949. november 6.; „Dr. Dohnanyi said his favorite composer is Bach, and his favorite moderns, Bela Bartok, Stravinsky, Prokofieff.” „Dr. Dohnányi azt mondta, kedvenc zeneszerzője Bach, és kedvenc modern szerzői Bartók Béla, Stravinsky, Prokofjev.” Carlo M. Sardella: „Noted Musician To Be Guest Artist Tonight”. *Evening Union*, 1953. április 9.

96 A Bartók-források nem igazolják a fenti, a Dohnányi-irodalomban több helyütt felbukkanó történetet. Erről részletesebben lásd Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jenlenkor Kiadó, 1999, 83–84.

97 Feltűnő, hogy Dohnányi meg sem említi a népzene mint Bartók „új útjainak” inspirációját, de ennek aligha kell több jelentőséget tulajdonítanunk – inkább a szöveg felületességét jelzi.

Mikor Magyarországon ottlétem utolsó évei alatt modern komponisták be- küldték hozzám műveiket, hogy a rádióban előadjam a zenekarral s én eleget tettem kéréseiknek, a közönség csupa szitkozódó levéllel halmozta el a rádiót.⁹⁸ Pedig a magyar közönségnek beleszólása volt a rádió műsorába, mert havonta fizettek használatáért. Ezért csökkenteni kellett az effajta művek előadását, s ily módon számos modern komponista lett halálos ellenségem, kik aztán, a második világhá- ború után minden alkalmat felhasználtak, hogy árthassanak nekem, s hogy vissza- térésemet megakadályozzák, mivelhogy sokkal könnyebben boldogultak az én „rivalitásom” nélkül.⁹⁹ Biztos forrásból jutott el hozzám, hogy amíg Oroszország- ban nagy sikerrel adták elő műveimet, azok szigorúan tiltottak voltak Magyaror- szágon. És hogy ez az üldöztetés, ez az ellenséges propaganda, ez a hihetetlen had- járat Magyarországról indult ki ellenem, mely még az itteni üldöztetéseimet is eredményezte.

*Volt idő, mikor igazán nehéz körülmények közt éltünk, mégsem éreztem so- ha szegénynek magam. Tudtam, hogy a sors ellen úgys hiába hadakozom, s hogy nincs módomban a körülményeken segíteni, ezért igyekeztem megnyugodni ben- nük. Az egyetemen sohasem folyamodtam semmiféle kiváltságért, sohasem köve- teltem, hogy velem kivételt tegyenek. De azt a tudatot, hogy művész vagyok, nem tartottam szerénységségnek. Elvégre ez Isten ajándéka, s hálátlanság lenne ír- nyában, ha ezt nem venném tudomásul. S ezt úgy igyekeztem meghálálni, hogy minden alkalmat megragadtam, hogy tanítványaimnak továbbadhassam azt a kivé- teles, nekem juttatott adományt.

És ezt szeretetből is tettem. Valahányszor segíteni tudtam, boldognak és erős- nek éreztem magam. A lelkem fiatal maradt, s azt képzeltem, ha kényszerítem ma- gam lépést tartani a fiatalokkal, s minden kötelességemet elvégzem, amit az élet rám ró, sikerül fizikailag is fenntartani az iramot. Pedig most már tudom, érzem, hogy kímélni kellett volna magam. Többet kellett volna pihennem, magamnak és családomnak élnem. Azt képzeltem, az élet titka az, hogy lehetőleg másokért él- jünk. Az is önbizalmat adott nekem, hogy tudtam, hogy feleségem szervezetileg gyenge, s védelemre, gondoskodásra szorul. És az volt az érzésem, hogy a világ számára is bizonyos mértékben fontos vagyok. Hiszen annyi ember fordul hozzám tanácsért, sok neves művész is.*

98 Vázsonyi: i. m., 229–233.

99 Dohnányinak nem voltak pontos értesülései támadóinak személyével kapcsolatban. Lásd egy levelét: „Az én 'háborús' ügyem csak nem akar rendbe jönni. [...] A dolog a Salzburgi 'magyar' bizottságból indul ki, s mint értesülök, Pestről fűtik Jemnitz és társai, úgy szinte Veress Sándor hívei (ő maga nem). Mind a kettőre többször kijelentettem, hogy tehetségtelenek; hát ez a bosszú! Szép világ!” Dohnányi levele Dohnányi Máriához, 1946. február 20. In: *Dohnányi családi levelei*, 17

ABSTRACT

VERONIKA KUSZ

ERNST VON DOHNÁNYI TO THE POSTERITY

Búcsú és üzenet (Message to Posterity)

“I would rather remain silent” – wrote Ernst von Dohnányi in a letter when he was asked to tell a few words about his newly revised Symphony no. 2. Indeed, he usually remained silent instead of speaking about his works, or any other topics, moreover he was a confessedly terrible correspondent. Therefore it is understandable that his booklet-length memoirs, published as *Message to Posterity* in English (Ilona von Dohnányi [transl.], Mary F. Parmenter [ed.]; Jacksonville, Florida: Drew, 1960) and as *Búcsú és üzenet* [Farewell and Message] in Hungarian (München: Nemzetőr, 1962) are very important sources for Dohnányi research. Although the English and Hungarian versions are not exactly the same, both texts touch on such important subjects as Dohnányi’s childhood, his feelings about his emigration, the political slanders, teaching, composing, or even sight-reading. However, scholars rightly query the authorship of the *Message*: the sometimes sentimental and pathetic style of the writing suggests that Dohnányi’s third wife played a more important role in creating the text than that of a “translator” as it is written in the American publication. In my study, I have tried to present the significance and the problems of the booklets; and then to publish an edited version of five chapters of the memoirs in which after comparing the English and Hungarian versions, I have added explanatory comments, and have made an attempt to distinguish the two “authors” of the text.

Veronika Kusz (b. 1980, Kaposvár) studied musicology at the Liszt Academy of Music, Budapest (1998–2003, doctoral studies: 2003–2006). In the academic year 2005/2006 she was a Fulbright Fellow in the United States, conducting research in the American Dohnányi Collection (Florida State University, Tallahassee). She defended her Ph. D. thesis on Dohnányi’s American years in 2010. She is currently a research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. She has published studies on Dohnányi and Pál Járdányi.

DOCUMENTA

Zempléni Kornél

A FÚGÁK FÚGÁJA*

A Wohltemperiertes Klavier II. kötetének b-moll fúgája

A fúga műfaja, szakmuzsikus és műkedvelő számára egyaránt, nem minden alap nélkül kötődik J. S. Bach nevéhez. A 14. század óta ismert és az évszázadok során többszörös tartalmi változásokon átment fogalom végül is az ő kezében vált a zenealkotás legnagyobb igényeket támasztó műfajává.

Mindig szubjektív és egyéni döntés kérdése, hogy kinek-kinek ki a legkedvesebb zeneszerzője, egy-egy műfajon belül mi a kedvenc Bach-fúgám, mégis habozás nélkül választom a II. kötet fisz-mollt, nem csak kontrapunktikus szerkezete (három szubjektum háromszoros ellenpontban), nem is csak formai felépítése miatt, de legelsősorban érzelmi gazdagságáért, gyengéd, elégikus hangjáért.

De ha a kérdés az, hogy melyik fúgát tartom a *legtökéletesebbnek*, megint csak nem fogok habozni: a II. kötet b-mollt! Ennek a kis tanulmánynak az a célja, hogy ezt az állítást magyarázza és érvekkel alátámassza. Annak ellenére, hogy érdeklődésünk középpontjában a fúga áll, azért némi figyelmet a prelúdium is megérdemel.

A fúgák elé komponált bevezető tételek többfélék: prelúdiumok, fantasiák, toccaták. A *Wohltemperiertes Klavier* 48 prelúdiuma között *tipológiailag* ezek mind, de még másfélék is fellelhetők. Vannak, amelyek egyszerű hangzatbontásokkal (figurációkkal) preludálnak (I. C, II. Cisz), ugyanezt többé-kevésbé *melodizálják* (I. D, d), mások ezt virtuóz módon, *tokkátaszerűen* teszik (I. c, B, illetve F, G). Akad közöttük arioso (II. cisz, fisz), pastoral (I. E, II. Esz, A), ouverture (II. g, de szerintem, metruma ellenére is az I. esz, II. Fisz is), de olyan is akad, melyet fantasiaként (I. Esz), vagy táncjátékként (II. d) foghatunk fel. Ne feledkezzünk meg a kétszólamú *invenciókról* (I. Cisz, többszólamai ellenére I. fisz, II. e, a). Háromszólamú *sinfonia* is van, az I. A-dúr például nem is akármilyen: két kontraszsubjektum, háromszoros ellenpontban, mind a *hat* lehetséges szólamrendben, de sinfonia-jellegű a II. b-moll, vizsgálódásaink tárgya is. Igaz, úgy tűnik, csak egy témája van, de még ebben is elég hamar kételkedni kezdhünk. Nem nehéz felfedezni, hogy a támasztó-

* Zempléni Kornél kéziratban maradt tanulmányának részlete.

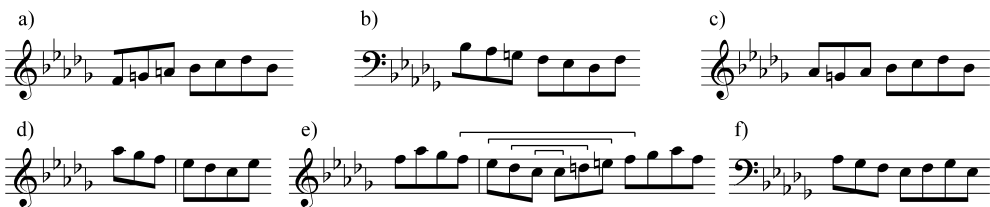
basszus (diszkantzáradék!) felett induló téma voltaképpen a 3. ütemben induló ellenpontok tetrachordjainak derivátuma.



Azok közül is a diszkanté, melyből azonban az első tetrachord hiányzik, cserébe viszont így jön létre a gyönyörű imitáció diszkant és basszus között. Ezekkel szemben azonban mintha egy teljesen új téma jelenne meg! Ezt az érzést az is alátámasztja, hogy az anyag nem véletlenül ismerős: az I. sorozat b-moll prelúdiumának alapgondolata ez. Ott az indulás okán a tizenhatodpár *anapesztusnak* (UU–) tűnhet, de ha jobban megfontoljuk, valójában már az ütem közepén (és még számtalanszor a darab során) *kétértelmű* (doppelfrasiert) első tizenhatoddal állunk szemben: kettős *késleltetéssel*, ami főleg a 2. ütemtől nyilvánvaló. Ez egyben azt is jelenti, hogy – elsősorban a II. kötet prelúdiumának ritmusképlete – egy hanggal *előbb* indul, tehát nem *anapesztus*, hanem *chorijambus* (–UU–).

Az „új téma” téves képzetét erősítené a 42. ütemben induló Asz-dúr és a 48-ban induló Gesz-dúr téma, ezek folytatása (44. és 50. ü.), ugyanis más szólamba kerül (a basszusé az altba, az alté a diszkantba), ám ez csak erre a két témára igaz, utána, még két témabelépés erejéig visszaáll az eredeti rend.

Az 5. és 6. ütem basszusa a témafej *inverzióját* szekvenciázza, és ezzel Deszdúrban zár. Bach azonban nyilvánvalóan *fűgált* (kvintválaszos) sinfoniát tervez, ezért a 7. ütem egy olyan motívummal modulál f-mollba, mely – bújtatva – tükör-rákfordításként már jelen volt a 4–5. ütem basszusában, innen kezdve viszont úgyszólván alapanyaga lesz a prelúdiumnak. Ez a különös, hurkot vető dallamocská nemcsak szinte állandóan jelen lesz, de fontos funkciója is akad: mindig igen nyilvánvalóan vezet a témabelépésekhez, többször két szólam *tükörmozgásában* (a 24., 41., 54. ütemekben). Állandó jelenléte persze csak a legkülönbözőbb *transzformációkkal* lehetséges. Az alapforma (a) mellett inverzió (b – 12. stb. ü.), a hurokhoz vezető tetrachord felváltása *váltóhangos* fordulatra (c – 11. ü.), a 27–28. ütemben megváltozott (ütemvonalon átfutó) metrikai helyzetben (d), sőt ugyanez más nézőpontból *rákmenetként* (e – lásd 54. ü.), végül *rectus* és *inversus* furcsa kombinációjaként: ereszkedő tetrachordot és emelkedő hurkot egyesítve (f – 50–51. ü.).



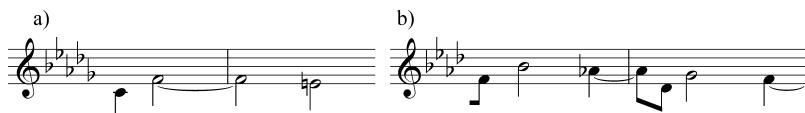
Első ízben tehát a diszkant f-moll „comeséhez” vezet, mely a *hangismétlés* + *chorijambus* motívum megismétlése folytán egy ütemmel bővül, hogy aztán a *záróklauzula* funkciójának megfelelő felidézésével a 16. ütem leütésén f-mollban zárjon.

A 16. ütemtől egy időre eltűnik minden, amit a téma (témák) jellemzőjeként regisztráltunk, azaz *epizód* következik, melyben 5 ütemen át a hurokmotívum az uralkodó anyag, majd 3 ütemben *inversus*, *rectus* és egy *kadenciázóvá transzformált* alak zár b-mollban. Itt csatlakozik ehhez a diszkant és az alt már említett *tükörmozgása*, mely, mint már sejtjük, és a továbbiakban látni fogjuk, új *Durchführungot* vezet be.

Ez a terület is két témabelépést tartalmaz, b-mollban és Desz-dúrban, melyben, ellentétben az expozícióval, nincs szükség a témák ütemekkel való bővítésére, sem moduláció, sem formai okokból. A *repetált hang + chorijambus* fél téma azonban, akár csak a comesben, itt is eggyel többször ismétlődik, sőt kivételesen, a 25–27. ü. diszkantjában *ellenpontként* is felbukkan.

A 37. ütem Asz-dúr zárata a 2. epizódot indítja el, melynek főanyaga a *hurkokkal* szemben az *anapesztus* (vagy chorijambus?), az első közjátéktól eltérően, melynek első 5 ütemében a figyelemkeltő a téma 1. és 2. ütemét összekapcsoló nyomatékos (hiszen a negyed értékek közt *egyetlen*) *szekundlépés*, csak azután következnek az anapesztusok. Figyelemre méltó még az is, hogy a comeshez és a 2. témás területhez vezető hurok (kettős hurok) előtt egyaránt *erős zárlat* áll (Desz-dúr és b-moll), ezért a 7. és 24. ütem inkább a téma részének hangzik, míg a 2. epizód végén ugyanez, a chorijambus és moduláció együttes hatására, félreérthetetlenül a *közjáték* része.

Most a szólamok közt furcsán megosztott Asz-dúr és (azonnal, mindenféle kötőanyag nélkül) Gesz-dúr téma következik. Ennek végén csal meg először várakozásunk: nem a várt közjáték jön, hanem egy olyan formai-tonális lelemény, melyet Bach máskor és máshol is használt már. A következő 15 ütem ugyanis (majdnem) pontos megismétlése az első 15 ütemnek, az expozíciónak, a diszkant és alt szólamcseréjével és *alsókvint-transzpozícióval*, hogy, miként az F-dúr invencióban és az I. E-dúr prelúdiumban, a szubdomináns hangnemből most alaphangnembe érkezzék. Ez a kézenfekvő manőver itt a szólamcsere és a vele járó néhány kényszerű változtatás (55., 58., 61–62., 68. ü.) miatt kevésbé feltűnő. Mindenesetre ez a *Durchführung* gyönyörű ellensúlya az expozíciónak. A b-moll témával a darab voltaképpen „haza is ért”, ami utána jön, természetesen *nem* közjáték, hanem terjedelmes *kóda*. Anyagát illetően a *nyolcadaprózás* a hurok minden változatát felhasználja, sőt a 74–76. ütem pompás új ötlettel gazdagítja a darabot: a szólamok felváltva haladnak a *teljes* (tetrachorddal induló) hurkos motívummal és *megismételt hurokkal*. Így a diszkant és az alt távolsága ütemenként váltakozik *terc* és *szext* között, hogy végül a 77. ütemben alt és basszus *ellenmozgásával* adja át a szót az utolsó, *anapesztusokat* hangsúlyozó 6 ütemnek. A kóda első négy üteméről nem esett még szó: a 70–71. ütem altjában (b) nem nehéz felismerni a 8–9. ütem diszkant záradékmotívumának (a) *diminúcióját*.



Mielőtt felvázolnánk a prelúdium formai diagramját, gondolkozzunk el valami különös jelenségen. A témás területek *nem témás toldalékai* vagy/és *betétei*, melyeket zárlatok határolnak, (és ezért a zárlat *után* a témához vezető hurkot *elkülönülni* érezzük), továbbá az epizódok, tehát az 5–6., 13–15., 16–23., 37–41. és természetesen az 59–60. ütemek 2, 3, 5 vagy 8 ütem hosszúságúak. Attól függetlenül tehát, hogy a témás területek hány ütemesek (4, 5 vagy 6), a felsorolt számok egytől egyig a *Fibonacci-haladvány* tagjai. Ez Bach-mű esetében nem meglepő, még csak nem is szokatlan. Ha viszont a kódat vizsgáljuk, ott 4–4–6 ütemes egységeket találtunk. Van azonban egy darab, az a-moll invenció, melynek formai váza $6 (=2+2+2) + 7 (=2+2+3) + 12$, tehát az első 13 ütemet egyensúlyban tartja a 3. szakasz, mely viszont *kétszeres léptékben*, $4+4+4$ ütemekben tagolódik. A mi kódánkról is azt állapíthatjuk meg, hogy valószínűleg *kétszeres léptékű*, ami széles-ségével nagyobb súlyt ad e formarésznek, de őrzí a $2+2+3$ -at.

Ü	1–15.	16–23.	24–36.	37–41.	42–54.	55–69.	70–83.
	15	8	13	5	13	15	14
F	Exp.	Ep.	Exp.	Ep.	Exp.	Repr.	Kóda
Sz	a–d		b–d		b/a–a/d	d–a	
H	b–f–z	esz–Desz–b	b–Desz	Asz	Asz–Gesz–Z	esz–b	b–b

Ü: ütemszám, terjedelem; F I: formai funkció; Sz: szólamok;
d: diszkant, a: alt, b: basszus; H: hangnem; Z: záróklauzula

A fúga elemzését is a témával kell kezdenünk. Nyilvánvaló, hogy – mielőtt *arculatot* kapna a ritmusképlettől – öt teljes és egy csonka tetrachordból áll, akárcsak – burkoltan vagy nyíltan – a prelúdium.



Ezt az egyszerű zenei alakzatot, Bach legközönségesebb építőkövét, nevezzük α -nak. Ebből a kis semmiből hozzák létre az elválasztások és léptékváltások a *ritmikailag, dallamilag önálló motívumokat*. Az első ütembeli szünet után a téma első fele ugyan még egy ütemnyit folytatódik, de az első léptékváltás már új motívumot hoz létre az első két tetrachord hangjaiból.



Nemcsak – felütés után – 2 negyed + 1 fél értékű *anapestus* született, de a két tetrachordot összekapcsoló intervallum is igen harsány: *szűkített kvint!* Felütéssel

vagy anélkül, a szűk kvintes fordulatokat fogjuk β -nak nevezni. De maga az a tény is, hogy a képlet a levegőben marad (gyenge végződés!), elég figyelemfelkeltő ahhoz, hogy észrevegyük: a 4. ütem kezdetén ennek *diminuált* és *komprimált* változata áll (compressus = szűk, azaz itt: *kvint helyett terc* ambitusú). Vagyis: $\gamma = \beta_{d-co}$. A β -nak hamarosan újabb variánsával is találkozhatunk. A zárómotívum eltérő metrikai helyzetben áll, felütésszerűen indul, és *záróragadványa* van, egy váltóhangos anapesztus, vagy – egészében tekintve – inkább chorijambus (–UU–). Ezt jelöljük δ -val; a zárómotívum így – a szűkkvint-lelépéssel együtt – $\beta_{var} = \beta + \gamma$.



Ezzel az alttéma le is zárult, a diszkantban induló comesszel szemben egy *kromatikus kontraszobjektummal* folytatódik.



Nem is lehet vitás, a diatonikus α -tetrachord legszűkebb (kromatikus) variánsa ez: $\varepsilon = \alpha_{co}$. Mint látható, az ellentéma vége a tonikai hosszú hangból előbújó δ_1 , a váltóhangos anapesztus tükörfordítása, mely a téma $\beta + \delta$ -ja ellen szekvenciázva f-mollból B-dúron és Asz-dúron át modulál vissza az alaphangnembe, ahol a baszsus témájával szemben az alté a kontraszobjektum. Utána az előzőhöz hasonló módon jut el a moduláció Esz-dúron és Asz-dúron át a második comes (tenor) f-moll témájához.

A második és harmadik témabelépés „szabad szólamaiban” annyi az érdekesség, hogy a 10. ütem diszkantjában afféle $\beta + \delta_a$ (augmentáció) található, a 13. ütemben meg a 2. ütem staccatóinak megfelelő β_{a-var} (augmentált variáns), ezúttal szünetektől szaggatottan, *levegősen*. Így zár az expozíció a 21. ütem leütésén f-mollban, hogy helyt adjon az első *epizódnak*.

Abban a következő anyagok játszanak szerepet:

(1) egy a-hoz csatlakozó α_{co} (ez a kromatikus menet [ε] ezúttal *levegős*) a baszsus 21. és 23. ütemében;

(2) e kromatika modulációs hatásának engedelmeskedő, a témazáró $\beta + \delta$ -t kvarttal feljebb megismétlő tenor, ugyancsak a 21., 23. ütemben;

(3) erre a $\beta + \delta$ -ra válaszoló alt a 22. és 24. ütemben.

A többi (szabad) szólamban kiegyenesedett δ -k (anapesztusok) imitálnak, átmozogva az üres negyedlépéseket, és ez vezet a közbjáték utolsó két ütemében is a 27. ütemben induló második témás szakaszhoz. Ez a szakasz mindössze 10 ütemnyi, ezt ugyanis rectus-témák *strettái* alkotják: előbb *tenor* és *alt*, majd a 33. ütemben *diszkant* és *baszsus* (b-mollban illetve Desz-dúrban). A négy szólam közül tehát kettőben szinte *egyszerre* szól a téma. Ez az oka annak is, hogy e *strettás* szakaszból (és majd a következőkből is) hiányzik a kromatikus kontraszobjektum.

A két szűkmenet között az elsőt alkotó szólamok mintegy folytatják a kerge-tőzést, *hemiolává* ($2 \times 3/2 = 3 \times 4/4$) alakítva a következő két – modulációs szűk-ségből született – ütemet.



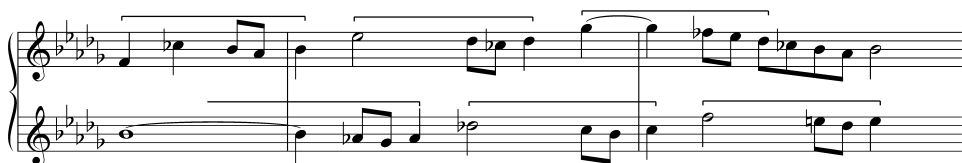
A 37. ütemben induló második epizód a basszus témazáró δ -jának szekvenciá-ját állítja szembe előbb az alt, majd a diszkant ritmikailag módosult α_{co-i} -jával (a kromatikus téma fordítása), amely a következő három ütemben a tenortól a diszkantig vándorol *föl*, miközben a δ -szekvencia *diszkant–alt–tenor* rendben jele-nik meg. A középső elég sajátosan módosul, de ha kipróbáljuk, milyen lett volna változtatás nélkül, rá kell jönnünk, megint Bachnak volt igaza: az ő változata sok-kal szebb és érdekesebb, mint a változatlan, makacsul következetes alak.



Ezután újra hosszabb szakasz következik. Teljes, négy témabelépést tartalma-zó *kontraexpozíció*, csak hogy ezúttal mind a téma, mind pedig a kontraszsubjektum *in inversione* (tükörfordításban) áll. A szólamok rendje: 1.) tenor (c. s.: diszkant), b-moll; 2.) alt (c. s.: tenor) b-moll comesből esz-mollba; 3.) diszkant (c. s.: alt) b-moll; 4.) basszus (diszkant ellentéma csak a 2.ütemtől) asz(!)-moll. Az első két téma megszakítás nélkül követi egymást, a következőkben azonban, modulációs szükségyszerűségből, 2-2 ütemnyi *betét* áll. Az 50–51. ütemben elindul egy nyolcad-füzér a basszusban, mely mintha a $\beta + \delta$ diminuált fordítása lenne.



A következő betét (56–57. ü.), hasonlóan a 31–32. ütemekhez, ismét *hemiolás*, ezúttal a kontraszsubjektumot záró δ imitációja a tenor és diszkant között.



A negyedik témafordítás után következik az immár harmadik epizód. Ha szerkezetében nem is, anyagában az 56–57. ütem betétjére emlékeztet: a szinkópált félértékű δ -val az alt és diszkant felesel, csak most a hosszú hangok *nem* az előző (kétértelmű) záróhangról érkeznek kvartugrással, hanem egy öthangnyi körülírással. Az imitált szekvencia modulációs haladását *alterációk* mozgatják: 62. ü.: feszf és cesz-c, asz-mollból Desz-dúrba; 63. ü.: c-cesz, Desz-dúrból Gesz-dúrba, ez utóbbi azonban sohasem érkezik meg, mert a 64. ü. leütése a basszus d-jével azonnal esz-mollá válik. Nincs szükség jelzésére, de *alteráció* valójában a 65. ü. c-je is, amivel elértük a b-mollt, ám ez az ütem *szubdomináns* (II⁶₅, majd IV⁷), úgyhogy a diszkant ezt az ütemet szekvenciázza a dominánsra, alkalmat adva a basszusnak a körülírás imitációjára. (Ez már a második *ötütemes* epizód!)

Amint az várható volt, most ismét szűkmenetek következnek, ugyancsak előreláthatóan *inverziókból*. Minthogy a kontraszsubjektum ilyenkor távol marad, a két betétütem (71–72.) beilleszti a basszusba a kromatikus témát (tenor és alt δ -t imitál). A két *stretta in motu contrario* a tenor–diszkant, illetve alt–basszus között zajlik.

E témás szakaszt természetesen epizód követi, és megint csak *hemiolás* rendben, de meglepő módon három ütemben. Hogy lesz a 9 metrikus egységből (3 x 3 félérték) 12 (3 egészértékű motívum)? Egyszerű kényszerből: a δ -szekvencia imitációját a szólamok *párokban* hajtják végre, a basszus a diszkanttal, a tenor az alttal *párhuzamban*, és amíg a szélső szólamok hemiolája a 77–78. ütemmel, a belsőké a 78–79.-el esik egybe. Így vezetnek Asz-dúrba.

Most újabb *Durchführung* következik, és ez mi is lehetne más, mint *vegyes szűkmenet*? A *stretta mixta* a 80. ütemtől a diszkant *inversusa* és a tenor *rectusa*, a 89.-től pedig a basszus *rectusa* és az alt *inversusa* között játszódik le, közben az alt egy ütemnyit idéz a kontraszsubjektumból is (82. ü.). A basszus (*rectus*) és alt (*inversus*) *strettájához* az eddigi leghosszabb, már csaknem epizódméretű betét (5 ütem!) vezet, főként $\beta + \delta$ -kból és nyújtott δ -kból, formai funkcióját *levegősségével* (csak három szólam: az alt szünetel!) hangsúlyozza Bach. A második *vegyes szűkmenettől* három egészen különlegesen kezelt ütem vezet a darab *kódaszerű* csúcására: béta+delta imitáció alt és diszkant között, melyben a *chorijambus* első hosszú hangja egyre *nyúlik*, az alt negyedhangja után a felső szólamé már *félérték*, az alté *háromnegyed*, hogy az utolsó kettő öt-ötnegyed hosszúságúvá nyúlják. Nehogy az utolsó *hat* ütem *észrevétlenül* találjon belopódzni a darab végére, a 95–96. ü. határán pompás *álzárlat* indítja a végső *stretta mixtát*. Ebben a diszkant és alt (szext) terc parallel *rectusszal*, a tenor és basszus válasza tercpárhuzamban *inversusszal* (és pikárdiai terccel) zárja a fúgát, ilyen módon diadalmas *fénnyel* borítva el az eddig igen komor és méltóságteljes darabot.

A formai diagramból hamar kitűnik, hogy a fúga szerkezete még a prelúdiumén is túltesz. A négyszólamú fúga két teljes expozíciója igazságosan igénybe veszi mindkétszer mind a négy szólamot, és a kontraszsubjektumból is kiveszi részét – egyaránt egyszer – a diszkant, tenor és basszus, ám *négyszer* az alt, aminek nyilvánvalóan nemcsak kontrapunktikus, de hangszertechnikai okai is vannak. A szűk-

menetes szakaszokban találkozunk a *diszkant* a *tenorral* (mindkét szólamrendben), a *basszussal* (egyszer), az *alt* a *tenorral*, a *basszussal* (mindkét szólamrendben). A hiányzó *diszkant*–*alt* és *tenor*–*basszus* szólampárok – mintegy kárpótlásképpen – a kódaszerű utolsó szakasz *stretta mixtáit* alkotják, *tercmenetekben*. (Azt a tényt, hogy a *diszkant*–*alt* páros *szextmenetnek* indul, és aztán megy át *tercmenetbe*, nem minősíthetjük hibának, ellenkezőleg, *zseniális lelemény!*)

F	Exp. (recto)	1. epizód	2. témás sz.	2. epizód
A		δ – ϵ_i	<i>stretta r.</i>	δ_i – ϵ_i
Ü	1–20.	21–26.	27–36.	37–41.
T	a–d–b–t		t/a d/b	
C	a–a–b			
H	b–f	f–b	b–Desz	Desz–Cesz–Asz–b

F	3. témás sz.	3. epizód	4. témás sz.	4. epizód	5. témás sz.
A	inverziók	δ – β_{co} – δ	<i>stretta invers.</i>	δ	<i>stretta mixt.</i>
Ü	42–61.	62–66.	67–76.	77–79.	80–95.
T	t a d b		t/d a/b		a↓/t↑/b↑/a↓
C	a t a d				
H	b–esz–Desz–asz	Desz esz b	b–f	f–Asz	Asz–b

F	Kóda
A	str. mixt. par.
Ü	96–101.
T	d–a/t–b
H	b

T: a témák szólamai, C: a kontraszsubjektum szólamai

Tegyük világosabbá a formaalkotásnak ezt a csodáját:

Exp.	20	10	20	10	16
Ep.	6	5	5	3	
Kóda			8		

MŰHELYTANULMÁNY

Erdélyi-Molnár Klára

BARTÓK BÉLA SZLOVÁK

NÉPDALFELDOLGOZÁSAINAK DALLAMANYAGA

Bartók népdalfeldolgozásainak Lampert Vera által összeállított forrásjegyzékében¹ hat nemzetiség 313 dallama között – 159 magyar, 66 román és összesen 7 egyéb mellett – 81 szlovák népdal szerepel. E dallamok Bartóknak tíz, 1907 és 1932 között írott művében jelennek meg. Jelen dolgozat célja kettős. Egyrészről: e jelentős mennyiségű és arányú szlovák anyag népzenei szempontú áttekintése. Másrészről: annak vizsgálata, hogyan jelennek meg és hogyan forrnak össze Bartók szlovák dallamválasztásaiban a népdalkutatói és zeneszerzői szempontok, igények, célok. Végül – mintegy függelékként – közelebbi pillantást vetünk egy bizonyos dallamcsaládra: a szerző által „valaská”-nak nevezett dallamokra és rokonságukra, illetve e dalok megjelenésére a Bartók-művekben.

Bevezetés

1. Bartók és a népzene

A 20. század elején az ifjú zeneszerző eredeti szándéka az új magyar műzenének s benne saját alkotói világának megteremtése volt. Ennek érdekében fordult a magyar népzenehez – illetve ahhoz, „amit akkoriban magyar népzenenek tartottak”. Amikor megismerte a valódi népdalt, az említett célok mellett mindjárt megszületett e „legnagyobb mértékben értékes anyag” másokkal való megismertetésének-megszerettetésének, illetve tudományos megismerésének szándéka is.²

A véletlen³ és az 1905-től Kodállyal való folyamatos szoros együttműködés⁴ népzene gyűjtő tevékenységének már a legelején ráirányította Bartók figyelmét

1 Lampert Vera: *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke. Magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok*. Budapest: Hagyományok Háza–Helikon Kiadó–Néprajzi Múzeum–Zenetudományi Intézet, 2005. (A továbbiakban: Lampert 2005.)

2 Bartók Béla: „Önéletrajz” (1918). In: *Bartók Béla Írásai* 1 (közr. Tallián Tibor). Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 28.

3 „[...] fontos volt a Gömör megyei Fillér-pusztán töltött nyár, itt ugyanis szlovák népdalokkal ismerkedett meg. Annyira megtetszettek neki, hogy rögtön feldolgozta őket.” Lásd Kodály Zoltán: „Bartókról és a népdalgyűjtésről”. In: Kodály Zoltán: *Visszatekintés* 2. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 456.

4 Uott, 457.

a velünk élő nemzetiségek dalkincsére. „Kezdetől fogva tisztában volt vele, hogy a szomszéd népek zenéjének ismerete nélkül a magyart sem ismerhetjük igazán. S mivel gyűjteményük kevés vagy semmi, ez a tennivaló is ránk vár.” – emlékezik Kodály.⁵ Szlovák népdalokat Bartók 1906-ban jegyzett le először, románokat 1908-ban.⁶

Első népdalfeldolgozásait a fentebb említett szándékok mentén értelmezhetjük. (Elég, ha itt csak az 1906-ban Kodállyal közösen kiadott népdalfüzetet⁷ említjük például.) A továbbiakban pedig, ahogyan előrehalad az alkotói pálya, egyre árnyalhatjuk a képet. A legkülönbözőbb céllal készülnek népdalfeldolgozások: kísérletező (mint a *Bagatellekben*) vagy „bemelegítő” szándékkal;⁸ személyes ajándéknak (például a *Falun* „Dittának, Budapesten, 1924, XII”),⁹ s természetesen megrendelésre, szintén többféle cézzel. Oktatási célra, mint például a *Gyermekeknek* és a *Duók*, bizonyos politikai, diplomáciai háttérrel, mint a *Tót népdalok férfikarra* és így tovább. Mindezek mellett talán az ilyen konkrétumokhoz nem köthető művek, sorozatok a legfontosabbak, melyek egyben Bartók alkotóművészete alakulásának útjelzői is: szintén csak példaképpen a *15 magyar parasztdal*, az *Improvizációk magyar parasztdalok fölött* vagy a *Három rondó népi dallamokkal*.

Gyakran emlegetjük Bartók szavait a paraszzenének a műzenében való megnyilvánulási lehetőségeiről.¹⁰ A „*Piros almá*”-tól a brácsaversenyig a szerző maga járta be, oda s vissza többször is a felvázolt pályát, megvalósítva annak átmeneti lehetőségeit is. Lampert Vera 1982-ben megjelent tanulmányában¹¹ utal a különböző korszakokra, melyekben Bartók népdalválasztási szempontjai és a feldolgozás módjai egyaránt különbözők.¹² A szlovák dallamkincs megjelenési formái közt is találhatunk példát gyakorlatilag mindegyik lehetőségre.

A néphagyományok ismerőinek talán az a párhuzam sem erőltetett, amely a paraszti zenehasználat – valaha abszolút, később lazább – alkalomhoz kötöttsége és Bartók népzeneforrás-használata közt húzható. Bárdos Lajos így ír: „[...] a zeneszerző ezer meg ezer népdalból választhatott. És az olyan alkatú valaki, mint a gyémánt-jellemű Bartók, nem nyúlhatott olyan szöveghez, amellyel nem azonosí-

5 Kodály: „A folklorista Bartók”. In: uő: i. m. 452.

6 Uott.

7 BB 42 Magyar népdalok énekhangra és zongorára (1906) (1–10. szám: Bartók Béla; 11–20. szám: Kodály Zoltán)

8 Lásd Bartók Béláné Ziegler Mártának – Vésztő, Kertmeg pusztára – [Rákoskeresztúr, 1918. szept. 5.] (CsLev 387, 281–282). In: Pávai István – Vikárius László (szerk.): *Bartók Béla élete – levelei tükrében. Összegyűjtött digitális kiadás*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza, 2007. (a továbbiakban: Pávai – Vikárius)

9 Lásd Lampert Vera CD-ismertetőjét: in: Bartók: *Falun – tót népdalok – egy női hangra és zongorára*. Budapest: Hungaroton, 2000 /Hungaroton Classic – Vocal Works/.

10 „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *Bartók Béla Írásai* 1, 141–144.

11 Lampert Vera: „Bartók’s Choice of Theme for Folksong Arrangement. Some Lessons of the Folk-Music Sources of Bartók’s Works”. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 24/3–4. (1982), 401–409.

12 Lásd még: Kaczmarczyk Adrienne: *A 15 magyar parasztdal és a vele együtt komponált darabok keletkezéstörténete* [szemináriumi dolgozat]. Budapest, 1990 (MTA BTK ZTI Bartók Archivum); Lampert Vera: „Bartók Béla: Falun”. Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve 1977/1.* (január-március), Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 122.

totta magát. (Ismerjük gyakran hallatott mondását: Hazudni nem szabad!)¹³ Tudjuk, népdalfeldolgozásait a zongoraművész Bartók folyamatosan műsorán tartotta, nagy gonddal válogatva közülük alkalomról alkalomra. Dallamválasztásai hátterében pedig mindig ott állt a maximalizmusig igényes népzene kutató és a kivételesen érzékeny ember, aki – akárcsak a falusi nép maga – zenéjében mindig valami aktuálisat kívánt közölni a világgal.

2. Bartók és a szlovák népzene

Bartók és a szlovák népzene, illetve a szlovák folkloristák kapcsolatáról bőven olvashatunk a szakirodalomban.¹⁴ Szlovák népdalokat először 1906 augusztusában gyűjtött, Gömörben. Mint írja: a napi gerlicepusztai zongoragyakorlás után, „esténként a tót falvakban” jegyzetelt és fonografált.¹⁵ 1908–09-ben már alaposabban megtervezett utakat tett Nyitra és Trencsén megyékbe. Közben beszerezte és tanulmányozta a fellelhető szlovák népdalkiadványokat. Ezt nemcsak a *Gyermekeknek* dallamanyaga¹⁶ bizonyítja, hanem az is, hogy 1910-ben kiadásra ajánlotta az

13 Bárdos Lajos: „Bartók és az istenhit”. *Vígília*, 46/7. (1981. július), 458–461.

14 Ez a tevékenysége, levelezése ismert, nagyrészt Demény János gyűjteményéből: Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*, II.: *Magyar és külföldi dokumentumok. Gyűjtési idő: 1948–1950*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955. A tájékozódást legújabbban nagyban segíti, s a jelen dolgozatban idézett levelek forrása: Pávai-Vikárius; lásd még: Szegő Júlia: *Bartók Béla, a népdalkutató*. Bukarest: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1956; Szőke Péter: „Bartók és a szlovák népzene. Népzene tudományunk néhány problémája”. *Magyar Zene*, 1961/1–2., 20–53.; Vladimír Čížik: „Bartók és Szlovákia”. *Irodalmi Szemle*, 13/9. (1970), 769–778.; Alexander Mőži: „Bartók Béla nyomában, Darázs faluban”. *Magyar Zene*, 16/3. (1975), 313–327.; Ruitner Sándor: „Bartók nyomában”. *Síppal, dobbal*, 1975/5., 28–35.; Kelemen Imre: „Bartók és a szlovák népzene”. *Hevesi Szemle*, 1981/1., 47–52.; Nagy Jenő: „Felsőgaram völgyében Bartók nyomában”. *Irodalmi Szemle*, 20/3. (1981), 218–226.; Ruitner Sándor: „Aranyat érő ólom”. *Budapest*, 19/2. (1981), 20–21.; Vajda Géza: „Bartók és Pozsony”. *Irodalmi Szemle* 24/10. (1981), 904–910.; Pávai István: *Bartók Béla, a népzene kutató. Egy kiállítás képei és dokumentumai*. Budapest: Hagyományok Háza, 2008. – A szlovák kutatás részéről korrekt összefoglaló tanulmány Josef Kresánéké: „Bartók’s Collection of Slovak Folk Songs”. In: Rajeczky Benjamin–Vargyas Lajos (szerk.): *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 55–71. (a továbbiakban: Kresának 1959). Oskár Elschek, Bartók szlovák népdalgyűjteményének (Bartók Béla: *Slovenské ľudové piesne*, I–II–III. Bratislava: SAV, ASCO Art & Science, 1959–2007, a továbbiakban: SLP) sajtó alá rendezője, az 1959-ben megjelent 1. kötet előszavában részletes ismertetőt közöl nemcsak a gyűjteményről, de a szerző életművének további idekapcsolható momentumairól is (pl. román gyűjtéseiről, a szlovák népzeneről Bartók zenéjében). – Anton Augustin Baník, az ifjú alkalmi tanítvány, kinek gyűjtései a *Slovenské ľudové piesne* anyagát gazdagítják, számos adattal és személyes visszaemlékezéssel járult hozzá a téma irodalmához, lásd Anton Augustin Baník: „Niekol’ko spomienok, dokumentov a úvah o Belovi Bartókovi”. *Hudobnovedné štúdie*, 4. (a továbbiakban: Baník 1960), 138–176.; „Külföldiek Bartókról. Anton Augustin Baník”. *Nagyvilág*, 26/5. (1981), 741–744. Az ő nyomán legutóbb Viera Sedláková tette közzé Bartók gyűjtőútjainak és a Matica slovenskával közösen tervezett kiadványainak történetét, adatait, lásd Viera Sedláková: „Kontakty Bélu Bartóka s Antonom A. Baníkom a vydanie zbierky Slovenské ľudové piesne. Príspevok prednesen na konferencii ‘Regióny Slovenska’ 25–27. 5. 2011 v Detve”. *Biografické štúdie*, 35. (2011), 172–180.

15 Dietl Lajosnak – Pozsony, 1906. nov. 3. (BBLev 121., 111–112.).

16 Az 1911-ben megjelent szlovák sorozat 43 dallamából csak 18 a saját gyűjtése; a továbbiak közül 21 dallam lelőhelye: *Slovenské spevy. Vydávajú Priatelja Slovenských spevov*, I–III. Turčianský Svätý Martin: Tlačou Knihtlačárskeho účastinárskeho spolku, 1880, 1890, 1899–1926 (ez a Matica slovenská által kezdeményezett, első nagyszabású népdalkiadvány-sorozat, melynek munkatársai legnagyobbbrészt

addig – főleg Nyitrában, kisebb részt Gömörben – gyűjtött anyagát, mintegy 400 népdalt, a *Slovenské spevy* negyedik kötetéül. Ezzel kapcsolatban így írt a kiadónak 1911. február 25-én: „A 'Slov. Spevy' kiadása oly gyönyörű kulturális vállalkozás, hogy az mindenki részéről a legnagyobb támogatást igényelheti. Ép ezért én közlés céljából ingyen engedem át egész gyűjteményemet; csupán 4-5 tiszteletpéldányt kérnék majd az egyes füzetekből; és az eddigi már kiadott 2 ½ kötetet kérném két példányban (ha ugyan még van belőle). Ambár ez már megvan egy példányban nekem, de most egy nagyobb tanulmányt szeretnék írni a tót népdalról, a mely munkának egyszerűsítéséhez 2 szétvágható példányra volna szükségem.”¹⁷ E sorok jellemzik talán legjobban Bartók hozzáállását munkájához: alázatát kutatásainak tárgyához, feltétlen tiszteletét kollégáihoz. Kresának, aki említett tanulmányában csodálattal adózik a végtelenül precíz és hatalmas munkabírásu kutatónak, az 1910-es próbálkozás kudarcát és a későbbi nézeteltérések fő okát is abban látja, hogy a szlovák kiadó¹⁸ munkatársai nem voltak képesek igazodni ahhoz a színvonalhoz, amelyet Bartók képviselt.

A szlovák gyűjtőmunka néhány főbb állomása: Bartók 1913 legelején Egyházmáráton (Kostolné Moravce) járt, Bobál Sámuel helybéli evangélikus lelkész meghívására és hatékony támogatásával. Alig több mint 3 nap alatt 180 dalt gyűjtött itt; s mint több más helyütt is, elkápráztatta őt a szlovák népdalanyag hihetetlen gazdagsága és változatossága. Később többször visszatért ide, a község zenei monográfiáját tervezte – ebben azonban megakadályozta a háború. 1915 húsvétján látogatott először Zólyom megyébe. Az itt talált különleges zenei világ igen fontossá vált számára, annyira, hogy ez időtől fogva egészen a *Duó*kig csakis zólyomi anyagához nyúlt feldolgozásaiban. Egyik itteni (Poniky) adatközlőjétől¹⁹ 507 dallamot jegyzett fel. 1916 márciusától, a m. kir. Honvédelmi Minisztérium, majd a cs. és kir. Hadügyminisztérium kezdeményezésére, illetve utasítására kaszárnnyokban gyűjtött katonák-tól. Utolsó szlovák gyűjtőútja Nyitra megyébe vezetett 1918 augusztusában.

3223 saját gyűjtésű dallama mellett Vikár Márton²⁰ 145, Kodály Zoltán 113 és A. A. Baník 73 adata²¹ képezi az alapját Bartók kiadásra előkészített szlovák nép-

falusi tanítók voltak, lásd Kresának, 1959; a továbbiakban: SLSp I–II–III.), az első két kötetben; egy dal forrása: Mikuláš Schneider-Trnavský: *Sbierka slovenských ľudových piesní pre stredný hlas a klavírový sprievod*, II. Turčiansky Svätý Martin: Tlačou Knihtlačárskeho učastinárskeho spolku [é. n.]; három dalé pedig: Karol A. Medvecký: *Detva. Monografia*. Tlačou Knihtlačiarne Karla Salvu v Ružomberku, 1905.

17 A Matica slovenská-nak – Túrőcszentmártonba – Budapest, Teréz körút 17. 1911. febr. 25. (BBLev 230, p. 173-174).

18 A Matica slovenská: szlovák kulturális és tudományos intézmény. Székhelye Turőcszentmárton (Turčiansky Svätý Martin, ma Martin). A Szlovák Tudományos Akadémia létrehozása előtt a szlovák-ság legfőbb kulturális, tudományos intézménye. Alapításának ideje 1863. 1875-ös betiltásától 1919-es újrászervezéséig részszervezetei igyekeztek feladatát ellátni, ilyen volt a Knihtlačársky učastinársky spolok (1870), azaz a kiadóvállalat. Forrás: <http://www.matica.sk/historia-matice-slovenskej.php?id5=17694>, 2013. június 5.

19 Zuzana Spišiaková, a gyűjtés idején (1915–16) kb. 40 esztendő.

20 Lásd Sebő Ferenc: *Vikár Béla népzenei gyűjteménye*. Budapest: Hagyományok Háza–Néprajzi Múzeum, 2006.

21 Lásd Sedláková: i.m.; SLP I.

dalgyűjteményének (SLP). A kézirat 3409 dallamot és közel 4000 szöveget tartalmaz, valamint utalásokat a Bartók számára akkor elérhető szlovák, cseh és morva népdalgyűjteményekre, az azokban található rokon dallamokra.²² Az anyag – a szlovák gyűjtemények között elsőként – zenei szempontok szerint rendezett, mely rendszerről a szerző előszavából tájékozódhatunk.²³ A sorok száma, pontozott vagy pontozatlan ritmusa, metrikája, szótagszáma, ritmikája, végül a sorzáró hangok alapján elrendezett dalok visszakeresését ritmustáblázat segíti. A gyűjtemény kiadásáról a Matica slovenskával állapodott meg, a kéziratot és a fonográfhengereket 1922-ben illetve 1928-ban adta át. A kötetek Bartók életében nem jelentek meg.²⁴ A kézirat és a hengerek ma a pozsonyi Zenetudományi Intézet²⁵ tulajdonában vannak. A dallamanyag kiadása, Bartók szándékainak teljes figyelembevételével, a 2007-es harmadik kötettel teljessé vált, ám bizonyos mutatók – részben Bartókéi, részben a szlovák közreadók²⁶ által tervezettek – egy pótkötet kiadásának lehetőségére várnak.²⁷

A szlovák népdalkincs zenei jellemzői, stílusrétegei

1. Bartók vizsgálatai alapján

Az első kötet elkészültével egy időben, 1922-ben fogalmazta meg a szerző *A tót népi dallamok* című tanulmányát,²⁸ melyet 48 dallampéldával illusztrált, s amely szintén úttörő a téma kutatásában. Bemutatja a szlovák népzenei anyag általa felismert stílustömbjeit, felvázolja az általa lehetségesnek tartott történeti fejlődés útvonalaait és a szlovák népi dallamok viszonyát a cseh, morva és a magyar népi dallamokhoz. A rá jellemző maximális körültekintéssel figyelmeztet: az összehasonlító zenefolklor egyelőre nem rendelkezik annyi adattal, hogy e témában „következtetésekre támaszkodó hipotéziseknél”²⁹ többre vállalkozhatna.³⁰

A magyar népdalkincshez hasonlóan ebben a dallamanyagban is elkülönült egy-két jellegzetes, nagyon régiesnek látszó dallamcsoport; jól felismerhető a magyar új stílussal összefüggésben létrejött szlovák új stílus dallamköre; végül itt is maradt egy egyelőre igen terjedelmes „C osztály”, amelynek értelmezése csak a későbbi gyűjtések és elemzések fényében vált lehetségessé.

22 Lásd Kresának 1959.

23 Magyarul: SLP I., 77–82.

24 Az erről szóló levelezést lásd: Demény: i. m.; Pávai – Vikárius.

25 Ústav hudobnej vedy SAV (Slovenskej akadémie vied), Bratislava.

26 Oskár Elschek, Alica Elscheková.

27 Lásd az SLP III. előszavát.

28 Kötetben: *Bartók Béla Írásai* 3 (közr. Lampert Vera). Budapest: Zeneműkiadó, 1999, 166–209.

29 Uott, 166.

30 Bartók további három kisebb lélegzetű ismertetője a tárgyról: „Szlovák parasztzene”. *Musical Courier* (NY) 1931, kötetben: Szöllősy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966. (a továbbiakban: BÖI) 487–489.; „Szlovák népzene”. In: Szabolcsi Bence–Tóth Aladár (szerk.): *Zenei Lexikon*. Budapest: Győző Andor kiadása, 1931, kötetben: BÖI 490–492.; „Szlovák népzene”. In: Révay Nagy Lexikona, XXI.: *Kiegészítés, A–Z*. Budapest: Révai Testvérek Irodalmi Intézet RT, 1935, kötetben BÖI 493.

Bartók a következő dallamrétegeket különbözteti meg és tárgyalja több-kevesebb részletességgel:³¹

I. „Valaská”-dalok. Zólyom megye jellemző dallamtípusa, mely Bartók számára a legrégiesebbnek tűnt (a későbbi kutatás, mint látni fogjuk, módosítja majd ezt a véleményt). Az idetartozó dalok egyetlen dallamgondolat variált megfogalmazásainak tűnnek, ez talán egy régiesebb „zenélési módot” jelent.³² Általában 5 (néha 6, illetve 4) soros, hatszótagos, izometrikus, parlando előadású, mixolid dallamok, hangterjedelmük VII–8 vagy 1–8.

II. További „tót ősi dallamok:”³³ bizonyos bölcsődalok, szénagyűjtő és egyéb szertartásos dalok. Négy sorosak, szintén hatszótagos izometrikusak, nagyrészt parlando előadásúak. Ezen belül II. a.: a valaská dallamok kis ambitusú rokonai; II. b.: morva rokonsággal, érezhető modern harmóniai háttérrel (tonika–domináns) bíró dallamok.

III. Az eddigi csoportok „tempo giusto-vá szilárdult”³⁴ leszármazottai. Négy soros, 6,7,8-as izometrikus dallamok, jellegzetes nyolcadoló ritmusképletekkel, nagyobbbrészt mixolid hangsorral.

A további fejlődési vonal mintha többfelé ágaznék: ritmika, sorszerkezet, hangkészlet, harmónia vagy dallamvonal alapján különülnek el bizonyos népiesebb dallamcsoportok.³⁵

IV. A heteroritmika felé elmozduló anyag sok változata közül kiemelkedik egy jellegzetes formatípus: az első és harmadik sor megismétlődése, sejtetően nyugat-európai hatásra (pl. 5+5, 6, 5+5, 6 szótagszámmal).

V. „Az 1. sorban fellépő pregnáns ritmus a 2. és 3. sorban szűkített formában ismétlődik, míg a 4. sor (mely rendszeren tartalmilag is = az 1.-vel) ismét az eredeti ritmusban mozog... határozottan tót-morva specialitás, mely... idegen eredetű dalokra is rányomja a sajátos tót bélyeget.”³⁶ Ide kapcsolódnak más ritmusszűkítések, illetve sorelhagyásos megoldások is.

VI. Emelkedő terctranszpozíciós dallamcsoport: a nagytercesek német-cseh-morva hatásúak, míg a szlovákok saját idetartozó dallamtípusai nagyobb részt kistercesek. Ennek példája az a dallam is, amely ma északi szomszédaink nemzeti himnuszául szolgál.

VII. Ereszkedő kvintváltók: egészen olyan szerkezetűek, mint a magyar kvintváltók. „Érdekes és nehéz problémával állunk szemben, ha azt akarjuk kideríteni, vajon magyarul adta-e ezt a típust kölcsön tótlakta földnek, vagy fordítva”.³⁷

31 Az itt következő sorszámok és idézőjeles elnevezések csak a dolgozat keretein belül érvényesek, a Bartók által feldolgozott szlovák dallamoknak alább következő elrendezési kísérletét szolgálják.

32 Bartók Béla Írásai 3, 168–169.

33 Uott, 171.

34 Uott, 173.

35 Ennek megfelelően Bartók bizonyos dallamokat több csoport példaként is megemlíti.

36 Bartók Béla Írásai 3, 175. (a csoport további jellegzetességeit is itt olvashatjuk).

37 Uott, 177–178, Lásd még: Bartók Béla: „Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje”. Uott, 210–269.; az itt tárgyalt témáról: 214.

Vannak ugyanis köztük magyar változattal nem rendelkező, általában dúr-jellegű típusok is.³⁸

VIII. Tercelő dallamok: nyugati eredetűek, melyeket valaha mindig két szólamban énekeltek, de újabban csak a felső szólamot tartják számon, míg a párhuzamosan, a modern dúrskála megfelelő, terccel lejjebbi hangjain haladó másik szólam továbbra is hozzáképzeltető.

IX. „Az új magyar népzenei stílus nagy befolyását” mutató³⁹ dallamcsoport: új stílusú magyar népdalok és népies műdalok átvétele változatlanul vagy kisebb-nagyobb szerkezeti változásokkal.⁴⁰

Az alább következő táblázatban X. csoportként láthatjuk majd azokat a Bartók műveiben megjelenő szlovák dallamokat, amelyek az eddigi kilenc kategória egyikebe sem tartoznak. Bartók példáihoz hasonlóan bizonyos dallamok több helyen is szerepelnek.

Fontos még megemlíteni a tanulmánynak azt a gondolatmenetét, mely a dallamfajták korának meghatározásához a primitívség-fejlettség különböző kategóriáit sorolja.⁴¹ A szerző felfigyelt a szlovákok régiesebb zenélési módjára: az alkalomhoz kötött dalok bizonyos zenei egységességére, mely a magyar népdalkincsben már nem volt tapasztalható. Talán emiatt jutnak szlovák feldolgozásaiban kiemelt szerephez a különböző szokásdallamok, ezért jellemzők e kompozíciókra a zsánerképszerű megoldások, és ezért bízza nagy arányban szlovák dallamokra a népelet különböző mozzanatainak bemutatását a „népek testvérré-válásának”⁴² antológiája, a *Negyvennégy duó két hegedűre*.

2. A mai szlovák kutatás eredményei alapján⁴³

A jelenleg érvényes szlovák népdalrendszerezés, bár részben más szempontok alapján,⁴⁴ nagy vonalakban hasonló történeti fejlődési vonalat állapít meg, mint amit Bartók felvázolt.⁴⁵ Újabb érdekes kutatástörténeti párhuzam, hogy a követke-

38 A magyar népzeneelméleten felnőtt érdeklődőnek eleinte különös, hogy a szlovák kutatók, mint látni fogjuk, ezt a jelenséget egészen más összefüggésben tárgyalják és osztályozzák. Ez természetesen az általuk ismert dallamkincs eltérő összetételéből és belső viszonylataiból következik.

39 *Bartók Béla Írásai* 3, 180.

40 Lásd még: Bartók: „Népzenénk és a szomszéd népek népzeneje”. Uott, 210–269.; az itt tárgyalt témáról: 216–222. Itt Bartók már említi az új magyar stílus hatása alatt létrejött saját dallamanyagot is, mely a későbbi gyűjtésekben a jelenlegi kutatás számára már jól elkülönülő, népes csoportként jelenik meg.

41 Uott, 168–169; lásd még: uő: „A magyar népdal”. In: *Bartók Béla Írásai* 5 (közr. Révész Dorrit). Budapest: Zeneműkiadó, 1999, 16–17.

42 Octavian Beunak – Bukarestbe – Berlin és Budapest közt, 1931. jan. 10-én. (BBLev 577, p. 396–399)

43 A szlovák népdalkincs zenei elemzésére, illetve rendszerezésére Bartók után először Jozef Kresánek vállalkozott. 1951-ben megjelent könyvének címe: *Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobneho*. Bratislava: SAVU, 1951 (a továbbiakban: Kresánek 1951), mely kötetre a szlovák etnomuzikológia következő generációjának fő képviselője, Oskár Elschek mint alpműre hivatkozik, és mint ilyenre építi további kutatásait. (A kötet, illetve kézirat fordítása elérhető a Hagyományok Háza Martin Médiatárában: MK_002519, MK_002520.)

44 A dallamok vázhangjai vagy hármashangzatai, illetve tonalitásuk alapján.

45 Lásd Kresánek 1959.

ző kutatógeneráció – mint ahogyan a magyar pentaton, kvintváltó, ereszkedő réteggel kapcsolatban történt – a Bartók által legkülönlegesebbnek, egyben legrégibbnek gyanított valaská dallamcsaládról is részben fényesen igazolta, részben viszont átértelmezte a nagy előd feltevéseit.⁴⁶

A szlovák népdalanyag lehetséges rendszerezése,⁴⁷ valamint időbeli fejlődési rendje a mai tudásunk szerint a következő:⁴⁸

1. Mágikus-rituális stílus: szekund- vagy tercvázra épülő, motívumismétlő vagy parlando, siratószerű anyag. A gyermekjátékdalok és a népszokások zenéje őrzi ezt a zenei világot.

2. Paraszti stílus, azaz a földműves kultúra dalanyaga: kvarthangközvázra épül. Ezen belül 2. a: egyetlen kvartváz, alapvetően ereszkedő, parlando előadású, nagyrészt négysoros, izometrikus hatszótagos dallamok. Jellemző példái az aratódalok, trávnicák,⁴⁹ lakodalmi és egyéb szokásdalok. 2. b: több kvartváz megjelenése egy dallamon belül: nagyobb hangterjedelmű dalok, melyek valószínűleg hangszeres transzpozíciós gyakorlat nyomán jöttek létre.⁵⁰ Részben ide sorolhatók a – gyakran, ám nem mindig magyar párhuzamokkal is bíró – kvintváltó, ereszkedő dallamok, amelyekkel kapcsolatban Bartók megjegyzéseit feljebb idéztük (VII. csoport).

3. Pásztori stílus: ezt a dallamcsoportot a 14–18. századi vlach⁵¹ kolonizációval, a magas hegyvidéki pásztorréteg kialakulásával hozzák összefüggésbe. Az ilyen dallam kvintvázra épül, melyet modális jellegű, körülbelül 2/3 részben líd, egyébként változtatott hangsorú motívumok töltenek ki. A kvintvázról lefelé, illetve felfelé nagy szekunddal hajlamos bővülni. Négysoros, nagyrészt parlando, hatszótagú vagy bimetrius (kétféle szótagszámból összeálló képlet, például 6, 7, 6, 7); a giusto változatokban jellemző „megkomponált lassítás” jellemzi.⁵² Sokféle szövegműfaj hordozója. A kvartvázas formához hasonlóan itt is a nagyobb hangterjedelem, a több kvintvázal rendelkező formák irányába történik a fejlődés, illetve a kvartalapú anyaggal összekapcsolódva kevert alakulatok is létrejönnek.

46 Bővebben lásd alább, a valaská dallamot tárgyaló fejezetben.

47 Lásd Kresánek 1951; Oskár Elsčhek: „Piesne a hudba”. In: Božena Filová – Ján Mjartan (red.): *Slovensko. L'ud – II. Časť*. Bratislava: Obzor, 1975, 1069–1097. (a továbbiakban: Elsčhek 1975); Alica Elsčheková–Oskár Elsčhek: *Slovenské ľudové piesne a nástrojová hudba*. Antológia. 2. vyd. Bratislava: Osvetový Ústav, 1982 (a továbbiakban: Elsčheková–Elsčhek 1982.); Oskár Elsčhek: *Slovakia. II. Traditional music*. URL: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40647?q=slovakia&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. 2013. június 13. – Bár népdalelemző és -rendszerező tevékenysége jelentős, a teljes népdalanyagot átfogó, zenei szempontok alapján szerkesztett kiadvány készítésével a szlovák népzenei kutatás nem próbálkozott.

48 E sorszámkok és idézőjeles elnevezések – melyek a szlovák kutatók szemléletét igyekeznek tükrözni, illetve magyarul visszaadni – szintén csak a jelen dolgozatra, az alább következő rendszerezési kísérletre érvényesek. A szakirodalom az itt kialakult 1–4. csoportot „a régi kultúra dalai”-ként, az 5.-et „átmeneti korszak”-ként, a 6–9.-et pedig „új dalok”-ként különíti el. Lásd Elsčheková–Elsčhek 1982.

49 Fűkaszálok, a hegyi réteken végzett munkához kapcsolódó műfaj.

50 Erre mutat, hogy nagyobb részük táncdallam.

51 Vlachok, vlahok: bizonyos típusú pásztorfoglalkozást űzők neve (sokszor etnikai hovatartozástól függetlenül). Lásd: *Magyar Néprajzi Lexikon*, 5., 586.

52 titi-tá / titi-tá / titi-tá / tá-tá / tá ♯/

4. „Betyárdalok”: a 17–18. század fordulóján kialakult és elterjedt *fujara* nevű hangszer játéklehetőségei nyomán kialakult dallamcsalád, melyre nem kizárólagosan ugyan, de jellemző a betyár- és balladatematika. A kvintváz helyébe alap- vagy kvartszextakkordváz léphet, illetve több kvintváz összekapcsolódhat. A hangterjedelem legalább oktávig növekszik, jellemző hangsorai a hypoion és a mixolid. A sorok száma is megnőhet;⁵³ nagy ugrások felfelé, illetve fokozatos ereszkedés jellemzi ezt a dallamcsoportot, mely nem az egész nyelvterületen, hanem csak Zólyomban, Árvában és Szepesben jellemző.⁵⁴ E csoport foglalja magában természetesen a Bartók által „valaská”-nak nevezett dallamokat (I.), valamint a III. és IV., giusto csoportok megfelelő hangkészletű és dallamvonalú darabjait.

5. Köztes, modális réteg: átmeneti típusok egész sora tartozik ide, melyekre a tonális háttér még nem jellemző, de bizonyos újdonságok – például zárt vagy periodikus formák – megjelennek bennük.

6. Az elsősorban egyházi dallamvilág, majd a 17. századtól fogva az európai műzene nyomán létrejött, újabb, immár tonális meghatározottságú dallamréteg. Ennek egy része a magyar típusrend „újszerű kis ambitusú” tömbjével tart kapcsolatot; más csoportjaiban megjelenik a visszatérő szerkezet, ilyenek például a Bartók által is már elkülönített „tercváltó” dallamok (VI.); ám e nagy, szintén megtehetősen vegyes tömb foglalja magában a viszonylag újabb keletű, úgynevezett „tercelő” dallamokat is (VIII.).

7. Az új magyar stílus átvételei – változatlanul vagy több-kevesebb változtatással.

8. Az új magyar népdal szerkesztési elvei szerint létrejött, ám jellegzetesen szlovák dallamtípusok. Jellemzően Kelet-Szlovákiában születtek nagy számban, főként ritmusuk és dallamvonal-vezetésük révén különülnek el a közös magyar–szlovák új stílus típusaitól. A Bartók leírása szerinti IX. csoport ezt az újabb 7. és 8. tömböt együttesen foglalja magában.

9. A legújabb nyugat-európai dallamjövemények csoportjára minden addigi dallamszerkesztési és ritmikai elv felborulása, késő romantikus szentimentalizmus, heteropódia és heterometria és szokatlan formák jellemzők. Ez az „utolsó réteg mintegy előhírnöke a nem népi eredetű dalok nagyarányú beáramlásának a népdalkörnyezetbe.”⁵⁵

A Bartók által feldolgozásra kiválasztott szlovák dallamok

1. Három különleges eset

Lampert Vera dallamjegyzéke 81 népdalt sorol fel a szlovák népdalfeldolgozások forrásaként.⁵⁶ Mielőtt ezeket áttekintenénk, essék szó három további dallamról, melyek – így vagy úgy – témánkhoz tartoznak. Bartók műveiben való megjelenésük időrendjében vesszük sorra őket.

⁵³ Lásd Bartók I. csoportját.

⁵⁴ Ez a dallamstílus jellegzetes és különleges volta, illetve érzelmi dinamikája révén a szlovák nemzeti zene egyik jelképe, illetve „öszöntző forrása” lett. Lásd Elschek 1975, 1076.

⁵⁵ Uott, 1079.

⁵⁶ Lampert 2005.

– A *Tíz könnyű zongoradarab* (Sz 39, BB 51) III. tételének címe: „Tót legények tánca”. A dallam nem népi eredetű, bár többeket megtévesztett, még szlovák zene-tudósokat is.⁵⁷ Ennek oka nemcsak elnevezésében rejlik, hanem magában a dallamban is, mely – például – a *Mikrokozmosz* „Népdalfélé”-jéhez vagy az *Este a széke-lyeknél* „keserveséhez” hasonló mértékben mutatja egy bizonyos jellegzetes népi dallamcsalád zenei jegyeit. Az alább következő táblázatban könnyűszerrel megtalálhatnánk a helyét és közeli dallamrokonait, akár Bartók, akár a mai kutatók beosztása szerint.⁵⁸ „Nem-autentikus” voltáról ritmusvilága és harmadik sorának szokatlan ugrása, transzpozíciója árulkodik.⁵⁹ E tétel tehát a paraszttzene „2. számú megnyilvánulási módjának”⁶⁰ egyik korai gyöngyszeme.

– Ugyanezen ciklus VIII. tétele: „Azt mondják, nem adnak...” Ez a – magyarok és szlovákok körében egyaránt elterjedt – dallam valóban okot adhat a bizonytalanságra.⁶¹ Formaszerkezete és dallamfelépítése az akkor és jelenleg ismert szlovák népdalkincshez köti.⁶² Bartók talán ismerhette a *Slovenské spevy* I. kötetéből.⁶³ Gyűjtőútjai során csak 1913-ban találkozott vele, majd 1915-ben egy közeli változatával.⁶⁴ Ellenben bizonyosan ismerte népszerű magyar dalként, amely a 19. századi gyűjtemények legtöbbszörében, valamint népszínművekben is helyet kapott,⁶⁵ s a tétel címe nem arra utal – vagy ha tetszik: nem utal arra –, hogy a szerző a dallam szlovák használatát, illetve esetleges szlovák eredetét számon tartotta volna. A szlovák népdalról írott tanulmányában azonban már részletesen ismerteti a hozzá hasonló felépítésű dallamokkal együtt, számos példára utalva, s azt is megemlítve, hogy az akkoriban megszületett szlovák államiság e dalt nemzeti himnuszává avatta.⁶⁶ Mindezen elmondottak miatt ez – a Lampert-jegyzékben tehát magyar forrásként szereplő – dallam is szerepel az alábbi táblázatban.⁶⁷

57 Baník 1960; Burlas, Ladislav: „The Influence of Slovakian Folk Music on Bartók’s Musical Idiom”. In: Ujfalussy József – Breuer János (szerk.): *International Musicological Conference in Commemoration of Béla Bartók 1971*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. 181–187.

58 Az előbbinél a IX., „új stílusú” és az V., „ritmusszűkítő” csoportban, az utóbbinál a 8.-ban, a „szlovák új stílusúak” között lehetne a helye.

59 Hasonló esetekről lásd Vargyas Lajos: „Bartók-dallamok folklórlista szemmel”. *Új Zenei Szemle*, 1955/9., 45–48.

60 Lásd „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *Bartók Béla Írásai* 1, 143.

61 Lásd Elliott Antokoletz–Paolo Susanni: *Béla Bartók. A Research and Information Guide*. New York–London: Routledge Music Bibliographics, 2011 műjegyzékében az idevágó megjegyzést: (Slovakian Folk Song).

62 A táblázatban Bartóknál a VI., „tercváltó”, az újabb rendszerben a 6., „újszerű tonális” csoportba tartozik.

63 *SLSp.* 270. és 429. sz. Nem tudható biztosan, hogy mikor kaphatta kézhez Bartók ezt a kötetet. Ezzel kapcsolatban lásd: Vikárius László: „Bartók ‘Halotti ének’-e és a ‘szlovák’ Gyermeknek születése”. In: Kiss Gábor (szerk.): *Zenatudományi Dolgozatok*. Budapest: MTA ZTI, 2011, 233–269.

64 Lásd *SLP*, II., 585. sz.

65 Lásd Kerényi György (szerk.): *Népies dalok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961 /Népzenei Könyvtár. Magyar népdalok és népies dalok 3/3./, 202., 226.

66 Bartók: „A tót népi dallamok”. In: *Bartók Béla Írásai* 3, 176–177.

67 Bár ez a döntés vitatható, lévén a Lampert-jegyzékben további jó néhány magyar-szlovák „közös kincs”, melyekről e tanulmányban nem esik szó. A dallam Lampert-jegyzékbeli száma: 28.

– „Sok nehézségem volt a második rondóval...” – idézi a szerzőt Kiss Gábor a *Három rondó népi dallamokkal zongorára* (1916–1927) második tételéről írott tanulmányában,⁶⁸ melyből kiderül, hogy a szlovák dallamokra komponált sorozat 1927-ben elkészült 2. tétele eredetileg három népdalra épült. Több komoly átdolgozás és talán egy nyilvános előadás is megelőzte a végleges forma kialakulását, melyből az addig rondótémaként használt dallam kimaradt, s a helyébe motivikus anyag került.⁶⁹ E dallam forrása: SLP, II. 678. sz. F. 1520c. Gyűjtési adatai: Poniky, Zvolenská, XI. 1915; Zuzana Spišiaková (40).



1. kotta. SLP 678. sz. (App.)

Kétszeresen is indokoltnak tűnik e dallamot jelen tanulmányban a többi forrással együtt tárgyalni. Egyrészt mert jellegzetes példa arra a Zólyom megyei, hangszeres eredetű típuscsoportra, amely, mint látni fogjuk, Bartók figyelmét zeneszerzőként és népzene kutatóként is különösen felkeltette. Hogy rondótémaként épp ezt kívánta feldolgozni egy olyan tételben, amely „az instrumentális műveiben 1926-tól előtérbe kerülő szimmetrikus (híd) szerkezet modell-kísérletének is felfogható”,⁷⁰ nem lehet véletlen. S épp ez a második indok: a feldolgozás újszerűsége,⁷¹ amennyiben a dallam egésze helyett annak egyes elemeit és gondolkodási rendszerét ülteti át a tételbe.

2. A dallamanyag felosztása Bartók, illetve a jelenlegi szlovák népzene tudomány kategóriái szerint

Az alább következő két táblázat nem több mint kísérlet a szóban forgó – Bartók számára valamilyen szempontból fontos, értékes – 83 szlovák dallam stílusok, típusok szerinti rendezésére.⁷² Dobszay László, a magyar Népzenei Típusrend

68 Kiss Gábor: „'...Sok nehézségem volt a második rondóval.' (Egy Bartók tétel genezise)”. *Magyar Zene*, 33/2. (1992), 213–224.

69 „Először szerettem volna egy harmadik témát is beletenni, de ez később megoldhatatlannak bizonyult.” Wilhelmine Creelnek – Seattle-be – Albemarle Inn Asheville, North Carolina 1943. dec. 17. (BBLev 1064, p. 697–698).

70 Lásd: Somfai László: „Hangversenyzene és népdalfeldolgozás-ciklus. Bartók műfaji kísérletei”. *Muzsika*, 38/9. (1995. szeptember), 7–11. (a továbbiakban: Somfai 1995).

71 Legalábbis a szlovák dallamok feldolgozásainak sorában.

72 A dallamokat a táblázatban – s a későbbi, művek szerinti tárgyalásuk során is – a Lampert-jegyzékbeli (Lampert 2005) sorszámaik képviselik. Az ott nem szereplő dallam az „App.” jelet kapta.

Bartók kategóriái	dallamok sorszáma a Lampert-jegyzékben
I. „valaská”	110
II. a. „tót ősi – valaská kisambitusú”	79, 82, 106, 174, 179, 208, 209, 210, 212, 213, 273, 274, 294
II. b. „tót ősi – morva rokonság”	265
III. „tót ősi és valaská – giusto”	83, 85, 92, 105, 111, 180, 181, 211, 214, 218, 219, App., 220, 270, 275, 295
IV. „régies heteroritmikus”	26, 74, 81, 88, 100, 101, 102, 112, 178
V. „ritmusszükítéses”	72, 75, 84, 87, 94, 107, 175, 267
VI. „tercváltó”	28, 87, 103
VII. „lefelé kvintváltó”	26, 81, 113, 177, 178, 281
VIII. „tercelő”	165
IX. „új stílus”	107, 175, 277
X. „egyéb”	21, 71, 73, 76, 77, 78, 80, 86, 89, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 104, 108, 109, 176, 215, 216, 217, 221, 266, 271, 300

1. táblázat

megteremtője szerint a dallamrendszerezési erőfeszítések kettős célt szolgálnak. Egy rendezett anyagban egyrészt megtalálhatunk bizonyos keresett elemeket; másrészt az elemek összefüggéseivel kapcsolatban új kérdéseket fogalmazhatunk meg, s ezekre esetleg olyan válaszokat kapunk, amelyek visszahatnak a rendre, megváltoztatva annak szerkezetét. Ez az oda-visszaható folyamat a népi dallamok zenei szempontú kutatásának lényege.⁷³ E folyamatot ismerhetjük fel a magyar népzene tudomány történetében, de ez eredményezi az alábbi táblázatokban megjelenő kétféle felosztás eltéréseit is. A szlovák kutatók, Bartók munkáját jól ismerve, történeti és „oknyomozó”⁷⁴ szemléletét átvéve, további gyűjtéseik és kutatásaik során pontosították, helyenként helyesbítették a szlovák népdalról és annak fejlődéstörténetéről rajzolható képet. Így az újabb rendben a Bartók által felismert stílusrétegek egyikébe sem sorolható 28 dallam is megtalálta a helyét.⁷⁵

A daloknak e táblázatokban való elrendeződése alapján megállapíthatjuk: Bartók műveiben szerepeltette az összes – az adott korszakban már létező – szlovák népdalstílust, a legrégiesebektől az akkori legújabbakig. S noha saját elemzőmunkája ezt még nem támaszthatta alá, a későbbi kutatások fényében megmutatkozik, hogy ez a kiválasztott dallamkészlet a szlovák népdalkincs egészéről, a különböző stílusrétegek jelenlétéről és jelentőségéről is arányos képet ad.

73 Lásd Dobszay László–Szendrei Janka: *A Magyar Népdaltípusok Katalógusa – stílusok szerint rendezve*, I. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988. 16–17.

74 Lásd Bartók: „Miért és hogyan gyűjtünk népzene?” In: *Bartók Béla Írásai* 3, 275–290.

75 Táblázatunk csak többé-kevésbé pontosan képezheti le Bartók, illetve a szlovák kutatók dallamrend-kategóriáit, még kevésbé követheti az utóbbi időkben történt további finomításokat. Mindezek – és természetesen a szokásos rendezési problémák, egyes dallamok több csoportba is tartozó volta – miatt a jelen elrendezés vitatható, illetve további vizsgálódások kiindulópontjául szolgálhat.

Elschek kategóriái	dallamok sorszáma a Lampert-jegyzékben
1. „mágikus – rituális”	273
2. a. „paraszti – szimpla kvartváz”	74, 179, 210, 213, 274, 294, 295
2. b. „paraszti – kettős kvartváz”	21, 26, 81, 113, 177, 178, 281
3. „pásztori – kvintváz” szimpla vagy kettős	75, 79, 82, 83, 85, 88, 90, 92, 98, 106, 112, 174, 180, 181, 208, 209, 212, 218, 219, 220, 221, 270, 275
4. „betyár – fujara”	100, 105, 110, 111, 214, App.
5. „köztes modális”	71, 77, 78, 84, 95, 96, 101, 104, 109, 211, 265, 266, 271, 300
6. „újszerű tonális”	28, 72, 73, 76, 80, 86, 87, 89, 91, 93, 94, 97, 99, 102, 103, 108, 165, 215, 216, 217, 267
7. „új-magyar”	107, 175, 277
8. „szlovák új stílus”	
9. „legújabb nyugati”	176

2. táblázat

Az új 1-es csoport vélhetően az adatok kis száma miatt nem lett népesebb. A 8-asból szintén kevés állt rendelkezésre – ez a dallamstílus akkor még csak alakulóban volt. Az Elschek által oly silánynak ítélt⁷⁶ modern nyugati dallamvilág – a 9. csoport – sem terjedt még el oly mértékben Bartók gyűjtései idejére a szlovák népdalkincsben, mint később, ám jellemző, hogy egyetlen példáját az egyik leginkább „befogadó” műfaj, a katonadalok közt találjuk.⁷⁷

3. A dallamanyag áttekintése Bartók műveiben – dalok és művészi célok kapcsolatainak keresése

Tudjuk, Bartók rendkívüli tudatossággal válogatta ki a feldolgozásra szánt népdalokat, s választotta meg a feldolgozás módját. A választások tükrözik mindenkori népzene-tudományos ismereteit, érdeklődését, értékrendjét; a zeneszerzői megoldások

⁷⁶ Lásd: Elschek 1975, 1079–1080.

⁷⁷ A táblázat mellett, a visszakeresést megkönnyítendő, álljon itt az anyag felsorolásszerűen is. A Lampert-szám után a Bartók-kategória (egyes esetekben több) római száma, majd az Elschek-kategória arab száma következik.

21: X; 2.b. / 26: IV,VII; 2.b. / 28: VI; 6. / 71: X; 5. / 72: V; 6. / 73: X; 6. / 74: IV; 2.a. / 75: V; 3. / 76: X; 6. / 77: X; 5. / 78: X; 5. / 79: II.a.; 3. / 80: X; 6. / 81: VII; 2.b. / 82: II.a.; 3. / 83: III; 3. / 84: V; 5. / 85: III; 3. / 86: X; 6. / 87: V, VI; 6. / 88: IV; 3. / 89: X; 6. / 90: X; 3. / 91: X; 6. / 92: III; 3. / 93: X; 6. / 94: V; 6. / 95: X; 5. / 96: X; 5. / 97: X; 6. / 98: X; 3. / 99: X; 6. / 100: IV; 4. / 101: IV; 5. / 102: IV; 6. / 103: VI; 6. / 104: X; 5. / 105: III; 4. / 106: II.a.; 3. / 107: V, IX; 7. / 108: X; 6. / 109: X; 5. / 110: I; 4. / 111: III; 4. / 112: IV; 3. / 113: VII; 2.b. / 165: VIII; 6. / 174: II.a.; 3. / 175: V, IX; 7. / 176: X; 9. / 177: VII; 2.b. / 178: IV, VII; 2.b. / 179: II.a.; 2.a. / 180: III; 3. / 181: III; 3. / 208: II.a.; 3. / 209: II.a.; 3. / 210: II.a.; 2.a. / 211: III; 5. / 212: II.a.; 3. / 213: II.a.; 2.a. / 214: III; 4. / 215: X; 6. / 216: X; 6. / 217: X; 6. / 218: III; 3. / 219: III; 3. / App.: III; 4. / 220: III; 3. / 221: X; 3. / 265: II.b.; 5. / 266: X; 5. / 267: V; 6. / 270: III; 3. / 271: X; 5. / 273: II.a.; 1. / 274: II.a.; 2.a. / 275: III; 3. / 277: IX; 7. / 281: VII; 2.b. / 294: II.a.; 2.a. / 295: III; 2.a. / 300: X; 5.

szervesen illeszkednek életműve egészébe; s mindez az aktuális célt, közölnivalót szolgálja.⁷⁸ A jelen fejezet szerény kísérlet Bartók szlovák dallam-választásainak értelmezésére – vagy legalábbis adatokkal igyekszik szolgálni ezen értelmezéshez.

Négy szlovák népdal énekhangra és zongorára BB 46 (c1907)

(81., 73., 113., 21. sz. dallamok)

A szlovák népdalfeldolgozásoknak ez az első csoportja e formájában kiadatlan maradt. Az első három dal végül a *Gyermekeknek*ben vált új feldolgozás alapjává. Az első gyűjtőutak anyaga közül Gömörből három „közös” (magyar–szlovák) dalt választott Bartók: az első és harmadik a kvintváltás nyomait mutatja, a második az új stílus egy régibb példája. Ritmikájuk is felkelthette a szerző érdeklődését; a harmadiké egészen régies. A negyedik dallam más világ: szokatlan, háromsoros forma. Mind szerelmes szöveget hordoz.

Tizennégy bagatell zongorára, Op. 6. BB 50 (1908) –

5. *Vivo (Ej’ po pred naš, po pred naš) (26. sz. dallam)*

Bartók ebben az útkereső, kísérletező ciklusában egy magyar népdal („Mikor gulásbojtár voltam”) párjául állítja egyik szintén korai, gömöri gyűjtését. Az évődő, szerelmes szövegű dalocska dallamvonala alapján magyar átvételnek tudható – a Palócföld egyik legelterjedtebb típusának, a *Ködöllik a Mátrának* giusto változata, méghozzá tipikusan szlovák ritmusmegoldásokkal. Elgondolkodtató, hogy Bartók később a dal közeli változatait találta meg Hont, sőt a távoli Zólyom megyében is. A két világháború közti idők legtermékenyebb szlovákiai gyűjtőjének és vezető folklórkutatójának, Karol Plickának reprezentatív kötetében⁷⁹ is szerepel a dallam, szintén Gömörből.

Gyermekeknek. Apró darabok kezdő zongorázóknak BB 53 (1908–1909)

(71–103. sz. dallamok)

Amikor a Rozsnyai-kiadó könnyű, gyermekek számára is játszható darabokat rendelt, Bartók a népdalfeldolgozás-ciklusok mellett döntött. Pedagógiai célja mellé láthatóan egy másik, nem kevésbé fontos szándék társult: teljes képet nyújtani a szlovák falu zenéjéről, sőt zeneéletéről is. Amellett hogy többségben vannak a kis hangterjedelmű, régiesebb illetve újabb gyermekdalok és szokásdallamok – melyek egy része ismerősen cseng, más része épp ellenkezőleg, izgalmasan idegen hangzású –, a régebbinek tudott szlovák népdalstílusok mindegyikére van példa a 43 kiválasztott dal közt. Így találunk betyárnótát, „közös” virágéneket, dudautánzó dallamot, gömöri furulyazenét. Az új stílust Bartók első élményei egyikének, a „Piros almá”-nak igen elterjedt szlovák változata képviseli.⁸⁰ A szerző saját gyűjtését

78 Ezzel kapcsolatban az eddigieken kívül lásd még: Somfai 1995.

79 Karol Plicka: *Slovenský spevník I. 500 ľudových piesní slovenských*. Bratislava: Štátne Hudobné Vydavateľstvo, 1961 (a szóban forgó dallam a 134.).

80 E dallamról, változatairól, illetve változásairól részletesen lásd Bartók: „A magyar népdal”. In: *Bartók Béla Írásai* 5, 78.

a hozzáférhető népdalkiadványok anyagával egészítette ki.⁸¹ A sorozat hatásos, romantikus „fináléja” Karol A. Medvecký *Detva*-monográfiájának két dallamára épül – ezekre később visszatérünk. Az utolsó két tétel üzenetének lényege valószínűleg szövegeikben rejlik; erről és a sorozat születésének körülményeiről részletesen olvashatunk Vikárius László tanulmányában.⁸² Ám a mű egészére – mint a szerző minden más népdalfeldolgozására is – általában érvényes a felszólítás: „Próbálja meg a szöveget játszás közben a dallam alá képzelni, mert a kettő szervesen összetartozik” – ahogyan Bartók fiatal ismerősének, Gombossy Klárának írja.⁸³

*Szlovák népdal („Krutí Tono vretena”) énekhangra és zongorára (1916) BB 73
(165. sz. dallam)*

Szöveg és dallam együttes érvényességére, egyben a népdal „rendeltetésszerű használatára” ékes példa ez a személyre szóló feldolgozás, melyet a szerző az imént említett ifjú hölgy, egy Zólyom megyei erdész leánya számára készített.⁸⁴ Az évődő szövegű dalocska⁸⁵ az egyik legmodernebb kategória: a tercelő dalok egyetlen képviselője Bartók használatában.⁸⁶ Klára akár ismerhette is, hiszen zólyomi gyűjtés. Az ifjúság könnyen hoz a faluba új nótát, ugyanakkor sohasem énekli azt aktualitás híján. Jellemző, hogy miközben Bartók népzene kutatóként épp a szlovák népzene legrégebbi stílusával ismerkedik, első zólyomi feldolgozása a falusi zeneélet hagyományos működési elveihez illeszkedik: divatos dallama személyes üzenetet rejt.

*Három rondó népi dallamokkal zongorára, No. 1. (C-dúr, 1916–1927) BB 92.
(Az 1. rondó dallamai: 215–217. sz. dallamok)*

Az 1927-ben egymáshoz kapcsolt, rondóformájú szlovák dalfeldolgozások közül az első előzménye már 1916-ban megszületett, három különálló kis tétel formájában. Valamennyi dallam Zólyomból származik. Stílusuk Bartók és Elschek rendszerezése szerint is egységes. Kis hangterjedelműek, de már funkciós harmóniavázhoz kapcsolódók. Szerkezetük – más-más módon – átmenetet mutat a motívumismétlő forma és a strófába rendezettség között. Szövegük gyermekdal, leány-, illetve asszonycsúfoló. Ezek a tételek a *Gyermekeknek* hangulatát és egysze-

81 Lásd a 16. jegyzetet.

82 Vikárius: *Bartók „Halotti ének”-e...*, 233–269. Lásd még: Vikárius László: „Gyermekeknek”. [CD-ismertető]. In: *Zongoraművek 3. Bartók Új Sorozat 26.*, Budapest: Hungaroton Records, 2009; Frank Oszkár: *Bartók és a gyermekek. A „Gyermekeknek” című zongoradarab-sorozat elemzése.* Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994 (összevont, átdolgozott kiadás).

83 Idézi Vikárius: *Gyermekeknek*.

84 Hronec; az erdész házában Bartók vendégeskedett gyűjtőútja során. Lásd: Nagy Jenő: „Felsőgaram völgyében Bartók nyomában”. *Irodalmi Szemle*, 20/3. (1981), 218–226. A mű történetéről lásd Somfai László ismertetőjét a Bartók összkiadás – Ritkaságok c. CD kísérfüzetében: *Bartók Béla: Early works and rarities*. [Budapest]: Hungaroton Records Ltd., 2000 /Hungaroton classic; Bartók Béla Complete Edition/.

85 A kis történet üzenete kb.: „Ne gondold, erdész-leány, hogy gazdasszony lesz belőled annál a legénynél, aki hozzád jár”.

86 Sőt, a gyűjteményben is variáns nélkül áll. Lásd: *SLP*, III. 1406. sz.

rúbb harmóniáit idézik, talán a szerző szándékai is amazéhoz hasonlóak lehettek. A későbbi, rondótételbe rendezett változatot, külön és a másik kettővel együtt is, gyakran játszotta hangversenyein.⁸⁷

Tót népdalok férfikarra (1917) BB 77
(174–177. sz. dallamok)

A katonadalciklus megrendelésre készült, egy 1918. január 12-én Bécsben rendezett hangversenyre. Ezúttal a dallamtípusok különbözősége szembetűnő. A legrégebbit Bartók az „ősi tót” csoportba, Elschek pedig a pásztori stílusba sorolhatná. A következő réteget egy „kvintváltó”, illetve „betyár”-dallam képviseli. A magyar új stílus egy (természetesen közös) példája, illetve egy – Bartók által tanulmányában nem tárgyalt – modern, nyugati eredetű dallam teszi teljessé a körképet. A szövegek felölelik a szokásos katonatematikát: búcsúzás, bizakodás az Úristenben, az életben maradók felszólítása temetésre, siratásra és így tovább. Érdekes, hogy – talán ismét az aktualizálás kedvéért – a legrégebbi dallam szövegét Bartók gyakorlatilag azonos értelmű, modernebb szövegre cserélte.⁸⁸

Négy tót népdal vegyes karra, zongorakísérettel (1916) BB78
(178–181. sz. dallamok)

A Lichtenberg Emil kórusa számára készült mű valóságos életképsorozat. A távolra vitt menyasszony keserves, balladaszerű dalát a mezei munkákhoz kapcsolódó régi dallam követi, mely derűs szövegével előkészíti a két táncdallamot. Az utóbbiak szövege asszonymulatságra utal. A zenei vizsgálat régi típusokból való igen egységes válogatást mutat.

Falun (tót népdalok) egy női hangra és zongorára (1924) BB 87a
(208–214. sz. dallamok)

A „Dittának, Budapestén” készült újabb zsánerkép-kompozíció az előbbihez hasonlóan, talán annál is inkább egységes válogatás, szintén csupa régi zólyomi dallamból. Ezúttal – talán a családi vonatkozások miatt⁸⁹ – még az emberi élet eseményeinek időrendje is érvényesül. A leányok mezei munkához való dala után a lakodalmat megelőző szokásokhoz, majd magához a lakodalomhoz kapcsolódó dallamok következnek. A fiúgyermek-altató szövegének itt-ott lidérces-félelmetes hangulatát a felnőtt legény lendületes tánca oldja fel.

A hét dallam mindegyike a *Slovenské ľudové piesne* legelső kötetében kapott helyet, amely a Bartók ismeretei szerinti legjellemzőbb és legrégebbi szlovák anya-

87 A teljes kompozícióval (BB 92) kapcsolatban alighanem bőven van még vizsgáldnivaló, tekintettel „Janus-arcúságára” (lásd: Somfai 2008), illetve a tételeiben felhasznált népdalok zenei összefüggéseire. Lásd még: Bartók: „Nyilatkozat egyes zongoraműveiről”. In: *Bartók Béla Írásai* 1, 191.

88 E dallam adatközlője asszony, a ráhúzott szövegé pedig – mint a többi háromé is – férfiak, jellemzően katonák. A dallam pedig, amely eredetileg az új szöveget hordozza, szintén az Elschek szerinti legrégebbi rétegehez tartozik.

89 A mű születésekor a szerző Péter fia néhány hónapos volt. Ld. Lampert Vera: „Bartók Béla: Falun”. Kroó György (szerk.): *A hét zeneműve* 1977/1. (január-március). Budapest: Zeneműkiadó, 1976. 121.

got tartalmazza. Bartók kategóriái szerint csak két különböző, míg az újabb felosztás táblázatában négyféle csoportba kerültek a *Falun* dallamai. A tulajdonképpeni szokásdallamok itt is hasonló felosztásban jelennek meg. Egészen természetes, hogy a két táncdallam a szokásdaloktól eltérő zenei jegyeket mutat. Több fontos zenei szempont mégis összetartja ezt a dalkészletet: a négysorosság és izoritmia (ráadásul egy 7-es kivételével mind 6-os szótagszámú); a líd hangsor nagy aránya is feltűnő.

A *Falun*⁹⁰ kompozíciójában már egyértelműen felismerhető a népdalfeldolgozásnak az a módja, amikor „a parasztdallam csupán a mottó szerepét játssza és a fődolog az, ami köréje és alája helyeződik”.⁹¹ A zeneszerző Bartók egyre szorosabb kapcsolatot teremt a dalokkal, amelyeket a népzenei gyűjtő és rendszerező Bartók egyre mélyebben megismer.

Három rondó népi dallamokkal zongorára, No. 2–3 (1916–1927) BB 92

(A 2. és 3. rondó dallamai: *App.*, 218–221. sz.)

A ciklus elejére került tétel – azonos népzenei stílusú – dallamairól már esett szó. A másik kettő esetében is, még mindig, a Zólyom megyei gyűjtés anyaga foglalkoztatta a szerzőt. Szövegeik talán csak a szerelem és házasság témájának szabadabb megfogalmazása révén tartoznak össze.⁹² Ám zenei beosztásuk ezúttal is látványos egységet mutat. Bartóknál csak a legutolsó kerül máshová: ez nem kötött ritmusú. Az utolsó tétel épp a benne szereplő két dallam hangulati és ritmikai kontasztjára épül. Az Elschek-féle rendszerben szemlélve nem a parlando dallam bontja meg a (pásztori) stílus egységét, hanem az, amit Bartók később kihagyott: egy kétszeres kvintváza épülő „betyár”-táncdallam. Mintha e sorozatban épp az egységes népzenei anyag feldolgozási lehetőségei foglalkoztatták volna a szerzőt.

Negyvennégy duó két hegedűre (1931–1932) BB 104

(265., 266., 267., 270–275., 277., 281., 294., 295., 300. sz. dallamok)

Az újabb pedagógiai célú sorozat népzenei vonatkozásait már többen vizsgálták, azok fontosságát minden alkalommal hangsúlyozták.⁹³ A több nép zenéjét együtt kezelő, igen átgondolt ciklusba bekerült szlovák dallamok változatos képet mutatnak. Mindkét táblázatnak hét csoportjából kerülnek ki e dalok. Ahogyan Riskó Kata kifejti, néhányuk kifejezetten a valamely más nemzet zenéjével való közösség miatt, mások mint régies szokásdallamok váltak az antológia részévé. Egyes kis hangterjedelmű dallamokat talán egyszerűen a kezdő hegedűs számára könnyen

90 Ideértve 3–5. tételének átdolgozott változatát is: *Falun* négy (vagy nyolc) női hangra és kamarazene-karra (1926) BB 87b.

91 Lásd „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *Bartók Béla Írásai* 1, 142.

92 Akad köztük több lakodalmi szokásdallam – menyasszonykísérő menet zenéje – és „nyomdafestéket nem tűrő” szöveg is.

93 Lásd Vikárius László: „Bartók Béla: Negyvennégy duó két hegedűre”. *Parlando*, 1998/5., 11–17.; uő: „Negyvennégy duó két hegedűre” [CD-ismertető]. In: *Bartók Új Sorozat*, 16. Budapest: Hungaroton Records, 2008; Riskó Kata: „Eszmények és emlékek Bartók Negyvennégy hegedűduójában”. *Magyar Zene*, 50/4. (2012), 457–471.

játszható voltuk miatt választott a szerző. A dalok konkrét szövegét, tartalmát itt mintha kevésbé kívánta volna érvényesíteni, ám a szokásdalok hangulatát minden esetben címadással igyekezett tudatosítani.

A „valaská” dalokról és rokonaikról

1. A dallamcsalád eredete, megjelenési formái

Bartók 1922-es tanulmányában ismerteti először és legrészletesebben az általa „valaská”-nak vagy „detvanská”-nak⁹⁴ nevezett dallamokat.⁹⁵ Variálódásuk módjának régiessége miatt valószínűsíti, hogy e csoport a szlovák daloknak nemcsak legjellegzetesebb, hanem egyben egyik legősibb rétegét alkotja. Ő maga 27 variánst gyűjtött, s beszámol további 21, általa ismert, nyomtatásban már megjelent adatról.

A szlovák népdalkutatás fejlődésével azonban új összefüggésekre derült fény. Kresának említett kötetében egy bizonyos furulyaféle: a fujara⁹⁶ hangrendszeri lehetőségeivel hozta kapcsolatba Detva és környéke énekelt dallamainak hangrendszerét és jellemző fordulatait.⁹⁷ Hasonló jelenséget más területeken is megfigyeltek. Karol Plicka a következőképpen vélekedett:⁹⁸ „Teljes bizonyossággal állítom, hogy a szlovák népdalok bizonyos hangnemeit az itt használatban levő sípok hangsorai határozták meg.” Szerinte a különböző pásztorfurulya-fajták játszottak szerepet abban, hogy például Trencsén népdalaiban (Nyugat-Szlovákia) a líd, Zólyomban a mixolíd, vagy a „podhalai hegyoldalakon” a líd hexachord hangsorok váltak jellemzővé. Ennek értelmében alakult ki azután a jelen dolgozat 107. oldalán a 4. szám alatt ismertetett stílusmeghatározás. Mivel a vlach kolonizáció ideje a 14–18. századra, a fujara megjelenése pedig a 17–18. század fordulójára tehető, Bartók meglátása a stílus legősibb voltáról nem állja meg a helyét, ám e dallamoknak a szlovák népzene belüli különös jelentőségét azóta sem vitatta senki.⁹⁹

A fujara adottságai tehát 1–8 vagy VII–8-as hangterjedelmű, mixolíd vagy hypoion hangsorú dallamoknak, illetve bizonyos hangközlépéseknek és -ugrásoknak kedveznek. Elsődleges dallamtípusuk a Bartók által is megfigyelt, legtöbbször ötösoros, parlando dallamcsoport, ám a hangszer természetesen sok más dallamtí-

94 Detva: a trianoni békeszerződésig Zólyom vármegye Nagyszalatnai járásához tartozó település. Mivel szűkebb környezetéből is kitűnt eltérő kultúrájával, hamar felfigyelt rá a néprajztudomány. Ennek eredményeként jelent meg Karol A. Medvecký monográfiája (lásd: 16. jegyzet). Ezt a kötetet Bartók is ismerte, az ott megjelent 50 dallam közül hármat felhasznált a *Gyermekeknek*-sorozatban (a Lampert-jegyzékben: 105., 110., 111. sz.).

95 „A tót népi dallamok”. In: *Bartók Béla Írásai* 3, 169. A dallamcsalád rövid ismertetése jelen dolgozat 104. oldalán olvasható.

96 160–200 cm hosszú, három játszólýukkal ellátott ajaksípos hangszer. Nem azonos azzal a „fujerá”-val, amelyre Lampert jegyzékének 98. száma utal, illetve amely a MH1068a felvételen szól.

97 Lásd: Kresának 1951, 163–169.

98 Idézi Szőke 1961, 37.

99 Ahogyan már erről szó esett, a fujara a szlovák nemzeti zene fontos jelképe. Az emberiség szellemi kulturális örökségének reprezentatív listáján 2008 óta szerepel. Detván és környékén, azaz a Podpolanie (= Pólyánhegyalja) nevű néprajzi kistáj településein évente több nemzetközi rangú folklórfesztivál népszerűsíti ezt a különleges zenei világot.

pus megszólaltatására is alkalmas. Kresának „plagális kapcsolású kvintakkordális váz”-ra épülő dallamfajtnak nevezi azokat a típusokat, amelyek – valószínűleg a fujara előadásmódja nyomán – megjelentek a vokális gyakorlatban is. Karol Plicka gyűjteményében¹⁰⁰ az alaptípus hat példáján kívül még 15-20 egyéb dallamról mondhatjuk ki – ahogyan némelyikről a gyűjtő-közreadó maga is írja –, hogy: „fujarová melódia”.

2. Valaská dallamok és rokonságuk Bartók műveiben

110. és 111. sz. dallamok. A *Gyermekeknek* szlovák sorozata 36–37. száma valódi finálé-hangulatú tétel, a romantikus „Rapszódia” címet viseli. Parlando dallama a már sokat emlegetett 5 soros típushoz tartozik,¹⁰¹ lendületes táncdallama szintén a valaská dallamok harmóniavázát és jellegzetes hangköz-fordulatait mutatja.¹⁰² Bartók feldolgozásai közt tehát még zólyomi gyűjtőútjai előtt központi szerephez jut ez a nevezetes dallamcsalád. A tétel pedig, annak ellenére, hogy e gyermekdarábok sorában a legbonyolultabbak egyike, igazán könnyen érthető és hangulatos muzsika.

214. sz. dallam. A *Falun*-t záró hajdútánc („vo hajduche”), ahogyan Bartók beosztása mutatja is, parlando alapdallamunk giustóvá „jegecsedett” változatának tűnik. A *Slovenské ľudové piesne* I. kötetében a 217. c. számot viseli. Elég azonban egy pillantást vetni közvetlen szomszédaira, hogy lássuk: azoktól éppen a „fujara-hangkészlet” használatában különbözik. Ilyen alapon rokona a *Gyermekeknek* 35. száma (Lampert 105.) is. Egészen közeli változata viszont Plicka 159. számú dallama, Očováról, amely megint ugyanazt a kétszeres kvintvázatot tölti ki. A dallam feldolgozása a „Rapszódia”-nál lényegesen modernebb. A hajdútánc hangulatának megteremtése immár nem a dallam, hanem a köré komponált zenei anyag feladata.

App. A BB 92-es ciklus második rondójának végül kihagyott dallama pedig mintha a dalok „egyenlősorúságának megbomlásával” kapcsolatos elméletet illusztrálná.¹⁰³ A dallamvonal hasonlósága a 214. számú dallamával jól látható. A kétszeres kvintváz itt nem volna egyértelmű, ha Plicka kötetében nem találnánk két olyan, igen közeli változatát is, amelyek be is járják ezt a hangterjedelmet.¹⁰⁴ Egészen más irányú rokonságot tart dallamunk a *Gyermekeknek* 30. tételének anyagával.¹⁰⁵ Dallamvonaluk és ritmusviláguk közel áll egymáshoz, ismét csak hangkészletük az, ami elválasztja őket.

100 Plicka: *Slovenský spevník*...

101 Lampert szerint forrása: Medvecký: *Detva*. 263. (felső dallampélda). A dallamot azonban tartalmazza Bartók két másik *Gyermekeknek*-forrása: a *SlSp.* I. (556. sz.) és Schneider-Trnavský zongorakíséretes gyűjteménye (2. füzet 4. szám) is, gyakorlatilag azonos formában (lásd a 16. jegyzetet).

102 Forrása: Medvecký: *Detva*. 263. (alsó dallampélda). Szövege, távolabbi dallamváltozattal: *SlSp.* II. 3. sz.; további dallamváltozatai: Plicka: *Slovenský spevník*..., 495. sz.; Bartók: „A tót népi dallamok”. In: *Bartók Béla Írásai* 3, 191., 16. sz.

103 „A tót népi dallamok”. In: *Bartók Béla Írásai* 3, 174.

104 Plicka: *Slovenský spevník*..., 54. és 405. számú dallamok.

105 Lampert 2005, 100. sz.

Megjelent! • Just published!

Új Liszt-Összkiadás

12. pótkötet

New Liszt Edition

Supplement 12

(Z. 14 567A)

Közreadja • Edited by
Kaczmarczyk Adrienne

Korai verziók • Early versions

Études d'exécution transcendante d'après Paganini

Die Zelle in Nonnenwerth

Le Rossignol (Aliabiev), Galop (Boulgakov)

Festspiel und Brautlied aus Wagners Lohengrin

Pilgerchor aus der Oper Tannhäuser



EDITIO MUSICA BUDAPEST

www.emb.hu

Amikor Bartók végül motivikus anyaggal cserélte le ezt a dallamot a 2. *Rondóban*, ismét mintha csak saját későbbi szavait illusztrálta volna. Az előző verziók ismeretében az új anyag, a dallamtól kölcsönzött ritmikai és hangközkezelési megoldásaival „ugyanazt a levegőt árasztja”,¹⁰⁶ mint amazok, ám lendülete, kifejezőereje valóban egy magasabb szintre emelkedett.

Befejezésül a témánkban leginkább érintett és jártas szlovák kutató, Oskár Elschek gondolatait idézzük:¹⁰⁷

„...kompozitorikus tevékenysége révén került kapcsolatba a népzenevel, ám mindjárt kezdetben olyan intenzitással és munkaigénnyel fogott a kutatáshoz, ami csakis hivatásos, elkötelezett tudósok jellemzője. Ezért ért el Bartók érett, tudományosan igen értékes, páratlan eredményeket... Mindkét tevékenység teljes embert kívánt s Bartók mindkettőnek megadta, ami emberileg lehetséges volt...”

106 „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *Bartók Béla Írásai* 1, 144.

107 Lásd: Oskár Elschek: „Bartók viszonya a népzenehez és népzene kutatáshoz”. *Magyar Zene*, 16/3. (1975), 303–312.

ABSTRACT

KLÁRA ERDÉLYI-MOLNÁR

THE MELODIC MATERIAL OF BARTÓK'S SLOVAK FOLKSONG ARRANGEMENTS

In Bartók's folksong arrangements – according to the source list of Vera Lampert – there are 81 Slovak folksongs out of the 313 folk melodies – next to 159 Hungarian ones, 66 Romanian ones, and 7 others. These melodies appear in 10 works of Bartók, which were written between 1907–1932. The essay gives an overview of Bartók's work on Slovak folk songs, presents the new cataloguing system results of Bartók himself and Slovakian ethnomusicology, and will attempt to set these melodies into these systems. The tables show that the tune set chosen by Bartók gives a proportionate picture of the whole of Slovak folk songs, and of the presence of different layers of styles, and their importance. Then I look for answers to the question: what may have been the reasons and the aims of the melody selection in the individual pieces. Finally I present a typical melody family: melodies called “valaská” by the author, their relationship and the presence of these melodies in Bartók's works.

Klára Erdélyi-Molnár (1969), after twenty years of playing and teaching folk music, graduated from the Liszt Academy of Music in the Folk Music Department in 2010, and currently she is an MA student at the same place in the Musicology Department. As a folk violinist she specializes in Slovak folk music from Hungary and from the mother-country (Slovakia) as well.