

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LIII. évfolyam, 1. szám · 2015. 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 • Nyomtatva az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 5 JOANNE CORMAC
Liszt, nyelv, identitás: a multinacionális kaméleon
- 27 Liszt, Language, and Identity: a Multinational Chameleon (Abstract)
- 28 IGNÁCZ ÁDÁM
„Szkryabin és a forradalom szelleme”
Megőrzés vagy megtagadás?
- 37 „Scriabin and the Spirit of the Revolution”
Preservation or Rejection? (Abstract)
- 38 SOMFAI LÁSZLÓ
Komponálás a kiadás esélye nélküli években
Bartók és a Nagy Háború
- 47 Composition without Prospects of Publication
Bartók and the Great War (Abstract)
- 48 LAMPERT VERA
Bartók: *Kontraszok*, Benny Goodman és a szabad előadásmód
- 65 Bartók’s *Contrasts*, Benny Goodman, and Free Playing (Abstract)
- 68 RISKÓ KATA
Népzenei inspirációk Bartók stílusában
- 94 Folk-Inspired Elements in Bartók’s Style (Abstract)
- 95 TARI LUJZA
„Széles az Isonzó vize...”
Az első világháború és a népzene kutatás
- 114 „Széles az Isonzó vize...”
[Wide Is the Water of the River Isonzo...]
The First World War and Folk Music Research (Abstract)
- 115 Nyilatkozat

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap

TANULMÁNY

Joanne Cormac

LISZT, NYELV, IDENTITÁS: A MULTINACIONÁLIS KAMÉLEON*

Liszt imponálóan céltudatos volt a public relations terén, és eszközök egész sorát alkalmazta a róla alkotott kép számára kívánatos módosítására. Sikerral alakított ki különböző identitásokat, amelyekkel a közvélemény hol azonosult, hol pedig megkérdőjelezte őket. Ezek a Liszt jellemében rejlő „ellentmondások” nagy kavardást okoztak, és sok vitát váltottak ki a Liszt-irodalomban; az egyik aspektus, nevezetesen Liszt nemzeti hovatartozása pedig különösen zavarba ejti a tudósokat. A szerzők a vitában a legkülönbözőbb nézeteket képviselték, kijelentve, hogy Liszt „igazából” magyar, francia, német, illetve „kozmpolita” volt. Alan Walker például makacsul azt tartja, hogy „Liszt magyar volt gondolataiban, szavaiban és tetteiben egyaránt”.¹ Újabban Dana Gooley felvetette, hogy a különböző nemzeti identitásokat Liszt eszközként használta a közönség meghódításához,² ám a nyelvnek az identitások kialakításában játszott szerepét mostanáig elhanyagolták. Cikkem azt vizsgálja, hogyan igazította hozzá Liszt élete folyamán nyelvhasználatát ahhoz a célhoz, hogy bizonyos csoportokkal elfogadtassa magát, illetve hogy mások róla alkotott képét befolyásolja.

Annak érdekében, hogy definiálni lehessen azt a kontextust, amelyben Liszt nyelvi stratégiáit alkalmazta, cikkem először is röviden áttekinti a nemzeti hovatartozás és a nyelv összefüggésének 19. századi felfogását. Ezt követően a különböző nyelvek Liszt általi változó színvonalú és gyakoriságú használatát rávetíti az életrajzra, annak érdekében, hogy megtudhassuk: mi sugallta ezeket a nyelvi identitásában megfigyelhető változásokat. A cikk második fele részletesen megvizsgálja Liszt levelezését, hogy rávilágítson arra, miért és hogyan használta azt az eszközt, amely kétnyelvű beszélők³

* Joanne Cormac „Liszt, Language and Identity. A Multinational Chameleon” című tanulmányának (*19th Century Music*, Vol. 36/3., Spring 2013, 231–247.; © 2013 by the Regents of the University of California) magyar fordítása. A fordítást a University of California Press szíves engedélyével közöljük.

1 Alan Walker: *Liszt Ferenc*, I–III. Ford. Rác Judit, Fejérvári Boldizsár. Budapest: Zeneműkiadó, 1986–2003, I.: *A virtuóz évek*, 73.

2 Dana Gooley: *The Virtuoso Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Ld. különösen a 3. fejezetet: „The Cosmopolitan as Nationalist”, 117–155.

3 A „kétnyelvű” kifejezés különböző emberek számára mást és mást jelent, és sok vitát váltott ki a nyelvészek körében. Ld. például: Michael Agar: „The Biculture in Bilingual”. *Language in Society*, 20. (1991), 167–181.; vagy Bee Chin Ng – Gillian Wigglesworth: *Bilingualism. An Advanced Resource Book*. New York: Routledge, 2007. E cikkben kétnyelvűségen két nyelv csaknem anyanyelvi szintű ismeretét értjük.

rendelkezésre áll, s amelyet „codeswitching”-nek⁴ (beszéd közbeni nyelvváltásnak) neveznek. Ennek eredményeképp arra a következtetésre jut, hogy ezt az eszközt Liszt arra használta, hogy különféle (nemzeti és egyéb) identitásokat, vagy pedig kedvező képet alakítson ki magáról mások szemében.

Lisztet hosszú időn át érte a mesterkélttség vádja mind életében, mind pedig halála után; részben azért, mert zenéjét és nyelvét hatások széles skálája érte. Susan Bernstein felveti, hogy Liszt esetében az anyanyelv hiánya is hozzájárult ehhez: „Liszt számára minden nyelv felvett nyelv. [...] Liszt, a nyelve, a zenéje és minden cselekedete destabilizálja azt az elképzelést, hogy a mű mindig identitást tükröz, éppen úgy, ahogyan az ’anya’-nyelv ’természetes’ módon visszatükröz egy származást és egy nemzeti azonosságot.”⁵ Kortársai számára különlegesen nehéz feladatot jelenthetett Liszt nyelvének és identitásának úgymond mesterkelt kapcsolatát értelmezni, miután nyelv és ország kapcsolatát a 18. század végén és a 19. század elején igen hangsúlyosnak érezték. Ezt a korszakot, mint a felemelkedés időszakát, amelynek során számos ország küzdötte ki autonómiáját vagy egyesítését, a tudósok gyakran „a nacionalizmus születése” címkével látják el. A nyelv és a nemzet között fennálló szoros kapcsolat gondolatát számos író karolta fel különböző országokban. Jean-Jacques Rousseau ezzel kezdte *Esszé a nyelvek eredetéről* című írását (1761): „A beszéd különbözteti meg az embert az állatoktól, a nyelv különbözteti meg a nemzeteket egymástól. Csak akkor tudjuk meg egy emberről, hová való, miután már megszólalt.”⁶ A nyelv és nemzet közötti alapvető kapcsolatot azonban Johann Gottfried Herder írásai tárták fel a maga teljességében. „Über den Ursprung der Sprache” című tanulmányában (1771) Herder azt írja, hogy „a népek által beszélt nyelvek különbözősége nem tulajdonítható olyan külső körülményeknek teljes egészében vagy akár döntő részben, mint az éghajlat vagy a földrajzi távolság, hanem nagyrészt olyan belső tényezőknek, mint a családok és nemzetek kapcsolataiból eredő beállítottságok és attitűdök. A konfliktusok és a kölcsönös ellenszenv jelentős mértékben járult hozzá a nyelvek differenciálódásához.”⁷ Herder e tárgyban született írásai a 19. században széles körben keltették fel az érdeklődést bensőnk kifejezése és az iránt az elképzelés iránt, hogy a nyelv elménket és szellemünket tükrözi vissza – sőt, hogy éppenséggel a lényege annak, amik vagyunk. A nyelvet immár nem a kommunikáció pusztá eszközének, hanem egy adott nép gyermekeit összekötő mélyebb összetartozás-érzés megtestesítőjének tekintették. Más szerzők hamarosan továbbépítették ezt az elképzelést. Johann Gottlieb Fichte 1808-ban ezt írta 13. előadásában: „Az államok első, eredeti és va-

4 Ld.: „code-switching”, in: Joan Swann, Rajend Mesthrie, Ana Deumert, Theresa M. Lillis: *A Dictionary of Sociolinguistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, 40–41.

5 Susan Bernstein: *Virtuosity of the Nineteenth Century. Performing Music and Language in Heine, Liszt and Baudelaire*. Stanford: Stanford University Press, 1998, 124–25.

6 Jean-Jacques Rousseau: *Esszé a nyelvek eredetéről*. Ford. Bakcsi Botond. Máriabesnyő–Gödöllő: Attraktor, 2007, 5.

7 Johann Gottfried Herder: „The Origin of Language”. In: *J. G. Herder on Social and Political Culture*. Ed. and transl. F. M. Barnard. Cambridge: Cambridge University Press, 1969, 167. Magyarul: uő: „Értekezés a nyelv eredetéről”. In: uő: *Értekezések, levelek*. Ford. Rajnai László, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1983.

lóban nemzeti határai kétségtelenül a belső határai. Az egyazon nyelven beszélőket magából a természetből fakadó láthatatlan kötelékek sokasága egyesíti egymással, jóval bármifajta emberi alkotás kezdete előtt; ők azok, akik megértik egymást, és birtokában vannak annak a képességnek, hogy továbbra is – és egyre világosabban – megértsék egymást; összetartoznak, és természettől fogva egységes és elválaszthatatlan egészet alkotnak.”⁸ Itt is az azonos nyelvet beszélők közötti mély, spirituális megértés gondolata kap hangsúlyt.

Ugyanezek a gondolatok érintették meg Liszt saját köreit is. Richard Wagner indíttatva érezte magát, hogy írásokat publikáljon a német nacionalizmusról, és ő is egyértelműen összekapcsolta a nemzeti identitást a nyelvvel. Ezzel „Was ist Deutsch?” című tanulmányában foglalkozik: „Jacob Grimm [...] bebizonyította, hogy a ’diutisk’ vagy ’deutsch’ szó nem jelent mást, mint ami otthonos a mi szármunkra, s itt ez a ’mi’ azokat jelenti, akik egymás számára érthető nyelven beszélnek.”⁹ Később pedig így ír Wagner:

Ez a szó [deutsch] azokat a népeket jelöli, amelyek őshazájukban maradván továbbra is ősi anyanyelvükön beszéltek, miközben az egykori római tartományokban uralkodó törzsek feladták anyanyelvüket. A „deutsch” [nép] eszméje a beszédhez és az őshazához kapcsolódik. [...] Ami megkülönböztette a tulajdonképpeni „Deutschen”-t a frankoktól, a gótoktól, a lombardoktól stb., az nem más, mint hogy az utóbbiak örömeiket lelték az idegen földben, letelepedtek rajta, és összevegyültek népével, egészen addig, amíg el nem felejtették saját nyelvüket és szokásaikat. A tulajdonképpeni német, éppen ellenkezőleg, mindig idegenként nehezedett más népekre, mert idegen földön nem érezte jól magát.¹⁰

Herderhez és Fichtéhez hasonlóan Wagner is a nyelvet tekinti a német népet elsősorban meghatározó tényezőnek. Számára a német szellem megtestesítői közül csupán a zene foglal el magasabb helyet.

Liszt egykori barátja, Heine ugyancsak azonosulhatott Wagnernek a „Deutschen”-ről alkotott nézetével. Jeffrey Sammons szerint Heine „Franciaországban nem engedte át magát teljesen az akkulturációnak”,¹¹ annak ellenére, hogy ottani száműzetése igen hosszúra nyúlt. Úgy döntött, hogy megőrzi német identitását, és azonosult azzal a tipikusan német nézettel, hogy a franciák „megmaradnak a dolgok felszínénél, ékesszólóak és szívélyesek, de nélkülözik a valódi német érzelmi és filozófiai mélységet”.¹² Sammons ezt az asszimilációval szemben tanúsított tudatos ellenállást a nyelvvel kapcsolja össze: „Jóllehet a második nyelve a francia volt, Heine sohasem vált igazán kétnyelvűvé; a korabeli adatok egyértelműen arra utalnak, hogy igen erős német akcentussal beszélt franciául, írásban pedig leleményesen és len-

8 Johann Gottlieb Fichte: „Thirteenth Address”. In: uő: *Addresses to the German Nation*. Transl. R. F. Jones and G. H. Turnbull. Westport, CT: Greenwood Press, 1979, 223–224.

9 Richard Wagner: „What is German?”. In: *Richard Wagner’s Prose Works. Art and Politics*. Ed. and transl. William Ashton Ellis, London: Kegan Paul, Trench and Trübner, 1895, IV., 152.

10 Uott

11 Jeffrey L. Sammons: *Heinrich Heine: A Modern Biography*. Princeton: Princeton University Press, 1979, 171.

12 Uott, 152–154.

dületesen, de nem teljesen hibátlanul fogalmazott. Egyetlen művét sem írta franciául, még azokat sem, amelyek először azon a nyelven jelentek meg; mindent németül írt meg, és azt fordították franciára. [...] Mint Thomas Mann-nak és számos más száműzött modern írónak, Heinének is egész lénye összefonódott az anyanyelvével, és nem válhatott honossá egy másikban.”¹³ Sammons felveti egy megszemenően romantikus, a nyelv által megvalósuló kapcsolat gondolatát Heine anyanyelve és bensőjének, „egész lényének” kifejezése között.

A nyelv és a nemzeti identitás még olyanok számára is kéz a kézben járt egymással, akiket nem érdekeltek Herder, Hegel, Fichte, Humboldt és a többiek művei. A 19. század elején a filológia hatalmas lépésekben haladt előre. Hirtelen nagyszámú „anyanyelv” vált érdekessé a vizsgálatra, első ízben adták ki számos nyelvnyelvtanát, beleértve Josef Dobrovský cseh grammatikáját 1809-ben. Első ízben kezdtek tanulmányozni olyan nyelveket, mint a litván, az albán vagy az örmény,¹⁴ és ebben a században születtek meg az újlatin nyelvek első történeti áttekintései is.¹⁵ Ezzel egy időben robbanás zajlott le a nyelvek sokaságán íródott könyvek kiadása terén, szemben a latin nyelv addigi monopóliumával. Mindez az írni-olvasni tudás növekvő elterjedésével járt együtt.

A nemzeti nyelv kitüntetett szerepet játszott abban a nagyszámú nemzeti mozgalomban és forradalomban, amely a század folyamán kirobbant. A nyelv jelentősége rendkívül nagy volt például a Liszt rokonszenvét élvező magyar nemzeti mozgalom számára is. A zeneszerző életében Magyarország a Habsburg-császárság¹⁶ irányítása alatt állt, és a császári hatalom által elnyomottnak érezte magát. 1784 májusában Magyarországon minden hivatalos érintkezés és oktatás nyelve a német lett, miután a magyart „tökéletlennek” és „a civilizáció követelményeit ki nem elégítőnek”¹⁷ minősítették. A tisztségviselőktől sokszor azt követelték, hogy három éven belül sajátítsák el a német nyelvet. Az ehhez hasonló rendszabályok lobbantották lánggra a magyar nemzeti kultúra széles körű újjáélesztését. Ennek eredményeképpen a nyelv növekvő használata és modernizálása a nacionalista mozgalom fontos részévé vált.

A 19. századi gondolkodás számára tehát a nyelv identitást, mégpedig nemzeti identitást fejezett ki. A szociolingvisztika két fő iskolát különböztet meg az identitás felfogásával kapcsolatban. Hagyományosan ezt olyasvalaminek szokták tekinteni, mint ami „születésünktől fogva vagy gyermekkori körülményeink révén került hozzánk [...] és ami később már lényegében változatlan marad”. Ezt „strukturális” megközelítésként ismerték, és feltehetjük, hogy a 19. században a legtöbben ilyen módon szemlélték anyanyelvüket és nemzeti identitásukat. A szociolingvisz-

13 Uott

14 Holger Pedersen: *The Discovery of Language. Linguistic Science in the Nineteenth Century*. Ford. John Webster Spargo. Bloomington: Indiana University Press, 1962, 12.

15 Uott, 97.

16 Liszt tanúja volt annak is, amikor a Habsburg-császárságból az 1867-es osztrák-magyar kiegyezés nyomán létrejött az Osztrák-Magyar Monarchia.

17 Ld. Kontler László: *A History of Hungary*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004, 94.

tika művelői azonban egyre inkább a „posztstrukturalista” vagy „konstrukcionista modell” hívei, amely mind a nyelvet, mind a nemzeti identitást olyasvalaminek látja, amit „egész életünk folyamán építünk és alakítunk”.¹⁸ David Block megfogalmazása szerint „posztstrukturalista megközelítésben az identitás olyan társadalmilag létrehozott, tudatos, folyamatos narratíva, amelyet az egyén alkalmaz, interpretál és vetít ki öltözékére, testmozgására, cselekedeteire és nyelvére”.¹⁹ Ezen túlmenően Tope Omoniyi megfigyelte, hogy a legtöbb ember egyidejűleg több identitásopciót tart készenlétben, és a körülményeknek megfelelően veszi elő közülük egyiket vagy másikat.²⁰ Az identitás ilyen felfogása szokatlan lett volna a 19. században, sőt talán felületesnek is hatott volna, mégis ez áll sokkal közelebb ahhoz, ahogy a fogalmat Liszt értette és kezelte. Nyelve, mint látni fogjuk, jelentékeny „átalakulásokon” ment át élete folyamán, s ezek mindegyike azt az igényt elégítette ki, hogy egy adott pillanatban a megfelelő identitást erősítse vele.

Liszt nyelvi átalakulásai

Liszt nyelvi öröksége és fejlődése szokatlan és bonyolult volt. Raiding városkában született, az osztrák–magyar határ közelében. A ma Ausztriában fekvő Raiding Liszt életében Magyarországhoz tartozott. Ausztriához csupán 1919-ben került, Liszt tehát szülőhelyére csakis mint Magyarország részére gondolhatott. Liszt édesapja, Adam, német ajkú bevándorlóktól származott; édesanyja pedig ugyancsak ausztriai német származású volt. Sem szülei, sem pedig Liszt nem beszéltek magyarul. Otthon németül társalogtak, közelebről az „alsóbb néposztályok” bécsi németjét használták.²¹ Ez nem volt szokatlan azon a Magyarországon, ahol németekből, románokból, szlovákokból, szerbekből és horvátokból álló, jelentős bevándorolt népesség élt, és amely éppen ezért különösen soknyelvű volt.²²

18 John E. Joseph: *Language and Identity. National, Ethnic, Religious*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004, 215.

19 David Block: „Identity in Applied Linguistics”. In: *The Sociolinguistics of Identity*. Ed. Tope Omoniyi and Goodith White. London: Continuum, 2006, 39.

20 Tope Omoniyi: „Hierarchy of Identities”. In: *The Sociolinguistics of Identity*, 19.

21 Ezt bizonyítják Liszt édesanyjához írt korai levelei: ld. Hamburger Klára (szerk.): *Franz Liszt Briefwechsel mit seiner Mutter*. Eisenstadt: Burgenländische Landesregierung, 2000, továbbá a kortársak visszaemlékezései, például: Adrian Williams: *Portrait of Liszt. By Himself and His Contemporaries*. Oxford: Clarendon Press, 1990, 243.

22 A cikknek ez a bekezdése több ponton korrekcióra, illetve kiegészítésre szorul. Raiding – magyar néven: Doborján – sohasem volt városias település („small town”), és ma is csupán néhány száz lakosa van. A List név egyaránt lehet horvát és osztrák eredetű: az egykori nyugati gyeptű német ajkú lakosságát a középkorban telepítették a mai Burgenland területére; a 16. században pedig nagy számban települtek oda a török hódítás elől menekülő horvátok. Liszt Ferenc édesapja tehát semmiképpen sem „bevándorló” leszármazottja, hanem egy évszázadok óta Magyarországon élő népcsoport tagja volt; ő és az ő édesapja is az akkori Magyarország területén született. (A magyaros „Liszt” írásmódot éppen Liszt édesapja kezdte használni.) Liszt édesanyja viszont valóban Alsó-Ausztriában, Kremsben született, és férjhezmenetele előtt Bécsben volt szolgálóleány: innen „az alsó néposztályok bécsi németisége”. A szerző abban a tekintetben is tévesen általánosít, hogy természetesen korántsem minden magyarországi nemzetiség tekinthető „bevándoroltnak”. (A ford.)

Liszt zenei tehetsége hamar feltűnt édesapjának, aki nekilátott, hogy elősegítse fiának zongoristakarrierjét. Édesapjával először Bécsbe utaztak, ahol Liszt egy évig Czernynél és Salierinél tanulhatott. Adam azt is szerette volna, ha fia nyelvet tanul. Beadványt írt munkaadójának, Esterházy II. Miklós hercegnek, azt kérve, hogy helyezze őt át Bécsbe, mert „[e]lsőrangú zenetanárról kell gondoskodni, aki hetenként legalább háromszor foglalkozik velem, emellett a fiú franciául és olaszul is tanulna.”²³ Ezért valószínű, hogy Liszt már korán szert tett valamennyi francia és olasz nyelvtudásra.

Rövid magyarországi tartózkodás után Liszték Párizsba utaztak, s útközben megálltak, hogy a fiú koncerteket adjon Bécsben, Dél-Németországban és Kelet-Franciaországban.²⁴ Amikor 1823 decemberében Párizsba érkeztek, Liszt még csupán tizenkét esztendő volt, és a következő tizenöt évben nem tért vissza Magyarországra – ez hosszabb idő annál, mint amennyit „szülőhazájában” eltöltött. Noha nem jutott be a Conservatoire-ba, ahol nem volt betöltetlen hely, és ahová akkorig nem vettek fel külföldieket, a párizsi társadalom meleg fogadtatásban részesítette, és hamarosan befogadták maguk közé. Liszt pedig gyorsan elsajátította a francia nyelvet. 1824 decemberében a *L'Etoile* arról tudósított, hogy „jóllehet csak kevéssel ezelőtt kezdett el franciául tanulni, [Liszt] már világosan, időnként pedig egyenesen oly választékosan fejezi ki magát ezen a nyelven, hogy az sok tizenhat vagy tizenhét évesnek is becsületére válna”.²⁵ Ez a gördülékeny nyelvtudás együtt járt a francia társadalomhoz való asszimilációval és a francia kulturális élet iránti érdeklődéssel, amelyet Liszt életkora is elősegített.²⁶ Kézenfekvő, hogy átvett helyi modorosságokat, és úgy fest, hogy a kiejtése is olyan volt, mint az anyanyelvi beszélőké.²⁷

Édesanyjának ekkoriban írt levelei egyértelmű váltásról tanúskodnak Liszt nyelvi preferenciájában. Hamburger Klára levelezéskiadásának első levelében, amelynek dátuma 1827. augusztus 24., a fiú arra kéri édesanyját, hogy édesapja betegsége miatt utazzon Franciaországba. A levél teljes egészében németül íródott.²⁸ Ekkor Liszt már csaknem négy éve Párizsban élt, és az adatok tanúsága szerint immár folyékonyan beszélt franciául. Valószínűnek látszik, hogy 1827-ig, édesanyja Párizsba utazásáig azért kellett neki németül írnia, mert azt megelőzően az anya nem rendelkezett semmilyen francia nyelvtudással. Az 1820-as évekből sajnos

23 Walker: *Liszt Ferenc*, I., 90.

24 Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon, 1869–1873*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

25 Williams: *Portrait of Liszt*, 13.

26 A gyermekek általában könnyebben és tökéletesebben beilleszkednek egy új közösségbe és kultúrába, mint a felnőttek. Robert F. Roeming szerint „amikor valaki gyermekként egyidejűleg két nyelvet sajátít el, akkor a nyelvvel együtt összes aspektusának teljes viselkedésmintáját magába szívja”. Robert F. Roeming: „Bilingualism and the National Interest”. *Modern Language Journal*, 55. (1971), 73.

27 „A bevándorló gyermekeknek általában nagyobb az esélyük arra, hogy elsajátítsák az anyanyelvi beszélők kiejtését, mint a felnőtt nyelvtanulóknak, miután a felnőttek 'az első nyelvük (L1) révén már kialakult fonetikai kategóriák hatására másképp dolgozhatják fel a befogadott fonetikai információt, mint a gyermekek'.” Alene Moyer: „Ultimate Attainment in L2 Phonology. The Critical Factors Of Age, Motivation, and Instruction”. *Studies in Second Language Acquisition*, 21. (1999), 82.

28 Hamburger (szerk.): *Franz Liszt Briefwechsel mit seiner Mutter*, 41. (F 1 jelzésű levél, 1827. augusztus 24.).

alig maradt fenn levél. A Hamburger-kiadás második, 1831. május 11-én kelt levele teljes egészében franciául íródott,²⁹ és ettől fogva Liszt szinte mindig franciául írt édesanyjának Párizsból, alkalmanként egy-egy német mondattal vagy bekezdéssel. Úgy fest, hogy mihelyt Anna (bár maga egész életében továbbra is németül írt a fiának) megtanult franciául olvasni, Liszt felhagyott a német nyelvű levélírással. Ennek oka az is lehetett, hogy növekvő franciatudása egyszerűen elsorvasztotta a németjét – általános jelenség ez bevándorolt gyermekek esetében.³⁰ Ám abból az identitásból is következhetett, amelyet Liszt magáról sugallni akart. A szociolingvisztika megfigyelte, hogy amikor a nyelvhasználatáról kérdeznek valakit, akkor az gyakran „a magas presztízsű nyelv vagy nyelvváltozat használatát említi”. Ugyanakkor „tagadja a stigmatizált nyelvi kódok ismeretét és használatát”.³¹ Liszt karrierje és szociális státusa szempontjából minden bizonnyal fontos volt, hogy gyorsan elveszítse alsó osztálybeli német dialektusát, és az a kifinomultabb francia nyelv váljon anyanyelvévé, amely akkoriban természetesen a nyugat-európai elitek lingua francájának (mint a neve is mutatja: domináns) státusát élvezte.

A németnek mint Liszt „természetes” kommunikációs eszközeinek helyét a francia foglalta el. Hátralévő életében pedig mindvégig szívesebben beszélt és írt franciául. A weimari éveiben kiadott írásait például franciául fogalmazta, és Peter Cornelius fordította őket németre.³² Hogy Liszt a francia nyelvet részesítette előnyben, arról a dalai is tanúskodnak. Némelyikükben olyan hangsúlyozási hibák találhatók, amelyeket egy született beszélő nem követne el. Az ilyen hibák elsősorban a német, nem pedig a francia szövegű dalokban fordulnak elő.³³ Hasonló nehézségekbe ütközött Liszt akkor is, amikor a *Faust-szimfóniában* a „das ewig Weibliche” szavakat zenésítette meg, és csak azért javította ki a hibát – már a kottametszés elvégzése után –, mert Hans von Bülow egy 1861-es levelében felhívta rá a figyelmét.³⁴

Az „ewig Weibliche”-anekdota arra enged következtetni, hogy Liszt kevésbé érezte magát otthonosan a német nyelvben, mint a franciában. S valóban, míg franciasága mindvégig folyékony maradt, némettudásának színvonala egész élete folyamán ingadozott, s ezek az ingadozások szorosan kapcsolódtak ahhoz az identitáshoz, amelyet hangsúlyozni kívánt. Levelei, mindenekelőtt azok, amelyeket édesanyjának írt, németiségének páratlan krónikájával szolgálnak számunkra. E levelek Hamburger-féle kiadása sokkal többet elárul, mint La Mara gyűjteménye, mivel La Mara kijavította Liszt eredeti német szövegét, és gyakran nem adta meg az eredeti

29 Uott, 42. (F 2 jelzésű levél, 1831. május 11.)

30 A részletekről ld. Herbert W. Seliger–Robert M. Vago: „The Study of First Language Attrition. An Overview”. In: *First Language Attrition*. Ed. Herbert W. Seliger and Robert M. Vago. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 3–15.

31 Lesley Milroy–Matthew Gordon: *Sociolinguistics. Method and Interpretation*. Oxford: Blackwell, 2003, 211.

32 Ld. Detlef Altenburg: „Autoren und Übersetzer”. In: Franz Liszt: *Sämtliche Schriften. Dramaturgische Blätter*. Ed. D. Altenburg, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989, V., 149–154.

33 Ld. Monika Hennemann: „Liszt’s Lieder”. In: *The Cambridge Companion to Liszt*. Ed. Kenneth Hamilton, New York: Cambridge University Press, 2005, 195.

34 Ld. Somfai László: „Die Metamorphose der ‘Faust-Symphonie’ von Liszt”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 5. (1963), 290.

nyelvet.³⁵ Hamburger kiadása érintetlenül hagyja Liszt gyakori helyesírási hibáit, az accusativus és a dativus összekeverését, a nagybetűk és egyes igeragozások zűrzavaros használatát. Liszt nyilvánvalóan fájlalta pontos nyelvtani ismereteinek hiányát, mert 1854 márciusában ezt írta Joachim Raffnak: „Mit szólsz a német irkálásomhoz? Sokért nem adnám, ha lassan-lassan eljuthatnék odáig, hogy írásaimat németül fogalmazzam. De most még teljesen hiányzik belőlem a szintaxis ujjazata!”³⁶

Liszt nehézségei a német nyelvtannal esetleg megmagyarázhatóvá válnak azáltal, ha tekintetbe vesszük a nyelv elsajátításának körülményeit. Tudjuk, hogy rendszeres tanulmányait feláldozta korai zongoraművészi sikereinek oltárán. Bár gyermekkorának nyelve a német volt, az ezen a nyelven kapott oktatás idő előtt megszakadt. Feltehető, hogy németül elsősorban édesanyjától tanult. Érdekes módon Anna Liszt leveleiben hasonló hibákat találunk, mint a fia által írtakban, annak ellenére, hogy az ő anyanyelve a német volt és maradt. Fontos emlékeztetnünk arra, hogy Anna, szociális körülményei következtében, nem sok rendszeres oktatásban részesült, nyelvtani hiányosságai tehát nem különösen meglepőek. Leveleiből nyilvánvaló, hogy németjét szóban és nem iskolai oktatás révén sajátította el. Úgy fest tehát, hogy a fiú örökölte az anya írásbeli hibáit.

Láttuk, hogy Liszt németsége az 1830-as években romlásnak indult, és a francia nyelv használata lépett a helyébe, ezzel szemben az 1840-es évek végén és az 50-es években írott levelek a német nyelv iránti megújult érdeklődésről tanúskodnak, továbbá arról, hogy nyelvismeretének színvonala minden korábbinál magasabb szintet ért el. Ezek a nyelvi természetű fejlemények könnyen magyarázhatók Liszt életrajzi körülményeivel. 1842-ben részidős karnagyi állást ajánlottak fel neki a weimari udvari színháznál. Kezdetben azt ígérte, hogy az év három hónapját fogja Weimarban tölteni – ennek az ígéretnek csupán helyel-közzel tett eleget –, ám 1848 februárjában teljes időben elfoglalta állását, és letelepedett a német kisvárosban. A következő 12 évben kizárólag Weimarban élt, és későbbi életében is az évnek mintegy a harmadát ott töltötte. A Weimarba költözés sokak számára különösnek tetszett, de az 1830-as évek vége felé Lisztet sok kritika érte Párizsban, s esetleg ez tette vonzóvá számára a németországi karriert. A riválisa, Thalberg iránti bámulat szinte egyhangú volt, miközben Liszt vegyes fogadtatásban részesült. Mindemellett Párizsban magasztalták Thalberg kompozícióit, Lisztéit pedig mellőzték vagy lehúzták. Megtépzott párizsi tekintélye arra készítette Lisztet, hogy máshol próbálkozzon. Weimar semmiképp sem az első választása volt. 1846. október 22-én azt írta édesanyjának, hogy első operáját, a *Sardanapale*-t Bécsben fogják előadni, és hogy jó esélye van egy ottani karnagyi állás elnyerésére.³⁷ A posztot akkoriban betöltő Donizetti sú-

35 Ez a probléma Liszt leveleinek újabb kiadásaiban is felmerül. Példa erre: Adrian Williams (ed.): *Franz Liszt Selected Letters*. New York: Oxford University Press, 1998. [A továbbiakban *Selected Letters*.] Ez a Liszt-levelek széles skáláját tartalmazó, egyébként kitűnő fordítás-gyűjtemény következetlen a nyelvváltások jelzésében, ami nagy kár, hiszen a nyelvválasztás adott esetben maguknál a szavaknál is többet mondhat el.

36 Walker: *Liszt Ferenc*, I., 38. Eredetiben: „Was sag[s]t du zu meiner Deutsch Schreiberei? – Ich gäbe viel daran, wenn ich es nach und nach so weit bringen könnte meine Aufsätze deutsch zu redigieren – Es fehlt mir aber durchaus der Fingersatz der Syntax!” Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*, V, 154.

37 Hamburger (szerk.): *Franz Liszt Briefwechsel mit seiner Mutter*, 197. (F 61 jelzésű levél, 1846. október 22.).

lyos beteg volt, és Liszt kilátásai fényesnek ígérkeztek. A *Sardanapale* azonban sohasem készült el, Donizetti 1848-ban bekövetkezett haláláig megtartotta az állást, akkorra pedig Liszt már elkötelezte magát Weimar mellett.

Legyen szó akár Weimarról, akár Bécsről, Liszt egy időre egyértelműen a német nyelvű világban óhajtott letelepedni. Ekkor tehát szükségessé vált számára elvesztett anyanyelvének (vagy még inkább a nyelv standard, felső osztálybeli variánsának) „újratanulása” annak érdekében, hogy piacképes lehessen az új helyzetben. „Germán” identitását nyelvén keresztül helyezte előtérbe. És valóban, az ebből az időből származó levelei azt mutatják, hogy németisége figyelemre méltóan javult. 1848-tól kezdve, amikor elkezdett teljes állásban Weimarban dolgozni, újra egy olyan időszak következett, amikor anyjának németül írt. Leveleinek nagy része továbbra is francia nyelven íródott, ám a Hamburger-gyűjteményben található 13 teljes egészében német nyelvű levél többsége 1848 és 1860 között, tehát Liszt weimari működésének idején keletkezett. Ezt követően csökken az Anna Lisztnek németül írt levelek száma. Édesanyjának írt korábbi leveleiben Liszt szinte kizárólag titkosításra használta a német nyelvet, a weimari évek német leveleinek témája azonban egyáltalán nem tetszik érzékenynek. Egy 1854. április 20-i levél például teljes egészében németül íródott, ám kizárólag ártatlan dolgokkal foglalkozik, többek között érdeklődik édesanyja lábának állapotáról (amelyet akkor tört el, amikor két évvel korábban meglátogatta Lisztet Weimarban), és eldicsekszik Daniel fiával, aki éppen elnyert egy díjat.³⁸ A nyelv megválasztása azzal függhet össze, hogy Liszt immár rendszeresebben használta a német nyelvet a mindennapi érintkezésben.³⁹ Hasonló jelenséggel találkozunk Liszt magyar barátjához, August Antal báróhoz intézett leveleiben. Levelezésük 1846-ban kezdődött, és 1855-ig Liszt August bárónak kizárólag franciául írt, egyetlen rövid német nyelvű kitérőtől eltekintve. 1855 júniusa és 1856 decembere között viszont a levelek többségét németül írta, és csupán néhányat franciául. Ezt követően azután mégis legtöbbször franciául írt neki, egy alkalmi jellegű német levélről eltekintve. A weimari időszakban ugyancsak németül levelezett Wagnerrel, Schumannal, Peter Corneliusszal és Felix Draesekével.⁴⁰

Annak ellenére, hogy Liszt újratanulta az „anyanyelvét”, nem sok minden utal arra, hogy emögött öröksége újrafelfedezésének igénye rejlett volna. Levelei és naplói nem árulkodnak szentimentális érzésekről a nyelv iránt. Korábban nem törekedett arra, hogy javítson némettudásán, és németül beszélő anyjával is hosszú ideig franciául levelezett. A német nyelv iránt feltámadó érdeklődését az a tudat motiválta, hogy identitásának rekonstruálása előnyösen lesz felhasználható új kör-

38 Uott, 264–265. (F 82 jelzésű levél, 1854. április 20.).

39 Ám Liszt ebben a korszakában is keverte az accusativust a dativusszal. Uott, 26.

40 Ld. például: Williams: „Note to the Reader”. in: *Selected Letters. A Wagner-levelek ebben a kiadásban csaknem mindig „G” jelzésűek, ami azt jelenti, hogy az eredeti források német nyelvűek.* Ld. például a 268. számú levelet a 320., a 269. számút a 323. vagy a 270. számút a 325. oldalon. Ld. még: uott, 275. (227. levél Schumannhoz, 1849. június 5.), 365. (393. levél Corneliushoz, 1854. szept. 3.), ill. 452. (393. levél Draesekéhez, 1858. jan 10.).

nyezetében. Egy élettársának, Marie d'Agoult-nak 1843 decemberében írott levél világosan tanúskodik arról, hogy Liszt kiszámított módon tett meg minden tőle telhetőt azért, hogy Németországban elfogadják: „Erőteljesen érvényesítem germán külszínemet. Ez remek kis ostobaság, és két legyet ütök vele egy csapásra.”⁴¹

Lisztet persze sokan nem franciának vagy németnek, hanem magyarnak tekintették. Élete során sokat tett ennek a nézetnek a népszerűsítéséért, így tehát nemzeti és nyelvi hovatartozásának vizsgálata nem volna teljes magyar identitásának figyelembevétele nélkül. Mostanra világossá vált számunkra, hogy Liszt általában akkor váltott nyelvet (tudatosan vagy sem), amikor egy bizonyos életszakaszban új identitást akart sugallni. Ezért azt várhatjuk, hogy leveleiben az 1840-es években, magyar gyökereinek „újrafelfedezése” idején a magyar vonatkozások hirtelen bőséges megjelenésével találkozunk. Ez az újrafelfedezés alaposan dokumentálva van. Az ismert történet szerint az 1838-as pesti árvíz híre készítette Lisztet arra, hogy rendkívül sikeres koncertsorozatot adjon Bécsben, s közülük egyet az árvíz-károsultak javára. A magyar nemzeti mozgalom kevésbé Liszt bécsi hangversenyei után kezdett megerősödni. Liszt rokonszenvet érzett a magyarok ügye iránt, és bécsi sikereit követően elkezdett nyilvánosan kérkedni magyar nemzetiségével. Elhatározta, hogy 1839–40-ben koncertkörutat tesz Magyarországon.

Liszt az után a zavarba ejtő fiaskó után határozta el, hogy magyarul tanul, hogy, mint közismert, egy 1840. január 4-én a Nemzeti Színházban adott hangverseny után megajándékozták a Magyar Becsületkarddal.⁴² Magyarország nemzeti jelképnek tekintette őt, az átvétel alkalmából tartott beszédét azonban kénytelen volt franciául elmondani, miután egyáltalán nem tudott magyarul. A nyelvtanulásra vonatkozó „elhatározása” azonban nem nyilvánul meg az 1840-es évek leveleiből; létezik viszont egy levél, amelyet franciául vázolt fel, és valaki lefordította magyarra. Ez Eötvös József bárónak volt címezve, és Pesten íródott 1846. május 13-án.⁴³ Eötvös a levelet megértette volna franciául vagy németül is, ám Liszt nyilvánvalóan felismerte: jól fog hatni, ha világosan kifejezi magyarságát, amikor hozzá fordul.

Ugyancsak számíthatunk arra, hogy magyar dolgokat találunk Lisztnek az 1870-es években írott leveleiben, amikor az évnek nagyjából a harmadát Budapesten töltötte. Ekkoriban ismét vannak jelzések arról, hogy szeretné megtanulni a nyelvet. Az 1870-es évek elején szerződöttetett egy tanárt, egy Vadász Zsigmond nevű piarista szerzetest, aki a beszámolók szerint naponta meglátogatta Lisztet, és megtanulandó szöszedeteket adott át neki.⁴⁴ A magyar nyelv összes további felbukkanása Liszt leveleiben ebből az időszakból származik. 1869. november 9-én

41 Angol fordításban idézi: Gooley: *The Virtuoso Liszt*, 187., a következőből: „Je pousse beaucoup pour cette [a cikkben, nyilván hibásan: „cetter” – a ford.] apparence germanique. C'est une excellente graine de niais – et cela fait de deux coups une pierre”. In: *Franz Liszt [et] Marie d'Agoult Correspondance*. Nouvelle édition revue, augmentée et annotée par Serge Gut et Jacqueline Bellas. Paris: Fayard, 2001, 1058. (505. levél, 1843. december 30.).

42 Gooley: *The Virtuoso Liszt*, 133.

43 Ld. a magyarázó jegyzeteket a következő könyvben: *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*. Ed. Prahács Margit. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966, 303.

44 Legány: *Liszt Ferenc Magyarországon*, 131.

így kezdte egy Augusz báróhoz írott levelét: „Éljen Szegzárd!”,⁴⁵ ezáltal felidézve a kettejüket összekötő nemzeti köteléket. Liszt újra magyarra fordíttatott egy levelet, amely ezúttal a magyar miniszterelnöknek szólt, és Pesten írta 1871. november 21-én.⁴⁶ Úgy fest tehát, hogy Liszt vette magának a fáradságot, és keresett egy fordítót, amikor magyar nemzeti államférfiakhoz fordult levelével. Ilyen címzeteknek írva súlyt helyezett magyar identitásának kidomborítására.

Liszt magyartudásának színvonala kényes téma volt és marad, mert a nemzeti hovatarozás kérdését veti föl, és mert olyasvalami, amit nem könnyű megállapítani. Lisztnek jó néhány magyar nyelvű könyve volt weimari gyűjteményében, mégpedig őt érdeklő témákban. Többek között Sággi József *Magyar zenészet lexiconja* (Budapest, 1879), Danielik Jánostól a *Magyarországi Szent Erzsébet élete* (Pest, 1857) és Bogisich Mihálytól a *Melyik a valódi egyházi zene?* (Budapest, 1878) című könyv. Amennyiben Liszt valóban olvasta ezeket a könyveket, akkor lényegesen jobban tudott magyarul, mint ahogyan eddig feltételezték, de azt nem tudhatjuk, hogy így volt-e. Általában véve a magyar szavak és kifejezések rendkívül ritkák a Liszt-levelekben. A korábban említett két lefordíttatott levélről eltekintve a *Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886* (Liszt Ferenc levelei magyar gyűjteményekben 1835–1886) című levélkiadás leveleiben nincs magyar szó vagy kifejezés. Ezeknek a leveleknek a legtöbb címzettje magyar volt, vagyis azt várhatjuk, hogy ha Liszt valóban használt magyar fordulatokat, akkor azoknak ezekben a levelekben kellene megjelenniük. A probléma nyilvánvaló: hogy átváltunk egy adott nyelvre, ahhoz valamelyest ismernünk kell. A nyelvváltás gyakran csupán annyiban áll, hogy az egyik nyelv szavait beleágyazzuk a másik nyelven szerkesztett mondatba (ahogyan az *Augusz báró* korábbi példájában történt), vagyis az egyetlen követelmény valamekkora szókinccs megléte.⁴⁷ Ennek fényében és figyelembe véve, hogy Lisztnek szokása volt szövegébe más nyelvű részeket közbeiktatni (még olyan nyelven is, amelyről csak korlátozott tudással rendelkezett), valószínűnek látszik, hogy Liszt valójában igen keveset tudott magyarul.

A magyarság figyelemre méltó módon Lisztnek az egyetlen olyan identitása volt, amelyre csak ritkán hívta fel a figyelmet nyelvi úton. Ehelyett kénytelen volt egyszerűen „deklarálni”, amikor 1873. május 7-én ezt írta Augusznak: „Születésemről halálomig és a magyar nyelvben való szájalmas járatlanságom ellenére szívemben és lelkemben magyar maradok.”⁴⁸ Külsődleges megnyilvánulásként használta az öltözködést és a zenét is. A magyar rapszódia például világosan hirdették magyar identitását, hasonlóan a sokat vitatott *Des Bohémiennes et de leur musique en Hongrie* (1859) című könyvéhez. Ha megtanulta volna a nyelvet, akkor nemzeti hovatarozása talán nem kavart volna annyi vitát életében és később is, mind a mai napig.

45 Liszt Ferenc válogatott írásai, II. Vál., ford.: Hankiss János. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959, 635. (263. levél).

46 Uott, 151.

47 Ld. Carol Myers-Scotton: *Social Motivations for Codeswitching: Evidence from Africa*. Oxford: Oxford University Press, 1995, 119.

48 Williams: *Portrait of Liszt*, 462.

Volt Lisztnek még egy további olyan identitása is, amely sok kritikát váltott ki, és amely nem függ össze a nemzeti hovatartozásával; ez pedig a vallási identitása. Számos bírálója szerint nehéz összeegyeztetni Liszt életstílusát a vallási elhivatottságával, és ebből egyszerűen arra következtetnek, hogy ez az identitás felszínes volt. Ez a következtetés azonban nem egyeztethető össze a mély vallásos meggyőződéssel, amely Liszt egész életét végigkísérte, és amely leveleiből világosan felismerhető. Még a papi hivatást is számos alkalommal fontolgatta kora ifjúságától fogva. Ennek az identitásnak a jeleként leveleiben latin és olasz kifejezések jelennek meg.

Liszt latinul és olaszul is tudott valamennyit, de egyik nyelvben sem jutott el magas fokra. Láttuk, hogy gyermekkorában valószínűleg vett néhány olaszórát, élettársával, Marie d'Agoult-val élt egy darabig Olaszországban, és későbbi életében is jelentős időt töltött el ott. Ezenfelül Liszt édesapja alkalmanként oktatott latint a tanítványainak,⁴⁹ tehát esetleg a fiának is. És Liszt akkor is mutatott bizonyos szándékot a latin nyelv tanulására, amikor 1865. április 25-én felvette a tonzúrát (majd kevéssel később a kisebb egyházi rendeket is). A IX. Piusz pápánál ezen a napon lezajlott audienciájáról élettársának, Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek írt beszámolójában utal mind apjának jó latintudására, mind pedig saját nyelvtanulási szándékára. Érdekes, hogy a pápa, úgy látszik, németnek vélte Lisztet, s ezt a hibát Liszt gyorsan kijavította: „A pápa azután így szólt: 'Most majd teológiát kell tanulnod.' – 'Az eddig sem volt teljesen ismeretlen előttem, de most még nagyobb örömmel és buzgósággal fogom folytatni a tanulást. S elengedhetetlen számomra az is, hogy a latinságomon munkálkodjam.' IX. Piusz: 'A németeknek könnyen szokott menni' – Én: 'Különösen magyar honfitársaimnak – édesapám kitűnő latinos volt.'”⁵⁰

Liszt alkalmanként latin idézetekkel gazdagította leveleit, különösen azokat, amelyeket Carolyne-nak vagy kedvesének, Agnes Street-Klindworthnak írt. 1855. április 17-én például ezt írta Agnesnek: „Ces choses doivent être comme le Christ 'genitum, non factum!'” (Ezek a dolgok, ahogyan Krisztus: „született, de nem teremtmény!’”).⁵¹ Valamivel később, 1855. május 4-én Liszt így írt Agnesnek: „J'ai entièrement terminé la Partition de ma Messe⁵² à laquelle le pourrai mettre comme epigraphe 'Laboravi in gemitu meo. ... Sana me, Domine, conturbata sunt ossa mea'” (Teljesen elkészültem Misém partitúrájával, amelyhez a következő mottót fűzhetném: 'Elfáradtam a sóhajtozásban ... Gyógyíts meg, Uram, hisz reszket minden tagom!')”.⁵³

49 Walker: *Liszt Ferenc*, I., 64.

50 *Selected Letters*, 629. (548. levél, 1865. április 25.).

51 *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth. A Correspondence 1854–1886*. Ed. Pauline Pocknell. New York: Pendragon Press, 1999, 301. (6. levél, 1855. április 17.). [Az idézet a mise latin szövegének Credójából való – a ford.]

52 *Az Esztergomi miséről van szó – a ford.*

53 *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth...*, 302. (7. levél, 1855. május 4.). [Az idézetek a 6. zsoltárból származnak – a ford.]

1865-től, az egyházi rendek felvételének évétől kezdve kimondottan gyakoribbá válik a latin nyelv használata Liszt leveleiben. A változás feltűnő a Carolyne-nak⁵⁴ és Agnesnek⁵⁵ írt levelekben is, a legkifejezettebben azonban Augusz báró leveleiben mutatkozik meg. Carolyne-nak és Agnesnek alkalmanként már 1865 előtt is küldött latin idézeteket, a bárónak írott leveleiben azonban nem. A helyzet az egyházi rendek felvétele után látszik megváltozni. Egy 1866 februárjában kelt levelét teljes egészében francia nyelven írta a bárónak, eltekintve egy bibliai idézettől: „Dominus autem dirigit corda et corpora nostra in charitate Dei et patientia Christi!” (Az Úr pedig vezérelje szívünket és testünket Isten szeretetére és krisztusi türelemre!).⁵⁶ Hasonlóképpen 1867. március 24-én Liszt ezt írta: „Paratum cor meum, Deus, paratum cor meum: cantabo, et psalmum dicam!” (A szívem nyugodt, Istenem, a szívem nyugodt, énekelek neked és zsoltározok!).⁵⁷ A bárónak a 60-as évek második felében és a 70-es években írt többi levélben számos további latin idézet található. Egy másik figyelemre méltó változás az ez idő tájt Carolyne-nak írt levelekben az olasz idézetek feltűnő megszorodása. Liszt Rómába költözése előtt az olasz nyelv csak ritkán bukkan fel levelezésükben. Az a levél, amelyet Liszt a rendek felvételének napján írt Carolyne-nak, természetesen bővelkedik latin és olasz kifejezésekben.⁵⁸ Némi olasz szöveg feltűnik többek között egy 1866. március 5-én, valamint egy 1866. május 10-én⁵⁹ írott levélben is, hogy példákat is említsek. Csábító dolog elképzelni, hogyan beszélhetett ekkoriban Liszt, könnyen lehet: beszédét olasz és latin kifejezésekkel fűszerezve.

Nehéz megmondani, hogy az olasz és a latin növekvő súlya Liszt nyelvhasználatában vajon az új, római életében való megmerítkezésének természetes következménye volt-e, vagy pedig egy új identitás sugallásának tudatos eszköze. Az a lendület, amellyel felvette az egyházi rendeket, alapvetően régóta ápolta, mély val-

54 Egy Carolyne-nak 1865. április 22-én írt levelét például ezzel kezdi: „Et ego [a Bibliában: „eram” – a ford.] semper tecum!” (Mindig veled vagyok!). *Selected letters*, 625. (546. levél). Az idézet a 72. zsoltárból származik – itt és a következőkben a zsoltárokról a katolikus egyház által használt számozás szerint hivatkozunk.

55 Liszt I. János 4,16-ból idéz például Agneshez intézett, 1865. május 1-jén kelt levelében: „Deus charitas est, et qui manet in charitate, in Deo manet, et Deus in eo!” (Az Isten szeretet, és aki kitart a szeretetben, az az Istenben marad, s az Isten is benne marad!). Ld. *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth*, 240. (128. levél). Hasonlóképpen egy Agnesnek 1867. február 14-én írt levelében Liszt a 119. zsoltár 5–6. versét idézte: „Heu mihi! ... Habitavi cum habitantibus Cedar; multum incola fuit anima mea!” (Jaj nekem, hogy ... Kedár sátraiban kell laknom! Lelkem már túl soká időz vele együtt [miután az idézet értelme csak a 7. verssel együtt volna világos (ti. a *békét gyűlölőkkel* való időzésről van szó), a csonka idézetet Cormac önkényesen értelmezi – a ford.]). Uott, 254. (136. levél). Végül pedig egy 1867. május 29-i levélben Liszt a 128. zsoltár 5. versét idézte: „Confundantur et convertantur retrorsum omnes qui oderunt Sion!” (Hátráljanak szégyent vallva mind, akik gyűlölnek Sion!), uott, 257. (138. levél). Az Agnesnek a 60-as évek végén és a 70-es években küldött levelekben sok más példa is található.

56 *Franz Liszts Briefe an Baron Anton Augusz*. Hrsg. Wilhelm von Csapó, Budapest: Kilián, 1911, 112. (39. levél). Az idézet Szent Pál thesszalonikiaknak írott 2. leveléből származik (3,5). A Bibliában pontosan ez áll: „Dominus autem dirigit corda vestra in charitate Dei, et patientia Christi”.

57 Uott, 122. (45. levél); az idézet az 56. zsoltárból való.

58 *Selected Letters*, 627–630. (548. levél).

lásos meggyőződéséből látszik fakadni. Az olasz és latin nyelv megnövekedett használata lehetett tudat alatti is, de mindenképpen ugyanúgy hozzájárult egy új önkép hangsúlyozásához, mint az öltözködése – ettől az időtől fogva mindig reve-rendában fényképezik le.

Nyelvváltás Liszt leveleiben

Az eddigiekben megállapítottuk, hogy Liszt különböző színvonalon tudott néhány nyelven, és hogy ezeket a nyelveket aszerint váltogatta, hogy felismerte valamilyen identitáskorrekciónak szükségességét. Eddig nagyobb vonalakban követtük a nyelvi változásokat; Liszt stílusának általános vonása azonban, hogy egyazon levélen belül váltogatja a nyelveket – egyes esetekben csupán egyetlen szó vagy egy mondat, alkalmanként viszont akár egy teljes bekezdés erejéig. A most következő áttekintés nagyrészt a Liszt leveleiben előforduló ilyen „codeswitching”-re koncentrál, de arra nézve is vannak adatok, hogy beszélgetései során ugyancsak előfordultak nyelvváltások. Hans von Bülow 1849-ben Weimarban megfigyelte, hogy amikor „Liszt németül beszélt, akkor beszédébe nem csupán francia szavakat, hanem egész mondatokat is rendszeresen beiktatott.”⁶⁰ Immár teljes idejét Weimarban töltve a német nyelvet írásban és szóban is gyakrabban használva, Bülowval beszélgetve még mindig váltogatta a nyelveket. Erre a gyakorlatra életének jóval későbbi szakaszából is vannak adataink. 1877-ben Borogyin figyelte meg, hogy Liszt „franciául és németül egyaránt rendkívül folyékonyan, eléggé hangosan, élénken, elevenen és szaporán beszélt”.⁶¹

Érdekes módon arra is van bizonyíték, hogy képes volt – talán szándékosan – elnyomni ezt a hajlamát, ha szükség volt rá. Említettük, hogy 1842-ben Liszt elváltalt egy részidős állást Weimarban, és hogy jövőjét a németül beszélő világban képzelte el. Úgy látszik, ekkoriban tudatosan változtatott a beszélt nyelv használatának stílusán. Létrehozta a saját új verzióját avégett, hogy Németországban hatékonyabban kommunikálhasson. 1843 októberében Carl Gollmick zenekritikus és komponista a következő megfigyelését írta le: „Bámulattal adóztam gördülékeny beszédének, amelyben elegyítette a régi és az új, a fontos és a lényegtelen dolgokat. Társalgása mégis tiszta, mert az ember számos egészséges gondolatot lát, mint fénylő köveket a földön. És egészében véve nyugodtabbá vált, mert már a nyelvek bábeli zűrzavarának nem az a megtestesítője, aki korábban volt.”⁶² A „tiszta társalgást” és az „egészséges gondolatokat” abban az időben feltétlenül jellegzetesen „német” attribútumokként könyvelték el. „A nyelvek bábeli zűrzavarának” emlegetése szintén érdekes, és arra utal, hogy Gollmickkel való első találkozásakor Liszt a szokásos nyelvváltogatással élt, amit ezúttal viszont nem tett. Liszt azon döntése, hogy Gollmickkel folytatott 1843-as beszélgetése során csak

60 Williams: *Portrait of Liszt*, 255.

61 Uott, 540.

62 Közli Gooley: *The Virtuoso Liszt*, 175.

németül beszél, valószínűleg tudatos volt. Korábbi nyelvváltogatása „tapogatózó döntés” lehetett – ez olyasvalami, amit a beszélők olyankor alkalmaznak, amikor „maguk sem biztosak abban, mi az elvárt vagy az optimális kommunikációs cél, vagy legalábbis nem biztosak benne, hogy melyik segíti elő céljaik elérését”.⁶³ Gollmickkel való korábbi találkozásakor nem volt biztos benne, hogy Gollmick a francia vagy a német beszédet vagy a kettő keverékét értékelné-e többre, ezért megpróbálta kitapogatni a választ. Amikor később találkozott, akkor már tudta, hogy melyik kódot alkalmazza. Az is lehet, hogy korábban nem volt fontos számára germánnak látszani, és ezért kevert francia szavakat és kifejezéseket a beszédébe, akár szándékosan, hogy aláhúzza saját egzotikumát.

Liszt leveleiben a nyelvváltás egy sor helyzetben előfordul, írásom azonban az identitással kapcsolatos nyelvváltásra koncentrál. A szociolingvisztika művelői sokat vitatkoztak arról, hogy a beszélők mennyire tudatosan (sőt, stratégiai jelleggel), illetve mennyire öntudatlanul váltanak nyelvet. Egyes vizsgálatok azt mutatták, hogy a kétnyelvű beszélők számára nehézséget jelent a nyelveket keverő viselkedésük érzékelése, és gyakran „képtelenek arra, hogy felidézzék: egy adott kommunikáció során melyik nyelvet használták”.⁶⁴ Ezzel ellentétben Carol Myers-Scotton úgy véli, hogy a beszélők tudatában vannak a különböző nyelvekhez kapcsolódó társadalmi és pszichológiai asszociációknak, illetve saját nyelvválasztási döntéseiknek.⁶⁵ Az alábbi váltások azt demonstrálják, hogy Liszt rendkívüli érzékenységet tanúsított mások nemzeti és nyelvi hovatartozása iránt, és valóban emlékezett az adott kommunikációs aktusok során használt nyelvekre.

Liszt leveleiben a nyelvváltás talán leggyakoribb oka az volt, hogy idézte egy barátját, ismerősét vagy családtagját, demonstrálva mások nyelvi vagy nemzeti hovatartozása iránti érzékenységét.⁶⁶ Egy 1834. július 3-án Marie-nak írt levelében például ezt írta: „Ma bonne mère me dit l'autre jour: 'Ich weiss nicht, warum du immer das appartement Ratzenloch heisst – es sind doch keine ratzen darin – du solltest mehr Respect haben dafür – es kostet 200 Franken.’” (Jó anyám azt mondta nekem valamelyik nap: „Nem tudom, miért hívod a lakást folyton patkánylyuknak – nincsenek is benne patkányok – több tisztelettel kellene beszélned róla – 200 frankba kerül.”)⁶⁷ Hasonlóképpen vált Liszt olaszra, amikor olyasvalakit idéz, akivel Velencében beszélt:

En quittant Fanna [...] je prends un gondolier pour faire le giro du Grand Canal. Nous restâmes silencieux tous deux jusqu'au palazzo Foscari qu'il me nomma. „Di impeto, veniva l'Imperatore per veder le feste – poi qui (al palazzo Mocenigo) abitava Lord Byron (Il prononçait à l'Anglaise). – Come? – Lord Byron – Si Signore – L'avete conosciuto voi. Si signore. L'ho servito cinque giorni, perché uno de suoi battellieri era amalato [sic].”

63 Myers-Scotton: *Social Motivations for Codeswitching*, 142.

64 Milroy–Gordon: *Sociolinguistics: Method and Interpretation*, 211–212.

65 Myers-Scotton: *Social Motivations for Codeswitching*, 108–109.

66 Egyébként a jelenséggel foglalkozó vizsgálatok tanúsága szerint éppen ez a leggyakoribb példa a nyelvváltásra. Ld. uott, 117.

67 Franz Liszt [et] Marie d'Agoult *Correspondence*, 160. (84. levél, 1834. július 3.).

(Fannát elhagyva [...] felfogadok egy gondolatot, hogy megtegye velem a körutat a Grande Canalén. Mind a ketten hallgattunk a Foscari-palotáig, amelyet megnevezett számomra. „Nagy lelkesedéssel jött el a császár, hogy végignézze az ünnepeket – azután itt [a Mocenigo-palotában] lakott Lord Byron [ezt angolosan ejtette] – Hogyhogy? – Lord Byron – Igen, uram – Ismerte [?] Igen, uram. Öt napig álltam a szolgálatában, mert az egyik csónakosa megbetegedett.”)⁶⁸

Amikor pedig egy angol fiatalembert idéz, akkor angolra vált: „J'ai rencontré ces jours derniers un jeune homme qui a fait le voyage de Constantinople à Paris avec B[ulwer-Lytton]. Comme je lui demandais ce qu'il en pensait, 'He is a very debauched character I think', me répondit-il.” (Az elmúlt napokban találkoztam egy fiatalemberrel, aki Konstantinápolytól Párizsig utazott B[ulwer-Lytton] társaságában. Amikor megkérdeztem tőle, hogy mit gondol róla, ezt válaszolta: „Azt hiszem, elég züllött karakter.”)⁶⁹

Függő beszédben előforduló váltások Liszt Carolyne-nak,⁷⁰ Augusz bárónak⁷¹ és egy sor egyéb címzettnek küldött leveleiben is előfordulnak egész élete folyamán. Ez a fajta váltás még egy Károly Sándor nagyhercegnek 1849. május 23-án írott levelében is megtalálható: „Különben – mint tegnap egy okos és melegérsű nő oly találóan mondotta: *Ausserordentliche Menschen muss mann nich mit dem gewöhnlichen Massstabe messen.*” (Rendkívüli embereket nem kell közönséges mértékkel mérni.)⁷² Ez a példa kivételes Lisztnek a nagyherceggel folytatott levelezésében, mert ezekben a leveleiben általában került a nyelvváltást. Talán tudatában volt a nyelvi következetlenség negatív konnotációjának,⁷³ s az egyetlen nyelvi kód használata ilyen módon a nagyherceggel való kapcsolatának szertartásos és szakmai kontextusát tükrözi. Mindezekben a példákban Liszt tudatosságról tesz tanúbizonyságot arra nézve, hogy a különböző érintkezésekben mely nyelvek használatosak, ami az sugallja, hogy képes volt tudatos és stratégiai igényű választásra akkor, amikor eldöntötte, melyik nyelv felel meg az általa hangsúlyozni kívánt identitásnak az egyes emberekkel való viselkedésében. Ezek a váltások esztétikai hatással is bírnak, amennyiben az olvasóhoz közelebb hozzák magát a beszélgetést.

A függő beszédhez hasonló jelenség a nyelvváltás használata emberek leírása során. Amikor Liszt embereket ír le, akkor ezt gyakran azzal kíséri, hogy az illető anyanyelvére vált. Esetleg ez is esztétikai eszköz, amellyel annak érdekében él, hogy élénkebbé tegye a leírást. Amikor Agnesnek Schumannt leírta, Liszt menet közben németre váltott: „Chez Schumann la passion arrive rarement à ces momens d'expansion ardente où elle fleurit instantanément dans d'autres coeurs; on dirait qu'elle se contracte dans le sien et lui donne des crampes – und dann summt und

68 Uott, 380. (210. levél, 1839. október 25.).

69 Uott, 639. (310. levél, 1840. szept. 16.).

70 Ilyenekre néhány példa: ld. *Selected Letters*, 393. (256. levél), 365. (310. levél), és 393. (340. levél).

71 Többek közt ld. *Franz Liszt's Briefe an Baron Anton Augusz*, 49. (6. levél).

72 *Liszt Ferenc válogatott írásai*, I., 206. (92. levél, 1849. május 23.).

73 Ld. Bernstein: *Virtuosity of the Nineteenth Century*, 126.; itt szó van arról, hogy a Liszt irodalmi munkásságában előforduló következetlenséget „rossz stílusként” fogták fel.

brummt er so dahin, wie ein *spezifisch* musikalisches Spinnrad.” (Schumann-nál a szenvedély ritkán vezet olyasféle heves, expanzív pillanatokhoz, amikor az mások szívében is azonnal fellángol; azt mondhatnánk, hogy [a szenvedély] összehúzódik a szívében, és görcsösen összerándítja – majd úgy zümmög-morog magában, mint egy *különös* zenélő rokka.)⁷⁴ Hasonló váltásra bukkanunk Louis Spohr jellemzésében: „Spohr et un excellent et digne homme; Bieder und Tüchtig.” (Spohr kiváló és tekintélyes ember: derék és tiszteletreméltó.)⁷⁵ Az ilyen váltások arra utalnak, hogy Liszt ezeket az embereket erőteljesen azonosította az anyanyelvükkel, s hogy anyanyelvüket azonosságuk fontos alkotórészének tartotta.

Mindezek a váltások azt demonstrálják, hogy Liszt messzemenően tisztában volt mások nyelvi és nemzeti hovatartozásával. Ezt a tudást arra is felhasználta, hogy (tudatosan vagy sem) megkedveltesse magát, és hogy hangsúlyozzon bizonyos identitásokat. Így például gyakran azért iktatott be rövid nyelvváltásokat a leveleibe, hogy megalapozza a meghittség érzetét maga és a címzett között, akár egy olyan nyelvből vett szóval, amelyet igen kevésbé ismert. Példákat találunk erre Carolyne-nak írt leveleiben, amelyekben alkalmanként felbukkant barátnőjének lengyel nemzetisége és nyelve: „Miután lengyelként erős nemzeti ellenszenvekkel rendelkezik, [és] ezekhez tudatosan további ellenérzéseket társít – és miután a tudós többé-kevésbé mindig 'Niemec' [német], őt teszi meg a 'mélységes unalom' megtestesítőjévé.”⁷⁶ Egy másik példa egy 1851-es levélben fordul elő, amelyben Carolyne anyanyelvéből merít anyagot a nyelvi kapcsolatteremtéshez: „Quand me donnera-t-on du 'barszcz' – dites-moi comment on orthographie ce mot, que je devrais savoir – et des 'zrazy'?” (Mikor kapok már 'borscsot' – mondja, hogy kell ezt a szót helyesen írni, mert tudnom kellene – és 'zrazy'-t [marhahúsból készített lengyel étel])?⁷⁷

Két szerelmének, Marie D'Agoult-nak és Agnes Street-Klindworthnak szóló leveleiben Liszt gyakran használta a német nyelvet, általában akkor, ha titokban akart tartani valamit, de hangsúlyozhatott valamilyen közös nyelvi azonosságot is, ekképpen teremtve meg a bensőséges érzetét. Marie és Agnes egyaránt két-nyelvű háttérrel rendelkezett, a német mindkettejüknél az otthon használt fő nyelvek egyike volt. Liszt és Marie a viszonyuk korai szakaszában a németet használták szerelmi rejtjelként, mint például egy 1833-as levélből származó következő részletben: „O Schreiben Sie mir oft. [...] Sie Schreiben so göttlich, so herzlich, alle Ihre Worte flammen so innig.” (Ó, írjon nekem gyakran. [...] Ön olyan fenségesen, olyan kedvesen ír, minden szava oly bensőségesen lángol.)⁷⁸ 1834. szeptember 15-én pedig így vallott: „O wie heiss, wie glühend ist noch dein letzter Kuss auf meinen Lippen! Wie himmlisch, wie göttlich dein Seufzer in meinem

74 Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth..., 300. (5. levél, 1855. április 12.)

75 Uott, 307. (15. levél, 1855. május 31.)

76 *Selected Letters*, 349. (295. levél, 1853. július 18.). [Az eredeti nyelvű szöveg ezúttal hiányzik – a ford.]

77 La Mara (hrsg.): *Franz Liszt's Briefe*. Leipzig: Breikopf & Härtel, 1893–1905, IV., 57. (59. levél, 1851. január 31.).

78 Franz Liszt [et] Marie d'Agoult *Correspondence*, 61. (16. levél, 1833. május 5. és 14. között).

Busen. [...] Zu dir alles, herzlichste – fur [sic] dich alles.” (Ó, milyen forró, milyen izzó még utolsó csókod az ajkamon! Milyen mennyei, milyen fenséges a sóhajod keblemben. [...] Neked mindent, szerelmem – neked mindent.)⁷⁹ Hasonlóképpen, egy Agnesnek küldött, 1855. április 12-én kelt levélben Liszt az A. A. titkos jellel jelölte magát, majd ezt írta: „Sie wissen was dies heisst!” (Maga tudja, hogy ez mit jelent!).⁸⁰

Liszt alkalmanként a Carolyne-nak szóló levelekbe is beleillesztett rövid német kifejezéseket, de korántsem azzal a gyakorisággal, mint ahogyan az Agnesnek és Marie-nak írott levelekben tette. Carolyne valószínűleg jobban tudott németül annál, mint azt általában feltételezik; Lina Ramann visszaemlékezik arra, hogy a hercegnővel németül készített interjúkat *Franz Liszt als Künstler und Mensch* című életrajza számára.⁸¹ Éppen ezért valószínűtlennek látszik, hogy Liszt azért tartózkodott volna a német nyelv használatától, mert attól félt, hogy Carolyne nem értené meg; a német nyelv egyszerűen nem sokat jelentett számára. Nem volt tehát az összetartozás kifejezésére használható úgy, mint Marie vagy Agnes esetében.

Láttuk, hogy egy alkalommal Liszt egy Augusz báróhoz írott levelében egy magyar szót használt fel arra, hogy utaljon közös nemzeti identitásukra. Liszt valószínűleg nem rendelkezett elegendő magyartudással ahhoz, hogy ez rendszeres szokásává váljon. Az Augusz báró leveleiben található váltások ezért főképpen franciára és németre történtek, és nem látszanak összefüggeni valamiféle Liszt által hangsúlyozni kívánt nemzeti identitással; helyenként bármifajta kézenfekvő ok nélkül fordulnak elő. A kutatás szerint a beszélők „kettős elkötelezettségük szimbolizálására”⁸² használják a nyelvváltást, Liszt számára azonban nem lett volna előnyös egyik nyelvi identitásának hangsúlyozása sem a magyar báró előtt, különösen nem a németé. Így Liszt talán azért váltogatta a nyelveket, hogy ne kössék őt össze egy bizonyos nyelvi (s ezáltal nemzeti) identitással. Ha ki tud bújni egy rögzített, eredeti identitás béklyójából, akkor ezzel megkönnyítheti a magyarok számára, hogy a magukénak tekintsék. Ezeknek a leveleknek a nyelvváltásai tehát talán semmi másnak nem tulajdoníthatók, mint a nyelvváltási kényszernek.

Általában véve Liszt gyakori váltásai az európai nyelvek között egy másik identitást sugallnak, azt, amelyet rendszerint neki tulajdonítunk: az „értelmiségi, kozmopolita társasági emberét”. Liszt gyakran váltogatta egymással a franciát és a németet, de alkalmanként az olasszal, az angollal és a latinnal együtt. Ez a soknyelvűség gyakran jelenik meg művelt, olvasott asszonyainak írott leveleiben. Szándékosnak látszik, ahogyan ezáltal identitásáról üzen nekik, és talán egyes bizonytalanságairól is árulkodik. Zongorista tehetségét igen fiatalon felfedezték, s ez idő

79 Uott, 174. (95. levél, 1834. szeptember 15.).

80 *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth...*, 10. (5. levél, 1855. április 12.). A Liszt-kutatók véleménye megoszlik ennek az „A. A.”-nak a jelentéséről. Maria Tibaldi úgy vélte, hogy „à Agnes” vagy „amitié amoureuse”, míg Pauline Pocknell szerint egy rejtjelről van szó (xlíii.).

81 Lina Ramann: *Lisztiana. Erinnerungen an Franz Liszt Tagebuchblättern, Briefen und Dokumenten aus den Jahren 1873–1886/7*. Hrsg. Arthur Seidl und Friedrich Schnapp. Mainz: Schott, 1983, 75.

82 Myers-Scotton: *Social Motivations for Codeswitching*, 119.

előtt véget vetett reguláris tanulmányainak. Ezt a hiányosságot később széleskörű olvasottsággal igyekezett pótolni, de mindig úgy érezte, hogy tudásának réseit sohasem tudta teljesen kitölteni.⁸³ Többnyelvűsége így talán az „entellektüel” szerep kialakításának igényét tükrözi, s a többnyelvűség természetesen annak a magas társadalmi osztálynak az attribútuma is volt, amelyhez Liszt tartozni akart.

Liszt gyakran hívta fel a figyelmet értelmiségi önazonosságára és irodalomismeretére azért, hogy az idegen nyelvű verseket vagy irodalmi műveket eredeti nyelven idézte. Marie, Agnes és Carolyne bizonyára azonosult Liszt jellemének ezzel az oldalával. Ilyen idézetekre könnyű példákat találni, különösen a Marie-nak és Agnesnek, kisebb mértékben pedig a Carolyne-nak írt levelekben. Egy Agnesnek küldött, valószínűleg 1856. július 31-re datálható levélben a következő idézet található:

Il y a plus de 12 ans, on autographia sous mon Portrait ce vers de Byron. (Több mint 12 évvel ezelőtt valaki Byronnak ezeket a sorait írta az arcképem alá.)
Here's a sigh to those who love me
and a smile to those who hate;
and wathever [*sic*] sky's above me
Here's a heart for every fate!⁸⁴

Ugyanezt az idézetet (angolul) egy korábbi, 1834-ben Marie-nak küldött levele is tartalmazta.⁸⁵ Egy Carolyne-nak 1853 júliusában írt levelében Liszt Metastasio-t idézte, és azt javasolta, hogy Carolyne a lányát kérje meg a lefordítására:

Se la cetra non era
D'Amfione e d'Orfeo, gli uomini ingrati
Vita traccian pericolosa e dura
Senza dei, senza leggi e senza mura.⁸⁶

Ilyesfajta nyelvváltásokra számos példát találunk Liszt leveleiben, azokban is, amelyeket jóval szakmaibb összefüggésben megismert személyeknek írt. Nyilvánvalóan arra számított, hogy ezt az önazonosságát legbelső körein túl, a világ szélesebb köreibbe is ki tudja sugározni.

A nyelvtől a zenéig

Úgy fest, hogy a nyelvváltás egész életében rendszeres vonása volt Liszt nyelvhasználatának mind írásban, mind pedig szóban. Kézenfekvő, hogy megvizsgáljuk, hogyan függ össze ez a gyakorlat a zenéjével. A kutatók gyakran mutatták ki azt, hogy Liszt a zenei stílusok sokaságát szívta magába, amelyeknek gyakran ilyen vagy

83 Ld. például: *Selected Letters*, 356. (301. levél, 1854. április 20.) Ebben Liszt gratulál Daniel fiának tanulmányi sikereihez, és saját elszalasztott lehetőségei fölött sajnálkozik.

84 *Liszt and Agnes Street-Klindworth...*, 328. Az idézet Byron *To Thomas Moore* című versének második strófája.

85 *Franz Liszt [et] Marie d'Agoult Correspondence*, 150. (78. levél, 1834. június 12.).

86 La Mara (hrsg): *Franz Liszt's Briefe*, IV., 139. (112. levél, július 3., az évszám valószínűleg 1853.). Az idézet Metastasio *Il Parnaso accusato e difeso* című drámai költeményéből való.

olyan nemzeti jelleget tulajdonítunk.⁸⁷ Liszt kódváltásai néha látszólag nem valamilyen identitással függtek össze, hanem strukturális szerepet tölthettek be, és ez az a gyakorlat, amelyet a zenéjébe is átvitt. Leveleiben a témaváltás néha nyelvváltással járt együtt. Peter Auer az ilyen váltásokat „diskurzusfüggő”-ként írja le.⁸⁸

A „diskurzusfüggő” váltásra jó példát találunk egy 1858. november 14-én Augusz báróhoz intézett levélben. Liszt franciául indít, arra kérve a bárót, hogy intézze el miséje⁸⁹ címének latinra fordítását (mint elmagyarázza, avégett hogy tükrözze a mű katolikus jellegét – már láttuk, hogy a latin nyelv Liszt gondolkodásában hangsúlyosan kapcsolódott a vallásos identitáshoz). Majd ezután németre vált, hogy hangsúlyozzon egy különlegesen fontos gyakorlati instrukciót: „Nb. eine speciell bezeichnende Widmung wünsche ich nicht.” (NB. nem kívánok semmilyen különleges dedikációt.)⁹⁰ Erre a pontra a nyelvi és vizuális egyenetlenségek hívják fel a figyelmet (az írás megváltozása különösen feltűnő az olvasó számára). A témát németül is folytatja, majd végül még egyszer felhossa a latin cím ügyét, a franciához, a témát elindító nyelvhez való visszatéréssel egybekötve. A levél franciául zárul. Formája alapján véve ABA, két tárgyat pedig nyelvváltások határolják el szerkezetileg.

Liszt zenéjében ehhez hasonló, nyilvánvaló példáját találjuk a strukturális kódváltásnak. A *Hősi sirató (Héroïde funèbre)* című szimfonikus költemény különösképpen kozmopolita elegy, és annak a *Forradalmi szimfóniának* az első tételén alapul, amelynek megírását Liszt eredetileg a franciaországi, 1830-as júliusi forradalmat követően vette tervbe.⁹¹ A végül megszülető szimfonikus költemény sajátosan „magyaros” dallammal indul, benne a jellegzetes bővített szekundokkal (*1. kotta*). A 152. ütemben induló második téma (*2. kotta*) egészen más, olaszos, kantábilis stílust képvisel, amelyet Liszt annyira szeretett, és számos művében követett. Ez a váltás nem szokatlan – a darabnak ezen a pontján amúgy is egy kontrasztot képező, lírai stílust várnánk –, és itt nem is rendelkezik erős nemzeti konnotációval, mert műfajokat és nemzetiségeket átjáró, általános zenei stílusról van szó. Ezt a dallamot a 169. ütemben egy olyan téma szakítja meg, amely erőteljes stiláris kontrasztot képez vele, és világos nemzeti azonossággal bír, amennyiben közeli rokonságban áll a *Marseillaise*-zel (*3. kotta*). Ezenkívül Kenneth Hamilton azt is felvette, hogy a 271–279. ütemek Beethoven „Örömódá”-jára utalnak,⁹² tovább gazdagítva a stiláris sokféleségnek és nemzeti asszociációknak e keverékét. A magyaros és az olaszos stílusok formai szakaszokat jelölnek ki a műben (hasonlóan

87 Ld. Derek Watson: *Liszt*. New York: Oxford University Press, 1989, 180–181.

88 Auer e tárgyban írt fontosabb művei: Peter Auer: *Bilingual Conversation*. Amsterdam: Benjamins, 1984, illetve uő: *Code-Switching in Conversation. Language, Interaction and Identity*. London: Routledge, 1998.

89 Az *Esztergomi mise (a ford.)*

90 Ld. *Franz Liszt's Briefe an Baron Anton Augusz*, 88. (27. levél, 1858. november 14.).

91 Lisztnek a művel való vajúadásáról szóló részletes beszámoló: Kaczmarczyk Adrienne: „Die vergessene Symphonie. Die kompositorischen Probleme der *Revolutionssymphonie* von Franz Liszt”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungariae*, 41. (2000), 375–388.

92 Ld. Kenneth Hamilton: „Liszt”. In: *The Nineteenth-Century Symphony*. Ed. D. Kern Holoman, New York: Schirmer Books, 1997, 146.

ahhoz, ahogyan a nyelvváltások az Augustz báróhoz írt levélben), majd pedig a 305. ütemtől egyidejűleg is megszólalnak. Az olasz stílusú második téma megszakítása a *Marseillaise*-zel érdekes stílusváltást hoz létre. Carol Myers-Scotton felvetette a „jelöltségmodell” (markedness model) gondolatát, amely szerint az írók és beszélők „jelölt” és „jelöletlen” kódok között választanak. Az, hogy egy kód „jelölt” vagy „jelöletlen”-e, attól függ, hogy „használatának mértéke megfelel-e a közösség várakozásának annak az interakció-típusnak az összefüggésében, amelyben használják: amit a közösségi normák előírnak, az jelöletlen, amit nem, az jelölt”.⁹³ A beszélő a várakozások semmibe vételével hívja fel a figyelmet szavaira. Hasonlóképpen a harcias stílusban közbevágó *Marseillaise*-dallam rácáfol a lírai második téma folytatására számító hallgató várakozására, és ezáltal ragadja meg a figyelmét. Ezzel ellentétben az olaszos stílusra történő váltás „jelöletlen”.



1. kotta. Liszt: Héroïde funèbre, 7–9. ütem



2. kotta. Liszt: Héroïde funèbre, 152–158. ütem



3. kotta. Liszt: Héroïde funèbre, 169–175. ütem

Végül pedig a *Hósi siratóban* használt kódváltás minden bizonnyal tudatosan alkalmazott eszköz volt a programban foglalt tartalomnak a hallgatóhoz való eljuttatására. A Liszt által írt előszó határozottan pacifista hangot üt meg (talán kritikusaiknak válaszolva), s úgy látszik, ebben önmagát a nemzetek fölé helyezi, megállapítva, hogy a háború által okozott gyász mindenkién közös: „Minden megváltozhat az emberi társadalomban, a szokások, a vallás, a jog és az eszmék, de a Grief

93 Carol Myers-Scotton: *Codes and Consequences. Choosing Linguistic Varieties*. Oxford: Oxford University Press, 1998, 5.

ugyanaz marad.”⁹⁴ A nemzeti stílusoknak ebben a műben felvonultatott sokféle-
sége kellőképpen fejezi ki ezt az univerzalitást, világos felépítést ad a darabnak, és
lehetővé teszi Liszt számára, hogy hangsúlyozza páneurópai identitását.

Lehetséges ugyan, hogy a mai szociolingvisztika nem ad kulcsot számunkra
Liszt összes motivációjához a nyelvváltásokkal kapcsolatban, de ahhoz minden-
képpen hozzájárul, hogy a komponista által követett eljárásokat kevésbé lássuk
szokatlanoknak. Liszt cseppfolyósnak tekintette az identitását, és a szociolingviszti-
ka elmélete bebizonyítja, hogy ebben a tekintetben semmiképp sem tekinthető ki-
vételnek, bár lehet, hogy a saját korában kivételes jelenség volt. A nyelv és identi-
tás rögzített 19. századi szemlélete azt jelentette, hogy Liszt identitása gyakran
váltott ki zavart, bizalmatlanságot és kritikát. Senki sem volt biztos abban, hogy
honnan jött, és ez a bizonytalanság egész életében és azt követően is folyamatosan
jelen volt. Salieri „fiatal francia fiú”-ként hivatkozott rá egy 1822 augusztusából
származó levélben,⁹⁵ az 1840–41-es brit hangversenykörútjáról szóló beszámolók
gyakorta nevezték „német”-nek,⁹⁶ és láttuk, hogy 1865-ben a pápa is elkövette
ugyanazt a „hibát”. Liszt számára mégis hasznos volt a nyelvi és nemzeti kötődés
hiánya. Megértette, hogy az ilyen kötődések fontosak mások számára, és nyelvét
úgy váltogatta, hogy önmaga különböző verzióit prezentálhassa. Nyelvi hovatar-
tózása lényegében több „újjáalakításon” ment keresztül annak érdekében, hogy be-
fogadják bizonyos körökbe. Hogy mások anyanyelvét saját maga megkedveltetésé-
re használta fel, az nem csupán életének széles nyelvi mintázatából nyilvánvaló,
hanem a nyelvek váltogatásának gyakorlatából is, amely általános vonása volt az
írott (és feltehetően a beszélt) nyelvének.

Liszt nyelvváltásainak motivációi részben magyarázhatják stiláris befogadó
hajlamát és zenéjében a stiláris kódváltással kapcsolatban megnyilvánuló esztéti-
kai szemléletét is. Azt, hogy gyakran él különböző zenei stílusokkal (amelyek mö-
gött sokszor eltérő nemzeti asszociációk állnak), sokan megfogalmazták, sőt kriti-
zálták is amiatt, hogy hozzájárult zenei termésének egyenlenségéhez – éppen
úgy, ahogy a nyelveket váltogatókat is gyakran bírálják azzal, hogy lusták, és nyelv-
vileg nem kompetensek.⁹⁷ Liszt azonban olyan stilisztikai eszközként használta a
kódváltást, amely karakteresebbé és formailag világosabbá tette mind a leveleit,
mind pedig a zenéjét. Ez a nyelv és zene közötti kapcsolat korának más zeneszer-
zőire is jellemző; összefüggést mutathatunk ki Meyerbeer „kozmpolita” stílusa
és folyékony többnyelvűsége között, vagy Schumann és Wagner nagyjából egy
nyelvre szorítókozó tájékozódása és mélységesen német stílusuk között. A nyelv-

94 Ld. Liszt: előszó a *Hősi sirató*hoz a következő kiadványban: *Symphonische Dichtungen für Orchester*.
Leipzig: Breitkopf & Härtel, [s. d.], II. k., X–XI. [A csupán angol fordításban idézett szövegben maga
Cormac hagyott meg egyetlen szót németül – a ford.]

95 Walker: *Liszt Ferenc*, I., 95. [Walker könyvének magyar fordítása jócskán „megszépíti” Salieri eredeti
szövegét, ill. Walker angol fordítását, amikor az „il fanciullo francese”, ill. „The young French boy”
fordulatot „a gyermek Liszt Ferenc”-nek „fordítja” – a ford.]

96 Ld. Adrian Williams: „Liszt’s British Tours. Reviews and Letters”. *Liszt Society Journal*, 8. (1983), 7.

97 Ronald Wardhaugh: *An Introduction to Sociolinguistics*. Oxford: Blackwell, 1992, 108.

váltás fogalma éppen ezért új, termékeny megközelítést kínál a bizonyos zeneszerzőknél tapasztalható stílusbeli hatások és kölcsönzések vizsgálatához. A többnyelvűség természetesen nem feltétlenül vezet stiláris kódváltásokhoz. Elég a soknyelvű Mendelssohnra gondolnunk, akinek a zenei stílusa mégis mindvégig német maradt. Ez a fogalom mindenestre kiindulópontot kínál a Liszt-életmű egyik rendkívül jellegzetes aspektusának további vizsgálata számára.

Malina János fordítása

ABSTRACT

JOANNE CORMAC

LISZT, LANGUAGE, AND IDENTITY: A MULTINATIONAL CHAMELEON

Throughout his life Liszt projected diverse identities, which were sometimes embraced by the public, and sometimes questioned. These „contradictions” in his character have been the subject of much confusion and debate, and one aspect in particular still has scholars perplexed: Liszt’s national identity. Writers have come down on all sides, declaring Liszt was „really” Hungarian, French, German, or „cosmopolitan”, yet the role of language in projecting these identities has so far been overlooked. This article maps Liszt’s fluctuating proficiency and frequency of use of languages onto his biography. It identifies clear patterns that suggest his linguistic „reconstructions” were a means of deliberately adapting his identity as appropriate. It draws patterns from a wide range of Liszt’s letters in order to establish why and how he used a device commonly referred to in sociolinguistics as „codeswitching”. This is a concept whereby bilingual speakers switch language mid-conversation or mid-sentence. The article argues that Liszt switched language to bring forward certain identities to certain recipients. It concludes by considering how „codeswitching” may also relate to his music, by applying the concept to the symphonic poem *Héroïde funèbre*. (First published in *19th Century Music*, Vol. 36, No. 3, Spring 2013)

Joanne Cormac is a Music Lecturer at Oxford Brookes. She studied Music at the University of Nottingham and then completed an MMus and PhD at the University of Birmingham, supervised by Professor Kenneth Hamilton. She is currently reworking her doctoral thesis, entitled *Liszt as Kapellmeister: the Development of the Symphonic Poems on the Weimar Stage*, into a book. Since completing her doctoral work, Joanne has been an Early Career Research Associate at the Institute of Musical Research. Her research interests include 19th-century German theatre, programme music, genre development, and issues related to identity and ‘otherness.’ Her recent publications include an article entitled ‘From Tragedy to Melodrama: Rethinking Liszt’s *Hamlet*’ in *19th-century Music Review*.

Ignác Ádám

„SZKRJABIN ÉS A FORRADALOM SZELLEME”*

Megőrzés vagy megtagadás?

1972. január 6-án a Szovjetunióban nagyszabású állami ünnepséggel készültek megemlékezni Alekszandr Szkrjabin (1872–1915) születésének századik évfordulójáról. Az ünnepi beszédet a birodalom legrangosabb és legmegbecsültebb zeneszerzőinek egyike, Dmitrij Sosztakovics tartotta volna, aki azonban betegség miatt távol maradt a rendezvénytől, s szövegét így Rogyion Scsedrin olvasta végül fel. Az alkalomnak megfelelően emelkedett hangú beszéd az ünnepeltet a szovjet nép lelkületéhez közel álló művészként méltatta, akiről „nem túlzás azt állítani, hogy zenéje azok oldalán állt, akik a zsarnokság ellen, a szabadságért és igazságosságért harcoltak”. A beszédíró szavai Szkrjabin művészi hitvallására is kitértek: „Csodáljuk Szkrjabin a művészet átalakító erejébe vetett hitéért, amely képes az emberek lelkét megnemesíteni, és csodáljuk azért, hogy az emberek életébe harmóniát csempészett.”¹

Sosztakovics négy évtizeddel korábban, 1931 decemberének végén a *New York Times*nak adott interjújában még egészen más hangnemben beszélt Szkrjabinról. Akkori álláspontja szerint honfitársa a burzsoázia képviselője volt, aki nem volt képes a zene Lenin által meghatározott feladatának (a széles néptömegek egyesítésének) eleget tenni, és még szimfonikus műveiben sem vette figyelembe a zene legfőbb célját: a politikai üzenetet. „Mi, forradalmárok, más zenei koncepcióval rendelkezünk. [...] Így Szkrjabin a legádázabb zenei ellenségünknek tekintjük, [...] mivel az ő zenéje egyfajta egészségtelen eroticizmus, miszticizmus, passzivitás és [...] eszkipizmus felé tendál.”²

Miként oldható fel az ellentmondás e két rendkívül eltérő vélemény között? Mikor és miért lett hosszú évtizedekre „közellenséggé” hazájában Szkrjabin? A válasz még úgyis összetett, hogy ma már tudjuk: a művészeti életet teljességgel átpolitizáló és az aktuálisan támogatott művészek névsorát többnyire pillanatnyi ideo-

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

1 Idézi Lincoln M. Ballard: „Alexander Scriabin’s Centenary Revival in Soviet Era Russia”. *Journal of the Scriabin Society of America*, 47. https://www.academia.edu/5923395/Alexander_Scriabins_Centenary_Revival_in_Soviet_Era_Russia

2 „Dmitri Sostakovich: Young Russian Composer Tells of Linking Politics with Creative Work”. *New York Times*, 1931. december 20.

lógiai szempontok alapján összeállító szovjet világban igen gyakoriak voltak az ef-féle átértékelések. Elég, ha csak magára Sosztakovicra gondolunk, aki legalább két alkalommal – 1936-ban³ és 1948-ban⁴ – vált rövidebb-hosszabb időre a rendszer első számú üldözöttjévé.

Ha az 1931-ben a Szovjetunió kulturális követeként Amerikába érkező Sosztakovics meglehetősen sommás verdiktjéből indulunk ki, amely „a fejedelmi töb-bes” használatával látszólag egy egész közösség szóvivőjeként mondott egy halott szerző felett ítéletet, akkor egyértelműnek tűnik, hogy Szkrajbintól és művétől a szovjet kulturális politika a harmincas évek elején már biztosan elhatárolódott. Aligha véletlen egybeesés ugyanakkor, hogy a *New York Times*ban közölt interjú csak néhány hónappal korábbi az irodalmi és művészeti szervezetek újraszervezéséről döntő 1932. április 23-i párthatározatnál, amelynek megszületését követően a szocialista realizmus vált az állam által egyedül támogatott művészeti-esztétikai irányzattá. Sztálin éppen a húszas-harmincas évek fordulójától kezdve tért át fokozatosan a művészeti élet „kézi vezérlésére”, amely, akár csak a közélet más területein, kíméletlen tisztogatásokkal és a közelmúlt „káros” maradványaival történő leszámolással járt: a „klasszikus” értékek revideálásával párhuzamosan átfogó kam-pány indult a modernitás addigi eredményeivel szemben.

Bármily radikálisnak tűnt is azonban ez az átszervezésekkel járó szemléletvál-tás, annak előfeltételei sok szempontból már az első világháborús katonai össze-omlást és az 1917-es bolsevik hatalomátvételt követően adottak voltak. Ha kizáró-lagos támogatást nem is élvezett, a realizmusra, a polgári világgal szembeni ellen-szenvre vagy – hogy ismét a fentebb hivatkozott interjúra utaljunk – a dekadencia megnyilvánulásai ellen folytatott harcra épülő, új proletár művészet kétségtelenül már Lenin Szovjet-Oroszországában megjelent. Történelmi távlatokból szemlélve tehát a szovjet kultúra általános képe a vallásbölcselettel, okkultizmussal és más ezoterikus tanokkal is szoros rokonságot ápoló szkrajbini művészetfelfogással, il-letve a cári Oroszország arisztokrata világát megtestesítő zeneszerző személyével már ekkor is csak nehezen tűnt összeegyeztethetőnek. Főleg ha a hidegháború idején született nyugati, valamint a hatvanas éveket megelőzően érvényben lévő szovjet történelmi és zenetörténelmi narratívát tekintjük kiindulópontnak, amely elő-szeretettel láttatta monolitnak a szovjet kultúra történetét, és feledkezett meg azokról a lényegi különbségekről, amelyek a lenini és sztálini kultúrafelfogást je-lemezték. Csakis ezáltal terjedhetett el széles körben az a vélekedés is, hogy Szkrajbin örökségével a szovjetek már röviddel 1917 októbere után leszámoltak.

Az 1917 és 1932 közötti Szovjetunióra vonatkozó zene- és kultúrtörténelmi vizsgálódások azonban rációfognak erre a vélekedésre. A forradalom utáni szovjet

3 1936 elején jelent meg a Pravda hírhedt *Hangzavar zene helyett* című szerkesztőségi cikke, amely Sosztakovics *Kisvárosi Lady Macbeth* című operájának megsemmisítő kritikáján keresztül vázolta fel a szocialista realizmus esztétikájának néhány alapvető kritériumát.

4 1948-ban szólalt fel Andrej Zsdanov a szovjet zenei szakemberek tanácskozásán a SZK(b)P Központi Bizottságában. Az 1948 február 10-ével határozati erőre emelkedő beszédek Sosztakovicsot ismét a főellenségek között jelölték meg a párt zenei formalizmus ellen folytatott harcában.

kulturális politika első számú vezetőjének számító Anatolij Lunacsarszkij már a kultúráról alkotott 1918-as tézisei 8. pontjában kimondta: „A proletár alkotóművészet önállósága egyáltalán nem mesterkéltségekben nyilvánul meg, hanem feltételezi a megelőző kultúra minden gyümölcsének a megismerését.”⁵ Vegyük ehhez még hozzá Leninnek a *Proletkult* 1920-as összoroszországi kongresszusán elhangzott szavait, amelyekkel látványosan védelmébe vette a „múltat”:

A marxizmus mint a proletáriátus forradalmi ideológiája, azáltal tett szert világtörténelmi jelentőségre, hogy korántsem vetette el a polgári korszak igen becses vívmányait, hanem ellenkezőleg, magáévá tette és feldolgozta mindazt, ami az emberi gondolkodás és kultúra több mint kétezzer éves fejlődésében értékes volt. Csakis az ezen az alapon továbbfolytatott munka ismerhető el az igazi proletárkultúra fejlesztésének.⁶

Lenin e kijelentései 1920-ban már nem számítottak újnak; azokkal voltaképpen csak a bolsevik párt 1918. július 30-án kiadott azon határozatát kívánta megerősíteni, amely az orosz múlt művészei és tudósai által létrehozott értékek védelméről és megőrzéséről döntött, függetlenül a szóban forgó személyek ideológiai beállítottságától. A proklamációhoz mellékelte Alekszandr Szkrjabin nevével is tartalmazta.⁷

S nemcsak Lenin és köre tett ekkor hitet a közelmúlt és a jelen kultúrája összekapcsolásának szükségessége mellett. Vele egy időben az orosz ezüstkor számos jelentős figurája is a forradalom és az épülő kommunizmus elkötelezettjévé vált. A támogatók között a szimbolizmus és avantgárd több olyan képviselője is felbukkant, aki Szkrjabin szűkebb szellemi holdudvarához tartozott, és kész volt tenni azért, hogy a komponista életműve az újjászerveződő kulturális térben is megtalálja a helyét.

Például a szimbolisták egyik szellemi vezérének számító költő és filozófus, Vjacseszlav Ivanov is lelkesedett a marxista eszmékért, mielőtt 1920-ban elhagyta volna az országot, s egyike volt azoknak, akik úgy hitték: az októberi forradalom éppen azokat a változásokat és átalakításokat teljesítheti be, amelyeket az új szellemi világ eljövételét misztikus indíttatásból követelő szimbolista művészek reméltek. E meggyőződése vezette Ivanovot abban is, hogy a vele szoros barátságot ápoló Szkrjabin művészetét a bolsevik hatalomátvételt követően elsőként próbálja meg az új kurzus számára is elfogadható megvilágításba helyezni.

Ivanov már Szkrjabin 1915-ös halálát követően emléktársaságot alapított, amely 1919-ig számos előadással és koncerttel volt hivatott ápolni az – akkor még – köztisztelőben álló zeneszerző emlékét. A barátja munkásságát összesen öt esszében és kilenc költeményben méltató író-filozófus 1917-ben, a társaság egyik év végi ülésén, már a forradalmi események hatására tartotta meg *Szkrjabin i duh revolucii* („Szkrjabin és a forradalom szelleme”) című beszédét, amely nyomtatás-

5 Idézi Köpeczi Béla (szerk.): *A szocialista realizmus*, I., Budapest: Gondolat, 1970, 282.

6 Uott, 324.

7 Faubion Bowers: *Scriabin*, II., Tokyo: Kodansha, 1970, 86.

ban október 24-re, tehát a forradalom előestéjére dátumozva jelent meg.⁸ A beszéd és a belőle készült esszé elsősorban Szkrajbin művének forradalmiságát volt hivatott bemutatni: a zeneszerzőt olyan művészként láttatta, aki attól vált a szocialista forradalom előképévé, hogy minden hagyományt határozottan tagadott, illetve valamennyi addigi művészeti szokástól és előítélettől el akart szakadni. Igazának bizonyítása érdekében Ivanov nemcsak azt igyekezett alátámasztani, hogy a szokásait és eleganciáját tekintve arisztokrata Szkrajbin vérbeli demokrata volt, hiszen folyton a szobornosztýért (az emberek lelki-szellemi közösségéért) dolgozott. Végkövetkeztetésében odáig ragadtatta magát, hogy Szkrajbin teljes művét a forradalom hiteles előképének tekintette, mondván, a jövő történésze Szkrajbin filozófiájában az 1917 októberével megvalósuló „önálló orosz eszme” szellemi előképét, magában a forradalomban pedig Szkrajbin meg nem írt *Misztérium*ának első ütemeit fedezheti majd fel.

Hasonló szellemben írt egy évvel később (1918-ban) a vallásos egzisztencializmus és a szolovjovi vallásbölcselet egyik követője, a történész-filozófus Nyikolaj Bergyajev is, aki szerint az orosz művészek közül senki sem követelte annyira a régi világ összeomlását és egy új eljövételét, mint Szkrajbin.⁹ Ugyanakkor Bergyajev, Ivanovhoz hasonlóan, rövidesen emigrációra kényszerült. De kettejük támogató szavai valószínűleg még akkor sem menthették volna át Szkrajbin művét a forradalom utáni világba, ha ők maguk időközben nem sodródtak volna partvonalra. A hosszú távú „túléléshez” fontosabb támogatókra volt szükség: arra, hogy a forradalommal együtt haladó és elismert avantgárd csoportosulások valamelyike vagy egyenesen a politikai vezetés vegyen védelmébe egy művészt. Márpedig Szkrajbin zenéjének régi hódolója volt a kultúra első számú bolsevik irányítója, az 1917 és 1929 között a művelődésügyi népbiztos tisztségét betöltő, már fentebb emlegetett Anatolij Lunacsarszkij.

A zeneileg (is) művelt Lunacsarszkij, aki következetesen kitartott amellett, hogy a proletár kultúrának a polgári világ befejezetlenül maradt vállalkozásaira is építenie kell, gondoskodott arról, hogy Szkrajbin műveit a koncerttermek új közönsége is megismerhesse. Már a forradalom első évfordulójára szervezett egyik koncerten, 1918 novemberében előadták a zeneszerző *Prométeusz* című szimfonikus poémáját, majd néhány héttel később a moszkvai Bolsoj Színházban ismét megszólaltatták a művet a lázadás témáját felelevenítő más kompozíciók társaságában.¹⁰ Lunacsarszkij beszédet mondott 1921. május 8-án a komponista halálának hatodik évfordulójára, szintén a Bolsojban rendezett koncert előtt is.¹¹

8 Вячеслав И. Иванов: Скрайбин и дух революции. In: иб: *Собрание сочинений в 4 томах*, Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1979, t. 3., 190–194.

9 Nikolai Berdjaev: *Krise der Kunst*. Idézi Marina Lobanova: *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg*, Hamburg: Bockel, 2004, 30.

10 Bulat Galejev: „The Fire of ‘Prometheus’”. Music-Kinetic Art Experiments in the USSR”. *Leonardo*, Vol. 21. (1988), No. 4, 386.; illetve James Von Geldern: *Bolshevik Festivals, 1917–1920*, Berkeley: University of California Press, 1993, 76–77.

11 A beszéd írott változatát lásd: „О Скрайбине”. In: А. В. Луначарский: *В Мире Музыки. Статьи и речу*, Москва: Бескоюзное Издательство Советский Композитор, 1971, 89–95.

Szkrjabin és október kapcsolatát a komisszár a *Tanyejev i Szkrjabin* („Tanyejev és Szkrjabin”) című, 1925-ben írt esszéjében¹² tárgyalja a legrészletesebben. E cikk legfontosabb állítása az, hogy ugyan csak halála előtt kevéssel, de a zeneszerző felismerte: hosszú időn át építgetett szolipszizmusa súlyos zsákutca, és a világ nemcsak saját agyszüleményeként, hanem ténylegesen, őtőle függetlenül is létezik. Az esszé szerzője szerint a komponistát ez segítette hozzá ahhoz, hogy lemondjon főműve, a *Misztérium* megvalósításáról, és helyette csak annak bevezetését, az *Előkészítő aktust* (предварительное действие) írja meg, valami későbbi, sokkal nagyobb és jelentősebb eseményhez. Individualizmusa ellenére így válhatott Szkrjabin Lunacsarszkij szemében a forradalom előképévé, aki ugyanakkor hiányolta a zeneszerző művéből a higgadt racionalizmust és konstruktívizmust, amelyet szintén az új világ felépülésének elkerülhetetlen előfeltételeként nevezett meg. Mint írta: a jövő zenéje csak Szkrjabin romantikus szenvedélyének és egykori tanára, Szergej Tanyejev higgadságának egyesülésével jöhet létre.

Lunacsarszkij választotta és nevezte ki a testület zenei részlegének (MUZO) a vezetőjévé a Szkrjabin-követők egyikeként számon tartott zeneszerzőt, Artur Lurjét is. A tízes években a futuristák egyik vezető ideológusaként tevékenykedő, de a zenei avantgárd merészebb törekvései iránt is messzemenően nyitott Lurje¹³ 1920-ban, a zeneszerző halálának ötödik évfordulójára szervezett koncert felvezetőjében vállalkozott az ünnepelt és a kommunisták céljainak összevetésére.

Mindezek fényében aligha lehet meglepő, hogy Szkrjabin darabjait a húszas évek első felében még a kommunista párt mértékadó lapja, az *Izvesztyija* is az ideológiai szempontból helyes irányt követő zenék közé sorolta. 1922 őszén született meg az a név nélkül közölt szerkesztőségi cikk, amely ugyanezen év október 10-én *Through Bolshevist Ears* címmel, változtatás nélkül a *London Times*ban is megjelent:

A burzsoázia számára a zene a rekreáció eszközeként, a lélek balsamaként, a túlhajszolt idegek eszközeként szolgál [...] Számunkra a zene több ennél: az agitáció eszköze, a dolgozó ember szükséglete [...] Sajnos nincs még proletár zenénk, de mégis létezik zene a proletáriátus számára [...] Haydn a feudális időkre reflektál. Glinka a korábbi nemesség és földbirtokosok spirituális előadója. Rimszkij-Korszakov, Muszorgszkij és Borogyin pánszláv elméleteket vallanak. Wagner retrográd, és a zenéje csak külsőleg forradalmi. De nekünk inkább a vidám Mozartra, a heroikus Beethovenre és egy olyan titánra van szükségünk, aki csatába hív minket: ezért üdvözljük a zseniális Szkrjabint.¹⁴

A Szkrjabin művészetét valóban nagyra tartók sora a tízes és húszas évek Szovjetuniójában természetesen tovább bővíthető. Jegyezzük meg, hogy a zeneszerző írásműveinek 1919-es kiadása,¹⁵ valamint a Kortárs Zenei Társaság, az ASZM (Ассоциация Современной Музыки) egyik kulcsfigurájának, a Szkrjabin leg-

12 Танеев и Скрябин, uott, 129–145.

13 Lurje 1918–22 közötti tevékenységéről lásd Móricz Klára – Simon Morrison (szerk.): *Funeral Games. In Honour of Arthur Vincent Lourié*. New York: Oxford University Press, 2014, 45. skk.

14 Idézi és a zeneszerző orosz recepciójáról angol nyelvű források alapján átfogó képet nyújt Lincoln M. Ballard: *Defining Moments. Vicissitudes in Twentieth-Century Reception of Alexander Scriabin*. Doktori disszertáció, University of Washington, 2010, 50.

15 Lásd Михаил Гершензон: *Русские Прошлые Том 6.*, Москва: Сабашниковых, 1919, 97–247.

szűkebb baráti körébe tartozó Leonyid Szabanyejevnek 1925-ben megjelent Visszaemlékezései¹⁶ is a komponista életművének kiemelt státuszát támasztják alá. Mindezek egyszersmind fontos forrásként szolgálnak ahhoz is, hogy kiderítsük, volt-e ténybeli alapja a zeneszerző és az októberi forradalom összekapcsolásának.

Szkrajbin legerősebb és talán egyetlen kapcsolatát a marxizmussal a Georgij Plehanovval való személyes találkozás jelentette. Az orosz marxizmus atyjának is nevezett, 1903-tól a Szociáldemokrata Munkáspárt mérsékeltebb, mensevik szekcióját irányító Plehanov 1880-tól emigrációban, főként Svájcban, Franciaországban és Olaszországban élt. A hazatérés gondolata először huszonöt év elteltével, az 1905-ös első forradalom kitörésekor fordult meg a fejében. Ekkor éppen az észak-itáliai Bogliascóban tartózkodott, és e városban ismerkedett meg a forradalom évében rövid időre ugyanitt megtelepedő Szkrajbinnal.¹⁷ Hosszú, filozófiai kérdéseket is érintő beszélgetéseik alkalmával – emlékei szerint – Plehanovnak sikerült elérnie, hogy újdonsült barátja beleolvasson Marx alapművébe, *A tőkébe*, s rendszeresen igyekezett rámutatni a zeneszerző szélsőségesen idealista világvéleményének ellentmondásaira is. Szkrajbin azonban nem mutatott különösebb érdeklődést a materialista tanok iránt.¹⁸ Ennek ellenére később a zeneszerző két legfontosabb életrajzírója (Szabanyejev illetve Szkrajbin sógora, a szintén zenetudós Borisz Slocer) egyaránt azt hangoztatta, hogy Plehanov hatására Szkrajbint bizonyos ideig foglalkoztatta a szocializmus gondolata.

Az előbbi szerint a *Misztérium*mal való munka első fázisában, a 20. század első éveiben, akkor, amikor még a *Misztérium* nem a világvége, hanem az emberiség egy hatalmas ünnepeinek gondolatához kötődött, Szkrajbin úgy gondolkodott, hogy fontos szerepe lehet a kommunizmusnak az emberiség történetében, még ha ez a szerep inkább átmeneti is. Egy későbbi bejegyzésben Szabanyejev ugyanakkor elismerte, hogy politikai és társadalmi kérdések Szkrajbint sohasem érdekelték.¹⁹ Ezt Slocer is megerősítette, aki ugyanakkor azt állította, hogy Plehanov hatására Szkrajbinnak ténylegesen megtetszett Marx dialektikus gondolkodása, strukturális szimmetriára való hajlama, és *A tőke* fellapozását követően soha többé nem kételkedett a marxizmus gazdasági erejében, illetve a kapitalista rendszer összeomlásának elkerülhetetlenségében. De Szabanyejevvel egyetértésben Slocer is arra jutott, hogy Szkrajbin számára egyedül csak a spirituális szint volt fontos, és a zeneszerző nem volt képes elfogadni a történelmi materializmus azon alapvető tézisét, amely szerint a környezet határozza meg a tudatot, hiszen ő erről épp teljességgel ellenkezőleg vélekedett.²⁰

16 Леонид Сабанеев: *Воспоминания о Скрябине*. Москва: Классика XXI, 2000. A továbbiakban a kötet néhány éve megjelent német nyelvű fordításának oldalszámaira hivatkozom: Leonid Sabanejew: *Erinnerungen an Alexander Skrjabin*. Übertr. und hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn, 2005.

17 Bowers: i. m., 94. sk.

18 Sigfried Schibli: *Alexander Skrjabin und seine Musik*, München: Piper, 1983, 275.

19 Leonid Sabanejew: *Alexander Skrjabin. Werk und Gedankenwelt*. Übertr. und hrsg. von Ernst Kuhn, Berlin: Kuhn, 2006.

20 Boris de Schloezer: *Scriabin. Artist and mystic*, Oxford: Oxford Univ. Press, 1987.

Hogy Plehanov és Szkrjabin – utóbbi zavaros politikai-társadalmi elképzelései ellenére – rövid időre mégis egymásra találhattak, annak oka leginkább abban keresendő, hogy a zeneszerző filozófiájában a művészi kreativitást a forradalom eszméjével kapcsolta össze. Az 1905-ös (első) forradalom kitörésekor folytatott egyik beszélgetésük során Szkrjabint állítólag látványosan felvillanyozta az események híre, és azt mondta Plehanovnak, hogy zenei fejlődése teljesen összekapcsolódik a forradalommal. Szavait tettek követték: a zongorához ülve játszani kezdett *Az eksztázis költeményéből*,²¹ illetve az *Isteni költeményből*,²² és ez – felesége visszaemlékezései szerint – Plehanovot annyira magával ragadta, hogy felpattant helyéről, és így kiáltott: „Ez a forradalom zenéje!”²³ Nemcsak e beszámoló valóságtartalma kérdéses azonban, hanem az is, hogy Szkrjabin és Plehanov ugyanazt értették-e forradalmon – hogy ugyanúgy értékelte volna a művész az 1905-ös eseményeket, mint azt a marxista filozófus vagy később Lenin tette.

Árulkodó lehet e tekintetben két Siegfried Schibli által is hivatkozott levél ebből az időszakból. Az egyik címzettje a zeneszerző mecénása, Margarita Morozova. Az üdvözlő sorokat, amelyek teljességgel apolitikusak, és legfeljebb az események dinamizmusa felett érzett örömről tanúskodnak, Szkrjabin közvetlenül az 1905-ös forradalom kitörése után fogalmazta meg: „Hogy van? Milyen hatással van önre a forradalom? Örül, nemde? Végre nálunk is megélné a élet!”²⁴ Egy 1906. május 1-én keltezett, szintén Morozovának írott levélben aztán a zeneszerző egyértelműen el is határolódik a forradalom politikai-társadalmi vetületeitől:

Az orosz *politikai* forradalom a jelenlegi fázisában és az az átalakulás, amelyet én akarok, különböző dolgok [...] Én nem *valamilyen* ügy megvalósulását akarom, hanem az alkotói aktivitás végtelen fokozását, amely a művészetemben testesül meg [...] Az én pillanatom még nem jött el. De közeleg. Ünnepe lesz ez a pillanat. És már nincsen messze!²⁵

A zeneszerző forradalomfogalma ezek alapján sokkal inkább a 19. századi forradalmi elméletekben gyökerezett, s azon belül sem annyira az orosz elődök: Belinszkij, Herzen, Bakunyin vagy Csernyisevskij koncepciójában, mint inkább Richard Wagnerében. Ismerjük a híres Wagner-idézetet: „Az a szerepem, hogy ahová eljutok, forradalmat szítsak.”²⁶ *Művészet és forradalom* című művében az 1848-as eseményekben aktívan is részt vevő német mester egyértelműen egymástól elválaszthatatlanként tüntette fel a címben szereplő két fogalmat, mert megítélése szerint csak az emberiség nagy forradalma tudja az igazi nagy művészet újjászületéséhez szükséges állapotokat megteremteni. Ez a gondolat a Wagnert egyik legfontosabb szellemi inspirálójának tekintő orosz ezüstkori értelmiség körében is

21 Szkrjabin Op.54-es negyedik zenekari költeményének címe.

22 Szkrjabin Op. 43-as harmadik zenekari költeményének (szimfóniájának) alcíme.

23 Idézi Bowers: i. m., 96.

24 Alexander Skrjabin: *Briefe*. Aus dem Russ. Hrsg. von Christoph Hellmundt. Übers. der Essays von M. Druskin von Gertraude Krueger, Leipzig: Reclam, 1988, 222.

25 Uott, 259. Kiemelés az eredetiben.

26 Richard Wagner: *Művészet és forradalom*. Ford. Gy. Alexander Erzsí és Radvány Ernő, Budapest: Révai, 1914, 1.

gyökeret vert. A szimbolista költő Alekszandr Blok még 1918-ban is ebben a szel-
lemben írt, mikor *Az értelmiség és a forradalom* című esszéjében úgy fogalmazott: a
forradalmi esemény olyan, mint az alkotói folyamat, hiszen mindkettő az egész
emberiség megújítását célozza meg.²⁷

Márpedig a társadalmi forradalom lehetősége a cári Oroszországban sokak
szerint kizárólag egy nagy harc vagy háború végeztével érkezhettek el. Ebben
Szkrajbin és más modernisták (szimbolisták, futuristák) véleménye – függetlenül
attól, hogy ezt a harcot misztikus-spirituális vagy valóságos alapon képzeltek-e el
– lényegében megegyezett a Leninével. 1914-ben el is jött a pillanat: az oroszok
beléptek a világháborúba.

A komponistával utolsó éveiben közeli kapcsolatban álló Szabanyejev vissza-
emlékezései szerint Szkrajbin nemcsak üdvözölte, de egyenesen szükségesnek is
tartotta a háborút. „Minden, amiről beszéltem, kezdetét vette. A világtörténelem
vége előtt állunk, innentől minden könnyebben megy majd; az idő múlása felgyor-
sul. Nem is álmodtam róla, hogy ez ilyen gyorsan így lesz!”²⁸ – mondta, arra is
utalva egyúttal, hogy a történelmi jelen viharai saját *Misztérium*ának elkészültére is
pozitív hatással lesznek.

Szkrajbin nagyon sok más kortársához hasonlóan úgy hitte, a háborúnak leg-
feljebb néhány hónap alatt vége lesz. Mikor azonban számára is világossá vált,
hogy nem így lesz, Szabanyejev szerint lelkesedése is alábbhagyott.²⁹ Mindez leg-
inkább abban érhető tetten, hogy főművéről, a *Misztérium*ról is másképp kezdett
nyilatkozni. Egyre gyakrabban hangoztatta, hogy a *Misztérium* eljövételére még vár-
ni kell. Sőt egy alkalommal állítólag azt mondta: „Nem akarom megélni azt a na-
pot, amelyen be kell látnom, nem vagyok abban a helyzetben, hogy megírjam a
Misztériumot.”³⁰

Vajon tényleg megváltoztatta-e a háború a saját szerepéről és a *Misztérium*ról
alkotott véleményét, ahogy azt például Ivanov és főleg Lunacsarszkij hangoztatta?
Egy biztos: a *Misztérium* sohasem készült el, és élete utolsó évében a zeneszerző
helyette annak az *Előkészítő aktus*nak a megírásához látott hozzá, amelyet a szak-
irodalom egyöntetűen a *Misztérium* redukált formátumú változataként értékel. E
töredékes mű szövegvéneke³¹ ismeretében arra is fény derül, hogy bár Szkra-
jbin itt már egy, a saját személyétől független istenséggel is számolt, és az emberek
lelki közösségének irányába mutató fontos lépésnek tűnhet az is, hogy a szerző el
akarta a nézők és befogadók közti határt törölni, szó sincs azonban arról, hogy a
komponista valamiféle demokratikus rendről álmodott volna. Darabja hangsúlyo-
zottan a „beavatottnak” készült, akiket ezoterikus iskolák készítettek volna fel –
a zeneszerző vezetésével – ebben a sajátos performanszban való részvételre. Ame-
lyet maga Szkrajbin vezényelt volna.

27 Köpeczi (szerk.): i. m., 276.

28 Sabanejev: *Erinnerungen...*, 356.

29 Uott, 361. skk.

30 Uott, 371.

31 Гершензон: i. m., 202–247.

Összefoglalásul azt mondhatjuk, hogy bármilyen ingatag lábakon is álltak az érveik, a tízes–húszas évek fentebb említett értelmezői – olykor a rendelkezésükre álló tényekkel és adatokkal dacolva is – megkísérelték a „forradalom szellemét” és a marxista-leninista eszméket Szkrjabin művében kimutatni. Lenin halálát követően azonban, miután Sztálin magához ragadta a hatalmat, a régi polgári és az új proletár világ kibékítésében hívő kommunisták – beleértve Lunacsarszkijt is – fokozatosan a partvonalra sodródtak. Aki nem hagyta el az országot, az az elhatalmasodó terror áldozatává vált, vagy alkalmazkodott a megváltozó követelményekhez. Ezzel pedig az addig ünnepelt Szkrjabin mint arisztokrata és individualista szerző, lassanként valóban a vádaskodások keresztútjába, s végül a forradalom elenségei közé került.

De az ideológiatörténetin túl van itt még egy – attól természetesen nehezen függetleníthető – zenetörténeti szempont is, amelyet a húszas–harmincas évek szovjet zenei életével kapcsolatban a korszakot jól ismerő Feliks Roziner³² és Detlef Gojowy³³ is megemlíti, és amely Sosztakovics 1931-es sarkos ítéletét is árnyaltabb megvilágításba helyezheti. Ez pedig nem más, mint az 1925 környékén bekövetkező zenei stílusfordulat, amely a nyugati zenei világ történéseitől sem volt független. A modernizmus olyan nemzetközi karriert befutó orosz zászlóvivői, mint Sztravinszkij vagy a hazatérése előtt álló Prokofjev, maguk mögött hagyták a kísérletezgetést, és a klasszikus formákkal megbékélve – Roziner kifejezésével élve – „higgadtabb” zenét kezdtek írni. Ehhez a trendhez az ifjú szovjet generációnak egy meghatározó csoportja is csatlakozott – élén Dmitrij Sosztakovicccsal. Hogy a Szovjetunióban mennyire összefüggött ennek a – Gojowy által lineáris racionalistának nevezett – generációnak a felemelkedése a szocialista realizmus „felülről” sulykolt esztétikai paradigmájának kiépülésével és Szkrjabin eltűnésével, talán az is bizonyítja, hogy mikor a harmincas évek közepén megindult a Sosztakovics és iskolája elleni támadássorozat, akkor „példaképként” rövid időre Szkrjabin – mint „nemzeti” szerző – ismét megjelenhetett. Más kérdés, hogy az 1948-as zsdanovi határozatokkal ő is a szovjet művészet ellenségeinek kikiáltott „formalisták” közé került, egy történelmi pillanat erejéig azonos oldalra Sosztakovicccsal és Prokofjevvel.

32 Pl. Feliks Roziner: „Szocialista realizmus a szovjet zenében”. Ford. Páll Erna, 2000, 2003/1. Elektronikus hozzáférés: <http://ketezer.hu/2003/01/szocialista-realizmus-a-szovjet-zeneben>.

33 Detlef Gojowy: *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Laaber: Laaber Verlag, 1980.

ABSTRACT

ÁDÁM IGNÁCZ

„SCRIABIN AND THE SPIRIT OF THE REVOLUTION”

Preservation or Rejection?

The view, according to which the takeover of the Bolsheviks in 1917 created a tabula rasa in Russian music history has enjoyed large popularity up to recently. It entailed the argument that the Bolshevik revolution completely parted ways with the musical heritage of the foregoing bourgeois culture. In my paper I will refute this view by referring to the early, pre-1932 Soviet reception of the Silver Age composer Alexander Scriabin (1872–1915). I will shortly introduce those artists and politicians, who became the most important admirers and supporters of Scriabin’s work, and who tried to find him a place in the new political-aesthetical environment. Among them we can find the symbolist writer and philosopher Vyacheslav Ivanov, the ex-futurist composer Arthur Lourié, the co-founder of the Association of Contemporary Music (ASM) Leonid Sabaneev, or the first Soviet People’s Commissar of Education Anatoly Lunacharsky. They all agreed that Scriabin became a forerunner of the Revolution, and forgave his attraction to mysticism and theosophy. This is why this article also examines the exact relations of Marxism and Scriabin’s philosophy and locates references to the concept of revolution in the artistic approach of the composer.

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

Somfai László

KOMPONÁLÁS A KIADÁS ESÉLYE NÉLKÜLI ÉVEKBEN*

Bartók és a Nagy Háború

A Bartók-műjegyzék és a kritikai összkiadás munkái kapcsán különösen éles megvilágításba kerül az a sajátos jelenség, hogy az I. világháború, a Nagy Háború esztendeiben Bartók hosszú évekre lényegében kiadó nélkül maradt; ennek következtében elkészült, befejezettnek vélt kompozíciók íróasztalfiókba kerültek, s évekkel később már másféle zenéket komponálva, alapvetően más kiadói kapcsolathoz alkalmazkodva kellett döntenie sorsukról, publikálásukról. Az I. világháború előtti évek Bartók-kompozícióinak zöme gyorsan hozzáférhetővé vált, ugyanis Rozsnyai és Rózsavölgyi, a két rivális budapesti kiadó – miután a klasszikus zongorarepertoár Bartók-közreadású instruktív kiadásaiból üzleti hasznot húzott¹ – 1908-tól készséggel vállalkozott a Tanár Úr saját kompozícióinak megjelentetésére is (talán csak az ének-zongora letétű népdalfeldolgozások iránt nem volt kellő érdeklődés).² Új műveinek egy része még a komponálás befejezésének évében napvilágot látott (például 1908-ban a *Bagatellek* és a *Tíz könnyű zongoradarab*, 1909-ben az 1. vonósnyégyes), bizonyos értelemben idő előtt, kellő szerkesztési előkészítettség nélkül. (Mint hogy egyik magyar cég sem rendelkezett szakértő belső kottaszerkesztő-gárdával, Bartók szabad kezet kapott, és a kefelevonatokon maga vitatott meg kottázási-tipográfiai kérdéseket a lipcsei kottametszőkkel.) Kellő külföldi terjesztői kapcsolatok híján ezek a háború előtti magyar Bartók-kiadások sajnos nem tudtak átütő hatást gyakorolni az új zene nemzetközi porondján.

A világháború kitörésével 1914 nyarán az idilli benyomást keltő szerző-kiadó kapcsolat véget ért. A Rózsavölgyi cég 1914 kora nyarán még elfogadta megjelentetésre a *Tizenöt magyar parasztdal* első változatát,³ azonban a háború okán visszalé-

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

1 Bartók instruktív kiadásairól lásd Somfai László: „Nineteenth-Century Ideas Developed in Bartók’s Piano Notation in the Years 1907–14”, *19th-century Music* 11/1 (1987), 73–91.

2 Somfai László: „Népdalciklus-tervek Bartók 1907-es gyűjtőfűzetében”. In: *Zenetudományi dolgozatok 1990–1991*. Budapest: MTA ZTI, 1992, 89–99.

3 A *Tizenöt magyar parasztdal*, a *Kolindák*, a *Szvit*, Op. 14 és a *Három etűd*, Op. 18 keletkezéstörténetére vonatkozó részletes dokumentáció a készülő Bartók kritikai összkiadás általam szerkesztett 38. kötetében fog megjelenni.

pett a kinyomtatásától. Kivételnek mondható, hogy Bartók még 1915 áprilisában is tárgyalt, ezúttal Rozsnyaival, friss román népdalfeldolgozásainak publikálásáról (a *Kolindákról* volt szó, amelyekben Rozsnyai Károly a magyar és szlovák *Gyermekeknek* román anyagra épülő folytatását látta),⁴ de a körülményekre való tekintettel a kotta kimetszetését a kiadó egyelőre nem vállalta. Akarva-akaratlan, Bartóknak évekre félre kellett tennie elkészült kompozícióit.

A Bartók-monográfiák írói azonban joggal hangsúlyozzák, hogy a zeneszerzői természetben az igazi töréspont nála nem a háború kitörése volt, hanem a *Kékszakállú* 1912-es pályázati kudarcát és az UMZE rendezvények összeomlását követő apátia, amelyről egy sokat idézett, 1913. augusztusi levelében kimondta: új irányt szabott életének, s ebben a zeneszerzést egy időre magánügynek tekinti („egy esztendővel ezelőtt engem mint zeneszerzőt hivatalosan kivégeztek. [...] Belenyugodtam [...] abba, hogy ezentul csak íróasztalom számára írok. [...] Nyilvános szerepléssel *egy térre* szorítkozom: zenefolklore terén folytatott kutatásaim érdekében semmiféle lépést nem sajnálok!”).⁵ Az íróasztalfióknak írt zene markáns esete a *Négy zenekari darab*, amelyet Bartók 1912-ben megírt ugyan, de hangszerelésére csak kilenc évvel később került sor.⁶ 1913-ban csupán apró zongoradarabokat fejezett be a Reschofsky Sándor által szorgalmazott *Zongoraiskola*-kötet számára. 1914-ben mégis újra intenzívebben dolgozott: a magyar parasztdalsorozat első lezárása mellett belekezdett *A fából faragott királyfi* írásába, s legalább vázlatok erejéig egy új vonósnégyes is foglalkoztatta.

A háború kibontakozása azonban vagy egy fél évre valóban lehetetlenné tette számára a komponálást, még a népzenei munka is nehezebbé, frusztrálóvá vált. Feleségének az 1915-ös esztendő elején írt, szintén sokat idézett pesszimista levele szerint nem remélte, hogy valaha is hallani fogja a *Kékszakállút*. És mégis, mint akiben már kompozíciós tervek érlelődnek, hozzátette: „Most hosszabb szünettel kell megpróbálkozni. Talán írhatok is valamit”.⁷ Gyaníthatóan az erdélyi román

4 1914. április 22-i levelében írja Bartóknak: „Igen tisztelt Tanár úr! Egy nagyon fontos tényező hangoztatását elfelejtettem. A román népdalok letételét kérem szépen ugyanolyan fokon meghagyni, amilyen [mint amilyet a] „Gyermekeknek” című vállalat [vállalkozás] legelső füzetében alkalmazni szíves volt” (BBA 3477/203).

5 Demény János (közr.): *Bartók Béla levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 208–209.

6 Somfai László: „Béla Bartók Thematic Catalogue: Sample of the Work in Progress”, *Studia Musicologica* 35. (1993–94), 229–241.

7 Datálatlan, 1915 elején írt levél feleségének: „[...] És most itt állok mint a szárazra került hal, és nem tudok mihez kezdeni. Tulajdonképpen már az aktív gyűjtés is szurrogátuma volt valaminek amiben nem lehetett részem: intenzív zenei életnek. A háború óta a papírforgatás lett az aktív gyűjtésnek szurrogátuma. Így ezt nem lehet sokáig folytatni. Tulajdonképpen mire vágyom? Csupa lehetetlenre! Elmennék az én kedves oláhjaimhoz gyűjteni; elmennék, de messzire, utazni; elmennék nagyszerű zenét meghallgatni, de nem Budapesten; elmennék a Kékszakállú próbáira; elmennék a Kékszakállú előadására! Most már tudom, hogy soha az életben nem fogom meghallani. – Kérted, hogy játsszam elő neked – – – attól félek, hogy nem bírnam végigjátszani. De azért mégis megpróbálom egyszer, legalább együtt sirathatjuk. [...] A Kékszakállú óta az elsőfokú szurrogátum tartotta bennem a lelket, innen az az ádáz elszántság amivel belevetettem magam a munkába. Most ennek is befellegzett, és nem 1, nem 2 évre, hanem 5, 10 mit tudom én talán örökre. [...] Most hosszabb szünettel kell megpróbálkozni. Talán írhatok is valamit.” Ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981 (a továbbiakban: Családi), 235–236.

népzenei anyagon alapuló három zongoraciklus, a *Kolindák*, a *Román népi táncok* és a *Szonatina* mozdította el a holtpontról.

Ha időrendben tekintjük át e kritikus évek zeneszerzői termését (1. ábra), szembeszökő, hogy nincs esztendő új kompozíciók nélkül, mert bár Bartók a táncjáték és az új kvartett írását egy időre felfüggesztette, 1916-ban bő természettel, fontos kompozíciókkal jelentkezett. Az Op. 14-es *Szvit* zongorára, az Op. 15-ös és Op. 16-os két dalciklus, s az 1915–1916-os szlovák gyűjtőutak további zeneszerzői reflexiói olyasféle intenzifikálódásról tanúskodnak, mint korábban a Geyer Stefi kezdeményezte szakítást követő jellegzetes bartóki „kiírom magamból” műáradat. Természetesen a Gombossy Klára epizódról van szó, amelyet teljesen új megvilágításba helyez Vikárius László *Revue Belge de Musicologie*-beli nagy tanulmánya.⁸ Kiegészítésként csupán egy kompozíciós jelenséget hozok szóba: a tragikus vagy enigmatikus lassú tétellel való zárás kérdését. Tudjuk-e, mi volt a fő inspiráció? Bartók magánéleti csalódottsága, a háború kiváltotta depresszió, a kettő együtt? A két dalciklus e tekintetben nem talányos; a táncjáték lassú befejezése pedig a librettóból ered. A 2. vonósnégyes lassú zárótétele nagyon is illenék a Klára-epizód gyászzenéinek sorába, de ha Bartók jól emlékezett a dátumra feleségének 1917. március 2-án írt levelében („A második tétel nem igen halad, inkább a harmadikkal kezdtem foglalkozni, amelyből szintén voltak témák 2 év előttről”,⁹ azaz 1915-ből), akkor ezek a vázlatok megelőzték a kritikus periódust.

Marad alig vitatható tanúként az Op. 14-es *Szvit*. Ez a lassú tétellel való befejezés Edwin von der Nüllt is foglalkoztatta, aki 1927. november 29-én Bartóknak küldött *Fragebogen*jében megkérdezte: „Liegt hier ein unausgesprochenes Programm vor?”¹⁰ Bartók válaszlevele elveszett, de aligha nyilatkozott érdemben a mű ki-mondatlan programjáról, mert ha nyilatkozott volna, akkor Nüll a könyvében¹¹ is idézte volna a zeneszerzőt.

A *Fából faragott* befejezésével és 1917. május 12-i bemutatásával párhuzamosan Bartók alkalmi felkéréseknek is eleget tett: kórust írt Lichtenbergéknek,¹²

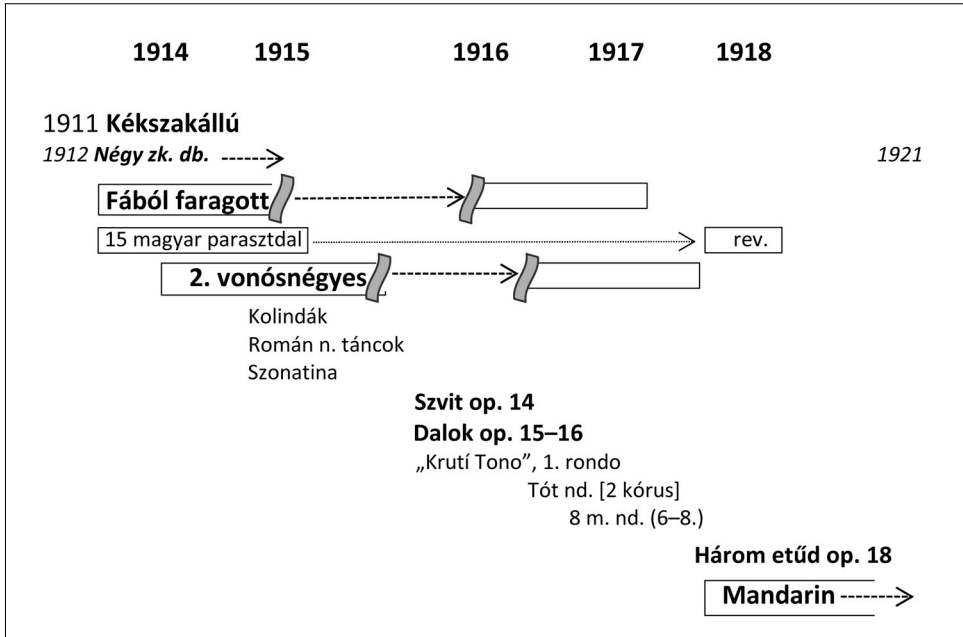
8 Erről a zeneszerzői termés szempontjából meghatározóan fontos életrajzi epizódról, amelyet ifj. Bartók Béla életrajzi dokumentációja (*Apám életének krónikája*) tudatosan nem adatolt, s amelyről a tények-dokumentumok legjobb ismerője, Denijs Dille is csupán részlegesen számolt be írásaiban, Vikárius László alapvető dolgozata ad áttekintést: „Intimations through Words and Music. Unique Sources to Béla Bartók's Life and Thought in de Fonds Denijs Dille (B-Br)”. *Revue Belge de Musicologie*, LXVII. (2013), 179–217.

9 Családi, 258. A levélben említett „témák 2 év előttről” minden bizonnyal az a folyamatfogalmazvány, amelyet Lampert Vera adott közre: „Bartóks Skizzen zum III. Satz des Streichquartetts Nr. 2”. In: *Documenta Bartókiana*, 5. (1977), 179–189.

10 BBA 1218.

11 Edwin von der Nüll: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1930.

12 A vegyeskarra, zongorakísérettel írt *Négy tót népdal* 1916-ban készült, és Lichtenberg Emil amatőr együttesének (Magyar Nők Karegyesülete és Budapesti Kar- és Zenekaregyesület) 1917. január 5-i hangversenyén szólalt meg először. Valószínűsíthető, hogy Bartók már Lichtenberg felkérése előtt foglalkozott 1915-ben Zólyom megyében gyűjtött népdalaiból egy – a Gombossy Klára epizódtól nem független (?) – kompozíció gondolatával: az első két tétel egyfajta modern *lamento* és *pastoral* párt alkot, a különleges zongorasólamot tartalmazó első darab a férjhez menő lányát búcsúztató anya panaszdala.



1. ábra. A művek keletkezésének időrendje

majd a bécsi katonakoncertre (eredetileg ugyanoda szánta a *Román népi táncok* kizsenekari hangszerelését is),¹³ és 1918 tavaszán a zongoraetűdöket már úgy írta, hogy tudta, hamarosan a bécsi Universal Edition jelenteti meg még kiadatlan és ezután írandó kompozícióit. 1918. május 24-én végre hallhatta a *Kékszakállút*; augusztusban friss magyar gyűjtéseitől inspirálva részben átdolgozta a *Tizenöt magyar parasztdalt*; „[d]e már gondolkozom a mandarinon is”, írta feleségének szeptember 5-én.¹⁴ A háború utolsó éve zeneszerzői pályájának csúcspontjai közé tartozik. Ha végül kompozíciói bemutatójának és megjelenésének perspektívájából pillantunk vissza a háború éveire, egészen a trianoni szerződés megkötéséig, igaz, hogy 1917–1918–1919-ben jobbra még kéziratossá formából játszották új darabjait, de – néhány hazai folyóiratbeli mutatványt követően – 1918-tól az Universal Edition Bartókkal egyeztetett terv szerint hozzákezdett művei ambiciózus közreadásához és világterjesztéséhez (2. ábra a 42. oldalon). Bartók az őt körülvevő pusztulás és nyomor közepette zeneszerzői pályája egyik legjelentősebb sikerét könyvelhette el.

A továbbiakban három esetet ragadok ki az eredeti koncepció kiadás előtti revíziói közül: a *Tizenöt magyar parasztdal* és az Op. 14-es *Szvit* átszerkesztését, vala-

13 Denijs Dille: „Bartók und das Historische Konzert vom 12. Januar 1918”. In: *Documenta Bartókiana*, 4. (1970), 43–69.; továbbá Gombocz Adrienne: „Béla Bartóks Briefe an Bernhard Paumgartner”, *Studia Musicologica*, 35. (1993/94), 100., 102.

14 1918. szeptember 5., Családi, 282.

Kiadások a háború alatt és után

Folyóiratbeli ideiglenes megjelenés:

1917/*Ma*: „Kottarészlet” [op. 15 dalok (1916) no.1 vége]

1917/*Ma*: op. 16 Ady-dalok (1916) no.5

1918/*Ma*: op. 14 Szvit zongorára (1916) IV. tétel

1919/*Nyugat*: op. 16 Ady-dalok (1916) no.1

Megjelent 1918-ban:

UE: Román népi táncok (1915) • Kolindák (1915) • Tót népdalok férfikarra (1917)

Megjelent 1919-ben:

UE: Allegro barbaro (1911) ©1918 • Szvit op. 14 (1916) ©1918

Rózsavölgyi: Szonatina (1915)

Megjelent 1920-ban:

UE: Tizenöt magyar parasztdal (1914–1918) • 2. vonósnégyes (1915–1917) •

Három etűd (1918)

2. ábra. A művek első megjelenésének időrendje

mint a három darabra redukált *Etűdök* kérdését. Ezek ugyan nem ismeretlenek a Bartók-specialisták körében, de az újabb forráskutatás talán érdekessé teszi felemelésüket.

A *Tizenöt magyar parasztdal* 1914-ben¹⁵ majdnem megjelent ősformájából Bartók elsőként a kilenc attacca számból álló „Régi táncdalok”-at komponálta, velük kezdődik egy formálódó hosszabb ciklusban a tételek számozása, majd a dudamu-zsika után egy máig kiadatlan, *Gyermekeknek* méretű kis darab lett volna a 10. szám. Két végigírt, de előadási jelekkel nem berendezett darab is maradt a fogalmazvány-ban. Miként a *Tizenöt magyar parasztdal*, ez a korai, háromnyelvűnek tervezett *Ma-gyar parasztdalok* változat is kvázi-négytételes, népzenei típusokat felvonultató for-makontúrokat mutat (3a ábra), bár a II–III. tag/tétel a szomszédjaihoz mérten szinte groteszkül rövid. Ezek helyébe lép majd az 1918-as friss gyűjtésen alapuló hét új feldolgozásból a *Scherzo* és az „Angoli Borbála” *Ballada* – utóbbi (a „Régi táncdalok”-kal együtt) Bartók kedvenc koncertszáma (3b ábra). (NB. Bartók soha nem játszotta a *Tizenöt magyar parasztdal* teljes terjedelmében; mintha nem négy-részes koncertszámnak, hanem inkább antológiának szánta volna.) Az 1918-as re-vízió során a nyitó darabot is kicserélte friss gyűjtése nyomán, bár a „Leszállott a páva” tétel nem vészett el: két másik 1918-as feldolgozással együtt 24 évvel ké-

15 A *Tizenöt magyar parasztdal* datálása Bartók évszámokkal kapcsolatos pillanatnyi amnéziáinak különle-gese esete. A helyes dátum 1914–1918: a művet 1914-ben fejezte be először, majd három tétel lecse-rélésével 1918-ban dolgozta át. Kodály 1921-es *La revue musicale*-beli Bartók-cikkének Bartók látta műlistájában az 1915-ös évszám áll. (NB. Bartók 1915-ben Rippl-Rónai kiállításának megnyitóján rá-adásként játszotta először a sorozatból a „Régi magyar táncok”-at.) Dille 1939-es könyvének kézira-ti stádiumában a műjegyzéket gondosan átolvasva az 1914-es dátumot maga Bartók egészítette ki 1914–7-re. Ez a pontatlan „1914–1917” évszám a zeneszerző halálát követő évtizedek Bartók-irodal-mában általánosan elterjedt, noha már az első kiadás kottás népdallistájából is látnivaló volt, hogy a feldolgozott dallamok közül hármát csak 1918-ban gyűjtött.

Magyar parasztdalok | Ungarische Bauernlieder | Chansons paysannes hongroises (1914)

Régi keserves énekek | Alte Trauerlieder | Vieilles chansons funèbres

1. "Leszállott a páva"
2. "Kit virágot rózsám adott"
3. "Aj, meg kell a búzának érni"
4. "Kék nefelejts"

Ujabb dal | Neuere Melodie | Mélodie nouvelle

5. "Jó estét, jó estét Csáki bíró lánya"

Játékdal | Spiellied | Chanson de jeu

6. "Viszik már, viszik már Danikáné lányát"

Régi táncdalok | Tanzlieder | Airs à danser

7. "Arra gyere amőrré én"
8. "Felmentem a szilvafára"
9. "Erre kakas, erre tyúk"
10. "Zöld erdőben a prücsök"
11. "Nem vagy legény, nem vagy"
12. "Beteg asszony, fáradt legény"
13. "Sári lovam a fakó"
14. "Esszegyűltek, esszegyűltek"
15. (*quasi cornemuse*)

3a ábra. Az 1914-es változat tételei

Tizenöt magyar parasztdal (1914–1918)

Régi keserves énekek

1. "Leszállott a páva" ← 1. „Megkötöm lovamat”
2. "Kit virágot rózsám adott"
3. "Aj, meg kell a búzának érni"
4. "Kék nefelejts"

Ujabb dal

5. "Jó estét, jó estét Csáki bíró lánya" ← 5. „Feleségem olyan tiszta”

Játékdal

6. "Viszik már, viszik már Danikáné lányát" ← 6. „Angoli Borbála”

Régi táncdalok

7. "Arra gyere amőrré én"
8. "Felmentem a szilvafára"
9. "Erre kakas, erre tyúk"
10. "Zöld erdőben a prücsök"
11. "Nem vagy legény, nem vagy"
12. "Beteg asszony, fáradt legény"
13. "Sári lovam a fakó"
14. "Esszegyűltek, esszegyűltek"
15. (*quasi cornemuse*)

3b ábra. Az 1918-as végleges változat tételei

sőbb, apróbb igazítások után Bartók kontribúciójaként *Three Hungarian Folk-Tunes* címmel belekerült az *Homage to Paderewski* albumba. Hat felvázolt és részben kiadásra is előkészített tétel végül az íróasztalfiókban maradt, ez példátlanul magas arány Bartók műhelyében. Az 1918-as átdolgozás egyik figyelemre méltó mozzanata a „Négy régi keserves ének” eredetileg meglehetősen kusza hangnemi egymásutánjának korrigálása:

G, D, Fis, F az 1914-es változatban

D, D, Fis, Fis az 1918-as új nyitó darabbal és a 4. szám transzponálásával

Végül egy veszteséget is konstatálnunk kell: Bartók nemcsak az 1914-es formában, hanem az Universal Editionnak szánt revideált verzióban is szerette volna a kottában, a dallam felett megjeleníteni a magyar szövegek egy vagy több strófáját – erről a világcégnél megjelenő formában végül le kellett mondania. (Egyébként a *Kolindák* kiadását is ugyanígy képzelte el.)

Az Op. 14-es *Szvit*, ez régóta köztudott, eredetileg öttételes volt. Ebben a formájában másolhatta le Bartók zongorista növendéke, Egri Irén, és jelent meg ennek a másolatnak a nyomán 1955-ben az *Új Zenei Szemlé*ben a nyomtatásból már kihagyott II. tétel (a zeneszerző amerikai hagyatékából utóbb megismerhetővé vált az autográf és Ziegler Márta másolata is Bartók kiegészítéseivel):

1. kotta. A Szvit, Op. 14 kihagyott II. tétele

Bár az öttételes verziót pódiumon nem játsszák, a 3/4-es fisz-moll Andantéból lemezfelvételek is készültek.¹⁶ Szép darab – ideális ráadástétel –, amelyet talán nem minősége miatt hagyott ki Bartók, s nem is azért, mert vonzolt *valse* lejtése némiképp emlékeztet az Ady-dalok 1. számára. Kiiktatta, jóllehet így foghíjas lett a B–Fisz–B–D–B szimmetrikus tonális struktúra (elveszett a szubdomináns tétel). De kihagyta, mert nem harmonizált a kialakuló formával: például a 3/4-es szomszéd tétel okán, vagy mert a kikristályosodó struktúrában végül csupán egy lassú darabra volt szükség (4. ábra).

A mai kiadásokban szereplő alaptémpógörbe, a fokozatosan gyorsuló (120–122–124-es alap-metronómszámú) első három tétellel, majd a lassú záró darabbal csupán egy későbbi revízió során kialakított koncepciója Bartóknak (5. ábra).

16 Lásd például a *Bartók Új Sorozat* „Works for Piano Solo (4)” lemezét, Hungaroton HCD 32527.

I.	II.	III.	IV.	V.
B	Fisz	B	D	B
Allegretto $\frac{2}{4}$	Andante $\frac{3}{4}$ (a kihagyott tétel)	Allegro $\frac{3}{4}$	Allegro $\frac{2}{2}$	Sostenuto $\frac{6}{8}$

4. ábra. A Szvit, Op. 14 tétélei

1916	1918	1927
I. Allegretto	I. Allegretto	$\downarrow = 152$ 140 $\downarrow = 120$
II. Andante		
III. Allegro	II. Scherzo	$\downarrow = 152$ $\downarrow = 122$
IV. Allegro	III. Allegro molto	$\downarrow = 144$ $\downarrow = 124$
V. Sostenuto	IV. Sostenuto	$\downarrow = 120$ –130 $\downarrow = 120$ –130

5. ábra. A Szvit, Op. 14 tempóinak és MM számainak kialakulása

Végül röviden azt a kijózanító tapasztalatot hozom szóba, amelyet új kiadójával való első, tapogatózó levélváltásai során szerzett Bartók. 1918. április 11-én örömmel írta Hertzka igazgatónak: „Most éppen zongoraetűdökön dolgozom (nagyobb terjedelmű és nagyon nehéz hangversenyetűd-félék)”¹⁷ – feltehetően Liszt és Debussy etűdopuszaira gondolva kezdett dolgozni), s mint április 28-án tovább részletezte: „Az Etűdökből, amelyeket most írok, hatot vagy hetet fogok egy opuszszám alatt összefoglalni.”¹⁸ Azonban csak három etűd készült el és jelent meg. Ugyanis a hamarosan nyélbe ütött szerződés szerint a kiadó „évi legalább négy mű” megjelentetését vállalta, s Bartók kérdésére, hogy tudniillik egy-egy „mű” mekkora terjedelmet jelent, az Universal Edition igazgatója „20 nyomtatott oldalnál nem hosszabb” darabként kalkulált egy új művet;¹⁹ hosszabb kompozíció két helyet vett volna el az évi négy megjelenésből. Ez a szempont befolyásolhatta Bar-

17 „Jetzt arbeite ich eben an Etüden für Klavier (etwa Konzertetüden von grösserem Umfange und sehr schwer)”. Bartók és az Universal Edition levelezése, MTA BTK ZTI Bartók Archivum.

18 „Die Etüden, die ich jetzt schreibe, würde ich etwa zu je 6 oder 7 unter eine Opuszahl zusammenfassen.”

19 „Insoweit kleinere Stücke einer Gattung als Sammelband herauskommen sollen, z. B. ein Klavier- oder Liederzyklus, so soll – insofern der Umfang von 20 Platten nicht überschreiten wird – dieser Zyklus als ein Werk gelten. Im Falle der Überschreitung dieser Plattenanzahl würden je 20 Platten für ein Werk berechnet werden. So z.B. wenn Sie einmal einen Liederzyklus oder einen Klavierzyklus mit 50 Notenplatten herausgeben wollten, so würde dieser als drei Werke zählen müssen. Dagegen aber würde ich mich damit einverstanden erklären dass, im Falle es sich um einzelne Klavierstücke oder einzelne Lieder handelt die den Umfang von 5 Seiten nicht übersteigen, derartige Stücke nur als halbe Stücke zählen würden” Hertzka levele Bartókhhoz, 1918. május 3.

tókot abban, hogy az Etűdöket lezárja a harmadik darab elkészültével, noha eredetileg hat vagy hét etűd megírását tervezte (vagy hogy az *Improvizációkat* nyolc tétel után befejezze, jóllehet korábban, mint ugyancsak az UE-nak írt levelekből tudjuk, tizenkét vagy tizenöt darabra gondolt).²⁰ Fennmaradt két zongorátétel-töredék, amelyeket a kottapapír és egyéb filológiai érvek okán az Etűdökhöz tartozónak vélünk. Az egyik, egy 31 ütemes töredék (2. kotta) ugyan nem cseng idegenül a *Mandarin* hallgatójának, de ez nem a pantomimhoz készült skicc.²¹ A másik töredék ígéretesebb, de még rövidebb, csupán nyers rögzítése egy tonálisan igen merész tételkezdetnek²² (3. kotta). Ezeknek az összkiadásban a *Három etűd* függelékanyagában lesz helyük.



2. kotta. A 31 ütemes töredék kezdete



3. kotta. A 11 ütemes töredék kezdete

20 „In der letzten Zeit habe ich sechs dieser Stücke geschrieben [...]; sobald deren 12 oder 15 fertig sein werden, werde ich Ihnen die Serie einschicken.” Bartók levele Hertzkanak, 1920. szeptember 1.

21 Szokolay Balázs előadásában a töredék hangfelvétele megjelent: Somfai László: „Bartók műhelyében: hat rádióelőadás”. In: Kroó György (szerk.): *Bartók Béla 1881–1945*. Budapest: Magyar Rádió, Hypermedia Systems, 1995, PC 2.

22 A két töredék kottáját lásd Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, Budapest: Akkord, 2000, 88–89.

ABSTRACT

LÁSZLÓ SOMFAI

COMPOSITION WITHOUT PROSPECTS OF PUBLICATION

Bartók and the Great War

Although Bartók gave up composition in the first months of the war – he stopped working on the ballet *The Wooden Prince* and the 2nd quartet – in the spring of 1915 he already finished new compositions (Romanian sets for piano), in 1916 created significant scores (*Suite* for piano op. 14, song cycles opp. 15–16, etc.), and 1917–1918 belong to his most productive years. The July 1918 contract with the publisher Universal Edition, Vienna, offered the chance to revise his scores written in the war years. This essay investigates three cases: *Fifteen Hungarian Peasant Songs* which was ready to print in 1914 but Bartók revised it in 1918 by replacing three movements; the omission of the 2nd movement of *Suite* op. 14; and the reason why op. 18 includes only three studies instead of the planned „six or seven.”

László Somfai (1934). Professor Emeritus at the Liszt Academy of Music (State University) in Budapest and former director (1972–2005) of the Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences. Recently he has been working on the Bartók thematic catalogue and on volumes of the forthcoming *Béla Bartók Complete Critical Edition*. His recent Bartók studies in *Magyar Zene* include “Az utolsó Bartók-partitúrák és a ‘klasszikus’ stílus értelmezései” [The „Classical” Last Scores of Béla Bartók] 47/1 (2009) and “‘Romlott testém’ és a ‘páva’-dallam. Széljegyzetek Bartók 1. vonósnégyesének egy témájáról” [“Romlott testém” and the Peacock melody. On the origin of a theme of Bartók’s First String Quartet] 48/2 (2010).

Lampert Vera

BARTÓK: KONTRASZOK, BENNY GOODMAN ÉS A SZABAD ELŐADÁSMÓD*

Nemrégiben Benny Goodman hagyatékából napvilágra került Bartók Béla triójának, a *Kontrasztok*nak néhány eddig ismeretlen kéziratot forrása. Az új dokumentumok fényében időszerű a mű keletkezéstörténetének felelevenítése, a dedikációt viselő két muzsikussal, Szigeti József és Goodman kapcsolatának és a mű létrejöttében játszott szerepének közelebbi vizsgálata. Szigeti önéletrajzából tudjuk, ő gondolt arra, hogy Bartóktól egy rövid virtuóz darabot kérjen hegedűre, klarinéttra és zongorára, amelynek klarinétszólóját Goodman, a híres amerikai jazzklarinétos, a mű hivatalos megrendelője, a megbízás anyagi részének vállalója játszáná. Az alábbiakban arra keresek választ, vajon milyen életrajzi mozzanatok játszottak közre ennek a különös és meglepő ötletnek megszületésében. Mennyiben járulnak hozzá az újonnan felbukkant kéziratok források a mű megírásának ismert történetéhez, végső formájának kialakításához? Mit jelentett Bartók számára a jazz; és végül melyek azok a közös vonások Bartók és Goodman művészetében, amelyek biztosították a *Kontrasztok* általuk rögzített, ma is példamutatónak tekintett hangfelvételének azonnali átütő sikerét.

Szigeti és a jazz

Ha igazat adunk is Halsey Stevensnek, aki szerint Bartók sosem írt volna művet a klarinét-hegedű-zongora kombinációjára, ha Szigeti nem szorgalmazza, nyilvánvaló, hogy Bartóknak megtetszett az ötlet, különben nem kezdett volna hozzá szinte azonnal a darab megírásához, jóllehet még be kellett fejeznie egy másik, szintén megrendelésre készülő, nagyobb lélegzetű művet, a *Hegedűversenyt*.¹ Szigeti felkérőlevele 1938. augusztus 11-én kelt; Bartók szeptember 5-én írt Goodmannek, hogy elfogadja a felkérést a Szigeti közvetítette feltételekkel, és három hét múlva, szeptember 24-én pontot is tett a kompozíció tisztázatának végére.

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Somfai László 80. születésnapja alkalmából 2014. október 6-án a Zenetudományi Intézet Bartók-termében *About Haydn and Bartók* címmel rendezett nemzetközi szimpóziumán angol nyelven elhangzott előadás magyar változata.

¹ Halsey Stevens: *The Life and Music of Béla Bartók*. Revised edition. London: Oxford University Press, 1964, 218.

A megrendelés azonban nem érte váratlanul Bartókot, mert Szigeti már júniusban felvetette az esetleges megrendelés gondolatát, amikor az Új Zene Nemzetközi Társaságának fesztiválján, Londonban találkoztak. Megállapodtak a megadás árában is, mint Szigeti leveléből kiderül:

[...] ami akkor a Pagani vendéglőben olyan légből kapott dolognak tűnt fel, közben konkretizálódott és pedig azért hogy Benny Goodman (az annak idején említett világhírű jazz-klarinétos „bálvány”) néhány napi „joy-ride”-ja alatt eljött hozzám a Rivierára! Ezt az alkalmat felhasználtam és lekötöttem vele az említett „megrendelést” oly feltételek mellett amelyekbe ő örömmel ment be és amelyek a Te által akkor említett összegnek (egyszáz dollárnak) a *harmadszorosát* teszik ki! (T. i. okos feleségem, akit az ügyben konzultáltam, keveselte a 100 dollárt és azt mondta: hadd fizessen csak Benny háromszázat, és amint látom, neki volt igaza!²

Szigeti később úgy emlékezett vissza, hogy a megrendeléssel az anyagi gondokkal küzdő zeneszerzőt akarta kiségetni. Az igazsághoz azonban valószínűleg közelebb áll, hogy egy újabb Bartók-művel és egy másik hangszerjátékos bevonásával saját repertoárját kívánta gyarapítani. Mint önéletrajzában később kifejtette, sokoldalú műsor-összeállításra törekedett:

Együttműködésre kértem fel egyes zeneszerzőket [...] és ily módon szinte kis oázist teremtettünk a szólista-programok egyhangúságában, mert így a zeneszerző állt az érdeklődés középpontjában és nem az előadóművész. Sikertült továbbá néhány kolléga közreműködését biztosítani [...] Kivétel nélkül azt tapasztaltam, hogy a hallgatóságom az ilyen – a hangzás új területeire tett – kirándulások után, fokozott figyelemmel kísérte a következő műsorszámokat.³

Szigeti együttműködése Bartókkal az 1920-as években kezdődött, és hamarosan baráti viszonyra változott. Bartók Szigetinek dedikálta első hegedúrapszódiaját, kezdeményezésére tegezni kezdték és ezután levelezésükben „kedves barátom”-nak szólították egymást.⁴ Nem meglepő tehát, hogy a *Rapszódia* sikere és több közös fellépés után Szigeti, további együttműködésre számítva, újabb Bartók-művel szeretne volna gazdagítani jövőbeli koncertjeik programját.

Annál különösebbnek tűnhet viszont, hogy kamarapartnerként jazzmuzsikusra esett a választása. Ezt részben indokolhatná Goodman népszerűsége, amely éppen az 1930-as évek második felében hágott tetőpontjára: Szigeti nem túlzott, amikor levelében úgy hivatkozott rá, mint „világhírű jazz-klarinétos „bálvány”-ra. Csodálta Goodman sokoldalú művészetét, virtuóz hangszertudását, és megrende-

2 *Documenta Bartókiana* 3. Szerk. Denijs Dille, 226. (A továbbiakban DocB/3.) – A fogyasztói árindex szerint száz dollár vásárlóértéke 1938-ban 1700 dollár volt. Goodman személyes jövedelmét 1937-ben százezer dollárra becsülték. Vö. Ross Firestone: *Swing, Swing, Swing. The Life & Times of Benny Goodman*. New York: W. W. Norton & Company, 1993, 193.

3 Szigeti József: *Beszélő húrok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1965, 183. Köszönöm Biró Violának az e könyvből származó idézetek és néhány további, számomra hozzáférhetetlen magyar szöveg megküldését.

4 Bartók levele Szigetinek, 1928. október–november. In: *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János; a szerkesztő munkatársa Gombocz Istvánné. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 355.

lőlevelében ki is fejezte azt a reményét, hogy Bartók briliáns kadenciákat komponál a klarinét és a hegedű számára. De Szigeti nem csak Goodman játékát ismerte a jazz hírességei közül. Fiatalkorától kezdve nagy figyelemmel kísérte a jazz fejlődését. Jazz iránti érdeklődésének kezdetét önéletrajzában egy véletlen találkozásra vezeti vissza: 14 éves korában mint virtuóz csodagyermek néhány hétre egy német cirkuszhoz szerződött, ahol egy amerikai néger fiatalokból álló együttes is fellépett az ismert énekesnő, Abbie Mitchell vezetésével. Szigetire mély benyomást tett a „Tennessee Students” produkciója: a spirituálék, a bendzsóval kísért táncok.

Ez volt az első kapcsolatom az amerikai folklór gazdag forrásával, és az akkor felkeltett nagy érdeklődés mind a mai napig bennem él. Kapcsolatom a néger művészekkel egyébként Abbie Mitchell-től Florence Mills-en, Ethel Waters-en és a párizsi avantgarde előtt is nagy sikert aratott revükön át, mint a Green Pastures, a Porgy and Bess és a Hall-Johnson kórus, egészen a Duke Ellington, Count Basie és Lionel Hamptonnal fenntartott személyes érintkezésig – ismeretségig – terjedt.⁵

Spike Hughes, a brit zeneszerző, zeneíró és jazzmuzsikus, akivel Szigeti szintén összebarátkozott, neki ajánlotta *Arabesque* című művét, aminek alapján Hugues Panassié Szigetit is megemlíti 1934-ben megjelent *Hot Jazz* című könyvében. Hughes vezette be Szigetit New York jazzvilágába, és mint a *New Record* magazin egyik kritikus megfigyelte, hogy Szigeti minden évben ellátogatott a New York-i Greenwich Village-be, meghallgatni a város jazzvilágának sztárjait.⁶ John Hammond, az amerikai jazzrajongó és kritikus, a *Kontrasztokról* Bartók közreműködésével készült lemez kiadójának, a Columbia Recording Company cégnek a producere, Goodman patrónusa, barátja és később sógora, szintén említi Szigetit az írásai-ban, akárcsak Irvin Kolodin, Goodman 1939-ben megjelent önéletrajzában társ-szerzője.⁷

Goodmannal való megismerkedésének történetét Szigeti egy interjú során idézte fel: „Értésült róla, hogy Goodman gyűjti a Prokofjev, Milhaud és más modern szerzők műveiből készített felvételeit, így hát egy este beugrott a New York-i Roosevelt Grill-be és üdvözölte Benny-t. Goodman több számot játszott kifejezetten Szigetinek, és meleg barátság szövődött közöttük.”⁸ Ez a személyes találkozás 1935 tavaszán történhetett, mivel Goodmant és zenekarát akkortájt és csak rövid ideig alkalmazta a szálloda.⁹

5 Szigeti: i. m., 46.

6 *The New Record*, 1940. december 4. Idézi Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában. 1940–1945*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988, 151.

7 Szigeti: i. m., 46.; Benny Goodman–Irving Kolodin: *The Kingdom of Swing*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1961, 177.

8 *St. Louis Post-Dispatch*, 1941. február 15.; „Szigeti és régi barátja találkozik; A szó Goodmanre fordul” címen idézi: Tallián: i. m., 179.

9 James Lincoln Collier: *Benny Goodman and the Swing Era*. New York: Oxford University Press, 1989, 138; és Firestone: i. m., 130.

Goodman, a klarinétvirtuóz, a swing királya

Benny Goodman 1909-ben született Chicagóban, tizenkét gyermekes orosz zsidó bevándorló szülők nyolcadik gyermekeként. Tízéves korában kezdett klarinézni a környékükön működő zsinagóga fúvószenekarában. Rendkívüli érzéke a hangszerhez korán megmutatkozott: két év múlva már utánózni tudta Ted Lewis, az akkori népszerű jazzklarinétos játékát, amelyet egy hanglemezről lesett el. Két évig tanult a Chicago Musical College hajdani tanárától, de mielőtt betöltötte volna 14. évét, tagja lett az amerikai zenészek szakszervezetének, és játszani kezdett a Chicagóban és környékén különböző táncmulatságokra felfogadott együttesekben. A város, a délről északra vándorló néger lakosság egyik végállomása ebben az időben a New Orleans-i jazz központja volt, és a fiatal Goodman minden alkalmat megragadott, hogy a jazzvilág neves képviselőinek játékát megfigyelje, és alkalomadtán együtt is működjön velük. Hamarosan annyi elfoglaltsága akadt, hogy a gimnázium első éve után kimaradt az iskolából. 16 éves volt, amikor az első fehér muzsikusokból álló, autentikus jazzt játszó, nagy zenekar vezetője, Ben Pollack szerződtette.¹⁰

Pollack később New Yorkba helyezte át működésének központját, de Goodman 19 éves korában megvált az együttestől, és szabadúszóként rádióműsorok, színházi produkciók és különböző kis jazzegyüttesek keresett szólistájaként tartotta fenn magát. Első lemezeit még a Pollack-zenekar tagjaként készítette, és később szabadúszóként is folytatta a felvételeket. Saját zenekarát 1934-ben szervezte meg. Ekkoriban jött divatba a jazz új hulláma, az úgynevezett *hot jazz* vagy *swing*, amelynek képviselői hiányolták a húszas években népszerűvé vált, a kottaolvasó, feldolgozásokat játszó fehér jazzegyüttesek népszerűsítette *sweet jazz*ből a jazz lényeges elemét: „a frissességet és spontaneitást, amelyet nem lehet hangsúlyokkal, hangjegyértékekkel vagy más írásos jelekkel rögzíteni”.¹¹ Az elnevezés – *swing* – az új jazz jellegzetes előadásmódjára, a hangsúlyok kontrasztjára utal. Benne a hallgató várakozása ellenére gyakran az ütem gyenge részeire esik a hangsúly, és az együttes hol kilendül a ritmusrészleg alapülkítéséből, hol visszatér hozzá.¹²

Goodman rendkívül igényes vezető volt, megkövetelte a kifogástalan intonációt, és kimerítő próbákon dolgozta ki az együttes egységes hangzását, a ritmikailag precíz összjátékot. Zenekarának tagjai virtuóz muzsikusok voltak, akiknek szólóimprovizációi kiállták a versenyt vezetőjüknek, Goodmannek, a *swing* koronázatlan királyának ünnepelt játékával. Mint az *Encyclopedia of Jazz* írja, Goodman együttesének népszerűsége hamarosan fenomenális méreteket öltött.¹³ Az óriási érdeklődésnek köszönhetően kerülhetett sor 1938. január 16-án az addig példa nélkül álló eseményre: egész estét kitöltő jazzhangversenyre a Carnegie Hallban.

10 Goodman pályakezdésének forrása 1939-ben megjelent önéletrajza. Újabb kiadását lásd: Goodman-Kolodin: *The Kingdom of Swing*.

11 „[...] a freshness and spontaneity that could not be indicated by accents, note-values or other written symbols”. Vö. uott, 174.

12 Uott, 175.

13 Leonard Feather: *The Encyclopedia of Jazz*. New York: Da Capo Press, Inc., [1984], 229.

Ez a nap, amelyen Goodman együttesével és meghívott jazzmuzsikusokkal a koncertpódiumra lépett, történelmi jelentőségű: a jazz felemelkedését jelzi pusztán tánczenéből egy komplikáltabb szférába, amelyet hallgatva is lehet, sőt, csakis úgy lehet igazán értékelni.¹⁴ Goodman, aki triójában és kvartettjében néger muzsikusok partnere volt, azzal is beírta a nevé a jazz történetébe, hogy ragaszkodott hozzá: ezek a zenészek fehér zenekarának turnéin is fellépjenek. Triója és kvartettje a zongorista Teddy Wilsonnal, illetve a vibrafonjátékos Lionel Hamptonnal szintén részt vett a Carnegie Hall-beli koncerten. Goodmant ma is a jazz történetében jelentős szerepet játszó *swing* korszakának vezető egyéniségeként tartják számon; a Ken Burns szerkesztette jazztörténeti hanglemezsorozatban Goodman a kisszámú fehér muzsikusok egyike, és az egyetlen, akinek a képe rákerült a jazz nyolc legnevesebb sztárjának portréjával díszített borítóra.¹⁵

Amikor Szigeti Goodmant ajánlotta Bartóknak, így írt: „Mindenesetre mondhatom, hogy amit klarinét egyáltalán tud fizikailag teljesíteni, azt Benny kihozza a hangszerből, még pedig gyönyörűen (az Eulenspiegel magas hangnál sokkal magasabb régiókban!)”¹⁶ A Carnegie Hall-beli koncert záródarabja, a *Sing, Sing, Sing*, az együttes egy évvel korábban lemezre játszott, legnépszerűbb száma volt. A hangverseny felvételéről szóló egyik ismertetés szerint „addigra mind a közönség, mind a zenekar extatikus állapotban volt [...] Goodman utolsó szólóját egy szárnyaló, majdnem éteri csúcsponttal zárta egy hosszú, panaszos, magas 'a' hangon, majd egy végső, alig hallható, magasabb 'c'-vel.”¹⁷ Szigeti, aki ott volt a hangversenyen, utána megkérdezte Goodmant: „'Az a magas »c« a magas »c« fölötti »c« volt, ami képtelenség. Hogy csináltad?» Goodman állítólag így felelt: 'Véletlen volt.'”¹⁸

Ez az emlékezetes esemény sugallhatta Szigetinek az ötletet, hogy Goodman beleegyezésével Bartóktól művet rendeljen hármójuk, Goodman, Szigeti és Bartók számára. Ebben az elhatározásában felbátoríthatta Goodman új keletű érdeklődése a klasszikus klarinétirodalom iránt. Még 1935-ben történt, hogy John Hammond a klasszikus zene és a jazz közötti szakadék áthidalására törekedve rábeszélte Goodmant, hogy vegyen részt Mozart Klarinétkvintettjének előadásában a családja manhattani palotájában rendezett összejevetelen. A kvintett tagjai részben amatőr muzsikusok voltak, Hammond játszotta a brácsaszólamot. E próbálkozás sikerén felbátorodva a következő évben lemezfelvételt is terveztek a műből a Pro Arte Vonósnégyessel, ez azonban kudarccal végződött: Goodman az első próba után belátta, hogy nincsen kellően felkészülve.¹⁹ Csak két év múlva, pár nappal a nevezetes Carnegie Hall-beli jazzkoncert után játszotta ismét a Mozart-kvintett első tété-

14 Két újabb keletű monográfia is foglalkozik az eseménnyel: Catherine Tackley: *Benny Goodman's Famous 1938 Carnegie Hall Jazz Concert*. New York: Oxford University Press, 2012; és Sarah Cassie Provost: *Benny Goodman's 1938 Carnegie Hall Concert*. PhD dissertation, Brandeis University, 2011.

15 Ken Burns: *Jazz. The Story of America's Music*. New York: Sony Music Entertainment Inc., 2000.

16 *DocB/3*, 226.

17 George T. Simon ismertetője a *Giants of Jazz, Benny Goodman* hanglemez kísérőfüzetében. Alexandria, Virginia: Time-Life Records, 1979, 40–41.

18 A *Saturday Evening Post*-ban Frank Norristól megjelent beszámolóból idézi Simon: i. m., 41.

19 Firestone: i. m., 245., 247.

lének klarinétszólamát egy rádióműsorban, majd három hónap múlva a teljes művet lemezre vette a Budapest Vonósnégyessel. Hangversenyen először ugyanez év novemberében lépett fel, ugyancsak a Mozart-kvintettben, a Budapest Vonósnégyes Town Hall-ban megrendezett hangversenyén, New Yorkban.

A *Kontraszok* kézírata

Éppen akkortájt kaphatta kézhez Goodman a *Kontraszok* partitúráját, amelyet Bartók valamikor novemberben küldött el Szigetinek. A zeneszerző december 1-jén kelt, kiadatlan levelében írta: „Két részletben küldtem Neked a példányokat; amit előrébb küldtem abban teljesen hibásak a M. M. számok; a 2. küldeményben ki van minden javítva, még néhány utólag felfedezett más íráshiba is...”²⁰ Három évvel ezelőtt e példányok egyikét a Yale University könyvtára megvásárolta Goodman örököseitől, a klarinétszólam kézíratos példányával együtt.²¹

A fekete-fehér partitúra, a mű Bartók által saját kezűleg készített eredeti lichterpaus tisztázatának hasonmása, sajnos nem teljes: az egyik bifólió (a harmadik tétel 22-147. ütemeit tartalmazó 9–12. oldal) hiányzik. A fennmaradt részekben az első és harmadik tétel az eredeti tisztázattal szinte minden részletében megegyezik, tehát tartalmazza a levélben említett, kijavított tempójelzéseket és metronómszámokat, amelyeket Bartók kézzel korrigált a másolatban. Jelentősebb különbség csak a tételek címadásában mutatkozik: az eredeti példányban a tételek római számozással is jelölve vannak: I. (*Verbunkos*), III. (*Sebes*), míg a Yale példányából e számok hiányoznak. A Yale-partitúra második tétele sincs beszámozva, sőt ott a cím (*Pihenő*) is hiányzik, a tempók és metronómszámok korrekciójával együtt.

Hogy miért került a második tétel javítatlan formában a partitúrába, az a kompozíció keletkezésének történetével függ össze. Mint a vázlatokból egyértelműen kiderül, Bartók először az első és harmadik tételt komponálta meg, a megrendelés ugyanis kéttételes műre szólt: Szigeti a hegedúrapszodiákhoz hasonló darabot képzelt el, amelynek tételei önállóan is előadhatók. Bartók azonban még szeptemberben írt egy harmadik, középső tételt is, de ezt nem küldte el Szigetinek, sőt, nem is említette neki, csak december 1-jei, már idézett levelében. Feltehetően ezért hagyta számozatlanul a tételeket a lichterpaustisztázatban, mielőtt a Szigetinek küldendő példányokat lemásolta volna róla. Ugyanakkor viszont az oldalszámozás a végső, háromtételes elrendezést tükrözi a Yale kópiájában is, azaz az első tétel végét tartalmazó 6. oldalon kezdődő harmadik tétel a (ma hiányzó) 9. oldalon folytatódik. A *Pihenő*, amelyet Bartók 1940 tavaszán vitt magával Amerikába, egyetlen fóliót foglal el, 7–8. oldalszámozással.

A klarinétszólam első és harmadik tétele ismeretlen másoló munkája. Mindkettő tartalmaz Bartók kezétől származó bejegyzéseket, amelyekből azonban nem került be mindegyik a mű végleges formájába. Így például az első tételben a

20 Idézi Kerékfy Márton: „Kontraszok (?). Gyakorlati és esztétikai megfontolások Bartók zeneszerzői munkájában”, *Magyar Zene*, L/4. (2012), 453.

21 Irving S. Gilmore Music Library, Yale University, Misc. Ms. 606.

21–22. ütem triolás futamainak végén megszólaló staccato hangok értékét Bartók nyolcadról tizenhatadra változtatta, talán ezzel jelezve, hogy ott élesebb staccatókat képzelt, de a mű végleges formájában nem változtatta meg e hangok értékét.

A *cadenza* változatai közül Goodman csak az elsőt másoltatta le, feltehetően nemcsak azért, mert ez változatosabb, mint a másik kettő, és ugyanakkor elkerüli az elsőként megkomponált, de később csak variációként publikált változat kényelmetlenül fekvő legmagasabb hangjait (*aisz-h*), hanem azért is, mert a csúcspontot előkészítő hosszú crescendót lélegzetvételnyi szünet szakítja meg, ami megkönnyíti az ezután következő, rövid skálamenettel elért, koronával nyújtott háromvonalas *a* hatásosabb megszólaltatását. A szünet előtti hanghoz egy *sforzato* jelet írt Bartók Goodman szólamába, de ezt nehéz lehet megvalósítani, mert a lemezfelvétel nem hallható, és Bartók sem vette át a mű végső formájába.

Szintén a lemezfelvétel próbái alatt módosíthatta Bartók a harmadik tételben a klarinét frazírozását a 214–217. ütemben. Eredetileg a klarinét imitálta a hegedű váltakozó legato-staccato meneteit, de a szólamban ezt Bartók egyetlen nagy ívvé változtatta, és a mű végső formájában is így szerepel.

A lassú tétel klarinétszólamát maga Bartók másolta le Goodman számára New Yorkban, helyi kottapapírra (1. *faksimile a 46–47. oldalon*). Mint mindig, kottázása szép, könnyen olvasható, de szokatlan módon néhány másolási hibából származó javítást is tartalmaz: nyilván sietve, nem éppen nyugodt körülmények között készült. A 34. ütemben található játszhatatlan tremolók viszont nincsenek kijavítva, ami megint csak arra mutat, hogy Bartók nem tudta figyelmét a feladatra összpontosítani. A ceruzás bejegyzések a dinamikára vonatkoznak, és a próbák során kerülhetek a szólamba. Közülük kettő, a 32. és 41. ütemben található *piano* dinamikával végződő *decrescendo* jel a végleges formába is bekerült. A második oldal aljára feljegyzett ceruzás ritmusszkéma Bartók írásával a 44. ütem Goodman számára feltehetően szokatlan *hemiola* ritmusát magyarázza.

A Kontrasztok felvétele Szigetivel, Goodmannel és Bartókkal

A mű az ősbemutatón, 1939 januárjában, tehát egy évvel Goodman Carnegie Hall-beli jazzkoncertje után, kéttételes formájában hangzott el, Goodman, Szigeti és Petri Endre előadásában. A kéziratban még nem volt címe. Szigeti a *Rapszódia* címet javasolta, de Bartóknak nem tetszett az ötlet: „Hát bizony nem nagyon szeretem a Rhapsody elnevezést, [...] akkor már inkább szeretném a 'Two dances' címet! Ha csak lehet változtasd meg ezt a műsoron”.²² Azonban a műsorlapon maradt a Rhapsody, csak alcímként került rá a „Two dances”. A végleges cím akkor született meg, amikor a teljes mű lemezfelvétele készült. 1940 májusában vette lemezre a Columbia cég a *Kontrasztokat* New Yorkban Goodmannel, Szigetivel és Bartókkal.

22 Idézi Bartók 1938. december 1-jén kelt kiadatlan leveléből Ujfalussy József: „Bartók Béla: Kontrasztok – hegedűre, klarinéttra és zongorára (1938)”, *Magyar Zene*, IX/4. (1968), 344.

A közönség az ősbemutatót is kedvezően fogadta, de a koncertbeszámolók pozitív értékelését messze túlszárnyalja a kritikák elragadtatott kórusa, amelyet a műről készült lemezfelvétel váltott ki az óceán mindkét partján. Így írt a *New York Times* recenziója:

„Csípősen modern” – ez a legtalálhatóbb jelző a Kontraszok jellemzésére. Egyes részleteket egyenesen jazzesnek nevezhetnénk, persze intellektuális jazznek. Ezek a részletek igazán Mr. Goodmannek valók, aki gyakran szinte ki akar törni az írott hangok kötelékéből: Mr. Bartók zenéje úgy tesz, mintha megengedné e kitérést.

Mr. Szigeti érdeklődése kiterjed az újra, a régire és a másfélre; szólamát ragyogóan játssza. Mr. Bartók hasonlóképpen. Ha valaki látná, el sem hinné, hogy e törekeny muzsikus ilyen erőt képes kifejteni a zongoránál.²³

Szuperlatívuszok jellemzik a *The American Music Lover* kritikusanak beszámolóját is: „Egyetértünk a kiadóval abban, hogy az album a lemeztörténet egyik legizgalmasabb újdonsága. E véleményünket alátámasztja a szokatlan muzsikán kívül a nagyszerű, virtuóz előadás. A hangzás kiegyenlítettsége az előadók tökéletes egymáshangoltságot jelzi. Kétséges, utolérheti-e más három előadó ezt a produkciót valaha is; felülmúlni biztosan nem fogják.”²⁴

Ez után a biztató kezdet után Goodman intenzívebben foglalkozott klasszikus repertoárja kibővítésével. Több zenekari muzsikustól is órákat vett, 1949-től pedig egy ideig a neves brit klarinétművész, Reginald Kell tanította, aki rábeszélte, hogy változtassa meg addig használt embouchure-technikáját. Az elkövetkező három évtizedben Goodman rendszeren fellépett komolyzenei hangversenyeken, új műveket is rendelt (1947-ben Aaron Coplandtól egy klarinétvesenyt, 1956-ban Morton Gouldtól *Derivations* című darabját). Ezeket és a klarinétirodalom néhány ismert darabját (Weber klarinétversenyeit, Brahms 2. klarinét-zongora szonátáját, Debussy klarinéttrapszódiaját) lemezre is vette. De a *Kontraszok* felvételével elért osztatlan sikert többé nem tudta megismételni. A kritikusok szinte kivétel nélkül egyetértettek abban, hogy pontosan és technikailag kifogástalanul játszik, de nem elég rugalmas, és hiányzik előadásából a képzelőerő: túlságosan kottahű, ami arra vall, hogy bizonytalan, óvatos, nem tudja elengedni magát.²⁵

Mi inspirálta Goodmant, hogy a *Kontraszok* felvételén sokkal meggyőzőbben játsszon, mint a többi lemezén? Az alapos felkészülés először Szigetivel, aztán Bartókkal is, feltétlenül hozzájárulhatott ahhoz, hogy felszabadultabban tudjon zenélni. Hat hónappal a hangfelvétel után így emlékezett a próbák idejére:

Számtalan próbát tartottunk a klarinétra, hegedűre és zongorára írt darabokból. Szigeti a legalaposabb muzsikus, akit ismerek, zseni, aki egyesíti az intellektust és az érzelmeket. És mivel Bartók, aki remek zongorista és egy személyben a zeneszerző, képzelhetik, mily figyelmet fordított a próbákra. A legkisebb hibát sem hagyta észrevétlenül.

23 Howard Taubmann kritikája, 1940. november 10. Idézi: Tallián: i. m., 147.

24 1940. november. Idézi: Tallián: i. m., 150.

25 Firestone: i. m., 355–363.

Handwritten musical score for Benny Goodman's "Kontraszok" by Béla Bartók. The score is written on five systems of staves. The first system shows a melodic line with trills. The second system continues the melody with various ornaments. The third system is marked with a circled "40" and includes dynamic markings like "p", "mp", and "f", along with a "rit." marking. The fourth system is marked "Ritardando, t. = 68" and contains a circled "45". It features complex rhythmic patterns and dynamic changes. The fifth system shows a melodic line with a fermata. The sixth system is a bass line with vertical stems. The seventh system is a melodic line with a fermata.

A Kontraszok hihetetlenül nehéz mű, mondhatnám, a legsátánibb az egész klarinét-irodalomban. Nem tudom, hány példányban fog a lemez elkelni; a műben kifejtett gondolatok az amerikai hallgatóktól meglehetősen idegenek. Számomra a zene mélységesen izgalmas, és azt hiszem, ez legalábbis részben kiderül előadásunkból.

Több napig tartott a felvétel, holott a Kontraszok csak négy lemezdalra foglal el. Azt hiszem, keményebben dolgoztam, mint korábban bármikor, hogy a bonyolult, A- és B-klarinétot

váltogató, és sok részletében a klarinétregiszterből messze kilépő szólamot megfelelően tolmácsoljam.”²⁶

A gondos próbák tehát olyan biztos alapot nyújthattak Goodmannek a felvételekhez, amilyen valószínűleg nem állt rendelkezésére más hasonló alkalommal. Ugyanakkor bizonyára megérezte a rokonságot a *Kontrasztok* és a számára otthonos jazz között. A jazz-zenész Ernest Lumer, aki szimfonikus zenekarokban is játszott, mutatott rá, hogy a *Kontrasztok* azért tartozik Goodman legjobb felvételei közé, mert a mű közelebb áll ahhoz a zenéhez, amelyet ismert.²⁷ Párhuzamokat a jazz komplex ritmusa és a *Kontrasztok* egyes néptánc inspirálta ritmikája között már a korabeli kritikusok is felfedeztek. Maga Bartók sem tagadta, hogy „bizonyos ’utalások’” vannak a darabban a jazzre, amikor egy interjúban a jazz és a *Kontrasztok* kapcsolatáról kérdezték.²⁸ Így például ő hívta fel Szigeti figyelmét arra, hogy az első tétel indítását Ravel hegedűszonátájának blues tétele inspirálta, amelyet 1935-ben Szigetivel játszottak is együtt.²⁹ A Ravel-darabra emlékeztetnek a hegedű pizzicato akkordjai és a klarinéttema négy hangból álló, pontozott kezdő motívuma³⁰ (*1a–b kotta*). Will Friedwald Amerika tizenkét legnépszerűbb daláról írt könyvében az 1930-as évek egyik slágerét, Johnny Green „Body and Soul” című dalát elemezve „jazzy pause”-nak, jazzes szünetnek nevezi a pontozott nyolcadszünetet a motívum elején. „Ahhoz, hogy valami nekilendüljön [swing], tudni kell, mit kell kihagyni, és mit kell hozzátenni, mikor kell megszakítani egy hangot, és mikor kell tartani. Ha valami csenddel, az első hang megszólalását megelőző jazzes szünettel kezdődik, az ritmikus, harmonikus, és melodikus lehetőségeket ígér.”³¹ A Goodman felvételei között is fennmaradt *Body and Soul* első szakaszában például így indul az első, második és negyedik sor is (*2. kotta*). Bartók a motívumot a verbunkos dallamokban gyakori, de ebben a formában szokatlan felütésként alkalmazza, és bár a lassú verbunkos ritmikával folytatja, a téma és a jazz rokonsága nem maradt észrevétlen a korabeli kritikában, amely a blues ultramodern változatát ismerte fel benne, és bizonyára ismerősként csengett Goodman fülének is.³²

26 Benny Goodman: „Kontrasztok”, *Listen*, 1940. november, 4. Idézi: Tallián: i. m., 174. A felvételek május 13–14-én kerültek sor, de bizonyára tartottak próbákat korábban is, hiszen Bartók április 24-től folyamatosan New Yorkban tartózkodott.

27 Collier: i. m., 342.

28 „Miként írt Bartók zeneművet Benny Goodmannek?”. In: *Beszélgetések Bartókkal: interjúk, nyilatkozatok, 1911–1945*. Összegejtette, a szövegeket gondozta, és a jegyzeteket írta Wilhelm András. Budapest: Kijarat Kiadó, 2000, 193. Bartók ugyanakkor leszögezte, hogy a *Kontrasztok* „nem jazz-stílusú [...] Sokkal inkább nevezhetnénk magyarnak.”

29 Szigeti: i. m., 209.

30 Vikárius László további összefüggéseket is kimutatott a *Kontrasztok* és Ravel műve között. Vö. „Hasonlóságok és *Kontrasztok* – Bartók Ravel-hommage-a?”. In: *Zenetudományi dolgozatok 1995–1996*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1997, 243–274.

31 „In order to get something to swing, you have to know what to leave out as well as what to put in, when to cut off a note and when to hold it. To open with a silence, a jazzy pause before the first note even strikes, is an indication that rhythmic as well as harmonic and melodic possibilities are in store.” Will Friedwald: *Stardust Melodies. The Biography of Twelve of America's Most Popular Songs*. New York: Pantheon Books, 2002, 151.

32 Tallián: i. m., 147.

De túl a ritmus hasonlóságán a jellegzetes, kötetlen előadásmód még szorosabb kapcsolatot biztosít a Goodman által gyakorolt zene és az ideális bartóki interpretáció között. A zongorista Bartók számos felvételén megfigyelhető a rendkívül izgalmas *rubato* játékmód, különösen a kottában gyakran *parlandó*ként is jelölt részekben, amely a régi stílusú magyar népdaloknak a beszéd lejtését követő, deklamáló előadásmódját idézi fel.³³ Ugyanakkor ez a szabadság nemcsak a *rubato* szakaszokban jellemezte Bartók zongorázását: játékának egészét meghatározta a ritmus és tempó rugalmas kezelése.³⁴ Már a zeneakadémista Bartók is játékának elsősorban azt a kritikáját érezte megszívlelendőnek, hogy nem játszik „elég szabadon”, és évtizedekkel később is akkor érezte sikeresnek az előadást, amikor „szabadabban” játszott.³⁵ Egy másik nagy muzsikusként, Otto Klemperer, Bartók játékának a hallgatóra tett hatását elemezve többek között szintén ezt a vonását emelte ki: „Bartók csodálatos zongorista és muzsikusként volt. Felejthetetlen volt tónusának szépsége, a játékában megnyilvánuló erő és könnyedség. Szinte fájdalmasan szép volt. Nagy szabadsággal játszott, az volt benne oly csodálatos.”³⁶

A kötetlen játékmód a jazzben mindenekelőtt improvizációt jelent: gazdag szókincsből merítő, az előadó pillanatnyi hangulatát kifejező *ex tempore* variációkat ismert dallamokra. Ez volt Goodman igazi eleme, amint azt több alkalommal ki nyilatkozta: „Nem hiszem, hogy titok: én legjobban azt a fajta zenélést szeretem, amikor kis együttesemmel improvizálunk.”³⁷ Bartók nem improvizált, kivéve komponálás közben, de fiatalkorában olykor akaratlanul is megváltoztatta az írott kotta hangjait, amikor fejből zongorázott.³⁸ Az is előfordult, hogy kottából játszva tért el a mű eredeti szövegétől. A legpontosabban dokumentált eset zongoristakarrierjének vége felé, a kézzongorás versenymű New York-i bemutatóján történt, amikor is a koncert után szabadkozni kellett, mert egy hirtelen támadt ötletet követve majdnem felborította az előadást.³⁹

33 Bartók *rubato*-játékáról vö. Somfai László: „Az 'Este a székelyeknél' négyféle Bartók-előadása”. In: uő: *Tízennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981; Editio Musica, 2014, 117–130.

34 Lásd bővebben Lampert Vera: „Bartók at the Piano. Lessons from the Composer's Sound Recordings”. In: *The Cambridge Companion to Bartók*, ed. Amanda Bayley, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 236–240.

35 Bartók levele édesanyjához, 1902. május 19. In: *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla, a szerkesztő munkatársa Gomboczné Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 66.; és Bartók levele Müller-Widmann asszonynak, 1938. június 22. Eredetileg németül: „Die Aufführung war schliesslich gut, wir zwei haben vielleicht besser und freier gespielt...” Vikárius Lászlónak tartozom köszönettel az idézet megküldéséért.

36 Malcom Gillies: *Bartók Remembered*. London: Faber & Faber, 1990, 98.

37 „I don't think it's any secret that the music I like best to play is in improvising with the small band...” Goodman: „Kontrasztok”, 5.

38 Az improvizáció szerepéről a Bartók-művek keletkezésének folyamatában vö. Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord, 2000, 35.; az előadóművész Bartók akaratlan változtatásairól lásd Bartók levelét Thomán Istvánnak, [1905. február 18. után]. In: *Bartók Béla levelei*, 85–86.

39 „[...] a timpanista indította el az egészet. Rosszul ütött egy hangot, hirtelen olyan ötletet sugalmazott, amit ki kellett próbálnom, és végig kellett követnem azon nyomban. Nem tehettem róla, nem volt más választásom.” Lásd Agatha Fassett: *Bartók amerikai évei*. Ford. Gombos Imre. Budapest: Zeneműkiadó, 1960, 257–258.

Van Bartók játékának egy másik aspektusa, amely szintén bizonyos szabadsággal kezeli a leírt kottát: némely művének lemezfelvételén nem ragaszkodik a kottában szereplő ütemek vagy motívumok számához. Ezek a szakaszok vagy tematikus részeket kötnek össze, vagy a tétel végén található, és egyben a dinamika fokozatos megváltoztatására is szolgálnak. Bartók olykor kevesebbet vagy többet játszott ezekből az ütemekből a kívánt hatás érdekében, és hasonló rugalmas értelmezést ajánlott növendékeinek is.⁴⁰ Goodmannek szintén említhette ezt a lehetőséget, mert a *Kontraszok* felvételén az első tétel *candenzájában* az ötször ismétlődő második figura hétszer hangzik el, több időt hagyva a kottában előírt *crescendónak*.

Két korai kompozíciójába Bartók be is építette ezt a kvázi aleatorikus elemet, figyelmeztetve az előadót, hogy az egyes szakaszokban leírt hangok vagy motívumok száma nem kötelező. A *14 zongoradarab* 12., *rubato* tempójelzésű tétele egy gyorsuló hangismélteléses motívummal indul, amely még háromszor megjelenik a kompozíció folyamán: a nyolcad hangokból álló csoportot egyre kisebb értékű csoportok követik, egészen a százhuszonnyolcad értékig. Ezeket azonban nem kell precízen kiszámolni, mert Bartók a következő megjegyzést fűzte hozzá: „Fokozatos gyorsulás, melyben a hangok száma ne legyen meghatározott (későbbi hasonló ütemekben épügy).”⁴¹ Egy másik korai műben, a *Két elégia* második darabjában ismétlődő motívumokhoz fűzte Bartók a következő megjegyzést: „[...] a kíséző figuráknál a figurák száma ne legyen meghatározott, hanem a *rubato* foka szerint változzék főleg a középső részben (ahol a felső szisztémán 4/4-es, az alsón 3/4-es a beosztás): a kíséret legyen inkább egyenletes pergés, de az egy taktusra jutó figurák száma a tempo módosításai szerint változzék.” Ennek a tételnek tempófelírata árulkodó módon *Molto adagio, sempre rubato (quasi improvisando)*.

A jazzelőadás egyik vonzereje éppen ez a klasszikus zenei produkciókban ritkán hallható *rubato*: amikor a kíséret szabályosan halad előre, de a dallam tőle függetlenül, szabadon bontakozik ki, lassításokkal, gyorsításokkal, ahogyan a kifejezés diktálja. Bartók ismerte a jazzelőadásnak ezt a vonását, mert érdekelt a jazz. Először 1924-ben Berlinben hallott egy néger együttest, és később sem mulasztotta el, ha alkalma adódott jazzt hallgatni: „Hallottam Whiteman és Hylton együttesét is, de mindig többre tartottam az amerikai néger jazz-zenejét... [N]agyobb lehetőségem nyílt jó jazz-zenét eredetiben is hallgatni, amikor amerikai látogatásomkor elvittek jazzt hallani Chicago egyik elővárosába. És New Yorkban is elvittek olyan rendezvényekre, ahol módom volt a jazz élvezésére.”⁴² Bartók a jazzt az

40 Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 287–291.; Lampert: i. m., 239–240.

41 Erre a részletre emlékeztet a 6. vonósnygyes *Marcia* tételének középső, ugyancsak *rubato* jelzésű szakasza, amely egy hosszan tartott *pianissimo* hanggal kezdődik, majd ugyanez a hang egyre gyorsulva és erősödve tizenhétszer ismétlődik, és egy rövid lélegzetvétel után *fortissimo* megszólal maga a dallam. Itt nincsen tisztázva, vajon a hangok száma tetszőleges-e, csak a *rubato* felirat utal rá. Hasonlóan kezdődik a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* harmadik tétele, azzal a különbséggel, hogy a fokozatos gyorsulást fokozatos lassulás, a hangerő növekedését pedig a hangerő csökkenése követi, és megint csak a *rubato* tempójelzés sejteti, hogy a hangok számánál talán lényegesebb a fokozatosság érzékeltetése.

42 *Beszélgetések Bartókkal*, 195.

amerikai néger népzene egyik válfajának tekinthette: „A jazz nagyon érdekes zene: ritmusa, kompozíciója, mint minden népi zenének, nagyon érdekes...”⁴³ Megvásárolta Milton Metfessel 1928-ban megjelent *Phonophotography in Folk Music American Negro Songs in New Nation* című könyvét, amelyben aláhúzza a következő mondatot: „[...] a konvencionális hangjegyzéssel lejegyzett amerikai néger zene különössége csak részlegesen értékelhető [...]”⁴⁴ Éppen ezért nem titkolta csalódását a húszas években divatba jött „sweet jazz” műfajában.

A jazz-muzsika eredetileg nagyon érdekes volt, azután mindenféle műkomponisták rávetették magukat, sekélyes és unalmas muzsikát csináltak belőle, elvették friss és népies karakterét és most már egyenesen bántók a vendéglői jazzbandok. Chicagóban egy lokálban [...] hallott [Bartók] igazi néger jazzt, ez aztán jó volt. Kottából játszottak ugyan, de sokszor improvizáltak, s ez meglepő volt.⁴⁵

Nem tudjuk, kiket hallott Bartók Chicagóban. De még ugyanabban az évben, 1928 decemberében, amikor lemezjátszót és négy hanglemezt vásárolt családjának, a lemezekből kettő Sztravinszkij *Petruskáját*, kettő jazzmuzsikusok felvételeit tartalmazta.⁴⁶ Tíz évvel később, mielőtt belefogott a *Kontrasztok* megírásába, meghallgatta Goodman néhány lemezét is, amelyeket Szigeti küldött el neki kedvcsinálónak.⁴⁷

A lemezfelvétel után Goodman csak egyszer játszotta hangversenyen a *Kontrasztok*at Bartókkal és Szigetivel Bartók amerikai emigrációjának kezdetén, 1941 februárjában Bostonban. A koncertbeszámoló tanúsága szerint azonban az eseményt nem kísérte szerencse. Szinte semmivel sem voltak elégedettek a kritikusok: nem volt sikere a kézzongorás műveknek Bartók és felesége előadásában, nem tetszettek Szigeti szólói. Még Goodmant is kritizálták a hangszer magas regiszterének sziszegő hangjai miatt.⁴⁸ Talán ennek az estnek a kellemetlen emléke vagy csak az idők összeegyeztethetlensége miatt Goodman nem játszotta többet a *Kontrasztok*at Bartókkal, sőt, másokkal is csak ritkán. Mielőtt Doráti Antal meghívta Detroitba a Bartók születésének századik évfordulója alkalmából 1981 márciusában rendezett Nemzetközi Bartók Fesztiválra, Goodman tizenhat évig nem játszotta a darabot. Detroitban Yehudi Menuhin játszotta a hegedűszólamot, a zongoránál Paul Coker ült. A koncert előtt a művészek Goodman New York-i lakásán tartottak próbát, amire a *New Yorker* magazin elküldte egyik munkatársát. A riport szerint Menuhin ismételt gyengéd nógatására végül Goodman engedett, és felidézett néhány mozzanatot a Bartókkal tartott próbákról és a lemezfelvételtől:

43 Uott, 74.

44 „[...] any evaluation of the distinctiveness of American Negro music based on conventional notation is only partial [...]” Idézi Jürgen Hunkemöller: *Bauernmusik und Klangmagie. Bartók-Studien*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2013 (Mannheimer Manieren. Music + Musikforschung. Schriften der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Mannheim, Band 2.), 197.

45 *Beszélgetések Bartókkal*, 102.

46 *Bartók Béla családi levelei*, 459.

47 *Beszélgetések Bartókkal*, 193.

48 Tallián: i. m., 98–100.

Érdekes a darabot újra játszani annyi év után. Azt hiszem, emlékszem, [Bartók] mit akart. Annyit foglalkoztam a művel, hogy ismerem az egészet. Jóska – Szigeti – azt mondta, „játszd úgy a lassú tételt, ahogyan a *Body and Soul* játszanád”. Akkoriban kissé gátlásos voltam. Bartók bátorított. Nem volt olyan szörszálhasogató, mint sok más zeneszerző. Az egyik nehéz részletnél vicceltem, hogy ehhez három kézre lenne szükségem, mire azt mondta: „Ne aggódjon. Játssza csak megközelítőleg” ... amit úgy értett, hogy „ne vegye túl komolyan”.⁴⁹

Bizonyára nem véletlen, hogy a Bartókkal való együttműködés két részlete, amely oly mély nyomokat hagyott Goodman emlékezetében, hogy négy évtized után is fel tudta idézni őket, éppen azok a megjegyzések voltak, amelyek arra bízatták, játsszon úgy, mint saját elemében, vagyis improvizálva, szabadon. A dal, a *Body and Soul*, amelyre Szigeti utalt, Goodman egyik leginspiráltabb, óriási sikert aratott lemezfelvétele volt: a klarinétos maga úgy vélte, hogy az volt a legjobb, amit valaha produkált. Will Friedwald szerint Goodman szólója a felvételen „különösen armstrongos, [...] a swing esszenciája, főként ahogyan olykor extra hangokat játszik [...] míg máskor kihagy néhányat [...]”⁵⁰ Bartóknak ismernie kellett ezt a felvételt, mert Goodman egyik nyilatkozatában pontosította, mely lemezeit küldte el Szigeti Bartóknak: „Talán érdemes megjegyezni, hogy a mű megírásához Bartók ihletet merített régi jazz-trióm több lemezének meghallgatásából, amelyeken Teddy Wildon, Gene Krupa és jómagam játszunk.”⁵¹ Elképzelhetetlen, hogy a csomagból kimaradt volna a *Body and Soul* e híres felvétele. Bartók tehát tudhatta, Goodman mire képes; hogy nemcsak hangszerének virtuóza, aki mindent le tud játszani, és sohasem hallott hangokat tud kicsalni a klarinétból, hanem különleges tehetséggel megáldott muzsikusz, aki életre tudja kelteni azt, amit játszik.

De ami a lemezfelvétel szempontjából még fontosabb, Goodman is megérezte a saját és Bartók előadásmódja közötti szellemi rokonságot. Elismerését negyven év múlva a *swing* mesterére valló, nehezen lefordítható szóhasználatral fogalmazta meg: „Még most is hallom őt. Igazi swingjátékos volt.”⁵² Ami a maga sajátos kife-

49 „It’s interesting to play the piece after all those years. I think I remember what he wanted. I studied the piece so much that I know the whole thing. Joska – Szigeti – would tell me, ‘Play the slow movement the way you would *Body and Soul*’. In those years I was a little bit inhibited. Bartók was reassuring. He wasn’t fussy as a lot of composers. On one difficult passage, I cracked that I might need three hands, so he said, ‘Don’t worry. Just approximate’ ... He meant ‘Don’t take it too seriously.’” „Bartók in the Morning”. *The New Yorker*, 1981. március 30., 33. – Ugyanezt az epizódot kissé más megfogalmazásban, a forrás megnevezése nélkül idézi Firestone: i. m., 250.: „One day at rehearsal I said to him, ‘You know, Mr. Bartók, I think I’m going to have to have three hands to play this particular part, it’s so difficult.’ And instead of rising a big fuss about it, he said, ‘Well, Mr. Goodman, just approximate. Play as close as you can.’” (Egy napon próba közben azt mondtam neki: „Tudja, Mr. Bartók, ez a rész olyan nehéz, hogy három kéz kellene hozzá, hogy le tudjam játszani.” És ahelyett, hogy nagy dolgot csinált volna belőle, ennyit mondott: „Hát, Mr. Goodman, csak játssza megközelítőleg. Annyira, amennyire tudja.”)

50 „Goodman’s solo is especially Armstrongian, [...] the essence of swing, particularly in the way he adds notes at times, [...] while in other cases he takes them away.” Vö. Friedwald: i. m., 164.

51 Tallián: i. m., 174.

52 „I can still hear him. He was a real swinger.” *Bartók in the Morning*, 33.

jezés módján annyit jelent, hogy „vérbeli muzsikus volt, érezte a ritmust”. Ez a felismerés is elősegíthette Goodman felszabadult és reputációjához méltó játékát a *Kontrasztok* felvételén; ettől olyan könnyed, elegáns és karakteres előadásában a verbunkos téma, ezért bontakozik ki oly megragadó közvetlenséggel a *Sebes* tétel középrészének gyengéd népdal-imitációja. Egyik feljebb idézett első kritikusa, aki a felvételt a lemeztörténet egyik legizgalmasabb újdonságaként ünnepelte, többek között az előadók tökéletes egymásra hangoltságát emelte ki. Talán éppen ennek az affinitásnak köszönhetően a *Kontrasztok* Goodmannel, Szigetivel és Bartókkal készült felvétele ma is éppen olyan izgalmasnak hat, mint 65 évvel ezelőtt; mi több, azóta is fölülmúlhatatlannak bizonyult, mint ahogy azt a kritikus annak idején megjósolta.

ABSTRACT

VERA LAMPERT

BARTÓK'S CONTRASTS, BENNY GOODMAN, AND FREE PLAYING

Benny Goodman was only 28 years old when he reached the pinnacle of his career, bringing his big band to Carnegie Hall in January 1938. Joseph Szigeti, who took an interest in jazz and admired Goodman's playing for its expressiveness and technical proficiency, was present at that tremendously successful historic concert. In the same year, he suggested the idea to Goodman to underwrite a commission for a short concert piece by Bartók for clarinet, violin, and piano with virtuoso cadenzas, in the vein of the violin rhapsodies. Bartók completed the piece in September 1938, and Goodman returned to Carnegie Hall a year after his famous jazz concert with the premier of two movements (*Verbunkos* and *Sebes*) of Bartók's work. Two years ago the manuscript sources of the *Contrasts* once in Goodman's possession came to the collection of Yale University. The copy made of the fair copy of the score prepared by Bartók on tissue paper and the clarinet part (of which the second movement, *Pihenő*, is holograph) provide a few hitherto unknown details about the work's formation. The reviews of the sound recording of the *Contrasts*, made during the composer's visit to the United States in the spring of 1940, are unequivocal in the praise of Goodman's performance, while the reception of his later recordings of classical music was less enthusiastic. In searching for the sources of this discrepancy, I will look into the various manifestations of „free playing”, so prominent in both Bartók's and Goodman's artistry.

Vera Lampert studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest between 1964 and 1969. The first decade of her career was spent at the Budapest Bartók Archives (1969-1978). Then she moved to the United States where she worked as music librarian at Brandeis University from 1983 until her retirement in 2014. The focus of her interest is Bartók's ethnomusicological work and its influence on his compositions. In her book, *Folk Music in Bartók's Compositions: A Source Catalog* (Budapest, 2008) she published the original sources of the melodies appearing in Bartók's folksong arrangements. She contributed essays to *The Bartók Companion* (Oxford, 1993), *Bartók and His World* (Princeton, 1995), and *The Cambridge Companion to Bartók* (Cambridge, 2001). She is also involved in some of the major projects of the Bartók Archives: in the collected edition of Bartók's writings and the complete edition of his works.

Musicological conference on the 90th birthday of György Kurtág

*June 2–3, 2016 Budapest, Archives and Research Group
for 20th–21st Century Hungarian Music, Institute for Musicology,
Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences*

György Kurtág, born in Lugos (Lugoj, Romania) in 1926, has been one of the most appreciated Hungarian composers and influential teachers of chamber music worldwide since the 1980s. His oeuvre comprises vocal pieces, orchestral and chamber music, and choruses: this rich output expressing his personal commitments and his individual interpretation of the whole music history affects listeners immediately. His works and personality have greatly influenced composers, performers, interpreters and musicologists of different generations and nations. The planned conference aims at paying tribute to him by analyzing his oeuvre, interpreting his life events and scrutinizing the cultural and national context he has worked in based on primary and secondary sources. We invite proposals for papers reflecting on the composer's whole oeuvre and personality.

Proposals are invited for individual papers of 20-minute-duration. The proposals including the title and abstract of the paper (max. 250 words), and a short biographical note should be submitted as an attached word file by e-mail to the conference organizers at

magyar.zenei.archivum@btk.mta.hu

by **September 15, 2015**.

Please include contact details and institutional affiliation (if any), along with details of anticipated AV requirements.

The conference language will be English.

Conference organizers

Anna Dalos (dalos.anna@btk.mta.hu)

Péter Halász (halasz.peter@btk.mta.hu)

More information about the conference and about the Archives and Research Group for 20th–21st Century Hungarian Music:

http://zti.hu/mza/index_en.htm

A 18. századi zene előadóművészete, története, elmélete

Zenetudományi konferencia
Komlós Katalin 70. születésnapja alkalmából

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság

12. tudományos konferenciája

2015. október 9–10. (péntek–szombat)

MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók Terme

Budapest I., Táncsics M. u. 7.

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
és az MTA BTK Zenetudományi Intézete
kétnapos konferenciát rendez a hetven éves
Komlós Katalin tiszteletére.

A konferencia tervezett tematikája

– az ünnepelt kutatási területeihez szorosan kapcsolódva –
a Bachtól Beethovenig terjedő 18. századi zenetörténet
különböző szegmenseit vizsgálja. Olyan előadások hangoznak el,
amelyek friss, részben visszatekintő, részben viszont
az új kutatási irányokra, az előadóművészetre,
a kottaközreadás módszertanára, a korabeli esztétikára,
a műfaj- és zeneszerzés-történetre, a zeneelméletre,
illetve a 18. századi zene továbbélésére-recepciójára
reflektálnak.

A konferencia bírálóbizottsága:

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Elnöksége

A konferencia szervezői:

Dalos Anna (dalos.anna@btk.mta.hu)

és Vikárius László (vikarius.laszlo@btk.mta.hu)

Riskó Kata

NÉPZENEI INSPIRÁCIÓK BARTÓK STÍLUSÁBAN*

A különböző népzene Bartók stílusára gyakorolt hatásával régóta foglalkozik a szakirodalom. Számos párhuzam említésén túl visszatérő kérdés, hogy vajon a Bartókot érő népzenei és más zenei hatások vizsgálata alátámasztja-e a népzenenek azt az alapvető jelentőségét, amelyet a zeneszerző saját megnyilatkozásai sugallnak?¹ Végső soron más szerzők, például Debussy zenéje mellett milyen hatással volt Bartókra a népzene? Ezúttal további adalékokat keresek e kérdéshez Bartók zeneszerzői stílusának elsősorban 1907–1910 közötti átalakulásával összefüggésben. A zeneszerző munkásságának különböző területei kisebb részletproblémákat tekintve is szoros kapcsolatban állnak egymással, így népzenei gyűjtéseket, népzenei írásokat, népdalfeldolgozásokat, saját invenciójú műveket és más zeneszerzők Bartók által ismert darabjai közül bizonyos műveket egyaránt, együttesen vizsgállok. Az életmű e szakaszában való időrendi haladás alapján pedig körvonalazódik néhány kifejezetten zenei, sőt az új kompozíciós stílus szempontjából lényeges jelenség – az anhemiton, majd a hemiton pentatónia, a hangfokingadozás, a motívum-transzformáció, illetve néhány jellemző ritmusképlet –, amely egy-egy időszakban Bartók munkájának minden területén előtérbe kerül.

HANGSOR

Anhemiton pentatónia

Bartók műveinek népzenei forrásait összegyűjtve és vizsgálva Lampert Vera rámutatott, hogy a magyar népdalok feldolgozásai között jóval nagyobb a régi stílusú népdalok aránya, mint a Bartók által megismert népdalanyagban, vagy mint akár *A magyar népdal* példatárában. Különösen igaz ez az első időszak műveire. Az 1907–1920 között keletkezett népdalfeldolgozásokban az új stílus a *Gyermekeknek* című

* A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 E kérdést veti fel például Tallián Tibor: „Bartók-marginália”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1979*. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1979, 35–47., ide: 43.; Somfai László: „Bartók és a Liszt-hatás: adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek”, *Magyar Zene*, XXVII/4. (1986. november), 335–351., ide: 350.; Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor, 1999, 205–206.

sorozat kivételével szinte egyáltalán nincs jelen, s a későbbi Bartók-rend szerinti C osztályba, azaz vegyes osztályba tartozó dallam is kevés.² Amint Lampert írja, a pedagógiai cél játszhatott közre abban, hogy a tanulóknak szánt művekben viszont több a sajátos formájú, Bartók által később a C osztályba sorolt népdal.³ Szavait igazolják Bartóknak a *Gyermekeknek* néhány darabjára vonatkozó mondatai: „A bennük felhasznált népdalok szerkezete egyszerűbb, néhányuk jellege szinte egyenesen nemzetközi. Ezért a kezdőknek semmiféle különleges nehézséget nem okoznak és könnyen elsajátíthatók.”⁴ Hasonló lehet a magyarázat arra, hogy a *Gyermekeknek*ben és a szintén tanulóknak szánt *Tíz könnyű zongoradarabban* az új stílus, valamint néhány népszerű dallam⁵ is helyet kap. A magyar népzene egészének megismertetésén túl Bartók, aki egykor maga is az ismert népies dalok zongorán való kikeresésével kezdte a hangszerjátékot, nyilván a tanulók számára ismerősebb dallamokat is akart közölni. A kor városi dalainak egy része közel áll az új stílusú népdalhoz. A 20. század eleji cigányzenei gramofonfelvételek tanúsága szerint népszerű volt például a ma „Csillagok, csillagok...” szöveggel közismert dallam, a *Gyermekeknek* II. 33. (az átdolgozott változatban I. 31.) népdala, amelyet Bartók Fóton és Keszthelyen gyűjtött.⁶ Az említett sorozatokat kivéve azonban a zeneszerző 1907 után a magyar népdalfeldolgozásaiban kifejezetten került az új stílust.⁷ Kizárólag régi dallamokat választott a *Négy régi magyar népdalban*, a *Tizenöt magyar parasztdalban* és az *Improvizációkban*. A számára leginspirálóbb zenei jegyeket, például az anhemiton, azaz félhangnélküli pentatóniát, a parlando előadásmódot a régi stílusban találta meg, a régi stílus előtérbe kerülése tehát a kifejezetten zeneszerzői szempontok fontosságát tükrözheti. A zeneszerző hosszú ideig saját invenciójú műveiben sem idézte fel az új stílusú népdalt, amely nemcsak kevésbé volt talán ösztönző, hanem éppen a kompozíciós szempontból legmegragadhatóbb elem, a kvintváltás révén az általa ekkor élesen elutasított magyar nótával volt rokon. Emelkedő kvintváltó, dalszerű melódia a magyar nóta hangvételével jelent meg még 1903-ban Bartók *Négy zongoradarabjának* verbunkos fordulatokban

2 Lampert Vera: „Bartók’s Choice of Theme for Folksong Arrangement. Some Lessons of the Folk-Music Sources of Bartók’s Works”, *Studia Musicologica*, XXIV. (1982) /3–4, 401–409., ide: 404–405.

3 Lampert: *Bartók’s Choice of Theme...*, 405.

4 Bartók Béla: „Pedagógiai célú zongoraművek”. Angolul fogalmazott szöveg 1940–1941-ben tartott amerikai felolvasó-hangversenyekhez. In: *Bartók Béla írásai*, 1. Közl. Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 91–93., ide: 91.

5 Lampert Vera említi, hogy a *Gyermekeknek* „Debrecenbe kéne menni...” szövegkezdettel közismert, Szentirmayhoz köthető dallamát feldolgozó II. 22. (az átdolgozott változatban I. 22.) darabja a második kiadásban is benne maradt. Lampert Vera: „Bartók és a népies műdal: egy korai dalciklus forrásairól”, *Muzsika*, XLIX/3. (2006. március), 25–29.

6 „Sepertem eleget, stb. Csárdás egyveleg. Farkas Pali cigányzenekara”. A. B. C. Grand Record, lemezszám, matricaszám: 8157, 1909 körül. „Söpörtem eleget... Csárdás. Rózsa S. Lajos m. k. Operaház tagja, kíséri Banda Marci és cigányzenekara”. Lyrophon, lemezszám, matricaszám: 47334, 1910 körül. „Csókolom a kis kezedet, Lányok, lányok, debreczeni lányok és Udvarom udvarom. Énekli Király Ernő, kíséri Berkes Béla és cigányzenekara”. Special-Rekord, lemezszám: 1382, matricaszám: 1382/1333, 1910 körül.

7 Lampert: *Bartók’s Choice of Theme...*, 405–406.

bővelkedő, címében is a romantikus magyar zenére visszautaló *Ábrándjában*,⁸ s majd 1926-ban a *9 kis zongoradarab All'ongarese* című darabja nyitja meg az új stílusú népdalokat felidéző Bartók-témák új sorát. Egyébként a népdalfeldolgozásokban is ezzel párhuzamosan, az 1929-es *Húsz magyar népdalban* jelenik meg ismét nagyobb súllyal a magyar új stílus.

Közismert, hogy az első gyűjtések nyomán a pentatónia nagy hatást gyakorolt Bartók zenéjére. Az útkereső zeneszerző figyelmét még jóval a nevezetes Csík megyei gyűjtés előtt, 1904-ben felkeltette egy pentaton dallam, amelynek szeptim kezdőhangja különösen érdekes lehetett a hangsorban elsősorban a konzonáns szeptimre felfigyelő Bartók szempontjából.⁹ A népdalok dallamhangjainak vertikális formában, azaz akkordként való értelmezéséről később ő maga is ír.¹⁰ Jellemző, hogy egyetlen dallam megismerése után a pentaton szeptimakkord skálászerűen és záróakkordként megjelenik a 2. suite 1905-ben komponált III. tételében. A közvetlenül az 1907-es Csík megyei gyűjtést követően született magyar népdalfeldolgozásokban a Bartók-rendi A osztály nagy arányán túl szembetűnő a pentaton, elsősorban székelyföldi, többnyire parlando-rubato dallamok preferenciája. A későbbi népdalrendszerben kapott helyükkel szemben e zenei sajátágaik jobban jellemzik az ekkor kiválasztott népdalokat, hiszen a pentatónia, a parlando és a székelyföldi eredet dominanciája azokra a feldolgozott népdalokra is érvényes, amelyek a későbbi rendszerben a C osztályba kerültek. Nem tiszta pentaton, de pentaton fordulatokkal teli A, illetve C osztályú Csík megyei dallam az 1907-ben keletkezett *Két magyar népdal* dallama, öt erdélyi pentaton, többségben parlando-rubato, A vagy C osztályú dallam a *Nyolc magyar népdal* 1907-ben elkészült első öt dalának forrása, s természetesen Csík megyei, ereszkedő dallamok szerepelnek a szintén 1907-es *Három Csík megyei népdalban*, amelynek vokálisan is megtalált dallamai közül kettőt Bartók az A osztályba rendezett. Ereszkedő, alapvetően pentaton, de Tolna megyei népdalt választott feldolgozásra 1908-ban a *Bagatellek* egyik darabjához.

Néhány nem magyar népdal feldolgozása is bizonyítja, hogy általában véve a pentatónia iránti zeneszerzői érdeklődés milyen nagymértékben befolyásolta a feldolgozni kívánt népdalok kiválasztását és a feldolgozás módját. Az első években gyűjtött szlovák anyag sem indokolja, hogy a legkorábbi szlovák népdalfeldolgozásokban olyan fontos szerepet kapnak a pentaton fordulatok. A *Négy szlovák népdal* annyiban is kötődik a pentatóniát előtérbe helyező *Nyolc magyar népdalhoz*, hogy a szlovák sorozat első két dalát a *Nyolc magyar népdal* 1907-ben keletkezett első öt dalával együtt mutatta be Thomán Valerie és Thomán István az év októberében. A négy dallamból kettő, az 1. és a 3. hétfokú, de pentaton fordulatokkal teli, ereszkedő vonalú, a magyar népdalokkal fordulataiban rokon parlando dallam. Az

8 A magyaros hangvételű 1. *Suite* több témája is megszólal egy kvinttel feljebb is, itt azonban, mivel nem zárt dalformákról van szó, inkább a műzenei kvintválasz érzetét keltik.

9 Kodály Zoltán: „A folklorista Bartók”. In: uő: *Visszatekintés, 2.: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc, Budapest: Argumentum Kiadó, 2007, 450–455., ide: 451.

10 Bartók: „Magyar népzene és új magyar zene.” In: *Bartók Béla írásai*, 1. 129–137., ide: 133.

első darab kíséretében is helyet kapnak a dallamfordulatokból származtatott pentaton négyeshangzatok, a harmadikéban pedig kifejezetten hangsúlyos a szerepük. A népdal első elhangzása után a zongora pentaton szeptimakkordot ismételtet, s hasonló akkordok kísérik a második strófát szinte végig, csak a dallam utolsó sora vezet dúr hangzatra:

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into two systems. The first system starts with a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The tempo is marked 'poco rit.' and then 'a tempo'. The lyrics are: 'Ott nyug-szik ő csend-ben, Fe-ke-te föld a-latt lenn,'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Nem mond-ja már né-kem, Hogy vagy te, kis cse-lé-dem?'. The piano accompaniment features a prominent pentatonic septimakkord accompaniment throughout.

1. kotta. Bartók: Négy szlovák népdal énekehangra és zongorára 3., 17–28. ü. (© by Editio Musica Budapest)

A magyar pentatóniával még inkább összekapcsolódik az 1908-ban keletkezett *Tizennégy bagatell* szlovák népdalon alapuló darabja.¹¹ Már a tétel helyzete is ezt hangsúlyozza, hiszen a „Mikor guláslegény voltam” kezdetű magyar népdal pentaton négyeshangzatokkal kísért és lezárt feldolgozása után következik. A szlovák dallam nem tisztán pentaton, de pentaton fordulatokkal teli, amit Bartók egy, az első strófát kísérő, pentatóniából származtatott szeptimakkord-organaponttal is aláhúz. Négyeshangzatok kísérik a harmadik, azaz utolsó strófát is, melynek második felében az ezúttal mixtúraszerűen is mozgó pentaton négyeshangzatok térnek vissza. Az utolsó akkord ugyanúgy pentaton négyeshangzat, mint a magyar darabnál. Az első román feldolgozásokban, a *Vázlatok* 1909-ben keletkezett *Román népdala* mellett az 1909 körül keletkezett *Két román népdalban* viszont e hangsor annak ellenére nem kap már fontos szerepet, hogy a bihari gyűjtés számos dallama pentaton, még ha a magyar dallamoktól vonalában különbözik is. Csupán a *Két román népdal* második dallamának sorkezdeteinél emeli ki Bartók az ötfokú hangsort pentaton négyeshangzattal.

11 A *Négy szlovák népdal* és a *Tizennégy bagatell* e dallamainak magyar népzenei rokonságára hívja fel a figyelmet Erdélyi-Molnár Klára: „Bartók Béla szlovák népdalfeldolgozásainak dallamanyaga”, *Magyar Zene* LII/1. (2014. február), 99–119., ide: 112.

A pentatóniával Bartók persze nemcsak a különböző népzeneekben, hanem Debussy szintén 1907-ben megismert darabjaiban, illetve Stravinsky műveiben is találkozott. Ezt ő maga is említi 1918-ban, ekkor Debussynél a melodikát emelve ki,¹² 1928-ban viszont a számára különösen fontos pentaton szeptimakkord kapcsán is: „már 1905-ben, egy fizs-mollban írt művem a következő akkorddal fejeztem be: fizs-a-cisz-e. Ebben a záróakkordban a szeptim konzonáns hangközként szerepel. Ez időben ilyenfajta zárlat egészen rendkívüli dolog volt. Csupán Debussynek körülbelül ugyanez időből való műveiben találunk analógiát, ebben a záróakkordban: a-cisz-e-fisz. Igaz, hogy ezeket a Debussy-kompozíciókat akkor még nem ismertem.”¹³ Akkor, 1905-ben talán nem, 1907-ben viszont Debussy vonósnégyese III. tételének egy hosszabb polifon szakaszában a pentachord szeptimhangzat elsősorban kvartszextfordítás érzetű konzonáns összecsengését fedezhette fel.¹⁴ Emellett az unisono pentaton dallamra kifutó 1. tétel is felkelthette figyelmét. A Debussy-részlettel rokon, de nem a magyar pentaton hangsorba illeszthető kvintszextakkordok elsősorban színértékűen megjelennek Kodály e műre reflektáló, a kézirat szerint 1907. november 25-én megkezdett¹⁵ *Méditation sur un motif de Claude Debussy* című zongoradarabjában is. Bartók számára a pentaton szeptimakkord első megjelenéséhez népzenei forrásként elég volt a kezdeti kevés dallam, amelyhez a dunántúli gyűjtés, illetve más gyűjtők anyagának megismerése mellett a Csík megyei út további, bővebb és egyértelműbb eredményeket és a pentatónia népzenei jelentőségének felismerését jelentette. Bizonyára Debussy zenéjének is nagy szerepe lehetett viszont abban, hogy 1907-ben Bartók műveiben újra, hangsúlyosabban megjelenik a hangsorból már 1905-ben leszűrt saját zenei gondolat, a pentaton szeptimakkord záróakkordként való összecsengése, s ezáltal a színértéken túlmutató szerephez helyezése.

A jelenség zeneszerzői fontosságát tükrözi, hogy a pentaton dallamok viszonylag több népdalfeldolgozásban és nagyobb számban vannak jelen, mint később a különböző újabb típusok, valamint az a folyamat is, ahogyan a pentaton szeptimakkord fokozatosan jelenik meg, s válik konzonanciává. Bartók már az 1906-os népdalfeldolgozásokban modális jellegű kísérettel látta el a népdalokat, azaz elszakadt a funkciós harmonizálástól. A pentaton szeptimakkordok a Csík megyében gyűjtött dallamokat felhasználó *Két magyar népdalban*, elsősorban a „Túl vagy rózsám, túl vagy...” kezdetűben szerepelnek először. A hangsorral való zeneszerzői kísérletezést a későbbi *Nyolc magyar népdal* 1907-ben elkészülő első öt darabja már erőteljesebben mutatja. Az első

12 Bartók Béla: „Önéletrajz” (1918). In: *Bartók Béla írásai*, 1., 27–30., ide: 29.

13 Bartók: *Magyar népzene és új magyar zene*, 129–137., ide: 133. David E. Schneider felveti a Dohnányi 1900–1901-ben keletkezett d-moll szimfóniája II. tételének záróakkordjával való párhuzamot. David E. Schneider: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2006, 109. Valójában azonban ott a g hang, bár valóban összecseng a záró a-moll akkorddal, az utolsó ütemben már nem szól, így a tétel tiszta a-moll hangzattal zárul.

14 A mű 3. tételének 55. ütemétől kezdődően. A vonósnégyes kottáját a számla tanúsága szerint Bartók 1907. október 22-én vásárolta. Lampert Vera: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung”. In: *Documenta Bartókiana*, V. Közr. Somfai László, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, 142–168., ide: 148.

15 Kecskeméti István: „Kodály Zoltán gall zongorazeneje”, *Magyar Zene*, XXV/3. (1984. augusztus), 268–280., ide: 270.

dallam kísérete mindkét strófát egy pentaton szeptimakkord felbontásának hosszas ismételtetésével kezdi (2. kotta), s egy ponton, hangsúlyos, de nem tonikai megnyugvást jelentő helyen a négyeshangzat egyszerre is megszólal. A második dallam elején Bartók egy ereszkedő pentaton dallamsort játszat a zongorával. Ugyanakkor feltűnik, hogy bár 1905-ben a 2. suite III. tételének végén – igaz, más hangszínt és felrakást lehetővé tevő zenekari letétben – a pentaton szeptimakkord egyszerre, záróakkordként is megszólal, ugyanez az egyszerre megszólaló négyeshangzat itt csak egy gúnydalban kap fontos szerepet. Az „Asszonyok, asszonyok, had’legyek társatok...” kezdetű, asszonycsúfoló szövegű harmadik népdalban számos helyen hallunk pentaton szeptimakkordot, a harmadik – utolsó – strófát pedig egyazon pentaton négyeshangzat ismételtetése kíséri. A hangzat a már vizsgált *Négy szlovák népdalban* sem szerepel záróakkordként, a talán későbbi¹⁶ harmadik darabban a szövegében a halálhoz kapcsolódó dal egy strófáját vezeti a más négyeshangzatokkal kifejezett csúcspontig.¹⁷

2. kotta. Bartók: *Nyolc magyar népdal*, I., 1. ü. (© 1955 by Hawkes & Son, London Ltd.; revidált változat. A Boosey and Hawkes Music Publishers Ltd. szíves engedélyével)

Az 1908 februárjában keletkezett 1. elégia végén a felső szólam cisz' hangja alatt d-moll akkord szólal meg, majd fölötte a cisz' c'-re oldódik. A pentaton szeptimakkord tehát nem egyszerre szólal meg, de záróakkordként összecseng a Suite óta először, mégpedig újra egy saját invenciójú műben. Vikárius László rámutat a tétel élettrajzi vonatkozására. Az 1. elégia ugyanis közvetlenül a Geyer Steffel való szakítás után született. A „Geyer Stefi”-akkord több más egykorú darabhoz hasonlóan ebben is fontos szerepet tölt be, s a mű végén az akkord pentaton hangzatra oldódása Vikárius szerint programatikus tartalmú, fájdalmas karaktere mellett egyúttal a vigasztalódás motívuma.¹⁸ A szeptimakkord egészen hasonlóan jelenik meg az 1908 tavaszán keletkezett *Tizennégy bagatell* 12. darabjának végén. A sorozat ko-

16 Denijs Dille feltételezése a papír, az íráskép és a stílus alapján (*Az ifjú Bartók*, I. Közr. Denijs Dille, Budapest: Zeneműkiadó, 1963).

17 A dalról részletesen ír Vikárius László: „Bartók 'Halotti ének'-e és a 'szlovák' Gyermeknek születése”. In: *Zenatudományi Dolgozatok 2011*. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenatudományi Intézet, 2012, 233–269.

18 Vikárius László: „A 'szentimentalizmus hiánya' Bartóknál”. In: *Zenatudományi Dolgozatok 2001–2002*. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2002, 235–258., ide: 250–254.

rábban említett 4. darabját, a „Mikor guláslegény voltam” kezdetű népdalt már az előzőleg látott ironikus karakter nélkül kísérik és zárják súlyos, szlovák párját pedig könnyedebb pentaton négyeshangzatok. A szintén 1908 tavaszán komponált *Este a székeleyeknél*ben pedig a számos pentaton négyeshangzat, köztük a záróakkord az idilli nyugalom karakterével társul. Dalos Anna 2005-ben Kodály Bartókra gyakorolt zeneszerzői hatásának feltáratlanságát is megemlítve rámutatott a *Tizennégy bagatell* és Kodály Op. 3-as *Zongoramuzsikájának* számos párhuzamára, többek között a „Mikor guláslegény voltam” és a Kodály-ciklus 6. darabjának kapcsolatára. A zeneszerzői befolyás ma már pontosan fel nem deríthető irányát és minőségét vizsgálva felvetette Kodály Bartókra gyakorolt, a szakirodalomban előtérbe kerülő hatása mellett az ellenkező irányú hatás lehetőségét is.¹⁹ Szempontunkból a két, jellegében hasonló darab szeptimakkord-használatának különbözősége is árulkodó.

Mint láttuk, Bartók műveiben a szeptimakkord Debussytól ösztönzött, de ilyen formában mégis saját gondolat. A hangzat megjelenése a Bagatellek e darabjában az 1905-ös előzmény után 1907-ben újrainduló folyamatba illeszkedik, amely során az akkord alapvető szerkezeti funkcióba kerül. Míg Bartóknál a szeptimakkord karaktere egyre inkább konszonáns, és éppen ez teheti lehetővé említett formai szerepét, Kodály zongoradarabjában a – nem pentaton – négyeshangzatok hasonló orgonapontja a *furioso* karakter disszonanciájának kifejezője, és ezt a disszonanciát a zeneszerző feloldja a tétel végére. S mintha Bartók számára mindez valóban elsősorban zeneszerzői műhelyeredmény lenne, e folyamat után, a későbbi népdalfeldolgozások harmonizálásában a hangzat és általában a pentatónia már kisebb szerepet kap. A *Négy szlovák népdal* fentebb bemutatott két dallamát például Bartók a *Gyermekeknek* 1910-ben megjelent szlovák részében is feldolgozta,²⁰ ott azonban a hangzat a kíséretben már egyáltalán nem kapott szerepet, s a pentatónia ilyenfajta kíséretbeli kiemelése általában sem jellemző a *Gyermekeknek* szlovák, de még magyar köteteire sem.

A zeneszerzői és a tudományos szempontok különbözőségére világít rá, hogy míg Bartók a pentatónia iránti erőteljes érdeklődése idején a feldolgozásokban a hétfokú – szlovák – dallamokban is a pentatóniát emelte ki, 1918-ban megjelent tudományos írásában a pentatóniához annak csupán tisztán ötfokú változatait sorolta.²¹ A régi stílus példái közül két dallam, így a kis és nagy szexthangot is tartalmazó „Nem arról hajnallik...” kezdetű népdal (3. *kotta*) hangsorát az eol és dór váltakozásaként, tehát több hangsor együtteseként értelmezte. Pedig Kodály már 1917-ben a pentatónia négy típusát írja le tanulmányában: 1. a tisztán pentaton dallamokat, 2. azokat, amelyek csak díszítéseikben tartalmaznak pienhangokat, 3. azokat, amelyeknek már egy szótagjára is jut pienhang, valamint 4. azokat, amelyek már csak egy-egy fordulatukban őrzik a pentatóniát.²² Az 1921-ben lezárt

19 Dalos Anna: „Az ifjú Bartók Kodály-képe”, *Magyar Zene*, XLIII/4. (2005. november), 375–386.

20 III. 11. (az átdolgozott változatban II. 11.) és IV. 43 (II. 39.).

21 Bartók Béla: „A magyar katonadalok dallamai”. In: *Bartók Béla írásai*, 3. Közr. Lampert Vera és Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1999, 138–147., ide: 139.

22 Kodály Zoltán: „Ötfokú hangsor a magyar népzeneben”. *Zenei Szemle*, 1917. Megjelent négy részletben: 15–16., 117–19., 152–154., 249–252., ide: 250.

A magyar népdalban Bartók is átveszi ezt a tipizálást, s a „Nem arról hajnallik...” kezdetű népdalt is megnevezi a pentatóniára visszavezethető, de azt már főhangjaikban sem teljesen őrző dallamok egyik példajaként.²³ A különböző népzeneekben időközben megismert sokféle hangsor iránti érdeklődés mellett a rejtett pentatónia megértésének folyamata is szerepet játszhatott abban, hogy az 1929-ben keletkezett *Húsz magyar népdal* nemcsak több B és C osztályú dallamot tartalmaz, hanem régi stílusú népdalai is a legkülönbözőbb hangsorokban mozognak, amelyekben a pentatóniát olykor csak bizonyos fordulatok vagy éppen valamilyen alterált fokkal rendelkező ötfokúság képviseli.

F. 1315 a); IV. Ehed (Maros-Torda), Nagy Ferencné (45), 1914.; B.

Parlando, $\text{♩} = \text{cca } 126$.

1. Nem ar-ról haj-nal-lik, a-mer-ről haj - nal-lott, I Nem ar - ról haj - nal - lik,
a - mer-ről haj-nal-lott, I Ma-gam sor-sa fe-lől szo-mo - rú hirt hal-lok,
Ma-gam sor-sa fe - lől szo-mo-rú hirt hal - lok.

3. kotta. F 1315a. Ehed (Maros-Torda), 1914, Bartók. A magyar népdal, Példatár 4.

Hemiton pentatónia, tritonusz

Közismert, hogy Bartók az 1909-es első román gyűjtés során a tritonuszt is magában foglaló hemiton pentatóniával és az ennek bővüléseként értelmezhető, később akusztikusnak nevezett hétfokú hangsorral is találkozott. Bárdos Lajos a hangsor Kodály-művekben való megjelenéseit vizsgálva megemlíti, hogy az a népzene mellett Debussy, sőt Liszt műveiben is jelen van.²⁴ Az 1909. decemberében született 2. elégiában Bartók egy hemiton pentaton sorként is értelmezhető kéterces ötöshangzatot mutat be törve a mű elején, majd annak felbontását ismételteti a *Nyolc magyar népdal* korábban bemutatott 1. darabjának anhemiton hangsorfutamaihoz hasonló hangvétellel a hetedik ütem végéig. A kezdőkord ismételtetése többször visszatér a mű folyamán, majd újbóli bemutatása és folyamatos ismétlése teszi ki a mű utolsó 15 ütemét (4. kotta a 76. oldalon). A hemiton penta-

23 A dallamot egyébként ma a diatonikus siratóstílushoz soroljuk, azzal együtt, hogy fordulataira a magyar népzeneben nagy súlyú pentatónia is kihatott.

24 Bárdos Lajos: „Heptatonia secunda”. In: uő: *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről 1929–1969*. Szerk.: Bónis Ferenc, Budapest: Zeneműkiadó, 1969 (Magyar Zenetudomány 13.), 348–464., ide: 355.

Molto adagio, sempre rubato (quasi improvisando) (♩ = 76-80)

$\frac{3}{4}$ *espr.*

mf

sempre Ped.

4. kotta. Bartók: Két elégia zongorára, Op. 8b, 2., 1–2. ü. (© by Editio Musica Budapest)

ton szeptimakkord azonban kisebb szerepet kap a népdalfeldolgozásokban és saját művekben, mint korábban az anhemiton. Talán az is közrejátszhatott ebben, hogy már az anhemiton pentatónia felfedezéséhez hozzátartozott nemcsak a pentaton szeptimakkord, hanem bármilyen szeptimhangzat használatának szabadsága, s ez persze nem független az 1907–08 körül Bartók számára egyébként is nagy jelentőségű „Geyer Stefi”-akkord kiterjedt használatától. A Bagatellek pentatónia kapcsán említett szlovák népdalfeldolgozásában például Bartók különböző szeptimakkordokkal kísérte, s ezáltal különböző megvilágításba helyezte a dallam strófáit. Mind az 1912 körül keletkezett *Kilenc román népdalban*, mind pedig a *Román kolinda-dallamok* két, 1915-ben keletkezett sorozatában már inkább a román népzeneben megismert hangsorok sokfélesége kerül előtérbe, amely Bartókot további, sajátos hangsorok alkotására is ösztönözhetette.

A bihari hemiton ötfokúságra és a román népdalok több más hangsorára jellemző tritonusz hallásmódjában viszont szerepe lehetett a román népzenei példákban. A tritonusz már korábban megjelenik Bartók műveiben. A halálhoz kapcsolódik a *Pósa-dalok* 3. számában. A *Tíz könnyű zongoradarab Paraszti nótájában* a szlovákos líd dallamsor tritonuszt körbejáró fordulata pentaton zárlatba oldódó belső dallami kontraszt, majd a hangköz melodikai megjelenése a *Lassú vergődésben* a címnek megfelelő, illetve a *Medvetáncban* torz karaktert kap. A Bagatellek 9. darabjában éppen tritonuszlépéssel zár a tétel végén elhangzó négy hosszú hang, bár ez elsősorban – ahogyan a Bagatellek egészében általában – nem dallamként, hanem a már korábban hasonlóan elhangzó tiszta kvart párjaként, a hangközökkel való kísérletezésként hat. A *Vázlatok Oláhosában* lényeges alaphangköz, a ciklus román népdalon alapuló 5. darabjában pedig e”-disz”-h’-a’-h’ motívumként, új dallamagként zárlati, konzonáns elem, s a tritonusz e négy hangba ágyazottan él tovább a saját invenciójú *2. Román táncban*, az *1. Román tánc* középrészében, de megjelenik a *Kékszakállú virágoskertjében* is. A késői művekben ismert példája a *Concerto IV.* tételének kezdőmotívuma és első témája.²⁵

25 Bárdos Lajos szlovák népzenei hatások kapcsán idézi fel az Op. 15-ös *Öt dal* 2. darabjának tritonuszlépését. Bárdos Lajos: *Bartók-dallamok és a népzene*. Budapest: Országos Pedagógiai Intézet, 1977, 106.

A konzonáns tritonusz zeneszerzői jelentőségét hangsúlyozva Bartók 1928-ban nemcsak a román, hanem a szlovák népzeneből, többek között a feldolgozott népdalok közül is hoz példát.²⁶ Amint Oskár Elschek felhívja rá a figyelmet, Bartók már 1910-ben, a *Gyermekeknek*ben feldolgozott egy hasonló szlovák dallamot.²⁷ Ez azonban nem saját gyűjtése, hanem a *Slovenské spevy* egy népdala, s a Bartók által ekkor megismert szlovák dallamok között kivételes volt. Bartók a következő években is érdeklődött nemcsak önmagában a tritonusz, hanem a tritonuszt körbejáró dallamfordulatok különböző népzenei megjelenései iránt. Bihari gyűjtéséből egy hasonló dallamot az 1912 körül keletkezett *Kilenc román népdal* 8. darabjával választott, majd továbbiakat használt fel 1915-ben a *Román kolindadallamok* II. 7–8. számában (*5a–b kotta a 78. oldalon*). Román gyűjteményét egyébként éppen a bihari népzeneben talált tritonuszgrások miatt is érte támadás, ezeket ugyanis bírálója hamisságnak vélte.²⁸ 1914-es válaszában Bartók a nagyszámú variáns által igazolt típusként egyelőre meg nem ismert szlovák példára még nem hivatkozott.²⁹ Mindennek fényében talán érthetőbb, hogy a számos pentaton magyar népdal után Bartók miért látott el kísérettel 1914-ben egy sajátos hangsorú, ráadásul akkori feldolgozásaitól eltérően nem saját gyűjtéséből választott magyar népdalt. Bár már 1906-ban és 1907-ben gyűjtött a Dunántúlon, e dallamok és különösen a sajátos dunántúli ingadozó hangfokokat tartalmazó dallamok a műveiben háttérbe szorultak. A *Tizenöt magyar parasztdal* első, 1914-es változatának élén álló darab témájában, a „Leszállott a páva...” szövegkezdetű dunántúli dallamban viszont kirajzolódik az eredeti pentatónia, de a terc a hangfokingadozásnak köszönhetően nagyterc, ami a tipikus pentaton zárlati fordulatot a szlovák és román népdalokban is látott, tritonuszt körbejáró motívummá változtatja. Bartók a kíséretben reflektál a tritonuszra, a dunántúli tercet pedig többször a természetes pentatónia kistercével ütközteti (*5c kotta a 78. oldalon*). A sorozat 1914-ben keletkezett részébe a „Beteg asszony...” kezdetű, ingadozó hangfokokat tartalmazó Tolna megyei népdalt is beilleszti, kivételes módon olyat, amelyet egykor fonográfra nem vett, csak gyűjtőfüzetébe jegyzett fel. A népdalban a hangsornak köszönhetően rejtettebben, de szintén jelen van a tritonuszos négyhangnyi dallammag.

1915-ben azután örömmel fedezhette fel a Zólyomban megtalált régi szlovák népzeneben az egészen hasonló tritonuszfordulatokat. A zólyomi gyűjtésből válogató, 1916-ban keletkezett *Négy tót népdal* első dallamával kapcsolatban megjegyzendő, hogy a szlovák gyűjteményben közölt egyetlen variánshoz³⁰ képest más formában szerepel: a feldolgozott változatban egyértelműen jelenik meg a dallamban

26 Bartók: *Magyar népzene és új magyar zene*, 129–137.

27 A *Gyermekeknek* IV. 36. (II. 32.) darabja. Bartók Béla: *Slowakische Volkslieder – Slovenské ľudové piesne*, I. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1959, 28.

28 O. Pursch bírálata a *Šezätoarea* néprajzi folyóirat XIV. évf. 11–12. számában, 186–188. Bartók válaszánaak jegyzetében Szöllösy András saját fordításban közli magyarul. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 860–861.

29 Bartók Béla: „Megjegyzések a román népzeneről.” In: *Bartók Béla írásai*, 3., 342.

30 Bartók Béla: *Slowakische Volkslieder – Slovenské ľudové piesne*, II. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1970, 672.



5a kotta. MH 1947a. *Cotiglet (Bihor)*, 1912. január, Bartók



5b kotta. MH 1669c. *Mănăștiur (Timiș)*, 1912. március, Bartók



5c kotta. MH 55b. *Kaposujlak (Somogy)*, 1899. április 3., Vikár Béla

rejlő tritonuszugrás. A hangköz a harmadik dallamban is jelen van, a második dallam nagy része pedig – bár a konkrét hangközugrás nélkül – a már bemutatott záróformulákhoz hasonló motívikával tritonuszambitust jár körül (5d kotta). Az 1917-es *Tót népdalok* első és a negyedik darabban visszatérő népdalában pedig a kétsoros dallam első sora végén, lefelé ugró hangközként jelenik meg. Bartók egyik darab kíséretében sem emeli ki a tritonuszt, s ez talán azzal is összefügg, hogy a saját inspirációjú műveiben jóval előbb gyakorivá vált nem is csak egyszerűen a hangköz maga, hanem a négyhangnyi dallammag is. A tipikus pentaton zárlat e tritonuszos változatának inspirációs szerepe ugyanakkor közvetett módon is elképzelhető. A pentaton motívum hangsora – f'–g'–b'–c'' – hangközarányaiban szimmetrikus, a népzenei tritonuszos motívumok egyik típusa, az egészhangú f'–g'–a'–h' hangkészletű tetraton motívum szintén. A pentaton záróformula tritonuszos változata (f'–g'–h'–c'') azonban nem. Éppen ezekben az években viszont az Op. 14-es *Szvit*-ben, azon belül különösen a 3. tételben, valamint a 2. vonósnégyesben is megjelenik e négy hang szimmetrikus változata, amely e hangmagasságoknak megfelelően c'' h' gesz' f' lenne (5e kotta). Kárpáti János említi, hogy Bartók az arab zene hatására hivatkozott a *Szvit* 3. tételével kapcsolatban, ugyanakkor rámutat, hogy bár a tétel motorikus ritmikája valóban rokon az arab népzeneével, a hangsor nincs jelen az arab gyűjtésben, ezt Bartók szabadon társította az arabos karakterrel.³¹

31 Kárpáti a későbbi művekben, a *Mikrokosmos* „Báli szigetén” című darabjában, a *Concertóban*, a *Brácsaversenyben* rámutat e motívum, illetve további rokon motívumok megjelenéseire is, és felhívja a figyelmet a hangsor távol-keleti előfordulásaira. Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 90–91.

5d kotta. TF 1385a. *Hiadel'* (Zvolenská), 1915. április, Bartók

5e kotta

Ingadozó hangfokok

A dunántúli népdalok választása azért is érdekes, mert nemcsak az azokban olykor megjelenő tritonuszfordulat, hanem a mögötte álló hangfok-ingadozás hatását is joggal kereshetjük Bartók műveiben. Kárpáti János a dunántúli hangfok-ingadozással szemben a román népzeneben megismert váltakozó fokok párhuzamát hangsúlyozza a bartóki modális kromatika kialakulásában.³² Ez Bartók saját leírása szerint egyidejűleg használt különböző modulusokból adódó, csak látszólagos kromatika, amelyben a fokok valójában egyenrangúak és szabadon kezelhetők.³³ Kárpáti példaként egy román népdalt mutat be, amelynek hangsorában a kvintváltással egymás fölé kerülő két különböző modulus révén egy fok a hangsor alsó és felső felében különböző magasságban szerepel, így nyolcfokú hangsor jön létre. László Ferenc a váltakozó hangfokokra mutat rá a *Vázlatoknak* az 1909-es bihari gyűjtést követően születő, kifejezetten a román élmények hatását mutató, a tritonusz kapcsán is említett *Oláhos*ában.³⁴

Ahogy azonban már Edwin von der Nüll népzenei forrás vizsgálatától függetlenül kimutatta, váltakozó hangfokokat kiemelő témák a román gyűjtést megelőzően is szerepelnek a saját invenciójú Bartók-művekben. Nüll az 1908-ban keletkezett *Tizenégy bagatell* 6. darabjának kezdőmotívumában mutat rá ilyenre,³⁵ de talán még szembetűnőbb a 9. darab kezdőmotívuma, s a motivikusan is megjelenő tercváltakozás hangsúlyos szerepet kap a 12. darabban. A *Vázlatok* első, még 1908-ban keletkezett darabjában is találunk hasonló motívumot. A szintén 1908-as *Tíz könnyű zongoradarab* *Sostenutójában* a váltakozó fokok az előző példákhoz hasonlóan melodikusan, de harmonikusan is megjelennek: a darab egy részletében egy szeptimakkord kis és nagy terce váltakozik, pedállal össze is zengetve (6a kotta a 80. oldalon). Ugyanakkor a hasonló motívumok a román gyűjtést követő művekre kétségtelenül jellemzők lettek. Valóban feltűnő, hogy a még 1909-ben született *Oláhos* éppen ezt a vonást emeli ki, s egyes korábbi példákhoz hasonlóan egy for-

32 Uott, 129.

33 Bartók Béla: „Harvard-előadások.” In: *Bartók Béla írásai 1.*, 161–184., ide: 175.

34 László Ferenc: „Rumänische Stilelemente in Bartóks Musik. Fakten und Deutungen”, *Studia Musicologica*, 1995/3–4, 413–428. ide: 419.

35 Edwin von der Nüll: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*. Halle: Mitteldeutsche Verlags, 1930, 9–10.

gómotívumot használ, amelyben a lefelé haladó dallamrészben más magasságú ugyanaz a hangfok, mint ellentétes irányban. Ilyen forgómotívumot fedezhetünk fel a *Vázlatok* 4. darabjának végén, az 1. Román tánc középrészében, a 4. Siratóban (6b kotta), s a *Kékszakállú* kincsházának zenéjében. E motívummal rokon példákat mutat be a modális kromaticizmust megfogalmazva elvi példaként, nem saját műveiből Bartók, aki egyébként elsősorban régi zenetörténeti párhuzamot említ.³⁶ Későbbi Bartók-művekből hasonló részleteket idéz Kárpáti János.³⁷ A változó fokokkal való harmóniai játékra mutat rá Nüll a 3. Burlesque-ben,³⁸ s az egészen nyilvánvalóan jelenik meg a 3. Siratóban (6c kotta).



6a kotta. Bartók: Tíz könnyű zongoradarab, 4., Sostenuto, 23–32. ü. (© by Editio Musica Budapest)



6b kotta. Bartók: Négy siratóéneke zongorára, Op. 9a, 4., 63–65. ü. (© by Editio Musica Budapest)



6c kotta. Bartók: Négy siratóéneke zongorára, Op. 9a, 3., 15–19. ü. (© by Editio Musica Budapest)

Éppen a korábbi Bartók-műrészletek miatt, s mert a népzenei forrás mellett a konkrét műzenei minta jelentőségét a pentatónia használatában is láttuk, a román népzene mellett zenetörténeti párhuzamokat is érdemes megemlítenünk. A *Tíz könnyű zongoradarab* Sostenutójának említett részletével kapcsolatban Halsey Stevens Debussy harmóniakezelésének hatását említi.³⁹ Még közvetlenebb rokonságot fe-

36 Bartók: *Harvard-előadások*, 172.

37 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 131–132.

38 Nüll: i. m., 25.

39 Halsey Stevens: *The Life and Music of Béla Bartók*. New York: Oxford University Press, 1964, 113.

dezhetünk fel Liszt műveinek egyes részleteivel. 1986-as tanulmányaikban mind Wilhelm András, mind pedig Somfai László megállapítják, hogy a kései Liszt-művek szerepe talán nem lehetett oly mértékű Bartók stílusának 1907–1908 körüli átalakulásában, mint azt korábbi kutatók sugallták. Somfai a Liszt-hatást egyébként is elsősorban 1907 előttre teszi.⁴⁰ E motívumokban azonban mégis megfigyelhető párhuzam Liszt 1907-ben megismert kései műve és Bartók saját művei között. A Rozsnyay cég 1908. szeptember 15-i összesítő számlája szerint Bartók 1907. június 25-én vette meg Liszt *Années de Pèlerinage* című sorozatának III. kötetét.⁴¹ A sorozat több darabjában felfedezhetjük a hangzat kis- és nagytercének többszöri váltogatásával való harmóniai játékot, amely hasonló a Bartók műveiben találhatóéhoz.⁴² Ugyanez kevésbé nyilvánvalóan jelen van Debussy már említett *Vonósnégyesében* is, amely még fontosabb a hangfokváltogatás dallami megnyilvánulása szempontjából. A *Vonósnégyes* kezdő-, egyúttal a művön különböző alakokban végigvonuló témája a 2. tételben a már említett forgómotívumhoz hasonló alakban, váltakozó fokokkal jelenik meg, s ez bizonyára nem kerülte el a két fiatal magyar zeneszerző figyelmét. A témának ugyanis éppen ilyen, de karakterében más alakját választja a már említett *Méditation sur un motif de Claude Debussy* alapjául Kodály, aki egyébként a *Vonósnégyes* e tételét írta le párizsi útja után emlékezetből, 1907. október 24-i keltezéssel.⁴³ (7a–d kotta a 82. oldalon) Kárpáti János a hangnem vonatkozásában Regert is megemlíti, akinek a műveiben megfogalmazása szerint Bartókot elsősorban a sajátosan lebegő tonalitás vonzotta.⁴⁴ A fent bemutatott példákhoz hasonló, a hangfok ingadozását tisztán kiemelő részletek azonban talán kevésbé jellemzők Reger műveire, Bartók számára viszont különösen fontosak lehettek ezek az absztrakt formák.⁴⁵

A hasonló magyar népzenei jelenség részben azért szorulhat háttérbe Bartók 1910-es években keletkezett népdalfeldolgozásaiban és népzenei írásaiban, mivel az ingadozó hangsorú dunántúli dallamok megítélését sokáig bizonytalanság övezte.⁴⁶ Az első dunántúli lejegyzésekben többször hiányoznak az egy dallamon belüli inga-

40 Wilhelm András: „Liszt és a huszadik század”, *Magyar Zene*, XXVII/2. (1986. május), 115–125.; és Somfai: i. m., 335–351.

41 Vikárius László: „Bartók, a 'rapszódosz' – Liszt örökében?”. Előadás a Magyar Tudományos Akadémia Liszt emlékülésén 2011. május 5-én. Online elérhető: http://mta.hu/data/cikk/12/74/75/cikk_127475/Liszt,Vikarius.pdf 4.

42 1. *Angelus!* 9–12. ütem és visszatérése, 2. *Aux Cyprès de la Villa d'Este No.1.* 9–24. ütem, egy másik akkorddal is váltakozva, harangjátékszerűen a 3. *Aux Cyprès de la Villa d'Este No. 2* végén.

43 Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007, 156.

44 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 29.

45 A Kárpáti által felsorolt, 1907-ben megvásárolt művekből a hangfokingadozás harmóniai megvalósulásához az *Aus meinem Tagebuch* 1. sorozat *Gavotte*-jének középhésze, a dallamhoz a 2. sorozat 2. darabja jelenthet távoli párhuzamot.

46 Bartók a tízes évek írásaiban csak a hangszerekkel kapcsolatban mint technikai sajátoságot említi, hogy a hangsoruk nem matematikai pontosságú. Bartók Béla: „A hangszeres zene folklórja Magyarországon” és „A Biskra vidéki arabok népzeneje”. In: *Bartók Béla írásai*, 3. Közr. Lampert Vera és Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1999, 46–64., ide: 47. és 87–128., ide: 87.



7a kotta. Liszt: *Années de pèlerinage III*, S. 163, 1., *Angelus!*, 8–12. ü.

7b kotta. Liszt: *Années de pèlerinage III*, S. 163, 2., *Aux Cyprès de la Villa d'Este*, 9–23. ü.

The score is for a piano piece in B-flat major, 3/4 time. It features a 'dim.' marking followed by a 'p' dynamic. The right hand has a melodic line with a 'un poco cresc.' marking. The left hand has a steady accompaniment. There are two 'sea' symbols with asterisks below the left hand staff.

7b kotta. Liszt: *Années de pèlerinage III*, S. 163, 2., *Aux Cyprès de la Villa d'Este*, 9–23. ü.



7c kotta. Debussy: *Vonósnégyes*, Op. 10, 2., *Assez vif et bien rythmé*, 3–4. ü.

7d kotta. Kodály: *Méditation sur un Motif de Claude Debussy*, 1–5. ü. (© by Universal Edition A.G., Wien)

The score is for a piano piece in G major, 3/4 time. It features a 'Lento' tempo marking with a quarter note equal to 72 (♩ = 72). The right hand has a melodic line with a '4' marking. The left hand has a steady accompaniment. There are two 'ma sonoro' markings below the left hand staff.

7d kotta. Kodály: *Méditation sur un Motif de Claude Debussy*, 1–5. ü. (© by Universal Edition A.G., Wien)

dozást mutató jelölések, amelyeket a későbbi lejegyzésváltozatok már tartalmaznak; Bartók az eol vagy pentaton hangsor szerint jegyezte le a dallamokat.⁴⁷ Ugyanakkor a nem ingadozó, de emelt fokokkal rendelkező rokon dallamokat természetesen

47 Bartók-Rend A-I 683 és gyűjtőfüzetbeli megfelelője M III. gyűjtőfüzet 29v; A-I 438gg és M III. gyűjtőfüzet 32r; A-I 1164n,o, A-I 920h, C-II 262 és M IV. gyűjtőfüzet 9; A-II 1456a és M IV. gyűjtőfüzet 12; C-II 361a és M IV. gyűjtőfüzet 28; valamint A-I 219a és M IV. gyűjtőfüzet 76.

emelt fokokkal írta le, azaz nem a típuson, hanem csak az egy dallamon belüli hangfok-ingadozás hitelességét tekinthette kérdésesnek. Bár a még minden tekintetben vegyesebb 1906-os *Magyar népdalok* sorozat népdalaiban van példa váltakozó fokokra, az első évek további magyar népdalfeldolgozásaiban egyedül a *Gyermekeknek* I. 20. dunántúli pentaton darabjában jelennek meg, ahol a moll tercek között az egyetlen dúr ironikus karaktert is kap. Bartók a legkorábbi magyar népzenei írásaiban sem említette az ingadozó hangfokokat,⁴⁸ még akkor sem, mikor 1917-ben az arab zenéhez kapcsolódóan a román népzeneben élő párhuzamot viszont felidézte.⁴⁹ Az ő és Kodály írásaiból utólag derül ki, hogy hallgatásukat bizonytalanságuk, illetve véleményük különbözősége is okozhatta, tudniillik 1917-ben Kodály sem írt a jelenségről,⁵⁰ ugyanazon írásának 1929-es verziójában viszont egyértelműen a dúr zene befolyásának tulajdonította azt.⁵¹ Mégis a magyar népzene lehetett az első források egyike, ahol Bartók e jelenséggel még az említett Liszt- és Debussy-művek előtt is találkozott. A másik pedig ezzel egy időben a szlovák népzene. Váltakozó fokokat találunk Bartók 1906-os szlovák gyűjtéseiben és a *Slovenské spevy* dallamaiban, s a zeneszerző már az 1907-es *Négy szlovák népdal* 3. és 4. dalának is két ilyen dallamot választott. Hasonló dalok majd a *Gyermekeknek* 1910-ben keletkezett szlovák kötetének több darabjában is megjelennek, a III. kötet 14. darabjának népdalában például az oktávon belül tíz különböző hangfok szerepel.⁵² Bizonyára a román és az időközben írásában is említett szlovák példák⁵³ analógiája is hozzájárult ahhoz, hogy Bartók már 1920-ban, a *Magyar parasztzene* példatárában szemléletesen állítja egymás mellé a hasonló anhemiton pentaton és dunántúli emelt terces és szeptimes pentaton dallamokat, 1921-ben pedig e jelenséget először leírva Kodálynál óvatosabban fogalmaz: dúr hatást nem említ, megjegyzi viszont a jelenség román párhuzamát.⁵⁴ A népdalfeldolgozások említett dunántúli népdalai pedig már előbb és világosabban tükrözik az e jelenséget régi és hiteles sajtószájként elfogadó álláspontját.

48 Az 1909-ben megjelent *Dunántúli balladákban* sincs ingadozó terc és szeptim. Bár *Az eladó leány* címmel közölt „Adj el anyám, adj el” kezdetű dallam mindkét felvett versszakában dúr és moll tercet is énekel az adatközlő, Bartók a helyszíni lejegyzésében a teljes dallamot moll terccel jegyezte le. Első közléséből sajnos éppen az e kérdést is érintő két ütem maradt ki; a támlapon később javította a tercet.

49 Uő: *A Biskra vidéki arabok népzeneje*, 87.

50 Kodály: *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben*. A kottapéldákban bemutatott dallamok is túlnyomórészt tiszta pentaton dallamok, dunántúli pentaton nincsen köztük.

51 Kodály Zoltán: *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben*, 74. Kodály 1937-ben, *A magyar népzene* című tanulmányában is hasonlóan vélekedett, s éppen Bartók *A magyar népdalának* egyik dallamát hozta példának. *A magyar népzene*. Budapest: Zeneműkiadó, 41969, 18–19.

52 *Gyermekeknek* III. 5. (II. 5.), III. 7. (II. 7.), III. 12. (II. 12.), III. 13. (II. 13.), III. 14. (II. 14.), III. 23. (–), III. 24. (II. 23.), IV. 36. (II. 32.).

53 Az 1921 előtt keletkezett „A tót népi dallamok” című írásában egy szlovák dallamtípus kapcsán egy általa dallamgyűjteményekből ismert morva dallamtípust is említ, amelyre jellemző a kisterc és nagyterc váltakozása egyazon dallamon belül. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 166–209., ide: 172.

54 Uő: „Ungarische Bauernmusik”. *Musikblätter des Anbruch*, II. (1920)/ 11–12. (június), 422–424. Magyar fordításban: uő: „Magyar parasztzene”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I., 83–90., 5a-c példa, 22–23. példa; uő: „A magyar népdal”. In: *Bartók Béla írásai*, 5. Közr. Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1990, 23–24.

Az ingadozó hangfokok jelensége és egyes fokok váltakozása nem mindig azonos jelenség: míg az előbbi a hangfok magasságának kevésbé lényeges voltát, akár semlegességét is jelentheti, utóbbi esetében a hangfokok magassága az adott zenei helyen állandó, de egy dallamban kétféle. Erre példák a korai szlovák feldolgozások említett dalai vagy a már bemutatott „Nem arról hajnallik...”. A modális kromatika szempontjából ez utóbbi jelenségtípus is ugyanúgy figyelemre méltó lehet, s ebből a szemszögből is érdekes a „Nem arról hajnallik...” első, 1918-as értelmezése, amely a dallamban megjelenő különböző hangsorokat emeli ki.

A polimodalitás kapcsán idézi Kárpáti János Bartók saját szavait, amelyekkel a zeneszerző az 1940-es években a dúr és moll terc egyidejű használatának hangszeres népzenei előfordulását említi a román népzeneben, ahol a dúvőkíséret a főbb dallamhanghoz illeszkedő dúr akkordot játszik, így kisterces hangsorú dallamnál a két terc ütközése is előfordulhat.⁵⁵ De talán itt sem egyetlen forrásról beszélhetünk. Somfai László felhívja a figyelmet, hogy bár Bartók csupán a román népzenei példát említi, ismernie kellett – ha nem is emlékezett tudatosan erre – Liszt általa is játszott műveinek kéttercű akkordjait.⁵⁶ Valójában Bartók maga is elsősorban „régizeneszerzők” műveit említi párhuzamként modális kromatikájához, s mint érdekességet idézi fel, hogy „a dúr- és mollterc egyidejű használatát még a hangszeres népzeneben is megtaláljuk”.⁵⁷ A román hangszeres népzenei párhuzam szerepét mégis aláhúzza az a tény, hogy nemcsak azzal elvben rokon kéttercű akkordokat találunk Bartók műveiben, hanem a bemutatott hangszeres népzenei típus bartóki stilizálódásának fokozatait is megfigyelhetjük. Richter Pál rámutatott, hogy Bartók a *Román népi táncok* 1. tételében a dallamok kíséret típusát is felidézte,⁵⁸ bár éppen itt két különböző tercet nem ütköztetett. A 2. vonósnégyes 1. tétele egy témájának dúr akkordokkal kísért moll dallamára viszont Kárpáti János is felhívja a figyelmet, de a téma népzenei kapcsolatának lehetőségét nem említi.⁵⁹ Pedig a kíséret mindig kétszer játszott akkordjai talán a dúvőkíséretet idézik, dolc pizzicatókká szublimálva annak harsányságát, hasonlóan például az *Improvizációk* 2. tételének elpohárított dudautánzásához⁶⁰ (8. kotta).

Motívum-transzformáció

Egy-egy sajátos zenei elem különböző népi és műzenékben való megjelenése lényeges mozzanat volt tehát Bartók számára, sőt, szinte kereste e párhuzamokat. Éppen ezért talán megemlíthetjük egy zeneszerzői eszköz, mégpedig a motívum-transzformáció népzenei előfordulását. A motívum-transzformáció természetesen ismert technika volt. A *Kossuth-szimfónia* torzított „Gott erhalté”-ja és a *Két kép*

55 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 130.; Bartók: *Harvard-előadások*, 172–173.

56 Somfai azonban nem nevezi meg e helyeket. Somfai: i. m., 346.

57 Bartók: *Harvard-előadások*, 171–172.

58 Richter Pál: „A népi harmonizálástól a népdalok harmonizálásáig”, *Magyar Zene*, LI/4. (2013 november), 369–383., ide: 371.

59 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 133. és 191.

60 A tétel 30. ütemétől kezdődően.

Tempo I (*tranquillo*)
(♩ = 54)

8. kotta. Bartók: 2. vonósnyeges, Op. 17, I. Moderato, 156–160. ü. (© by Universal Edition A. G., Wien)

ideális–torza után Bartók új zeneszerzői stílusában kevésbé a romantikus karaktervariáció játszhatott fontosabb szerepet. Kárpáti János Beethoven és Bartók vonósnyegeseinek közös vonásait keresve említi azt a Beethovennél még különös, Bartóknál már tipikus jelenséget, hogy a zenei téma több különböző, de egyenrangú alakban jelenik meg, amelyek közül egyiket sem tekinthetjük „alapformának”.⁶¹ A fejlesztő variációval szemben Debussy több vonatkozásban nagy szerepet betöltő kvartettjének tételeken átívelő, illetve az egyes tételeken belül is egymás mellé sorakoztatott dallamvariánsait emeli ki Dalos Anna, amikor mintát keres Kodály 1. vonósnyegeseinek hasonló dallamvariációihoz.⁶² Bizonyára Bartók számára is példa lehetett a műnek ez a sajátja is.

Bartók 1906-ban és 1907-ben, még viszonylag korai gyűjtőútjain a népzében is megfigyelhetett elvben rokon példákat. A lényegileg azonos, de hangsorukban eltérő népdalok egyrészt mint mögöttes tartalomtól független, zeneileg objektív változatok, másrészt mint a technikának a Bartók számára egyébként is inspiráló népzenei anyagban való megjelenései lehettek érdekesek. 1906-ban a *Magyar népdalok* dalsorozatban Bartók egy új stílusú népdalnak a hangsor szempontjából kétféle változatát is feldolgozta. A Dunántúlon pedig az ingadozó hangfokok jelensége révén több példával találkozhatott. Éppen a Bagatellekben felhasználta, már a pentatónia kapcsán is tárgyalt „Mikor guláslegény voltam...” kezdetű népdalt például több különböző hangsort kiadó változatban is gyűjtötte (9a–d kotta a 86. oldalon).

1. Egy 1906 szeptemberében készült fonográffelvétel, valamint a hozzá tartozó támlapon feltüntetett több variáns a dunántúli hangfokingadozásnak köszönhetően emelt tercet és szeptimet tartalmaz, tehát a pihenhangokkal együtt ion jellegűnek tűnhet.⁶³

61 Kárpáti János: *Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2003, 21.

62 Dalos: *Forma, harmónia, ellensúly*, 96–99. A variációra mint a két mű közti párhuzamra rövidebben Ujfalussy József is rámutat: „Kodály és Debussy”. In: *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 35–42., ide: 39.

63 M.F. 952c, Bartók-Rend 438gg. Míg több hasonló álión dallamot Bartók a gyűjtőfüzetben is rögtön dūr tercel és szeptimmal jegyzett le, érdekes, hogy éppen a „Mikor guláslegény voltam” dallamát először moll tercel és szeptimmal, bár az egyik emelt hangfok \sharp_2 jelölésével kottázta. Később azonban még a gyűjtőfüzetben nagy tercel és szeptimmal írta le a népdal egy variánsát. M III. gyűjtőfüzet 32r. és M III. gyűjtőfüzet 35v.

$\text{♩} = 82$



1. Mi - kor gulyás-boj-tár vol - tam, Gu - lya mël-lett el - a - lud - tam,
Föl - éb-red-tem éj-fél-táj - ban: Egy bar-mom sincs az ál - lás - ban.

9a kotta. M. F. 952 c. Felsőíreg (Tolna), 1906. szeptember, Bartók



9b kotta. M. IV. gyűjtőfüzet 8. oldal

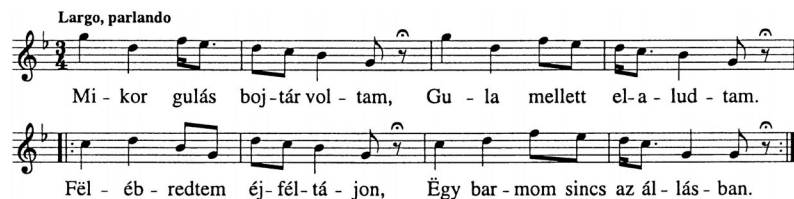
Grave, * $\text{♩} = 83 - \text{acc. al} - 88$



Mi - kor gu - lás le-gény voltam, Gu - la mel-lett el - a - lud - tam,
Föl - éb - red-tem éj-fél - táj - ban, Egy barmom sincs az ál - lás - ba.

9c kotta. M. F. 995 b. Felsőíreg (Tolna), 1907. április, Bartók

Largo, parlando



Mi - kor gulás boj-tár vol - tam, Gu - la mellett el - a - lud - tam.
Fél - éb - redtem éj-fél-tá - jon, Egy bar - mom sincs az ál - lás - ban.

9d kotta. A henger elveszett. Felsőíreg (Tolna), 1907. április 3., Bartók

2. Különösen érdekes, hogy Bartók 1907-ben a gyűjtőfüzetben egymás mellé, párba állítva jegyezte le a dallam egy dór, illetve egy mixolid hangsorba illeszthető variánsát.⁶⁴ E dallampárhoz nem jegyzett hengerszámot.⁶⁵

3. 1907 áprilisában gyűjtötte a Bagatellekben feldolgozott alapvetően pentaton, pienhangjaival együtt eol hangsornak megfelelő változatot.⁶⁶

64 M IV. gyűjtőfüzet 8.

65 Sajátos, hogy a két változat dallami fordulataiban a később gyűjtött és a Bagatellekben feldolgozott eolszerű változat a „másik énekes”-nek és „harmadik énekes”-nek a talán a gyűjtőfüzet alapján, hangfelvétel nélkül dokumentált változatával azonosítható, de itt Bartók az első dallamot eolszerűen kis szeptimmel, a másodikat pedig váltakozó terccel kottázta. Bartók-Rend A-I 438a támlapján.

66 Bartók-Rend A-I 438 a., M. F. 995b.

4. Külön felvételen és külön támlapon szerepel szintén 1907 áprilisából egy nagy terces és kis szeptimes, valamint kis szextes – a népzenei lejegyzések szokott g' záróhangjának megfelelően g'-h'-c"-d"-esz"-f" hangsorú – változat.⁶⁷

A különböző hangsorokban megszólaló népdalvariánsokkal való találkozás megelőzte tehát a tiszta pentatónia súlyának Csík megyei felfedezését, ami mellett e jelenségek egy időre háttérbe szorultak, sőt, népzenei hitelességük is megkérdőjeleződhetett. Az, hogy e dallamcsoportból Bartók éppen az eol jellegű dallamot választotta a Bagatellekben, talán már a pentatónia felfedezésének átértékelő szerepét, illetve a pentatónia iránti erős érdeklődést tükrözi. A bihari román népzeneben viszont Bartók újra találkozott a jelenséggel. A hemiton pentatónia elvi szinten is párosult a már megismert anhemiton pentatóniával. Láttuk, hogy a magyar népzene tipikus pentaton zárlatának hemiton paralleljeit találta meg Bartók a román, később a szlovák népzeneben. Emellett a román népzeneben is megtalálta egyazon dallamtípus vagy dallam különböző, anhemiton és hemiton pentaton változatait. Rokon dallamok párjait Bartók olykor később egymás mellé is helyezi. A *Román kolinda-dallamok*ban az I. sorozat 9. és záró, 10. darabjának elsősorban kezdőmotívuma rímel egymásra, míg hangsoruk eltér. A II. sorozat szintén különböző hangsorú 6–7. dallamának pedig különösen összecseng a zárósora, s a 6. dallam vissza is tér a 7. után. Ritmikai pár jelenik meg az *Improvizációk* 6. népdalában, amely először poco rubato, kvintolás ritmusokban, majd tempo giusto 2/4-ben szólal meg. A mű „Imhol kerekedik...” szövegkezdetű dallamával pedig a zeneszerző egy olyan különleges népdalt választott Garay Ákos gyűjtéséből, amelyben az ereszkedő kvintváltó dallam első két sorában ugyanannak a zárlati fordultnak a természetes pentaton, második két sorában pedig az ingadozó hangfokok révén a dunántúli, tritonuszos változatát halljuk.⁶⁸ Maga a pentatónia, pontosabban a pentaton szeptimakkord is egy másik szeptimmal, Geyer Stefi „Leitmotív”-jával párban jelenik meg a *Tíz könnyű zongoradarabban*, s a fiatalkori *Hegedűverseny* témájában is. Bartók a *Harvard-előadások*ban saját stílusa kapcsán egyetlen könnyen érthetővé tehető rokon jelenséget, diatonikus dallamok kromatikussá szűkítését, és fordítva, kromatikussá diatonikussá tágítását mutatja be, amelyek közül az előbbihez az előadás előtt csak kevéssel megismert dalmát népzenei párhuzamokat említ.⁶⁹

A váltakozó hangfokok mellett a különböző hangsorban megszólaló dallampárok is az új modalitás inspirációi közé sorolhatók, hiszen mint valóban egymásra vetíthető különböző hangsorú, de egyenrangú dallamok nem csupán elvi, hanem a dallamalkotást illetően is valós zenei mintát jelenthettek. A jelenség a népi dallamfordulatok saját műveibe integrálása szempontjából is inspiráló lehetett Bar-

67 Bartók-Rend A-I 438b., a fonográfhenger elveszett.


68 Bartók így jegyezte le és adta ki a népdalt *A magyar népdal* című írásában is, de érdemes megjegyezni, hogy az eredeti fonográf felvétel sokkal inkább a hangfokok kevésbé következetes ingadozását sugallja.

69 Bartók: *Harvard-előadások*, 177–178. A Bartók által nem részletezett népzenei példákat Vikárius László kereste meg. László Vikárius: „*A novarum rerum cupidus in search of tradition. Béla Bartók's attitude towards modernism*”. In: *Rethinking Musical Modernism. Proceedings of the International Conference Held from October 11 to 13, 2007*. Ed. Dejan Despić, Melita Milin, Belgrade: Institute of Musicology, 2008, 131–154.

tók számára. Kárpáti János valamivel későbbi művek részleteit, a *Két kép Virágzásának* kezdőtémáját és a 2. vonósnégyes III. tételének egy dallamát mutatja be, amikor a fiatalkori torzító szándékú tématranszformációkkal szemben a következő időszak ilyen zenei jelentést már nem rejtő, „elhangolt” pentaton fordulatait tárgyalja.⁷⁰ A pentatóniával rokon motívumok 1907 után közismerten egyre gyakrabban jelennek meg Bartók műveiben, s már ekkor jellemző az „elhangolás” felé való törekvés, illetve motívumok különböző hangsorú megszólalása. A dallamvezetés kiindulópontja azonban nem csak a pentatónia lehet, hiszen a különböző népzenei példák egyenrangúak, s a pentatónia konszonanciái mellett a zeneszerző maga is többször a tritonusz konszonáns népzenei megjelenésére hívta fel a figyelmet. A bihari gyűjtés hemiton pentaton dallamai nemcsak számszerűen jelentősek, hanem azért is, mert a bihari anyag Bartók 1913-ban megjelent kötetének, s ezáltal tudományos munkájának is tárgya lett. Egyazon motívum latens vagy tényleges kétféle megjelenése egyaránt lehet tiszta, konszonáns, különbségük lehet csupán színértékű, s természetesen ebben sem lehet figyelmen kívül hagyni korábbi zenetörténeti párhuzamok, így Liszt mellett Debussy példáját. A népzenei hatást és a konszonanciát Bartók egyébként maga is összekapcsolja, mikor 1910-ben így ír Deliusnak: „A zongoradarabok [a Bagatellek] óta ismét 'harmonikusabb' lettem, úgyhogy most már egy hangulat érzékeltetéséhez nincs szükségem a rosszhangzások ellentmondásszerű halmozására. Ez valószínűleg annak a következménye, hogy egyre inkább engedek a népzene befolyásának.”⁷¹ A pentaton fordulatok „elhangolt” megjelenése és a tizenkét hang egyenrangú kezelése révén nyílt szabadság pentaton dallamfordulatokhoz hasonló belső szerveződése szintén aligha választható el egyértelműen egymástól.

RITMIKA

A hangsorok kapcsán bemutatottakhoz hasonló ritmikai jelenségre hívja fel a figyelmet Pintér Csilla a *Kékszakállú* parlando ritmikáját vizsgálva. A parlando stílus kialakításában eszerint műzenei minták mellett nemcsak a magyar, hanem a román és a szlovák népdalok különböző parlando típusai is szerepet játszhattak.⁷² A stílusát formáló zeneszerző érdeklődésének jelentőségét tükrözi, hogy Bartók műveiben 1907 után a régi stílust túlnyomórészt parlando-rubato népdalok képviselték, noha a zeneszerző tempo giusto népdalokat is gyűjtött.

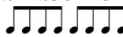
Bárdos Lajos rámutatott a *Kékszakállú* egyes részleteinek „finn nyolcas”, azaz  ritmusára, s egy népdalt is közölt párhuzamként.⁷³ Részben a népzene-tudomány története szempontjából informatív e ritmus háttere, de tükrözi azt

70 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 141–144.

71 *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 167–168.

72 Pintér Csilla: „Szó és zene feszültsége. A kékszakállú herceg vára énekritmusában”. In: *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére. Tanulmányok, emlékirások, hommage-ok*. Szerk. Berlász Melinda, Grabócz Márta. Budapest: L'Harmattan, 2013, 270–300., ide: 272–275.

73 Bárdos: *Bartók-dallamok és a népzene*, 21.

is, hogy egy népzenei jelenség akkor is ihlető hatással lehet a zeneszerzőre, ha magát a jelenséget népzenei szempontból utóbb másként látta. Bartók 1908-ban *Székely balladák* címen közölt 23, sajnos karakterjelzés nélküli, de szinte kizárólag egyértelműen parlando-rubato dallamot. A tizenkét nyolcszótagos dallamból nyolcat 6+2 osztással jegyzett le, s egy továbbinak egyik sorát is így kottázta.⁷⁴ Ugyanígy tett néhány más Csík megyei parlando dallam korai lejegyzésében.⁷⁵ Ez azért meglepő, mert később a hasonló dallamokat, illetve ha revidálta, ugyanezeket is mindig 4+4 osztással,  alapritmus szerint kottázta, s ezt írta le 1918-ban is jellemző sortípusként. Sőt, eredetileg a gyűjtőfüzetbe is 4+4 osztású vázlatos ritmikával jegyezte le e népdalokat.⁷⁶ A modális hangsorok gyűjtőfüzetbeli felvázolásánál Bartók a kétféle sorképletet külön feljegyezte.⁷⁷ Mindebben talán Kodálynak lehetett szerepe, aki 1906-ban a magyar népdal strófaszerkezetéről megjelentetett disszertációjában a nyugati zene sorfajtaítoitól különböző, viszont a finn Kalevala-dallamokban tipikus sorként jellemezte a 6+2 sortípust, amely „tán ősi örökségünk egy része”, s amely különösen fontos azért is, mert ilyen népdalaink nagyobb számmal nem a 19. századi népdalgyűjteményekben, hanem az új, hitelesebb népzenei fonogramgyűjteményben vannak.⁷⁸ Bartóknak 1907 márciusában írt levelében éppen az ilyen ritmusú „ballada melodiákat” emeli ki a rendezésben elkülönítendő csoportok egyik példajaként.⁷⁹ A *Kékszakállú*ban természetesen a nyolcszótagú sorok ritmikailag változatossá tétele érdekében jelennek meg különböző sortípusok, köztük ez a 3/4-essé alakítható forma.

A tízes évek folyamán Bartók magyar népdalfeldolgozásaiban egyre több a régi stílusú tempo giusto dallam. A népzenei írásokban is többször említi a tempo giusto ritmikát a népzene értékei között. „Ritmikai szempontból a legvonzóbbak.” „Nem ritka bennük a különböző ütemfajták keveredése sem” – emeli ki a népdalok második csoportjáról, a későbbi vegyes osztályról 1921-ben.⁸⁰ Meghatározók a román népzeneben megismert ritmusok, közismerten fontos szerepet kapnak a sajátos aszimmetrikus osztású ütemek. Kárpáti János a népzenei inspirációk közül a románt emeli ki legjelentősebbként, de bemutatja az „Angoli Borbála” 1907-ben

74 Bartók: „Székely balladák”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 17–40. Nem mindegyikről készült később támlap. 5a: Bartók–Rend A-I 565a, 5c, 10a, 10c; Bartók–Rend A-I 649a, 11b, 12a; Bartók–Rend A-I 529a, 12b; Bartók–Rend A-I 529c, 12c, 14; Bartók–Rend A-I 737b.

75 Ezernyolcszáznegyvenhatba..., Bartók–Rend A-I 607, Ha kiindulsz Erdély felől..., Bartók–Rend A-I 552k.

76 Az előző jegyzetben említett két népdal (M V. gyűjtőfüzet, fol. 3^v, M V. gyűjtőfüzet, fol. 12^v.) mellett a *Székely balladák* idetartozó dalai közül következők vannak kottázva a gyűjtőfüzetben: 5.a: M V. gyűjtőfüzet, fol. 40^v., 10.c: M V. gyűjtőfüzet, fol. 46^v., 12.c: M V. gyűjtőfüzet, fol. 41^r, 14: M V. gyűjtőfüzet, fol. 40^r. A gyűjtőfüzetben is 6+2 osztással szerepel viszont egy Fehér László-ballada: M V. gyűjtőfüzet, fol. 10^r, Bartók–Rend A-I 741a.

77 M IV. gyűjtőfüzet, fol. 99.

78 Kodály Zoltán: „A magyar népdal strófa-szerkezete”. In: uő: *Visszatekintés*, 2., 14–46., ide: 43–44.

79 Kodály levele Bartókhoz, Berlin–Charlottenburg, 1907. III. 22–23. Közreadja Eöszte László: „Bartók és Kodály levelezése”. In: uő: *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok*. Budapest: Osiris, 2000, 215–266., ide: 226.

80 Bartók Béla: „La Musique populaire Hongroise”. *La Revue musicale*, 1921/1., 8–22. Magyarul: „A magyar népzene”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I. 91–100., ide: 96.

Csík megyében gyűjtött változatát, valamint a Kodály által gyűjtött variánsokat is.⁸¹ E népdalok lejegyzéstörténetét megvizsgálva azonban felfedezhetjük, hogy Bartók és egyébként Kodály sem azonnal ismerték fel vagy fogadták el ezt a ritmust a magyar népzeneben. Kodály 1907-ben az *Ethnographiában* közölte a dallam három nyitrai változatát a sajátos ritmikát nem tükröző parlando lejegyzésben.⁸² A Csík megyei változatot Bartók ehhez hasonló egyszerű parlandóként publikálta 1908-ban, s csak a későbbi kiadványban, 1920-ban közölte tempo giusto ritmusban⁸³ (10a-b kotta). Kodály 1910-ben gyűjtött változatának első lejegyzése hasonló alapritmusú és következetes 2/4, karaktere „beszédtempó”, míg későbbi lejegyzése tempo giusto ütemváltó.⁸⁴ Kevés a tempo giusto példa, s több a poco rubato vagy akár rubato változat, ezért sem lehetett egyértelmű a ritmizálás.



10a kotta. M. F. 1036a. Gyergyókilyénfalva (Csík), 1907. július, Bartók. Székely balladák, 15. dallam



10b kotta. M. F. 1036a. Gyergyókilyénfalva (Csík), 1907. július, Bartók. Magyar parasztzene, 3. dallam

Különösen Kodály gyűjtéséből több példáról nincs hangfelvétel, így Kodály sem revideálhatta később a támlapokat, s mi sem tudhatjuk, szükség lett volna-e rá. Az 1911-ben Molnár Antal által gyűjtött „Az én lovam Szajkó”-t már ütemváltó, feszes ritmusú lejegyzésből ismerjük, s a tízes években Bartók egy rokon típus, a Bartalus István gyűjteményéből már ismert, korábban a *Gyermekeknek*ben még nem ütemváltó ritmusban feldolgozott „Hess páva, hess páva...” számos Vikár gyűjtötte változatát lejegyezte. Ütemváltó dallamot az 1909–10-es bihari gyűjtésekből válogató, 1913-ban megjelent román kötetben is találunk, s az 1909-es *Két román népdal* első dallamában is van ütemváltás, bár kevésbé markáns, mint később a *Kolindák* című zongoradarab-sorozatban. A kolindákkal foglalkozó későbbi tudományos kötet tanúsága szerint Bartók a következő években, már 1911-ben Biharban, de különösen 1913-ban Hunyadban és 1914-ben Maros–Tordában gyűjt

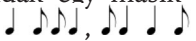
81 Kárpáti János: „Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében”. *Muzsika*, XLIX/3. (2006 március), 18–24., ide: 19.

82 Kodály Zoltán: „Balladák”. *Ethnographia*, XVIII. (1907)/1, 38–42.

83 Bartók-Rend A-I 199d. Hasonló példa az 1907 áprilisában Felsőíregeen gyűjtött „Elmesz rózsám, El biz én...”, amelyet először torzítva, 2/4-be erőltetve jegyzett le, később 2/4 és 3/8 váltakozó ütemekben. A legkésőbbi lejegyzés bolgárritmus-szerűen, 7/16, 5/16, 5/8 és 4/8-os ütemek bonyolult változásaként rögzíti a dallamot. A magyar népdalban 7/8-os ütemben jelent meg. Bartók-Rend A-I 389b

84 „Elindultam vala Sárpataka felé”. Gyergyószárhegy, 1910. Bartók-Rend A-I 199a. A későbbi lejegyzésben tempo giusto ♩♩♩♩♩♩ ritmus.

tött számos ilyen dallamot. A román kolindákban a sokkal nagyobb számban és változatban élő hasonló jelenség megerősíthette a magyar típus megítélésében. A *Román kolinda-dallamok* című zongoramű az ez irányú érdeklődés tükré: az első sorozat tíz dallamából öt, a második sorozatéból négy dallam tartozik valamilyen módon e típusba. Amint Kárpáti János felhívta rá a figyelmet, Bartók 1913-ban Biskrában is gyűjtött hasonló ritmikájú dallamokat.⁸⁵ Egy, már a maga ritmikai változásában felismert, élő megszólalásban először hallott magyar változatként, ráadásul ahogyan Bartók is kiemelte, éppen a kevésbé hagyományörző Alföldön hallott variánsként az „Angoli Borbála” valóban felfedezésélmény lehetett. Ez a több helyről érkezett inspiráció, amelyet a bolgár ritmus kapcsán Bartók által is hivatkozott Stravinsky művei is megerősíthettek,⁸⁶ most is hamar megmutatkozik a saját invenciójú művekben, 1918-ban a 3. Etűdben majd *A csodálatos mandarinban*.

A kolindák egy másik típusára jellemző, a *Cantata profanában* is alapvető jelentőségű  és hasonló ritmusok a feldolgozásokban nem jelennek meg hangsúlyosan. Ilyen ritmusú a *Román kolinda-dallamok* II. sorozatának 4. darabja, egy egyébként pentaton dallam, valamint ez a ritmus is előfordul az I. sorozat 7. darabjában. Ezekon kívül egyetlen feldolgozott magyar népdal, a *Tizenöt magyar parasztdal* 2. darabja tartozik e csoportba. A népdalt Bartók egyébként a *Román kolinda-dallamok* II. kötetének említett népdalával és számos más hasonló kolindával egyazon gyűjtőúton, Maros-Tordában rögzítette. A saját invenciójú művekben viszont e ritmus hatását is felfedezhetjük. Ez az alapritmus kíséri végig az 1916-ban keletkezett zongoraszvit IV., *Sostenuto* tételét, majd a hasonló ritmusok oldottabban jelennek meg az 1914–17 között íródott 2. vonósnégyes 1. tételében. Bár ismert a *Cantata profana* kolindaritmusa, e tételek ritmikájának csak magyar vonatkozását említi a szakirodalom.⁸⁷ Ugyanakkor a kolindák gyűjtése, a feldolgozásokban megjelenő ritmus és a saját művek időbeli egybeesése, valamint a tempó is sejteti a román kolindákkal való összefüggést is. A román népzeneben e ritmusok különböző tempóban léteznek, de jellemzők a viszonylag lassabb, $\text{♩} = 150\text{–}180$ közötti tempó, sőt akár még lassabb, $\text{♩} = 120$ tempó is előfordulhat, mint éppen a Kolindák II. 4. darabjában. Bartók műveiben lassú, nyugodt, ünnepélyes tempóban jelennek meg e ritmusok. A román forrás és a sajátos karakter persze a magyar népi és nemzeti zene jellemzőjeként már túlságosan is ismert pontozott ritmusváltozatok helyettesítésének új lehetőségét is jelentette (*11. kotta a 92. oldalon*). A bemutatott hangsorbéli és ritmikai jellemzők mellett az ereszkedő kvintváltás⁸⁸ és a kanásztáncritmus is olyan elem, amely több népzeneben megjelenik, s amelyet Bartók különböző népdalfeldolgozásaiban és saját invenciójú művében is felfedez-

85 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 80.

86 Bartók Béla: „Az úgynevezett bolgár ritmus”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 329–330.

87 E két tétel ritmikái és dallami rokonságára lehetséges népzenei hatás említése nélkül hívta fel a figyelmet Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*, 190. Pintér Csilla rámutat a Szvit IV., a 2. vonósnégyes I., valamint a *Zene* I. tételének ritmikái rokonságára, s e ritmusokat pontozott ritmusú magyar népzenei változataik révén a magyar népdal régi stílusához köti. Pintér: i. m., 284–285.

88 László Ferenc a szándékosan magyaros jellegű román témák közé sorolja a *Román népi táncok* két ereszkedő, kvintváltó hangszeres román dallamát. (László: i. m., 415–416.) Bartók azonban bár 1920-ban →



11. kotta. Bartók: Szvit zongorára, Op. 14, IV. Sostenuto, 1–5. ü. (© by Universal Edition A. G., Wien)

hetünk.⁸⁹ Elsősorban a román népzeneire jellemző viszont az AABB sorszerkezetű népdalforma, amely a saját invenciójú művek között például a *Vázlatok Oláhosában*, *A falu táncában*, az I. Román táncban, valamint *A fából faragott királyfi* több dallamában feltűnik.

„A kutatást tisztán zenei szempontból kiindulva és kizárólag magyar nyelvterületen kezdtem meg”, írja Bartók 1918-ban a népdalgyűjtésről.⁹⁰ Vikárius László a népzenei források kapcsán hangsúlyozza, hogy noha Bartók zenéjének számos sajátossága részben a népzenei elemek integrálásának köszönhetően jött létre, a zeneszerző alapvetően műzenei összefüggésben gondolkodott és komponált. Mint írja, a népzene elemeinek műzenébe való átültetése fordítást kíván, az adott elem értelmezését és mintegy műzenei elemmel történő behelyettesítését.⁹¹ A népzenei hatások mellett gyakran más zeneszerzők műveit is felfedezhetjük a háttérben, amelyek az adott elem felhasználásában mintát jelenthettek Bartók számára. S ez fordítva is igaz, a népzene atomjai megfelelő eszköztárat jelentenek más zeneszerzők műveiben máshogyan jelentkező új zenei gondolatok egyéni megvalósítására. Számtalanszor idézett gondolat Bartók hármias felosztása a parasztzene műzenére gyakorolt hatásáról,⁹² a szisztematikus tudományos gondolkodás logikáját követő, egyfajta fokozatosságot sugalló megfogalmazás azonban nem feltétlenül hű tükrö a korábban végbement alkotói folyamatoknak. Bár egyes esetekben, például a tízes évek román és magyar duda- és hegedűzene-feldolgozásainál a mű egy

megjelent cikkében felhívja a figyelmet az ereszkedő kvintváltó magyar dallamokra; még ekkor sem volt biztos abban, hogy a hasonló szlovák és magyar népdalokban megjelenő ereszkedő kvintváltás magyar vagy szlovák sajátosság-e. Bartók: *Magyar parasztzene*, 84–85. A máramarosi román népzeneiről írt, 1923-ban megjelent tanulmányában az ereszkedő kvintváltó román dallamokról lehetséges hatás vagy kapcsolat említése nélkül írja, hogy ez a szerkezet a magyar és szlovák népzeneiben is gyakori. Uő: *Rumanian Folk Music*, Vol. 5.: *Maramureş County*. Ed. Benjamin Suchoff. The Hague: Nijhoff, 1975, 16–17.

89 Az ereszkedő kvintváltás elhangolt formában jelenik meg az Op. 16-os *Öt dal* első darabjában, az Op. 14-es *Szvit* 1. tételében. E két helyre Bárdos Lajos mutatott rá. (Bárdos: *Bartók-dallamok és a népzene*, 69.) Bartók ereszkedő kvintváltással indítja a II. vonónégyes 1. tétele zárótémájának továbbszövést. A kanasztáncritmusra Bárdos Lajos rámutatott a *Medvetáncban*, *A falu táncában*, *A fából faragott királyfi* egy témájában. (Uott, 24–25.) Ezt kiegészíthetjük ez időszak műveiből az Op. 14-es *Szvit* I. tételének témájával.

90 Bartók Béla: „Önéletrajz”. (1918). In: *Bartók Béla írásai*, 1., 28.

91 Vikárius: *Modell és inspiráció...*, 199.

92 Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *Bartók Béla írásai*, 1., 138–141.

típus zeneszerzői elsajátítását is jelenti, kezdettől jellemző a népdal analitikus megközelítése, s rendszerint Bartók maga is így írt a népzene hatásáról. A népdalfeldolgozások és egykorú művek vizsgálata azt mutatja, hogy még a népdalfeldolgozásokban is meghatározó szerepet játszott egy-egy olyan zenei elem, amely a stílusát alakító zeneszerző saját invenciójú műveiben is jellemzően ugyanabban az időszakban jelenik meg. Ilyen először az anhemiton pentatónia, a konszonáns pentaton szeptimhangzat, a parlando előadásmód, később a hemiton pentatónia és általában a hangsorok, ezzel összefüggésben az egyenrangú motívum-transzformációk lehetőségeinek határtalansága. A tízes években fontos szerepet kapnak a különböző sajátos ritmusképletek. Gyakran a népzenei írások is elárulják, melyik zenei elem jelenthetett inspirációt, vagy fordítva, a művek sejtetik a tudományos bizonyossággal még ki nem mondott gondolatot.

Az az érdeklődés, amellyel Bartók egy-egy zenei elem népzenei megjelenései felé fordul, bizonyítja ugyanakkor, hogy e források valóban nemcsak önmaga külvilág felé való meghatározásában játszhattak lényeges szerepet. Ahogyan Somfai László írja, a Bartók által gyűjtött, lejegyzett és tanulmányozott népzenei anyag a zeneszerző figyelmének szüntelenül az előterében volt.⁹³ A népzeneben az őt különösen érdeklő zenei elemeket ráadásul viszonylag elszigetelten, s bármilyen zenei asszociáció, érzelmi töltet terhe nélkül ismerhette meg. Egy-egy absztrakt elem, mint például a tritonuszt rejtő dallamfordulat felhasználásában is példát jelenthettek a népdalok. Bartók zeneszerzőként kezdettől az európai műzene élvonalára felé törekedett, erről tanúskodik 1939-es interjúja, amelyben Bach, Beethoven és Debussy zenéjének szintézisét veti fel.⁹⁴ E törekvésben a népzene az eredetiség egyik záloga, amely azonban nem lehet gátja az egyetemességnek. Ilyen szempontból nem meglepő, hogy a zeneszerző különös érdeklődést tanúsított bizonyos zenei elemek különböző népzeneekben való megjelenése iránt. Az, hogy az újszerű zenei elemek „még a népzeneben is” előfordulnak, sőt, a különböző népzeneekben különböző módokon fordulnak elő, nemcsak kultúrák feletti voltukat támasztotta alá, hanem mintát adhatott egy-egy elem különböző felhasználására, eredeti környezetétől való elidegenítésére. Jóval később, a *Negyvennégy hegedűduóban* hasonló jelenségek a különböző népek közösségének tudatosabban és nyilvánvalóbban kifejezett gondolatát képviselhetik.⁹⁵

93 Somfai: i. m., 346.

94 Serge Moreux: *Béla Bartók: sa vie, ses oeuvres, son langage*. Paris: Richard-Masse, 1949, 10–11.

95 Riskó Kata: „Eszmények és emlékek Bartók Negyvennégy hegedűduójában”, *Magyar Zene*, L/4. (2012 november), 457–471.

ABSTRACT

KATA RISKÓ

FOLK-INSPIRED ELEMENTS IN BARTÓK'S STYLE

This study focuses on folk musical phenomena which seem to play an important role in the changes taking place in the musical style of the young Bartók. Analysing his compositions dating from between about 1907 to 1920 some concrete, often abstract tonal and rhythmic elements are outlined as peculiarly important ones for the composer for the period. It appears that Bartók was equally interested in the sources of several ethnic groups' folk music and art music of these elements. In fact, their presence in different sources and their distinct appearance in them might have allowed for him their universal and independent character. The purpose of this study is to seek new data for the topic of folk music inspiration in Bartók's style, incorporating as sources equally his folk music collections, folk musical publications, his compositions based on folk tunes or not, and earlier and contemporary art musical examples.

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.

Tari Lujza

„SZÉLES AZ ISONZÓ VIZE...”

Az első világháború és a népzene kutatás

Poco rubato ♩ = c. 52-56

sz Széles az I - son zó vi ze, Ke - skeny a palló raj - ta.
 Ne menj á - tal kis an - gyalom, mert bő - e sél ró - lla.
 s Ne félj kedves kis an - gya lom, nem e sem a víz - be,
 In kább esek vélléd ba bám, mé - lyebb sze - lem - be.

T. f.

Elrabolta az Isonzó töllem a szeretőmet,
 Éjjel-nappal siratom a gyászos életémet.
 Sírva kérdem a haboktól merre fekszik mēghalva,
 Egy sem mondja, csak suttojja, lent van az Isonzóba.’

1973-ban Magyarvalkón gyűjtöttem a fenti népdalt, abban a kalotaszegi faluban, melyet a 19–20. század fordulóján a néprajzkutatók közül gyakran felkeresett Jankó János,¹ Bátky Zsigmond,² Vikár Béla, valamint Malonyay Dezső.³ 1900. már-

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

1 Jankó János előbb egy-egy cikkben mutatta be kalotaszegi néprajzi kutatásainak eredményét, majd könyvet adott ki a tájegységről. Jankó János: *Kalotaszeg magyar népe*. Budapest: Athenaeum, 1892; repr. Budapest: Néprajzi Múzeum, 1993 /Series Historica Ethnographiae 6., sorozatszerk. Selmeczi Kovács Attila/. Jankó a könyv egy részletét felolvasta a Magyar Néprajzi Társaság 1891. szeptember 26-i ülésén, s ezt a részletet az alábbi megjegyzéssel adták közre: „Mutatvány Dr. Jankó János legközelebb megjelenendő ‘Kalotaszeg Magyar Népe’ című munkájából.” Jankó János: „Kalotaszegi babonák”. In: *Ethnographia*, 7. (1891)/2., 273–286.

2 Lásd Fejős Zoltán: „Bátky Zsigmond Kalotaszegen”. In: *Ethnographia*, 111. (2000), 177–212.

3 Malonyay számtalan helyen hivatkozik Magyarvalkóra és ottani református lelkész vendéglátóra, Miháltz Elekre és fiára, Ákosra. Malonyay Dezső: *A magyar nép művészete*, I.: *A kalotaszegi magyar nép művészete*. Budapest: Franklin Társulat, 1907, lásd pl. 39., 98., 156., 166.

cius óta, amikor Vikár Béla gyűjtött Magyarvalkón, népzene gyűjtés nem volt a faluban, pedig a szomszédos Magyargyerőmonostort Bartók 1910-es gyűjtése után többször felkeresték.⁴ A Magyarvalkón magnetofonra vett, I. világháborúra utaló szövegű népdalt az 1913-ban született Bálintné Péter Kata, ragadványnevén Strucuj Kata énekelte,⁵ akinek hatvanéves korára erősen megromlott a hallása. Nehezen is állt rá, hogy énekeljen, mert zavarta, hogy nem jól hallja magát. Szép előadásán azonban nem rontott ez a körülmény. Kitűnő belső hallásának köszönhetően intonációja és tempótartása egyaránt stílusos, a területet jellemző volt, s arra utalt, hogy korábban jó énekes lehetett. Daltudását még 2014 nyarán Magyarvalkón jártamkor is megemlegették, hangját hallva megkönnyezték, akik emlékeztek rá.⁶

Magyarvalkón „[a]z asszonyok plántálják tovább a 'dúdokat' – így hívnak minden világi nótát az egyházi 'énekekkel' szemben – amiket hosszú téli estéken dúdolnak a kalákában, amikor künn a Fehérember [a kísértet] jár a ház előtt... Tudják a régi Monarchia idejéből való szomorú katonanótákat is, de már ismernek újabbakat, amiket napjainkban az ókirályságban, néha a Fekete-tenger partján... katonászkodó... bakák szomorkodtak régi minták után össze. Az embernek elfacsarodik a szíve, ha ilyeneket hall. A babiloni fogságban nem termettek ennél keservesebb dalok.” A fiatal Jékely Zoltán írta ezt *Ősi földön, ősi jussal. Egy kalotaszegi falu élete* című novellájában, mely 1930-as évekbeli magyarvalkói nyaralásainak emlékét őrzi.⁷ A Nagyenyeden született Jékely már budapesti egyetemistaként tért vissza Magyarvalkóra nyaralni református tiszteletesné nagynénjéhez, vissza a felejthetetlen szülőföldre, Erdélybe, ahonnan családja 1918 vége, a román megszállás után előbb Kolozsvárra, majd Budapestre költözött.

Nem az ő családjuk volt az egyetlen, mely elhagyni kényszerült szülőföldjét. A néprajzkutatóknak, a falu és a múlt iránt érdeklődőknek mindig helyet adó magyarvalkói papok (apa és fia)⁸ gyermekei is a jelenlegi határok közé kerültek; egyikük a kolozsvári egyetemmel jött Szegedre 1922-ben,⁹ mely nem az egyetlen áttelepülés volt az egyetemek történetében sem. Az 1735-ös alapítású selmecbányai Bányászati és Erdészeti Főiskola már 1919-ben áttelepült Sopronba. A főiskola felfelé ívelő pályáját az I. világháború törte ketté. Tanárainak egy részét és 580 tandíjmentesen, sőt támogatással tanuló hallgatójának négyötödét küldték front-

4 Olosz Katalin–Almás István: *Magyargyerőmonostori népköltészet*. Bukarest: Irodalmi Kiadó, 1969; Almás István: „Bartók után Magyargyerőmonostoron”. In: *Néprajzi Látóhatár*, VI. (1997), 483–493.

5 Magyarvalkó (Kolozs m., Valeni Ro) AP 8681a. Gyűjtötte Tari Lujza 1973. február 4., lejegyezte uő, MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Osztály.

6 2014. július 20-án a Magyarvalkói napokon (Kalotaszeg) a „Valkói irodalmi kert (Jékely Zoltán)” c. kiállítás megnyitása és egyéb programok közt az alábbi címmel tartottam előadást: *Vikár Béla nyomában Magyarvalkón – Tari Lujza 1973-as gyűjtése*. Előadásomat többek közt Bálint Kata által énekelt népdalokkal illusztráltam.

7 Orig. 1934–35. In: Jékely Zoltán: *Kalotaszegi elégia*. Szerk. Győri János, Budapest: Kortárs Kiadó, 2004, 43–53., ide: 49.

8 „Miháltz Elek”. In: Szinnyey József: *Magyar írók élete és munkái*, VIII. Budapest: Hornyánszky Viktor, 1902, 1271.; repr.: 1980–1981.

9 Miháltz István geológus professzor (1897–1967). Fivére, Miháltz Pál festőművész (1899–1988) 1918-ban kezdte meg tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán.

szolgálatra, akik közül számosan meghaltak vagy megsebesültek Európa harcterrein. Másokat is ért trauma: Bartók Bélának például pozsonyi édesanyja ügyében a megvont magyar állampolgárság visszaállításáért kellett harcolnia.¹⁰

Minden területen hatalmas károkat okozott a háború, amely közvetve és közvetlenül a népzene kutatást is érintette. Köztudott, hogy a tudományág fejlődésének Thomas Edison fonográfjával (1877, a kereskedelemben 1888-tól) nagy lendületet adott a hangrögzítés lehetősége. Népzene „[e]lsőnek Fewkes gyűjtött fonográf-fal a passamaquoddy és zuni indiánok között (1889, lejegyezte és közzétette L. Gilman, 1891)”.¹¹ A fonográf európai útjának első állomása Berlin volt, ahol először 1893-ban, majd 1895-ben készítettek felvételeket. Jól ismert a fonográf magyarországi használatának története 1896-tól,¹² amit francia, orosz, osztrák és más népzene gyűjtések követtek. Közben, nem kis részben a gyarmatosításokkal összefüggésben, kereskedelmi utazók, misszionáriusok, orvosok, földrajzi felfedezők egyre több Európán kívüli földrészen gyűjtik az őslakosok szájhangománys zenéit és hangszereit.¹³ Ezzel az időszakkal kapcsolatban igaz Rajeczky Benjamin azon megállapítása, hogy Nyugat-Európa a „figyelmét annyira a többi kontinensek felé irányította, hogy a múlt század [a 19. század] klasszikus nyugati népdalgyűjteményeinek új technikájú felvételekkel való kiegészítése több évtizedes, sokszor jóvátehetetlen halasztást szenvedett”.¹⁴ Az Európán kívüli földrészeken 1914-ig folytatott gyűjtések ugyanakkor nagyban hozzájárultak az összehasonlító népzene tudomány létrejöttéhez és módszereinek kialakításához.

Az I. világháború kitörése a távoli területekre is negatív hatással volt, már csak Japannak a háborúban való részvétele miatt is. Egyetlen példa: Pápua Új-Guineában a

10 Pávai István–Vikárius László (szerk.): *Bartók Béla élete levelei tükrében. Összegyűjtött digitális kiadás*. Budapest: MTA ZTI, Hagyományok Háza. PC CD-ROM, 2007. Lásd 1922. február 22., május 17., 1923. július 22., valamint Bartók közbenjárását Voit Irma állampolgársága ügyében: 1931. május 19.

11 Rajeczky Benjamin: „népzene kutatás”. In: *Magyar Néprajzi Lexikon*. Főszerk. Ortutay Gyula, Budapest: Akadémiai Kiadó, IV. köt., 1981, 34–36., ide: 34.; uő: „A magyar népzenei hanglemezek”. In: Ferenczi Ilona (szerk.): *Rajeczky Benjamin írásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 334–338., ide: 334.; uő: „népzene tudomány, népzene kutatás”. In: *Brockhaus- Riemann Zenei Lexikon*, II. Szerk. C. Dahlhaus és H. H. Eggebrecht, a magyar kiadást szerk. Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1984, 621–622.

12 Uő: *A népzene kutatás története*. Budapest: OKK Módszertani Intézet, 1986 (Népzenei Füzetek), 20–21.; Olsvai Imre: „Mit köszönhet a magyar népzene tudomány és zeneművészet Vikár Bélának és Berze Nagy Jánosnak?”. In: *A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve*, 25. Pécs: Janus Pannonius Múzeum, 1981, 275–280.; Sebő Ferenc: „Mikor is volt 1896? Vikár Béla népdalgyűjteményének datálási problémái.” In: *Iskolakultúra*, 22 (1995), 35–41.

13 Bővebben Rajeczky: *népzene tudomány*; Ziegler, Susanne: „The Berlin Wax Cylinder Project. Recent Achievements and Aims”. In: *Music Archiving in the World. Papers presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of Berlin Phonogramm-Archiv*. Ed. by Gabriele Berlin and Artur Simon, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2002, 163–172., ide: 167–168. Európán kívüli távoli földrészekre magyarok is eljutottak, kik közül elsőként említendő Xantus János, aki 1868–1870-ig a kelet-ázsiai expedíció tagjaként járt Ceylonban, Szingapúrban, Sziámban, Kínában, Japánban, Borneón és Jáva vidékén. E távoli tájokon olyan mennyiségű néprajzi anyagot gyűjtött (köztük hangszereket), amellyel hazatérése után a Nemzeti Múzeumban megvethette a hazai néprajzi gyűjtemény alapjait. Lásd Sándor István: „Xantus János”. In: *Magyar Néprajzi Lexikon*, Budapest: Akadémiai Kiadó, V. köt., 1982, 607.

14 Rajeczky: *népzene tudomány*, 621.

részben angol, részben német gyarmaton 1898–1904-ig angolok, 1904–14-ig németek, amerikaiak, olaszok, ausztrálok gyűjtöttek helyi zenét. Az egyik népcsoport körében 1908–10-ig, illetve 1912–14-ig 122 felvételt készített egy-egy német orvos.¹⁵ 1914-ben megszakadtak a gyűjtések, Németország el is veszítette gyarmatát. A munka 1920-ban folytatódott ugyan, komoly eredményt azonban az jelentett, amikor Róheim Géza 1928-ban elfogadta a bécsi egyetem Pszichológiai Intézetének felkérését az ausztrál helyi lakosság körében antropológiai és pszichológiai vizsgálatok végzésére, majd 1930. január 25-én Ausztráliát elhagyva az év végéig Új-Guinea délkeleti vidékén dolgozott.¹⁶ E gyűjtemény egyike azoknak, melyekről a helybeliek csak sok évtizeddel később, véletlenül szereztek tudomást.¹⁷ A gyűjtés addigra azért is felértékelődött, mert az adott népcsoport nyelve a 20. század végéig részben már kihalt.

Lássunk még néhány kiragadott európai példát!

Angliában az 1892-ben megalapított Folk Song Society életében Cecil Sharp 1903-as fellépésével 1913-ig a népzene gyűjtés aranykorszaka kezdődött. Az I. világháború teljes törést jelentett a szervezet életében, és általában az angol, skót és ír népzene kutatásában.¹⁸

Portugáliában a Zenei Konzervatórium 1902-es megalakulását követően sürgetik a fonográf gyűjtések megindítását a helyszíni, kottás lejegyzések helyett, de a háború kitöréséig elhúzódó terv végül a háború befejezése után is terv marad, s majd csak 1940-től sikerül hazai erővel hangfelvételeket készíteni. Kivétel a lisszaboni városi folklórt képviselő fado, melyet külföldi lemezcégek már a 10-es években lemezzre vesznek.¹⁹

Lengyelországban például Roman Zawiliński etnográfus, a Krakkói Tudományos Akadémia Antropológiai Intézetének igazgatója és Juliusz Zborowski, a Zakopanei Néprajzi Múzeum igazgatója²⁰ kezdte meg 1904-től a fonográf gyűjtést, Oscar Kolberg jelentős 19. századi alapozó munkája után. A nagy lendülettel megindult hangfelvételes gyűjtésekben részt vett többek között a Münchenben zenetu-

15 Don Niles: „The Contribution of the Berlin Phonogramm-Archiv to the Study of Papua New Guinea Musics”. In: *Music Archiving in the World. Papers presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of Berlin Phonogramm-Archiv*. Ed. Gabriele Berlin and Artur Simon, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2002, 189–200., ide: 190.

16 Verebélyi Kincső: „On the 85th Anniversary of Géza Róheim the Hungarian Forerunner of Psychoanalytic Anthropology”. In: *Acta Ethnographica*, 26 (1977), 208–218., ide: 209.

17 Egy külföldi konferencián megemlítettem Róheim fonográf felvételeit Don Niles pápua új-guineai kollégának, az ICTM vezetőségi tagjának, akinek szívégye volt a régi felvételek összegyűjtése. Don Nilessel 2000 és 2002 között folytatott levelezésünk tanúsítja, hogy Fejős Zoltán, a Néprajzi Múzeum igazgatója segítségével megkapták Róheim számukra nagy jelentőségű gyűjtését.

18 Vic Gammon: „One hundred years of the Folk-Song Society”. In: *Folk Song. Tradition, Revival and Re-Creation*. Ed. Ian Russel and David Atkinson, Aberdeen: The Elphinston Institute University of Aberdeen, 2004, 14–27., ide: 14., 17.

19 Salwa El-Shawan Castelo-Branco: „Portugal, II. Traditional music”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, London: Macmillan, 2001, vol. 20., 200–201.

20 Piotr Dahlig: „Early Field Recordings in Poland (1904–1939) and their Relations to Phonogramm Archives in Vienna and Berlin”. In: *Music Archiving in the World. Papers presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of Berlin Phonogramm-Archiv*. Ed. Gabriele Berlin and Artur Simon, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2002, 205–218., ide: 207.

dományból és német irodalomtudományból képesítést szerzett Adolf Chybiński. Ő már 1909-ben és 1910-ben nemzetközi konferencián érvelt a fonográf használata mellett a rutén Filaret Mihajlovics Kolessa dумы- (hősének-) közléseinek láttán,²¹ főleg pedig a bonyolult lengyel ritmikák és többszólamú zenék lejegyzési nehézségeinek ismeretében.²² Chybiński 1913–1914-ben kezdte meg a podhalei terület népzenejének feltárását,²³ amelyet a háború kitörése miatt csak júniusig folytathatott, a terület hangszere népzenejéről írt munkáját pedig csak 1924-ben tudta megjelentetni.²⁴ Az I. világháborúban a legrégebbi anyagokat tartalmazó fonográfhengerek nagy része elpusztult. A két háború közt lázas munkával igyekeztek pótolni a veszteségeket, de a II. világháborúban, részben Varsó ostromakor további nagy, értékes anyagot tartalmazó gyűjtemények tűntek el vagy semmisültek meg.

Hasonló sorsra jutott a szomszédos litvánok gyűjteménye is. A komoly 20. század előtti kutatási előzményekkel rendelkező Litvániában 1910 és 1912 közt kezdtek fonográffal népdalokat gyűjteni, a fonográfhengerek nagy része azonban eltűnt az I., majd a II. világháború alatt.²⁵

Norvégiában 1912-ben használták először népzene gyűjtésre a fonográfot, Ludvig Mathias Lindemann 19. századi, illetve Olav Sande, Catharinus Elling és mások 1900 körül megkezdett vokális népdalgyűjtéseinek folytatásaként. Ole Mýrk Sandviknak köszönhetően így a vokális zene mellett a speciális norvég hegedűnek, a hardanger fiddle-nek is nagy figyelmet szentelhettek.²⁶ Ez a figyelem már annak a következménye, hogy a 20. század első évtizedében a hangszerkutatás itthon és Nyugat-Európában egyaránt erőteljes fejlődésnek indult.²⁷ Ennek a fejlődésnek egyik

21 Az ukrán népzene tudományt megalapozó Kolessa (1871–1947) először 1910–13 között, majd 1920–21-ben adott közre elemző tanulmányokkal hősénekeket. Megjegyzendő, hogy az Osztrák–Magyar Monarchia népeinek szájhagyományos zenéjét az egyes országok szerint bemutatni kívánó, 1904-ben elindított „Das Volkslied in Österreich” program keretében Kolessa hatalmas gyűjtő-lejegyző munkát végzett a galíciai rutén területeken. A mintegy ezer dallam kiadásra előkészítésével 1914-re elkészült, de a háború kitörése miatt anyagából csak elméleti megállapításait adták ki 1916-ban. Lásd Irina Dovhal'uk: „Das Projekt 'Das Volkslied in Österreich' und Filaret Kolessa”. In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*. Red. Eva Maria Hois unter Mitarbeit von Michaela Brodl und Sepp Gmasz, 2004/2005, Bd. 53/54. Wien: Mille Tre Verlag, 134–151., ide: 137. Az osztrák kezdeményezésű, nagyszabásúnak indult programról lásd: *Das Volkslied in Österreich. Volkspoesie und Volksmusik der in Österreich lebenden Völker*. Hrg. K. K. Ministerium für Kultur und Unterricht, Wien 1918 – von Walter Deutsche und Eva Maria Hois bearbeitet und kommentiert Nachdruck des Jahres 1918. Corpus Musicae Popularis Austriacae, Sonderband, geleitet von Walter Deutsche, Gerlinde Haid, Ursula Hemetek und Eva Maria Hois im Auftrag des Österreichischen Volksliedwerkes, Wien: Böhlau, 2004.

22 Dahlig: i. m., 206.

23 Uott, 210.

24 Adolf Chybiński: *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu*. Poznań: Polska Akademia Nauk, 1924.

25 Nijolė Sluizinskienė: „Folk song in Lithuania. The early history, 1825–1940”. In: *Folk Song. Tradition, Revival and Re-Creation*. Ed. by Ian Russel and David Atkinson. Aberdeen: The Elphinston Institute University of Aberdeen, 2004, 53–57., ide: 55.

26 Reidar Sevøg: „Norway, II. Traditional Music”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, John Tyrrell, London: Macmillan, 2001, Vol. 18., 59–60., ide: 60.

27 Tari Lujza: „Lajtha László hangszerkutatásai, mai tanulságokkal”. In: *Ethnographia*, 124. (2013), 4., 532–544., 534–536.; uő: *Bartók Béla hangszeres magyar népzene gyűjtése*. Dunaszerdahely: Csemadok Művelődési Intézete, 2011 (Gyurcsó István Alapítvány könyvek 52.), 9–19.

eredményeként 1913-ban jelent meg Curt Sachs *Reallexikon der Musikinstrumente* című könyve.²⁸ Ugyanabban az évben látott napvilágot Bartók Béla saját kutatásain alapuló, bihari román népzenet bemutató kötete is.²⁹ Erről „az első tudományosan összegyűjtött román népzenei gyűjtemény”-ről Seprődi János írt ismertetést, mely 1914-ben jelent meg.³⁰ Szintén 1914-ben, a háború kitörésének évében Curt Sachs-nak a hangszerek rendszerezését segítő, Erich Moritz von Hornbostellel közös munkája jelent meg, melyet bár kísérleti rendszernek szántak, alapelveit tekintve a hangszerek osztályozásának máig legelterjedtebb és legalkalmasabb leírásává vált.³¹ 1913–14-ben készült és került kiadásra Giulio Fara *Su uno strumento musicale sardo* című, a launeddasról írt tanulmánya. Fara a háború alatt két másik, szárd hangszerekről szóló tanulmányt publikált: *Dello zuffolo pastorale in Sardegna* (1916), valamint *Il pifaro y tamorillo in Sardegna* (1916–17).³² Giulio Fara a háború alatt a lehetőségekhez képest egyéb témákon is aktívan dolgozott. Ekkoriban figyelt fel a népzene őselemeire, melyekről 1915-ben tanulmányt adott ki,³³ ő határozta meg az olasz népzene legfőbb dialektuskülönbségeit, s egyben mind jobban szembesült azzal, hogy mivel a helyszíni kottás feljegyzés nem ad kielégítő választ a népzene számos előadásbeli kérdésére, fonográf felvételek készítésére lenne szükség.

Bartók és Kodály a háború előtti évben már a rendszerezett anyag kiadásának tervével is elkészült. Alig egy évtized alatt „Vikár Béla kb. 1500 dallamnyi gyűjtését [...] (Lajtha László és Molnár Antal gyűjtését beleszámítva) kereken 8000-re növelték.”³⁴ A Néprajzi Társaság 1914. április 2-i éves közgyűlésén az előző év eredményeit összefoglaló Solymossy Sándor főtitkár ezzel kapcsolatban a következőket mondta: „Örömmel üdvözölhetjük Bartók Béla és Kodály Zoltán zeneprofesszorok beadványtervezetét egy 'új egyetemes népdal- és népzene gyűjtemény' kiadása tárgyában, a mely a Kisfaludy-Társaság elé terjesztve, remélhető létesülésével egyik régi óhajunkat fogja teljesíteni.”³⁵ *A Magyar Népzene Tára* című 1913-as

28 Curt Sachs: *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Berlin: Bard; repr.: Hildesheim–New York, 1972. Sachs az előszóban (VII.) sürgeti a különböző idegen szavak átírásának egységesítését, különösen a kínai, maláj és más távoli nyelvek esetében, mert „minél hosszabb az uralom, annál nehezebb lesz a folytatás”.

29 Bartók Béla: *Cântece populare românești din Comitatul Bihor*. București: Socec, 1913.

30 In: *Seprődi János válogatott írásai és népzenei gyűjtése*. A bevezető tanulmányt írta Almási István, Benkő András, Lakatos István. A zenei írásokat Benkő András, a népzenei gyűjtést Almási István rendezte sajtó alá. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1974, 253–255.

31 Curt Sachs – Erich Moritz von Hornbostel: „Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch”. *Zeitschrift für Ethnologie*, Bd. 46. (1914), Nr. 4–5., 553–590.

32 „'Recarsi su i posti ov' essa nasce e vivere”. Giulio Fara e gli studi di etnofonia in Sardegna”. In: *Figure dell' etnografia musicale europea. Materiali Trasformazioni. Convegno di studi per il 150° anniversario della nascita di Alberto Favara (1863–2013)*. Palermo, 13–15 febbraio 2014. Palermo: Conservatorio di Musica Vincenzo Bellini, International Council for Traditional Music – Italian Committee, Assessorato Regionale dei Beni Culturali e dell' Identità Siciliana. 2014, 3.

33 Giulio Fara: „Unità di essenza e forma nella musica primitiva”. *La Cronaca musicale*, XIX. (1915), 6–12., 135–184.

34 Rajeczky: *Népzene kutatás...*, 35–36.

35 Solymossy Sándornak, a Magyar Néprajzi Társaság főtitkárának évi jelentése. *Ethnographia*, 25. (1914), VIII: Társulati ügyek. A Magyar Néprajzi Társaság ápr. 2-i, XXVI. rendes évi közgyűlésének jegyzőkönyve, 185.

„összkiadás tervét” azonban „a háború megghiúsította”.³⁶ (Ugyanezen az ülésen a társaság Bartókot és Kodályt egyébként 31–31 szavazattal egyhangúlag megválasztotta a társaság választmányi tagjának. A közgyűlés jegyzőkönyve szerint az ülésen jelen volt többek között Isov Kálmán és Lajtha László is.³⁷)

A Néprajzi Társaság 1914 őszén nem csak Herman Ottónak, „a magyar néprajzi tudomány megdicsőült atyamesterének” december 27-én, 80 éves korában bekövetkezett halálát adta hírül.³⁸ Egyben saját fennállásának 25. évfordulóját is ünnepelte, de már a háború kitörését követően, amit a megemlékezők nem hagyhattak szó nélkül. „Népek és nemzetek milliós hadseregei vonultak egymás ellen, boldog országok borultak lángba, egész világrésznek s az emberiség legműveltebb és leghatalmasabb részének sorsa vetetett kockára, midőn békés munkára hivatott tudományos testületünk, a *Magyar Néprajzi Társaság* s folyóirata, az *Ethnographia* az alapítás negyedszázados fordulójához eljutott. Október hó 27-én méltó ünnepség keretében kellett volna meggyűjtanunk az emlékezés fáklyáját, mert 1889-ben e napon volt az alakuló közgyűlés, a melyen *Hunfalvy* Pál elnökölt és *Jókai* Mór mondott felavató ünnepi beszédet. Jövőbe látó táltosok ihletével hangzott el *Jókai* ajkán: 'Ha valaha a világon bekövetkezik az örök béke, az az ethnographia általános elterjedésének munkája lesz. Ki hitte volna akkor, hogy e békét megelőzőleg a mostani világháborúnak kell elkövetkezni?'” – írta a társaság lapjában a folyóirat akkori szerkesztője, *Sebestyén Gyula*.³⁹

A háború kitörése megghiúsítja Bartók moldvai, valamint oroszországi rokonnépi és csuvas-tatár gyűjtési tervét.⁴⁰ A háború miatt elmarad kabil gyűjtése és az 1913-as biskrai gyűjtés folytatása. Igaz, 1913-as arab gyűjtését 1914 nyarán be tudta mutatni Párizsban.⁴¹ 1914. március 18-án a Néprajzi Társaságban a hunyadi román népzeneről tartott előadást Budapestre hozott román előadók élő illusztrációjával,⁴² majd a témáról írt tanulmányát még ugyanabban az évben közölte az *Ethnographiában*.⁴³ Az eseményről így tudósított a Néprajzi Társaság lapja:

Jegyzőkönyvi kivonat

a Magyar Néprajzi Társaságnak 1914. évi március hó 18-án d. u. 5 órakor a Magyar Tud. Akadémia felolvasótermében tartott nyilvános felolvasó és zárt választmányi üléséről.

Jelen voltak: báró *Szalay* Imre elnök, *Csánki* Dezső és *Sebestyén* Gyula alelnökök, *Solymossy* S. főtitkár, *Bán* A. titkár, *K. Dancs* Á. pénztáros, *Schmidt* T. könyvtáros, *Máder* B. ellenőr;

36 Rajeczky: *népzene kutatás...*, 36.; Ujfalussy József: *Bartók Béla*, I–II. Budapest: Gondolat, 1965 /Kis zenei könyvtár/ 29–30., ide: 198.

37 A rendes évi közgyűlés jegyzőkönyve: *Ethnographia*, 25. (1914), 179.

38 A december 29-én kiadott gázszjelentést közli: *Ethnographia*, 25. (1914), VII: Néprajzi Hírek, 347.

39 *Sebestyén Gyula*: „Huszonöt év!” *Ethnographia*, 25. (1914), II: Értekezések, 259–264., ide: 259.

40 Ujfalussy: i. m., I. 272., II. 179.

41 *Pávai-Vikárius* (szerk.): i. m. A gyűjtést lásd: *Kárpáti János – Vikárius László – Pávai István* (szerk.): *Bartók és az arab népzene / Bartók and Arab Folk Music*. Budapest: Magyar UNESCO Bizottság – Európai Folklór Intézet – MTA Zenetudományi Intézet, 2006.

42 Ujfalussy: i. m., I. 198., *Pávai-Vikárius* (szerk.): i. m.

43 *Bartók Béla*: „A hunyadi román nép zenedialektusa”. *Ethnographia*, 25. (1914), IV: Népköltészet és népzene, 108–115.

Alexics Gy., Bartók B., Beluleszko S., Ernyey I., Fabó B., Gyórfy L., Heller B., Madarassy L., Mészáros Gy., Semayer V., Spitzer M., Stripszky H., Téglies G., Tolnai V. Versényi Gy. vál. tagok; Erődy Béla főigazgató, Bartucz L., Brenndörfer I., d'Isoz K., Lajtha L., Sági I. r. tagok és természet zsűfőliség megtöltő vendégek, köztük az Erzsébet-nőiskola számos növendéke.

I. Felolvasó-ülés. Az elnök megnyitó szavai után Bartók Béla tart előadást, melynek tárgyai: a) A hunyadmegyei oláhok tájzenéje az ott még dívó duda bemutatásával. A hozzávaló táncz- és zenei illusztrációt a hunyadmegyei Cserbei község egy csimpolyása, egy furulyása, egy éneke és két énekes asszonya szolgáltatta, b) Bemutatása annak, mikép készülnek a M. Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztálya számára a népzene és népének fonográf- és grammofonfelvételei. – Elnök hálás köszönetet mond az érdekes és tanulságos előadásért.⁴⁴

Megjegyzendő, hogy a Néprajzi Társaság zenei felolvasóüléseit általában élő bemutatók kísérték, s ilyen bemutatókat a néprajzi témákhoz is igyekeztek biztosítani. 1912-ben például Pozsony megyei németeket hozattak a fővárosba, akik karácsonyi misztériumjátékukat adták elő nagy sikerrel.⁴⁵

Bartók április 12–16. között (szombattól csütörtökig) Maros-Torda megyében gyűjtött népzene.⁴⁶ Kodály 1914. áprilisában ment terepmunkára Bukovinába, ahol április 26., vasárnaptól május 2., szombatig maradt.⁴⁷ Bartóknak és Kodálynak is ez az egyik utolsó kiemelkedő jelentőségű magyar népzenei gyűjtőútja a háborús veszteségek, a felbomlás, területek és teljes etnikumok elvesztése előtt, noha mindketten gyűjtenek még a háború kitörését követően is, sőt Kodály már májusban Mohiban dolgozik.⁴⁸ Hátrahagyott jegyzetei azonban sejtetik, hogy a bukovinai székely népcsoporttal való találkozást nem egyetlen útnak szánta: „1914. Bukovinai gyűjtés. Tervek. – Elsőnek tervezett út talán utolsó volt” – írta. Nem ok nélkül szerette volna folytatni a gyűjtést, hiszen sok jeltől úgy látta: „Bukovina volna a legrégibb réteg.”⁴⁹

A háború alatt, ha mérsékelten és szűkebb területi határok között is, de tovább folytatták a gyűjtéseket. A Néprajzi Társaság főtitkára „bemutatta Szendrey Zsigmond nagyszalontai áll. főgimnáziumi tanár levelét, melyben nagyszabású és változatos folklorisztikai gyűjtésének körvonalait jelzi. (Sebestyén Gyula dr. alelnök [...] jelentette, hogy nevezett tanár a folklore-gyűjtésben, aránylag kis területen, eddig olyan nagy eredményeket ért el, hogy azok a sárospataki és egri gyűjtésekkel vetekednek s már eddig is értékes néplélektani és irodalomtörténeti vonatkozásokat tartalmaznak....)”⁵⁰

44 *Ethnographia*, 25. (1914), VIII: Társulati ügyek, 127.

45 Balassa Iván: „A Magyar Néprajzi Társaság 100 éve”. *Ethnographia*, 100. (1989), 1–4., 1–23., ide: 4.

46 Tari Lujza: *Bartók Béla hangszeres magyar népzene gyűjtése*. Dunaszerdahely: Csemadok Művelődési Intézete, 2011 (Gyurcsó István Alapítvány könyvek 52.), 215–301.; Pávai-Vikárius (szerk.): i. m.

47 Uő: *Kodály Zoltán, a hangszeres népzene kutatója*. Budapest: Balassi Kiadó, 2001, 209.

48 Uott, 178–179.; uő: „Kodály Zoltán, az egykori Mohi és a régi magyar mődalok”. *Magyar Zene*, XLV. (2007), 357–372.

49 Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Válogatta, s. a. r. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993, 205.; Tari: *Kodály Zoltán...*, 209.

50 *Ethnographia*, 26. (1915), Társulati ügyek: 63.

A nagyszabású és diákok gyűjtőmunkájával elgondolt terv megbízható szakmai kivitelezésébe végül Kodály Zoltánnak kellett bekapcsolódnia az Arany János-centenárium előkészítése okán. Kodály 1916–17 fordulóján végezte gyűjtőmunkáját Nagyszalontán.⁵¹ A kitűzött cél mellett (népdalok gyűjtése) azt is megtapasztalhatta, hogy a háború felélesztette, illetve fenntartotta a halottsiratás gyakorlatát.⁵²

Bartók 1915-ben például Zólyom megyében gyűjtött. Románia háborúba belépését követően (1916. augusztus 27.) nem látta tanácsosnak, hogy román népzenei gyűjtőútra menjen. 1917-ben Pozsony és Arad megyében dolgozott. 1918-ban még egyszer eljutott Belényes környékére, románok közé,⁵³ augusztusban pedig a Nyitra megyei szlovákokhoz. Mint Ujfalussy József írta: „Egy évtizedes szlovák és román gyűjtését még távolról sem tekintette befejezettnek, de a Monarchia összeomlása, a vesztes háborúval járó politikai fordulat egész életére elzárta útját attól, hogy megkezdett munkáját teljessé tegye.”⁵⁴ Magyar gyűjtéseit sem folytathatta; a felbomlás előtti Magyarországon utoljára 1918. augusztus 15-én Jász-Nagykun megyében (Újszász, Jánoshida) volt magyar népzenei gyűjtőúton.⁵⁵

Már a háború alatt, 1915. január 13-án emlékezett meg a Magyar Néprajzi Társaság Erdélyi Jánosról. „A háborús idők hullámai a mi munkásságunk mesgyéin is átcsaptak s megakadályoztak a csendes, nyugodalmas takarásban. Kegyeletünknek sem áldozhattunk a maga idejében. Erdélyi János 1814. április 1-én született s így születésének századik évfordulója az ím most lezajlott esztendőre esik. Kellekorán elárasztotta szívünket az emlékezet melege, de a tervelgetések, megbeszélések, a szokásos nyári szünet kitolták az időt, hogy már nem lehettünk urai. Ám ez csak az ünnepies formán ejthetett valamelyes csorbát, egy kis szépség hibát, nem kegyeletünk erején, mélységén, igazságán” – írta Versényi György dr., választmányi tag.⁵⁶ Az eseményt a Magyar Néprajzi Társaság „1915. évi január hó 13-án du. 6 órakor, a Magyar Tudományos Akadémia heti üléstermében tartott nyilvános fölolvasó- és folytatólagosan ugyanott tartott zárt választmányi üléséről készült jegyzőkönyve” is rögzítette: „I. Nyilvános fölolvasó ülés: Tárgysorozata 1. 'Erdélyi János emlékezete', tartotta Versényi György dr.”⁵⁷

51 Lásd Tari: *Kodály Zoltán...*, 266–267.; uő: *Magyar Népzene Kodály Zoltán fonográf felvételeiből* (Kísérőfüzet és I.1., 4c, II. 2a, 2c, 6c, III. 4a, 10b). Hungaroton LPX 18075–76, 1983; uő.: *Hungarian Folk Music collected by Zoltán Kodály Phonograph Cylinders*. Hungaroton Classic, 2002, HCD 18254–55; Szalay Olga – Rudasné Bajcsay Márta (szerk.): „Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése”. In: *Magyar Népköltéségi Gyűjtemény új folyam XV*. Szerk. Voigt Vilmos, Budapest: Balassi Kiadó – Magyar Néprajzi Társaság, 2001.

52 Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárát szerkesztette Vargyas Lajos, Budapest: Zeneműkiadó, 1960³, 41.

53 Ujfalussy: i. m., I., 206.

54 Uott, I., 243.

55 Jánoshidán gyűjtötte például az iskolákon keresztül általánosan ismertté vált *Jánoshidi vásártéren, icate* kezdetű népdalt, ld. www.zti.hu/onlineadatbazisok/Bartok-Rend/BR_0979101.

56 Versényi György: „Erdélyi János emlékezete”. *Ethnographia*, 25. (1914), 5–6., 264–280., ide: 264.

57 Uott, 5–6.; Társulati ügyek: 63.

Erre a rendezvényre a háborús események miatt visszatértek a következő évben: „A mult év őszén, kivéve a nov. 11-diki választmányi ülést, melyen a hadikölcsönben való részvételünket határoztuk el, nem volt ülésünk. Csak 1914. január 13-án vettük föl a havi előadások fonalát. E felolvasóülésünkön *Versényi György* mutatta be a mult év őszéről lemaradt szép megemlékezését Erdélyi Jánosról, jellemezvén őt mint költőt, folkloristát és esztétikust.”⁵⁸ A főtitkár jelentette még, hogy „a m. kir. kormány hadikölcsönért fordult a magyar nemzethez, hogy az ügyet, melyért a nemzet a harcztéren síkra szállott, ezúton is segítse diadalra vinni.”⁵⁹ A pénztáros is kitért éves jelentésében a háborús helyzetre: „a haza vérrel szentelt rögeinek védelme tagtársaink széles rétegeit fegyverbe szólítván, tagdíjkötelezettségeiknek a lefolyt évben számosan nem tehetek eleget, de mélyebben felfogott hazafias érdekek részünkről megengedhetlenné tették az itthonmaradottak szokott hivatalos ösztönzését is – a háború s az ennek nyomán kialakult súlyos gazdasági viszonyok csupán az önkéntes tagdíjbeküldés elfogadását tették lehetővé.” Jelezte továbbá, hogy az „*Ethnographia*’ indexének költségeire előirányzott 500 K, valamint az *'Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn'* részére előirányzott 400 K, végül a *'Népzenei Füzetek'* 500 K-ban előirányzott költségei kifizetésre nem kerültek [...]”⁶⁰

A *Népzenei Füzetek* megjelenését évek óta tervezte a Társaság. Solymossy Sándor titkári jelentésében már az 1910. március 30-i rendes évi közgyűlésén kiemelte többek között, hogy „a kiadott közlemények közül ügyelemre méltó különösen Kodály Zoltán zoborvidéki dallam és szöveggyűjtése, a melylyel e kiváló munkatársunk közléssorozata befejezéséhez közelít. Ez anyag és Bartók Béla előző évekből való gyűjtése, mint Népzenei Füzetek I. száma fog a Társaság kiadásában legközelebb külön is megjelenni.”⁶¹ Az említett füzet 1914-ig még nem, a háború után pedig már nem jelent meg. A háború a Magyar Néprajzi Társaság számára sok másban is éreztette hatását. Mint Balassa Iván írta, 1915-től kezdve „egyre nehezebben tudták kiadni az *Ethnographiát*, csökkent a felolvasó ülések száma, megszűntek a vándorgyűlések”,⁶² s a népzenei közléseknek is helyet adó lap helyzete a háború végéig csak rosszabbodott.

Seprődi János 1915-ben közölt egy tanulmányt, melyben a dallamelemzéseket olvasva úgy érezhetjük, hogy a szerző szinte nem is vesz tudomást a körülötte zajló eseményekről. Tanulmányából két okból is érdemes aránylag hosszan idéznünk. Egyrészt mert a kezdés és a befejezés egyaránt kifejezi a szerző antimilitarista személyiségét, másrészt, mert a dolgozat jól mutatja Seprődi összehasonlító népzeneatudományi szemléletmódját, mely Bartók és Kodály számára minden bizonnyal megerősítést jelentett. Seprődi így kezdi a tanulmányt:

58 Bán Aladár főtitkári jelentése: *Ethnographia*, 26. (1915), Társulati ügyek, 175.

59 „Jegyzőkönyvi kivonat a Magyar Néprajzi Társaságnak 1915. január hó 13-án tartott nyilvános felolvasó- és zárt választmányi üléséről”, Uott, 63.

60 Uott, Társulati ügyek, 179.

61 *Ethnographia*, 21. (1910), 3., 182–185., ide: 184.

62 Balassa: *A Magyar Néprajzi Társaság...*, 4.

Ebben a felfordult időben nemcsak tanulságos, de egyben időszerű is vizsgálni: minő viszony van köztünk és a hazai kisoroszkok, ezek révén a galicziai s tovább az ukrainai rutének között. Természetes, hogy erről összefoglaló egész képet e nép faji, politikai, társadalmi és gazdasági állapotainak vizsgálatából meríthetünk: ezt a képet azonban nemcsak kiegészítik, hanem sok tekintetben megértetik azok a szellemi együtt-hatások, melyek elsősorban e nép költészetében és zenéjében nyilatkoznak meg. A zenében még sokkal inkább, mint a szóköltészetben; mivel a zene öntudatlanabb és ösztönszerűbb termék, mint a szóköltészet; másfelül általános emberi jellegét kevesebb faji tényező (pld. a nyelv sem) akadályozza.

Íde s tova hat éve már, hogy az *Ethnographiában* Stanislav Ljudkevyc kisorosz népzenei gyűjteményének I. kötetét ismertettem.⁶³ Már akkor feltűnt, hogy a Galicziában: *Cortkiv, Tarnopol, Sokai, Przemysl, Sanibor, Dobromyl* és *Turka* környékén gyűjtött adalékok közt igen sok magyar zenei sajtáság van. Nemcsak a magyar hangsort, *choriambust* és rövid *hangsúlyos kezdetet* találjak meg ezek között többször, de akárhányszor egészen ismerős dallsorokra bukkanunk [...]⁶⁴

A mi a lejegyzést és közlést illeti, ugyanazt mondhatjuk erről a kötetről is, a mit az előőről. A dallamok melódikailag lelkiismeretes pontossággal vannak feljegyezve, de hangnemenjelzésök alig van; a mi van, az is igen sokszor félrevezető. Egy pár helyen találunk tempo-jelzést, sőt éppen a Zem-csoport elején még a *tempó rubato* is jelezve van, hogy a többi nem jelzett adalék időmértéke annál nagyobb homályban maradjon. Az ütem-vonalak a legtöbb esetben meg vannak ugyan húzva, de az ütem-faj sehol sincs jelezve, a mi annál különösebb, mivel a kötet elején levő táblázat főleg ütem-fajok szerint csoportosítja az adalékokat.

Ilyenformán tehát erről a kötetről is meg kell állapítanunk, hogy a benne közölt adalékok *teljes biztossággal* csupán *melódikailag* használhatók. Minden egyéb: *időmérték, ütem-faj* és *ritmus* csupán hozzávetőleges. De ha erről az oldalról csalódás ért is, annál inkább betöltötte ez a kötet azt a várákosunkat, melyet a magyar zene szempontjából hozzáfűztünk. A kötet minden részében találkozunk magyar vonással.⁶⁵

[...] 1908 nyarán, *Husztról* kiindulva, dr. *Sztripszky Híador* társaságában végigmentem a *Talabor* folyó völgyén, majd *Szinevér* és *Ökörmező* irányában átsaptunk a *Nagy-Ág* völgyébe is. Zenei feljegyzéseket főleg *Alsó-Kalocsán* és a *Nagy-Ág* egyik mellékfolyójának, a *Ripinkának* völgyében fekvő *Repenyenc* tettem. A gyűjtött adalékok egyrészét, mintegy 50 különféle ének- és táncz dallamot, az *Erdélyi Múzeum* fonográfhengereire is felvettem, a hol a XXIV-L. számú hengereken bárki megtalálhatja.

Tanulmányutam, melyben futólag az *ugocsa megyei Komjátot* is érintettem, azzal az összefoglaló eredménnyel járt, hogy nincs még egy más nemzetiség Magyarországon, a mely annyira őszintén szeretné a magyarságot s annyira átvette volna a magyar műveltséget, mint a hazai kisoroszkok.⁶⁶

[...] Újabb bizonyítékát kaptuk annak is, mennyire fontos feladat különbséget tenni a népköltészet és a népzene művelt és műveletlen rétege közt. Nemcsak esztétikai és fejlődéstani szempontok követelik ezt a különbségtételt, hanem, a mint láttuk, az is, hogy az idegen hatásokkal szemben másképp viselkedik az értelmiség és másképp a köznép.

63 Seprődi János: „Magyar hatások a kisorosz zenében”. *Ethnographia*, 26. (1915), 46–55. Seprődi láb-jegyzetben pontosan megadja a bibliográfiai adatokat, melyek újraközlésétől itt eltekintünk.

64 Uott, 46. A felsorolt galíciai fálvakhöz jegyzetben beszúrja: „Epp, a hol most (1914. szept.) nagy harcok folynak.”

65 Uott, 47.

66 Uott, 50.

Nagyon figyelemre méltó végül az a körülmény, hogy az idegen hatások közvetítője mindig és mindenütt a műveltek osztálya. A köznépnek is vannak kétségtelenül közvetlen átvételei, mert hiszen neki is vannak a környező idegen népfajokkal közvetlen érintkezései; de az egyetemes és állandó idegen hatást a köznép a felette álló műveltségi rétegen át kapja. A mi természetes, mert hiszen minden idegen hatás átvétele alapján véve nem egyéb, mint az egymástól tanulásnak, vagyis a művelődés terjedésének egyik ösztönszerű módja. A politikus ebből azt tanulhatja, hogy a ki valamely népet békés eszközökkel meg akar hódítani, elsősorban annak értelmi osztályát kell a maga számára megnyernie.⁶⁷

A Néprajzi Társaság 1915-ben a társaság egyik tagja, Pintér Sándor szécsényi ügyvéd haláláról is hírt adott.⁶⁸ Pintér a palóc nép folklórájának tanulmányozásával szerzett magának érdemeket, s elsőként adott közre kottával palóc dudánótát és más dallamokat.⁶⁹ Ekkor méltatták Hermann Ottót is. A rá emlékező „[c]söndes elmerülésünkől [...] csakhamar fölriasztott a vihar kitörése, mely nemzetünket s vele együtt minden törekvéseinket, vágyainkat és reményeinket a lét-nemlét kérdésének örvénye szélére állította. A megpróbáltatás első hónapjaiban úgy látszott, hogy szellemi életünkre zsidbadás szállt” – írta Bán Aladár.⁷⁰

A dolgozni akarás azonban erősebbnek bizonyult, és új kutatási lehetőségeket is felvillantott. A Néprajzi Társaság 1915-ben az alábbi felhívást tette közzé „A háborús tárgyú népköltési termékek gyűjtése” címmel:

A Kisfaludy-Társaság március 3-án tartott zárt ülésén *Beöthy Zsolt* elnök indítványára elhatározta, hogy népköltészetünk háborús termékeit rendszeresen összegyűjti. A gyűjtési munkálatok irányításával *Sebestyén Gyula* rendes tag, a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* és az *Ethnographia* szerkesztője lett megbízva. E bejelentéssel kapcsolatban felszólítjuk tehát folyóiratunk összes olvasóit, hogy a gyűjtendő adalékokat lejegyezni és folyóiratunk szerkesztőségébe (Budapest, VIII., Nemzeti Múzeum) beküldeni szíveskedjenek. Megjegyezzük, hogy a gyűjtés körébe népdalok, dallamok, elbeszélő énektárgyak, versben és prózában írott levelek, katonai tárgyú anekdoták, tréfák és minden egyéb háborús tárgyú folklorisztikai termékek tartoznak. Az adalékok beküldését – a forrás megjelölésével – még akkor is szívesen fogadjuk és a beküldő nevével kapcsolatban közöljük, ha valahol – vidéki lapokban, ponyvatermékekben – már meg is jelentek. Az eredeti lejegyzéseknél lehetőleg a lediktáló katona neve, ezrede és szolgálatának helye is megörökítendő.⁷¹

Tervbe veszik a fogolytáborok néprajzi tanulmányozását is orosz hadifoglyok – köztük az orosz katonaként idekerült török és finnugor nyelvűek – körében. Nyelvészeti, néphagyományi és embertani kutatásokat kívánnak végezni. Az értekezleten résztvevő folkloristák hangsúlyozzák, hogy „a vállalkozást csak abban az esetben tudnák sikerrel támogatni, ha a gyűjtéshez szükséges anyagi eszközök megengedek,

67 Uott, 54–55.

68 *Ethnographia*, 26. (1915), Társulati ügyek, 177.

69 Borsai Ilona: „A palóc zenei élet és énekes népköltészet kutatása a 19. században” In: *Kriza János és a kortársi eszméáramlatok. Tudománytörténeti tanulmányok a 19. századi folklorisztikáról*. Szerk. Kriza Ildikó, Budapest: Akadémiai Kiadó, 263–312.

70 *Ethnographia*, 26. (1915), 170.

71 „Pályázat a világháború magyar népköltési termékeinek összegyűjtésére”. *Ethnographia*, 25. (1915), 336.

hogy a foglalkoztatott szakemberek korlátlan mennyiségű fonográf-felvételt is eszközhessenek”. Említik, hogy „a nyelvi és zenei felvételek [...] a Magyar Nemzeti Múzeumban lesznek elhelyezendők s ezért már eleve gondoskodni kell arról, hogy e munkálatokban a Néprajzi Osztálynak [...] irányító szerepe legyen.”⁷²

Nem magyar ötlet ez a terv. Az 1900-ban alapított berlini Phonogramm-Archiv gyűjteménye 1914–18 közt Georg Schünemann-nak a fogolytáborokban végzett gyűjtéseivel több mint 1000 hengerrel szaporodott.⁷³ Bécsben az 1905-től működő Phonogramm-Archiv-ban az intézmény egyik munkatársa, Rudolf Pöch etnológus 1916-ban (két évvel Schünemann munkájának megkezdése és egy évvel a hazai terv felvillantása után) kezdeményezi néprajzi-népzenei gyűjtések végzését fogolytáborokban.⁷⁴ 1917 májusában különböző tudományágak kutatóinak, többek között az összehasonlító zenetudomány elkötelezettjének, Robert Lachnak a részvételével határoznak a munka megkezdéséről. A háború befejezését követően, 1921-ben döntenek az összegyűjtött anyag kiadásáról is. Lach különböző finnugor népektől gyűjtött, és bár 1926 és 1933 között megjelentetett, négy kötetből álló *Gesänge russischer Kriegsgefangener* című kiadványát Kodály számos kritikával illette,⁷⁵ Lach az adott lehetőségeken belül lelkiismeretesen dolgozott, aminek jele többek közt, hogy a finnugor nyelvű, illetve török nyelvű népek köréből származó dallamok szövegeinek feldolgozásával kapcsolatban már 1917-től számos nyelvessel (a magyarok közül például Munkácsi Bernáttal, Beke Ödönnel, Balassa Józseffel, Németh Gyulával) levelezett.⁷⁶ A bécsi és berlini archívumok közt éppen 1914-ben kezdett kialakulni szorosabb szakmai kapcsolat,⁷⁷ amely a háború kitörésével hosszú időre megszakadt.

Bartók és Kodály 1916 és 1917 között laktanyákban (főleg Kassán, nyírségi, palócvidéki, dél-alföldi és székely katonák közt) végzett gyűjtése (1. faksimile a 108., 2. faksimile a 109. oldalon), valamint a Bécsi Hadügyminisztérium által a hadiövezetek és árvák megsegítésére szervezett, 1918. január 12-én Bécsben megtartott „Historisches Konzert” részletei ismertek.⁷⁸ Közben úgy látszik, lelkes

72 Uott, Néprajzi Hírek, 164–165.

73 Artur Simon (Hg./ed.): *Das Berliner Phonogramm-Archiv. Sammlungen der traditionellen Musik der Welt. – The Berlin Phonogramm-Archiv. Collections of traditional Music of the World.* 1900–2000. Berlin: VWB, 2000, 28.

74 Gerda Lechleitner: „Much More than Sound and Fury! Early Relations between the Phonogram Archives of Berlin and Vienna”. In: *Music Archiving in the World. Papers presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of Berlin Phonogramm-Archiv.* Ed. Gabriele Berlin and Artur Simon, Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2002, 173–180., ide: 176.

75 Vikár László: „Kodály megjegyzései Lach népdalgyűjteményéhez”. In: Felföldi László – Lázár Katalin (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok*, 1988, Budapest: MTA ZTI, 1988, 147–155. Vikár részletesen felsorolja az egyes kötetek tartalmát és kiadási időpontját, beleértve az 1916–17-ben már előzetesen közölt anyagokat is. Ide: 147.

76 Tari Lujza: „Robert Lach levelezőlapjai a Magyar Tudományos Akadémián”. In: Felföldi–Lázár (szerk.): i. m., 317–322.; Vikár: i. m., 147.

77 Lechleitner: i. m., 176.

78 Szalay Olga: *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004, 59–71., uó (szerk./hrsg.; a szerkesztő munkatársa/unter Mitarbeit von Eva Maria Hois): *Száz magyar katonadal.* Bartók Béla és Kodály Zoltán kiadatlan gyűjteménye, 1918. – *Hundert ungarische Soldatenlieder.* Béla →

13.

V - b10

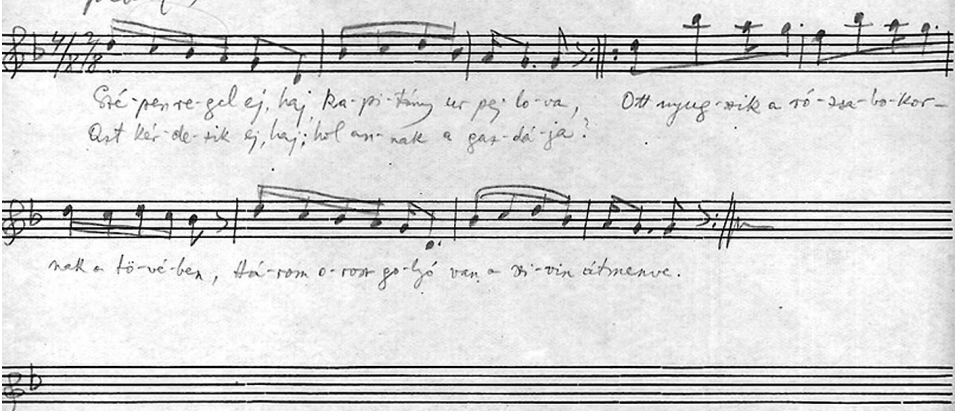
703^b
5?

A felvétel helye: Marosvásárhely m., 1916. VIII. Gy.: Bartók

Előadta: a 22. honvédelmi I. sz. ~~ezs~~ legényegye

Elterjedtség:

Yépeát (D)



Sic-pen-re-gel ej, haj, ka-pi-tány ur pa-lo-va, Ott nyug-odik a ró-sa-ba-kor-
 Ost ki-de-sik ej, haj; hol an-nak a gaz-dá-ja?

nek a tö-vé-be-n, há-rom o-ror-gó van a vi-vin át-neve.

Szapo a rozmarint, földre helyik az ája,
 Az én kis kalapom nyári sél fujdogalja.
 Fugjad szél, ugysem síkka fujdogalod már,
 Mer a Ferenc József katonája vagyok már.

1. faksimile

Bartóks und Zoltán Kodály's unveröffentliche Auswahl, 1918. Budapest: Balassi Kiadó – MTA Zenetudományi Intézet, 2011. – 1918 egyben a modern osztrák népzene kutatás atyja, Josef Pommer halálának éve is. Lásd Iris Mochar-Kircher: „Das Weltbild Josef Pommers (1845–1918) und dessen Einfluss auf das Österreichische Volksliedunternehmen”. In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*, Bd. 53/54. (2004/2005). Red. Eva Maria Hois unter Mitarbeit von Michaela Brodl und Sepp Gmasz. Wien: Mille Tre Verlag, 48–61.

amatőrök is nekilátnak a munkának. Gömöri Jenő jó üzleti érzékkel már 1916-ban kiadat egy katonanóta-szöveggyűjteményt, s a kiadványt ért kemény kritika sem riasztja el attól, hogy 1918-ban ugyanazt bővített kiadásban is megjelentesse.⁷⁹

Bartók és Kodály esetében a katonadalok gyűjtése – mint fentebb néhány kiragadott példa mutatta – a háborús években is csak egy részét jelentik egyéb gyűjtő- és általában népzene tudományi munkájuknak. A nagy népzenei korpusz kiadása helyett ebben az időszakban kisebb tanulmányokban tették közzé eredményeiket. 1917-ben jelent meg például Kodálynak a pentaton hangrendszer és a magyar népzene viszonyát, az ötfokúság jelentőségét bemutató tanulmánya,⁸⁰ 1918-ban az 1912-es kászoni gyűjtés alapján a „Kőműves Kelemen” balladáról írt tanulmánya,⁸¹ majd 1920-ban, az 1914-es bukovinai gyűjtés eredményeként az *Árgirus nótája*⁸² című tanulmánya. Ugyanebben az évben elkészült Bartók *A magyar népdal* című könyve is, mely azonban csak 1924-ben jelent meg. Következő román népzenei kötete, a *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*, Münchenben, 1923-ban került kiadásra.

Kodálynak nem az említettek az első kiadott tanulmányai a háború alatt. 1915-ben egymást követően két cikke is megjelent, melyek közül az elsőben egy magyar, illetve egy szlovák balladát vizsgál, mintegy az 1918-as balladaközlemény előfutáraként.⁸³ A második tanulmányba, azon túl, hogy a forráskutatás és népzene kutatás kapcsán felhívja a figyelmet a régi verses énekeskönyvek, valamint egyházi szövegű ponyvanyomtatványok vizsgálatának fontosságára, legfrissebb, 1912-es kászoni és 1914-es bukovinai gyűjtőútjának tanulságait is beépíti.⁸⁴ 1916-ban, 1911-es gyűjtése alapján, az egykori menyhei karácsonyi misztériumjáték dallamaihoz, valamint szalakuszi dudások és furulyások által játszott és énekelt karácsonyi énekekhez közöl adatokat a helybéli kántor által megőrzött kéziratos dallamfeljegyzések alapján.⁸⁵

A háború befejezését követően 1920. június 4-én írták alá a párizsi békeszerződést, annak ismert következményeivel. Miután Magyarország elvesztette területeinek kétharmadát és vele jelentős számú magyar népességét, a hazai népzene kutatás a határokon kívülre került magyarság okán kisebbségkutatássá is vált.⁸⁶ (A kisebbségkutatás a II. világháború után kialakult új kutatási ág, idehaza is léte-

79 Gömöri Jenő: *A nagy háború katonanótái*. Budapest: Lampel Róbert Rt., 1918. Lásd Szendrey Zsigmond kritikáját és hivatkozását Sebestyén Gyulának az 1916-os első kiadásról írt kritikájára. *Ethnographia*, 29. (1918), 157–160.

80 Kodály Zoltán: „Ötfokú hangsor a magyar népzeneben”. In: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, 2. (a továbbiakban Vt. 2.), s. a. r., bibliográfiai jegyzetekkel ellátta és szerk. Bónis Ferenc Budapest: Argumentum, 2007 (Magyar Zenetudomány 6.). Kodály 1929-ben némi változással újból kiadta e tanulmányt.

81 Uő: „Kelemen kőmies balladája”. In: Vt. 2., 76–78.

82 Uő: „Árgirus nótája”. Uott, 79–89.

83 Uő: „A hitetlen férj”. *Ethnographia*, 26. (1915), 304–307.; lásd még Vt 2. 53–56.

84 Uő: „Három koldusének forrása”. *Ethnographia*, 26. (1915), 307–309.; lásd még Vt 2. 57–59.

85 Uő: „Régi karácsonyi énekek”. *Ethnographia*, 27. (1916), 221–224.; lásd még Vt 2. 60–63.

86 A kérdésről lásd Tari Lujza: „Kossuth Lajos a kisebbségben élő magyarság népzenejében”. *Kisebbségkutatás*, 11. (2002), 975–983., ide: 975.

zik. Az ICTM-en belül külön Minderheiten/Minorities munkacsoport működik.) A magyar területek elcsatolására Bartók és Kodály nyilvánvaló válasza a 150 székely népdalt tartalmazó *Népdalok* című kötet kiadása volt az *Erdélyi Magyarságban*.⁸⁷ Üzenet ez a világnak, melyet az azonnali angol, francia és német nyelvű kiadás is kifejez. A hazai olvasónak további rejtett üzenet a kötet előszavának dátuma: 1921. március 15., mely, ha véletlen lenne is, mindenképp utalás a magyarság egyik nagyjelentőségű történelmi eseményére és szabadságeszményére. „Mindenkinek tudja, hogy a magyarságnak legrégebbi, leggyökeresebb és a folklóre szempontjából legérdekesebb része majdnem kivétel nélkül az elszakított területen él” – így kezdik a kötet bemutatását, majd kitérnek az egyetemes gyűjtemény elmaradt kiadására is: „Egy nagyszabású, minden eddigi gyűjtést rendszeresen egybefoglaló magyar népdal-kiadvány terve, érdeklődés és támogatás híján máig csak terv maradt. A mai viszonyok közt távolabb állunk megvalósulásától, mint valaha. Így hát be kell érünk azzal, hogy kisebb részletekben, népszerű formában ismertessünk meg az anyagból, amennyit lehet” – írták az „Előljáró beszéd”-ben.⁸⁸

Szarajevó neve, ahol a trónörökös Ferenc Ferdinándot és feleségét meggyilkolták, örökre összefonódott az I. világháborúval. A város és általában Bosznia története azért is tanulságos, mert az ország hosszú török uralom után, a 19–20. sz. fordulóján igyekezett bekapcsolódni az európai kultúrába. Az Osztrák–Magyar Monarchiához való csatolását (1878) követően erős nyugatosodás indult meg a zenében is. Szarajevóban rendszeresen szerepeltek magyar cigányzenészek, könnyedebb műfajokat előadó bécsi és prágai együttesek. Zeneiskolák nyíltak meg a polgári rétegek számára, dalegyletek, rezesbandák alakultak, melyek 1914-ig rendszeresen koncerteztek, fellendült az operajátszás.⁸⁹

A rezesbandák tanításában, mint nálunk is, nagy szerepe volt a cseh zenészek működésének, akik 1914 előtt a német nyelvű muzsikusokhoz hasonlóan jelentős számban vettek részt a délszláv államok (például Szlovénia, Bosznia-Hercegovina, Szerbia), valamint Maribor és Trieszt zenei életben. Az Osztrák–Magyar Monarchia összeomlása egy csapásra véget vetett a korábbi időszakban kimagasló koncertéletet biztosító Ljubjanai Filharmóniai Társaság zenekarának is, ahol ettől kezdve nem működhetek német muzsikusok és osztrák karmesterek.⁹⁰ A zenekar szlovén tagjai egyébként a horvát F. Kuhač példájára – aki a horváton kívül a többi délszláv nép zenéje iránt is érdeklődést mutatott⁹¹ – saját népzenejük helyszíni gyűjtésében is jeleskedtek. Fonográfós gyűjtés először 1913-ban történt Szlovéniá-

87 *Népdalok*. Közzé teszik Bartók Béla és Kodály Zoltán, Budapest: Népies Irodalmi Társaság, 1921 /Erdélyi Magyarság/; repr. Budapest: Állami Könyvterjesztő Vállalat, 1987.

88 Uott, 5.

89 Bojan Bujic: „Bosnia I. Art music”. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie, London: Macmillan, vol. IV, 2001, 56–58. Az Osztrák–Magyar Monarchia katonazenekarai egyikével Szarajevóban is működött id. Lehár Ferenc katonakarmester. Lásd: 56–57.

90 Konrad Stekl: „Die Tätigkeiten eines steirischen Musikdirektors: Rudolf von Weis-Ostborn”. In: *Steirische Musikerjubiläen 1971*. Ed. Konrad Stekl und Wolfgang Suppan, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1971, 35–49., ide: 40.

91 Franjo Xavér Kuhač: *Južno-slovenske narodne popevke*. Zagreb: Tiskara i litografija C. Albrechta, 1871.

ban az orosz Jevgenyina Linyovának köszönhetően, majd miután a szlovének 1914-re maguk is beszereztek egy felvevőkészüléket a szükséges hengerekkel, nem sokkal a háború kitörése előtt megkezdték a fonográfos gyűjtést. A háború alatt és után azonban csak néhány gyűjtő vállalkozott arra, hogy felvegyen egy-egy dallamot, így a rendszeresebb gyűjtőmunka ott csak 1927-től indult meg.⁹²

A szerb és a boszniai-hercegovinai népzene egyik első gyűjtője a prágai Ludvik Kuba volt.⁹³ 1909–1913 között Boszniában működött Major Gyula zeneszerző is.⁹⁴ Műveit később fia, Major Ervin zenetörténész ajándékozta az OSZK Zeneműtárának.⁹⁵ Bosznia zenei életét, sok más európai országhoz hasonlóan, jó ötven évvel visszavetette a háború.

Az Isonzó keskeny hídjáról sok minden leesett, és ami lehullott, azt elragadta a háború árja. Igaz, a háború következtében keletkezett katonaversek változatos szövegekkel töltötték fel az új, épp csak a 20. század elejére létrejött és még formálódó népdalstílust. Ezek azonban – például Zerkovitz Béla édesbús *Nem mehet a háborúba* című, 1914-ben lemezre vett szonójával szemben⁹⁶ – a magyar népzeneben jellemző módon nem konkrét eseményekről szólnak, és csak ritkán említenek olyan helyszíneket, mint Doberdo, Isonzó. Inkább költőivé oldott általánosságok, mint

Édesanyám a kis bajnétom
Pirosra van festve.
A harctéren az olasz vére
Pirosra festette

vagy mint a dallammozgása szempontjából „népi ária”-ként felfogható, nagy dallámvét bejáró és menetelésre kitűnően alkalmas ritmusú

Nem szabad már nekem, nem szabad már nekem többé a lányokhoz járni,
Az olasz határon, az olasz határon kell nékem a posztot állni.
Az a legény, ki a posztot állja, sírhat-ríhat annak a babája,
Sirass kis agyalom, az olasz határon folyik el a piros vérem.⁹⁷

92 Drago Kunej: „The Phonograph has arrived”. History of the Wax Cylinder Sound-Collection from Bela Krajina”. In: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes...* 170–180., ide: 174.

93 Tamara Karača Beljak: „Rihtman Collection. Recordings of Traditional Bosnian-Herzegovinian Music 1947–1987 or ‘Dencity of a Legacy’”. Uott, 181–188., ide: 183.

94 Lana Šehović Pačuka: „A Bosnian Musical Adventure of Hungarian composer Gyula/Julius Major”. Megjelenés előtt álló előadás, mely elhangzott a *Third Symposium of the ICTM Study Group for Multipart Music* címmel Budapesten 2013. szeptember 12–16. között rendezett nemzetközi konferencián.

95 Vécsey Jenő: „Az Országos Széchényi Könyvtár zenei gyűjteményének fejlődése az elmúlt tizenöt évben”. <http://epa.oszk.hu/01400/01464/00002/pdf/080-097.pdf>, ide: 92.

96 A Favorite Record felvétele 1914 körül (szám nélkül). Előadó: Újváry Károly, D’Geigerbaum szalonzenekar. Lásd www.gramofononline.hu.

97 Lásd Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárat szerkesztette Vargyas Lajos, Budapest: Zeneműkiadó, 1952, 455. kottapélda. A népdalt Vargyas 1940-es saját, Áj falui gyűjtéséből illesztette be a példatárba az új stílusú népdalok közé. Ugyanezt „a szlovák határon” megjegyzéssel adja közre úó: *Egy felvidéki falu zenei világa – Áj, 1940. – The musical World of a Hungarian Village – Áj, 1940*. Szerk. Bereczky János, Budapest, Planétás, 2000, 374. kottapélda: 549.

Annak, amit a háború szétrombolt, csak csekély ellensúlya a siratóműfaj feltámadása és az új katonanóták felvirágzása és elterjedése, majd fokozatos használatba vétele a nők által is, aminek egyik jó példája a fentebb bemutatott magyarvalkói népdal. A háborúnak szintén csekély ellensúlya, hogy utána a gazdasági elszegényedés következtében a hagyományba egy időre visszakerült a duda ott, ahol az még megvolt, de egyébként már szívesebben alkalmazták a cigánybandát (mint például a csallóközi Jókán⁹⁸), vagy, hogy citera az első világháború végén alföldi katonák nyomán vált ismertté a Székelyföldön.⁹⁹ Más hangszerek a szomszédos népek körében terjedtek el magyar katonák közvetítésével (például a harmonika a szerbek közt).¹⁰⁰

Az élet azonban ment tovább, a népzene kutatása sem állt meg. Sőt, a kutatók újult erővel igyekeztek pótolni a veszteségeket, és jelölték ki a jövő számára is az elkövetkezendő (részben egy újabb világháború után megvalósított) feladatokat.

98 Tari Lujza: *Szlovákiai magyar népzene. Válogatás Tari Lujza népzene gyűjtéséből (1983-2006)*. Gyurcsó István Alapítvány könyvek 49., Dunaszerdahely: a Csemadok Dunaszerdahelyi Művelődési Intézete, 2010, 30.

99 Sárosi Bálint: *Magyar népi hangszerek. Ének-zene szakköri füzetek 1*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1973, 37.

100 Vesna Ivkov: „Some Thoughts on the Relation between Vocal and Instrumental Melodies Performed by Accordionist in Vojvodina.” In: *Studia instrumentorum musicae popularis II. (New Series)* Ed. Gisa Jähnichen, Münster: MV-Wissenschaft, 2011, 117–132., ide 117.

ABSTRACT

LUJZA TARI

„SZÉLES AZ ISONZÓ VIZE...”

[WIDE IS THE WATER OF THE RIVER ISONZO...]

The First World War and Folk Music Research

Following the invention of the phonograph, from the end of the 19th century onwards in Europe (from 1896 in Hungary) and later increasingly around the world, folk music collecting with a phonograph began. A considerable quantity of material was gathered in the different countries, which offered new opportunities for the whole science of ethnomusicology, for its spreading internationally, for the development and refinement of its methods of research and the clarification of its concepts. This work which began so well was suddenly brought to an end however by the outbreak of the First World War, and in several countries years, even decades, passed before it could be re-started. In the case of Hungary the situation was further made worse by the fact that after the war ended and the collapse of the Austro-Hungarian Monarchy the country according to the terms of the Treaty of Versailles (June 4th 1920) lost two thirds of its territory, and with it a large number of Hungarian inhabitants. The author, taking into consideration the history of folk music research, examines the period before and during the First World War – regarding the latter with particular reference to the history of Hungarian folk music research. She establishes that although during the war opportunities for research were drastically reduced, the folk music research begun by János Seprődi, Béla Bartók and Kodály, which they put onto a new footing after its beginnings in Hungary in the 18th and 19th centuries, did not cease. Apart from the small amount of folk music collecting (including the collecting of soldiers' songs) important studies were written and published. The oral musical tradition of the people of the villages did not remain unchanged. During the war there were more funeral laments, and in place of the fashionable gypsy bands the bagpipes returned to the fore, while the soldiers who joined the army enriched the treasury of Hungarian folklore with countless lyrics, poems which were connected to the new folksong style that had developed at the turn of the 19th and 20th centuries. All this, however, did not make up for the damage caused by the war.

Lujza Tari (b. 1948 in Hungary) ethnomusicologist (Institute for Musicology of the RCH for the HAS Budapest). Since 1980 member, 1980–85 and 1999–2006 secretary of the Committee of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 1988–1994 scientific secretary of the Institute for Musicology of HAS. 1993 scientific Degree (CSc) with the following dissertation: *Hungarian Manuscripts with Musical Transcriptions in the First Half of the 19th Century*. 1996–2007 Chairperson of the Hungarian National-Committee of the International Council for Traditional Music (ICTM) of Unesco. Fields of research: folk and traditional music and musical instruments, inter-ethnic relations and minorities affairs, research-history of instrumental music in Hungary, „folksong”, popular art music and instrumental musical collections of the late 18–19th centuries, the connection between folk-poetry and art-poetry, folk music and art music in the 19–20th centuries, *verbunkos* and the gypsy bands of the nineteenth and twentieth centuries in the context of folk music and art music. She has done field work in several villages and towns in Hungary and in historical Hungary. Author of books, CD-s, CD-ROMs and several studies. For her work see: <https://www.mtmt.hu/> Magyar Tudományos Művek Tára.

NYILATKOZAT*

Nem kétséges, hogy a magyar zenetudományi kutatásnak ma teljesen más lenne a hazai és nemzetközi megítélése, teljesítménye, arculata és beágyazottsága, ha a Bartók Archívum nem jött volna létre ifj. Bartók Béla önzetlen letéteményezése nyomán. Tény, hogy a Bartók hagyaték örököseinek cselekedeteit mindig Bartók életművének, művészetének minél szélesebb körű, minél mélyebb, valóságghű megismertetésére való törekvés vezérelte és vezérli mind a mai napig. Ennek köszönhetően tény, hogy hazai és nemzetközi viszonylatban is Bartók életműve és művészete mind a dokumentumok, mind a feltételek szempontjából az egyik legjobban kutatható a 20. századi zeneszerzői életművek között. Tény, hogy ennek elérésében a budapesti Bartók Archívum többször is jelentős és önzetlen segítséget, támogatást kapott Bartók Béla hagyatékának örököseitől. Tény, hogy több esetben ez a segítség nemcsak a Bartók Archívumot, hanem az egész Zenetudományi Intézetet, mint a magyarországi zenetudományi kutatások integrált szakmai központját segítette megmenteni súlyos következményekkel járó fenntartói és/vagy kormányzati, politikai döntésektől, intézkedésektől, ahogy az elmúlt egy esztendőben is döntő jelentőségű volt, hogy az új kutatóközponti székházba tervezett költöztetés kapcsán teljes támogatást kaptunk az intézet egyben tartása érdekében.

Valljuk, hogy a nemzetközi viszonylatban is számon tartott, megbecsült kutatóhely, a budapesti Bartók Archívum csak a letéti anyagok tulajdonosaival együttműködésben, szándékaik tiszteletben tartása mellett maradhat továbbra is színvonalas és nagy jelentőséggel bíró műhelye a hazai és a nemzetközi zenetudománynak, és segítheti elő a közös célt: Bartók Béla művészetének és életművének minél szélesebb körű, minél mélyebb megismertetését, hagyatékának ehhez méltó elhelyezését és kutathatóvá tételét.

Budapest, 2014. december 18.

Richter Pál s. k.
igazgató
MTA BTK ZTI

Vikárius László s. k.
osztályvezető
MTA BTK ZTI
Bartók Archívum

* Somfai László, a Magyar Zene folyóirat 2014/3. számában „Megnyitó helyett – ’a Zeneműtár első aranykora” címmel közölt tanulmánya utolsó mondatának a Bartók-kutatásra vonatkozó részéhez.