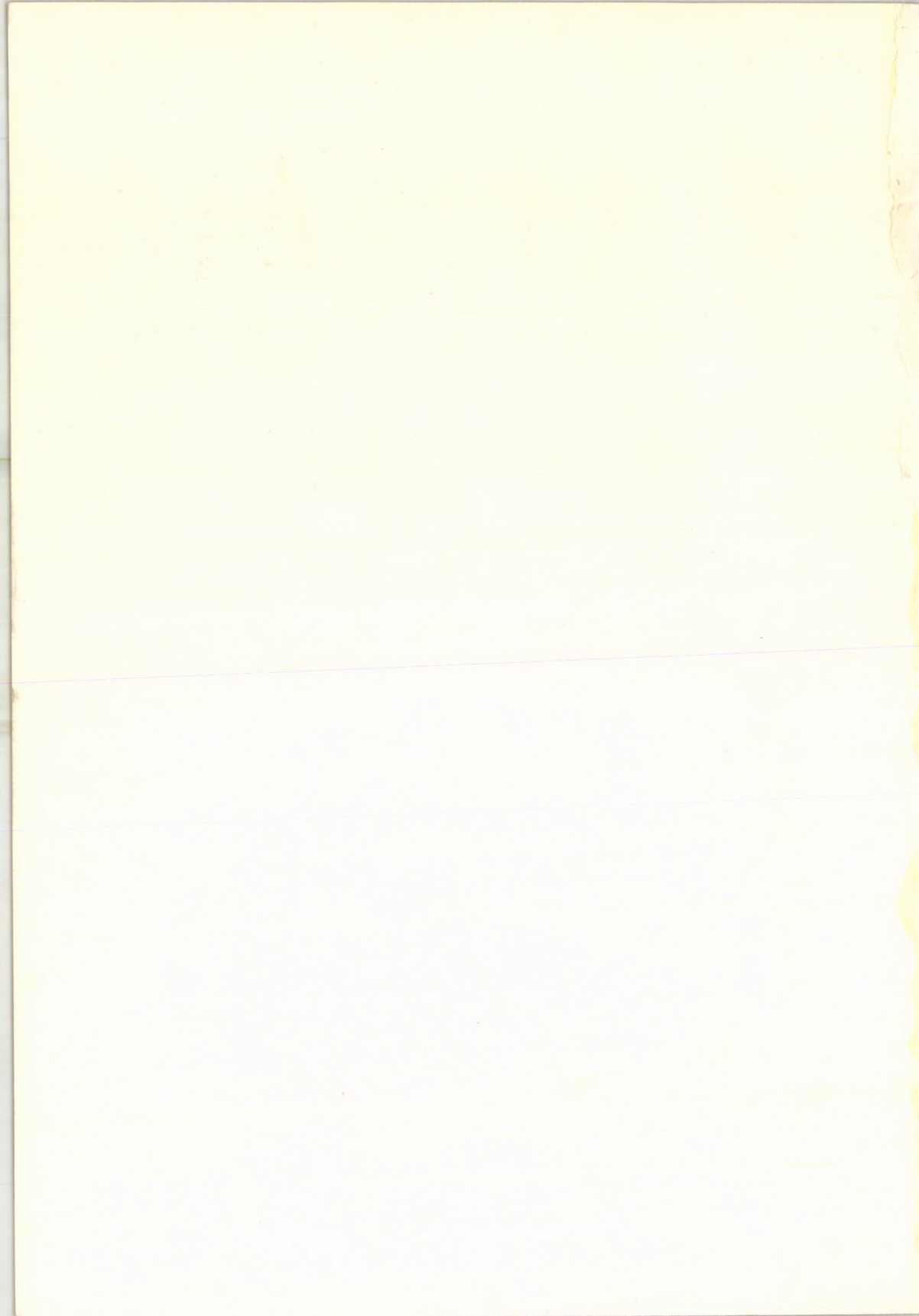


FUTUR 28 Kist Cs.



MAGYAR ZENE

19 **1** 91



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXII. évf. 1. szám

1991. március

TARTALOM

SÓLYOM GYÖRGY:	
„De mi nem megyünk...” – Bartók: Cantata profana. – Részletes elemzés – esztétikai problémák	3
MOLNÁR ANTAL:	
Egy autor nyilatkozik	52
Előljáró az opera esztétikájához. I. (közreadja: Bónis Ferenc)	81
DR. SZENDE OTTÓ:	
Egy remekmű különös története. Henry Vieuxtemps: 36 Études pour Violon avec Accompagnement de Piano Op. 48	91
BALÁZS JÁNOS:	
A budapesti Zeneakadémia – funkciók és a rekrutáció változásai	101
GERGELY FERENC:	
Adalék Kodály Zoltán 1956-ot követő zenepedagógiai küzdelmének törté- netéhez	111

MAGYAR ZENE

Zenatudományi folyóirat

Megjelenik évente négyszer

A szerkesztő bizottság tagjai:

UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János

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

1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 117-6222/179

Kiadja az Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft. 1055 Budapest, Szalay u. 10-14. Tel.: 1127-870.

Felelős kiadó: SZABÓ B. István.

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap-
előfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIIR), Budapest XIII., Lehel u. 10/A 1900 – közvetlenül vagy postautalványon, valamint át-
utalással a KHL 214- 96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj fél évre 100 forint, egész évre 200 forint

Index: 25 563

Készült a Novény- és Ialejvédelem Szolgálat Budapesti Intézete Nyomdaüzemében 13/1991.

HU ISSN 0025-0384

SÓLYOMGYÖRGY:

„DE MI NEM MEGYÜNK...”

BARTÓK: CANTATA PROFANA. – RÉSZLETES ELEMZÉS, – ESZTÉTIKAI PROBLÉMÁK

Mestereimnek és tanítványaimnak

Bartók teljes életművének egyes, átfogóan általános stílusproblémái izgattak, ösztönöztek, amikor ehhez a munkához láttam. Hogyan vezetett ez az indíték egy mű aprólékosan részletező, monografikus leírására? Utólag sem könnyű erről számot adnom.

Periodizációs kérdésként álltak előlem kezdetben ezek az „átfogó, általános problémák”. A szabatos, érzékenyen feltárt periodizáció korántsem szűkkörű, szakmai gond. Megismerhetővé válhat benne az alkotás közvetlen „életbeliségének” valóságos alakulása; változó viszonyokban a kor tudati folyamataihoz – szembesítés jöhet létre az életmű fázisai és a totális történelmi valóság lüktetése, hullámverése között.

Alternatívák és válaszok jelenhetnek meg, amint a művészi közeg, a nyelv, az eszköz-használat döntéseiben alakulnak, egy életmű néhány évtizednyi történelmi spáciumán belül.

Köztudottan döntő, nagy cezúra Bartók művészi pályáján, többéves hallgatás után, az 1926-os forduló: szinte egyenrangú váltás az 1907–08-as újulással. Az itt kezdődő alkotóperiódus tizenként esztendőt fog át, a „Zené-...”-ig, a „Kézzongorás... szonátá”-ig. További finomításra, egy közbülső, de nagy hangsúlyú fázison való elgondolkodásra törekedett volna ez a munka, ezzel kereste volna a *Cantata profana* „helyét”, – a kiinduló elképzelés szerint.

Az 1926-os fordulat – legalábbis egyik – kiemelkedő tartalma ugyancsak köztudott, sokszor méltatott vonás a Bartók-pálya képeiben, az irodalomban: a Bartók-zene *történelmiségének*, történelmi-„összefoglaló” jelentésköreinek kitágulása, felerősödése. És egész sor egyedi – művenkénti – stílári jegy, formáló tendencia summájaként arra terelődött mindinkább a figyelmem, hogy ebben a tekintetben a *fordulat maga egyfolytában tart* 1937–38-ig, újulva újszólván minden műben.

Túl-summázó – már-már vulgarizáló – egyszerűsítéssel szólva egyelőre: az 1907–08-as, első áttörés, bekötve áramkörébe a paraszttzene forrásait, a műben megjelenő élet társadalmi „szélességét” tágította – „összeurópai” léptékben is! – ugrásszerűen forradalmi erupcióval. Húsz évvel később, most a történelmi *mélybe* vetett tekintet ad új dimenziót a világképnek. A korábbi vívmány élességét nem tompítja le semmivel. Csak így teljesítheti ki a korában egyedülálló szintézissé.

Bartók művészetének örökségei közé a humánus értelemben vett, történelem-teremtő felnőtté válás: az európai újkor nagy erőfeszítései épülnek ekkor. Nem stílusutánezatokként jelennek meg a zene arculatán; a renderemtő, a viszonylatokat szervező elemek, eszközök lényegének elsajátítása megy végbe, új „rendeltetések” felismerése.

Három történelmi fázis válik döntővé: a reneszánsz modális ének-polifónia, a bachi fuga és a klasszikus szonáta. Közös jegye a háromnak: egy-egy kor adott és lehetséges zenei gondolatrendszerének *forradalmi átörésében* azonnal létrejön – egybeesik és azonosul! – új *összefüggéseinek törvényteremtő rendszerezése*. Amikor a megújult – „érett”-kori – Bartók-zene ezeken a pontokon ragadja meg a mögöttünk álló történelmi kontinuitást, megjelenik benne az *emberi erő kibontakozásának, nagy vívmányainak egy láncolata, küzdelem-története* – és

feladhatalan folytonosságának élménye. Megjelenik, művésziileg – és ebben páratlan etikai súllyal – testet ölt a perspektíva, hogy ez a folytonosság, minden építő, történelmi kontinuumot katalizmával fenyegető, pusztító napokban is – megmenthető, felújítható, de csak mindenestül vállalt, gyökeresen új élettartalmak kivívása útjain.

1926–37 „korszakos szintézisét” csak az időszak nagy műveinek *teljes sora* teremti meg. A zenetörténeti örökség kiemelt három „csomópontjának” emléke, szerepe is teljesen egyenetlenül oszlik meg az egyes művekben. És természetesen még ez, a történeti örökséghez való, oly bonyolult viszony sem határozza meg mindenestül a Bartók-zene nagy, „középső” újulásának tényezőit. A nyelvi fejlődés mindig félreérthetetlenül 1920-as–30-as, „aznapi” kontextusán belül kiemelt, dőlőbetűs hangsúlyt is kaphat néha, de a különválasztó stilizáció időzjelét szinte sohasem.

Ismételnem kell: tudott, elrendeződött ismeretek ezek, a Bartók-zene összességére is érzékeny befogadásban és interpretációban. Az 1930-at körülfogó évtizedben emberi és széplemi fennmaradás parancsaként, feltételeként lép elő a gyökeres számvetés, a magunk mögött fölhalmozódott értékrend elemeivel és tartalma egészével, „európaiságunk” útjai, alternatívái teljes szövevényességével. Soha még ilyen tartalmú „klasszicizáló” (a fiatal Szabolcsi Bence szavával) „megkötő mozgalmat” a zene történetében! Az új, a közvetlenül hiteles „modernség” megtorpanásának, rezignált visszafogásának bármind gondolata merőben idegen tőle. Az összefoglaló gesztus – a múlt, a hagyomány – : a történelmiség lelegevenebb és hiánytalan komplexitását jelenti benne. Korántsem csak a belőle fakadt leszűrődő és megtartandó summázások erősödnek fel, hanem vele mindaz a letompítatlan konfliktusgazdagság, szélső végleteiben végigküzdöttség is – amelyből fakadtak és megtartandóvá szűrődtek le... Több, mint az öröklött eredmények: az öröklött erők is.

Mindinkább úgy találtam: ebben a tekintetben másodlagos, árnyalati kérdés a közbülső kronológia, az apróbb-finomabb periodizáció a Szonáta és a Kézzongorás szonáta közötti Bartók-zene útvonalán. Háttérbe szorult munkám célkitűzésében a Cantata profana precízebb stílusfejlődési, időrendi „elhelyezésének” terve.

Más szándék lépett a helyébe: ennek a műnek, épp csak ennek az egynek nyelvi, stíláris specifikumait megismerni és megmutatni – s valami módon mégis úgy, hogy az egész tetőző időszak fő tendenciáit reprezentálják. Szembe kellett itt néznie azzal, hogy – évek óta izgató-ösztönző – tárgyválasztásom kiindulása „élmény”-jellegű, szubjektív s nem már eleve kész, szakszerű alapozású ítélet volt. És egzaktabb képet csak ezen a hosszadalmas és göröngyös úton ölthetett a szubjektív élmény is. Ehhez kellett a „specifikumokat” és a „fő tendenciákat” is olyan fokú részletességgel szemügyre vennem, hogy a Cantata profanának akár még „szomszédos” művekkel való összevetése is – végül épp csak jelzésekre, célzásokra szorítkozhatott. A műnek a nagyobb időszakban betöltött, esetleges „centrális” szerepét, afféle „tézisként” kimutatni, így, persze lehetetlen. Vállalnom kellett a szubjektív indíttatás következményeit a legegzaktabb elemzésben is: az ilyenfajta helyzetre, a specifikus stíláris, nyelvi, formálási tényezőknél tág, egész időszakra kisugárzó jelentés, „körével” mintegy ráéreztetni, érzékeltetni őket, sűrű utalások, összevetések nélkül is.

A tárgyválasztás logikájának ebből a szövevényes kényszeréből talán haszna is származott a munkának. Próbálkozásokra szorított rá, olyan összefüggések boncolgatásában, amelyeket viszonylag kevésbé érintett az irodalom: a stíláris visszatekintések, a „hagyomány”-elemek általános (és köztudott) pusztja jelenlétén túl – a mű egységét alkotó, mindig sajátos-konkrét szerepeiről, ezek zenedramaturgiai váltásainak lüktetéséről, hullámzásáról... arról végül is, amit az imént „új rendeltetések felismerése”-ként írtam körül. Elsősorban a modális és szűkebb értelemben tonális elemek viszonyai és kereszteződésai, a reneszánsz-forrású vokális polifónia és a fuga organizáló, dramaturgiai rendje, a konzonancia-dissonancia viszonylatok – funkciói és merőben más elvű – találkozásai, egymást metsző ütközései foglalkoztattak, s a konzonancia-dissonancia fogalompár átvitt, tágabb értelmű komplexumai... Alapjában, ha nem is voltam munka közben szüntelenül tudatában ennek: az imént jelzett történelmi komplexitásnak – és aktuális megelégedésének, egy szorító pillanatban újja szerveződésének művészi útja-módjai.

Ennek az európai sorsba vágó tizenkét esztendőnek bartóki útján a Cantata profanát érték-„hierarchiában” kiemelni, összemérni – olyan művek sűrűjében, mint a 3.-4.-5. vonósnyégyes, a Zene..., a Kétzongorás szonáta! – meg sem kísérelném. Talán-talán – ha mégis a jelzett „szubjektív indíttatás” forrását keresem – a feliasztó kiáltás jajdul és parancsoló szava a legélesebb benne, akár még ezeknek a műveknek sorában is. Csúcscok egyike, egy tömör hegyvonulatban. Átlátható róla az egész vonulat.

*

Az elemzés tanulságai munka közben ráébredtetek, hogy itt-ott egy-egy szak-fogalomról, vagy csak a műben játszott szerepéről *nem* az irodalomban kialakult legismertebb terminológiával szólok, vagy legalábbis a kialakult jelentéskörén belül, valamilyen más hangsúllyal, árnyalattal. Néhány ilyen szóhasználati kérdést, úgy vélem, nem árt előre tisztáznom, hogy ne kelljen – valami okból „sajátos” – céljára újra meg újra visszatérnem.

A mű nagy szerkezeti tagolását illető kérdés egyszerűnek látszik számomra. Tudtommal Ujfalussy József elemzi elsőszben a Cantata profana nagy egységeit kvázi *tételek* jellege-, kereteként¹. Oly egyértelműen meggyőzőnek találok kezdettől fogva ezt a tagolást, hogy a magam részéről csak a terminológia egyszerűsítésével lépek tovább: öt, világosan elhatárolt tételről beszélek; a Bartók saját jelölése szerinti „I” – magában foglalja az első hármat. A negyediknek kezdete az eredeti „II” jellel esik egybe, az ötödikkel való határáról szólva azonban – a maga helyén majd – különös kettősségre hívnám fel a figyelmet: csak *egyik* értelmezése, megoldása a partitúra-beli „III”... A tételek határainak, érintkezéseinek problémáiról egyébként is a mű elemzése során esik majd szó. Itt mintegy csak „félreértések elkerülése végett”, adatszerűen közlöm.

„lassú bevezetésnek” tekintem az első 26 ütemet;

I.27.–58.: az első tétel;

59.–163.: a második (a „vadászfuga”)

164.–198.: a harmadik (az „átváltozás” jelenete)

II.1.–187.?, – III.?: a negyedik (az apa útja és drámai párbeszéde a szarvasfúval)

s természetesen ebből az alternatívából ered az ötödik tétel (konklúzió, összefoglalás)

kezdetéé is.

A mű pontjainak megnevezése most már „fenntartás nélkül” ennek a *tétel*-felosztásnak értelmében történik (az egyes *ütemekre* történő, szövegbeli, idéző hivatkozás alapja azonban – természetesen – nem lehet más, mint az a szám, amellyel a kotta, római és arab számokban megjelöli, akár az Universal kispartitúra, akár az ének-zongorakivonat; tehát pl. „I.174” – elemzésünkben a *harmadik tételben* van...).

Ugyancsak tisztán praktikus, terminológiai okokból fordítok különös figyelmet a *hangrendszer* kategóriájára, sajátosan bartóki problémáira. Ezekben, a zenei nyelv legbelsejét érintő kérdésekben, Bárdos Lajosnál végzett elméleti tanulmányaim óta, Kárpáti János rendszerezésének, a „*közös centrumra vonatkoztatott polimodális politonalitás*” kategóriájában összefoglalt koncepciónak köszönhetek a legtöbbet.² Felfogásával szemben semmiképpen nem jelent polémikus hangsúlyt, ha én (helyenként, de a lényegét érintő pontokon) a hangrendszernek, modalitást és tonalitást is átfogó, fölöttük álló „dimenzióját” külön is kezelem és – azoktól megkülönböztetődő értelemben – *többhangrendszerűségről* is beszélek. Kárpáti terminológiája ezt az előbbiekre mintegy beleértve-beolvasztva használja (pl. a modell-skálákról szólva: „szervesen illeszkednek bele... a különféle diatonikus és diatonián túli moduszokba és végül a kromatizmusba.”³). Az ő szóhasználatára végül is jogosan és teljes meggyőző erővel éppen a Bartók-nyelv mozgástörvényeinek korlátlan-szabad komplexitását követi, amelyben az elemek használata valóban szintétikusan, egymásba átnövő módon – szinte bemérhetetlen

totalitásban – egyesíti modusz-, tonalitás- és hangrendszer-szintjüket. Mégis úgy találtam: épp e „bemérhetetlen totalitás” logikai átvilágítását, termékeny elméleti absztrakcióként, fontos vonatkozásban jól szolgálhatja a hangrendszer „harmadik dimenziójának” számbavétele.

...XX. századi mű elemzése közepette úgyszólván atavisztikus maradványként tűnhet fel: milyen nyomatékos, végigvitt jelentéssel használom a *konzonancia-disszonancia* fogalom-párt. Méghozzá, kiindulópontként, egészen hagyományos-történeti (szekund, szeptima, négyshangzat...) értelemben. Pedig minden fenntartás nélkül értek egyet Ujfalussy József álláspontjával, amely ennek az ellentét-párnak „a zene történetének egy földrajzi területére és korszakára jellemző módon” *határolt* jelentőségére mutat rá.⁴ De a konzonancia-disszonancia terminusoknak ezúttal épp e közkeletű, európai-zenetörténeti jelentésére lesz szükségem, kiindulásul ahhoz, hogy a Bartók-nyelvben sajátosan kitáguló, átvitt értelmű használatokra, konfliktus és oldás végtelenül komplex hullámverésének esztétikai szintű megfigyelésére tegyek kísérletet, e mozzanatok, viszonylatok nyelvrendszert teremtő újdonságainak elemzésére.

Az olvasó bizonyára épp ezeknél a kérdéseknél fogja legtöbb joggal érezni terminológiám kialakításának... kezdeti állapotát, ennek az állapotnak botladoztató, szint görcsös nehézségeit. Mégsem kerülhettem meg, nem adhattam fel ezeket a nyelvi, szóhasználati küzdelmeket, eredményeik minden töredékességének, vitathatóságának ódiúmat is vállalva. Azt sejttem, remélem ugyanis: ezen a területen, ebben az aspektusban rejlik – ha valahol egyáltalán – az a „más”, az új, amiben az általam ismert Bartók-irodalomtól eltérő úton próbálok megragadni az 1930 körüli forduló – és benne egyik „kulcs”-műve – lényeges tartalmait. Amennyire erőmtől telik: dallami-harmóniai-polifón nyelvrendszer, – szerkezet és formálás – esztétikai egésszé, világkép egészévé záruló egység – egymásba táguló, átnövő, végül is egymást jelentő szintjein.

*

Sötét, mély hangfekvésből, csöndes hangerőből, lassú tempóban és lassanként, derengve emelkedő, fokozódó világosodás...: A Cantata profana indítása a komoly, súlyos, tragikus hangvételt teremtő megalapozás – nagyon tág, általános – legalább két évszázada ismerősnek tűnő hagyományába kapcsolódik. Sajátos titka – régen tudjuk már – a *hangsoré*, amely emelkedő és visszaforduló skálaalakban megnyitja. Hogy különös modusza a *befejező* D-akusztikus sor⁵ hangközrendjének fordítottja, s hogy ezáltal kezdet és vég rendkívül kiegyezett, feszült megfeleléssel fordul egymás felé, – feltárta, kimutatta Lendvai Ernő nagy jelentőségű tanulmánya.⁶

Ez a viszonylat, ez a megfelelés kétségtelenül a mű formai egészének sarkalatos vonása. De bármilyen egyedi, épp csak ennek a műnek saját formamegoldása, nagyon távoli társítás-ként ugyan, de felveti egy erőteljes zenetörténeti hagyomány emlékét is, a klasszikus zene egy – nem is éppen ritka – szerkezeti effektusáét. Moll művek valamely utolsó fordulata (záró tétel, vagy azon belül is csak egy végső mozzanat: repríz, vagy kóda...) az egynevű, a Maggiore dúr-ra vált. E hagyomány és a Cantata profana megoldása között lényeges nyelvi hasonlóság is van: a kétféle sor – fölfelé menetben – kisebb, (szűkebb, „nyomott”, „sötét”) illetve nagyobb („kinyitó”, „derült”) hangközi affektusokban különbözik.

A klasszikus zene homogén – alkotói-befogadói – tudatában e két modusz, és szembesítésük, mintegy eleve egy bejárható és bejárt, áttekinthető és áttekintett világ közvetlenül érzékelt dualitásaként *él* és ismerős: a kezdő moll „jelentésköre” (belső dallami, harmóniai feszültség-tényezői) csakúgy, mint a záró, feloldó dúr. Kontrasztjuk átélése, mintegy vele-alkotott összemerése a közvetlen egymásra-vonatkoztatás magától értedődésével, *örömeivel* megy végbe a befogadásban. A „fordított” rendű⁷ és az „egyenes” ak. sor is ugyanazon hangrendszer moduszai: a „második hétéfokúság”-e⁸ (belátható: pontosan olyan köztük a módális viszony, mintha a diatónia klasszikus praksziséban a dúrral – a *fríg* állt volna szemben, hiszen azzal áll szimmetrikusan tükröző viszonyban). De ezeknek a relációknak érke-

lése, tudata, a XX. századi zene mindeddig kibontakozott divergenciái közepette, sokkal távolibb; a társítás – az ellentété is – nehezebben, áttételesebben jön létre. A zene belső erőfeszítéseinek különlegesen összefogott sűrítés *végleteiként* kell kikristályosodniok a két végponton (kb. egy klasszikus szimfónia vagy kamaramű terjedelmi távolságában). A Cantata profana végén a kezdő skálatéma hangközrendjének fordított képe jelenik meg, a kiinduló alaphangra, d-re visszaérve – ugyanazon hangrendszer egymást tükröző moduszaiként. Tehát: megújult, szembefordult *modusz* – összezáruló, visszatérő *tonalitás és hangrendszer*. Változást teremtő *dinamizmus* és célba érő *egység – egysége*, a két pillér pontján. Dallamilag közvetlen-érzékletesen megjelenő, szuggesztív mozzanat a *változott modusz*; egységet tételez a nyelvi logika tágabb-elvontabb közege, a *közös hangrendszer*. S kettejük egységre törő divergenciáját szervezi, kettejük közt logikai „közép”-ként, a páratlan dinamikájú ívet leírva céljához érő *tonalitás*.

(„I.”)

Bevezetés I.

A d finálisról felszálló szűkkvintes-eol skáladallamra háromszor is a szubfinális c-ről indítva rétegződik, új meg új szólamban, ugyanaz. Az egyenletes alapmozgás nyugalmát már a 2. ütem végétől lazult, eltolt lebegés bontja meg: a metrum aszinkronja távolivá, ismeretlenné színezi át a fenséges stabilitású képet.

Így éri el az I.5. moll $\frac{9}{4}$ -re teljesedő a–d kvartját, itt bomlik meg először a kezdeti modalitás.

A fafúvó szólamokban kromatikusan felemelkedő moll-trikord szekvencia először *stílusként*, nyelvrendszerként lesz ismerős, mert ekként válik el az eddigiektől, – amikor pontos leelőhelyére is ráismerünk: Bach Máté-passiójának kezdetét idézi, töredékesen, de nagyon pregnánsan, a Bartók-zene, kereken 200 év távolából.

A múltidézéssel, az „homage”-fordulattal nyílik meg a mű konfliktusainak útja.

Disszonancia valaha egy-egy hang, egy-egy szólamfordulat között feszült a többszólamúságban, homogén moduszban, egy tonalitáson belül. Aztán – egy hangnem fokain, négyes-hangzatain túl – „vízszintes” szerepkörében, tonalítások dinamikus kötésének fordulójának, a modulációnak döntő szavává lett, a szerkezeti folyamat erjesztő, továbbblendítő elemévé. Még később – a *tonalítások maguk* váltak benne szimultán ütköző felekké, a századfordulóhoz közeledő nemzedékek bi- vagy politonális nyelvben (legalább is csíráiban az idős Liszt és Muszorgszkij óta).

Most azonban a felső szólamok fel- és az alsók leszálló vonala – I.8-tól – már egyenesen *két nyelvi réteget, két gondolkodásmódot* feszít szembe egymással, két világot. Az idézet kromatizáltan-tonális dallama az együtthangzás függőleges dimenziójától úgyszólván különváltan ível fel – és háromféle modusz szálaire bomlik alatta az eddigi homogén rend. (1. kotta.)

Az ilyen komplexusban egy-egy pillanat egyidejű, akkordszerű hangképe pusztá derivátum. Egész ütemek, ütem-csoportok (I.8–11.) „pillanatai” itt a fel- és megoldásra váró, drámát indító disszonanciák.

A Bach-idézet maga elég félreismerhetetlen, de (ritmusában) elég pontatlan, elrajzolt is ahhoz, hogy egy régi korstílus *globális általánossága* és egy mű egy helyének *szűk egyedisége* közt – élesen *különös, tipikus* emléket ébresszen. Az ember történelmi kibontakozásának felejthetetlen mozzanata éled meg benne. A Bach-zenében, a Bach-zene korában a maga életének, tetteinek szuverén, sorsot formáló erejére és felelősségére eszmélt az európai-történelmi ember, – ahogyan a nyugat-európai polgár útjaiban, problematikájában konkrétizálódott... Totális kibontakozásának első csúcására ért „az emberi bensőség, mint magáértvaló ‚világ’, mint önmagába zárt kozmosz, amelynek tartalma mindent magába foglal, ami az embert a külvilágból kiindulva mozgásba hozza, mindent, amit a külvilág hozzá intézett kérdéseire felel, lelkének e világ felett aratott összes győzelmét és valamennyi vereséget, amelyet e világtól el kellett szenvednie... Az érzelmek zene-ábrázolta kozmosza valóban mindent magában foglal, ami az emberi bensőségben létezik és működik.”

Lukács György szavai⁹, igaz, a zeneművészet szuverén önmagára találásának újkori áttöréséről szólnak, jó két évszázaddal korábbiól tehát, de a folyamat érvénye kétségtelenül tartósabb. A mondataiban szinte gondolatritmusként lüktető „mindent... mindent...” kíváncsian újrahangsúlyozni: újfajta totalitás közegét. Bartók Bach-idézetének tartalma ennek az emberi mértéknek példaállító megidézése („Mi történik, mi történjék a ‚völegénnyel’, az ‚ember fiával?’” – társítja költői rátaláló erővel Tallián Tibor¹⁰: „a világ hozzá intézett kérdéseire” csak ennek a totalitásnak szintjén válaszolhat az ember újra, a világot érintő tragikum vállalásának, a vele való szembenézés készségének-erejének ezzel az – újjá teremendő – teljességével, hiszen, jól tudott történelmi konstellációban, ilyen szembenézésnek létről-nemlétről döntő órája jött el. (Természetesen, annak a lépten nyomon felmerülő üres kérdésnek: „gondolt-e erre”, ilyesmire Bartók – semmi szerepe nincs, mint ahogy soha sincs, a művészi megjelenítés értelmezésében.)

...Az egy-hangrendszerű zene vonalai tehát a Bach-dallam jelére nyílnak, ágaznak szét. Mindeddig kizárólagos skála-mozgásuk most az észrevétlenségig szerves következetességgel társul három ütemen át (I.9–11.) egymásba kulcsolódó pentaton dallamokkal. Itt sem „csak” hangrendszeri divergenciákat, de hangrendszer-„történeti” végleteket fog szinkronba a szólamszövet komplexitása. Az „európai” elkötelezettség történelmi-retrospektív jelével egyesül a sejtető közelítés a mű *aznapjához*, hic et nunc-jához. A (kifíratlanul is „in rilievo”) megszólaló pentatóniával a nemrég feltárt, megtanult „zenei anyanyelv” mozzanata épült a folyamatba. A lankás fv tetejéről (I.12.-től) újra skála-motivika hajlik alá, beborítja a Bach-idézet elhaló kezdeményét – és bonyolult, érzékeny harmóniai úton hat ütem alatt eléri az *első kis egység* tonális összefoglalását a d finálison.

Az út bonyolultságát az „alapozó” réteg, a basszus egyszerűsége ellensúlyozza és értelmezi: (öt és fél ütemen át nyugvó!) f, –e-c..., dór vagy eol oly jellemző, do-ti-so zárófordulata. Ennek szilárdsága bírja el, hordhatja maga fölött az egymásraforduló polimodális menetek disszonancia-terhét. Rajta nyugszik még a szakasz „mikro-kódája” is (I.15–17.): sf. indított Gesz-lid skála száll alá, s piha, „leggero” mozdulattal lebben fel róla egymásután három akkord, összefogva, felvázolja a d körüli teljes, nem-tonikai készletet...

Természetesen nem tudhatjuk még, de nagy művészi horderejű emlékeink sejtetik: egy *lassú bevezetés* kettéosztó, fő metszeténél állunk¹¹. Legtipikusabban talán nagy Haydn-szimfóniák kezdetéről ismerős az útvonal: egyszer bezárul a tonikai kör (számos moll-indítású esetben a párhuzamos dúrra áttolódva), hogy újraindulva most már egyértelműen a „nyitás”, a domináns felé törjön.

A kettéosztást az elbeszélés, a szöveg – az ének belépése nyomatékosítja.

Bevezetés 2.

Az indító *d* köré, alul és fölül, tökéletes szimmetriában simul és súrlódik három új szó-lampár; így építi fel, három ütemen át (I.18–20.) vertikális egésszé a teljes *d*-dór moduszt... S a tökéletes szimmetria „számszerű” rendjének affektív hatása – fedett színű, tompa, homályba burkolt zsongás!

Nyilván ez az affektus teszi, hogy a szövegkezdet „Volt egy öreg apó...” szavát önkéntelen-öntudatlan egészfűjük ki magunkban: „egyszer volt, hol nem volt”... Hely és idő meghatározatlan messziségét érzékelteti, a mese-indítás jól ismert elemét. Távlabbról – vékonyabb hangszerelési rétegben – átszól rajta még a Bach-idézet is és áttetsző, gyöngéd fokozatosságban sűrűsödik újra az egyidejű – többhangrendszerű szövet. A vertikálisan felépült dór készlet és a dallamban előrehaladó, kromatizált *d*-moll vonal *együtt, közös folyamaton fázisaként* éri el a domináns, *a* szintjét. Nem szűkíti-konkrétizálja ez még túlzottan, idő előtt a „meghatározatlan messziséget”: az alap-kvint tagoltság, a – Bessler szavával – „dominantikusz” *elv* nagyon is tág történeti meghatározó, a modális és tonális rendszerek *évezredes* közössége...! S ezen a szinten felgyorsul (I.22–26.) a többrendszerűség ütközőpontjainak sűrűsödése¹² egy kiáltó feszültségű akkordig. *C*-tól fízig zárt kvintoszlopához a legfelső szólam *disz-aisz* dallamlépése járul; kényszerítőbb erejű, *csakis cisz-gisz* bázisra oldható „pre”-tonika, „anti”-tonika nem képzelhető. (2. kotta, 10. oldal.)

Nincs hallás, nincs elmélet, amely eldönthetné itt, a bevezetés és az első tétel kötésében, mi a meghatározóbb: a kvint-struktúra *c*-alapjának vezetőhang-jellegű *ciszre*-oldódása, vagy az énekkari szólamok számában legjobban megerősített *d* (a kezdeti és eddigi tonika!) „frig” lehajlása, vagy az 1. kórus 2. szoprán szubfinális *h*-jának ugyancsak *cisz-re* érkezése, vagy épp a basszus *a*-jának (a *d*-*cisz* lépést erősítő) *gisz*, $\frac{6}{4}$ -basszusra érkező elnyugvása... Ennek eldöntése a fordulat valamilyen *funkciós iránya* mellett szólna, de ezt a választást a dallamok vízszintes folyamatának dinamikája és a két szomszédos akkord pillanatainak statikája egyaránt kizárja. Szárnyaló energiájú, de „iránytalan”, mert összetett-ellentmondó irányú ellendülés ez, az eddigi tonális szférától, amelynek ebben az akkordban mintegy felnyíltak a zárai.

(Kitérés, a funkciókérdésre)

Természetesen, nem egyetlen harmónia-fordulat tanulsága ez.

A Bartók-zene harmóniai folyamatainak elemzésében a *funkció*-kapcsolatok logikáját (a szóhasználat bármilyen kitágításával, lazításával is!) *mindig, minden mozzanatra* alkalmazni: teljességgel illegitim, elméleti erőszak, különmemű dolgok együvé erőltetése. Ez a zene: a szüntelen tonális-modális ellentétek és szintéziseik többhangrendszerű totalitása, *korlátlan* dallami-harmóniai komplexitása – mintegy „elnyelte”, szubszumálta a három fázisba kötött *funkció*-mozgás összefüggéseit; csak a maga *tágabb, átfogóbb rendje egyik lehetséges mozzanataként* él velük.

De ugyanennyire kell hangsúlyoznunk azt is: korántsem valami fosszilis maradványként, periférikus mozzanatként! Hiszen ez a logika a történeti fejlődés oly döntő és tartós korán át volt a zene teljes egyenmű közegének lényegi, meghatározó működési elve, hogy nyomtalan, abszolút felszámolásig menő felszívódása, háttérbe szorulása – lehetetlen... Jelentéseit, viszonyait a Bartók-zenében a *nagy egységek* (tételek, azokon belüli szakaszok) egymásra vonatkozása sokkalt felismerhetőbben, plasztikusabban őrzi, mint az egyes harmónia-kötések egyedi pillanatai. Pedig a tonális gondolkodás kezdetein és fejlődésében – történetileg, logikailag természetesen – amaz, a nagyobb, globális tagolás, a szerkezetet teremtő *elv* származott, vetült ki a dallam és harmónia egyedi-pillanatnyi fordulatainak „mintáiból”, vonzás-taszítás-törvényeiből... Csak az imént esett szó a „lassú bevezetés” egyértelmű tonika-domináns útirányáról, – s a tonális gondolkodásnak ez a történeti rétege és módszere (tisztán, vagy többé-kevésbé fedetten, burkoltan) él és érvényes lépten-nyomon: a zenében *évszázá-*

2

Wun - der hört ihr sa - gen
 Once - there was an old man *più mosso, ♩. 150-160*

25 *pp* *cresc.* *mf* *unis.*

S. *pp* Wun - der hört ihr sa - gen. Von dem al - ten Man - ne
 Once - there was an old man. Whose treas - ure, whose treas - ure

A. *pp* Wun - der hört ihr sa - gen. Von dem al - ten Man - ne
 Once - there was old man. Whose treas - ure, whose treas - ure

Coro 1. hei
Once Wun - der hört Who treas - ured
Once *cresc.* *mf*

T. gen. Wun - der hört thr sa - gen, vom al - ten Man - ne.
 man once, once, once, once, Who treas - ured, mine sons
unis. *cresc.*

B. gen. Wun - der hört Who treas - ured
 man

S. *pp* Wun - der hört ihr sa - gen. ja.
 Once - there was an old man once,
 ja.
 once,
 once,

A. *pp* Wun - der hört ihr sa - gen. ja.
 Once - there was an old man, *cresc.* once,
 mf

Coro 2. Wun - der hört ihr, hört!
 Once - an old man, once,

T. Wun - der hört ihr, hört.
 Once, once,
 hei.
 Once, Wun - der hört ihr.
 Once, Hey! An old man

B. Wun - der hört ihr, hört ihr.
 Once there was an old man

25 *pp* *cresc.* *mf* *unis.*

più mosso, ♩. 150-160

dok során felépült „magáértvaló világ”,... önmagába zárt kozmosz” elfeledhetetlen mozzanata ez, történelmi tudatunkból kitudhatatlan.

...Anélkül, hogy valaha is nyomtalanul tűnt volna el, süllyedt volna alá – feltűnik a nagy forma architektonikáját elrendező funkciók viszonyok felerősödése, a Zongora-sonátával, a III. és IV. vonósnégyessel megnyíló új időszakban. A bartóki dallami-harmóniai nyelv mozgás-módjainak az az új totalitása, amely meggyőződés szerint Kárpáti elemzéseiben tárul fel a leggazdagabban és legmélyebben, – ugyancsak épp ezekre az évekre érett maximálissá – s ha van ilyen a művészi fejlődésben –, „véglegessé” a maga eddigi irányában. A nagy forma funkciók logikát is beépítő organizációja valóságos *áttörésként* jelenik meg benne.

De ez az áttörés megint csak nem abszolút szembenállás az „*eddigi*”-vel (ami most éppen a kibontakozott, totálissá vált *nagyon-is-új!*), hanem valójában hallatlanul sokrétű, humánusan élménygazdag *közvetítettség*. Fél évezred óta „természetünké” felszívódott, önmagunká-sajátított történetiségünk minden elveszthetetlen öröksége most megkerülhetetlen új döntések szférájába, kimeríthetetlen-korlátlan mozgásterébe kerül, összeér, forró életintenzitással összekulcsolódik velük. Kérdez és másképpen válaszol, tagad és megújít, felbontja és megszakítja az ebben a félévezredben felépült valóságképe, logikája láncát és hitet tesz egy hosszabb távú, tágasabb kontinuitás megszakíthatatlansága mellett.

Lehetetlen tehát a „funkciók logika” abszolút felszámolása, törlése, olyan művészi magatartás adekvát nyelvi közegében, amely történelmi utunk világot változtató kontinuitását éli magáévá és mutatja fel. Azt a kontinuitást, amelyet a könyörtelen tagadásai szabdalnak és csak ezeken tör át, és ezekben az áttörésekben valósul meg igazán. Emberileg, történelmileg kiküzdött, ezáltal egyszer birtokunkká vált élet-normák, minőségek, tartalmak megidézéséről van szó, – humánus értékük, a mában való helyük-lehetőségük újra-felméréséről: „fy letünk végre mi hű meghallói a törvényeknek”. A Bachot idéző indítás után újra az európai-történelmi ember teremtő-eszmélő aktivitásának, nagy „lehetőségeinek” egy kiemelkedően emlékezetes órája idéződik fel. Az 1. tétel csodálatos fényben felszárnyaló – kibomló és aláhajló-összezáruló – íve (I.27–58.) a *reneszánsz polifónia* hangrendszeri és formálási útjait járja, eszközeit újítja.

1. tétel, 1.

Az új dallam azonban, amely a teljes tétel tematikáját meghatározza, eol-dór sorával, tagolásának tiszta kvint-kvart relációival, nem csak a nyugat-európai (flamand, olasz...) cinquecento világhoz köt, de a magyar népdal egy jellemző szókinchéhez és sorszerkezetéhez is. A hangrendszer és a dallamstruktúra – spontánul, felderülten, kitarulkozó gesztussal – egyszerre fakasztja fel ezt a két „tiszta forrást”, mintegy egyesítve, azonosítva hozamukat. Annak a történelmi folyamatnak, amelyben a magyar zenekultúra, éppen legsajátabb erői kiteljesítésével, a döntő, alapvető európai kontinuitásba lép, alig van szuggesztívabb „jelképes pillanata”. „Egyik kezünket még a nogáj-tatár, a votják, cseremisiz fogja, másikat Bach és Palestrina...” – Kodály¹³ gondolatába, néhány év múltán, akár bele is csenghetett ennek az indításnak, s nyomában ennek a harminckét ütemnek, öntudatlan-felejthetetlen emléke is (mint ahogy ebbe a zenébe magába – a Kodályé).

Az ének-kezdet („Volt egy öreg apó...”, I.17) tompa derengésű párafüggőnye felnyílt tehát: „ittthon” vagyunk, ismerős tájon. A *célhoz ért, feloldó* jelleget (I.17– 22. distanciális szimmetriájának statikus félhományával szemben) a sorperiodika, benne a dallami-harmóniai mozgások új, szüntelen továbbhaladó *dinamikája* tartalmazza, a diatonia alap-kvint-oktáv tagoltsága, a belőle fakadó „íves” szerkezet: mindaz, ami a modális és a tonális mozgásrend között közös elv. Nem egyik-másik mozdulatlan pont, hanem lépéseinek iránya, koordináltsága lesz a humánusan, európai módon *ismerős* ebben az „ittthon”-ban. Magyar dallama pedig nem „tájjelleg” ad neki; a kibontakozó problematika történelmi „itt és most”-ját rögzíti és teljesíti be.

Dal ível fel a kettőskar váltakozó énekének első két sorában: a cisz-dór sorra felső kvint-váltása, gisz-eol válaszol; a megszólalás „hagyományos”-ismerős melegségét, szenzualitását tölti a $\frac{3}{4}$ indítás is. A várható és elinduló harmadik dallamsor fordulaton (I.31–34.)

már egymásba kulcsolja-torlasztja a két kórus. Ez a sűrítés feszíti a dallam két szélső hangját (1. kórus S.: fisz – T.: c) poláris szembenállásba, amelyet Lendvai kiemel¹⁴. Két – rövidebb! – ütem alatt ugyanis zuhanó moduláció állt be: I.27–32.-ig az 5 kereszt diatonijának – „lengő” finálisú – körében jártunk, most 1 keresztig süllyedünk alá¹⁵. A *dal* – a harmadik sor összesűrítésével – felbomlik, nem fejeződik be, nincs „negyedik sor”, megindul a *tétel középső szakaszának* (I.34–47.) új mozgása.

1. tétel, 2.

Persze, nem gyökeresen új ez: az egész művet indító, fel-alá hullámzó, egyenletes skálamozgás ott volt I.28. és I.30.-ban is, de csak a zenekarban; az új szakaszban plasztikusabban az előtérbe: a kórus szólamaiba lép. Sejtelmes-távoli, második-hétfokúságú modusza eltűnt, átalakult itt: minden szólama, fordulata az 1 kereszt diatonia – európai-történeti és magyar népdalbeli – moduszaiba otthonosul; *többrendszerűségről* nincs most szó, „csak” polimodalitásról. Magva, centruma az e-eol, de imitációinak tercekben felépülő boltzata C-lfd-ből indul és minden új ütem (I.34–38.) és új szólam belépése ennek a rendszernek egy-egy új modusza: e-eol, G-ión, h-frfg, D-mixolfd – miközben az a-dórt háttérként vetíti az áttört, vékony zenekari faktúra az egész, vokális „kidolgozás” mögé... Mielőtt, az eddigiek következetességében, fisz-lokriszi-ig feszülne a logikus sorozat, elfordul (I.40.) – és nyomában a timpani lüktető döngésével megemelt h-orgonapont felett szárnyal fel a tétel *váratlan pátoszi tetőpontja* (I.42–47.) „in rilievo” e-dór éneke.

A két dallami anyag rejtett, mégis lélegző, mozgékony egyensúlya élteti végig a tételt, A „hullám”-skálátéma I.27.-től is jelen van, de a kvintváltó daltéma mögött a háttérben. I.34–42.: meghatározója lesz a középész emelkedő vonalának – és ívei, hullámhegyei-völgyei közé zártan ott lüktetnek, „kidolgozás”-jelleggel, a *dal* tisztakvint, -kvartos, cambiátás fordulatai. Most, az I.42.-vel elért csúcson újra összeáll a dal két (és elkezdődő-felbomló harmadik) sora; skálamotívumunk erre a döntő hat ütemre el is hallgat, – hogy I.47.-től egyenes emelkedésben (*nem* hullámvonalban) szólaljon meg újra a vonósszólamokon.

A tétel felderülő, intim-otthonos indítására emfátikusan, drámai módon felfokozott válasz érkezett, a kezdő cisz-gisz kvintváltású sorpár felső „paralleljén”, e-h dór váltásában. Pátosza új fényben, erőben mutatja fel a – josquini-palestrinai-kodályi szókincsű – daltéma európai-magyar közelségét, ismerőségét, megnő, súlyosabbá válik a jelentősége. A csúcspont szerves, érlelődő fokozás céljaként jelent meg, de váratlan színezetben: ennek a sajátunkká élt, humanizált, múltat-jelent egyesítő otthonnak világát, egész étoszát egyszerre *fenyegetettség, veszélyezetettség* légköre fogja körül... a műben itt először feltörő szenvedélyes hangsúly: közelgő, még ismeretlen tragikum előjele.

Most – mintegy e riasztó jel nyomán – nyugtalan sietséggel kezd bomlani, leépülni ez az oly szilárd belső rendezettségű világ... Hat ütem műve, folyamata ez, a *tétel leszálló ágáé*, szorosabban – a kóda nélkül – vett harmadik egységének (I.47–52.) tartalma.

1. tétel, 3.

I.47–49. még nyugodt, fokozatos átmenetet létesítene a két szakasz közt, csak a moduláció üteme válik türelmetlenebbé, sőt „határozatlanabbá” (l. a már említett, vonósokon emelkedő skálátéma disszel-d-vel bimodális vonalát!)¹⁶ I.50.-re felkiáltó, szintje jajduló disz-pentaton-ra érkezünk (újra a szenzuális melegségű $\frac{6}{4}$ felrakásban). S innen minden háromnyolcadnyi „ütés” mozdulata: ennek a l-m-r-l dallamnak, a pentatónia alapfordulatának, imitációja, félhangonként torlóda, süllyedve alá. A kiteljesedett, emberi léptékű mozgások, arányok „palestrinai” nagy fvű elrendezettsége (I.27–47.) már-már lepusztul, „visszavétetik” itt, extatikus-misztikus „okeghemi” túlfeszültség gomolygása borítja el... A hallásnak szinte alig jut ideje modulációs láncként érzékelni, az imitált dallamegység pontos-következetes *nül*-sűrűsége sikolyokkal riadt zaklatottság jelévé lett, sietős búcsúzásé, amely szinte eltakarni igyekszik a múltba süllyedő képet. De az imitációk nyolcszori sorának félhangja utoljára, kilencedszerre

nagyszekunddá zökken (I.52. gisz-fisz) és a fisz basszus most már – a kódán át, a tétel végéig – a bevezető óta nem hallott *alaptionika nagyterceként* nyugszik el.

Az abszolút leépzülés, a visszavétel mégis lehetetlen. A lázas sűrűségű imitációk aláhulló menete végül lecsillapulva, a tétel egyszerű fogalmazású és lenyűgöző mélységű kódájába torkollik (I.53.–58.)

Hallhattuk, megfigyelhettük: a teljes első tétel tonális folyamata egyértelműen, kizáró módon „*d-idegen*” (a különös kifejezéssel újra csak a harmóniai helyzetek, összefüggések és részlet-tonalitások – d-hez mért – funkciós eldönthetetlenségét hangsúlyozom). Gondoljuk-éljük újra át az egész tétel áradó-hullámzó folyamatait, cisz-gisz bázisú intdításától középrése (I.34...) c–e... stb. emelkedésén, e–h csúcspontján (I.42.) át a felfokozott sűrűségű, kromatikus sorban kilenc pontot érintő aláhullásig! Tonális menetének úgyszólván fő „hangsúly”: „*nem d*”, nem a bevezetésben megalapozott tonika. És most, a kódához érve, a formát alkotó első „nagy” hangnemi kötés – a kezdethez kapcsol, *az eddigi egészet* fogja át.

Végsőkéig letisztult, lapidáris a zárás dallami és polifón szava. *Felső* (I.53.), *majd alsó* (I.54.) *kvint, a- és g-índítás fogja körül a kétszeri* (I.53.) *d-belépést* (a dallam mindannyiszor csak tetrachord keretben fordul, utoljára száll csak fel megnyújtott dór szextjére). *A tiszta kvinteknek ez az elemi szimmetriája az alap körül* – jelképpé erősödik. Évezredes dallamosság „fves-architektonikus” járásából, ez lett a reneszánsz polifónia imitációinak elsődleges hangköze. Ebből fakadt aztán, kevéssel utóbb, a szűkebb értelmű, a feszítettebb belső dinamizmusú tonális rend, a dúr-moll világ *funkció-mozgása*... Elemi, „csfura”-jellege ellenére, dallamvonal és imitációs rend „évezredessége” ellenére – nem „ősi”, nem archaizáló a megidézett kép, hanem éppen a megépített és birtokba vett, humanizált világé: *az európai újkorosság vívmányáé*. A szövegbeli „nem nevelte őket semmi mesterségre” ősvilági életképhez – a zenének valójában semmi köze sincs. Az egy központ köré szerveződő, feltisztult kilátás és perspektíva világképe ez: „*gyönyörű képességünk, a rend*”. Grandiózusan kitágult és grandiózus feszítéssel zárt kiteljesedésére ismerünk néhány év múltán: a „*Zene húros-, ütőhangszerekre és cselesztára*” első tételében.

Ennek a rendnek első, naív állapotából kiszakadni: máris tragikumot előre vetítő, fájdalommal terhes folyamat. De korántsem valami fejlődésmentes, szűz ősprimitívsegtől kell búcsút vennünk itt. „*Régi*”, korai emberi elrendezettség *kiteljesedéssel, totalitással biztató* szépsége az, amely elvész, lassan eltűnik ennek a zenének csöndjében. Az vár majd vissza, az hív haza, hogy értékeit – elszakadás, felbomlás, kibékíthetetlen szembenállás *világdrámájának* pokol-útjait megjárva – újult tartalom perspektívájával hódítsuk vissza egyszer.

...A hat ütem óta álló *fisz* basszus-organapont, mélyen és csöndesen, talán már sejtet valamit egy ilyen távoli feloldásból, amikor a tétel utolsó dallami mozdulata, az énekkari basszus *f-c-d-je* kicseng. „*Sietős búcsúzás*”-ként írtam körül az előző (I.47.–52.) szakasz intonációját; – búcsúzás ez is, de – a bevezetésen és első tételén átfelőlő tonális erejével – szilárdító, lezáró tartalmú. És épp ez a „*végleges*” zárás tartalmazza-szuggeralja, hogy az itt feltáruult humanitás rendezettségét, elért és elérhető harmóniáját, *múlhatatlan szépségét* őrizzük, ne felejtjük el, a nagyon távoli újra-összezárulásig. (3. kotta. I.53.–58.)

*

A tételhatárok fordulatai közt, tempó-, mozgás és karakter-váltásaikban, kétségtelenül – közvetlenül szembetűnően is – ez, az első a legeruptívabb, leghevesebb kontraszt. Ezért emlékeztet a legnyltabbban, legegyszerűbben tételhatárok hagyományos alakjára, persze, már a Beethoven óta öröklött „*attacca subito*” elv jegyében.

Nem egészen alaptalan itt a szövegben gyökerező, „*verbális*” dramaturgia társítása. Bonyos értelemben valóban nemzedéki fordulat képe tükröződik ebben a váltásban, ismerősnek, tipikusnak tűnő generációs szembenállás. Visszatekintő, megidéző, – értékörző mozzanat nyitotta meg a teljes zenedrámái folyamatot, most pedig féktelenül aktív, új dinamizmustól feszülő, erjesztő, bomlasztó erő lép fel. Nem csak az új tempó, a vad aszimmetriákból osztinátóvá mámorosodó, száguldó-dübörgő ritmus, az ismétlődő kvart-motívum mágikus, önger-

3

S. *Solo*
 Leht' sie nichts als die ses:
 On - ly this he taught them:

A. *Solo*
 Leht' sie nichts als die ses:
 On - ly this he taught them:

T. *Solo*
 Leht' sie nichts als die ses:
 On - ly this he taught them:

B. *Solo*
 Leht' sie nichts als die ses:
 On - ly this he taught them:

Coro 2.

Piu tranquillo, ♭ = 132

55

Berg und Tal durch-strei-fen, Hir-sche auf-zu
 Hill and vale to wan-der hunt-ing the no-ble

jesztő energiája s a szikár, csontkemény hangszerelési szfn, – nem csak ezeknek az elsődleges-szenzuális valőröknek össz-effektusa hirdet ilyen értelmű fordulatot, de a tétel szerkezeti, műfaji újdonsága is: a *fúga*.

(*Kitérés, a fúga-örökség problémájára*)

Pedig a fordulatnak ez a két tartalmi tendenciája, első látszatra mintha épp egymás ellen feszülve egyesülne. Kettejük közt a fúgaszerkezet mintha egy újabb, historizáló, stilizáló elemként lépne fel. Úgyiszlóván *majdnem* meggyőző interpretáció méltathatná itt ezeknek a lázadó, agresszív elemeknek (amelyeket joggal szoktunk meg az Allegro barbaro tipológiájában általánosítani) gigászi erejű „szintézisét” a vele szögesen „ellentétes”, összefogó, rendteremtő stabilitás „szigorú” elvr világával, a fúgával. Öröklött, hagyományos zeneszemléletünkben ugyanis ez az utóbbi éthosz társul, szinte mozdíthatatlanul, a fúga (természetesen és kimondatlan is a bachi fúga) zenetörténeti képzetéhez.

De régesrég ideje volna átlátnunk már, hogy ezt a – legalább is egyoldalú – képet a kései polgári tudat rossz lelkiismeretű konzervativizmusa alakította ki: kb. az utolsó száz év zenetörténeti-esztétikai gondolatvilága. A maga kora valóságos, világot mozdító erővel, alapvető változás tendenciáival szemben ez a késő polgári tudat már *defenzívában* élt; saját léte-fejlődése legnagyobb emlékeit is átalakította ez a helyzet. Valaha az *övé* volt azoknak a világ-formáló öröknek „mindenre képes” lehetősége, reménye, – 1860–80 tája óta mindinkább a mozdulatlan nagyság-fenség nosztalgikus tiszteletévé stilizálta át őket... Így azonosult a bachi fuga normája valami végletes-abszolút módon elvont mélység, valami, szinte emberen-életen-túli „kozmosz” tökéletesség eszményével... Az éppen hogy *sajátosan emberi* „kozmosz” teljességet alkotó belső dinamizmusa, a Bach idejében csak nemrég bontakozó tonális-funkciós energiák, amelyeknek új erőforrásuk a *transzponálható, modulálható, a totális világ totális hangterét bejáró mozgás* magasfeszültsége volt – alapjában „nyugtalanító”, az értelmezésben megzabolázó kodifikálásra váró erő volt e kései szemlélet számára. Így nyert, egész nemzedékek számára – a legtisztábban „abszolút” zene minden „ideologizálás” ellen tiltakozó eszménye – igencsak markáns ideológiát...

Pedig az, hogy fúgák zenetörténetileg első hatalmas gyűjteményének Das wohltemperierte Klavier a címe – nem két stílusteremtő véletlen időgyezésének műve. Az új polifón szólam-szerkezet komplex, „magas” összefüggésteremtő erejének épp ez a rugója, a most megnyílt energiaforrása: a *mozgó tonalitás rendszere*. Belső egységében az egyenletes temperálás tárta fel, épp a mozgás, változás teljes és hiteles permanenciája által – a világkép hiánytalan és roppant dinamizmusú „zártágát”. S ez mégsem a maga, valamiféle, eleve jelenlévő elvont „egészenben” áll, hanem tematikus „indítékok”, tonális (funkciós, harmóniai...) feszültségek és oldások ezernyi, új meg új konkrétumainak eleven lüktető folyamataiban újra meg újra valósul meg. Ha szabad eljátszani a kortárs Leibnitz ismert szavával: „harmonia – nunquam praestabiliua” világa ez, olyan harmóniáé, amely a maga tettrekész erőire ébredt humánium – útját-sorsát felmérő – újra meg újra megívott akut küzdelmeiben jön létre. Ha „beteljesedés”, célhoz-érés a zene történetében a fúga – úgy egy feszítő *kitérés*, egy addig példátlan dinamikájú erupció kiteljesedése, totálissá szélesedése.

...A vadőz hajszára induló kilenc fiú „allegro barbaró”-s, vad robagása: nem a tagadástiltás egyoldalúan eruptív, bomlasztó ereje, amelyet – historizáló erőszakkal – „mégiscsak” megszabályoz valahogyan „a” *Fúga* civilizáló, nyugateurópai házirendje. A „két” tényező, együtt-egymásban indít rohamot, kitérőt-totális világ újult birtokbavételére.

Annak a tágabb intonációs területnek emlék-köre, társítása, amelyet a keretező (s a fuga-expozíció is túl, tovább döngő-csattogó) zenekari ritmus magával hoz – korántsem békésen, magától értetődően lép ebbe a szintetizáló kapcsolatba a fúgával. A Bartók-zenében úgyiszlóván kezdettől jelenlévő tendencia ez, – de az imitatív-polifón rendtől merőben eltérő formálási utakon él, bontakozik: az egész karakterkör „névadó” típusaként megnevezett Allegro barbarótól, a Szviten, a II. vonósnyegyes, vagy a Tánc-szvit második titélén át, a Szabadban-sorozat Hajsza-jáig... a jelenlegi összefüggésünkbe szorított vázlatossággal jellemezve: egy-egy

lépést, vagy néhány hangnyi (de néhány hangban is tipikusan népzenei eredetű) fordulatot mágiikus-bűvölő szuggesztíóval ismételtető dallamjárás; minden metrikai sztereotípiát amorf módon szétfeszítő, korlátlan szabadságú ritmika; „zörejes” összhatású, de maximálisan organizált „hangcsomók” többhangrendszerű harmóniavilága... nyilvánvalóan csak egyik rétege, tájegysége ez a Bartók-zene teljes, komplex világának – s a megformált egészbe integráltságának kérdéseit még csak fel sem vetettük itt. De ez az egy: bizonyára a *polgári zenekultúra minden eddigi – és mégoly tágas – tipológiai körének leghevesebb áttörése* századunk első harmadában. Áttörése még bármily népzenei elemek legkülönbözőbb modorú szíves vendéglátásának is, az elmúlt század, a századforduló mégoly képlékeny, „mobil” berendezésűvé táguolt otthonában. A nem „befogadott”, nem nosztalgikus illúziókkal háziasított *népi* világa ez, „új nép, másfajta raj” békülékeny-beilleszkedő hajlamok nélküli megszólalása.

Feltűnő és nagyon jellemző: amikor, korábbi években, ez a (jobb híján hagyományos szóval) „tematika” néha fugátos fejlesztés dramaturgiájában kapott helyet, – gyötrő, pokoljáró, egyenesen pusztító küzdelem képei tárultak fel. Hol a téma alakja, hol a belépések hangközviszonyai lázadtak, törtek szerkezeti „rendeltetésük” ellen, mint A csodálatos mandarin „hajsza”-jelenetében, vagy a III. vonósnégyes második tételének vége felé...¹⁷

„Bartók zenéje, cselekményes, verbális közegben, most másodízben társítja a fugát nevének – latin, olasz – nyelvi, etimológiai eredetével: futás, szökés; logikája másik oldaláról: üldözés, „hajsza”. A *csodálatos mandarin*-ban, 11–12 évvel korábban, centrális-szimmetrikus (bő-szekundjaival bizonyára arab gyűjtések tapasztalatait is beépítő) tonalitású téma, motorikus osztinátó ritmus – és amorf-kaotikus szólam- és hangközszűrtő belépési rend komplexuma: barbár, „szub”-civilizációs elementaritás lázadó offenzíváját jelentette meg. A fugátoszakasz végére az ebből – *ekkor épp csak ebből!* – fakasztható új, humánus kiteljesedés mámorláng nőtt fel...

2. tétel, I.

Egészen különös, egyedi jelenség a fúga-szerkezet kezelése a Cantata profana második tételében is.

A tétel vertikális egységében a szorosabban vett fúga-folyamat – a fafűvőkkel erősített énekkari szólamokon – és a barbár, „dionüzoszi” száguldás dübörgő allegro-zenéje – a vonósenekar uniszónójában, az ütők osztinátóiban – úgyszólván végig plasztikusan, élesen elkülönülő életet él, látszólag pusztán „párhuzamos” egyidejűségben. Nem csak a partitúra-kép vizualitása: „épp-így” hangszerelt, hallható szétválasztottság ez. Harmadik, összekapcsoló réteggé él köztük a rézfúvó csoport: jelige-rövidsége szorítkozva utána-visszhangozza a fúgatéma-belépések tiszta kvint-tiszta kvart-oktávra általánosult mottóit (ebben a felrakásban: I.74.–100. Onnan változó hangszerelési csoportosításokban, de elvileg hasonlóan). Így a tétel egész lefolyása (bármily paradox benyomás ez, hajszáját-rohamát, döngő-dübörgő száguldását átélve!) végül is egy sajátosan *sztatikus, alig-mozduló* külső keretet kap. „Lefojtott”, szüntelen robbanásra kész szorításba zártan, annál sűrűbb, akkumuláltabb dinamizmussal él, halad tova benne – maga a fúga folyamata. Az egymástól (köztudat, közérzet szerint) „idegen, távoli” szférák közt még együttélésük, ütközésük nyelvi-szerkezeti módja sem egyenleti közvetlenül simává az újértelmű szintézis útját.

Az első tételt záró d-t hosszan kitartja a négy kürt – s a rácsapó vonós-uniszono esz-b osztinátójában – do-so! – vitathatatlanul *esz* az elindító új tonika. Még akkor is az, amikor a fagot esz-b-f belépése már b centrumú tritóniává tágtf. Esz-„érzetünk” mellett épp az átnyújtott, megelőző zárással létesült kisszekund-súrlódás szól a leghatározottabban. Nagy egységek – egész tételek, vagy nagyobb részek – ilyen kapcsolására hallástapasztalatunk jellegzetes bartóki összefüggésként emlékszik, utoljára a III. vonósnégyes első két részének határán.

Tovább száguld, dübörög még a vonósenekari uniszono „ostinato barbaró”-ja (bár fokról-fokra átveszi majd a hangkészlet váltását, tágulását), amikor a fúga elindul, most már

egyértelműen B tonális alapról. Témájának *modalitása és ennek további alakulása, megannyi módosulása az egész tétel formáló dinamizmusának csírája, meghatározója.*

A dallamnak már kiinduló alakja is markánsan polimodális: harmadik és negyedik foka egyaránt forgó, alternatív. Fontos mintája annak a dallami elvnek, amelyet Bartók maga „polimodális kromaticizmus”-ként definiált, s amelyet Kárpáti oly behatóan és meggyőzően elemez.¹⁸ Állítsuk mellé egy-két jellegzetes „mutációját”, a fuga továbbbszövéséből, – mindjobban meg kell győződnünk róla: ez a dallamtípus *kivételesen* Bartók (másutt jogos és lényeges!) minősítése alól, hogy „a leszállított és felemelt hangok egyáltalán nem alterált fokok; diatonikus alkatrészei egy diatonikus modális hangsornak.”¹⁹ A Cantata profana fúgatéma-alakjaiban az elforduló és visszaállított hangok: melodikus *alterált fokok*, minden esetben egy-egy időleges, menetközbeni „céla” forduló „mobilitás” lépései. A Wohltemperiertes Klavier témáinak egész „családja” él az időleges-lokális kitérések és visszavonásuk hasonló, melodikus „forgásaival”. (4. kotta 18–19. oldal.)

Ez a dallamtípus, *hajladozó járásával*, alapvetően az egyenletes temperálás új korszakának szülötte, a megnyíló és újra záródó, mozgó tonalitás, a célra törő, célt érő és új célt kitűző permanens dinamizmus világkorszakáé. *Ennek* végső, tömény tartalmú dallami-harmóniai-polifón absztrakcióinak megvalósulásában áll a bachi fuga-nyelv „elvontsága”.

Fúgatémank első modusz-változása (I.78., alt, „comes”-belépés) nem más, mint amit a tonális válasz barokk hagyományja szinte „automatikusan” szükségszerűvé tesz: a -1 q²⁰ indítás az első motívum végén fordul +1 q-té, a „dux” e-b-jére nem a-esz, hanem a-f válaszol. A bachi fuga comese a tonális válasznak ezt a helyreigazítását már a harmadik, negyedik hangon meg szokta tenni; a bartóki comes dallama itt majdnem végigment -1 q-ben, sőt: második motívuma újra abba „esik vissza”: alsó kvinten válaszol (I.81. az I.77.-re), s ezt megint csak a tritonusz-proposzta nagyterc-riposztája (d-asz-ra g-esz) korigálja. A második belépés-párban pedig a basszus (I.86.) válasza a szoprán (I.82.) hívására már *végig* vállalja az autentikus q-süllyedést... Páratlan, szófukar ökonómiával – ennyivel, a négy szólam mindössze 1-1-szeri témabelépésével, – le is futott a fuga-expozíció. Ez az úgyszólván szavankénti és iskolás-mechanikusnak tűnő elemzés csak egyet kíván most újra hangsúlyozni: ennek a fugának, s témája modális módosulásainak a tendenciái alapján kezdettől fogva *tonális* értelműek, s az egész mozgását organizálják. Elsősorban ezzel kelti a tétel a „barokk stilizáció” képzetét és benne – az első tétel lekerekítően felvett, belsőleg statikusabban „zárt”, diatonikus-modális emlékd világával, a reneszánsz motettáival szemben – a történeti, vagy legalábbis „generációs” váltás képzetét is: váltását, az ellenállhatatlan dinamizmussal berobbanó „wohltemperiert világkép”-re.

Bartók tételrendi építése persze nem „zenetörténeti emlékek” tervszerűen kronologikus képsorát állítja elénk. Bármily élesek, feltűnőek az ilyen irányú fordulat nyelvi, hangrendszeri jegyei, – a fordulat lényege mégsem az egyik, *bizonyos-konkrét* „zenetörténeti korszak” emlékképének felváltása az őt követő, bizonyos-konkrét, új korszakéval, mint „épp-azzal”. Az ilyen irányú váltás: legszemléletesebb stiláris „modellje” egy eruptív, szembeforduló dinamikájú történésnek, mintegy „általában”. Olyan pillanaté, amelyben az ember hirtelen felszegi fejét, hogy új módon nézzen szembe a világgal. Az akció hősei nem valami „ősi”, természet-kínálta „szabadság”, hanem *a világ alakítása, formálása* felé törnek az utat feltarthatatlan vágatájukkal.

2. tétel, 2.

...Az új szakaszban (I.89...) különválnak a téma két motívuma, félsora. Az elsőnek három – változott moduszú – belépése hirtelen ragad új hangnemi területekre, a második (I.96...) sürgő, torló, tiszta-kvint-láncú kánonban röpít tovább. Egyszerre (I.101.) minden polifón szólammozgás a hívó-válaszoló kvint- és kvart-kiáltásokra redukálódik, most már az énekkarban is a rézfúvókar eddigi „mintájára”. A fuga dallami-polifón folyamata, önmaga feltorlasztott energiáinak „kritikus pontján” – szét pattant.

70 (4)

T. 1.2 *(Tutti) f* *d. 116*

Hoi ho!
Through for - *marc.*

A. 1.2 *(Tutti) f*

Hoi ho! Weit in dunk - len
Through for - est a - rov - ing -

T. 1.2

Weit in dunk - len - Wäl - dern, wie - jag - len die Küh - nen, hei! In - wei - - len,
est a - rov - ing - Hey - yah! They - bound - ed a - hunt - ing, Hey! Through for - est, Hey -

75 *marc.*

80 *(Tutti) f*

S. Hoi - ho! Weit in dunk - len - Wäl - dern, wie -
Through for - - est a - rov - ing - Hey - yah! They -

A. Wäl - dern, wie - jag - len die Küh - nen, hei! In - wei - len, in wei - len, tief
Hey - yah! They - bound - ed a - hunt - ing, Hey! Through for - est, Hey - Through for - -

Coro I. 2. in - tief - - dunk - len - Wäl - dern, dort jag - len - sie, all die Brü - der,
Through for - - est a - rov - ing, They bound - ed - hunt - ing, All slur - dy

T.
B.

80

U. E. 10.614

85

S. jag - ten die Küh - nen, wie kühn - sie jag - ten, jag - ten das Wild! Hoi - ho!
bound-ed a hunt-ing as hunts - men-hunt-ing. Hey! hunt-ing. Hey! Through for -

A. ———

Coro 1.2. dunk-len Wäl-der, weil in dunk-len Wäl-der, jag - ten sie, weit im-
- est a - rov-ing, hunts-men. all a - hunt-ing. hunts-men all, hunts-men-

T. al - le Brü - der, neun stolz - ed - le Brü - der, ed - le Brü - der. Hoi, hoi -
sons and bro - thers, slur - dy sons and bro - thers, slur - dy bro - thers. Hey! Through

B. (Tutti) f
Hoi ho! Weil in dunk-len Wäl-der, wie jag - ten die Küh - nen, hei!
Through for - est a - rov-ing, Hey - yah! They bound-ed a hunt-ing, Hey!

90

S. Weit in dunk-len Wäl-der das Wild sie jag - ten rast - los, hoi - ho. Wie sie
est a rov-ing. Hey - yah! As hunts-men all a - hunt-ing Hey - yah! They

A. Weid jag - ten al - le Brü - der, hoi - ho, in dunk - len Wäl - dern, dort jag - ten
all, Hunts - men, all - a - hunt - ing, they fol-lowed a - hunt-ing, Hey - yah! A - hunt - ing.

Coro 1.2. ———

T. ho, weil in wäl-der, in lief - dunk - len Wäl - dern, ja, dort jag - ten
for - est. Hey! Through for - est, Hey! Through for - est a rov-ing, through

B. All die neun stolz-ed - len Brü - der, all die Brü - der jag - ten rast - los Hoi - ho!
All nine sons and slur - dy bro - thers, All the slur - dy sons and bro - thers, All - nine -

A harmóniai-tonális léptekkel egyúttaladó vonós-uniszono leállt. Négy kvintlépés – és semmi más – hasít egymásba, néhány ütemen át még „dallam”-lépésekben: d-a, a-e, fisz-cisz, cisz-gisz; aztán már csak lihegő, lüktető akkord-lecsapásokban, két kvint-hármassá (d-a-e és fisz-cisz-gisz) feszülve²¹. A d-től giszig terjedő, 3 keresztes kvintoszlop tiszta diatóniájának feszítvája ez – készletéből középpűt a h hiányzik –, a mű alaptonalitásának *tengelyén*.

A mozgó tonalitású „polimodális kromaticizmus” hangrendszeri sűrűsége rendkívül erősen átszakadt, fellazult ezzel a fordulattal. Diatónia könnyebb, hang-ritkább léggömbre lesz úrrá, jó húsz ütemre. Sőt, többnyire ennél is levegősebb, áttetszőbb a hangzó szövet: itt-ott (I.113...) még pentaton készlete is hézagos.

Ebbe a „hézagba” vág, hasít bele a vadúzó hajsza elementáris, háromfokú jeladása a rézfúvókon. Fantasztikus az összefogó „hang-logikai” szervezethez: háromfokú a dallam, esz-b-f, és háromfokú e mikro-rendszernek, „mint ilyenek” egymás utáni megjelenése: esz-b-f, b-f-c, – másfél ütem kihagyás! – és, az irány megfordításával: asz-esz-b, – amelyre torlasztva szól az irányt visszafordító-körbezáró válasz: esz-b-f, b-f-c... (I.113.–120.). És még ugyanebben az ütemben „kinyitja a zárat” az egyetlen, „negyedik pozíció”-jú megszólalás: f-c-g... Nem csak fanfár, hívójel a tartalma. A tételnek ezt, a tonálisan már messzire szakadt pontját hirtelen visszaköti a kezdet esz-b-f alapjához. S egyszersmind, nyolcüteményi imitatív mozgásával, acélkemény kapcsot illeszt a fuga-folyamat polifóniájának hasítékába. – Mire a hangja elhal, az énekkar – hajszólo, eltolódott metrumban lüktető – akkorjaid (I.124.–132.) az előjegyzés nélküli, „fehér” diatónia területén járnak már (*ide* kapcsolt a fanfár negyedik – f-c-g – fázisa). Itt is a hétfokúság „belső rétege”, a pentatónia készlete uralkodik. Szinkopáló ütemeken átátzökkenve, zuhanó szekvencia autentikus láncába kulcsolódik végül a menet, lfd zárással torkollva – a fuga reprízébe. (I.132.)

2. tétel. 3.

– Amelynek beálltáról épp a kóruszólamok – mintegy nem vesznek tudomást. Aritmiás akkordikus vágatjuk, amely a fuga közepén indult, már-már felszámolta, felemésztette a fuga-folyamatot magát. S ez a roham itt, a szerkezeti határpontnál is feltarthatatlannak bizonyul, átröpül rajta. Ritmusát meg nem törve – a *vonószekción* csap rá a téma visszaterése: hat ütemen át zúgó f, V. fokú orgonaponton érkezik a fuga-kezdet b-tonalitásába. (A repríz „észrevétlenségét” ellensúlyozza a megismétlődés: a fafúvók prímében válaszolnak, csak I.138. fordít át +1 q.-be.)

A szövegkezelés is motíválja, hogyan marad ki az énekszólamok teljes rétege a szerkezetnek ebből a fordulatából. „És addig, hej haj, addig hej haj, és addig...” – kiáltják; „addig...”: a határtalan, mégis megjárható-elérhető és vállalt teljességig! – ez itt a roham célja, távlata. Mámorosan világgá kiáltott kitörés éneke, kitörésé, minden – mégoly meghitten humánus, bensőséges gazdagságú! – akár csak *relative is statikus* világ korlátaiból. *Így, ezért fuga ez a tétel s nem motetta többé, mint az első, ennek jegyében kell „1700” új élményköreit revelálnia, a teljes emberi magatartásrendszer váltásának: dinamikus aktívává válásának*, „pusztulás terhe mellett” kemény szükségszerűségét... 1930-ban.

Amiről a tétel kezdeténél szó volt – az „allegro-barrbaro”-jellegű osztinato keret és a szorosabban vett fuga vertikális rétegeinek külön-mozgása az apparátus-eloszlásban: most robbanásszerű „fúzióban” fut össze, széles, több sávú kontrapunktikává. A zenekar kétszeri téma-belépése fölé ível a *teljes kórus* csúcspontra-érése és zárul (közben ritmusában is összezárult) aláhajlása (I.136...), kvázi egy további „szólam”-ként, b eol-dór fokainak konszónáns hármashangzat-láncában... I.142. összeérő – de a mozgás megállását nem tűrő – tonikája most már *kódára* adja meg a kezdő lökést.

A témának – amely indult már eddig kvinttel, kvarttal, oktávával, s amely a vonós és rézfúvókarban tovább (I. 140.–144.) kiáltozza tonikai oktáv-belépéseit – rendkívüli energiájú, új kezdőhangköze támad, augmentálva kiemelten: a mindig autentikusan továbblendítő, „mellékdomináns”-tartalmú *kisszeptima*. Vele újra az énekkar veszi át a témaindítást: b-asz, esz-desz, végül (I.151.) asz-gesz.... Ütemről ütemre fokozódóan érezzük, hogy a fuga újabb – s most már bizonyára végső – erupcióhoz közeledik. A kórus két szólamra tömörül; fel-fel

csattan, maximális sűrűsége torlasztva, a „vadászfanfár” háromhangú jele. De már nem homogén háromfokúságban, hanem a *kétféle kvart* oly névjegyszerűen jellegzetes, bartóki modelljében: *d-asz-esz*, majd *fisz-cisz-g...!* Mégis, mialatt a redukálva-sűrítő hangrendi akkumuláció a külső tempót is accelerandóba gerjeszti, az egész apparátus szikrázva kavargó mozgásállapotába – *esz* (a szólamok többségében *disz-nek* írt) *la-pentatóniába* torkollik a folyamat: *esz-be*, amely a *tétel* kezdetéhez (I.60.–74.) visszazárva – *keretezi* a szorosabban (I.74....) vett, *b-tonalitású fúgát*. A következő pillanatban meghalljuk, miért nem szól, tíz ütem óta már, a pentatónia „*mi*”-je, – a fúga alaphangja – :*b*, *aisz*.

3. tétel. 1.

A korábbi minősítést, hogy „a tételhatárok fordulatai közt... az első a legeruptívabb, leghevesebb kontraszt” – nem kell visszavonni, vagy tompítani – de itt az ideje hozzátenni, hogy valami értelemben, valamilyen aspektusból *mindegyik* tételhatár a maga módján, „*leg-...*” a többi közt, egyszerűen, mert mindegyik, valami módon abszolút éles metszet.

Ahová most érkezünk – I.164.: a harmadik tétel kezdete –, hiszem, a mű legtöbb ismerője emlékezetében „*békíthetetlen*”, kataklizmaszerűen drámai cezúra... Fenntartható, igaz marad, hogy a vadászhajszva fúgája nem „egy újabb, historizáló, stilizáló elem” az első tétel viszonylag statikusabb, motetikussá emlékképe nyomában, hanem „*kitágult-totális világ újult birtokbavétel*”-nek képe, ahogyan megkíséreltem körülírni... S mégis, mindezt beleértve is: az új tételt megnyitó, ötször megszólaló, villámcsapás-hatású akkord visszfényében mintha minden, ami eddig volt – „*volt*” és „*felidézett*” dolgok civilizációjában, kultúrában őrzött örökségévé távolodna. Mintha sokkal tágabb tartalmú *kontinuitás megszakítása* változtatná meg itt a konstellációkat, mint bármelyik eddigi fordulóponton. Eltűnnek, alásüllyednek azok a – zenei-formai közegeikben – „*összeurópai*” emlékeztető tartalmak, amelyek az eddigieken, erejükben, sorsukban, elmúlásukban átfényltek.

Csodálatos azonban, ahogyan a „*kontinuitás*”, a szónak sokkal egyszerűbb – kompozitórikus-technikai – értelmében átnyúlik ezen a cezúrán: az időbeli-ritmikai lefolyásban és a harmóniai-tonális szerkezetben. A harmóniai tartalmában oly elválasztóan új akkord: még az előző tétel *záró leütése* is egyben. Leütés, amely kivételes módon, mégsem tud, nem akar igazán tételzáró, utolsó mozdulat lenni. A vadászfuga világhódító vágója, az „*aritmiás, barbaro*” száguldás – elfűlő, szinte extatikus küzdelemben *fékezhető csak le*. Még tágabb, szinte „*abszolút*” aritmiában, túlfut a célponton, az I.164. kétszeri, az I.167.–168. sűrűbb, háromszori csapásába, és – ha hihetünk tartósabb ritmikailag emlékeztetünknek! – még az I.176.–177. távoli echóvá késett hárfá-glassandójába is...! Miközben a zene teljes habitusa (a dallami-harmóniai-tonális „*paraméter*”) mindenestül kicserélődött körülötte, képrendszere metamorfózis-nagyságrendű változáson ment át. Ebben a „*felismerhetetlenségig*” új szférában elhal végül... mintha egy gyors tétel szünni nem akaró kóda-megerősítése ékelődött volna be a következő lassúba...

A-centrumú, két alapú és két szeptimájú akkord nyitja meg a harmadik tételt. Szólamainak hangszerelési eloszlása, s így hang-„*értéke*” korántsem egyenletes. „*Magvában*” – az ének-karon, négy kürttel, vonósokkal – voltaképpen „*d V⁴/₃*” szól: igazi domináns-helyzet a teljes mű hangnemi koncepciójában. A nyolc ütemnyi hangzástartalom *közepékenti* funkciója még kétszeri (I. 167., 171.) azonos összezárulással lesz félreérthetetlenül.

De igazán hiánytalaná a páratlan erejű feszítés teszi: a centrális akkordból szétnyíló-visszahajló mixtúrák kétfős íve, *a* fölött dúrszextek, alatta kis (egyszer nagy) tercek simuló vonalú, „*szép híd*”-ja!²² Amennyire „*a-idegen*” a feszülő fv minden akkordja, annál élesebb rávilágító erővel értelmezi a folyamat az egyetlen, középpútt nyugvó hangot! H-dúr-szext, h-gamma, c-béta stb. vertikális alakba szorulhatnak az egyes akkordok pillanatai, – menetük *lényege* az *a* köré rajzolt vonal, *egyetlen „funkciójuk”* a két oldalról az *a*-ra tekintő szimmetria, a szukcesszív mozgásfolyamat tágabb – nyolc ütemnyi – „*statikája*”.

De az akkord két alapú és két szeptimájú: aisszal és (a basszusban) gisszel csattan együtt. Ez a két hang: a 2. tétel vége *disz* (*esz*) pentatonjának *mi*-hangja és annak *re*-szeptimája, a

kicsengő tonalitás felnyitó „disz: V₂-ja”! Az aisz-nak, a domináns alaphangnak megszólalása volt „viszatatartva” tíz ütem óta már, hogy most *feloldásával* (tengely-elvű, disz helyett *a* feloldásával) *egyidejűleg* ²³ dörödjön meg. A hasítóan éles elválasztáson keresztül – s épp az ezt hangsúlyozó akkordban! – harmóniai, tonális kontinuitás is átcsap, a ritmikaival együtt. (5. kotta)

5) Moderato, ♩ = 108

165

S. *p* sah- dem Wald - stieg nah der Zau - ber - hir - sie
 Deep lay a hauni - ed brüde, Mon - drous - stags had

A. *p* oi. sie
 Hey. yah!

T. *p* sah- dem Wald - stieg nah der Zau - ber - hir - sie
 Deep lay a hauni - ed brüde, Mon - drous - stags had

B. *p* sah- dem Wald - stieg nah der Zau - ber - hir - sie
 Deep lay a hauni - ed brüde, Mon - drous - stags had

Moderato, ♩ = 108

165

cond.

U.E.10614

S. Spu - ren; irr - ten im - mer wei - - ter,
crossed il, Heed - less on they fol - - lowed

A. sa - hen, irr - ten im - -
Hey - - - - - yah! Heed - - less on - -

T. Spu - ren; irr - ten im - - mer wei - -
crossed il, Heed - less on they fol - -

B. Spu - ren; irr - ten im - - mer wei - -
crossed il, Heed - less on they fol - -

sff sff p sff p

con 8.

170 *Un poco più lento, ♩ = 100*

S. irr - - ten weg - ver lo
Nor knew - - where they wan - - - - -

A. irr - - ten weg - ver lo - - - - - ren,
Nor knew - - where they wan - - - - - ver

T. - mer wei - ler, irr - - - - - ten
they fol - lowed, lo lo knew

B. - ler, irr - ten weg - ver lo - - - - - ren, - - - - - ver -
lowed, Nor knew where they wan - - - - -

170 *Un poco più lento, ♩ = 100*

pp quasi trem

con 8 (ad libl.)

(Kitérés: sajátos bartóki harmóniai elv.)

Szólamcsoportok, „sávok” hangzási egységéről, amelyek egymással szembe-feszülő disszonanciát alkotnak, szó esett egyszer már, a mű kezdetét (1.8–11.) elemezve.

Ahogy régen a többszólamúság minden *szimultán* eseménye, fordulata minden *egy* szólam *szukcesszív* „életének” egymáshoz való viszonylataiban állt, – most az egyes szólamok helyébe önmagukban is többszólamú vonalak, sávok lépnek. Ugyanolyan érzékletesen, követ-hetően *külön-hallhatók*, mint azelőtt egy-egy szólam.

S a *rész-többszólamúságok*, az együttesen disszonáns egész-komplexust alkotó szólamcsoportok *önmagukban* – Bartóknál egy idő óta mind hangsúlyosabban, mind jellegzetesebben *konzonánsak*, terc- vagy szext-rétegek, hármashangzat-mixtúrák.

Együthangzásukban politonális-disszonáns folyamatot alkotó szólam-rétegeknek külön-hallható, rétegenként konzonáns menetei.

A stílusjelenség elsődleges, közvetlen hatása: a teljes hangzásvilágnak valamilyen régről ismerős és mégis gyökeresen újult értelmű, szenzuális fénye, szonoritása. Első megjelenésében Debussy harmóniavilágának nagy újdonsága volt ez. Az ő nyelvében azonban – bár ezt inkább csak hipotézis, szinte „sejtés” szintjén merném megkülönböztetni – lokálisabb, „szórta” ennek a fény-szín effektusnak a szerepe, a hangsúly magukra az egyedi, esetenkénti szenzuális értékekre esik – s ezeknek kimeríthetetlen gazdagságú újulására. Bartóknál a szenzuális fény és szín is elsősorban a „*vonall*” fvét rajzolja, élezi plasztikusabbá, az újfajta, metszőbb és küzdelmezőbb, komplexebb tonális összefüggések „megfogalmazását”, értelmezését-átélését szervezi²⁴.

A szólam- és hangköz-szerkezetnek ez a *réteges*, „*neo*”-konzonáns tendenciája áthatja majd a II. zongoraverseny az Egnemű karok, a *Zene...*, a *Kétzongorás szontáa* harmóniavilágát²⁵. (6. kotta)

6

170

Un poco più lento, 4 = 100

pp quasi trem.

con8 ad lib.

175

Általában is több ízben esett már szó olyan dallami-harmóniai, hangrendszeri, vagy akár tagoló, artikuláló vonatkozásokról, amelyek – mint az alap-kvint-oktáv-struktúra, az „fves-achitektonikus” sorszerkezet – *közösek a modális és a* (dúr-moll, funkciós) *tonális „világkorszakok” közt.* És a „tercek, szextek, konszonáns hármások” egészen tág kategóriája – ha most teljes általánosságban értjük, s a színezet, kromatika, és főként a rétegek ütközései kérdését pillanatnyilag levalasztjuk róla – még szélesebbre nyitja a történelmi visszagondolás horizontját: a faux bourdonig, Dunstableig, a gymelig, – a Nyár-kanonig... Amikor ez a konszonnancia-használat a középkor végén tömeges népi praksziszból (a szó történelmileg szoros értelmében) „polgárjogot”: szervezett, tudatos, kompozíciós, „műzenei” jogot kezd nyerni, – a többszólamú hangkészlet „domesztikálásának”, sőt *korszakok hosszú sorára szóló, átfogó humanizálásának* egy döntő, nagy órája ez. Újdonságával *mindmáig* érezhető „testmelegét”, még inkább, „otthon”-melegét nyeri a többszólamúság artikulációja. Rá kell majd épülnie – semmi másra többé – a dufay-i „Lied-Satz”-nak és „dominantikus” elvnek²⁶; belőle fakadnak az imitáló polifónia hangköztörvényei és majd belőle (mint közvetlen, elemi mozzanatokból) az egyközpontú, dinamikus mozgó tonális összesség, összefüggő szálai.

Ezeknek a többszólamú hangzásehetségeknak totális komplexuma válik a kései Bartók-nyelvben kvázi „egy szólam” tartalmává, – hogy több ilyen „szólam” lépjen egymással tonális-modális kereszteződések, kromatikus egymásnak-feszülések, egyidejű, vagy imitált szimmetriák, stb., stb.... – *korlátlan-kimeríthetetlen*, többszörösen komplex viszonylataiba. Magától értődik: minden ilyen összefüggésben a minden réteget egyesítő hangfolyamat, a harmóniai (politonalis) *egész* az, ami végső soron megvalósul, – amit hallunk. De (nem időbelileg, hanem *logikailag*) „mielőtt” ez az egyes hangokra-szólamokra bomlana, mint elemi összetevőkre, *a rétegek evidens, hallható, többszólamú-szólam-élete lép be*, reális közvetítő, eleven, hangzó valóságként.

Korlátlan-kimeríthetetlen: – újra alá kell húznom az imént használt jelzőt. Gondoljunk Webern egy rendkívül jellegzetes nyilatkozatára. Szimfóniájának sor-használatát, kontrapunktikai eszközeit s azoknak szerkezet-alkító módszerét elemezve, ezt mondja: „Több összefüggés nem lehetséges”²⁷. Webern persze, fellelkesült büszkeségében, túloz... De annyi bizonyos, hogy a nem-dodekafón, a nem szeriális, végtelen-összetett politonalitás eleven rendjében – a Bartókban – ilyen végpont, *ilyen határ nincs*. Nincs, mert az ilyen szólam-és harmóniamozgás-alkotta képrendszer úgyszólván közvetlenül az emberi törekvések, küzdelmek közt formálódó valóság legbelső mozgásai felé „nyitott”, s épp ebben a nyitottságban a legmagasabbrendűen organizált... „A zenei forma, az összhangzati rend nemcsak arra szolgál, hogy partok közé szorítsa az életben parttalanul hömpölygő emóciókat, hanem arra is, hogy érzékeltesse az élményvilág humánus mozgalmasságát, jelezze az érzelmek jellegét és valórljét, az ellentétes érzések egymáshoz való viszonyát, arányait és végső „sorsát”²⁸. Ezzel a távlattal szemben Webern (túlzó és elsősorban *elméleti*) abszolutizálása – amelyet a saját kompozíciós gyakorlata, de méginkább a Schönbergé, lépten-nyomon áttör! – megállít minden „humánus mozgalmasságot”, egyetlen, mozdíthatatlan „végső sors” jegyében: „több összefüggés”, és még inkább: az *adott* („természeti”-vé merevített) lét szenvedés-mechanizmusát megtűrő aktív lépés „nem lehetséges”.

3. tétel, 1. folytatás

...A tételkezdő akkord említett, sajátos hang-„többlete”, a gisz-aisz pár, a basszus váltóhangos orgonapontjaként hömpölyög tova, majd (I.171.) megáll giszen. Kívül áll a fentebb elemzett, *a*-ra centrális-szimmetrikus összefüggésben, sőt, sűrűlődv, idegenül „szembenáll” vele. Amabban a teljes mű forma-egészének domináns-területe tárul elénk, – bármily gyökeresen újszerű is e „funkció” szólam szerkezeti körül fogásának, körülrajzolásának módja. És az a köré ívelt, szimmetrikus boltozat, ugyanebben, a formailag sarkalatos pillanatban, tökéletes egyidejűségben – a (nagysekund váltóhanggal megmozgatott) tartós *gisz* basszusra is támaszkodik!

Az évezredek alap-kvint tagoló, rétegező elvvel (amely korántsem tisztán természeti-akusztikus eredetű, hanem döntően történelmi, emberi elsajátítás, rendezés fejlődésszülte vívmánya!), kereszteződik itt egy új, évtizedek óta csfrázó-áttörő, végtelen hangrendi logika: a tizenkét – a tizenkét q oszlopába rendeződő – hang poláris *ellentét-feszültségének rokonságba-azonosultságba* átcsapó dialektikája, a *tengelyrendszer*. Nem valami giszre épülő szakasz, vagy akkordsor képviseli, szólaltatja, csak egyetlen hang, de tizenhárom ütemen át zúgó basszus-orgonapont, alapozó-hang kitüntetett helyzetében. A mű *d* alaptonikájának tritonusa, tengelypárja összezeng a domináns *a* köré rendezett harmóniahullámmal.

Hányadik fokozata is ez már annak az összefüggés-sorozatnak, amelyben a *disszonancia* elemi jelenését, fogalmát tágtva, egyre elvontabb, átvittebb értelemben érzékelhetjük? Két hang, két szólam közt, homogén modulusban és tonalitásban; ugyanígy, a tonális-funkciós rend fokain, négyeshangzatok „két szélén” (s vízszintes dimenzióban, a hangnemi út orientálójaként, modulációk pillanataiban); politonalitásban, hangnemek ütközéseiként; még ezen is túl, hangrendszerek, s a bennük emlékeztető-érzékelhető stílusok, korok nemcsak formát, de „dramaturgiát” is hordozó, szimultán együttjárásában-ütközésében... Ahol most megállunk, minden eddiginél komplexebb a disszonancia jelentése: hangnemek, hangrendszerek *közi viszonylatok kétféle elve, logikája közt* feszül, a tiszta-kvint relációk („dominanti”) évezredek struktúrája és az egyenlő osztású, polarizáló tengelyrendszer között...

Az első nyolc ütem tökéletesen záruló ívét tehát minden vertikális pillanat szimmetriája *rajzolja horizontálisan szimmetrikussá*. De a nyolcadik ütemben (I.171.), amikor a kórus „V⁴”-ja újra összezárul (ugyanekkor áll le a gisz orgonapont váltogatása aisszal), fantasztikus, sejtelmes harmóniai bomlás indul meg. Látszólag pedig alig mozdítja meg valami az eddigi konzonáns mixtúrát konzisztenciáját. Csak éppen két új szólam (1. fuvola, 1. oboa és 2. fuvola, 1. kürt) simul melléjük, *aszinkronban* a mixtúras mozgással – és lassú emelkedésük közepette az eddigi rend és összefüggés kuszává homályosul. Az együtt járó szólamoknak is (pl. 1. klarinét, 1.–2. hegedű, ill. 2. klarinét, brácsa, cselló) amelyeknek politonalitását párhuzamos mozgásuk eddig egy-egy „köteg”-szólammal egyszerűsítette, – most úgyszólván érzékelhetővé, érvényessé válnak *külön útjaik*, divergenciáik. A mozgás-homofónia megbomlása, az imitációs aszinkron elegendő ahhoz, hogy tonális elemeire bontsa a réteg-konzonanciák összetartását. Innentől: *ahány szólam, annyi* – élő, hallható! – *szerteágazó hangnemi útvonal* nylik. Együtthangzásukban gomolygó köd borítja el a harmóniai tájat. Átváltozás csodája ez valóban, varázslat.

Mert a „réteg-konzonanciás politonalitás”, az új bartóki harmóniarendszer, amely mostanig szilárdította a mozdíthatatlan *a*-centrumot, most visszajára fordul, ellentétébe csap át. Ennek az öt ütemnyi menetnek hangzási tartalma az *a* szilárd pontjának homályba burkolása, tagadása: reneszánsz mesterek, a *musica riservata* célzásos, jelképes szövegfestő módszere éled újjá... „*utat tévesztettek*”. A szónak akár a képzelhető legtágabb értelmében is értett hangnemi konvergencia útját „téveszti” itt a zene – az életmű legtitokzatosabb pillanatai egyikében – a *még mindig nyugvó, hangzó centrumhang körül*... Amerről ez a hang jött és idáig vezetett, arra, visszafelé nézve behomályosul most a látás.

Tóth Aladár a hazai bemutató napján hallotta már ki belőle „a rettenetes fájdalmat is, amelyet ez a kiszakadás, az élet boldogító, kényelmes otthonosságaitól való örök elválás jelent, búcsúztatónak és búcsúzóknak egyaránt”²⁹. A pillanat valóban történelmi jelentésű sorsforduló félelmes, komprimált képe.

Ez a fájdalom: *leszámolás* fájdalma és nem is csak „az élet boldogító... otthonosságaitól való örök elválás”-é. *Leszámolás* ment itt végbe a másfél-két évszázados – zenében megjelent, zenében öröklődő – *természet-kép* tartalmaival, jelentéseinek örökségével is. Lényegében négy évvel korábban, *Az éjszaka zenéje* koppanó-csillanó, fémcs hangfényű kissetekund-csomóiban kezdődik talán ez a dermesztő erejű revízió; hasonló effektusok még távolibb – sul ponticello – csikordulásaivá irrealizált emlékeiben folytatódik, a IV. vonósnegyes Lentójában. Mindkettőnek oly emlékeztető mozdulatlanság-üresség-háttere előtt megszólalt még egy súlyos, mély tartású cantabile-dallam humánus apellátája... De ezekben a dialógusokban „a Természet” óvó, vígasztaló, konfliktusainkban pihentető – romantikus-illúziós – szava elnémult. „Könyörtelen és objektív, személytelen lét”³⁰-ként lepleződik le. A panaszos em-

beri meditációra, a vele folytatandó párbeszéd kísérleteire *nem válaszol* többé, a döntéseket a csakis emberi – azaz társadalmi – lét szférájába utalja vissza, a rilke-i „du musst dein Leben ändern” kényszere jegyében. A Bartók zene felmondta az évszázados szerződést az emfaticusan rajongó természetfestő művészet és a sérült művészléleknek nyugtató menedéket nyújtó Természet között.

...Az időbeli, ritmikai kontinuitás egy nagyon tág összefüggés-elemeként céloztam már rá: I.176.–177 hárfaglyissandói a tételkezdő fordulatot (I.164., 167–168.) idézik újra. Az akkord pedig, amelybe ez a titokzatos, eltávolodott színezésű hárfa-mozdulat beágyazódik, a tételkezdő villámcsapás-akkordjának úgyszólván pontos felső kvint, *e*-centrumú transzpozíciója (épp csak a „belső” négyeshangzat nem $\frac{4}{3}$, hanem $\frac{5}{3}$, és az ottani aisznak megfelelő, „idegen” f erősebbre hangszereit)... Bármily kizárón ellentmondásosnak tűnik is a minősítés: az öt ütem (I.171–175.), amelyben a hangnemi szálak vezetése egymást absolute kioltó, semlegesítő hullámok gomolygásává sötétült, az öt ütem – a formált folyamatban, végül is – az a-ról e-re lépő moduláció helyét töltötte be.

Ugyanebben a pillanatban, amikor a tételt nyitó akkord *e* alapon, +1 q-en szólal meg újra – a basszus –1 q-en fordul szembe vele: a korábbi aisz-gisz lengés felső kvartra, disz-ciszre „oldódik”. A kvintoszlopon távolodott, de közvetlenül, magasságban összességben zárult a hangzás két rétege. Ebben a – hangszerelesben, dinamikában is – tompultabb, lebegőbb, visszhangszerű szférában

„a kórus *unisonója* csak akadozva meri elstutogni a titkot: „...erdő sűrűjében szarvasokká lettek”³¹

az *e* körül forduló, alternatív, „hajladozó” (moll-frig-moll) moduszú dallamban.

A második tétel, a vadász-fúga („wohltemperiert” stílusú) dallamjárása volt ez, – annak eruptív dinamizmusa jut most sejtelmes és várakozásteli nyugvópontra.

3. tétel, 2.

Az „erdő sűrűjében...” dallamszféraját nyújtja, simítja tovább a kettős kánon – lassan, nehezen összezáruló, leéppülő – folyamata is („Karcú szarvasokká...” I.180–187.). Ritmusa azonban az első tétel, a „Volt néki, volt néki...” bensőséges lejtésére emlékszik³². És nem is csak a ritmus, de a hangnem puhán körülrajzolt rétegei is. A továbbra is *e*-ben járó ének mögött a vonószőnyeg pentaton tartalmú lágy hullámlása ütemről ütemre, kvartakkordhelyzetekben rakódik fel (hol so-, hol la-értelme) ciszre (ilyen szólam-egyenlőségben a cisz „kioldódik” eddigi orgonapont-szerepéből)... *cisz és e* volt az első tétel váltakozó-egyesülő bázisa is!

A „kiszakadás”, az „örök elválás” „fájdalma”, amelyet Tóth Aladár kihallott a műből, most elburkolt, fátyolozott emlékezésben jelenik meg, a teljes fejlődési folyamatba beállott helyzet új légkörében, új összefüggésrendjében. Elemeinek, rendjének áthidalhatatlan távolságból való lezártágán nosztalgia, az elveszettnek romantizálása nem üthet már át. Csak épp a távolság, az emlék – tonalitásban, harmóniában, hangszerelesben „megszólaló” – csöndjében int, eszméltet, ami ezekben az elemekben, ebben a rendben lebonthatatlan marad: a harmónia visszahívásának, valami módon újjá teremthetőségének távlata.

Függöny ereszkedik alá lassan: egészhangú tetrachordok simán kapcsolódó vonala. Az egyenlőközű – minden kiemelés, célpontot kizáró – sor „kemény tisztasága”³³ élesen elzárja minden visszasóvárgás útját. Pedig a Bevezetésből áttűnő fordulat (amelyre Lendvai³⁴ is Kroc³⁵ is utal): a Máté-passió idézet – utolsó, csírányi – emléke még itt is a múlt nagy kontinuitásába kapcsol... De „függöny” valóban ez az alászálló motívum; a többi tétel-zárás (az előző 1., 2., majd a 4. tételé) egyike sem ilyen átléphetetlenül végleges. Hangsúlyja nem csak egyik, a tételhatárok belső sorában, *ketté* is osztja, egyenlőtlen terjedelmi arányban, a művet: az evázió megrendült, sorsfordító és másíthatatlan mozzanatára és – a „következők” drámai alternatíváira (bármily élesen egyértelmű az öttételek tagolás, – Bartók nagyobb rendű, rómaiszámos felosztása korántsem alaptalan vagy elnagyolt!).

...Az újra orgonaponttá állandósult cisz és a felső réteg a-e-h kvintoszlopának kettős elnyugvása mintha megbomlana az utolsó három ütemre: az egészhangú tetrachordok szekvenciájának ötödik, utolsó fázisa a basszusba száll alá, a tartott cisz helyébe. Utolsó, gesz hangja azonban (=fisz) tágan lebegő pentatóniát alkot a klarinét ciszével, a többi magas szólam a-e-h rétegeivel. Ezen keresztül („halkan, puhán”, az észrevétlenség csodálatos – maximális – hangsúlyával!) nyithatja a 2. oboa disz-e lépése a klasszikus emlékdű „attacca” kisajtáját a negyedik tételre.

„II”.

A befogadó hallgató érzékelése, a mű folyamatának eddig leg-átéltebb hiánytalan követésében is, aligha sejtheti, hogy „a zárt szerkezetet drámaiságával nyugtalanítóan széfesztűd, eltorzító összecsapás”³⁶ maximálisan felriasztó-felkavaró művészi képe elé kell lépnie még, minden eddigiek után.

Amorfabb, vadabban felszabdalt s valóban, közvetlenül „összecsapás”-tartalmú, *átszakító* funkciójú a *negyedik tétel* tagolása, az előzőkéhez képest. Fokról fokra aztán mégis felismerhető műfaji örökség körvonalai bontakoznak. Az „oratórikus”, elbeszélő szerkesztés és a közvetlenül drámai szembefordulás zenei jelzőrendszere kapcsolódik majd be: a kórus, amelynek szerepe eddig *csak szövegileg* volt elbeszélő, zenei formálásában korántsem, a kórus – néhány mondatra – egyenesen eseményközlő, „evangelista” recitativ-tónust vesz fel. És fel lép a teljes mű feszültségívének csúcán – a két énekszóló, megszemélyesíti a dráma két individualizált alakját. A dráma – mert döntésig érett – robbanásszerűen veti most le az ábrázolás áttételes, más-műfajú burkát, megjelenésmódjában is, *műfajilag* közvetlenül, zenei drámává lesz. Így jut el ez a tétel a döntés, a konklúzió mozzanatáig, tonális, szerkezeti és drámai aspektusban egyaránt. Ez a három aspektus a zenei formában magától értetődően, szükségszerűen egy-ként jelenik meg – és sajátos problémát teremt, a mű (egyszerre) „tételrendi” és „egytételes” elvű egészében... Részek és határok különös átfedését, ambivalenciáját, amelyre behatóan kell majd rámutatni, amikor a folyamat a záró-feloldó szakaszba fordul.

*

Ezt, a legélesebb, legelválasztóbb tételhatárt kivételes, különös hangnemi kapcsolat jellemzi. „Hiába” vonz és köt a „I.” utolsó (oboa disz-e) lépése oly puhán, csúsztatva F-re, ez mégis csak másodlagos, járulékos tonális célnak bizonyul, amikor a nagybőgő és a cselló *Desz*-re épülő nagyterc-hulláma, a brácsa tüdőző ellenszólamával, megmozdul. Riemann nevezetes fikciója után – Lendvaie³⁷ sem tud meggyőzni „az *alaphangtól lefelé* vetülő” nagyterc valós tonális szerepéről. Nem: az „új” tonalitás, *Desz* – valóban áthozza, folytatja az előző tétel *nagyobb részén át* (!) uralkodó cisz basszus-bázis meghatározó hangzáshatását.

Az ének megszólalásával lép csak előtérbe és válik meggyőzővé az F tonika-helyzete (még itt is F: VI₇ az indító harmónia – de a két kürt – fe-esz-f – fordulata – II.6–7. egyenrangúvá emeli az új tonalitást, a tovább is tartó – cisz-nek írt – alappal...). Különös, ritka helyzet mindenképpen ez, a *nagytercnyi bitonalitás*, ahogyan két sfkja tompa fényben, irizálóan áttűnik egymáson: a kvintkürt harmadoló, nem épp élesen szembefeszülő-ütköző reláció nem tartozik a tipikusak közé a bartóki bitonális viszonylatok közt.³⁸ De ez a lassanként feltisztuló, majd élesedő világtás (figyeljünk a mélyfekvésű, fedett, majd fokról fokra felfelő táguló, kinyíló hangszerelésre is!) épp ennek a nagyon távoli újra-elindulásnak, új „felvonás”-kezdetnek nagyon is körülírt, pregnáns atmoszférája, lényegi tartalma.

4. tétel. 1/a.

A három mély vonósszólam moll-frig-szűkkvintes-eol moduszának puha ingása: ismerős, de elburkolt, távoli emlék; mintha az előzmények *különböző* situációi keverednének benne. A zene most szorosabban, közvetlenebbül jelenít meg cselekményi-szövegi, úgyszólván vizu-

ális társítást. A fiait keresni induló apa útja *messziről* közelíti azt a pontot, azt a „szférát”, ahol a fiúk szédítő vágatja életük sorsfordító megváltozásába torkollott. Az ő számára kusza homályú, nyomasztó, nehezen járható ez az erdei táj... Az ének első ütemeinek (két témabe-lépés) „elhagolt”, téveteg *trionuszaiban keresi* – tiszta kvint helyett! – a nyomokat.

Aztán nem is eredeti kezdetükre, a tiszta kvintre való kiigazításban „talál rájuk” először, hanem (II.11–13.) egy jóval későbbi jellegzetességükben, a kisszeptima-felugrásban, amely a rég megjárt út vége felé (I.142...) tűnt csak fel a 2. tételben, a vadász-fúgában. Mert annak őtjaira kell most visszaemlékeznünk.

Itt tétovábbak, nehezebben mozdulók nem csak az egyes léptek, de a szerkezeti fejlődés, sűrűsödés mozzanatai is. A fugato-indítás témakezdeté, a válasszal, a kétszólamú szakasszal együtt hosszabb, mint „akkor” volt (20 ketted, 16 helyén). Az alt belépésével (II.17.) végre kiegyenesedik, helyreáll a régi téma, – és mégis egy új, *tükör-fordított* alakja lesz a gyakoribb – majd a kizárólagos –, amely az eredeti fúgában fel sem merült...

Megkétszereződik (II.21.) a válaszok sűrűségrendje: nyolcszor vág egymás szavába az új témaalak kánonja; megjelenik és néhány ütemre megszilárdul a 2. tétel-beli fuga b-tonalitá-sa³⁹. Ezzel, a tétel első szerkezeti csomópontjával indul meg a belső, valóságos tempó-fokozódás, „megiramodás” folyamata. Fokozatossága mellett is – pillanatokon belül lélegzetelá-lító izgalom lesz úrrá rajta. A b-tonalitás heves tématorlasztásban – s a belépések ötszöri, egészhangú emelkedésében – szakad fel; vele tart a zenekari basszus is – és megtetézi, még egy egészhanggal...

4. tétel, 1/b.

És most új dallam robban ki, hasító élességgel ebből a lázas feszültség-torlódásból (II.27., majd 29.). Kétféle moduszú alakjának – nagyon tömör, egyszerű – egymásra-mért kontra-punktikus pályája, „sorsa” lesz a következő 11 ütemnyi (II.27–37.) szakasz cselekménye. A megkomponált, „belső” felgyorsulás állapotát most már frott tempó-utasításnak is vállalnia „kell”. A folyamat most kezd igazán feltűnően emlékeztetni a vadász-fúgára, annak *hajsza*-jellegére. Mind biztosabb lesz a felismerésünk, hogy „egyszer már megjárt” útvonalon járunk, sőt hogy annak egy félelmetes jelentőségű pontjához közeledünk, feltarthatatlanul.

De az új téma első alakja magában véve is rendkívüli jelenség, a drámai döntéshez való fullasztó iramú közeledés fantasztikus sűrítője. *A teljes mű keretező modalitásának* – még hozzá *az alaptonalitásban!* – *egyetlen sorra összefogott, centrális magva!* *A bevezető, az indítás szűkkvintes eoljának felső pentachordja: d-c-b-asz-g, és a művet majd lezáró, betetőző D-ak sor lényegi, karakterisztikus fordulata: fisz-c-d* (az összetett modusz egészéből átugrás hagyja ki az e-t, s ez is a dallam egyik feloldó alakjára – II.213–III.1. – céloz előre...!) (7. kotta, 30–32. oldal.)

Ötször fordul, kavargó a dallam két ütemen belül, amikor módosult, „szelídebb” sorú felső-kvart válasz csap rá... A két szál egyetlen ütemnyi, perzselő forróságú összefonódása után most ez, a második robot tovább, hat önálló belépésben (II.29–32.), amikor kvartpár-huzamba vágódik alája újra az első. Kettősszólamuk lihegő sűrűségű párkánon sikolyaiba torlódik (II.33.-tól), az énekkari réteg szinte talaját vesztett *magas szférába* szakad külön, mindkét dallamszál a maga felső pentachordjára redukálódott...

Többször is esett szó már a szakasz különlegesen „vizuális” – mondhatni, „topográfiai” – emlékező viszonyáról a vadász-fúgához, az „*ugyanarra járunk*” félreérthetetlen társító ábrázolásáról. Ez most hangrendszeri és faktúrabeli felismerhetőségig fokozódik.

Tizenkét ütem óta áll a tonalitás. Az ének kánon-feszültségét II.27.-től a kétféle kvart bartóki névjegy-akkordja – esz-asz-d –, majd a teljes 3 b-s diatónia akkordalakja fogja szorítóba, – most *asz-basszusra* támaszkodva... A fúga rohama (I.105–112.) *D-basszusra állított, 3 kereszties diatónia* akkordisméltésein torpant meg (ott: tágas-levegős, sőt, egy hang-gal hiányos tiszakvint oszlopban ferakva), – most a *tengely átfordult a másik végpontjára!* Az asz-d-g polaritás, a diatón hangkészlet egyidejű, ismételt csattogása, az iramlás szinkópa-lük-tetése – a közös, ráismertető jegyek.

25

7

Poco a poco più agitato

S. kla - ren Quell.
well - spring, Hey!

A. Quel - le, sa - ham Quell die Mir - sche ele - hen. Hei, warf - er sich auf - e Knie, hei, warf -
last a well - spring. Nine slays a stand - ing. Fall - ing down on one knee, fall - ing -

T. sah am Quell die Mir - sche sie - hen.
There be - held nine slays all stand - ing.

B. Sah die Mir - sche, ei - ja! Hei, warf - er sich auf - e Knie,
Slays all stand - ing. Hey - yah! Fall - ing - down on one knee,

S. Quell - le.
well - spring, Legt
Hey!

A. sah die Mir - sche, hei!
Slays all stand - ing. Hey! Hei, warf - er sich auf - e Knie,
Fall - ing - down on one knee,

T. le, sah die Mir - sche, hei!
spring, Slays all stand - ing. Hey!

B. sah am Quell die Mir - sche sie - hen, hei!
There be - held nine slays a - stand - ing. Hey! Hei, warf - er sich
Fall - ing - down on

25

Poco a poco più agitato

cresc. mf

U.E.10.614

Legt auf das Wild, auf das Wild an, hei! Legt auf das
 Hey, he_sighted on the lead-er, Hey! Hey! Hey! sighted
 er_sich aufs Knie, legt auf's Wild, auf's Wild an, hei! Legt auf das
 down-on one knee, sighted on the lead-er, Hey! Hey! Hey! sight-ed
 Legt auf das Wild, auf's Wild an, hei! Hei, Hei,
 Hey, he_sighted on the lead-er, Hey! Hey, Hey,

auf's Knie, legt auf's Wild, auf's Wild an, hei! Hei,
 one knee, he sight-ed on the lead-er, Hey! Hey,

auf das Wild, auf's Wild an, hei! Legt auf das Wild, auf's Wild an, hei,
 he_sighted on the lead-er, Hey! Hey, he_sighted on the lead-er, Hey-
 legt auf's Wild, auf's Wild an, hei! Legt auf's Wild, auf's Wild an, hei,
 sight-ed on the lead-er, Hey! sight-ed on the lead-er, Hey!
 Legt Hey, auf das Wild, auf's Wild an, hei! Legt auf das Wild an,
 he sight-ed on the lead-er, Hey! Hey, sight-ed on the lead-er,

auf's Knie, legt auf's Wild, auf's Wild an, legt auf's
 one knee, on the lead-er sight-ed, ad, on the

35

Molto vivo, ♩ = 160

S. *ff*
 größ-le Wild an, hei, ziel-te auf das größ-te, hei, ziel-te auf das größ-te hei, ziel-te auf das größ-te.
 on the lead-er, Hey! Sight-ed on the lead-er, Hey! Sight-ed on the lead-er, Hey! Sight-ed on the lead-er.

A.

Coro I.

T. *ff*
 leg-te auf das Wild an, hei, ziel-te auf das größ-te, hei, ziel-te auf das größ-te, hei, auf das größ-le.
 Sight-ed on the lead-er, Hey! Sight-ed on the lead-er, Hey! Sight-ed on the lead-er, Hey! On the lead-er.

B. *ff*

S. *cresc.* *ff*
 hei, ziel-te auf das größ-te, hei, ziel-te auf das größ-le, hei, ziel-te auf das größ-le Wild, ziel-te.
 yah! Sight-ed on the lead-er, Hey! Sight-ed on the lead-er, Hey! Sight-ed on the lead-er, Hey! lead-er.

A. *cresc.* *ff*

Coro 2.

T. *cresc.* *ff*
 hei - ho! ziel-te auf das größ-te, hei, ziel-te auf das größ-le, hei, ziel-te auf das größ-le, hei!
 Hey - yah! Sight-ed on the lead-er, Hey! Sight-ed on the lead-er, Hey! Sight-ed on the lead-er, Hey!

B. *cresc.* *ff*

Wild an,
lea-der,

Molto vivo, ♩ = 160

35 *cresc.* *ff*

..Egymásba hasztó, hol egyirányú, hol tükröző mozgásban, de mindig eleven nyolcszólamúság forgatja az egyetlen diatónia felkavart hangkészletét! A „szép hídra találtak” aritmiásan lecsapó akkordjainak halljuk a visszhangját. Az apa útja *odaért, arra* a pontra. Szakadék partjára, amelyen az ő számára nincs átjárás.

Az énekkar hirtelen kimozdul a „szimfonikus-vokális” egész eddig bontatlan, epikus-drámai egységéből. Most négy ütemre (II.38.–41.) – és később még két ízben – elválasztott, jól kiemelt funkcióban, „narrátor”-ként lép fel, „testo”-ként, beszélő szövegkezeléssel, egyszerű, tercpárhuzamos kétszólamúságra redukáltan... De ahogyan a három ilyen értelmű megszólalás – dústíva, variálva, tágítva – újra meg újra indul, ez a hagyományos oratorikus epikától idegen nyugtalansággal is fokoz: a *ballada* szerkezeti ritmusával. És eddig ismeretlen félelemmel riaszt az *e*-ben haladó recitativo sötétben idegen – disz-cisz-c-d – ellen-basszusa is: a mű egész szövetében szokatlan, baljósan vastag-mélységű hangszerelési valórjével...

Még egyetlen ütem sokkól döbbenete (II.42.): a hárfa hideg zizzzenésű glisszandója, a távolból sikoltó új – g – alaphang éles csengése... az *Átváltozás* színhelyét kísérteti tájként tárja az apa szeme elé.

4. tétel, 2/a.

Többen is utalnak természeti világ, ősvetáció, civilizáció alatti lét társításaira, amikor a Cantata Profana elemzésében „a legnagyobbik szarvas, a legkedvesebb fiú” első énekére kerül sor.

„...Nem szavakat formál” – intrerpretálja Lendvai Ernő⁴⁰ – „hiszen szája elszokott már az emberi beszédetől, hanem elemi indulatokkal – testmozgással és ágaskodással’ deklamál... vajmi kevés köze van az ember gondolkodásához és érzésvilágához... nem beszédformula többé, hanem valami utánozhatatlanul ösztönösnek, primitívnek a megnyilatkozása.” „Alig zene...” – jellemzi szemléletesen a szakasz kezdetét – „a primitív hanglejtés és alakatlan csúszkálás határán”⁴² a lábjegyzetben is – történeti pontossággal – utal „zene előtti zené”-re, „amelyben az egyes hang rögzítése és kioldása a rendszertelen csúszkálásból és káoszából még nem történt meg”⁴². „...A fák és a szarvasok nyelvén beszél...” – így írja le az éneket Kroó György⁴³ – „hangcsúsásokkal, agancs-szerű, ágas-bogas hajlásokkal teli, hideg fényű rubato dallam az övé; valami kimondhatatlant, emberen kívülit ... érezni ebben a szarvas-szózatban”.

A leírások szavai, önkéntelen-elkerülhetetlenül, maguk is képi, művészi nyelv érzékeltető eszközeivel fokozódnak fel. A zenei ábrázolás *elsődleges*, „affektív”, légkörteremtő rétegét közvetíti itt az értelmezés. A teljes interpretáció azonban – ezzel az idézett szerzők is tisztában vannak – nem állhat meg ennél. A szakaszban a mű egészében megéledő funkciója vitathatatlanul összetettebb ennél a – mégoly végletesen felkavaró – képalakító, karakterizáló mozzanatnál.

Eldőször is, mindjárt abban áll ez, hogy még ebben a primer (szövegi-cselekményi helyzetet festő) értelemben sem bontatlan, egy-jelentésű ennek a zenének az éthosza. Az iszonyú, véres hadüzenettel sokkóló, könyörtelen fenyegetés, az abszolút szembenállás – legvégül is, *csak a szövegé*.

Kroó György leírásából az ímént tervszerűen halasztottam a mélyen jogos, azonnali ellentézés idézését: „...kimondhatatlant, emberen kívülit, ugyanakkor mégis, a siratóra emlékeztető mélyen emberit érezni ebben a szarvas-szózatban.”⁴⁴ Igen: ez az ének, miközben tiltón, fenyegetően támad, egyszersmind feljajduló, gyötört panaszt is kiált világgá. A mozdulatok gomolygó, amorf indáinak, vetációinak – kisszekund-váltóhangok – szorításából tör fel sorról sorra, s ütemről ütemre tágítva lépteit, hág egymást-fokozó csöcsokra (II.68: gisz, 78: aisz, 85: c...), s épp ezeken újra a legszűkebb váltóhang-lépések elfúló-jajongó görceibe szorul...

De a fokozásnak, emelkedésnek egy elve élteti, amellyel az első néhány ütem után fokról fokra tör ki az ősi-vegetatív-mítikus természet-szférából; a szférából, amelyből üzenni-kiáltani

kényszerül, mert ide űzte őt az emberi önmegvalósítást tiltó, lehetetlenítő lét. Aminek lebon-
tottságából indul ki, azt, minden hangjával, újra felépíti ez az ének.

„Ágaskodása”: nagy fűv *szekvencia*, amely egész menetét feszíti, magának a „*fokról fokra*”
viszonylatnak adekvát zenei jelrendszere...⁴⁵ S az már semmiképpen nem természeti ósállapot
képe, nagyon is történelmi, zenei-nyelvi fejlődés vívmánya. A felépülő emberi, az összefüggést
teremtő, organizáló erő tör fel itt az elemi-átavisztikus mélyből – miközben lélegzetszorító
szuggesztióval ábrázolja annak „zene előtti”, „alig-zene” affektusát.

Nem is oly egyedülállóan új jelenség ez a Bartók-zene útján, mint első hallásra gondolnók.
A szinte különböztethetetlen, szűk járású rezzenésekből felnyúló, kitáguló utat járják pl. a *III.*
vonósnégyes Prima parte-jának 4-6 (próbajel)-szakaszában a szólamok; hasonló csfrákból
bontakozik a nagy „sirató” monológ a *IV.* vonósnégyes Lento-jának közepén. De a szarvas-
ének tartalmilag legközvetlenebb elődjét az időben legtávolibban érzem: amikor a harmad-
szor meggyilkolt *Csodálatos mandarin* énekkaron felzengő siratása körül feszül-tágul-emel-
kedik a vonósenekar feltisztuló jajsjava – itt is, itt talán a legmélyebb, alakatlan nihiából,
foggal-körömmel küzdve fel magát a megalázott-megszenvedett emberség magáttéremtő kat-
harziszáig... Talán itt nyílik a teljes életmű – első világháború utáni – új szakaszának egyik,
tartalmilag legdőntőbb útvonala. „A Mandarin nagyvárosa maga is démonikus-elemetáris
természeti tünemény, egy metropolisnak öltözött őserdő!” – írja Szabolcsi Bence⁴⁶, s talán
nem válik a szavaival való formalisztikus játékká, ha a hasonlat tükörfordítását is áthalljuk
rajta: *az őserdő az álöltözet*. Az őserdő vadvegetációjának emberelőtti arculatát ölti, elemi
erőszaktörvényeiben él és jelenik meg – a *Metropolis*, a legmodernebb civilizáció és társad-
alom dzsungeltörvénye egyszerűsödő emberellenessége... Mert ez a valóságos élményfor-
rás. Meggyőrtő és ébresztő revelációja a Mandarinban még úgyszólván *közvetlen-, agitatív*”,
ököltrázó mozdulattal ítélt és lázít.

1930 Bartók-zenéjének – nagyon is plasztikusan felismerhető – képrendszere már nem
az egyes elemek elsődleges „hangsúlyának” szintjén dönt és minősít. A kusza-kaotikus, szét-
tartó *de* szüztisztán-természeti erők „ősvadon-mítoszában” nem válik már el pillanatképek-
ként a bővülő („incantatorikus”) vonzás *vagy* könyörtelen, extátikus tiltakozás szubjektív
pozíciója... De tanúskodik és minősít mindig a mű megformált egésze, benne az ilyen neve-
zetes szakaszok helye, összefüggésbe-állása. Mindig „az ember megdicsőíthetetlen szenvedése”-
tól⁴⁷ – az Új zene Adornótól állított *végző* summájától – e végző megmásíthatatlanság
fellázító tagadásáig, megfellebbezéséig vezet Bartóknál az út, a feladhatatlan humánium táv-
lata felé.

A szarvas-ének szólamszerkezete – túllépve végre a pusztá énekdallam különválasztásán...
– hatalmas, *háromrétegű polifónia*, egyik legcsodásabb példája az ilyen struktúráknak... Alsó
rétege akkordikus, harmóniai „kíséret”. Többnyire háromszólamú sávja *együtt*: egy, egyenran-
gú vonal, az énekkel és – egy később belépő, harmadik szólammal. A II.56.-tal elinduló,
lenyűgöző vívó-erejű, szárnyalású fúvósenekari dallam ez (előkészítése, a hárfával társuló 1.
fuvolával, már kezdettől visszhangozza az ének egyes sorainak záró hangpárját). Tagolásának
polifóniája az énekszólammal kis léptékben szinte bemérhető: s ez a korlátlan-szabad
aszinkron egy szédítő, komplex együtt-emelkedés belső, feszítő tényezője. De ugyanez a
polifón szövedék tényezője, eleme az „őserdő”-affektus dúlt, alakatlan gomolygásának, a
(relatív) zárások egymásba és egymáson átnyúló, egymást túlsiklító, szabályozhatatlan inter-
ferenciáinak! Túl-hangsúlya, tovább-fokozása ez az énekszóló hallatlan belső feszültségének?
Az is – és épp ebben, valahogyan: kiáltó, átsugárzó, egyidejű feloldása is... Osztozik is annak
hangsúly-, ütem- és dallambeli egzaltált-zilált kavargásában – és át is skatija, meghaladja
szub-muzikális, primér, alakatlan indulati szintjét... Harmadik mozzanata (II. 80.-tól) újra az
ének elhangolódo, szagattalan – úgy tűnhet, süvítő szélvihar-verte – echója; előre-sejthet-
len, igazi ritmikai ismétlésre úgyszólván „képtelen” tombolásban...

Az ének felfelé nyilalló vonala g-től (fiszisz=) g-ig tör. A fúvós-dallam töredezett vissz-
hangból éneknél is teljesebb kantabilitássá táguló, majd újra az echo szétszórt kavargásába
bomló felemelkedése uyanfgy, g „keretei” közt süvít utána.

Még kettejük kölcsönös fluktuációjánál is „bemerhetetlenebb” komplexitásban tart velük a háromszólamú harmóniasor sávja. Épp csak néhány – persze döntő – ponton támaszkodik a g bázisra. A kezdet pillanatában (II.43.) megszólalt akkord, amikor II.78.-nál visszatér, épp alaphangját vesztette el (szinte „g-idegenné” vált); a fúvós dallam belépésével (II. 56.) egybeeső e₄, az ének és a fúvós dallam gisz-asz-át keresztező g-tengely-akkord az első csúcsnál (II.68.), a másodszor gisz-re hágó énekkel (II.74.) találkozó, újabb e-E₄... még ezek a megfogható támpontok is úgyszólván szembe-vágó, viharzó, egymásba-hasító divergenciák tagadó feszültségében állnak a másik két vonallal... Nem; reménytelen erőltetés, kioivasni, „milyen magától értetődően (?) vetül ki a melódia vonalából a bonyolultabbnak tűnő *harmóniai* háttér is.”⁴⁸ A magától-értetődés elméleti illúziója végül is megkerüli azokat az égető, pokoljáró küzdelmeket, amelyeken keresztül itt a „tonalitás” mégiscsak áttör és megvalósul, – meg merném kockáztatni – minden Bartók-zenék legmagasabb hőfokú tüzeiben. (8. kotta, 36–38. oldal.)

4. tétel 2/b.

„...a távlatban, amit a *Cantata* ösvényét járó fiúk maguk mögött látnak, nincs semmi melengető” – írja Tallián Tibor⁴⁹. Számukra, e pillanatban, nincs talán, – de a benne felhalmozódott, múlhatatlan részünkké-vált humánus belső erejét az ábrázolás korántsem tagadja meg. Így kell lennie: új döntés történeti dialektikája épp csak így törhet át hitelesen. Épp, mert a mű „nagy, szimmetrikus tablója ,túl jön és rosszon’ áll”⁵⁰, a zene, a drámaiságában szembeállított éthoszokban nem ismer negatívítást, diffamálót... A mű lefolyásának egésze persze, végül is kimondatlan ábrázolt „hierarchia” megformált egységébe állítja a feltárult élettartalmak képeit. Mégis, gondoljunk pl. a kiinduló helyzetnek, az első tételnek (és különösen, hangsúlyozott kódájának!) sorsára a teljes formában! Tartalmaival a mű végső, kathartikus kiteljesedése a legbensőségesebb, felfokozóan újra-átélt módon vet majd számot. Emlékeit be tudja építeni majd a maga radikálisan kitágult perspektíváiba. Teheti, dekorált, „megszépfített” kompromisszum nélkül, mert a kiinduló helyzet maga nélkülözött minden nosztalgikus árnyalatú szentimentalitást.

...Az apa szavában két, már eddig is megismert, ábrázolt elem, két tónus csillámlik át egymáson.

Az egyik: hogy mindaz, aminek nevében megszólal és „hazahív”, félreérthetetlen módon cleve a búcsúzás, a mulandóság mély fájdalmanak van „kiszolgáltatva”. Első, közvetlen szinten minden szaván, dallamfordulatán rajta a bekövetkezett fordulat megmásíthatatlanságának, visszafordíthatatlanságának rezignált bélyege. A másik: a búcsúzó „értékrend” valahavolt erejének, a benne (valóságosan, történelmileg!) szublimálódott humánus tartalmaknak csöndes hangsúllyal „áttartott orgonapontja”... Ha ez az egymásba fonódó kettősség nem árnyalná, nem telítene lényegi tartalmát, – a *Cantata* profana nem volna a század első fele nagy világdrámáinak egyike.

A fúgató téma már ismert (II.17.) „apai” variánsával, „fiat kereső” alakjával indítja az énekét; így válik ki az apa, a kórus elbeszélő megjelenítéséből személy szerint megszólaló, közvetlenül drámai alakká. A II.108.-cal beálló csodálatos pillanatnak talán épp ez a személyesség-individuálissá válás a feltétele. A mű egész élménykörének, karakterei rendszerének egyik – egyetlen pillanatnyi! – kulcspontja ez. *Az ének c-re zárulásával – C-dúr hármashangzat* szólal meg, olyan affektussal, mintha többszólamúságunk, hangrendszeri kultúránk története ebben a pillanatban talált volna rá a tonalitás logikájának centrumára: az Én és az otthonná-vált külvilág harmonikus azonosulásának újkori, zenei-nyelvi jelére („az akusztikai paradicsom”-ra, Tallián Tibor szavával⁵¹); mintha „most hallanánk először” C-dúr hármashangzatot. „*Jó anyáink vár már*” – szólít a felszámolhatatlan humánummá tágult Otthon-émlék...

Terjedelmes szakasz – az apa egész további éneke – különös, elnyugvó statikusságát alaponza meg ez az akkord. Az ének dallam (mintha szorongásában, legyőzöttség tudatában) szinte túlfokozott hangsúllyal ragaszkodik meglelt tonális bázisához (négy, majd újra, hét

8

Tenor-Solo

Agitato, poco rubato, ♩ = 150

45

Lieb - stein, - gu - ter - Va - ter, ziel nicht auf - dei - ne
Dear - est, - lov - ing - fa - ther - ter, Aim not at thy -

T.S.

Sih - ne! Denn grau - sam durch - boh - ren dein - en Leib die ge - wei - he und -
chil - dren! Or - sure - ly - our - an - lers must pierce thee and pin thee, Must -

50

U.E.10.614

cresc. **55** *sempre più mosso*

T.S. schleu - dernücher - bar - mungs - los von Wald zu Wal - de, und von
ham - mer and hurl - lhee, Grash - ing val - ley to val - ley, and

cresc. *mf*

T.S. Fels zu Fel - sen, und von Berg zu Ber - ge
boul - der to boul - der, and moun - tain to moun - tain

65

T.S. wohl, von Wald zu Wal - de, von Fels zu Fel - sen, von Berg zu Ber - ge, zer -
From val - ley to val - ley and boulder to boulder and moun - tain to moun - tain, Will

cresc.

Ritenu *piu* *f* **70** *sempre più agitato*

T.S. schmel - tern dei - nen Leib, zer - schmel - tern ihn an Stein und
dash thee, smash thee, slash thee, Grash - ing oliff to cra - ler,

75

T.S.

Stamm, schwachetern ihn an Stein, an Stein und Stamm, ach, im
 Flesh be paste and bones be powder, Naught but

80

T.S.

Sturz zer - split tern, im Sturz zer -
 dust sur - vive thee, dear - est

85

T.S.

split tern dei-ne Glie - der,
 lov - ing - la - ther,

90 Ancora meno mosso, ♩ = 112

95

T.S.

split-tern Stück für Stück dei-ne Glie - der!
 Naught but dust sur - vive thee.

ütemen át tartott finálisával!). A harmónia menete pedig, alig néhány mozdulattal, de valami puhán fedett „dolce” tónussal, politonalitása hajszáleres érzékenységevel fogja körül ezt a stabilitást; gyöngéden óvó effektussal, de alapjában mégis „megkérdőjelezve” látszólagos nyugalmát (figyeljünk fel a II.119.-cel kezdődő, az ének hosszantartott c-jét körülzsongó, szinte rejtett imitáció szövevényére!): úgyszólván mindent, csak épp az egész folyamat centrumában átütően, megtagadhatatlan jelenlévő „C-dúr” nem érintve!

Nyilvánvalóan a „szarvas-ének” nagyszabású drámai ellensúlya ez a szakasz. Legnyíltabban a következő, élesen kiemelt, zárt-kerek háromtagú egységben bontakozik ez ki (II.130–162.): „A fáklyák már égnek...” Háromtagúságát nem csak az egyszerű, visszatérő („a-b-a”) sorképlet hangsúlyozza, de az ilyen kerekesség hagyományos tonális rendje: I-V-I (c-g-c) is; a statikus C-tonalitás most az fves szimmetria belső dinamikájával éled meg! A belénképült, az *otthonunkká*- „természetünkke” vált múlt szférája a mű dramaturgiájában– újra csak! – *történetileg tartós érvényű* (a középkortól napjainkig lehetséges és élő) zenei-nyelvi elemként jelenik meg: az apa az odahagyott otthonra szuggesztív-érzéketesen emlékeztető *dalt* dúdol. Tágas, egyetemes „otthon”-ról énekel, évszázadok elemi muzikalitását komprimálja, kielezeten, legegyszerűbb alakká.

De a búcsúzás, a veszendőség, kiszolgáltatottság imént említett tónusa ebben a rövid dalban válik a legintenzívebbé. Már abban is, ahogyan első sorát a klarinét pontatlan-„elhangolt” lépésekkel imitálja, de középrészétől kezdve még élesebben, félreérthetlenebbül. Az éneket (II.140–149.) bővülő fényű, áttört hangszerezésű, pp dinamikájú, fantasztikus harmóniamenet övezi itt, újra két *konzonáns szólamsáv* (dúrszextek emelkedő fve – mollkvartszextek alászálló skálája) *egymás ellen* feszülő-keresztvezető vonala. Az „utat tévesztettek” 3. tételbeli emlékét idézi (a két konzonáns menet egymáshoz való viszonya ott is, itt is kizár akár egy pillanatnyi – egymás közt is konzonáns – találkozást). Az apa énekének, a hazahívásnak ettől fogva nincs „akusztikája” a másíthatatlan átváltozott, „tűlparti” világban. Akik oda átléptek, az ő számára elérhetlenné váltak.

Ha valahol: itt kell rádöbbsennünk a sorsdráma visszavonhatatlan eldőltére. Az apa dalának *visszatérő* sora – de hiszen minden visszatérés értelme harmonikus lekerekítés, „megérkezés” volt, évszázadokon át! – semmibe vész ott, a „hídon” túl, *hiába* hangzik. „A trombiták közbekiáltó hangjai sorsszerű döntést pecsételnek meg, a monotonul ismétlődő dolce bariton-motívum mögött már nincs remény” (Kroó)⁵². Igen, ezek a távolból behasító idegen hangok (desz-ek, fisz-ek a C körül) – első, „asszociatív” szinten – az ember-idegenné vált természet rideg-részvétlen, elutasító ürességének rém-echóiként szólnak már, mintha áthatolhatatlan vadont, sziklafalakat jelenítenének... Így kiáltják, hogy *nincs válasz* többé erre a hívásra; a létkonfliktusoknak ez a szelíd megadással záruló – mégoly bensőséges, rezignált – oldása érthetetlen, megválaszolhatatlan javaslatként szól „odatúl”, ott ezen a nyelven nem értenek már.

4. tétel, 2/c.

Mégis – a tétel annyit hangsúlyozott, ütköztető, szembefeszítő konfliktusvilágán, visszafordíthatatlan tragikumán belül – észrevétlen, szintézishez, oldódáshoz, „összefoglaláshoz” közelítő erők kezdenek gyűlni, de egyelőre nélkülözik az ilyenfajta fázis minden, hagyományos, „elkerülhetetlen” *pátosát*. Valóban, a szarvasfiú második éneke, „viszonzválasza” a hangzásvilág sejtelmes egységének, a rejtett tonális organikának új csodája, minden eddigiek után is. Lendvai Ernő méltán jellemzi poétikusan elragadtatott leírással ezt, a hozzá „legközelebb álló részletet”⁵³.

Az apa, rezignált szorongásban, *egyszerű* szóval hívta haza az elszakadottakat, kereken záruló-visszatérő, háromtagú dallal. Egyszerűvé kell válnia majd a fiú válaszának is, hogy „válasz”, kontaktus itt egyáltalán létrejöhessen még, – de az ő egyszerűsége merőben más tartalmú lesz. Az addig még hátralévő pillanatok egészen különös, légritka atmoszférájában ez dől el: lehetséges-e még ez a kontaktus? Újjá épülhet-e – a mű jelrendszerén belül – eddig ismeretlen szinten és hitelesen, az össz-emberi fejlődés kontinuitása?

Az oly emlékezetes – kísérteties, „ósvadonbeli”, fenyegető – indítóakkordnak, az aláomló hárfá-glisszandóval, *utolsó* emlékeztetőül, meg kell csendülnie még egyszer, ettől fogva azonban a fiú énekében és egész környezetében leplezhetetlen, mély változás áll be. A húszütemnyi (II.167–186.) szakasz derengő, csfrázó, újfajta tisztultságának csak egyik rejtjele a tükröző szimmetria (az is sokkalta lazább, áttörtebb és áttűnőbb, mint amilyen túl-precízzé, túlmezevve Lendvai elemzése²⁴ feszíti). Alig terjed többre ez az énekszólalm két markáns nagyszext-lépésénél. *A megoldó centrumhang* megszólalását a lelépő fisz-a (amelyet a hegedű négyszer visszhangoz) két hangja közt rejti, a felszálló e-cisz igérve célozza, a többi, harmonizáló szólam könnyű, lengő egymásba-szövődéssel körülírva „zárja ki” és várhatja... pedig az énekszóló melizmái már háromszor is *róla* elindulva „próbálkoztak” végső kimondásával...

II.174–181 között különösen tiszta, pregnáns egy négyrétegű politonalitás eleven mozgású egymásra-onatkozása, szintézise. Alulról: az asz-b szekund lengő – háromszor oldódó – váltakozása a g-h terccel („g-fríg” réteg); a felső fafűvők esz-moll tetrachord dallama, – amely természetesen össze is függ az „alsó réteg” asz-b hangpárjával; a rejtve várt „tonikára” *már minduntalan rá-rátaláló, de rajta megállapodni még mindig nem és újra nem tudó* énekdallam, amely még őrzi korábbi, „elvadult”-szabad melizmatikáját, lineáris politonalitását; végül az 1. hegedű ismételt echói, amelyek az ének két döntő indítómozdulatát megragadják, hangoztatják, előrejelző útmutatóként, a még ki nem mondható cél felé...

Végül (II.182.-től) a megállapodó g fölött, néhány mozdulattal, lágy kvartakkordba rakott pentatóniává csöndesedik a folyamat. Úgy szólítja, úgy jelöli meg feloldását, hogy a komplexus hang-„szókincsében” – újra, akárcsak a Bevezetés és az első tétel határán elemzett helyzetben – fel sem merül, sem érzetünkben, sem elméletileg, domináns vagy szubdomináns kérdése, *csak* „nem-tonikát”, pre- vagy antitonikát hallhatunk... S e pontig közeledve, mintha „visszamenőleg” élnénk át, hogy az ének meghiggadt, szelidültebb hajlásaiban, a végül akkordról-akkordra egyszerűsödő harmóniamenetben – az apai hfvás elveszfíthetetlenül mély humánumnak valami sehol ki nem mondott, megújult, legbelső elsajátítása, megértése rezdült meg. Mintha csak ezt „beéppítve”, csak ennek birtokában jöhetne létre a megmásíthatatlan döntés: kíséret, harmónia nélküli csöndben, szó és hang döböntő egységében, az első tétel vége óta tonikaként meg nem szólalt *d: „de mi nem megyünk”*.

4. tétel, 3. (–??)

...Ennek a végső döntésnek, „üzenetnek” kimondása – és a teljes mű összefüggéseinek rendjében való megjelenítése – úgy látszik, a legnehezebb lépés, „schwer gefasster Entschluss”. A negyedik és ötödik tétel elhatárolásában ugyanis – a bartóki szerkesztő művészetben szokatlan módon – problémát teremt: úgyszólván *két*, eldönthetetlen egyenrangú *tagoló, elválasztó pontot*.

Az első: II.187., ahová most elérkeztünk. A végzeteszerű egyszerűséggel kimondott döntő szó, a mű egészének oly nyomatékos hangsúllyal érkezett tonikáján. A másik – természetesen – : a Bartók saját tagolása, megjelölése szerinti „III”, amelyre a fiú harmadik énekének zárófordulata vezet. Kiemelkedő hangsúlyú tonális visszaérkezést, záródást létesít az első, tempó- és dallambeli, tematikus repríz indul a másik nyomában.

S ami e két pont között történik, korántsem nyújt könnyítést, támpontot az így feltett kérdés (melyik volna a két tétel „igazibb” határa?) eldöntéséhez. De segíthet értelmezni magának e különös szerkezeti ambivalenciának „jelentését”, dramaturgiáját. Ami ugyanis itt kitölti a teret – minden, csak nem valami átmenetet, „kitöltést” létesítő szakasz; az említett „harmadik ének” a mű szövegi, gondolati konklúziójának, afféle „szentenciának” első kimondását tartalmazza: „Mert a mi szarvunk ajtón be nem térhet...”

Talán itt rejlik az egyedülálló „tételrendi”-szerkezeti megoldás titka. E konklúzió meghirdetésének már *előfeltétele* egy, a végigküzdött konfliktusokat eredménnyel, vívmánnyal megoldó, záró pillanat, egy döntő súlyú „célhoz érés”: „...de mi nem megyünk”. A summázó és kiteljesedő megfogalmazás viszont már is szinte „ünnepi”, közvetlenül kathartikus feloldódást

vált ki: megszólalása által aztán – „III” – távlatos, visszanező összefoglalás válik lehetővé... Úgy tűnik, azért áll itt, két tétel határán, két, egyenlően nagy hangsúlyú, határoló cezúra, – hogy ezt, a mindent megváltoztatóan új hangvételű, törvényhirdető éneket élesen kiemelje keretbe foglalja.

*

Lenyűgözően sűrű tartalmú az a néhány pillanat – hat ütem – is, amely az új ének kezdetét az iménti záráshoz kapcsolja. A verbális, nyelvi logika menete is maximálisan zenei formáló tényezővé lesz itt: a sorsdöntő *kijelentés – mért, mért? – mert* elemi intenzitású gondolatlánc jelenik meg.

Az oly rég nem hallott *d* alaphang „lemeztelenített” megszólalása közölte a megrendítő elhatározást. Az apa feljajduló kérdése a *mű kezdetének* titokzatos (szűkkvintes-eol) moduszával még teljesebbé tenné a szerkezeti-tonális lezárulást; s *ugyanaz* a hangsor épül föl mögötte a (görög tragédiák módján!) vele jajongó kórus szólamainak függőleges oszlopában... S aztán sorról-sorra bontakozik ki a dolgok most születő, új perspektívái felé elindító válasz. Az énekszóló szövege mintegy „ütemelőző”-ként visszamatat az elhatározásra, hogy hozzá kösse „indokolását”, a végső, most már kifejtett „szentenciát”: „...de mi nem megyünk, mert...”

A fiú első énekével szemben rendkívül éles a dramaturgiai fordulat. Négy markánsan elválasztott sorra tagolódik a versszak, visszafogottan, ellentmondást nem tűrő nyugalommal. Utolsó üzenetként szól ez a tulsó parton maradotaknak, az apának, a régi értelmű otthonnak; hangsúlyozott, verses-rétorikus – Tallián Tibor szavával „kultikus”, „szakrális”⁵⁵ – artikuláció, olyan nyelven, hogy még ez egyszer odaát is végképp megértésék... Most megbizonyosodhatunk róla igazán, amit a fiú második énekében érezni kezdhettünk: hogy a szarvas-fiúkban visszhangot keltett és meggyökerezett a „jó anyátok vár már” C-dúr harmasának, a „fáklyák már égnek” záródó dal-szimmetriájának felszámolhatatlan humánuma, hazahívó szava. Végérvényes, visszafordíthatatlan különállásuk, távozásuk most kezdi – új módon: régi tartalmainál mélyebben – igazolni minden felhalmozott érték totalitását.

Most újra felméri – és meghaladja – a szembeszegülés, a könyörtelen tagadás eddigi útjait.

A strófa első két sora g-re törekszik és érkezik; emelkedő menetben, előbb tiszta kvarttal, majd tiszta kvinttel kerül a záróhangot. A harmadik sor már a végső-tonikai akusztikus sor pontos, *bővített kvartos* „párhuzamosával” közelít, h-ra; a zárást körülfogó előbbi két hangköz között leli meg az újat, a véglegest. Az első, a „hadüzenet”-tartalmú ének sorait a hegedűk és a magas fafúvók sikoltó, extátikus echói fölfokozva, följebb feszítve idegenítették még tovább (II.80–95.), – most (II.198, 203, 207–208.) megszilárdító, leszálló nagyszekund-szekvenciákkal szól a visszhang háromszor is; a zene értelme-változottan emlékszik vissza a végletes elszakadás mozzanatára, megszilárdult emlékként épül be az az általa kivívott új élet-tartalmakba. Itt tűnik el – észrevétlen gyöngédséggel és dramaturgiai szükségszerűséggel – az apa csillapuló rezignációjú, menedékesen aláhajló szólama... A fiú énekének kiemel, nagy léptékű, D-ak. zárása pedig – fisz-c-d – egyszerre „láthatóvá” teszi a megérlelődött, új perspektívát.

Ígéretes, szinte ismeretlen eufóriájú ragyogásba torkollik, amint az utolsó sor énekmelizmáját négy fafúvó-szólam szekvenciája (II.212–215.) porlasztja szét, a teljes G-do diatóniának – az első hegedű gisz-ének fantasztikus rásugárzásával előzőtt, átszínezett – fénykévéjében. Csak első pillanatra vélhetjük ezt a giszt pusztán szenzuális színeffektusnak hallani: vele lett csak teljes a megérkező D-ak. hangsora.

5. tétel. 1.

Szinte magától értetődően megjelenő – első hallásra is nyilvánvaló – mozzanat: összevontan, sűrítve idéződik most fel az első három tétel (tehát a teljes „I.”) anyaga. Rövidítésükben, egymásutánjuk felgyorsultságában távolságuk, emlék-jellegük őlt érzékletes alakot. S ebben, ezáltal az is, hogy tartalmaik ellentétein túl vagyunk, egymáshoz való viszonyaik, összefüggéseik áttetszőbbekké rendeződtek. Hiszen ez voltaképpen minden tartalmas, művészi *repríz* logikai helye, funkciója. Ezért árasztathat, tematikája siető sűrítettségében is, elsőrendű affektusként, nyugalmat, beteljesültséget.

Nem csak rövidít, egyszerűsít is ez a visszatérés⁵⁶. Az első tétel fő szakasza (I.27–52.), amelyet itt az első kisebb egység: III.1–20. rekapitulál, – kitarulkozó *nyitás* volt, szárnyalva felívelő, sűrű töltésű harmóniai, tonális energia indította ott az epikus-drámai folyamat első nagy énekét, majd feszítette tovább, kiélezett dinamikai csúcsra (I.42...). Reflexiója most jóval statikusabb. Kevesebb, alapvető – és egyértelműen autentikus irányú – lépésre redukálja harmóniai fő-vonalát. Modusza azonban érzékeny, bár úgyszólván rejtett, újdonságot tartalmaz. A III.4. f-je nem feledheti még a 2. ütem *cisz-ét*, a III.9. b-je az előző *fisz-eket*: az öt-öt-ütemnyi fordulatok egészében az igazi „színpé” G-, majd C-ak! A fiú summázó énekének zárófordulata eltörölhetetlenül másította, újította a dolgok teljes megvilágítását, – s ennek a *más-nak*, *új-nak* visszfénye jelenik meg itt... S az egész mű feléptetésére, dramaturgiájára annál mélyebben jellemző, hogy ennek a színnek, ennek a modusznak – s a megoldottság, véglegesség magával hozott éthosszának, „Vorgefühl von solchem hohen Glück...” – most el kell tűnnie még egy időre. A végbement tragikus folyamat sűrített-rövidített – s egyben eltávolított, csillapult – rekapitulációjának néhány mozzanata hátra van még; s utána még egy egészen új irányú, retardáló fordulat is. Egyenesen elkerülhetetlenné teszi mindez, hogy a véglegesség, a megoldottság helyzete, *ha igazán az*, akkor még egyszer újra „megte-remtődjék”, kivívójék – vitathatatlan hitelért.

Most, egyelőre, még mindig nagyon szűkszavú, visszafogott a tonális, harmóniai mozgás. A „nem nevelte őket...” 1. tételbeli hullám-skála dallama, (amely ott öt terc-lépcsőn emelkedve lépett be I.34–38. ütemeiben), itt (III.11...) a c-g-d egyszerűbb kvintláncába fogódzik... És hirtelen – a hangról-hangra jólismert, konvencionális, klasszikus álzárlat („G-dúr V7-moll VI”) effektusával, Esz-be fordul. Felidézi ez a váratlan kötés mindjárt a második tételnek – a szorosabban vett *fűgán kívüli*, „keretező” – hangnemét? Aligha; a belépések egyenes alászállása – ütemenként, esz-desz-h-a-g egészhangú lépcsőjén – kapcsol most át a repríz új tematikus szakaszába, szinte hangsúlytalanul. Ez a mozzanat – az 1. és 2. tétel határa – eredeti helyén („expozíciójában”) maga volt a kiáltó, robbanásszerű kontraszt-váltás (I.58–60.). Az új megformálás, az ötödik tétel egész logikája, tendenciózan elfedi ezt a kiélezést. Az ottani vad kontrasztot „békévé oldja az emlékezés”: a váltás *itt* (III.20–21.) úgyszólván álomszerű egybemosódás. Mindössze öt témabelépés torlasztott láncá marad a vadászat *fűgájából*, mindössze öt ütem (III.21–25.); így fűga-jellege teljesen megkülönböztethetetlenül lesz a reneszánsz polifónia rövid-témájú imitációjától: az első tétel stílusától... *motetta-szerkezet* új téma szakasza kapcsolódik a közvetlen előzményhez.

A III.1–25. területet így egy közös, sehol meg nem bontható „áramló ritmus”⁵⁷ és ugyan-csak áramló polifón szerkezet nagy ívű folyamatossága fogja át. Teljes szuggesztivitással az első tétel menetére, lefolyásmódja egységére hasonlít ez, – miközben magában foglalta már a második tételre szóló emlékeztetést is... Mégis, ez a megszakíthatatlan folyamatosság, már a III.16. Esz-álzárlatról fogva, „hangulatilag” mintha valami sejtelmes összezárlás, egy titokzatosan új fordulat közeledtét is éreztetné. Elsősorban talán épp abban, hogy a vadászat-tétel – eredeti – robogó, aktív, allegro-barbaro-dinamizmusát (miközben témáját „hozza”) ilyen abszolút végtelenen megligálja, konkrét alakjának emlékét ellentétére fordítja...

A harmadik tétel, az átváltozás-kép rekapitulációja – III.26... – aztán téveszthetetlenül megerősíti ezt a különös útírányt. Az imitációs szálak hirtelen összeérnek, a H-dúr-eol fordulat üres kvintjei egy-ritmusba dermesztik a szólámmozgást. Az „erdő sűrűjé”-t felidéző –

in rilievo – ének még jól emlékszik *e* alaphangjára (III.29. – az I.176.–178.-ra) – de „elcsúszik” róla és fisz körül fordulva hal el. S ez a fisz, amint megszólal (III.30.), már gisz-eol szeptimája. Mert az énekkar H-dúr akkordja alatt megjelenik a *mű centrális dramaturgiai fordulatainak*, a „híd” középenek oly emlékezetes gisz basszus-organapontja, a d-tonika ellenpólusa, felső váltóhangos mozgásával együtt.

Sötétebb szímben – az eredetinek magas fekvésben zizegő, varázslatos egészhang-menetei nélkül – tűnik most el az átváltozás, a csoda újralátott képe. Vele kicseng az utolsó tétel refríz-tartalmú szakasza, nagyon egyszerű mozdulattal: a gisz-aisz mozgó organapontot egyetlen hisz vezetőhang (III.34.) toldja meg és mozdítja ki ostinato-jellegéből. Ez is emlékeztet még a 3. tétel végére, az I. utolsó ütemének csendes, tétova kötésére a II. Desz-alapú kezdetéhez. De itt, most egyértelmű a cisz-bázisra vezető fordulat, nélkülöz minden tonális ambivalenciát.

A harmadik tételbeli kép zenekari mélyrétege, a gisz-aisz, majd cisz-disz váltóhangos organapont misztikus zúgása azonban *folytatódik, a visszaidézés, a „repríz” ányúl*ik a tematika-
ilág merőben új tartalmú szakaszba.

5. tétel, 2.

Az utat, visszaidézéseken át a várt, teljes megérkezés felé, váratlan, különös légkörű retardáció szakítja meg.

Két szoros, következetes autentikus vonal feszül, párhuzamosan, egymást támasztó, erősítő láncba. A közvetlen előzményből (s a 3. tétel „híd”-mozzanatából) áthozott és továbblépő zenekari basszus gisz-cisz-fisz-h-e – és a kórus-kánon h-e-a-d útja. A kórus szövegében a „szentencia”, a konklúzió szólal meg most másodszor, harmadik személyű, „objektívált” általánosulásban... G-re érünk, ha az ének kvart-sora is egy ötödik lépcsőfokra hágna, mint a basszus, – de g-t, a konfliktus csúcspontjától az első nagy feloldásig, a fiú első énekétől (II.43–89.) a tematikus repríz (III...) hatalmas kibontakozás döntő szakasza járta már körül, alapjául-középpontjául... S amikor a kórus-kánon titokzatos világtítás lépcsőjén d-re érünk, meg kell hallanunk: nem léphetünk tovább többé; d-t a zene itt (pedig *pillanatnyilag* nem finális, nem tonika!), III.53.-tól – ha burkoltan, rejtve is – lényegében a végleges tonális-modális célként érte el, rajta-körülötte a végső harmóniai kibontakozás megy majd csak végbe már... A rövid szakasz, III.30. (a gisz sejtelmes beúszása) és III.53... között újra, utoljára kifeszítette a fő tengely, gisz-d szilárd egyenesét.

De a basszus mozdulatait, az énekkar mögötti háttérben, most még a timpani-glissandók tompa, mély zsongása sötétíti. Távolról, misztikusan „objektív” fenyegetéssel közeledő, félelmetes léptek indulózenéje ez, „nem én kiáltok, a föld dübörög”. Kvartláncban emelkedik a kóruszólamok belépés-sora, de – szólamonként – konok, kopogó motívum-ismétlés ostinato-effektusa feszül ellene, felerősítve a mögötte döngő üstdob naturális zörejét – félelmes őserdei csöndjét⁵⁸.

Misztikus ez a kép, de a „külső, objektív” Természet nem nyelheti el benne többé a megvívott emberi harc aktív energiáját, tragikumát nem semlegesítheti már ő-s-változhatatlan törvénygyé. Páratlan, felemelő kiteljesedést sürít most néhány ütem, III. 56–64.; ennek a misztikus, rajtunk kívül ítélő-döntő természet-képnek, atavisztikus mélyből visszahívott, mágiikus-szakrális, „transz”-szerű vonzásának – *leküzdését, meghaladását*.

Kétszer szólaltatta már meg, *e* finális körül, az 1. tenor a fisz-d cambiata dallamcsúc-fordulatot. Most, III.56–57., a szoprán új nekifutása mámoros, beteljesült fisz-c kiáltással feszíti szét. Mintha valami kemény burok, páncél – a kvartkánon szorító rendjé! – hasadt volna fel erre a jelre, úgy tör át rajta nyomban a tenor válasza egész hanggal följebb. Ez a fisz-c, gisz-d lépés-pár (a „III.” AM pontján) teszi újra teljessé (a kánonban végig domináló h-e-a készlettel) a D-ak. zárómoduszt.

E csúcspont nyomában most minden lecsillapodhat, elcsendesedhet: a szoprán széles augmentációban tárja ki a fisz-c mozdulat ismétlését, az énekkar alsó szólamaiban – poco a

poco ritardando – az ak. sor alsó, egészhangú tetrachordja visszhangzik, levezetve az új modusz kibontakozásának magasfeszültségét. A zenekari – és néhány ütemre a vokális – basszusban, a *másik* egészhangúságból való esz-a hangpár keresztezi.

Hányféle vonatkozást, tendenciát egyesít is magában ez a kéthangú bázis! Amikor megszólal (III.58.: 1) az alap-tonika frig felső vezetőhangja és dominánsa. Csak ekkor nem sejtethetjük még, hogy a III.65. kathartikus feloldó pillanatában az alaphangnem álzárata, VI₆-je szólal meg, vagyis, hogy 2) B-dúr karakterisztikus fa-ti tritonuszát, V₂-ja vagy VII₃-ja főhangközét halljuk. Amely egyúttal 3) a dallami tetőpont fiz-c kitérültségéhez megszólaltatja – melléktengelye két, kiegészítő pólusát. Aztán (III.61–64.) az a el is tűnik átmenetileg a hangzásból, – a végső oldást a c-aisz egészhangúság zsongása-lebegése várhatja – 4) a magában ottmaradt, idegen esz orgonapont fölött... Hogy végül párja, az a, a Molto tranquillo előtti utolsó pillanatban a leghagyományosabb tonális értelemben vett domináns oly jól ismert – s most megnevezhetetlenül új – funkciójával szólaljon meg újra.

A diszsonancia tartalma most, ebben a pillanatban (a Molto tranquillo előtti utolsó ütemekben) a két, hiányosan képviselt *egészhangúság*: d-e-fisz (még az ének-basszus hozzáhallható, előző c-jével együtt) és esz-g-a tágas, áttört egymást-metszése. Funkciós vonzáshoz, logikához az ilyen tonális, harmóniai összefüggésnek semmi köze.

De az utolsó *dallam-mozdulat* (ének-basszus és két kürt, III.63–64.) „g-a”-ja, intim, meleg hangszúllyal, bekapcsolja ezt, a „nagy zenetörténeti” hagyományból eredő, egyértelmű társítást is: „IV–V”... Váratlan és felrázóan ismerős-otthonos lépte újra csak – ki tudja, hányadszor – „zeneileg végigélt” múltunk, a tartós örökségek bonthatatlan kontinuitására hivatkozik, kiemelt, eszméltető nyomatékkal.

Arra a kontinuitásra, amelynek fonalát a mű eddigi leírása, áttekintése nyomról nyomra, sokszoros utalással igyekezett követni. Az átélés összefüggő emlékezetében legdőntőbb csomópontokként talán

a „Bach-idézet”

az első tétel magyar népdal – reneszánsz motetta közös, modális dallami és imitációs struktúrája, majd kódájának kvint-szimmetriás, körülzárt rendje, a vadász-fuga mozgó tonalitású, „wohltemperiert”-alterációs, drámai dinamizmusa,

a konsonáns, terces-szextes-hármashangzatos szólamsávok – legélesebb politonális diszsonanciákban ütköző – szenzuális és organikus egysége,

a „jó anyátok vár már...” hazahívó C-dúr akkorjda, nyomában a C-keretű háromtagú dal záruló fve.

marad meg letartósabban. És mind e fordulók, mozzanatok sora fölött, elsőrendűen:

az egész szerkezet összezárult nagy fve, a – bármilyen arányokban, dimenziókban is, de – visszatéréses kerektség.

Ez megvalósult egyszer már, és máris kettős, összetett szinten, a „III.” kezdetével és első szakaszával is. Rövidített, sűrített, „rekapituláló” értelmű tematikus refréz, de egyben már hangsúlyozott kóda-effektus is: a d-tonikára érkező dallam tartósan álló, G-bázisú (szubdomináns) harmóniába torkollott (a mű egészének architektonikus vonatkozásaiban, ha valahol, itt egyértelműen *hangzó* és döntő a „nagy”-*funkciós* elrendezés öröksége, emléke).

*

A kortársi stilizációs, „neo”-mozgalmaktól teljesen meggyőződen elhatárolódik ez a nyelvhasználat és a rá épülő, átfogó formai rend. Ez nem a nyelvi elemeknek, vagy a szerkezet-típusoknak a felidézendő „korstílusokhoz” való, közvetlen „hasonlóságán”, vagy kellő mértékű „modern” átszínezésén múlik. A múlt stílusaihoz való viszony nem csak a divattá vulgarizáló követők, de nem egyszer akár egy Stravinsky, vagy Hindemith kezén is, valami módon statikusan „kész”-végleges „megemlékezés”-ként ölt testet. Akár játékos, vagy nosztalgikus, vagy szenttlen, semlegesítő alaptónussal, de általában hivatkozásként, egy spontánul kollektív-

nak, „kötelező”-nek vélt, stabil és rendezett hagyományra, amelynek felélesztése – egyszerűsmind tépett, feldúlt, önkényes szubjektivitásban vergődő, úttalan utaknak minősíti a saját kora egyéb pályáit. A felidéző hűség külső (bár persze nem egyszer valóban spontán, őszinte erőfeszítésekben gazdag) gesztusával azonban a „neo”-mozgalmak alkalmasak – kioltani a történelemhez való mélyebb, totálisabb viszonyt, az „így lettünk végre mi hű meghallói a törvényeknek” valós összefüggéseinek termő energiáit.

És Bartók útján épp ilyen energiák biztosítják az *előre*-irányt. Nem valaminő elmúlt jobb idők biztosabb-szilárdabb, muzeális mintái idéződnek meg, hanem a *megújulni képes*, a megújulás lehetőségeit szüntelenül magában hordó történelmiség maga. Egy – ekkor megszakadt, elvesztettnek látszó – *megújítható* kontinuitás perspektívája. Amelynek az aktuális sors vállalásában és formálásában aktív emberség erői jelentik – „pusztulás terhe mellett” – a feltételét.

5. tétel, 3.

A „IV–V” mély csöndben elhangzott hívására nem egyetlen végső tonika „I”-je válaszol még, hanem a Molto tranquillo 29 ütemnyi – eol VI. melegen megcsendülő álzárlatával megnyíló – zárószakasza. Nagy távlatban válasz ez a „III.” G-alapú indítására is: ha ott a teljes mű már-már kódának is ható, utolsó tétel-egysége kezdődött, ez most, szűkebb méretben, kódája annak is, tágabban, az egész műnek. Tehát egy – a klasszika óta ismerős – szűkülő kódá-lánc utolsó⁹, döntő fordulója. S a két pont közös dallami-ritmikai anyaga, együtt és még egyszer, visszakapcsol az első tétel (Bevezetés utáni, I.27.), „Volt néki...” indítására.

Varázslatosan tiszta és hiánytalan nyugalmat, beteljesültséget áraszt ez a zárószakasz, még hiánytalanabban, valami váratlant, a tétel-kezdet (III.) előre vetett ígéletén túl is. *Ismeretlenek*, elérhetetlen-távolinak tűnik, nem csak a kor nagy műzenéjének tépett, egzaltált, extátiкус, vívódó karakterköreiben, de – szigorúan szólva – a század létéhez-valóságához, „élet-tényeihez” létesült viszonyaink s ezeknek megannyi, szembenéző művészi képe mércéin is. ...Nem lenne meg olyan kritika, amely – ennek az elsődleges, közvetlen „tünet”-nek alapján – illuzórikus-utópisztikus, lehetetlenre-vágyó, szépfített megbékélésnek minősítené...

A már két – oly gazdagon árnyalt jelentéskörű – megszólalásából ismert, lengő ritmus és dallam a „törvényszöveg” utolsó sorát éneki el újra, „ceterum censeo” refrénként. Harmóniailag szűkszavú, modális-diaton hármás- és négyeshangzatainak sima hullámváltozása összhatásban úgyszólván *szintiszta konzonanciák* boldog vonulásaként érzékelődik. A zárlatozó és az alaphangok nagyszekund-lépteit kötő kapcsolatok finom, arányos váltakozása is ezt az „aranykori”, bonthatatlan harmónia-érzetet támogatja... Hányféle, egymásba-oldott, egymáson átfüvölt „nagy”-ritmus egymással-eggyé-váló lüktetése fogja át! (9. kotta, 46–48. oldal.)

Euforikus, fénylő mozdulatlanóságban „lebegni” látszik a teljes záró szakasz (29 üteme mindössze három különböző basszushang – d-cisz-a(d) – váltására támaszkodik). Négy eol ütem után dórrá világosodik (III.67. hangzik ki az utolsó b), a négy dór ütem utolsója (III.72.) előre-világító – D⁴– picardiai terccel fénylik fel. Négy ütemig tart a mű utolsó – tompa zökkenővel beálló – idegen tonalitású (cisz-eol) fordulata is (III.73–76.)... De a 3x4 ütem hangnemi-harmóniai léptékébe a dallami lejtés – 4x3-as kapcsai illeszkednek. És – felütés után – III73.-tól még a tenorszóló három „kettes” mozdulata is... Még az sem bontja meg ezt a mozdulatlannak tűnő lebegést, hogy a *végső D-ak moduszt megszólaltató tenorszólónak* – épp ezt a moduszt karakterizáló – gisz-e a távolító, tompító cisz-akkordba olvad ... s ezután bomlik csak ki mámoros, ékesítő melizmája. Az énekkar záró felsorának hangrendszere most (III.78.) f-c-g-d-a-e hexatóniára (egyetlen átmenő h piennel) szűkül, mondhatni, afféle, „majdnem” pentatóniára...

A csönd mögött, amelyet ez a bezárulás teremt, ragyog fel – Ancora più lento – a vonószekerek emelkedő D-ak skáladallama, kiegyenesítve, felnyitva a kezdet fordított moduszú „hullám”-témáját. Ahogyan, háromszor is, c-re d-vel kapcsolódik az emelkedés újabb

(9)

65 *Molto tranquillo*, ♩. 120

70

Tenor-Solo

Trinkt nur aus
From cooling

Coro1

S. *pp*
Und ihr Mund wird nie mehr vol - le Be - cher lee - ren, trin - ket nur aus
Now their mouths no long - er drink from crys - tal glass - es, On - ly cool - ing

A. *pp*

T. *pp*
Und ihr schlan - ker Kör - per, hei... schmiegt sich nur an
Now their slen - der bo - dies, Hey! On - ly roam the

B. *pp*
Schmiegt sich an grü - nend
Hey, on - ly roam the

Coro2

S. *pp*
Und ihr Mund wird nie mehr vol - le Be - cher lee - ren, trin - ket nur aus
Now their mouths no long - er drink from crys - tal glass - es, On - ly cool - ing

A. *pp*
Und ihr leich - ter Fuß tritt nicht des Her - des A - sche,
Now their dain - ty legs no long - er tread the hearthstone,

T. *pp*
Trägt wohl Klei - der nicht mehr, schmiegt sich nur an
Nev - er clothed do wan - der, on - ly roam the

B. *pp*
Hei!
Hey!

Molto tranquillo, ♩. 120

65

70

p

U.E. 10.614

63

75 *rallentando... rubato* (al J. 84) 80 Ancora più lento, J. 82

f
 kìa - rem Quell. - - - - - rem Quell. - - - - -
 moun - lain springs. - - - - - lain springs. - - - - -

p
 kìa - rem Quell. - - - - - Trinkt nur aus
 moun - lain springs. - - - - - From clear and

Coro 1
 kìa - rem Quell. - - - - - Trinkt nur aus kìa -
 moun - lain springs. - - - - - From clear and cool -

T.
 grü - nes Laub
 for - est grove

B.
 Ast und Laub
 for - est grove

S.
 kìa - rem Quell. - - - - - Trinkt nur aus
 moun - lain springs. - - - - - From clear and

A.
 Aus kìa - rem
 From cool - ing

T.
 Ast und Laub
 for - est grove

B.
 Ast und Laub
 for - est grove

75 *rallentando...* (al J. 84) 80 Ancora più lento, J. 82

più p *p*

U.E. 10 614

85 *calando* 90

T.S.

S. *pp* *perdendosi*
 kla - - - rem Quell. Aus kla - rem - - - rem Quell.
 cool - - - ing springs. From moun - - - tain springs.

A. *pp* *perdendosi*
 rem Quell. *pp* *perdendosi*
 ing springs.

Coro 1. T. *pp* *perdendosi*
 Trinkt nur, trinkt aus kla - - - rem Quell.
 clear and cool - ing moun - - - tain springs.

B. *pp* *perdendosi*
 Trinkt nur, trinkt aus kla - - - rem Quell.
 clear and cool - ing moun - - - tain springs.

S. *pp* *perdendosi*
 kla - rem Quell. Aus kla - - - rem Quell.
 cool - ing springs. From moun - - - tain springs.

A. *pp* *perdendosi*
 Quell. *pp* *perdendosi*
 springs.

Coro 2. T. *pp* *perdendosi*
 Trinkt nur, trinkt nur aus kla - - - rem Quell.
 Clear and cool - ing from moun - - - tain springs.

B. *pp* *perdendosi*

calando 90

85 90

pp

U.E. 10.614

Endpaper 79.30

oktáv-fázisa (akárcsak a mű kezdőütemeiben!): „egyszerűen” a többé meg nem szakítható végtelenséget jeleníti meg, egy új kontinuitás kezdetét. Még a basszus két ütemnyi kimaradása is, fölötte ezáltal újra a dūr⁴ hívó, útírányt világító lámpásával: a végtelen folytathatóság csöndes jele. Mielőtt a végső, magányos üstdobütés megdobbantja az alaphangot.

*

A tematikus-szerkezeti szimmetria, a modális-tonális folyamat, a ciklikus és egybefüggő formai egész – hiánytalanul, sőt, ritka-erőteljes hangsúllyal zárt, kerek, tökéletes. Mégis – aligha téveszthető össze valami elért állapot megállító, abszolút véglegességével. *Szólító, továbbvivő távlat* képének látja Kroó György is: „...a mű maga válik csodaszarvassá és hív, hogy kövessük, amíg csak életünk érdekében hódhoz nem érünk magunk is. Képesek vagyunk, képesek lehetünk-e, hogy nyomába szegődjünk?”⁶⁰ Ezt hallja félre, ennek a hívásnak követésére képtelen, aki itt illúziós apoteózist, hígult tökéletességet észlel.

Mert nem kevesebb történt itt, mint hogy egyszerre – egy hihetetlennek tűnő pillanatra – kitárult a művészi képalkotás, ábrázolás céljainak az a legtótálisabban emberi mozzanata, amelynek megjelenését a század valósága úgyszólván tabuként tiltotta, valós-tartalmas megnyilatkozását szinte törölte lehetőségei közül; amelyet mint célkitűzést, eszményt megnevezni is, együttjárt a banalitás zavar-érzetével...: a *Szép*. Feltárul most, visszahódítva, újjáteremtve az elidegenedett világgal végigharcolt küzdelmeink nyomában; olyan, sorsfordító döntések nyomában, amelyek a magunkba zárkózó, csöndes, óvó bizonyosságoknak még legemberibb, legintimebb melegségű konvencióit is *próbára, mérlegre tették*. Ezek a küzdelmek, döntések – egyszer elérhető perspektív képeként – megszakadástják a banalitás hátterétől. Megcsillanásába a mű végén „beépülhet” a mögöttünk maradt, túllépett történelmi lépteinkben rejlő valóban-emberi, maradandó-emberi. Súlyos, mély, követésre hívó *hűtelességét* a meghaladás és a megőrzés egysége tartalmazza.

A fellázító, extátikus tagadás, a végső és kompromisszumra képtelen, nagy Evázió – tartalmában, drámai következményeiben – európaiságunk, humánunk beteljesülő igenléseként fénylik fel: ahogyan *minden* újat teremtő igenlésnek csakis a világot változtató, döntő, forradalmi szembefordulások voltak, lehettek a feltételei. Amikor a fiú azt mondja: „de mi nem megyünk”, – nem a közvetlen, „generációs” múltat tagadja meg, inkább egy elvontan „örök” generációs szembenállás elvét... „Haza-”, „otthon”-ba térnek ők, akiknek a hangját szövege: egy feltárható, egyszerű kiépíthető, tótális emberi perspektíva *megalapozott*, mély hagyományokban is gyökerező otthonába. Nem egy irracionálisan sejtelmes jövő – a „Természet”-kínálta „tisza forrás” – távlata nevében tagad és üzen hadat a réginek, hanem a mindenkor szuverén-emberi – minden új feltételek között esedékessé váló – *döntés* ereje nevében, az ilyen döntésekben megvalósuló, konkrétan tartalmassá váló új életvitel nevében. Az ember az ilyenekben egész történelmiségét, annak kontinuitását építi mindig újjá, nem csak az aktuális generációs „váltást” valósítja meg.

A tiszta forrás nem vad, ember nem járta, mítikus tájon fakad. Csak a felé vezető út vált pokoljáróan küzdelmessé, minden eddiginél könyörtelenebbül, embert próbálón nehézzé. A „tisza forrás”: valaha – sőt elvileg-történelmileg „mindig” – ismert, *birtokunkban-volt perspektíva*. A hozzá vezető út járhatóvá *válhat*, járhatóvá *tehető*. Ez a feltételező formálja a mű végét olyan távolba-kicsengővé, s egyszersmind aktivizáló, „hívás-, szólítás-” tartalmúvá. A lehetőség *visszahódításáról* van szó.

A zenei-drámai folyamat közepén (2-3-4. tétel) mintegy végbement az ilyen út megjárására képesek „kiválasztása”, kirajzolódta vállalásának új, belső, emberi feltételei. A lehetőség visszahódítása egy megújult etikum megjelenését, kibontakozását is jelenti. A sarvas-ének „kimondhatatlan, emberen kívüli...” s egyúttal, ugyanakkor „mélyen emberi” szava mögött a „másképp ejtjük a szót, fejünkön/másképp tapad a haj...” történelmileg visszafordíthatatlan tudatváltozása is ott rejlik. Az elnyugvó, harmonikusan-szép kicsengés a konfliktus olyan végighordásának, olyan áttörésnek vívmánya, amelyben az „odaát” maradottak nem vettek részt. S a „kiválasztás” végül is mégis nélkülöz minden „messianisztikus”, ezotérikusan elzár-

közö hangszúlyt. Kizárja ezt a magunk mögött hagyott világ, a cselekményben „odaát maradtak” bartóki ábrázolásának történetileg mélyen megértő, magába fogadó tónusa. A hívás, a szólítás záró éneke – visszaulva az útra-índító kezdetre – „potenciálisan” mindenkihez, mindnyájunkhoz szól.

Aminek helyreállítására, újra-megteremtésére szólít ez a zene, nem „örök”, vagy változatlan, de megsemmisíthetetlen. A sorsáról, útjairól, léte újuló feltételei közt, mindig újra döntő és döntését vállaló, a szabadsága törvényét teremtő ember.

(1981)

JEGYZETEK

- ¹Ujfalussy József: Bartók. Gondolat, Bp. 1965. (A továbbiakban UjB.) II. 206–208.
- ²Kárpáti János: Bartók kamarazenéje. Zeneműkiadó, Bp. 1976. (A továbbiakban: KBk.) 170–171.
- ³Uo. 94.
- ⁴Ujfalussy József: A valóság zenei képe. Zeneműkiadó, Bp. 1962. (A továbbiakban: UVz.) 91.
- ⁵A továbbiakban: ak.
- ⁶Bartók dramaturgiája. Zeneműkiadó, Bp. 1964. (A továbbiakban: LBdr.) 225.
- ⁷Bárdos Lajos „szűk kvintess eol”-nak nevezi. L. – -: Harminc írás. Zeneműkiadó, Bp. 1969. 366.
- ⁸Heptatonia secunda. Uo. 348. sköv.
- ⁹Az esztétikum sajátossága. Akadémiai K., Budapest 1965. II. 349.
- ¹⁰Bartók Béla. Gondolat, Bp. 1981. (A továbbiakban: TB.) 202.
- ¹¹NB: a teljes „lassú bevezetés” terjedelmének AM arányában.
- ¹²A Haydn-típusú lassú bevezetés itt szokott kiszélesedni, szétterülni, dallamilag mozgó harmóniai fermátát alkotni... Itt azonban a domináns elérése inkább új „nekiütés” a hamarosan elkezdődő tételhez.
- ¹³Magyarság a zenében (1939). In: Visszatekintés. Zeneműkiadó, Bp. 1974. II. 260.
- ¹⁴Bdr. 232.
- ¹⁵Tipikus, gyakori – mozarti moduláció! Középszakaszok, kidolgozási részek indításaként.
- ¹⁶Pedig I. 37 pillanata – a két szoprán szólóban – mintha a tétel tonális összezárásának ciz-lehetőségét is megérintené, (s itt szakad meg a h-basszus orgonapont). Az akkord azonban továbbhajtó, álzárlat-értelmű: teljes a-diaton kvintoszlop).
- ¹⁷V.ö. KBk 305.
- ¹⁸KBk 139.
- ¹⁹Idézi: KBk u.o.
- ²⁰A kvintet – ebben, a kvintoszlopon való hangnemi, hangrendszeri mérés egysége értelmében – jelölöm q-val. Minden más (tehát általában: hangköz) értelmében: szóval kiírom.
- ²¹NB: nagyjában, néhány ütemnyi túréssel mérve, az I. 59–163-ig tartó tétel felénel járunk. Ha azonban csak a szorosabban vett fűga kezdetétől számolunk (I. 74.), annak –AM pontja az I. 108., ahol az akkordokba-tömörülés fordulata beállt.
- ²²Minden szólam dallama a kezdőhangjától mért „szűk-kvintess” sorban jár: a mű első hangjainak modulusában.
- ²³Akárcaak Beethoven E-roicája első tételének híres ütőzése a kidolgozás és a repríz határán.
- ²⁴Ugyancsak hipotézisként jelezném: hasonló menetek, effektusok Kodálynál mintha közepén járnának e két cél, jelentés között...
- ²⁵Jellemző a Bartók-nyelv éles műfaji specializáltságára: az V. vonónegyeseben elenyésző ennek a harmóniai faktúrának a szerepe.
- ²⁶V.ö.: H. Besseler: Bourdon und Fauxbourdon. Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1950, 44.
- ²⁷Út a tizenkét hanggal való komponáláshoz (előadások, VIII). In: Előadások-Levelek-Írások. Zeneműkiadó, Bp. 1965.
- ²⁸Zoltai Dénes: A jelenkori zenekultúra Th. Adorno esztétikájának tükrében. In: Bartók nem alkuszik. Magvető, Bp. 1976. 81.
- ²⁹Tóth Aladár Válogatott zenekritikái. Zeneműkiadó, Bp. 1968. 230.
- ³⁰UjB II. 123.
- ³¹LBdr 242.
- ³²U.o.
- ³³TB. 203.
- ³⁴LBdr 243.
- ³⁵Króó György: Bartók-kalauz. Zeneműkiadó, Bp. 1980. (A továbbiakban: KrB.) 167.
- ³⁶UjB II. 209.
- ³⁷LBdr 245.
- ³⁸V.ö. KBk 163–165.
- ³⁹V.ö. LBdr. 246.

- ⁴⁰LBdr 247.
⁴¹LBdr 248.
⁴²U.o. 32. jegyzet.
⁴³KrB 168.
⁴⁴U.o.
⁴⁵Méghozzá a szekvencia igen fejlett, főként a bécai klasszikúra jellemző típusa ez: amelynek egységei terjedelmi szűküléssel, sűrűsödéssel is fokoznak. II. 54–56.: három ütemenként, 65–68.: ütemenként; 71-től újabb, ugyancsak sűrűsödő szakasz...
- ⁴⁶Ember és Természet Bartók világában. In.: Válaszút. Akadémiai K., bp. 1963. 314.
⁴⁷Philosophie der neuen Musik. – Idézi Zoltai id. mű, 81.
⁴⁸LBdr 248.
⁴⁹TB 203.
⁵⁰TB 202.
⁵¹TB 245.
⁵²KrB 168.
⁵³LBdr 255.
⁵⁴LBdr 255–257.
⁵⁵TB 203.
⁵⁶A rövidülés is erősebb, mint a pusztán ütemszám mutatná! Az 1. tétel megfelelő ütemei hol kilenc- hol hatnyolcadosak, s ott a nyolcadmozgás felel meg kb. az itteni negyednek.
⁵⁷Besseler: I. m. 129.
⁵⁸Rokonabbnak érzem ezt a Sacre..., a Zsoltárszimfónia „mozdulatlan”-ostinatós erőfokozásaival, mint a Psalmusban „Az igazakat...” lépésről-lépésre kivilágosodó, humánus töltésű emelkedésével, – amelyre többen hivatkoznak.
⁵⁹De – látni fogjuk a zárószakasz további tagolásából – még most sem az „abszolút” legvégső...!
⁶⁰KrB 169.

MOLNÁR ANTAL:

EGY AUTOR NYILATKOZIK*

Általában, az európai zeneesztétika inkább aféle burzsuj dolog, de még mint ilyen sem fölöttébb elterjedt. Főként különcök foglalkoznak véle szabad óráikban, akkor is inkább mellékesen vagy suttymban. Különösként pedig és Magyarország tájain roppantul szórva nyos a fogyasztása. Szinte úgy tűnhetik, mintha e rejtett vidékeken bizonyos ellenszenv mutatkoznék irányában. De ez csak látszat. Inkább *közöny* felel meg a valóságos állapotnak.

Kérdés marad hát, mi oka lehet, ha valaki Magyarhonban zeneesztétikussá lesz. Erre sem túlságosan bonyolult a lélektan válasza. Alighanem kétségbeesett föltűnési viszketeg játszik közre benne, ámde olyképpen, hogy a produkció kívül maradjon bármi szakszerű ellenőrzésen! Hiúság, feneketlenül balga hivalkodás rejlik hát a dolog mélyén, még feneketlenebb gyávasággal karöltve. Valami *kivételest* akar por helyett a világ szemébe hinteni a művelője; ámde olyat, aminek semmi szankciója, ami lepattog a közszükség faláról s a szemekben sem okoz gyulladást. Úgy hívja ezt a pszichológia, hogy „ravasz arrangement”. Aki űzi, mindig meg lehet győződve róla, hogy „nagyot” alkot s e hiedelmével bármekkorára fölfújhatja magát. Más szóval: az így előállt „szellemóriásnak” egy életen át módjában áll a fel-nem-is-mertség vértanúságát hordozni.

Az ember éppoly kevésbé érzi megfrottának műveit, mint elmúltnak az életét. Ezek csak tények, amelyeket megszokás alapján konstatálunk. Tulajdonképp nincsen élő fogalmunk róla, inkább aféle, logikával konstruált fíteletünk. Mintha másvalakiról volna szó s hivatalból kellene hozzászólnunk a tényálladékhöz. Mi magunk sohasem fejezzük be, ami ránk tartozik. *Más az, aki befejez – minket.* (A halál.) Amíg csak élünk, folytatólagosnak érezzük egész mivoltunkat, frásainkkal együtt. Minek hát az ilyen búcsúzkodásszerű firka? Elsősorban is, mivel jólesik foglalkozni – nos miféleivel? Ami egyesegyedül nb. személyünkre tartozik. Még a lehető legkedvezőtlenebb megvilágításban is. Hiszen épp utóbbi esetben élvezhetjük fokozottan a magunk erkölcsi megbízhatóságát és reputációját. Szóval, ilyen üzleten csak nyerni lehet. Máskülönben Szent Ágoston sem írta volna meg Vallomásait.

De van még más, jóval mellékesebb, ám azért eléggé megfontolandó okunk is a visszatérésre. Megeshetik – vannak még csodák –, hogy egyszer, majdanában, nagy szorultságában valaki, egy egyetemi hallgató ráfanyalodik M. A. műveinek taglalására. Például doktori dolgozatnak szánhatja e témát. „M. A., mint zeneíró” vagy még úgyabban: „Egy elfeledett zeneesztétikusunk”. Hisz ez gyönyörű! Van ugyanis Heine mesternek egy verse az északi fenyőfáról és a déli pálmáról. Ezek – ugyebár – mondhatatlan szerelemmel vágyakoznak egymásra és sohasem ölelhetik egymás karcsú derekát. Mi több: *fogalmuk sem lehet* egymásról. Ilyen szerelem az, ami néhanapi lázálmban az albán, illetve magyar közönséget a zeneesztétikához vonzza. Mondani sem kell, mily eredménnyel! Mármost a naív avagy félbolond egyetemista csehül állna kísérletével némi kiegészítő útmutatás nélkül. Valóságos mentőv lehet számára az önámítóan fölidézett viharban, ha akad valamije, amire – hogy is mondják? – támaszkodhatik. Elvégre mégiscsak legautorizáltabb, ami magából az egykori szerzőből „meríthető”!

*Önrecenziói sorában Molnár Antal utolsó megjelent kötetenként említi Az új muzsika szelleme c. könyvet (1948). Mivel újabb könyve ezt követően 1959-ben jelent meg, e keserű önvallomás teljes bizonyossággal az ötvenes években keletkezett. (B.F.)

Persze-persze, itt is közbeszólhat még némi vétő. A szerző sem marad ugyanis mindvégig ugyanaz. Dialektikusan fejlődik ökelme is. Talán amikor jelen sorokat írta, már csak fecsegő vénembernek számított, artérioszklerózis közbejöttével. Amivel hát szorgos diszciplulusunk meghiúsíthatná vélné adalékait, ez esetben épp az fosztaná meg őt hitelétől! De hát mi magunk mégsem kergülhetünk ennyire belé a circulus vitiosusba. Jöjjön, aminek jönni kell! Az autor szól, der Dichter spricht, Numen adest! S talán, ha ügyel a dolgozatíró, ha nem lép le a kellő elővigyázat mesgyéjéről, még egy más hasznos adalék is csöppenhet, ha nem csurranhat belőlünk.

Mindenekelőtt általános jellemzésül néhány megjegyzést. M. A. esztétikai író ugyan, de nem szakavatott bölcselelő. Kant műveinek például többször is nekigyürkőzött; – reménytelenül tette le a föliánst már az első meg nem értett körmondat után. Aztán kénytelenségből beérve másodkézi művelődéssel. Más esetben: Lukács György ezotérikájaival sem tudott megbírkózni. Röviden: nem tarthat számot a fenkölt szférákban, filozófiai rejtjelenven közlekedők magas köztársaságának állampolgárságára. Még a mézszavú Kerényi Károly „Sziget”-én sem vitte többre profán szájatátóságánál. Egyébiránt pedig nem szívelhet a podvolocsizkát, sohasem jött egészen tisztába a guttapercha mivoltával és határozott ellenszenvvel gondolt a hasonszenvi gyógymódra. Ennyi talán elég is lesz alapozásnak.

Térjünk tehát a szerző nyomtatásban megjelent, főbb munkáira.

Az első zsengek lehulltával kétségtelenül megnyitónak számíthat „*A zenetörténet szelleme*” (1916, Franklin-Társulat, Olcsó Könyvtár).

(*Historicum*: dr. Bányai Elemér, alias Zuboly, újságíró, jóban volt mind a szerző szüleivel, mind pedig Schöpplin Aladárral, a Franklin-Társulat lektorával. Lekötelezettsége fejében ajánlotta be utóbbinál a jelzett opusculát. A szerkesztő, Heinrich Gusztáv annál is inkább hajlandó volt a meleg protekción alapján beugrani, mivel zenei könyvekben hektika mutatkozott a népszerűnek intencionált sorozat szervezetében. Mi több, még a korrektúrát is maga vállalta, innen a sajtótermék lapjain garmadával éktelenkedő sajtóhibák.)

Megírás módja kezdetleges, a gondolatokat inkább megpedzi, semmint megragadja és kifejti. Am mindazonáltal *incunabulum*nak számíthat. E röpke és gyámoltalan füzetecke: első fecske, egy azóta becsületre kapott genre atmoszférájában. Ime: látható a zenei *szociológia* megszületése.

Következik „*Beethoven*” (1917, u. o. szintén Olcsó Könyvtár).

(*Historicum*: Kóbor Tamás, a nagybefolyású kormánypárti, politikai közíró, szerkesztő, kinek leánya akkoriban férjhez óhajtott menni a szerzőhöz, helyezte el a kéziratot annak ellenére, hogy fenti füzettel összekötötésben nem volt számottevő siker elkönnyelhető.)

Stílusa már kevésbé szájalmas; kultúrtörténeti perspektívája egyoldalú, hemzseg a gyöngén-informáltságoktól. Erénye egy bizonyos – akkor őszintének érzett és hazug szenvedésbe egyszersem átsapó – lelkes pátoz. Romain Rolland *kis* „Beethoven”-tanulmánya az időben már megjelent volt, de konkurenciát nem jelentett a szerző koncepciójának, minthogy a magyar esztéta nem ismerte még a franciát. „Jean Christoph”-fal is csak jóval később foglalkozott. Eredetinek tehát *eredeti* a művecske, annál inkább, mivel írójá mindazzal szándékosan szembehelyezkedik, amit a nagymesterről olvasott.

„A fából faragott királyfi” alkalmával keletkezett egy ösztövért füzet: „*Bartók Béla*” c. (1917, szerző költségen és kiadásában).

(*Historicum*: a Hornyánszky-nyomdához úgy került az író, hogy e cég egyik beltágjának fiát hegedülni tanította; jutányos nyomdaköltséghez pedig a beltág nevének szerelme segítette. A szerelem kényszerűen maradt plátói, tekintettel az ifjú szerző jozefiánus beállítottságára Putifárnéval szemben.)

A tanulmány gondolatmenete erőltetett, áltudományos és jórészt hibás. Egyetlen erénye,

hogy rámutat a kiváló zeneszerző excepcionális jelentőségére. Ebben akkorjában csaknem egyedülállt. És teljesen egyedül abban, hogy *önálló* (folyóiraton, napilapon kívüli) sajtóterméket szentelt az akkor még erősen vitatott muzsikusképzésnek. Ez a broszúra *nyitja meg* nemcsak a magyar, hanem egyáltalán a *bármely* Bartók-irodalmat. S legyen akármilyen gyönge, a maga nemében *unicum*.

Követi ebben a soron levő „*Bartók Operája*” c. füzet (1918, különnyomat a Zenei Szemle, temesvári folyóiratból), azzal a különbséggel, hogy a második már nem első és a folyóiratban megjelent essay már nem önálló sajtótermék. Amde azzal a hasonlósággal, hogy akkoriban szintén kuriózumnak számíthatott volna, ha törődnek vele.

(*Historicum*: Járosy Dezső, doctor theologiae, elég tájékozatlan volt ahhoz, hogy vonzerőnek tekintse a fővárosból hozzáküldött cikksorozatát. Azonkívül pedig már akkorjában is súlyt fektetett bármilyen különbségre, ami liberális nagylelkűségének és széles látókörének lehetett bizonyossága. Egy kis ravaszság sem hiányzott a spekulációból, amennyiben konzervatív oldalak felé az audiatur et altera pars fölényes gesztusa – kivált, ha veszélytelen kilengésnek nyit kaput – csak erősíthette a nyeregben ülő szerkesztő tekintélyét, forradalmi oldalak felé pedig sohasem árt néminemű sandítás, hiszen „mit lehessen tudni”!)

Ez a tanulmány jóval alaposabb az előzőnél. Főként a drámai tárgy irányában jelez nem csekély utánjárást, számos esztétikai megjegyzése pedig már az oroszlán körömgáyait pedzi. Megírásmódjában uralkodik a professzori habitus, szinte germán módon. Ilyesféleképpen dolgozik, aki magántanárságról álmodozva készül ágyúparkját odvas falakkal szembeszegezni. Hozzátehetjük: szerző sohasem óhajtott bejutni az Egyetemre, megelégedett volna a Tudományos Akadémia levelező, majd rendes tagságával is. Erről azonban eleve le kellett mondania, tekintettel ultramodern rokonszenveire. Még csak egy problémát illik megfajtenünk: miért sikerült oly szegényesen e tanulmányban az opera *zenei* analízise. A válasz egyszerű: ily irányban túlságos csekély volt a szerző akkori felkészültsége. S ezt a szomorú ténytet a *rövidség* leplébe kényszerült beborítani. Mintha nem lett volna kellő *tere* hozzá, hogy elbűvölő és elképesztő tudását kifejtse! Közönséges szemfényvesztés, – ignorancia!

„*A hangviszonyok népszerű ismertetése*” (1919, Rozsnyai kiadása) inkább viselhetné a „hangszonyok” címét, oly unalmas és ízetlen.

(*Historicum*: Rozsnyai Károly, a Zeneakadémia hivatalos vagy félhivatalos tankönyvkiadója, akkorjában még hívének tarthatta szerzőt; csak jóval később jutott véletlenül tudatára, hogy a szerző családjában röviden Shylock-nak nevezik őt. Olyannyira imponált neki a zeneakadémiai tanárság, amennyire csak össze tudta egyeztetni uzsorás spekulációival. Jelen esetben még hozzájárult a 29 éves, újdonsült tanár ázsiójához a körülmény, hogy forradalmi szelek fújták rá a katedrara s így nem ártott ápolni a jóakarátát. De eltekintve is az időszerségétől, Rozsnyai mindig jól számolt a pedagógusok hiúságával; fáradságot nem kímélve legyezgette azt, nyomdafesték alá hozva legsülettelebb elmetermékeiket is, mindössze oly kautélákkal kötve egybe a kiadói szerződést, melyek alapján a szerző zsebébe mentől kevesebb, az övébe mentől több *nervus rerum* kerüljön. E tézis alátámasztására elég annyi, hogy még Bartók zongoraműveivel is kimerészkedett, tekintettel a kótákhoz fűzött bőséges hirdetésekre. E reklámoknak köszönhető, hogy Bartók művei, mint *ürügy*, Magyar Nóták, Karácsonyi Albumok, táncdarabok és Allaga-átiratok, mint a terjesztés postagalamjai szerepelhettek rajtuk a sokszoros hátlapokon, hangjegypéldákkal. De ennyi nem lett volna elég! Bartók, zongoratanári mivoltában, el kellett viselje a tankóták Rozsnyai-egyedűségét, erre szolgált a lekenyerezés. Azokban az években idegezte be a tanuló ifjúság, hogy nem Bachot játszik, hanem „Bach-Szendy”-t és f.t. Ehhez gyomor kellett s a tanári kar kiadói megnyerése jelentette a szóadabikarbónát. A levantei tőzsér hajlandó volt tehát hangviszonyokhoz is hozzáadni patinás cégjelzését, ismervén a Pappenheimerjeit, bizton remélve a hirdetési részek révén mentől több Siklós-összhangszattanon és egyebeken túladhathatni. Arra

egyebeken túladhatsz. Arra ugyanis nem számíthatott, hogy M. A. *nem* fogja kíméletlenül „megvéteni a saját könyvét” növendékseregével. A példányok évszámra rajtragadtak a raktáron s ha jól sejtjük, végül is makulaturaként fejezték be dicstelen életüket.)

Reakciós mű, t. i. reakciója a kétségbeesett megdöbbenésnek, melyet szerzőben a Kacsóh Pongrác-féle, képtelenül felületes és műkedvelői zenetanítás svindlije keltett. Úgy vélte, lehetne talán alapos tudás oszlopain is pedagógiát építeni s erre szolgált volna par exemple a szóbanforgó könyv. De túlméretezte a komolyságot. Olyat írt, ami tankönyvnek túl rideg – mint valaha a Wagner-féle Matematika –, olvasmánynak álmoskönyv, a szó fiziológiai értelmében, tanárok számára pedig fölösleges. A tanár amúgysem olvas szakkönyvet, hiszen mindent jobban tud s ha véletlenül mégis belélapoz, untatja a kezdőknek szánt hosszadalmasság. Egy szó, mint száz: halvaszületett. Mégis érdemes legalább a címét fölírni: ez a harc lesz a végső – mondja a kommunista himnusz –, ezzel szemben elmondható könyvünkről, hogy ez a harc volt az *első*, mely számotvetett a magyar *népdallal* és annak hangnemeivel, teoretikus szinten. Faltörő kos lehetett volna tehát. Mindenképp útörő kísérlet, alapkötetel, oly köműves részéről, aki mellre szfjva hivatását.

Sorrendben következnek „*Bach és Händel zenéjének lelki alapjai*” (1919, Franklin-Társulat, Olcsó Könyvtár).

(*Historicum*: dr. Hilscher Rezső, az újpesti Szociálpolitikai Intézet spiritus rectora kötötte az ebet a karóhoz, hogy Settlementjében zenei kutatások is folydogálnak. A kispolgári és munkásközönség volt a lélektani kísérleti-nyúl, legszorgalmasabb zenei önfeláldozó Kósa György mint pianista, M. A. pedig olykor-olykor kötélnek állva, előadásokat produkált. Ilyen a jelzett is. Hogy kiadásra kerülhetett, annak távolról sem az előbbi két fűzet – nem létező – sikere, hanem a politikai helyzet irányít kellő indokára. Mint már megjegyeztük, forradalmi mozgalmak kapták hullámaikra a már-már hirhedt vagy „jőnevű” frót s így Schöpplin sem vélt melléfogni, amikor egycsapásra igyekezett mind a kiadócégnak, mind a Nyugatbeli, haladó cikkei révén feltűnt strébernek hóna alá nyúlni.)

A barokk muzsika jellemzése merőben egyoldalúan sült el e vékony fűzetben. Azok a kutatások, amelyek révén a Bach-stílus szervezete föltárult, csak épphogy megindultak volt a kultúrországokban, amikor M. A. jóformán kapásból próbálkozott vele. Ha elterjed a tanulmány, legfőljebb az lehetett volna a haszna, hogy reflektorfényvel irányít rá a barokk zene gyújtópontjára: a religiozitásra. Még így is sokat rontott volna fellengzős és álfölényes frásmdója. Amiben mégis kitűnik és szinte élharcosi jellegű, az egy bizonyos eltökélt *nemtörődömség* a hazai igények iránt. Ha németre fordítják, Bécsben vagy Berlinben a tájékozatlanok még esetleg olyasmit olvashattak volna ki belőle, mintha igényes közönség indukálta volna. Szerencsére tüstént homokba futott s így nem került sor további félreértésre.

Haladó irányú barátok összefogása és szellemi sodrása további lökést is gyakorolt az ambiciózus ifjú-óriásra; így készült el „*Az európai zene története 1750-ig*” (1920, Franklin-Társulat, a Kultúra és Tudomány sorozatban).

(*Historicum*: A Horthy-kormányzatot politikai nyereség és művelődési laisser-passer jellemzi. Ezzel vált lehetővé, hogy tág rései között számos „destruktív” tényező is elcsúszhatott. Mint zenei kullit, M. A.-t még az ancien-regime idején ugratta be a Bányai-Schöpplin bünszövevetség ebbe a vállalkozásba s a szerződéss makulátlanul érvényes maradt Pekár idején is. Jogcím: a szegényes zenei irodalom pallérozása.)

Szerző tájékozottsága zenetörténeti vonalon igen hiányosnak volt mondható, amikor fejté e megbízatás jármába hajtotta. Mit volt mit tennie? Kivonatolt minden rendű-rangú külföldi irodalmat, aztán jegyzeteiből készített abrégé-t s végül ezt szűrte lényegére. Dicstelen szorgalmi munka lett a könyvecskéből, ha mondhatatlanul különb is, mint a többi Hofecker. Eszerint kell hát mérlegelni, a *színvonalemelés* relatív teherdarujaként, bár stílusa csapnivaló. Érdeme viszont ismét, hogy *társadalomtudományi* nézőpontja is akad. Meszlényi Róbert,

akadémiai történettanársága idején, segédkönyvnek használta. Általában csipegettek belőle itt is, ott is; helyesebben: e műnek közvetítésével szemezték nyugati szerzők megállapításait a helyi szarkák. Ügynöki tisztét úgy-ahogy betöltötte tehát. Hogy miért limitálódik 1750-nel? Az író további 150 évre is fölkészült ugyan, de mikor a mégoly összeszorított ideiglenes oldalszáma ismertté vált a kiadónál, ez rémülten kiáltott „bastá”-t. A szerződés kényszerűen kibővült, egy második kötetre pedig hiába vártak az illetékesek. Az író időközben csömört kapott, a zenetudomány is folyvást tovalendült; versenyt kellett volna futni a kivonatolandóval s a kivonatoló inkább kiállt a sorból. Talán az is alátámasztotta eme elhatározását, hogy a szortimentek sikert jelentettek; ez gyanúsnak tűnt neki és egyébként is megelégette a további kuliságot. Magasbra vágott.

A magaslat csúcán „Eredetiség” devizáját lengette a zászló. In hoc signo futott be először is a „Szolfézs”-tankönyv (1921, Rozsnyai-kiadás, 3 füzetben).

(*Historicum*: Ebből aztán valóban „kinézett” az üzlet! Szerzőnk hosszas alkudozások után pazar honoráriumot csikart ki Shylockból, ki csikorgó fogakkal nézett a tanári megtollasodás elébe, újabb és újabb szerződési toldalékokkal igyekezve mérsékelni önnön megkoppasztását. Az már csak történelmi ironia, hogy a fiókban őrzött 17 000 Korona kisvártatva szinte nullává apadt, a munka pedig ismét ingyenessé.)

Kodály segítségével sikerült a tankönyv dallamanyagához jutni. *Rendszere* tisztára a pedagógus-író műve. Mivel mindig jóval több a kezdő, mint a haladó növendék, az I. füzet 1940 táján kifogyott, mfg a többiből még busásan maradt. Ezzel befagyott a könyv karrierje; háborús viszonyok és az időközben fölmerült „relatív szolmizáció” vágta derékon ketté. Ámde miért váratott oly soká magára a 2. kiadás szüksége? E szolfézs-könyv *politikai veszélyt* jelentett! Világviszonylatban is úttörő benne, hogy csaknem kizárólag *népdal-anyagon* épül. Ámde nem akármilyen népdal-anyagon, hanem éppenséggel *magyaron!* A veszély pedig kézenfekvő: ha rajta okul a magyar zenei fiatalság, úgy előreláthatóan közelebbjut Bartók és Kodály stílusának átértéséhez. Ezt kellett hát erőnek erejével megakadályozni. Szabados (Swoboda) Béla, a keresztény-nemzeti reakció zenei vezére fiktív levelet küldött a Kultuszminisztériumba, „Egy Aggódó Apa” aláírással, panaszolva az új tankönyvből áradó destruktívot. Erre a könyvet *betiltották* és Rozsnyai kénytelen volt egy sebtében összecsapott Szabados-félet, önmaga konkurenciájaként kiadni. Attól fogva utóbbi lett a hivatalosan előírt „anyag” s a M. A. féle Szolfézs példái csak a táblára írtnak használtattak tovább. (Ahhoz már mem volt energiája a kormányzatnak, hogy a tanórák menetét is ellenőriztesse.) A helyzet ironiája meglehetősen kiáltó: a betiltott könyv szerzője változatlanul továbbtanítja a tárgyat! Ámde ilyenképpen csak az amúgyis nemzetközi szívrű pesti diákságra szorult a népi nevelés, – a vidék, a tömegek híven követték a felső utasítást: Szabados semleges könyve villámhárítóként védte őket a kodályosság lángjától. Mindazonáltal *ugyanazt* jelenti M. A. könyve a pedagógiában, mint Kodály és Bartók mozgalma folklórban és zeneszerzésben. Az újmagyar zenetanítás Öszövsége ez a Szolfézs és bármi következett légyen utána, mosták légyen el nyomait bármi viharok: *új korszakot* jelent. Példányait változatlanul továbbhasználták M. A. utódai a katedrán, succes d'estime-je rendületlen, csak épp a szerző neve és személye vált quantitá negligeable-lá. Végére is, bizonyos erkölcsi magaslaton egyszemély, *kié* az érdem, – fő az eredmény. Ezt a beállítottágot, mint pózt, magáévá is tette a szerző, – kénytelen-kelletlen.

Az originalitás mezején továbbporoszkálva került ki „Bartók Két Elégiájának elemzése” (1921, Zeidler-Testvérek).

(*Historicum*: Szerzőnek minden színészi képességét össze kellett szednie, hogy a kissé nagyúri gesztiojú Zeidlerre rá tudja tukmálni szokatlan kéziratát. Végül is azzal főzte meg az ellenállót, hogy nagyszabású sorozat tervével állt elő. „Zenepedagógiai Füzetek” lett volna az összefoglaló cím, fogyasztó közönsége pedig az ilyenre „tolongva várakozó” ifjúság! Ho-

noráriumról sem szó, sem tény nem esett. Egyetlen példány sem fogyott belőle s idővel elenyészett, hang- és nyomtalanul.)

Ez a munka nyitja meg, évtizedekkel megelőzve utódait, a Bartókról szóló *tudományos* irodalom (von der Nüll, Lendvai Ernő stb.) sorát. Kuriózum, oly időkben, amidőn még akár Oxfordban vagy Upsalában is pokoli sötétségre nyitott volna. Bábeli nyelvzavar korában próbált eligazodni egy új stílus virányain, esztelenül közölni próbálva a személyes tájékozódás magánügyét. Érdeme a gyermeteg vaktság, amellyel megverten úgy képzelte szerzője, hogy a művészi lángész egyúttal tüsténti elismerésre és megértésre is jogosult. Maguk az Elégiák még nem teljes Bartók; a mester később úgy nyilatkozott, hogy közelebb állnak Chopinhez, mint Bartókhhoz. Ebben van is egy csöppnyi igazság; ámde számos elemük mégiscsak úttörő és útmutató. Ezeknek kiemzésében jár hasonló úton a M. A.-féle eljárás. Látomásszerűen írja falra a jövődó Mene Tekelt s pusztán történelmi helyzete okozza, hogy munkája borsóhányásként mutatkozik. Mondhatjuk: keservesen megelőzi korát, vélelendőülve az analízissal. Mire aztán igazságot szolgáltathattak volna neki, már elmerült volt a Káoszban, mintha meg sem született volna.

Időközben pedig Ádámot új harcra vitte Lucifer, elkészült „*A zeneművészet könyve*” (1922, Dante-Könyvkiadó).

(*Historicum*: Elkészült, de nehezen! Át kellett hozzá tanulmányozni szinte a teljes zeneirodalmat. Két szemfüles kereskedőseged, Erdős és Somló, tervelte ki akkoriban, hogy az ügynöki rábeszélés módszerével még mindig sikeres üzlet a könyvkiadás. Alighieri Laureatus nevére nyilván per associationem tetitek szert, irodájuk sötétjében ébredve a Pokol árnyalataira. Benedek Marcell barátom, miután az 1919-es kommün alatti egyetemi tanárságát állástalansággal kellett megbűnhődnie, lektorak szegődött hozzájuk és nagyszabású terveibe bevonta a zenéről szóló irodalmat is. E téren akkor csak Kern Aurél- vagy Haraszi Emil-szerű jelenségek állhattak volna rendelkezésére s így inkább nyúlt biztatóbb képességek felé. Illetve egyszemélyt kellene használnunk: Szabolcsi, Tóth Aladár még csemeték akkorjában, – maradt az egyetlen M. A., nem igen volt más választásra mód. Utóbbi csak későn ébredt vállalkozásának csaknem imposszibilis mivoltára, terminus is sürgette: közben beszerzett betegsége miatt a lemondás dicsitlen kibúvójához folyamodott. De könyörtelen behajtókkal állt szemben, Erdős perrel fenyegetődött. Így hát végső erejét is összeszedve, szerzőnk összeabdálta valahogy a könyvet. Az ügynökök ügyesen működték, elfogytak a példányok, rászóztan vidéki adófelügyelők, szolgabírák és özvegy tanítónék nyakára. A becsapottak száma kimerülhetett, – nem került sor további kiadásra; idővel a könyv fölszabadult bár, de megtört a kiadói fallanx jéghegyén.)

Ez a könyv nagyszabású tervezés torzója és torza. Népszerűsíteni a teljes zenebirodalmat: hódító gondolat. Valami maradt belőle, ily balkáni méretekben és készletben is. A fogalmazás részint sietség, részint képtelenség miatt hevenyészett, – frónk csak harminc évvel később szűrte tisztára ténétjét, a 20-as években még állandóan habozott zeneszerzés és zenecszerzés között. (Aztán Beridán számára módján választott.) Érdeme, hogy *legelőször* állítja be kellő fajsúlya szerint az újmagyar muzsikát, mint világjelenséget. Ez a tette igen heves visszatetszést keltett: ad audiendum verbum citálták a Zeneművészeti Főiskola titkárságára, ahol is Moravcsik Géza leereszkedő gúnnyal figyelmeztette balgaságára. Hogy vetemedhetett ilyen kilengésre – kérdé a nagyhatalmú megbfzott –, miképpen bújhatott ki annyira józan bőréből: hiszen oly nagyságok, mint Hubay, csupán néhány sorral intézettek el könyvében, mialatt outsidersok, egy Bartók, egy Kodály, oldalakon át dicsőítettnek és horribile dictu még arcképpükkel is sorakoznak Bach és Beethoven mellé! Der reine Tor így válaszolt: „a jövődó lesz a bíró, bízom benne, hogy nekem fog igazat adni!” S ezután még csodálkozott, ha nem lépett elő a számlalajtorján! (Csak mellékesen: a 30-as évek vége felé úgy sikerült előlépnie, hogy egy befolyásos rokona megdolgozta a minisztériumot.) Másik előnye a könyvnek, hogy mentes marad szokott fételektől, friss hatását viseli a mesterműveknek, nem a bevett fízlés forgalmába akaszkodik, hanem egy imaginárius európai fórum nevében osztja ki értékeléseit.

Mivel épp a húszas évektől kezdve robbant ki új muzsikánk vulkáni termése, a könyv idevágó része hamar antikválódott. Reménytelen fölújításának főfeltétele volna, hogy végső fejezetét alaposan kibővítsék. Stflusa pedig tüzetes revízióra szorulna.

Alighogy elkészült ez az enciklopédikus jellegű kötet, máris megjelent „*A zenetörténet szociológiája*” (1923, Franklin-Társulat, Kultúra és Tudomány).

(*Historicum*: Schöpflin ellenére ellenállt a kiadó cég Gárdos nevű igazgatója, miután konstatálta az addigi kötetek lanyha fogyását. Valahogy aztán mégis meg volt mozgatható a hajlandóság apparátusa s a kecses, kézbeillő libellus kiröppent, mint valami libella. Gárdosnak lett igaza: senkinek sem kellett, csaknem valamennyi példány ottpusztult a cégház pincéjében 1944–45 ostrománál.)

Megírásmódjára nézvést nehézkes, németes, sokszor professzoros. Szelemére nézvést messzebbre céloz, mint ameddig hatósugara érne: elnagyolt. Intenciója annál értékesebb! Körvonalaiiban lefekteti a zene társadalmi szemléletének csaknem teljes látóhatárát. Biztos intuícióval dolgozik, – amit „*A zenetörténet szelleme*” csak érintett, azt igyekszik megvonatalazni. Olyasféle előmunkát az új diszciplína műhelyében, mint J. R. Mayeré a fizikai energetikában. Habozás nélkül mondható ki: *fölfedezés* számba mehet számos megállapítása. „Minden más táján a világnak Szent dalnok lett volna belőle” – mondja Ady a Hortobágy poétájáról. Ez nem egészen illik a mi esetünkre, csak annyi csepp, hogy Nyugat rónáin számontartották volna szerzőnk próbálkozását, később még hivatkoztak is volna rá. Mindez elmaradt a magyar ugaron. Húsz évvel később, hogy Joó Tibor valami hasonlóval állt elő irodalmi síkon, szerző elküldötte neki egykori könyvét, némán esdekelve utólagos elismerésért. Hiába! Sem az Olympos, sem Acheron nem mozdult meg tőle. Körülnyaldosta a Haláltó, vagy inkább befagyott körülötte. Mire a szociológia nálunk felszínre vergődött, már másféle szelek fújdogáltak és elfújták a művecske nyomait.

Cserna Andor „Beethoven-Breviárium”-án és Wildner Ödön „Goethe-Breviárium”-án föllelkesevde a Dante-cég Benedek Marcell közbejöttével „*Wagner-Breviárium*”-ot rendelt alólírottnál (1924, Dante-Könyvkiadó, 2 kötetecske, 32-edrét).

(*Historicum*: Hisztériumnak is mondható, tekintettel tárgyára. A kikötés az volt hogy népszerű vezető frassék a városligeti Vampetics, illetve Állatkert szimfónikus közönségének. Némi bizalom sem hiányzott a nem épp ősi erény iránt, hiszen „*A zeneművészet könyvé*”-nek fogyása ellenőrizhetetlenül függhetett bizonyos fokig az írói vonzerőtől is, Benedek Marci barátsága pedig törhetetlenül lebegett a kordiális vizek felett. Ezesetben még a terminus is bevált, az író rendületlenül szállított, majd pedig az ügynöki munka révén nyomósabb panasza sem nyílt ok. Bankfiúi körökben bizonyos elterjedésre tett szert a munka; zenei berkek érintetlenek maradtak tőle, bizonyára a „Breviárium” szó figyelmeztetése következtében. Ez ugyanis kb. annyit jelentett akkoriban, mint „Vigyázat! Híg vizenyővel mázolvál!” Nem tudhatták, hogy jelen esetben: tisztelet a kivételnek.)

Elfogadhatóbb egy fokkal a stflusa, mint előzőinek. Beosztásában, körültekintésében, tárgyismeretében prima qualitas. A megbízható életrajzon kívül kimerítő mélyelemzést nyújt a romantikus pszichéről s a zenemű irodalomban díszsír helyi illeti meg. Külön érdeme tehát, hogy fittyethányt a rendelói várakozásnak, tudatosan szabotálva bármilyen olcsó népszerűséget. Ahelyett, hogy íróját a közönséget csalta volna meg, így cselekedett a kiadóval. Csak évek múltán tudta meg: Dante rájött a turpisságra. Mint Marci idézte; „Mást kaptak, mint amire számítottak.” De, mint a továbbiak mutatják, különösebb katasztrófa nélkül. Mindössze annyi történt, hogy attól fogva óvatosabb lett a cég, kevésbé vérmesen ragadta meg a szerző hajlandóságát. Vagy 15 esztendő telt el anélkül, hogy a műnek bármilyen nyoma támadt volna zenei literatúránkban. Csak a 30-as évek végén fordult feléje Fodor Gyula hírlapi riporter figyelme; Wagner-elemzéseiben elismeréssel adózik a segítségnek, amit a Breviáriumtól beszerzett. A többi néma csend.

Jóval nagyobb visszhangot keltett „*Az új zene*” (1925, Révai-Testvérek).

(*Historicum*: Dr. Keéri-Szántó Imre, a szerző kartársa, kimutatandó jovialitását és befolyását, szívesen pártfogolta bátyjánál, Andornál, a kiadó cég igazgatójánál a benyújtott ajánlatot. A kézirat aztán váratlan barátra lelt a lektorban, föntemlített Wildnerben, ki is ímgéyen tárta ki hajlandóságát az frókolléga előtt: „Alighanem európai viszonylatban is a legjobb, ami e téren kapható.” Szerzővel egyetértésben átíratott az anyag, ami nem vált kárára a csakhamar nyomdába került zenei terepszemlének. Mint a Dante-könyvek, úgy ez is elég tisztességesen fizetett, az általános honorárium-viszonyokhoz képest. Nagyobb szabású fogyásra viszont nem lehetett szó; a cég többé nem is óhajtotta fölvenni az elejtett fonalat. Ellenben itt esett meg először, hogy az 5–600 példány közül, ami olvasóhoz került, évek folytán némelyik valóban illetékes helyre jutván, meg kezdte alapozni az fró szakértői hírtét. Modern téren ugyanis oly mértékű volt – és maradt – zenészeink tájékozatlansága, hogy az ellenkező irányú jelekre megdöbbenéssel reagálván, nem voltak képesek túrtörtetni bizonyos, mértékletes elismerésüket.)

A külföldi „Modern Music”, „Über Neue Musik” és más hasonló című, régebbi és egykorú frásokkal ellentétben M. A. könyve szigorúan szétválasztja a romantikával összefüggő ál-újítókat a valódiaktól. Ez a legfőbb érdeme a világviszonylatban is *úttörő* munkának. Jellemzései során akadhatnak kisiklások, a dolog természeténél és a csálhatatlanság hiányánál fogva. Meglehető hangsúlyra kap benne a gyökeres különbség Kodály és Bartók között. Ismét és még alaposabban fektet súlyt ez a munka mindarra, ami a magyar alkotókat a külföldiekkel egybeköti és azoktól elválasztja. Különleges figyelemre tarthatna számot a romantika lélek-tani és esztétikai elemzése, mint háttér az új törekvések profiljához. Végül művészet-erkölcsi gnómák és filozófimák tanúskodnak az fró fokozódó elmélyedése mellett. Stílusa általában elég döcögős még, de akadnak passim elég túrhető, sőt szép helyek is a könyvben. Semmiképp sem oly mértékű az frásmód egyenlőtlensége, ahogy azt M. A. közvetlen utódai és követői – már akár a verseny hevében, akár magas literátori aspektusból – elhíresztelték. Közöttük valódi frözsenik is támadtak, jóval különben a kárhozatottnál; de már a hála is kötelezhette volna őket bizonyos igazságtévesre! Ezt a nyilvánosság előtt következetesen elmulasztották, tekintettel a hazai légi viszonyokra; a kevés oxigén nekik kellett és érthető, ha bármi lehető konkurenciát légüres térre szorítottak, illetve szorítani igyekeztek. Áll ez elsősorban Tóth Aladárra nézve. Ő egy kézfrásos ajánlásában „a magyar zene *élő* lelkiismeretének” aposztrófálta M. A.-t, ennek ellenére minden lehető elkövetett, hogy *halott* lelkiismeretté váljon a megtisztelt. Ez itt csak a *tények* leszögezése végett áll. Más kérdés azok mérlegelése! M. A. *hálás* lehet a suba alatti, hathatós lefitymálásért. Ellenkező esetben még fölkaphatta volna őt a napi divat, kapós szerző pedig gyakran esik túlzott képzelgésbe és nem egyszer kényszerül önmagát ismételtetni. Ettől megkíméltetett! Attól is – ez pedig nagy szó! –, hogy hírnév szárnyára kapottan fokozott félreértések felhőiben lovagoljon. Így nyugodtan megbújhatott a szerény remete fölvelt alakoskodása megett, kínosan tetszelegve a kevés kiválasztottnak csendes elismerésével elégedett magántudós kis- vagy nagyképpű pózában. Ez gyöngesség és az erőtlenen elverik a port, úgy kell neki! Ám a gyöngesség is ravasz; kárpótolja magát! M. A. rekompensációja, hogy régebbi munkáit levetette magáról, mint kígyó a bőrtét és mindújra akként állt az Úr színe előtt, mintha még mitsem dolgozott volna. Készült a nagy slágerre; mindig azzal a céllal, hogy *önmaga előtt* igazolja képességét. Mivel nem *tudott*, hát nem is *akart* érvényesülni. Ez bölcsességre vall, ha tudatos; jelen esetben csak sejtelenről lehet szó és az bizonyult jó vezetőnek.

„*Az új magyar zene*” (1926, Dante-Könyvkiadó) egy orvosszövevényi, groteszkül füstbement előadás csokorba-rendezése.

(*Historicum*: „*Az új zene*” első évi forgalmáról álhírt neszelhettek Erdős és Somlóék. Talán féltékenykedtek is kissé Révaiékra; elég az hozzá, szonika megparolázták az ártatlan terjedelmű füzetet, némiképp Kodály emelkedő hírnevétől is megbokrosodva. Mint hazai szakér-

tő, Major Ervin utasította legnyíltabban vissza a megjelent frást. „Népszerűnek nem elég kedveltető, tudományosan túlságosan hozzávetőleges” – így nyilatkozott a szerző előtt. Ekkor ő kivételesen uniszónóba kerülhetett a magyar muzsika többi specialistájával s legalább egy téren továbbra is harmonizálhatott velük. T. i. M. A. következetes kismimizése terén.)

Ez a tanulmány minden további hasonló tárgyúnak *alampintája*. Kétségtelenül *külföldön* is, miután a forrás elhallgatásával készült, idegen nyelven terjesztett magyar eredetű tanulmányok – Bartók és Kodály szubjektív és tudományosan csaknem irreleváns cikkein kívül – jórészt *arra* támaszkodtak. M. A. frásának számos része, főként a régebbi magyar muzsikát taglalók, dilet-tantikusságban marasztalandók. Túlságosan leegyszerűsítik a bonyolult kérdéstömeget. Másik nagy hibája a brosúrának, hogy reklámfű, amit menthet a pillanatnyi célzata, ámde nem igazolhat. Mindemellett szilárd vázát építi meg a hazai zenefejlődés ívelésének, alapvonalaiiban tartós és olyan lényeges disztinkciókat sikerül talpra álltania, aminő a magyar nóta és népdal különbsége vagy a „magyaros” és magyar zene közti különbség. Ugyan Kodály és Bartók frásaiban sem maradnak érintetlenül ezek a kérdések! De más az, amúgy sebtiben érinteni valamit és ismét csak más, logikai kényszerűséggel megfogalmazni! Mi nem sokat adunk a racionális ismeretre. Mégis elismerjük, hogy a tudománynak szüksége van rá, a tudomány pedig nem rossz előszobája a nálánál magasabbnak: metafizikumnak és gaya scienzáának. Hogy ily értelemben *jelenős előmunkálatokat* végzett a szóbanforgó előadás, azzal is bizonyítható, ami sorsra a versengő illetékesek szánták! Ha csupán ártatlan propagandairat, szívkre ölelték volna. Agyonhallgatni csak pocsékságot vagy túlságos érdemet szokás. A nagydobos kedves, amíg kezés és ártatlan; fejbeverendő, ha igényes. Ismét hálás lehetett az fró, amiért ad oculos demonstrálták előtte mindezt: lépcsőt építettek további fölkapaszkodásához.

„*A zenei ritmus alapgondjai*” (1927, Rozsnyai-kiadás), mint a fenti „iszonyok”, egy nagy-szabású Zeneelmélet lehullott része. Ez a tervezett alapvetés amúgysem számíthatott nyom-dafestékre s így még jó, hogy legalább két fejezete (a Hangviszonyok és a Ritmika) mentődött partra. A többi befulladt a tapasztalatok tengerébe, amelyeket megfrójuk a kimentettek körül szerzett.

(*Historicum*: Rozsnyai m. f., ez esetben is készséggel állt rendelkezésre.)

A szerző ártatlan tankönyvirodalom álarcját öltve az általános és zenei ritmika alapkér-déseiben oly perspektívát rajzol elének, mely túltesz Westphal és Saran látókörén, t. i. *zenére* vonatkozó mozgási kérdésekben. Többek közt sikerül tisztáznia a *hangsúly* évezredes problémáját; ez a hellének óta zavaros maradt s a zenei előadásnak egyik rákfenejeként fertőzött, valamint tovább is fertőz. Zenei körök patyolatselegesek maradtak a könyvvel szemben; raktári példányszáma kb. megfelel az eredeti Auflagnak. Csúpn irodalmi odúkból nyúltak ki két esetben utána, egyszer Madzsar Imre, másik ízben Horváth János (utóbbi hivatkozik is rá ritmikai spekuláció során). M. f., a szerző ismét kénytelen volt a maszkjára mégegyet öltetni, a t. i. (teljes ismeretlenségben) boldogan továbbkérőző, jámbor háziállatét. Holott – mint mondtuk – Tud. Akadémiai levelező, majd rendes tagságról álmodozék. Egyébként a könyvecske stflusa száraz, nehézkes, tanáros.

Egy fura című füzetről kell most megemlékeznünk; „*Bach – Magyar zenepolitika*.” (Ró-zsavölgyi-kiadás, 1927).

(*Historicum*: Nevezett cégnek is volt Zeidler-szerű főnöke, kivált még néhány fokkal zeid-lerebb, az egykoron sportférű Bérczy Gusztáv személyében. Oly mértékű rokonszenv kötöt-te őt a szerzőhöz, hogy nem elégedett meg a számára kieszközölt régebbi székesfővárosi zenetanári állással, *csaknem* fizetés nélkül, hanem néhány zene- és zenei művének fölkarolá-sára is vállalkozott, *teljesen* fizetség nélkül. A „Bach” alkalmasint megintcsak újpesti settle-ment-előadás lehetett, a „Magyar zenepolitika” pedig fróasztali dolgozat, kívánságlista. Úgy értjük: a *fültételeket* sorolja elő, amelyek alapján *lehetne* zenekultúrát kiépíteni hazánkban!

Dehát hogy kerül a lipcsei kántor és a pesti reformátor együvé? Az ensemble igen ravasz. Ha t.i. úgy fogjuk tudni magunkba fogadni Bachot, amiként a jelzett, fenkőlt prédikáció előírja, *máris* nyert ügye lesz a következő fohásznak. A két tanulmány tehát abszcissa és ordinata egy koordináta rendszerben, bármennyire függetlennek tűnjenek is egymástól. Még függetlenebbnek bizonyultak a közönség fölvevő hajlamától. Még egy szót! Szerzőnek évtizedekig kísértő, kedvenc gondolata volt: *előadásorozatot* adni zenei bevezető-konferanzziek kezébe s annak lett volna egyik száma a „Bach”. Az impertinens terv „Dante” lebúja helyett Dante Poklába jutott.

Cikkek és előadások konglomerátuma: „Bevezetés a zenekultúrába” (1928, Dante-kiadás, a Műveltség-sorozatban).

(*Historicum:* Az óvatossá higgadt Erdős igazgató aféle gátlásmentes „elhappoló” volt. A kiadóközi szolidaritás kerek megtagadásával így ütötte el Révaiékat Romain Rolland műveitől, Singeréket a Gárdonyi-összkiadástól. Utóbbinak hatalmas ügynöki sikerén hízza vette szerzőnk ajánlatát és pillanatnyi gyöngeségében boldogító „igent” rebegett. Lehet, hogy a következő percben már megbánásba esett, dehát ein Mann, ein Wort s a kötet megjelent. A papnék, postatisztek és közigazgatási közegek ez esetben már óvták érdekeiket: a M. A.-kötet jórészt eladatlan maradt, a részletfizetés ellenére.)

A könyvhöz teljesség célzatával hozzárótt operai fejezet merőben elhibázott. Egyébiránt a mű nem épp rossz kiegészítése az előbbi füzetnek ama utópia révén, hogy a fölvetett ideák hússá-vérré válása által juthatnánk Zene-Országba. Eszmeileg tehát amolyan „Elópia” e könyv; anyagára nézve pedig, az időközben kitágult szakirodalom áradata következtében, ma már tökéletesen elavult. Vagyis mindenütt elévült *volna*, ahol a kulturális haladás hasonló értelemben tört azóta előre.

Nemrégiben itt járt szerzőnél egy vidéki egyetemista, panaszolva, hogy habár valahol olvasott egy „Csokonai és a műdal” (a debreceni Csokonai-Kör kiadása, 1928) c. tanulmányról, melyre sürgős szüksége volna(!), ám seholsem jut a nyomára. Példányai – úgy tűnik – a nagy felszabadulás következtében veszendőbe mentek.

(*Historicum:* Hoór-Tempis Erzsébet, aki a debreceni Zenedében éneket oktatott, még apjának az én apámmal véghezvitt, régebbi vállalkozása révén ismerte néhány Csokonai-dalomat. Ezenkívül arról is volt tudomása, hogy becsvágygal megvert előadó vagyok. Így, mint ahogy műsoros esteket táncvigalommal szoktak egybekötöni, fűződött magasabb egységgé egy debreceni ünnepség alkalmával jelen sorok frójának dalszerzői és tanulmánykészítői, sőt felolvasói képessége. Ha nem is akkora, mint az ugyanakkor föllépett helyi fűzfapoétáé, ám elég nagy volt a productió sikere ahhoz, hogy hosszas huzavonák után a talpraesett esszé hűsz példányban megjelenjék.)

Az adat-összehordás érdeme tisztára Szabolcsi Bencét illeti. Maga az író akkor még azt sem tudta, mi fán terem a „sperontizmus”; leckét kapott ily irányban is tudós kartársától. Ellenben a megírásmód érdekesen virtuóz! Mint stílusbútoroknál vagy modern „Rokokószvit”-eknél, egykori beszédmód, 1800-tíji dikció vonul végig a szövegben, követve a lángeszű költő fordulatait. Ajánlatos példa!

Emlékezetünk szerint egy folyóirat olyképp bírálta meg a „Jazz-Band” c. kötetet (1928, Dante-kiadás, Veégh pompás rajzaival), hogy az nem annyira tárgyilagos, mint inkább a szerző kultúrerkölcsi jeremiádjainak tárháza. E megjegyzés fején találta a szöget.

(*Historicum:* Tekintettel az első világháború utáni dzsessz-divatra, Dantéék már magában a *cím*ben is kellő biztosítékát látták a szemrevaló kötet szétkapkodásának. Nem is csalódtak. Csak a közönség!)

Erdős és Somló „abszolute” nem törődött a szöveggel, nekik csak az önműködő reklám

volt fontos. Nagy súlyt fektettek a vonzó kiállításra. Idősebb jóakarók még évtizedekkel később is úgy „gratuláltak” e munkához, mint ami fertőtlenítőként hatott. A fiatalabb generáció pajzánabb tagjai már másként viszonyultak a dologhoz, mint azok a komolyabbak, akik egyszerűen sutba hajították a nagyképdű frást. A miazmás légkör oxidáló munkájától merőben átszínezetten értékelték: kedves és kellemes *hipokrtziszre* vélték a krízis tüneteinek gondos mérlegelését! Egy „aranyos” professzor szemlélete révén, márcsak azzal is, hogy egyáltalán ajkára vette a szakszofon-hangú vitalitás ígét: a megkapó ellentét fölötté felfokozhatta a dühöngő életkedvet. Ezáltal olyasféle hangsúlya lett a dolognak, mintha Eric Satie komolykodta volna, – az atmoszféra *bohóccá* festette át az erkölcsprédikálót. Így készült a *siker* és Erdőséknek beütött.

A „Kánon-gyűjtemény”-ről (1928, Rózsavölgyi-kiadás, 3 füzet, kiegészítésül a Szolfézshez) csak azért essék szó, mivel tanulságosak a habent sua fata-i. Az összeállító hosszú éveken át járt levéllileg a nyakára Európa számos ódonadásának, mire összeszedte a ritkaságokkal ékes és rendkívül értékes, pedagógiaailag alig túlbecsülhető kollekción. *Jóde* híres könyvére („Der Kanon” 1925) már szükség sem volt; amiben ez többet nyújt, az nem sokat ér, – ami a magyar sorozatban sokat ér, az jórészt meg sincs Jódénél.

(*Historicum*: Bárczy Gusztáv nagylelkűségének kiáltó és könnyelmű jele, hogy beugrott. Mindenesetre azzal a föltétellel, hogy a betiltott Szolfézs tanára ne legyen megterhelve az esetleges és nem várható forgalomból eredő üzleti haszon ellenőrzésével, sem holmi hitvány tantième-ek fölvételével. Mindkét fél úri gesztussal manipulált. A füzetek fogyasztásáról csak 1946 óta lehet beszélni, amikor is annyira égetővé vált a lapról-éneklés terjesztése, hogy még a pincében gombabetegséget kapott kötegeket is napvilágra kellett cipelni. Így lett a Kánon-gyűjtemény ama egyetlen „műve” a „szerzőnek”, mely a független és szabad országban nem került indexre.)

A Magyar Kórus és Énekesző országos akciója során számos kánont látott el csinos szövegekkel Kerényi György. Ezek közül nem egy szépen elterjedt, sok esetben homlokegyenest ellenkező értelmű és hangulatú szavakkal, mint amikhez kompozíciójukat a mesterszerzők fűzték. Hogyan lehetséges az ilyesmi, kivált oly szakértő kezében, aminő Kerényi? Hát úgy, hogy a zenei részt M. A. füzeteiből merítette, amelyek a kizárólagos szolmizációs módszer érdekében *szöveg nélkül* közlik az anyagot. A „Parsifal” egyik bayreuthi előadása alkalmával mondotta Wagner a mellette ülő Lisztnak, midőn fölhangzott „A strassburgi székesegyház harangjai”-ből kölcsönzött motívum: „Papa, ezt Tetőled szedtem!” Mire Liszt: „Legalább így majd ismertté válik!” Hasonlót gondolt magában számos alkalommal a kánonok összegyűjtője, kivált ha valami unikum hangzott föl jelenlétében a friss és mit sem sejtő ajkakon. Az Énekesrend vezetéi jogosan jártak el: azokat az ódon Gumpelzhaimereket és Caldarákat nem védi szerzői törvény. Minthogy azonban hithű katolikusokról van szó, a gyűjtő hajlandó volna a római Pápa döntésére bízni: helyes volt-e következetesen és minden vonalon féltőn óvakodni, nehogy véletlenül valahol jegyzet alatt elárulnassék, *honnan* merültek föl a nemes kincsek?! Háláját Kerényi más formában rótta le: mint szerkesztő gondoskodott róla, hogy M. A.-nak az Énekeszőhöz küldött cikkei nagyrészt szőrűkőn-szálukon elvesszenek. Az üldözési mániában szenvedőket jellemzi, hogy *hangosan* panaszkodnak; M. A. azonban *csendes* őrült, soha, egy szóval sem reklamálta jussát. T.i. a persecutomániát túlordfítja benne a megalománia.

Igen kevés megjegyzésre szorul a „Zenepedagógiai kultúra” (1928, Rozsnyai-kiadás). E kisdud füzet ugyanazt jelenti a maga terén, mint a „Bevezetés a zenekultúrába” általánosságban. Főnti megállapítások – mutatis mutandis – reá is illenek. Legfőljebb annyi teendő még hozzá, hogy a benne felsorolt *versenyművek* listáját bőven kiegészíti a kéziratok zenelexikon („A zenebarát barátja”) V betű alatt. Hasonlóan pótolandók az etűdirodalom újabb termékei. A füzet példányai raktárban rekedtek és elenyésztek. Mint a szerző többi munkái, úgy ez sem szerepel a könyvtárak katalógusaiban.

Ismét előadás kézírata került nyomdába (Kner Izidor, Gyoma) és Kner Imre barátsága révén szép kivitelben, jutányos áron nyert formát a „Bevezetés a mai muzsikába” (1929, copyright by author). Kiegészíti némiképp „Az új zené”-t. Megfrásmódja göröngyös, szándékaiban túlt a mértéken.

„Az egyházi zene története rövid áttekintésben” újpesti settlement-előadás, hozzá Bárdos Lajos és kórusa szolgáltattott élő ábrákat. A Katolikus Kántor-ban jelent meg, majd különnyomat őrizte oly jövő számára, „mely után buzgó imádság epedez”. Sorsa azonban nyilván kisszerű halál. A gregorián tenorszólam, mely végigvonul rajta, közli, hogy a valódi templomi muzsika nem tűr világias hangot s e tekintetben az előadó szigorúbbnak mutatkozik még a római Kuriánál is. Pápább a pápánál. Szerencse, hogy Voltaire már nem él és ha élne, nem olvasta volna; máskülönb en e purizmus el nem kerülhetné a ferneyi remete gúnyjának éles nyilait. Még Demény Dezső pápai prelátus sem kegyelmezett neki; mondván: *bármiféle* muzsikát megszentel a szent cél.

Szintén Kner Imre gondosságát dicséri a „Fizika és muzsika” (1929, szerző kiadása) nemesveretű kiállítása.

(*Historicum*: Első és utolsó ízben történt, hogy szerző csekkszám-tulajdonosként lépett a Postatakarékpénztár ügyfelei közé. A kuláns bánásmódról párucai Kolossváry Miklós igazgató, Langreuter Mária Lujza növendékének férje, gondoskodott. A növendék nem más, mint a Baár-Madas Intézet gondnokának, Darányi Kálmánnak leánya, Ella. Ugyanaz, akivel együttesben Langreuter, német tanárnő, a szerző „Beethoven”-ét németre fordította. Ez a fordítás megjárta Lipcsét és egyéb kiadói helyeket is, bős sikertelenséggel, mint ahogy a szerző többi ilyenmű kísérlete csakúgy kudarcot vallott. „A zenetörténet szociológiája” például francia fordításban évekig fenekedett egy párizsi kézirat-közvetítő cégnél: az eredmény, m.f. Schwamm drauf! Langreuter, vénkisasszony, művelt Goethe-barát, szerző hűgának is mesternője vala a nevezett nevelőintézetben, innen az ismeretség, később pedig meleg barátság. Most már jól megértheti a doctorandus, miként sikerült simává tenni a csekkszám útját! További gyakorlati lépésként notandum est: szerző megszerezte az ország fizikatanárainak jegyzékét és olyikuk, meglepetvén a példánnyal, ebben a csekklappal, valóban be is fizette a kívánt összeget! Ilymódon befolyt a nyomdaköltségnek kb. egyötöd-része. A könyv további sorsáról aztán nem regélhet már a krónika; krónikus csönd követte a szétküldést s e silentium véget sem ért.)

Maga a szöveg úgy aránylik a későbbi „Zeneesztétika I.” hasontárgyú fejezetéhez, mint rajzvázlat a festményhez. A belátó kutató ennyiből is megsejtheti, hogy szerző már 10 évvel ama főműve előtt is en-garde-állást foglalt el akusztikai magyarázatok ellenében. Általában jellemző rá a materiától a spiritus felé felvő fejlődés, illetve – ha fejfelé szemléljük a világot – visszafejlődés.

1930–31–32-ben három *operaismertetője* jelent meg a Singer és Wolfner-cégnél, oly megbízott frók jóvoltából, akik *nem szállították* a vállalt tanulmányokat. M. A. még más esetben is eféle „Ersatz-Person-ként” jutott kellemes föladatokhoz, így például a Szabolcsi-féle (Győző-kiadású) Zenelexikonnál, ahol Tóth Aladárt helyettesítve ugrott be, mint második szereposztás, szépszámú cikkbe. Ilyenkor persze nem elég a jó munka; azt is meg kell mutatni, hogy *jobb* a munka, mint volna, ha... Így aztán a sértett fél, mint a sérült kagyló, gyöngyöt kénytelen kiizzadni. Az említett operaelemzések, lexikális cikkek: egytől-egyig állják e próbát. Még fogalmazásuknál is – kivételesen – összeszedte magát az írő. A nagy erőlködésben fölfedezte Mozart „Don Giovanni”-jának egységes motivikáját, Verdi „Rigoletto”-jának és „Trubadúr”-jának szövetében a vezérmotívumos alakítást és mindennek rejtett poétikus célzatait. Úgy, hogy végül is a pofon, amit kapott, rózsává nyílt az orcáján, miként Szent Erzsébet kezében a rongyok. Egyébként a liberális Tóth Aladár egy alkalommal szemtől-szembe fel-dicsérte őt, mondván: e Don Juan-tanulmány a legjobb, mit valaha olvasott. Nagy szó, tekin-

tettel E. T. A. Hoffmannra! Csak az a baj, hogy véleményével a szerkesztő úr csupán privátim lépett ki és tengernyi cikkei során az M. A. nevet nagyfőtűveggel sem igen lehet fölfedezni.

„A gyermek és a zene” (1933, Somló Béla kiadása, a Népszerű Zenefüzetek sorozatban) újabb fejezetet nyit szerző karrierjében.

(*Historicum:* Mint később Weisz úr Cserépfalvinál, úgy volt művészeti segéderő Kolb Jenő a Somló-féle könyvraktárnál. Magazint kell mondanunk, mert a cég nem igen volt egyéb, mint német kiadók magyarhoni főbizományosa és szétosztója. Pincéjének kincsei között úgy járkált az ember, mint borkedvelő a pozsonyi vagy miskolci boltfűves borpincékben, lopóval a kezében. A hordók itt persze nem mászlást és kéknylelűt, hanem Werfelt és Zweiget, valamint régi rajnai és majnai librériás szenzációkat, fizeket és somlói hordó helyett bordó kötésekert rejtegettek. Csettintett az ember a nyelvével, ha megszimatolta pompás bouquet-jukat. Egy szép napon – már nem tudni, miféle dadaisztikus őrgöngés nyomán – eszébe ötlött szerzőnek, mint ahogy néha a legjózanabb atyafi sem átal jósnőhöz fordulni vagy lutrirra tenni: ő biz’ megpróbálja e cégnél a szerencsét. Talán nesztét vette, hogy Kolb Jenő holmi zenei tervekkel súlyosbítja chef-jének gondjait (Somló gondterheltségét épp akkorjában kezdte a megbízói fölé tornyosodó hitlerizmus állandósítani), elég az hozzá: hamarosan együttült egy kávéház intim sarkában a duett, M. A., mint kínálkozó és Kolb, mint kereselő. A megbeszélés nyomán szerző valamiféle, a gyermeki zenetehetségéről tartott, hevenyészett előadásának kéziratával próbálkozott. Csak-hogy Kolb maga is frőféle volt, amellet makacsul kitartó tervező, ki – ha valamit megragadott, azt vasmarokkal fogta. Nyilván Móríc Zsigmond iránti szimpátiából választotta a Nyilas pszeudonimet, mint scriptor, de nehogy tévedés essék, egybekötve a valódival, így: Nyilas-Kolb Jenő. Csak Szálasi idején ejtette el a kötőjel előtti, nem akarván túlságosan fennhéjázni. Mint szakértő kolléga és a muzsikához is konyfító – főként neje révén, aki a Fodor-Iskolában titkárkodott –, gúnyos mosollyal utasította vissza a rábfizott kéziratot. Rájött a turpisságra. A kölcsönös becsapás ugyanis abban állt volna, hogy szerző – régi tapasztalatai alapján – az egész nagyszabású tervezést kétségesnek ítélve, szimplán csak egy facér frását próbálta tető alá hozni; Kolb ellenben, átlátva a szítán, fantáziát látott a szerző képességeiben és azok felszólásával, meg lehető kiuzsorázásával ügetett az üzleti haszon és somlói fizetésemelés berkei felé. Karinthynál olvassuk, miként kelt lábra a halandzsza; Kolb a tárgyaló-asztalnál folyt az „kiszera-méra-báva-tag”-szerű szírehangokkal altatta a szerző gyanúját, miatt ez csak azt hajtogatta, hogy „egy korona, egy korona”. Így hát egyelőre nem lehetett zöldágra vergődni. Végül is a szerző került ki vesztésként a teremtésből, elvállalván, hogy a visszadobott kézirat nyomán „valami használható” kanyarint ki tanárok, instruktorok, dajkák, szülők és óvónők használatára. E csapás hatására végtére is szokatlan energiák törtek elé, szerző megeremelte magát és *ellenfőlévelt* fűzött a kizsákmányoláshoz. Si fractus illabatur orbis – gondolta –, legalább valami *címmel* üljek a katasztrófa hullámain; mennél reménytelenebb a gyerek, annál szebb *nevet* kell adni neki. Kolb és Somló ironikus vállvonással egyeztek bele a rangkorságba: „Népszerű Zenefüzetek, – szerkeszti M. A.”!!! A felek kölcsönösen sejdítették, hogy ez is az „einmal nacheinander” szellemét fogja kihívni, mint elődjük, a „Zenepedagógiai Füzetek” tették. Tévedtek! A jól diszponált reklám, főként pedig Kolb előlépési ambíciója csodát művelt. Megfelelő mértékben fogyott a füzet, a Fodor-Iskola tanári kara melléállt és még az is megesett, hogy szerző levelet kapott egy-egy anyától, aki közölte aggályait, mivel az előírt csecsemőnevelő módszer sehogysen akar beválni! Lányi Viktor a Nyugatban nyomta meg tollát, némi dicsériádák mellé odabiggyesztve: mind ez szép törekvésre vall, ámde mégsem stimmel egészen. T. i. úgy esett, hogy szerzőnk többhelyt bizonyos ideálesetre állította be gyermektanulmányi megfigyeléseit és nyugati Kinderpsychologie-kból kölcsönzött szaktanácsait. – Zenei körökben a „szerkesztővé” történt előlépés megdöbönt visszatetszést keltett. Ettől fogva fagyott a hideg merevség jeges nemtörődömséggel szerzővel szemben. Mért hát: ami sok, az sok!)

„A gyermek és a zene” bátran mondható *alapíratnak* a magyar zenei nevelés terén. Hivatalos elejtése fordított arányban áll jelentőségével. Tartalmilag nem eredeti, de formájára nézve tetszetős, a problémákat helyesen állítja be és mint iránymutató méltóan sorakozhatna

kiváló tanfőink frásai mellé. Tóth Árpád, Varró Margit, Kovács Sándor: a zongorapedagógia aranytriásza csak gyakorló iskolai foktól kezdve adhatna támaszt, ha művelt talajba hintette volna magvait. A még kezdetibb stádiumra nézve M. A. füzete lehetne vezető. Megjelenése arra az időre esik, amikor Kodály és köre országos propagandába fogott a teljes pedagógiai átértékelés és átnevelés érdekében. E pillanat döntő tehát: M. A. kiktűszöbölése kritikus mozzanat az ő pályafutásában. Jelzi, bármi addiginál élesebben, az üldözési mánia reális kórokozóit, helyesebben: a dörgölözés- és protekciómentes törekvések kátyúba fulladását. S így, mint a hazai kultúrismeret kísérleti eredménye, elsőrangú documentum humanum.

Második füzetnek szánt study lett volna: „*A zenetörténet megvilágítása*” (1933, szerző kiadásában), de nem találtatott elég népszerűnek. Így egyfelől magántudósi előtanulmány a későbbi Zeneesztétikához, másfelől szubjektív válasz a Zeneművészeti Főiskola tanszék-politikájára. Aholis semmiképp sem voltak hajlandók ráébredni, hogy M. A. 1919-ben csupán-csak azért vállalt zeneelméletet, mivel akkor nem nyílt más üresedés. Vakságában folyást reménykedett, hogy működése révén majdcsak becsusszan akár a zeneszerzési szakra, akár a zenetörténetire és esztétikaira. Ébredése akkor indult meg, amikor Meszlényi ült a történelmi polcra; a szem kinyílt és a fölháborodás szülte ama „megvilágítást”. Akkoriban távozott Kodály a zeneszerzés-tanszak mellől; az utódlás kérdése mégcsak vitás sem lehetett volna, tekintettel az univerzális jogszokásra, hogy ilyenkor a rangidős zeneelmélész dicsőül kompozíció-tanárrá. A mester azonban jobbnak látta M. A.-t kismizni és mást nevezni meg successorként. (Erre aztán a később díjnyertes „Magyar vígjáték-nyitány” lett a ríposzt.)

(*Historicum:* Ami a nyomást illeti, szerző nem óhajtott gyakran visszaélni Knerék barátságával s így holmi zugnyomdához fordult. De hát olcsó húsnak híg a leve. A példányok szerteküldettek, sorsuk ismeretlen. Recenzió nem jelent meg a tanulmányról.)

Szabolcsi „Bevezetés a zenetörténetbe” c. mesterművéig ez a silány küllemű sajtótermék képviselte nálunk a történelmi belátás, disztiníválás és haladás magaslatát, muzikális vonatkozásban. A német és francia szellemtörténelmi iskola lecsapódása ugyan, de sokirányban eredeti, főként a többszólamúság értelmezésében gondolatkeltő. A klasszika-romantika ellentét ki-elemzése terén megelőzi a nyugati tudomány eredményeit. Egyéb virtusairól nem szölvnk; végtére maradjon valami a doctorandusnak is!

„*A könnyű zene és társadalmi szerepe*” (1935, különnyomat a Társadalompolitikai Füzetek-ből, mint a Társadalompolitikai Könyvtár 5. száma) egy settlementi és kiskvártatva a Népegészségügyi Múzeumban tartott előadás kibövítése.

(*Historicum:* A megtisztelő keret Hiischer Emőke, a magántanár leánya jóvöltából jutott ki szerzőnek, a leányka tanárának. Annál súlyosabban esik a latba, mivel azidőkben már náci-szelek kezdtek fűjdogálni és Gortvay György, a nevezett múzeum jeles igazgatója, hajlamos volt germán influenzára.)

Alapvető és korszakalkotó tanulmány, ha Párizsba vagy Londonba vetíti ki vérmes képzeletünk. Gyulai Elemér ugyan, a Szociálpolitikai Intézet zenei előadója nem rejtegette kifogásait bizonyos alapvető tömeglélektani disztinívciókkal szemben, amelyeken áll vagy bukik az apotome. Mi azonban teljes egészében fönn tartjuk, amit benne kikalkuláltunk. Tisztában vagyunk vele, hogy nehéz megönni a „szórakoztatás” és művészi élveztetés határát; ámde a lélektani határfogalmak mindig és mindenütt elmosódnak, – döntésre a *tűlsúly* és ennek intuitív fölérzése vezet. És nem látjuk be, miért ne lehetne e tárgyban hasonló törvényekre bukkanni, mint aminőkre Le Bon ébredett szélesebb keretben! Ennek a műnek legalább akkora a jelentősége a zenei tömegnevelés kérdésében, mint Marx „Kapital”-jának a forradalmi szocializmus ideológiájában. Amellett kevésbé egyoldalú! Csak annyi teendő hozzá, hogy a circensesnek valamivel kisebb a súlya, mint a panisnak; valamint, hogy korunk idő-szerűtlenítette az etikai tájékozódást, ami nélkül a művészi értékelés csak sánta lehet. E két

ellensúly meglehetősen nyomós a mérlegen s így elismerendő, hogy a szóbanforgó tanulmánynak még akkor is prekárius volna a helyzete, ha figyelembe vennék. Hatása nullával egyenlő, annál is inkább, mivel oly beteg pontjára nyomkod a társadalomnak, amellyel szemben semmiféle gyógykezelés sem lehet hatásos. Mialatt ugyanis a tömegek egyrésze sziszifuszi munkával megnevelődne, az átlag és átlagalatti rész ismét milliókkal szaporodik, közben az anyagi nehézségek ismét és ismét hátraszorítják az erkölcsi javakat s az ízlés hoppon marad. Minél szélesebb a demokrácia, annál jobban rászorul sebeket takaró flastromokra és a hipokrizis tivornyáján jótékony altatónak bizonyul az elefántiázisos hazugság. Aki szembe akar úszni a Niagara-zuhattal, elsodortathatja magát, idővel talán szentté is avatják a katakombák üldözői, ámde nem tudja visszafelé fordítani a vízesés irányát! Ily időkben csupáncsak annyi az idealizmus hivatása, hogy enyhítsen, *fékezzen*, eltereljen néhányka fokkal és fönn tartsa a nagy elvek vártáját egy új kultúrkorszak vagy vízözön-utáni aeon számára.

A „*Zeneesztétika és szellemtudomány*” (1935, szerző kiadása, a Kner-nyomda klasszikus kivitelében) a Pszichológiai Társaságban tartott előadás szövegét őrzi.

(*Historicum*: Dr. Máday István, orvos, egyetemi magántanár, szerző sógornőjének jóbarátja és elvtársa az Individuálpszichológiai Egyesület keretében, rendkívül tevékeny és mozgékony ember. Később a zsidómentés terén bizonyult, sógornómmal egyetemben, szinte apostoli munkásnak. Nyilván ő hívhatta fel a nevezett egyesülés figyelmét szerző munkásságára, privata diligentiából. A Társaság Esztétikai Szakosztálya, ahogy a conference végbement, később Esztétikai Társasággá alakult. Ebben aztán, hálából, hogy a Zeneesztétika helyenként megemlíti: Baránszky-Jób László elnök 1945- vagy 46-ban M. A.-nak is helyet szorított egyidőre a vezetőségben. Csak a hivatalos kegyvesztettség hatott ki aztán oda, hogy e sorok frója kiessen a pünkösdi királyságból.)

Maga a tanulmány széles keretekben vázolja föl a későbbi Zeneesztétika főbb elveit. Kiemelendő, hogy a Zeneművészeti Főiskola akkori esztétika-tanára, Kókai Rezső, elismerésével adózott a hozzá is elküldött ouvrage-nak. Ez a körülmény annyiban pikáns, hogy a szerző részéről megtisztelésnek kendőzött figyelmesség inkább a *kontárnak* akart szólni, orra alá dörgölve azt, aminek hiányában csak hitvány nepotizmus ültethette őt a katedrára, – no ki helyett? Tessék kitalálni! (Szabó Dezső mondotta egyszer: „Csak két lángeszű frónk van; a *másik* Ady.) Nem épp lehetetlen az előadás stílusa, de nyelvkezelésében számos a hevenyészés, magatartása meglehetősen merev és álszuverénen elszigetelődő. Egy fokkal még mindig elfogadhatóbb, mint az Athenaeum-beli cikkek túlnyomó része és számos fokkal a Huszadik Század vagy a Századunk átlagánál. Hatásának nyomán nem lehet megállapítani, vajjon kevésbé keresték-e szerző közreműködését szellemtudásaink az addiginál, mivel a nullát *lefelé* fokozni csak matematikailag lehet. Állítólag nemcsak a politika, hanem a tudomány is asztaltársaságokon át műveltetik; ilyenekben pedig M. A. nem szívesen vett részt.

Következik három kiadvány a Népszerű Zenefüzetek sorozatban (1936-ból kettő, majd 1937-ből egy). Ezek közül az első: „*Kodály Zoltán*”, Nyilas-Kolb Jenő ötletéből keletkezett.

(*Historicum*: Az adatokat persze Kodályéktól kellett beszerezni, úgyszintén az illusztrációs anyagot. Tudnivaló, hogy a mester maga nem szívesen foglalkozik profán ügyekkel; ezeket nejeire bízza. Ha például az ember levelet küld neki, azt legtöbbször Emma bontja fel és válaszolja meg. Ezesetben is ő volt a persona representans. Örömmel hallá, miben sántikál régi hívünk. Segítségéhez mindössze csak egy föltételt fűzött: hogy nyomdába-adás előtt átnézhesse a kéziratot, szarvashibák elkerülésére. Dictum-factum, az anyag rendelkezésre állt, a biográfia nyélbeütődött. Következett a bemutatás. Néhány hétig piszmogott rajta a mesterné, majd magas színe elé idézte a tettet. Nagyjában kevés kivetnivalót talált a szövegben. De ott, ahol az fró körültekintő ellentétezés, plaszticitás végett – Bartókról is megemlékezett, diktatórikusan *áthúzta* a károsnak vélt részleteket, mondván: „Ezt innen ki!” vagy „Ez el innen!” Hiába volt bármilyen ellenvetés, például a kontraszté vagy a két mestert összefűző

rokon törekvéseké: „Nix ellentét!” „Nix rokonság!” - hangzott a parancs. Még indokot is fűzött hozzá az illusztris dáma. „Mondja csak: elvégre *kiról* ír Maga? Kodályról vagy Bartók-ról?! – Nahát!” Amikor a könyv kijött, Kodály már meglehetősen népszerűségnek örvendett a hazai tájakon, – ha nem is akkorának, mint külföldön. Korvinkoszorú, a Filharmonikusok Díszoklevele, szülővárosának díszpolgársága stb., stb. mind arra engedett következtetni, hogy jellemrajzáért sorbaáll a lelkes olvasóhad. Ebben bízott a Somló-raktár is, előlépvény editori méltóságra. Ám a valóság, a fránya tények meghazudtolták a várakozást. M. A. elvarátainak semmi hatása sem lehetett a vásárlópublikumra; rájuk tehát, az *ő ellenpropagandájukra* nem vezethető vissza a minden képzeletet fölülmúló, totális sikertelenség! Ellenben néminemű következtetés levonható Alberti Rezsőnek, a Rózsavölgyi-cég főnökének felvilágosításából: *évek* múlnak, amíg a Kodály-kótákból egy-egy példány elkél. „So schaut also die Népszerűség aus!” Aki pedig oly ímmel-ámmal vásárolja az imádott mester műveit, még imebben-ámabban nyúl a zsebébe, ha csak a vásárlásra ingerlő kikiáltóról van szó. Ez hát világos. Néhány évvel később, amikor Somló a Pestre beözönlő német megbízói elől Londonba költözött, a Zenefüzetek példányai gyors kótyavetye útján átkerültek a Magyar Kórushoz. Ez a vállalat még olcsóbban és még élénkebb terjesztő felszereléssel működött. „Kodály” példányai továbbra is elképesztően maradtak érintetlenek. Végül is ajándékként szóródtak szerte, – mikor már meglehetősen el is évült a határidejük.)

Az író, miután történelmi párbeszédét Emmával az adatszerzés kérdésében lefolytatta, tüstént és eleve tisztábajott a helyzettel: itt önálló munka számára nem terem fű. Ezért ott ragadta meg a veszett fejste nyelét, ahol még valamicskét ígérhetett. Ha már egyszerű regisztrálás a sorsunk, hát regisztráljunk legalább *jól!* Így vélekedett és cselekedett. Mit volt mit tenni? Mindazt összeszedte, ami elfogadhatót Kodályról a hívei összefrktáltak s ezzel olyasféle kimutatással kerekedett a könyvecske, aminő Tappert Wagner-lexikona. Ravasz eljárás; ellene semmit sem tehetet a Kodály-oraculum Pythiája. Kénytelen volt lenyelni azt, amiről helyesen jegyezte meg Keszi Imre: „engem nem az érdekel, mit mondanak Kodályról mások, hanem az, mit szól hozzá M. A.!” A könyv eszerint inkább krónika és gyűjtemény, semmint egyéb. Ellenben van egy rejtett oldala, ami elévülhetetlenül értékes, amellet szintén ravasz. És ez a *hangjegypéldák* tára! Az ugyancsak nem volt megakadályozható (megérra által sem megkodályozható), hogy a művek elemzése során egy-egy alapotívum fogásra ne kerüljön. Igen ám, de kiderült, hogy *ugyanazok* a zenei gondolatok nemcsak egy, hanem *több* kompozícióban is előtűnnek! Mitévő legyen hát a jóhiszemű analízátor? Azonos vagy hasonló motívumok – ugyebár – *összevalók?* Így aztán kiderült, hogy a kodályi melosz néhány, gyakran visszatérő típust rágesál újra és újra. Mit is tehet arról a szorgos filológus? És hol volt a szeme ilyesmire Emmának? Ő csak azt látta meg benne, ami földicsőítés. Bach és Beethoven tematikájáról is szoktak protokollumot kiállítani; imfgyen esik meg most ugyanaz a magyar nagymesterével. Hogy minő démonok és dzsinek űzik játékaikat az ártatlanság leple alatt, *senkinek* sem szűrt szemet. Ezért kell itt hangsúlyozottan fölívni rájuk a diszciplulusz figyelmét. Még azzal a tanáccsal is szolgálhatunk, hogy kellő helyen Beethovennel lesz alkalmas szembeszállítani Kodályt, mint ellenpólust a tematika változatosságában. Ne legyen nyugtunk a másvilágon, ha elmulasztja megtenni! Erkölcsei alapon állunk; ez a *hála* Emma önfeláldozó fáradságáért. – A gyengébbek kedvéért még csak annyit, hogy mindez mitsem von le a kodályi géniusz iránti bámulatunkból és hódolatunkból, ahol az kritikán fölül is kijár neki!

A második jelzett füzet: „*Liszt Ferenc alkotásai az esztétika tükrében*” már eredeti ötletből fogamzott és tekintettel a tárgy súlyosabb voltára, kedvezőtlenebb anyagi feltételeket involvált a kiadói szerződésben. Ez a munka meglehetősen kimeríti az újromantika társadalmi és esztétikai rajzát, e nemben szinte sarkos ellentéte a csenevész „Beethoven”-nek s így élő cáfolat a közmondásra: tanulj tinó, ökör lesz belőled. Nem igen tagadható: kiváló essay, de *annyrá* mégsem az, hogy teljese el kelljen tekinteni tőle és nemlétező halott sírhalmaként kezelni! Azóta számos megemlékezés, biográfia, elemzés, jellemrajz stb. látott napvilágot a nagy Franciscusról (vagy: le petit Litz-ról); idézték a leghajánálfovásttabban előráncigált

forrásokat is, csak M. A mellett haladtak el lesúnytan, mint adós lopózik el a hitelező szeme elől. S talán van is valami találó a hasonlatban! (Hiába! Az a megalománia!)

A harmadik füzet: „*A Ma zenéje*”, meglehetősen élénk és változatos stílusú frás, olykor mulatságos is. Újabb variációja a többször feldolgozott, izgalmas témának. Somlóék ekkor már inkább csak a becsület kedvéért, fényűzésből tartottak ki – talán kissé sajnálatból is – a „szerkesztő” mellett. Somlóban igen sok jóakarát és művelődési hajlam lakott; meg tudta ítélni, mennyi velőt fektetett be frója a vállalkozásba és nem tartózkodott a nagyúri gesztustól. Talán arra is gondolt: előbb-utóbb amúgysem lesz *mibe* fektetnie a pénzét. Olyan orcával járkált a raktárában, mint valami kriptában. S szinte mindegynek tűnt, szaporodnak-e benne a kadáverek vagy se. Mint jeleztük, a kötetek átkerültek a Magyar Kórushoz; épen és sértetlenül, – még a férgeknek sem kellett.

Mint utóbbi esetben, úgyszintén előadás kézírata került nyomdába „*Magyar-e a cigányzene?*” címen (1937, Kner-nyomda, szerző kiadásában).

(*Historicum*: Mint ismert ingyenes „olcsójánost” – így a Székesfehérvári Népművelési Bizottság fölkerésseinél – gyakran igényelték szerzőt „kedvelt” előadóként. Következétesen és jól mímelte a műveltségterjesztés önzetlen bajnokát, holott jól tudta, mily üres az ilyen hiúságápolás. Megtanulhatta, mily jól megférnek közös kebelben a legvisszásabb ellentétek is. Talán még inkább a *dac* maradt főmozgatója, mint kilátástalan harcmzei küzdelemben a bajnok halálmegevető csapkodásánál. Elvégre *valamit* csak muszáj csinálni s ki-ki úgy ví, ahogy tud! Se jobbra, se balra nem nézve, az igényekkel nem törődve adta azt, mi lényege. Mindig eszményi közönséget képzelt maga elé, talán a Csokonai jövő magyarságát, ahogy a debreceni garabonciás megálmodta. Ezzel teremtett légüres teret maga körül s ezzel lett „használhatóvá”. Az okosak ugyanis (eleve tudva, hogy mindez csak firlefanc a látszat oltárán), aféle nesze-semmi-fogd-meg-jól sauce-okat vártak tőle. Meg is kapták, legalábbis annyit, hogy „szépen beszélt, egy szót sem értettek belőle”. Hisz éppen *erre* szerződötték! Kit érdekelt, hogy a sok semmi mögött „érző szív dobog” s egy jobbra érdemes torok kiált a pusztába?! Így esett a nevezett előadás alkalmával is.)

A cigányzenéről szóló tanulmány éppoly döntő a maga nemében, mint – mondjuk – Aubryé a trubadúrokról. Körülbelül a *visszája* Liszt (illetve Wittgenstein hercegné) könyvének. Amennyire ez hamis és szubjektív, ugyanannyira *tárgyilag* és *találó* az. Bartók „Cigányzene? – Magyar zene?” c. frásától pedig abban különbözik, hogy *kimeríti* a tárgy lényeges vonásait, teljes perspektívába állítva a kérdést s nem hozzávetőlegesen mutatva rá időszerte fölmerült néhány vonatkozására. S főként: távolról sem csupán az újabb magyar műzene szempontjából! A nagy muzsikusnak megbocsátható, ha a cserebogár halhatatlanságát a magáénak látókörből szemléli. Csakhogy minden problémának megvan a sui generis talaja és igazsága: erre bocsát tiszta levegőt a M. A.-féle essay. No nem egészen! Alpesi levegőről talán mégsem beszélhetünk ez esetben; de igenis ama jó borgőzösről, mely az egészséges, mulató szervezetnek évszázadokon át volt oly konzerváló, mint túristának az ózonos. Különbözőek a nemzetek. A helléneknek sok isten, a zsidóknak egy Isten kellett. Az angolok szeretik az igazságot, a románok énekelnek a hazugságért. Olyik emlékezni, más meg inkább feledni óhajt. A franciák szenvedélyesen szeretnek szembenézni a valósággal, nos a magyarok illúzióból énekel. Szépséges buborék, színes füst a cigányzene, csalóka káprázatok hű kísérője, imaginárius nemzeti kincs. Mert hát máskülönbben mi volna azon sírnivaló, hogy a gulya ott legelget...? Ezekről a nemzetlélektani titkokról rántja le a leplet szerző frása, könyörtelenül és megértően. Itt kezd fölremleni benne az akkor még csak halvány körvonalakban megsejtett látomás a magyarság mivoltáról, a későbbi irodalmi szimfónia első, távoli akkordjai. Megértésre nem talált. Ily kis országban egy-egy téren csak egyféle aktuális álláspontnak van helye. A többi? Mintha ott sem volna. Magántudós magánvéleménye maradt magánkönyvtár zugába rejtve a cigányzene magánvalósága. Egy férfiút mindenestre megnevezhetünk, aki lándzsát tört volna mellette, ha megéri: Brassai Sámuel. De ő már a millénum ideje körül elhalálozott, 97 éves korában.

A vizsgát szerző egy „Zeneesztétika” (1938, szerző kiadása) című munka I. részével tette le. Ott ültek előtte a komisszáriusok: csupa szigorú preceptor és examinátor, Josquin, Palestina, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin stb., stb. hasonlóan, mint a mesterek szellemei Pfitzner „Palestriná”-jában. A vizsgát kétharmad-osztályzattal állta meg, ami nem is olyan rossz eredmény, tekintettel a bizottság igényességére.

(*Historicum*: Siklós Albert halála után a Zeneművészeti Főiskola igazgatósága – nem sejtve, mit cselekszik – M. A.-t bízta meg a tanárképző fakultás „zenetan”-tárgyának előadásával. Eladdig az tárgyú svindli-tárgy volt, elamerikázott órákkal és tessék-lássék, kirakati eredményekkel.

„Nem addig a’!” – kiáltott a friss tanerő, és szokása szerint reformokat vezetett be e penészes ástófészekbe. Utóbbiak közül kiemelendő a *stilus-ismeret* nevű, később Szabolcsi által tökéletesített penzárium, élő bemutatásokkal. Ám az ördög nem alszik! A számos oklevél-lesi, magolásra nevelt, minimalizmusra beidegzett nyomorfi és gyomorlány között hirtelen-váratlan fölöttűnt egy delnő – már nem is mai csirke –, kit kivételesen maga a tudás vonzott. Wertheimer Ilona, dúsgazdag bankigazgató leánya, csillogó szeméből sugározta a maximalizmust. Jegyzeteiben – oh ámulat! – fölismerhetők voltak a tanár előadásai. S mi több, hamarosan odakonkludált, hogy ezek meglepően érdekesek, kivált értékesek. Konzerzvatív hajlamú lévén, lelkeséggel reagált az így tapasztaltakra. – Wertheimerék jóbarátságban éltek Hegedűs Lóránttal, a volt „szimfónikus” pénzügyminiszter- és fró-prédikátorral. Gellérthegyi palotáik is két szomszédvárnak feleltek meg, de lelkiületben a Vörösmartyéval ellenkező szignatúrát viselve. A fantaszta Hegedűs pedig elnöke volt az irodalmi Baumgarten-díj döntő-bizottságának. Mármint – hogy egyik szavunkat a másikba öltjük, vagyis rövidre fogva – Ilonában ádáz terv fogant meg. És ezzel az iskolai folyosón elő is állott, a következő zengeménnyel simogatva meglepett professzora fülét: „Mit szólna Tanár Úr, ha megkapná a Baumgarten-díj ezidei esztétikai nagydíját?” Más rendes halandó ilyenkor kacag vagy elájul. M. A., a különc, így válaszolt: „Elfogadnám.” S csak annyit fűzött még hozzá, hogy amúgyis készül egy terjedelmesebb munkával kilépni, ámde az sohasem jelenhetne meg köztámogatás nélkül; a nagydíj éppen kapóra jönne, fedezni a nyomdaköltséget. Ius erre megfeszített szorgalommal gyúrta Lóránt bácsit, nem eredmény nélkül. Még tetszett is a Jókai-rokon notabilitásnak, hogy ismeretlen „zseniért” szállhat fölfeledezően síkra. Mint már említettük, Tóth Aladár és konzortesei busásan gondoskodtak róla évek során, hogy M. A. frói ázsioja jóval al-pari alatt álljon a tőzsdén. Oly alacsonyán, mint a nem is jegyzett kötvények: sem bezsre, sem hosszra nem spekuláltak vele. Ez már elintéztetnek tűnt, az outsider bokszoló végleg knock-outoltnak számított; nem is nevezett be semmiféle versenyre. Amikor tehát a jelölés alkalmával Hegedűs előállt a perhorreskált, recte: lesajnált névvel, – ajánlatát előbb döbbenetes csönd, majd annál hangosabb gúnykacaj és ellenállás követte. A hosszúlére eresztett megbeszélés, illetve veszekedés során Hegedűs nem volt hajlandó tágtáni. Elvégre a barátság mégiscsak barátság. Ellenben a zenei „közvélemény” lesipuskásainak töltényeivel ellátott literátorok – Schöpflin és Babits – másképp dolgoztak! Számukra: épp elég tanulságot jelentett Hegedűs egykori bukása a nagyszabású országos pénztervekkel. Az elnök tekintélyére csak azért volt szükségük, mivel fölfelé, az ellenőrzést gyakorló minisztérium felé ilyen fedő-kapacitás is kellett nekik. De hogy *beleszóljon* a listaiba?! Az már érzékenyen sértette a játékszabályokat. Egy nem-jegyzett börzepakírt ok nélkül, kában föltornászni standard-részvények magaslatára?! Ez perfid visszaélés az autoritással. – Hegedűs aperte kinyilvánította: vagy elfogadják ajánlatát vagy lemond! Igen ám, de a Zeneesztétika még csak épp készülöben volt. S a becsvágyó szerző azzal óhajtotta bizonyítani, hogy *érdemes* a megtiszteltetésre, meghazudtolva a fámát. *Sietett* hát elkészülni a monumentális művel; tető alá is hozta az Egyetemi Nyomda közreműködésével, azonban csak I. részét. – Az elmondott machináció rendkívül keserű szájízűt hagyott hátra, Basch dr. azóta még fagyosabban fogadta szerző köszöntését, Schöpflin szóba sem állt vele többé. Mert fehér tógában járni körül és hozzá *ilymódon* nyomatni előre: valóban képtelen hamisság! Aránylag még Babits engesztelődött ki leginkább: akkor kezdődött súlyos rákbaja és megbocsátott még ellenségeinek is. Legke-

vésbé bocsátott meg a zenefrói gárda. Egyszerűen szeméthyűnt a szégyenletes huszárcsfnny előtt és gondoskodott a még szorosabbra vont határázról. Képzeldő magántudósok még valahogy elviselhetők, de – csepések?!)

Világos tehát: szerzőnek – mint a francia mondás tartja – nem volt ideje röviden frni. A Zeneesztétika bölcséleti része hosszadalmas, sokszor ismétli magát, nélkülözi a végső leszűrést és simítást. Mire elkészült, már kimerítette a terjedelmet, amelyre még futotta a kiutalt költségből. Le kellett hát zárni ideiglenesen a munkát s a II., fontosabb, gyakorlatibb rész egy további kötetre maradt. Ennek anyaga csak a bombázások idején, 1944-ben került ki, a munka ezzel végleg lezárult és azóta is őzri fiókbörtönét.

A kézirat első példánya elveszett az ostrom alatt, másodpéldánya átvészelt. Maga a mű bizonyára jelentős, máskülönben aligha mondta volna rá Szabolcsi Bence, hogy olybá tűnik neki, mintha egy letűnő zenekultúra menekülne ki vele, az elveszett Éden késő sugáraként, pusztá szigetre. Szerencse, hogy hatástalanságát mentik a megjelenése óta egymást érő dilu-viumok. *Címét* Kókai felvette az esztétika-tankönyv jegyzékébe; ez is valami. És ami még érdekesebb: vagy 300 elfogyott az I. kötet 500 példányából! Mégpedig megvásároltan. Vajjon kik és hogyan olvashatták?! Semmi nyoma. Plotinostól Husserlig felöleli az égető problematikát, megoldja az Idő-képzet formai hatásának kérdését, világnézet és művészi alkotás összefüggéseiről döntő megállapításokra jut, szondálja az anyagot a formától, forma és formális keret között feltárja az áthidalhatatlan űrt, reflektort lövel a stílusok fejlődő lényegére, kellő helyére szorítja az akusztikai akadékoskodást, gondoskodik az akadémizmus röntgen-fölvételéről és f.t. A kézirat II. rész aztán lebecsátokzik a Leviáthán gyomrába és sorra veszi működő szerveit. Jónásnak tehát épp elég dolga akad a cethalban, mielőtt az partra köpte volna. A teljes mű? Mit mondjunk róla? Szubjektíve arra a balga észre vezet, hogy talán érdemes volt megszületni érte. Objektíve pedig: nyilván alapja lehet bármi további hasoncélú kutatásnak, ha ilyenre még egyáltalán sor kerülhet. Álláspontja nem idealisztikus a Lenin által rohadtnak mondott értelemben; inkább *fölteáll* az -izmussal körülhatárolt irányoknak: a matériával nemkevésbé számol, beleértve a fejlődő időszerűséget, mint a szellemmel, mely időfeletti. Nem tagadja a materializmus igazát, ahol az helyénvaló, csak *tágabb*, univerzálisabb látószögéből, lehetőleg minden oldalról, szférából és szintről tekint a jelenségekre. Nem látja be, miért kelljen Pythagorasnak fényesebb ordót tűzni a mellére, mint Aristoxenosnak. Ha egyikük megkaphatja a Nagy Iftikár-rendjelet, a másíknak kijár a Zöld Elefánt-Rend nagykeresztje. S ami a páratlan Helmholtzot illeti: nem mi, őmaga tépte le a fejről a babért, t.i. azt az egyetlen babérlevelet az ő hatalmas koszorúiból, ami a fizikai és fíziológiai zeneelmélet határlépéseit illeti. Elvégre mi legyen a XX. század föladata, ha nem a XIX.-nek megkorrigálása? Vagy elégedjünk meg csupán az értékek elkótyavetyélésével?! Vállalkozunk rá, hogy ugyanazzal az energiával, mely néhány téglá fölrakásához kelletik, az egész építményt leromboljuk. Destruálni könnyű, még Potemkin-falat sem nehéz emelni a szilárd helyébe. Ám épp azért nem erény!

Kodály a 30-as években indította meg – mint jeleztük – országos átépítő, népnevelő mozgalmát, t.k. az óvodai zenetanításban jelölve meg a pincézés szervét. Az már csak a szokott infámia, hogy ügyet sem vetve „A gyermek és a zene” agyonhallgatására, szerző ismét munkatársnak tolvá föl magát, egy obskúrus körben tartott előadásá nyomán kibocsátotta „Az óvodáskorú gyermek zenei nevelése” (1940, Rózsavölgyi-kiadás) c. füzetét. Málnagyobb szemtelenség, szemérmetlen pimaszság, hogy ebben a termékében többet, jobbat, *hasznosabbat* vél látni, mint amiben maga Kodály és köre e téren jeleskedett. Könyöklését juppiteri mozdulattal hárfította el a mester, még villámra sem érdemesítette. A klikk aztán félretolta az útból, mint útkaparó a lócitromot. A példányok ép egészségben, gyűretlenül, kivasaltan állják a glédát, ha nem is a pedagógiai, de mindenesetre egy raktári pincében.

A Zeneesztétika drámájának szatírájkaként tekinthető a „*Népszerű zeneesztétika*” (1940, Széchenyi-könyvkiadó).

(*Historicum*: A hitlerizmus elől menekülve, 1939 őszén megjelent szerzőnél egy berlini kiadócég levítézett leventéje, Müller Károly. Kiderült róla, hogy rokon. Összeköttetéseket

keresett új tevékenységének színhelyén. Mint egykor a köpenicki kapitány, Müller is formaruhában járkált, fényes kitüntetésekkel a mellén. Hogy valóban a nemes kapitány specieszébe tartozik, csak később derült ki. Kisvártatva nagyszabású kiadványt fog üzembe helyezni, mondotta és kéziratot kért. Meg is kapta, a fentiek képeiben. A vállalkozás megindult, impozáns helyiségben kopogtak a gépfűró-hölgyek, sikamlós regények habozták föl a forgalmat, a nem-habozó publikum bedőlésének következtében. Ily könnyed társaságban került díszhelyre a lazahangú esztétika. Szerződése kedvező volt, több annál: királyi! Szerző úgy ült ott az amerikai fűd környezetben, mint Th. Mann tette volna, ha történetesen megfilmesítik és Habanát szívatnak vele hollywoodi karosszékben. Vagy hasonló érzése lehetett volna Ghandinak szmokingban és redingotban; mintha csak szárnyai nőttek volna. A mit sem sejtő rokon tanár, nejevel együtt hivatalos volt Müllerék lakomáján, pezsgővel és délszaki gyümölcsökkel, a parférról nem is szólván. Közben a háziúr többször is telefonált, majd tábornoknak, majd kegyelmes úrnak szólítva vis-a-vis-ját. Neje – egy prágai polgármester jóképű és vöröskarmú leánya – édeesebb volt a cukornál. Csak épp *honorárium* nem csöppent az író számára! Ez volt hát a „módszer”. Hogy, hogy nem: vagy két év múlva, amikor már unalmassá kezdett válni a huzavona, szerző elhatározta, hogy végre is felelősségre vonja az igazgató urat. Ekkor azonban miazmás szelek fujtak már. Müller sápadtan ült a hatalmas méretű íróasztalnál, pihegő hírnökök futkostak ki s be, válság ült az arcokon és a rokon – kitűnően ellesve a bankrott-jelenetet mozdídaraboktól – egyik stamperli konyakot nyakalta be a másik után. Tehát? Concours, csőd, – a segédforrások elapadtak, – fort mit Schaden vagy inkább elsikasztva a bevételt. A redőnyök hamarosan lehúzódtak, a gépfűrók visszatartott fizetéseiket hiába reklamálták, később Müller börtönbe is került, de valahogy kiszabadult, aztán nyomavesszett. Tán azóta ő is polgármester Prágában.)

A családok egyébként mind találkoznak! Csak finánciális svindlit szokás megbélyegezni. De hát van Becsali-Csárda, van csalogató szépasszony, a művész azzal csal, hogy egy nemlétező világot hitet el az élvezővel, az esztétikus pedig intuíciójára hivatkozik, ami megintcsak ködből készült kasszába vájkkal pénz helyett aranyfüstben. Ebből a pénznemből a szokottnál is gazdagabban merít a „Népszerű zeneesztétika”. Mulatságos olvasmány, úgy elalvás előttre, ha nem is pótolja a Széchenyi-könyvkiadó „meleg” regényeit.

„*Bach: Das wohltemperierte Klavier*” (1943, a Zeneművészeti Főiskola 1942–43-i Évkönyvéből vett különnyomat) kivonatolja szerző többrendbeli etárgyú előadásait. Első ízben mutatja ki a Prelúdiумok és fűgák tematikus összetartozását. Egyébiránt nem különbözik M. A. egyéb, nemű elmefuttatásaitól. A hangnemesztétikára tartozó, fontos megszorításai átkerültek a Zeneesztétika II. részébe.

„*A zene és az élet*” (1946, Dante-könyvkiadó) tulajdonképpen kis szociológia; címe „A zene szociológiája” akart lenni, ám a kiadó úgy vélte, hogy kirakatban a tudományos aromájú cím visszariasztó hatású.

(*Historicum*: A cég megbízottja tüstént az ostrom után kereste föl szerzőt, mint a negotium redivivum hírnöke. Akkorjában többbedmagával a szerző is inkább hasonlított nagyapja szkelettjére, mint önnönmagára. Épp azon törte a fejét, miként lehetne a nadrágot kellően megszorítani, mikor máris arra biztatták, hogy tágtson a zenei irodalmon. Aztán végül is nadrágtartóhoz folyamodott s attól fogva jódarabig azon lebegett a pantallója, mint valami lefelé fordult vitorla. Nagyon föl kellett húznia a nadrágot, hogy nekiláthasson a rég tervezett körpanorámának; hiszen „A zenetörténet szociológiája” óta öregbedett ő is, tudása is. Majd belebegett, amíg összeábdálta a magyar szabadság első zenei írását; közben persze, mialatt a kézirat, az író és keze is hízótt. És nemcsak a kosztól, hanem a visszanyert és mindjobban kibontakozó közlési kedvtől legalább annyira. Mire elkészült a libretto, annak szellemi súlyával arányban állt a termelő testsúlya is.)

Difficile est panegyricum non scribere! Pestiesen szólva: hogy' jön ahhoz Magyarország, hogy az ő fia teremtesd meg egy fontos és időszerű tudományág teljeskörű *alapokmányát*!?

Groteszk e dicsőség s csak fokozódik fonák visszasságban, ha arra gondolunk: épp a szocializmus érája fojtotta belé zenei szociológusába a szót! Dehát mindez csak alázatra és hitre nevel. Akkorákat fordul a világhenger, hogy a le- vagy fölvetett emberporszemek, lélekzinkék még fölocsúdni sem tudnak parányiságukból! Míg lehetett, Szabolcsi hivatkozott e segédkönyvre növendékei előtt. Kérdés, lesz-e még valaha hivatatlan prókátor, aki elő fogja kaparni a zúzdától megkímélt példányokat és védelmükre kelni. Vétkük elég nagy! „Nagy az én bűnöm: a lelkem. Bűnöm, hogy messze látok és merek.”

Különféle, elszórt frások mélangé-a a következő füzet: „Bartók művészete” (1948, Rózsa-völgyi-kiadás).

Egy hitbéli kommunista, Szervánszky Endre mondotta róla: az egyetlen, Bartókhoz méltó magyar írásmű. De aztán hozzátette: minő kár, hogy annyi alkalmat elmulaszt, ahol marxista szellemmel acélozhatná meg rugóit! Az elmulasztott alkalmak szimbólumai állítólag rá vannak kötözve a túlvilágra került ember orrára. Ettől mindig félttem. Most már azonban vígan vagyok: hiszen a kötelező, s így egyedülüdvözítő kozmográfia szerint *nincs* mennyország, se pokol! –

A Bartók-rajzot legalább nyugton hagyták kimúlni, nem úgy „Az új muzsika szelleme” (1948, Dante-kiadás) c. könyvet!

Erről többhelyt is esett hivatalos nyilatkozat, illetve egyházi átok a kommunista párt részéről. Halálos bűne, hogy egyesíteni igyekszik vizet és tüzet, materializmust és spiritualizmust, kimutatni a kettőnek *közös* forrását valami harmadikban, víz- és tűzelőtiben. Ugyanaz a *közösség* áll elő ugyan is, ha vizet öntünk a tűzre vagy ha tüzet szórunk a vízre: mindkettő eloszlik és pára támad egyesülésükből. Pára vagyis *lélek*. De a könyvégetők nem ismernek harmadik lehetőséget (a millió közül), csak vagyvagyosságot: monisták. M. A. Galilei példáján okulva szfvtá vissza tanait az inkvizíció előtt s még otthonába térve sem mondotta: eppur si muove. Teljesen elnémult.

Íme még egycsomó cikk felsorolása, 1940-nel limitálva. (A továbbiakról nincs följegyzés.)

1911:

„Levelek Hollandiából” (Zeneközlöny). – „Neu-ungarische Musik” (Berlin, Jungungarn). – „A gyermekeknek – Bartók Béla” (Zeneközlöny).

1912:

„Bartók kvartettje” és egyéb tanulmányok (Nyugat). – „A programzene”, „A többszólamúság lélektanához”, „Néhány szó a kritikáról” és egyéb cikkek (Zeneközlöny).

1913:

„Hangversenyélet” és egyéb cikkek (Nyugat). – „A népdalról”, „A variáció a nemzeti zenében” (A Zene). – Cikkek a Zeneközlönyben.

1914:

„Nemzeti zene” (Zeneközlöny).

1915:

Elegyes tanulmányok a Nyugat folyóiratban.

1916:

„Hauptmann Opusculája” (Zeneközlöny). – „Dohnányi-Galafrens”, „Weiner Csongor és Tündéje”, „Rita Sacchetto”, „Pártos István”, „Schubert a színpadon”, „Az új budapesti zenepalota dolga”, „Strauss R. Alpesi szimfóniája” (Nyugat).

1917:

„Régi görög költők megzenésítése”, „Magyar kontrapunkt”, „Kodály Pacsirtaszó-zeneje” (Zenei Szemle), – „Zenepedagógiai kérdések”, „A kritikus feladata”, „Magyar könyv Wagnerről”, „Hoffmann E. T. A. a zeneszerző”, „Kerner István”, „Wagner József: Goethe Fausztjának zenei hatásáról” és egyéb beszámolók (Szimfónia).

1918:

„A szövegfordításról”, „A hangversenyek műsora” (Zenei Szemle).

1919:

„Bartók Béla jelentősége” (Thália). – „Ernst Bloch: Philosophie der Musik” (Athenaeum). – „A zene közelebbi jövőjéről” (Új Utak).

1920:

„A magyar népdalgyűjtés ügye”, „Magyar zenekultúra”, „Kodály Zoltán” (Auróra). – „Kodály Zoltán” (Temesvár, Szemle).

1921:

„Adler G.: Methode der Musikgeschichte”, „Meglepető összhang a zenekritikában” (Auróra). – „Bartók Béla és a kultúrtörténet”, „Kodály művei az Universal Editionban” (Magyar Írás). – „Der grosse Takt” (Leipzig, Zeitschrift für Musikwissenschaft).

1922:

„A zene népszerűsítése” (Zenei Szemle). – „Kodály: Énekszó” (Magyar Írás).

1923:

„Kodály: Megkésett melódiák” (Kék Madár). – „A mai zene úttörésének akadályairól” (Szivárvány).

1924:

„Egy nagy magyar operasikerhez” (Magyar Írás). – „Az új művészet” (Szivárvány).

1925:

„Magyar Zenepolitika” (A Zene). – „Die Musik Ungarns” (Basel, Nationalzeitung, Nummer „Ungarn”).

1926:

„A jazz-band” (Pesti Napló febr. 9.). – Könyvbírálatok a Zenei Szemle októberi számában. – „Kálmán György: A zongoratanfítás feladatai”, „Modern bemutatást”, „Kodály: Hány János” (A Zene).

1927:

„Modern kamarazene” (Új Föld). – „Kultúra és nemiség” (Magyar Írás). – „A budapesti zeneévd három nagy eseménye” (Kolozsvár, Korunk). – „Bartók: I. Klavierkonzert” (Berlin, Melos; u. a. kibővíve: Universal Edition, Wien). – „Beethoven a zenetudomány megvilágításában”, „Az Internationale Gesellschaft für neue Musik V. zeneünnepsége” (Zenei Szemle). – „A zeneesztétika feladata” (Szintézis c. gyűjteményes kötet, Amicus-kiadás).

1928:

„Esquisse d'un portrait de Liszt” (Revue Musicale, Paris). – „Az új zene” (Kolozsvár, Korunk). – „Schubert és a képzőművészet” (A Műgyűjtő).

1929:

„La musique française” (Revue Franco-Hongroise). – „Bevezetés A zongoramuzsika története c. előadássorozathoz” (Zenei Szemle).

1930:

„Skizzen einer Philosophie des Klassizismus” (Pester Lloyd, jan. 3.). – „Die Bedeutung der neuen osteuropäischen Musik” (Archiv für die gesamte Psychologie, Leipzig, Akademische Verlagsgesellschaft, Band 81, Heft 1–2, 1931; a bécsi Internationaler Kongress des Welt-Musik und Sangesbundes alkalmával, 1930 jún. 2-án tartott előadás szövege).

1931:

„Tíz év zenei könyvtermése hazánkban” (előadás kivonata, Corvina).

1932:

„Privatmusikunterricht in Ungarn” (Deutsche Tonkünstler-Zeitung, Heft 9.).

1933:

„A magyar református kántorkönyv ankétjához” (Protestáns Szemle). – Nekrológ dr. Molnár Gézárról a Pester Lloyd dec. 19-i számában.

1934:

„Kodály” (Új Magyarország, a Soli Deo Gloria folyóirata). – „A magyar zenepolitika legsürgősebb feladatai” (Nemzeti Figyelő ápr. 8.). – „A magyar népdalról” (Új Magyarország, m.f.). – „Tíz év zenei könyvtermése hazánkban” (Literatúra szept. 15. és u.o. a novemberi számban beszámoló Bartha Dénes egyik Musicologia Hungarica-kötetéről). – „Árokháty Béla: Szentci-Molnár Albert és a genfi zsolttárok zenei ritmusa” (Protestáns Szemle). – „Tanuljunk meg zenei anyanyelvünket” (Budapesti Hírlap dec. 25.). – „Zene és socialhygiène” (Szociális Orvostudomány). – „A modern zene és a romantikus zene” (Illik Tudni, kislexikon, Rózsa-völgyi-kiadás).

1935:

„A kamarazene” (Válasz). – „Modern magyar zenepedagógia” (A Zeneiskola). – „Bach János Sebestyén” (A Zene). – „Bach János Sebestyén” (Ünnep). – „Énektanítás a középiskolákban” (Nemzeti Figyelő máj. 5.). – „Modern technika és zene” (Bűvár szept. és okt.). – „A zenei nevelés utóbbi tíz éve” (A Jövő Útjain). – „Prahács: A zeneesztétika alapproblémái” (Társadalomtudomány). – „Tallózás az újabb zeneirodalomban” (A Könyv).

1936:

„Liszt magyar tárgyú művei (A Zene). – „Liszt zenei stílus” (Dante-kiadású Liszt-albumban). – „Kodály Zoltán” (A Könyv). – „Liszt Ferenc esztétikája” (Esztétikai Szemle). – „Die Bedeutung der Cantata Profana von B. Bartók” (Pester Lloyd nov. 15.). – „Bartók Cantata profana-ja” (Szép Szó). – „A ma zenéje” (A Ma Világképe, Új Lexikon kiadása, keretében).

1937:

„Bartók új kórusművei” (Énekszó). – Bevezetés Kósa Húsvéti Oratóriumához (A Zene). – „Szabolcsi: Einführung in die Musikgeschichte” (Pester Lloyd márc. 8.). „Modern magyar zenepedagógia” (A Zene). – „Buxtehude születésének 300. évfordulójára” (u.o.).

1938:

„Kodály énekműveiről” (A Zene), „Zur Vokalmusik des St. Stephanjahres” (Pester Lloyd aug. 20.). – „A zeneelmélet parancsolatai” (A Hangszer).

1939:

„Mit jelent a zene?” (Erdélyi Múzeum). – „Bartók hegedűversenye” (A Zene).

1940:

„A magyar muzikusok figyelmébe!” (A Zene). – „A görög-római zenei nevelésről” (Énekszó).

Továbbá *operaismertető*k (tbny. gyermekek számára) az Iskolánkülső Népművelési Bizottság kiadásában: 1936-ból „Az önző óriás” (Hubay), „A törpe gránátos” (Szikla); 1938-ból „Dido és Aeneas” (Purcell); 1939-ből „A bolygó hollandi”, „Parsifal” (Wagner), „Coppelia” (Delibes), „Ludas Matyi” (Laurisin), „Háry János” (Kodály), „A babatündér” (Bayer), „Pesti Karnevál” (Liszt nyomán), „Falstaff” (Verdi).

* * *

Mindaz, ami eddig felsoroltatott: semmiség ahhoz képest, ami most következik! Csak arra volt jó, hogy az író gyakorlatot szerezzen, köszöriülje tollát, tanuljon kovát csiszolni a Nagy Lánghoz.

Amit összeírt, megrögzött *kézirat*, makacsul ragaszkodva a kiadatlansághoz. Zsúfolt szekrények őrzik, dupla zárral, mint Harpagon kincsét. De talán most már nem szaporodik tovább az állag; elvégre nem lehet új kasztnikat vásárolni és lakást bővíteni a firkálmányok számára! Nyugodj meg, vén robotos, ennyi is elég lesz a – halhatatlansághoz? Nem, csak a minden húсок közös sorsához, ami felé minden kreatúra halad. Úgy! És most játsszál szépen tovább, sorold fel dicsőséged katonáit.

Mindenekelőtt örök és le sem róható hálával adózunk a magyar kormányzatnak, amiért rongyos néhány elméletóra fejében koszt- és kvártélyt utalt ki számunkra, időmilliomossá téve bennünket. Becsületes ellenszolgáltatás esetén már a

„Zeneelmélet”

sem készülhetett volna el, legfennebb alvástól elrabol, éji órákon, baglyok huhogása közben. Így azonban napsugaras lett, igaz, hogy inkább a vénasszonyok nyarának melegével. Búcsúzkodó, mindent megbocsátó. Óreg börtöntöltelék írja, akit életfogytiglani elméletoktatásra ítélték; becézi bilincseit, mondván: „ti drága béklyók, hűek maradtatok hozzám, össze szoktunk, mint régi házastársak, már nem is érzem szorítástok, vérem és a ti rozsdátok egybefolyt, szinte már nem is tudom, rozsdá folyik-e az ereimben és ti izzadjátok-e ki a vért.” A késői Shakespeare humora lengi át a magyar Silvio Pellico zenés „Prigioni”-ját. Végigpásztáz a múltak terepén, visszahfogatja mindazt a tréfát és fonákságot, körmönfont kitérést és szócsavarintást, amivel kutyaszorítóba fogott fantáziája a rabságát enyhítette. Rejtett „Konfessziók” a Zeneelmélet, egy hosszú tanári pálya derűs naplementéjén, ahol a fáradt Apolló maga is mosolyog. (Remélem, elég röviden végeztünk vele!)

Íme a kéziratok közt egy évtizedes munkával fölhalmozott Dolmen: „A zenebarát barátja.”

Még találóbb címe lehetne: A Nagy Fölösleg vagy A Zenei Danaidák Hordója. Gólemszerű jelenség, súlyos és esetlen, istenkísértően mindentudó: holt massa, ha nem ismerjük titkos fintáját, képtelen terheket cipelő, ha mesterére talál. Műfajára nézve: *kontra-lexikon*. Nem azzal vet számot, hogy például X.Y. zeneszerző miket alkotott és a művek kategóriái hogyan határozhatók meg. Ezzel is foglalkozik, de csak amúgy mellékesen, zsebvágva mindazt, amivel az enciklopédiák nagyra vannak. Am másmódon tör lándzsát a turníron! Képzeliük el: a rádióállomás *tavaszi* akar hullámokat küldözni; megtalálja e Góleben mindazt a valamirevaló zeneművet, ami tavaszról szól („Évszakok” alatt). Kitor a *háború*, a kormánynak legnagyobb gondja is kisebb annál, hogy csupa harci kompozíciót tűzessen műsorra. Előveszi a Barátot, fölűti a „Háború” címszónál s íme nyert ügye van. De ha részletekre tör, akár „Napoleon” alatt kereskedhet, nem fog csalódni. *Forradalom* vihara söpör végig a világon s az emberek első dolga, zenével szítani a lángot: segítségükre siet a Gólem, ott olvasható „Forradalom” alatt mindaz, ami ilyenkor nélkülözhetetlen. De mind ez még csak bagatell dolog! Teszem valaki rájön, hogy Debussy „Pelléas”-a Maeterlinck-darabra készült: erre kíváncsi, vajjon van-e még más komponista is, aki a belga költő ihletével csiholta a magát. Föllapozza hát „Maeterlinck”-et és voila...! De ugyanezt megteheti Schillerrel vagy Goethével is, ha úgy tetszik. Fiziológiától és szociológiától Amorig és Karneválig. Még az írók-költők is föl sorakozhatnak előtte – a „lélek” egyetlen megcsavarintására –, még a képzőművészek is, akik zenével foglalkoztak (lásd Ingres hirhedt hegedűjét!), csak meg kell barátkoznia a

Standort-okkal. Viszont gazdag képtár tárul föl előtte, ha betekint „Képzőművészet” alatt az ablakon: ott lóg a falon mindaz a zenemű, melynek festmény adott első vagy második lökést. A „Vihar”-ról és más ilyen közhelyszerűségekről nem is szólunk! De nézzük a „Víz”-et! Mennyi vízenyös szimfónia és jellemdarab mosdott meg tengerben, folyóban, tóban, pocsolyában, egészen le Kodály és más mesterek esőcseppjeig! Mind ott található a Gólemben. Valóságos vízvezéki folyik itt a szokványos lexikális slendriánnal. Hogyan keletkezhetett ez a chirurgia? Szerző számos esetben ütötte föl számos lexikonát: eredmény nélkül. Végül lecsapta az irigy és tartózkodó, szemérmes és szűzies köteteiket. Aztán nekilátott és elvégezvén Herkules hét munkáját, a halmazállapotból olyan halmazzá növelte a kombinációkat, amely *használható*.

Ezért nem kell senkinek! A följárlás többször is megtörtént, – lesajnáló vagy szamaritánus részvét követte. Szegény! – mondták az arcok – *ilyesmivel* töltöd az idődet, mialatt másokban az egész élet zihál! Van, aki pasziánsz-játékot űz, van, aki kontra-lexikont farag.

A hazai tapasztalatok értelték ki az adattárt, amelynek címe:

„*Könyv a magyarságról*”.

Nehéz beszélni róla. Hiszen épp az a tárgy, miért oly beszédes a magyar *némaság*. Minden együttvan benne, amiből összeállt a sorstragédia. Sophokles megdőbbsen torpant volna meg előtte. „Oidipous, az összes komplexeivel együtt, kismiska ehhez képest” – hörögte volna a nagy tragóda. Egy üzlet kirakatában a potom-árak jellemzéséül volt soká olvasható: „Hát lehetséges ez?!” Jó áru olcsón! Mi az, hogy olcsón?! Elkótyavetyélni szívet és velőt ezer éven át! Itt élni a művelt Európa szomszédságában, teljes testi-lelki fölszereléssel és folyvást nézni-látni, hogy virágzanak a mezők, illatoznak a kultúr-csodák szirmai, mialatt nálunk arat a Kaszás! És minden egyes nagy fiúnk önmagának állít keresztfát, – a segítő karok automatikusan szegeződnek a krucifixumhoz, a megváltás bármi reménye nélkül. Permanens áldozat, végtelen autodafé, melynek semmi haszna: sűrű köd ül a Golgotán, önfüstjébe fullad a sacrificium. Temetői szemle az a könyv, halottkémi tőrrel, vigaszul az elhulltaknak. Freudi megnyugtató a módszere: tudatosítja az Ady-féle „rokkanjon más is, pusztuljon más is” kegyes devizáját, a Vörösmarty „nincsen remény”-ét. Megtoldja a chopini b-moll szonáta enyészését: hozzálép a még mozgó kadáverekhez és megadja nekik a kegyelemdöfést. Ebben a műben mindvégig márványszilárd adatokból épül a krematórium. A másik:

„*A magyar tiók*” már túl van a biznyságokon; *törvénykezik*. Arany Bulláját írja az óhatatlan-állandó nemzethalálnak. Módszere tisztára tudományos és a logika kérlelhetetlen parancsára követi Vergiliusát a Poklokon át. Vezetője nem más, mint a Genius loci, annak lábanyomán halad tova pontról-pontra. S amikor már úgy érzi, hogy nem bírja, összeroskad a tehetől és fölsikolt: „csak kapaszkodj meg jól a karomban” szól a Génius és fölfedvén orcáját, bővöli további lankadatlanságra a vándort. Arca halálfej, de homlokán csillag ragyog; ennek sugárzó fénye löveli a rádiumos, balsamos áramot. Lenn, az alvilágban, Dantét megszégyenítő bűzös pocsolyában lábal a furcsa pár. Hólyagzik a förtelmes állag, amint a benn lubickolók ordítozva verdesik. Egy-egy pillanatra elnémul a zsivaly s ilyenkor trombitaszóval pattan föl a hólyag, ily szavakra: „magyar igazság”, „Hungária nem volt, hanem lesz”, „mély-magyarság”, „rendületlenül”, „bokréta rajta”, „fiaim, csak énekeljetek”, „tiéd vagyok, tiéd hazám” és a többi. Ekkor a Génius kérlelhetetlenül ránt egyet a vezetest karján, gyorsabb iramot diktálva. A sátánok főként azokat rugdossák és nyomják szenny alá, akik kenetteljes igékkel biztatják magukat a fulladozó tömkelegben. Különös kéjjel szűrnak belé a „Kitarítás”-t, „Szabadság”-ot, „Jó Munkát” kiáltozókbá. Egy ismert költőnk képét viselő szenvedő beléfogódzott a vezetőnk leplébe és így nyöszörgött: „adj egy reménysugárt!” A Géniusz rácsapott a kezére, a csimpaszkodó hátrazuhan, jambusokat skandálva. Ott, hol a jégvilág dideregteti elveszettjeit, föltűnik egy szórakozó pár: az egyik ezt mondja szakadatlan: „vagy-vagy!”, a másik: „fagy-fagy!” Mások a jégviharban verdesik a talajt, ezt kiáltva: „majd meglátjuk Uram Isten, mire jutunk ketten!” Egyesek a középeurópai mérsékelt égövet dicsérik, különös tekintettel a nyári hősegekre. A tűz-régióban viszont ellenkezőleg, a magyar telet méltányolják a lelkek, amikor befujta az utat a hó és a jégtorlaszok bénítják meg a közlekedést. Nagy föllélegzéssel hágtunk a Tisztítóhely meredekjére. Csendes párok lebegtek előt-

tünk, Széchenyi, kezében a Lánchíd pöttöm modelljét fogva, vele József Attila, egy kised mozdonyt szorongatva. Aztán föltűnt a némán összelelkezők közt Csokonai Adyval, Munkácsi és Rudnay, továbbá Pátzay, amint Strobl Alajosnak kézmozdulatokkal magyarul valamit, Bartók és Kodály pentatón-melódiákat dúdolva és mások. De nem soká értünk rá időzni, a lépcsőzet szinte visszafelé csuszamlott alattunk, oly hevesen emelkedtünk előre. Végére le kellett hunynia szemét a vándornak, nem állta a fölülről, minden irányból kiözönlő égi fényt. A Génusz megszánta és gleccser-szemüveget kölcsönzött neki. Ekkor észlelte, hogy a Mennyek peremén már ott vár rájuk a felső túlvilág kalauzaként Hungária: szinte elviselhetetlen szépségű, szárnyas hölgy képében. Ez megköszönte a Génusz szíves fáradozását, majd kegyes-kecses mozdulattal átvette tőle a vezetettet. Ekkor következtek egymásután a szférák, mind magasabban és magasabban. A fény is egyre nőtt, úgy, hogy a szemüveg helyett már *szemeit* kellett a vándornak kicserélnie. Ez a művelet nem megy nehezen ott, ahol törvény a csoda. Új szemeivel aztán *olyat* látott, ami előtt megállt az esze. Visszaférkezvén a Terrára, *ezt írta* le a könyv utolsó fejezetében. És elnevezte „Magyar Titok”-nak. Így keletkezett a jelzett írás. Jó egészséget kívánunk hozzá: bort, búzát, békességet! (Ez ugyanis a magyar Bach-Beethoven-Bartók.)

A másvilági kiruccanás után ismét szilárd talajon vetette meg lábát a szerző. Régi terve valósult meg, amikor lélekébüvári gomgostúre szúrta az alkotó esztétikum egvedeit, majd görebekben különféle kémiai reakcióknak téve ki őket, jött tisztába a természetükkel. Erre aztán már a megpuhított kísérleti személyek nem épp nehezen voltak üstöküknél fogva megragadhatók s az eredmény leszögezése került papírra „*A zeneművész lélektaná*”-ban.

Új fejezete támadt ezzel az alkati pszichológiának, tipológiává tömörítetten. Segítségül szolgált nemcsak számos komponista személyes ismeretsége, de némiképp a gnóti-szeauton is, ama régebbi időkből, amikor szerző még kokettált Euterpével. Ez a hölgy sokáig „húzta” a szerzőt, vonzotta is, csábította is, annyira, hogy már-már ölekezésig fajult a játék. De aztán, mindig az utolsó pillanatban, csalfán elfordult és más jelöltet boldogított csókjával. Az ilyen izgalmat nem lehet soká bírni; még szép, hogy évtizedeken át sem fáradt belé a megcsalt, ám aztán hirtelen gondolt egyet és beléharapott a lemondás könnyekkel áztatott, keserű kenyerebe. Szerelmes leveleit és verseit miszlikre aprítva szórta szerte a világ négy tája felé s már csak abban élte ki bosszúját, hogy kárörömmel szemlélte, mint taszítja el magától szeretőit a Múza. Magyarán: más zeneszerzők *hibáival* és megfeneklett hajóival vigasztalódott. Ezt nevezik esztétikusi hivatásnak. Vagy nem?!

Lassan-lassan, évek-évtizedek alatt egybegyűltek a szerző *memóárjai*. Két vaskos kötet lenne belőlük nyomtatásban; nemesen egyszerű címük: „Emlékezések”.

Talán nem épp hibájuk, hogy az írónak kb. 40. életéve táján zárul a panoráma. Addig ugyanis csupa akció, csupa történet, esemény az élet; később már inkább a meditációra esik a fősúly. Nem mintha tovább is nem zajlott volna éppen eléggé a XX. század! Ámde mi a *személyre* és nem a történelemre fordítottuk figyelmünket ebben a szubjektív dokumentumban. Törtettünk-csörtettünk, sebet adtunk és vettünk, – aztán szépecskén visszahúzódtunk a csigaházunkba, remetelakká rendezve be az épületecskét. Ami a kultúrhistoriára tartozik belőle: elsősorban találkozásaink érdekes vagy nevezetes személyiségekkel. Ahogy, természetesen, Pulszky irataiból Kossuth képe sem a szobrok módján domborodik elő, úgy a M. A.-féle memoár is intímebb arcára világít Kodályinak, Lajthának, Dohnányinak stb.-nek, mint aminő a köztudatba került. De tulajdonképpen önéletrajzot a szerző egy *másik* művében hagyott örökségül! Ez még jóval inkább „Dichtung und Wahrheit”, mint a Goethe-féle. T. i. még magasabb körzetbe emeli az író életét, igyekszik még művészbib keretet és egységet biztosítani neki, ezért választott alteregóul egy ókori, patinás egyéniséget. A két persona között – persze – számos a rokonság, legalábbis az író elgondolása szerint. S a régi alak minden körülményét *szimbolikusan* kell rávetíteni az újra. Ennyit értünk minimo calculo

„*A halállátó*” c. regényből, alias *Boëthius* kalandos önéletrajzából.

Tévedések elkerülésére: az elbeszélés, habár sokrészt kulcsregény, *nem minden* alakjában enged rányitni mai személyre! Egyáltalán fölösleges sokat spekulálni, ki legyen benne ez vagy

amaz! Elég a teljes atmoszféra rokonsága, – ha az nem kvadrált volna, elevenné sem lehetett volna alkotni a korrajzot. Szerző érzése szerint itt, ebben a koncepcióban emelkedett képessége csúcára s ha valaha fogalmat akarnának szerezni a szelleméről, *innen* kellene azt méríteni legelső sorban. Az író „szellemén” itt csaknem *minden* értendő, amiből egy földi egzisztencia kigyúródik. – Ehhez t. i. hozzáteendő, hogy valaki magyar zeneesztétikus lehessen, a szó *egész* értelmében, értenie kell muzsikához és esztétikához, magyarnak kell lennie leguniverzálisabb átfogással és világpolgárnak detto. Mármost az eféle képesség, egyéniség vagy ahogy tetszik, nem *külön* zenész és *külön* gondolkodó, nem szerződöttetett magához egyvalakit, aki *magyar* és még egyvalaki másikat, aki otthonos a *világiörténelem* jelképeiben, hanem mindez a vénája, *egy és ugyanaz*. Belé tartozik még mellesleg a testi-lelki, időszzerű mivolta is, az egész pereputty pedig együtt: ő maga, M. A., wie er leibt und lebt, räuspert und spuckt. *Éppezéri* nem mondható ő regényírónak, aki mellesleg a muzsika mezőnyére is benevezett; hanem hivatására nézve *esztétikus*, aki *ebben* a mivoltában emelkedett egy-egyetlen alkalommal kissé önmaga *főlé*, mint a magasugró, ha kivételesen, szinte véletlenül, túltesz a rekordján. Ilyen véletlen, divinatív ajándék „A halállátó”. Mindig azok a legértékesebb kincsek, amelyeken az alkotó maga csodálkozik leginkább. Mert soha többé hozzájuk fölemelkedni, feszültségi energiájukat elérni nem képes. – Úgyszólván önkívületben jutott hozzájuk, frás közben úgy érezte, mintha „angyal mondaná tollba” igéiket és legalább annyit zokogott, mint derült.

A derűtség aporopójából lehet ide beszúrni az értesítést (előfizetési felhívás nélkül) egy különös színjátékról. Címe:

„Vitéz László, a Paprika Jancsi.”

Verses-zenés bábjáték az istenadta, élő bábukkal: színészek adják elő olyképpen, mintha dróton rángatnák őket. Spirituális magatartására nézve: *fordított Faust*. Felveti a teljes életproblémát, ámde nem a tudás, hanem a tudatlanság, nem a megrázott lélek, hanem a boldog testiség, nem a metafizikai nyugtalanság, hanem a fizikai elégedettség oldaláról. Faust a tudás feletti kétségbeeséssel indul, Vitéz László a zabálás gyönyörével. Mindkettő a Mennysországból végez; Faustot magukhoz mentik az égiek, Vitéz Lászlót kitalasztják. A pillanat, melyhez Faust az élet teljét fűzi és így szól: „maradj!” – a segítő tevékenység csúcát jelzi; Vitéz László abban a minutában emelkedik létének tetőpontjára, amikor mindenkit agyonvert. E ponton vinné el mindkettejüket az ördög; Faust az örök Malaszt jóvoltából kerül el a Poklot, Vitéz László a furkója segítségével. Mi az eféle párhuzamokat még a középiskolában gyakoroltuk be, például Petőfi és Arany vagy Zrínyi és Gyöngyössi között. Föltesszük, hogy a doctorandusnak is kapóra fog jönni; ezért adtunk neki egy kis, irányítást lökést. S még messzebbre is kitágítható a parallel! Mondjuk: a két író között. Mindketten gyermekkoruk Puppenspielijére emlékeztek; ám Goethe az egész életén végig foglalkozott a tárggyal, M. A. csak negyvenéves korától kezdve. A német mester közvetlenül halála előtt zárta le az aktákat, a magyar már néhány évvel előbb. Goethe rossznéven vette a Weimarba látogató Heinének, hogy szintén tervez Faust-dramát; M. A.-nak semmi kifogása az ellen, ha társai támadnak a Paprika Jancsi-repertoárban. A költőfejedelem legsajátabb szakmáját műveli, amikor drámával foglalatoskodik; M. A. elég jó verselő ugyan (ifjúkorában még versköltetei is jelentek meg), ámde csupán Sonntagsjäger, kiruccanó e téren. És í.t., egészen az értéktételig, ahol is föltétlenül Goethét illeti az elsőség; azonban M. A.-nak is meg kell adni a magáét! Mi egyáltalán nem vagyunk hajlandók rejtegetni abbéli meggyőződésünket, hogy Gaál József „Peleskei nótárius”-a óta aligha fabrikáltak mulatságosabb farce-ot magyar nyelven, mint aminő a szóbanforgó bohózat. Persze jóval nehezebb volna előadni: igen nagy apparátust kíván. Aztán: kevésbé höní fűl – habár sok jó paraszti fordulattal bélelt –, mint a Gvadányiból leszűrt vígjáték; nemzetközi tárgyú, akárcsak Faust vagy Az ember tragédiája. Erről öltik eszünkbe, hogy utóbbival is párhuzamba vonható és ha nem kölcsönözne tüstént paródisztikus színezetet a cím, így lehetne titulálni: „Az ember komédiája.”

Míg a regény és dráma cserényében homo unius libri-re sikerültünk, a zenei esszé virányin inkább Vielschreiberre. Mégis elmondható, hogy a késői

„Zenei esszék” c. kötet

excepcionális helyet igényelhet a tömkelegben. Szabolcsi hasonnemű dolgozatai mellett a *legtöbbet* jelenti, amire szakirodalmunk föllendülni tudott. „Az erjedés kora zeneművészetünkben” c. elmefuttatás a kultúrhistoriai művészet-szemlélet mesterműve. Művészet és mesterség között von szoros határt a „Művészkedés és alkotás a muzsikában.” „A dzsessz lélektana” seprződ mementó, amilyenre Nietzsche óta kevés példát láttunk. Mély önvallomás fedőszerve a „Hogyan érvényesül a zeneszerző?” A „Kellemetlen zenei igazságok”-ban etikus oldalát rakja premier plan-ba az esztétikus, mint könyörtelen leleplező. „A zenei előadásról” c. prózai tanköltemény az Esztétika kiegészítőjének számíthat, a hangzó gyakorlat mezején. Pofon-gyűjtemény, szellemi sziporkázás szikráitól világítva és humor lámpaernyőjével enyhítve: „A zenekritikáról”. „A Művészeti Dolgozók Szakszervezetének egyesülési kongresszusa” tárgyilagos beszámoló egy döntő eseményről, – jótékonyan egészíti ki az egykorú beszámolókat. „A zeneművész lélektana”-nak Passamezzójához Saltarello (ugróstánc) „A hegedős lélektana”. Néhány kiegészítő, nem fölösleges vonással járul összes korfestéseinkhez „A magyaros zenéről” szülő tárogató-solo. „A relatív szolmizációról” tárgyaló szatira – a hegedős-típust kipécéző fentihez hasonlóan – ismét levélformájú; olyasféle balítéletet igyekszik kifordítani sarkaiból zenepedagógiai síkon, aminő volna politikai síkon, ha például ahhoz kötnénk a szavazópolgárság képestését, hogy az illető egyáltalán ugrálva tudjon az urnák elé járulni. És i.t. Végül a legmesszebbmenő személyi érdeklődés gyanújával él olvasónkkal szemben és enemben csaknem indiszkrécióig szokell: „Egy autor nyilatkozik.” Utóbbi már nem is esszé, inkább esszencia.

* * *

Hátra van még a beszámoló néhány további, nyomdakész kéziratról. Ezek főként régebbi keletű előadások, cikkek, tanulmányok egykalapalá vett gyűjteményei. Kartársak okulására készült „A zeneértés kiskatéja”, valóban utáنالapozás mindennapi céljából, aféle „Tägliche Übung” az oktatáshoz. Ha hirdetésére kerülné a sor, nem mulasztanók el belevenni: „nélkülözhetetlen”, kivált pedig „hézagpótló”. Azt persze okosan elhallgatva, hogy több a hézag, mint amennyi pótolható!

„A zene barátainak” c. kötet

inkább érdekelhetné a bécsi Gesellschaft für Musikfreunde nevezetű egyesülést, mint magyar megfelelőjét, ami egykor címleg megvolt ugyan, de még így is idült megszűnésben szenved.

Tartalma: Mit jelent a zene? – Az európai zene korszakai. – Szabadságeszme a zenében. – Őszinteség és zene. – Zene és társadalom. – A régi zongoramuzsika. – A barokk zenéje. – Bach. – Bach „Wohltemperiertes Klavier”-ja. – A rokokó zenéje. – Haydn. – Mozart-kollégium. – Beethoven, a formaművész. – Beethoven a zenetudomány megvilágításában. – Chopin és Schumann portréjához. – Brahms. – Berlioz és Liszt magyar tárgyú művei. – Az ismeretlen Liszt. – Liszt Ferencről. – Liszt és Wagner barátsága. – Wagner. – Parsifal. – Szemelvények Wagner gondolataiból. – Verdi. – Muszorgszki. – Debussy. – Népdal és zenenevelés. – A középiskola és zeneiskola viszonyáról. – Ady versek egykorú zenésítései. – Kodály Zoltán. – Kodály és a magyar népdal. – Bartók Béla. – Bartók művészete. – Utóhang.

Az említett segédkönyvnek – népszerűsítő hangversenyek bevezetőivel – felelne meg az „Előadások zenéről” c. kötet, meglehetősen tarka és sokoldalú tartalommal. Van köztük, ami magasabb, van, ami alacsonyabb igények szemmel tartásával készült. A szerző *lexikális* cikkeinek zöme a Szabolcsi-féle Zenei Lexikonban, rövidebbre fogottak az Új Lexikonban lelhetők fel. A Révai-féle kétkötetesben levők szerzőségét kereken megtagadjuk; a szerkesztőség olyan rövidítő jogokat arrogált magának, amelyek vadul laikus torzításra vezettek. A „Szemelvények a magyar zenei irodalomból” c. kéziratot gyűjtemény nem épp annak felel meg, amik a Babits-féle költői antológiák; intő példa is nem egy kerül sorra benne, elriasztásul. Csak kendőzti tehát az íróniát. Legvégül meg kell még említenünk, hogy az írő *bölcséleti* vénája önállóan, magacélúan csörgedezett jónéhány traktátusában; ezek összefoglaló címe:

„Hitvallás.”

Utóbbi kötet javarésze az 1940-es években készült vagyis már kiérett. Ellenben a „Gondolatok és vallomások” évtizedek alatt gyűltek össze, így hát akad köztük gnóma, szentencia és krock, melynél a fiatalabb, hevesebb, rankúnósebb, kevésbé lehiggadt frót lehet fülönfogni, illetve melynél ő ragadja fülön a világnak hívott je-ne-sais-quoi-t.

ELŐLÁRÓ AZ OPERA ESZTÉTIKÁJÁHOZ I.

Az opera népszerűsége ide-odahullámzik. Hol hatalmas lendületéről, hol megrekedtségéről beszélnek. Egyszer egybevág a társadalom vezető fzlésével, másszor noszogatni kell, hogy kiszolgálja azt. Megesik, hogy nyíltan és harsányan világnézeti; megesik az ellenkezője is: csak suba alatt rejteget világnézetest. Időnként elvetemedik a közönség dallami rajongásától és szívesen szaval, közeledve a zoltár-recitációhoz. Aztán megint forrásául szegődik az operapotpurriknak és verkli-slagereknek. Van úgy, hogy magában összpontosítja mindazt, ami énekvirtuozitás, hangakrobatika. Más időkben viszont kedveli a szerény lemondást bármi öncélú fermatázásról, főnn, a veszélyes, de hatásos határzónákban, főnn tartva a tapsvihart bensőségesebb középregiszterek számára. Heroikusabb áramlások nyomán felszökkteti az érces ordítózás ázsióját, békéesebb hajlamok nyomán inkább finom árnyalatokkal büszkélkedik. Vannak periódusai, amikor biztatni kell zenekarát, nehogy elszunyókáljon az egyszerű, gitárszerű kíséret közben. És vannak, amikor féket kell rakni az orkeszter vadócságára, máskülönben torkába fojtaná a szót mindenkinek, aki a színpadon ágál. Változnak a nemzeti kedvencei: volt idő, hogy Nápolytól Londonig és Stockholmig, sőt Pétervárig olasz pecsét kellett rá patent-bizonyosságul; volt, hogy még Párizsban is német vívmányok tették simává a világot jelentő deszkáit. A XVII. és XX. században illedelmesen áll be a műfajok glédájába; a XVIII. és XIX.-ben kiszökik az élre és nem áll diktatúrára vetemedni. Mindig bőven foglalkoztatja a zenébe kontárkodó esztétikát, de időnként úgy tűnik, mintha rajta fordulna meg a muzsika teljes bölcselete. Amennyire lenézik egyesek, olyannyira rajonganak érte ismét mások. Csak egyetlenegy vörös fonál húzódik végig teljes biográfiáján: a törhetetlen *életképességé*. Elaggása látszólagos, mint ahogy időleges túlvirtása is gyakran a hanyatlás, a stlusnaplemente szintivornyas fényével ékes. Mindig élt és halhatatlan; mint a Főnixmadár, enhamvából támad új életre. Egykoron oltári szertartás alakjában egyesített aktust és éneket, majd misztériumjáték örvébe bújt, drámát táplált és drámával táplálta magát, a tiszta színműbe csak kanalként csőppentett zenét, más alkalommal meg muzsika medencéjében fürdette a színművet. Utóbbi esetben merészkedett el az „opera” névíg, ami tudvalevőleg körülbelül olyasmit jelent, mint a művek műve, a műfajok koronája.

Itt aztán fölmerülhet a kérdés: miért e hűhó és honnan a halhatatlanság? Olyan izgalmas és lényeges valami az, hogy színpadi cselekmény közepette énekeljünk? Igaz: a drámában nostra res agitur, rólunk, emberekről van szó s ez bennünket csudamód érdekel. De hát énekel-e az emberiség, amikor fontos dolgait végzi, szenvedéyleivel bfbelődik vagy történelmet csinál? *Gottsched* és általában a szigorú racionalisták tagadják. És éppezért az opera létjogát is kereken kétségbe vonják. Magyarán szólva: botorságnak deklarálják az operát, az fzlés, a kedvtelés félrecsúszásának. Mégpedig ama egyszerű okból, hogy hazugságon épül. Azon a füllentésen, miszerint lehet énekelve, gajdolva, dúdolva, kornyikálva végezni az élet dolgait. Márpedig – mondják – az operában éppen ilyesmí megy végbe. És ezzel az érveléssel szemben nehéz volna úgy védekezni, hogy igenis, szoktak az emberek danolászni, dudorászni még prózai foglalatosságuk közepette is, pl. a szobalányok takarítás közben. Ez az ellentetés nem győzné meg *Gottsched*ekát; ők csak akkor volnának hajlandók engedni szilárd elveikből, ha bizonyítanak, hogy gyógyítás közben az orvosok, törvényszéken az ügyvédek és bírák, trónbeszéd alkalmával a királyok szintűgy dalolnak. Ez azonban nem áll. Talán még az is meggyőzné őket, ha napnál világosabbá tudnók tenni, hogy az emberi nem legalább ünnepélyes perceiben énekelve társalog, vitázik, szónokol, veszekszik stb. Ámde ilyet senki komolyan nem állíthat. Ők sem tagadják: az opera igyekszik aféle *emelkedett* helyzeteket kipécézni az élet menetéből, s annak analógiájául, hogy az ének amolyan emelkedettebb beszéd, a jelenetek fenségéhez efajta felfokozott szavaltfélélet csatol. Ámde épp itt volna a hazugság, a megtévesztés: mfg az élet-események során valóban beállnak hamisítatlanul „drámai” szituációk, ily alkalmakkor legfőljebb csak eszelősek, örültek gyújtanak dalra. És mivel ez így van, nyilván logikus, ha az opera műfaját szintén *bolondnak* mondják, élvezését pedig bolondságnak. Amit még talán az is alátámaszthat, hogy Olaszthonban fő-

ként farsang idején, tehát a szándékos meggárgulás heteiben szoktak beállítani és őrjíteni az operai staggionék.

Igen helytelen volna tehát akár a templomi aktusokra, akár a hellén drámára hivatkozni és így próbálni menteni az operai éneket. Ezek a kultikus, illetve kultikusból származó cselekmények merőben alárendelik a hangmenetet annak, amit mentől jobban ki akarnak emelni: a *szóértelemnek*. Ám az operai danolás csak itt-ott és nem is a legfőbb gyűjtőpontokon, tetőpontokon végez ilyfajta stilizálást. Köztudomású: recitativo alkalmával a rokokó közönség alig figyelt oda, a szavalóének inkább fölszóltfásként hatott reá, hogy szintén társalogjon. És épp a legzeneibb közönség szokta kifogásolni Wagnerban a túltengő deklamációt. Gramofónra sem Wotan és Erda párbeszéde kerül, hanem Siegmund tavaszi dala és a hasonlók, ahol elmosott szöveggé, quantité negligeeable-lá süllyed a beszéd. Inkább még a gregorián concentusba lehetne kapaszkodni, mint ami némileg menthetné az énekes „visszaélést.” Csakhogy erre meg azt felelik a racionalisták, hogy szép, szép, de más az imádság és ismét csak más a drámai cselekmény. Tegye muzsikával hathatósabbá a könyörgését, aki úgy látja jónak! De az operában – bármily hatásos legyen is – csak epizód a *prire* vagy zsolozsma, a színház pedig még „Parsifal” esetén sem istentisztelet. Hajánál fogva előráncigált volna tehát a mentőtánu hasonlat. Végtere is arról van szó, mindezek mellőzésevel, hogy a dráma, a színmű, a színpadi játék mennyire és mennyiben hasonló, illetve azonosul az *élettel*. Aki ugyanis az operát elféli, azon a címen teszi, hogy eltér a *drámától*. A színműben beszéd, párbeszéd folyik, akárcsak az életben; az opera ellenben nem szavaltatja, hanem *danolhatja* személyeit s ennyiben „követ el hibát”. Szerintünk persze éppen elegendő volna, ha logikai ftélektént arra a következtetésre jutnánk a fentiek alapján, hogy az opera: *nem dráma*. Ámde nem óhajtunk Wagner Richárdal eleve szembekerülni, aki pontosan az ellenkezőjét állítja. Inkább másik végén ragadjuk meg a kérdést és így szólunk: valóban *éppolyan* beszéd folyik a drámában, mint az élet során? Nem fordulnak-e elő pl. Shakespearenél monológok? S ki az, aki egyedüllétében önmagával társalog? Nem hasonlóan félbolond-é avagy örült az illető, mint operai párképe? És hol tapasztalható az életben aféle „félre”-beszéd, mint a színművekben? Ha a karzati közönség is meghallja a titkot, hogyne hallaná a közeli színpadi személy? Végül pedig: nem abban tér-e el állandóan és legföltűnőbben a dráma az élettől, hogy tömör, válogatott, lényegreszúrt szöveggel viszi előre az egységes cselekményt, míg a köznapi vagy akár ünnepi beszédmód mindig kevert, sokkal kevésbé válogatott és céltudatos, jóval zagyvább az életben? Egyáltalán, – ki állíthatja, hogy a dráma mindenképpen utánozná az életet? Vagy kivált másolná? Hiszen akkor nem is volna szükség rá! Ott marad maga az élet, mint elsőrangú minta; – minek azt meghamisítva lemfélni, ha csupán annyi a másolat föladata, hogy szorosan maradjon hű a példaképéhez? Minderre azonban már megfelelt Arisztotelész és távoláll tőlünk, hogy túl akarjuk őt licitálni. Elég az hozzá: az élet nem művészet („ars longa, vita brevis”) és a művészet nem élet. Hanem Arany János szerint „annak égi mása”, értve ezen nem éppen a meteorológiai coelumot, sem a megdicsőültek honát, hanem egyszerűen: az esztétikai szférát.

A dráma is csak „stilizál” – úgy mondják a széptanban –, kegyes elhitéssel, szemfényvesztéssel dolgozik: ez már általában a művészet elismert hivatása. Ha pedig ez való, úgy már nem is arról van szó, hogy az opera meghamisítaná a valóságot, míg a dráma igaz módon állítaná be. Hianem arról, mennyiben *tér el* az egyik stilizálás, az egyik – ha úgy tetszik – hamisítás a másiktól. Mert, hogy mindkét esetben elhitéssel, illetve eufémisztikusan: az élet magasabb körzetbe való emelésével, a cselekmény lényegre-szűrésével számolhatunk, az aligha lehet kétséges. A zenétlen színmű szavadata valóban közelebbáll az életbeli beszédhez, mint az operai ének. S vajjon miért? Csakis az okból, mivel a színmű cselekménye főként logikai *okszerűség* alapján áll, fejlődik és épül fel. Az ésszerűségnek pedig – mint köztudomású – legcélszerűbb emberi eszköze, instrumentuma a beszéd, az ebből származó kurzív frás, az irodalom, legyen az költői avagy prózai. Ellenben az opera nem helyezkedik az okfejtés, a logikum alapjára. Sőt ellenkezőleg: kedveli, protegálja a titokzatost, az irracionálist, a drámából is azt szemeli s emeli ki, ami abban megmagyarázhatatlan, sejtelmes, ösztönös, legotthonosabb pedig a mese, monda és játékosság terén. Úgy is mondhatjuk: az opera

visszatartat az emberi psziché *mágikus élményeire*. Míg a normális színmű *észszerű* tartalomtól vezet ehhez a varázslatos körzethez, addig az opera kerülőút nélkül, egyenest a sejtelmesnek hódol és azzal dolgozik. Ezért alkalmazza fegyverül a *fogalommentesség* hivatalos művészi eszközt, a zenét.

Világos tehát, hogy aki rációt keres benne, az megcsalódik. Mivel pedig a tiszta fogalmaknak és okszerűségnek igen nagy a tekintélye, nem kell az operaellenesek pártját sem lebecsülni! Csak az a szerencse, hogy mindazt, amivel az operakedvelők kicsúfoltatnak, bátran elfogadhatjuk akár dicséretként is! Mert mi az, amivel le próbálják értékelni őket? „Gyermekes” dolog – mondják – ilyesmivel elédelegni. A gyermek azonban tudvalevően sokmindenben különb a felnőtténél, így például nemes hiszékenységben, a mítoszi jelképek spontán átérzésében, kozmikus ösztöniségben, naiv és csálhatatlan igazságérzetben stb. Aztán: mindez csak üres „mese”, lehetőség, sületlenség és i.t. Ámde nem épp a mese és a monda, ami a képzelet legszebb értékeit őrzi? Nem azokban testesül-e meg az emberiség időtlen álma, legangyalibb és legdémonibb ősigazságai, máig is mozgató, legdöntőbb indulatai? Monstruózus „képtelenség” – mondják továbbá. Vajjon nem a lehetetlen-e, ami időnként lehetségessé válván, bármilyen fejlődésnek állandó hajtóereje? Nem a ködös sejtelmek, amikből idővel tudomány és meghitelt valóság lövell elő? Hiszen legértékesebb erőnk, hogy fölül tudunk emelkedni a konkrétumon és magasabbrendű valóságok felé áhítzni! Nemcsak a hitvallások, maga a művészet is innen táplálkozik, és soha görög istenszobrok nem álltak volna elő, ha kerülnek a „lehetetlen”. Inkább megfordítva mondható: az észszerű valahogy eligazít bennünket egy bizonyos, szűkreszabott körben, ám a végtelent, a tudományos jövőt csakis a sejtelem, az egyelőre észszerűtlen nyitja meg és ez egyúttal forrása mindannak, ami igazi érték az emberiség életében. Jó, jó – mondják a gúnyolódók – de minek az az alantasspektákulum, nagydobbal és koloratúrás rikoltozással, kosztümös hangversennyel, érthetetlen és botránnyosan gügye szöveggel, vastappsal és tolongó értetlenséggel! A divatos zagyaság és fejtejtőre állított badarság is oly utolérhetetlen kincsébánya volna?! Visszaélés, ekkora fokon, csak ott lehetséges – feleljük rá – ahol módfelett egészséges és rendíthetetlen az *alap!* A karnevál is túlzás, de nem túlzás, hanem *őserő* az erosz, amely végső soron mozgatja, handabandáztatja. Soha ennyire nem vetette volna bele magát közönségünk az opera hullámaiba, ha nem érezné ki belőle az élet vizét, a megifjító örök fluidumot. A logikum csak féligazság s ami csak félig igaz, közelfelt a hazughoz. Az igazság másik felét adja hozzá a rejtett, a sejtelmes, a soha-ki-nem-mondott. Kiegészülni megyünk hát az operába és ott válunk *egész* emberré. Az irracionálisnak ereje fűti föl forrponitig lelkességünket és ez az, amit hajlandók vagyunk átruházni még a sületlenségre is, ha együtt sodródik a titkos árammal.

Ezek után nem tekintünk túlságos harciasan ellenfeleinkre. Inkább sajnáljuk őket, hogy nem azzal vetnek számot az operában, amivel maga az opera, hanem elsandítanak mellőle és mást kívánnának tőle, mint mi lényege. Ők nyilván álmodozó fantasztáknak vélnek minket; mi rajtuk főként a laposságot és copfot látjuk. De mégsem állíthatjuk, hogy kölcsönös volna az értetlenségünk. Mi ugyanis *megértjük* őket! A röghöz-kötöttség álláspontja egyáltalán nem megközelíthetetlen. Nyagyonis érthető, ha valaki így kiált fel: rendben van, tessék! Meséljétek és mérítétek meg cselekményeket a misztikum gőzében, léptessetek fel boszorkákat és nemtőket, tegyétek hozzá, hogy Nemtudomholországában élnek, rejtvény-nyelven szólnak, törvényük alapján pedig tilos megnyitni szájukat zenekéséret nélkül: úgy nyert ügyetek van, éljen az opera! Az öreg *Gerstenberg* szerint, aki nyíltan kijelenté (Vermischte Schriften 1815): az operaszerző oly világot utánozzon, amelyben énekkel szokás közlekedni. Dehát minek akkor a rengeteg történelmi tárgy, Haupt- und Staatsaktion, fejedelmek, lovagok, politikai intrikák, diplomáciai besúgások, hugenották és katolikusok, egyiptomiak és etiópok, nyert és vesztett csaták? Minek a reális élet fölvonultatása, tüdőbeteg Mimik és más tévedt nők, jegyzők és jegyések, szerelmes Manonok és Des Grieux lovagok, púpos szerencsétlenek, megbecstelenített ártatlanságok, bosszúért lihegő apák, templom és tivornya, gyász és tánc, minek a gazdag élettelenség bőséges sorozata, ami szinte kihívja a természetes ellenőrzés ingerét? A tündértől még hagyján, elviseljük a különönc viselkedést, ha negyedórahosszat készül átölelni oldalán várakozó szerelmesét és a fantomtól, ha még halála percében is taktusra fújja

énekét. De hús-vér nők és férfiak? Mi címen merhetik halasztani a gyorssegélyt, vígan dalolva: „a gróf a vízbe fúlt, mentsük meg őt?!” Mi jögon merészel minket Wagner oly bambának tekinteni, hogy eltűrjük, ha Trisztánja félorahosszat prézsmítál Izolda mellett, mialatt a szöveg szerint már régesrégen el kellett volna merülniük a szerelem extázisában? És minő provokálása a józan észnek, midőn Mozart Don Juánja, miután hosszan hozzászoktatott a csábítás fényes napvilágához, hirtelen-váratlan megeleveníti a legképtelenebb népi babonát, élő szoborral beszélgetve az éjjeli temetőben, majd elsüllyedve a poklok füstjébe?! – Erre már nem igen válaszolhatjuk azt, ami *Waltershausen* értelmében („Die Zauberflöte” 1920) az opera alapkövetelménye: kiragadottság a valóságon túli szférába. Hogyan? – kérjük mimagunk is. Péter cár és az ács, Tosca és az ádáz Scarpia, Hans Sachs és Évike valahol a felhők felett kerültek volna össze talán? Mondjuk: megértjük, ha minderre élénk tiltakozással rángatódzik és méltatlankodik ama bizonyos copf.

Kérdés tehát: vajon nem csak hiú ürügy a fényes történelmi tárgy, hogy „oknélküli hatás” (Wirkung ohne Ursache, – *Wagner* R.) kedvéért a kellemes és fülbemászó muzsikán fölül még hatásos, színes csoportosulás is csábítsa jegyvételre az istenadta népet? Hiszen tudjuk, mihelyt fölvonul a zenés helyőrség, a formaruha, a pompás fickók látványa éppúgy vonz, mint a csinnadratta. Együtt a kettő: szinte ellenállhatatlan. Hát még a színpad rivaldafényében, görögütüzes vetítések illúziójával! S hozzá a cirkusszal vetekedő masinéria! Recha, a zsidónő, amint szemünk előtt készül belévetni magát az autodafé lobogó máglyájába. Kit is érdekel, hogy „valószínűtlen” a kereszténnyé lett középkori zsidó vagy a zsidóvá lett középkori főnemes?! Hiszen – ugyebár – mindez csak látványosság, oktalan rekvizitum? „Ami oly ostoba, hogy sehohsem használható, még mindig megteszi operaszövegnek.” Így szól a közkeletű irodalmi ítélet. *Wagner* szövegeire *Nietzsche* külön szakkifejezést alkotott: „Musikdunst” (zenés gőz). *Wagner* viszont így nyilatkozik Marschner „Vampír”-járól (Uhlignak írt levelében): „Az operában gyerekeket lehet a színpadon lemészároltatni és fölfalatni a nézők szemeláttára, anélkül, hogy észrevennék, mi megy végbe.” Még élesebbek a Scribe-féle Meyerbeer-szövegekről szóló megjegyzései; némi joggal, mert hát azok körülbelül a legvadabbul sértik mindazt, ami mégoly távoli rokonságot őriz a józan lehetőséggel. Ugyanez már kevésbé mondható el az említett Izolda-Trisztán párijelenetről; elképzelhető ugyanis oly magas foka az ájulások erotikának, hogy áldozatai merőben tehetetlenné válnak. Am továbbra is fönnmarad még a bökkendő: miként képesek hát akkor közben oly művészien énekelni? És elképzelhető-e, hogy a tetterős Stolzingi Walter tüstént nőiesen passzívva merevüljön, mihelyt úgy kfvánja a muzsika terpeszkedő írása, holott szorosan mellette liheg odaadó Évája? Nem, mindez merő abszurdum! Igaza lehet Le Bonnak: száz okos ember együtt már csacska tömeg, ha beveszi az eféle maszlagot.

Nos? Hát persze, szemüvege válogatja! Ahogy nézem. Ha Raffael Madonnáját vászonnak és festéknek látom, úgy a kép értéktelen mázsolmány. Egy centiméternyire vizsgálva csupa kerge színfolt, – kár volt a festékért. Bizonyos távolságra már kialakul az ábra. De abban is találhatok ezernyi hibát. A kised például túlnagy az anyjához képest. Mozdulata inkább illenek felnőtthöz. Arckifejezése érett. A mamája pedig gondatlan: úgy fogja, hogy majd kiesik a kezéből. És meztelen a kised; könnyen meghűlhet. Aztán: honnan a pompás nő ruházat? Tudvalevőleg Józsefék igen szegények voltak. És miért jobbról-balról az elragadtatott szentek? Ezek Jézuska idején még nem is voltak életben. Raffael hamisít, hazudik, megtéveszt. Pontosan így vagyunk az operával! Ennek a műfajnak semmi, de semmi köze a történelemhez, a regényhez, a mondához, a meséhez, ami ezek tartalmának realitását vagy okszerűségét vagy személyzetét illeti! Az opera személyei nem élő emberek, hanem – miként az angol mondja: „humours”, kedélyek, *lelkiségek*. Az alakokra, figurákra csak azért van szüksége, hogy azok bizonyos *helyzetekbe*, lelki szituációkba kerülhessenek és így tegyék értetetőbbé, hozzák közelebb a megfelelő lelkiállapotot az élvezőkhöz. Mert a lelkiállapot sem áll elő csak úgy magától, ahhoz bizonyos behelyeztettség, viszonylat, vonzás, taszítás, egyetértés, konfliktus, sors, bonyodalom és kibontakozás kell. Ez az, amit az opera a színműtől kölcsönöz. Az alakok tehát *jelképesek*, szimbólikusak, még sokkal elvontabb értelemben, mint a dráma személyei; emberi alakban megjelenő, változónak alávett lelkiállapotok. Nem kell

cselekedniük; az opera cselekménye cselekszik övelük. Az ő feladatuk: *érzésben* válaszolni, reagálni a helyzetekre. S mivel a tiszta érzésnek legmegbízhatóbb orgánuma a muzsika, azért énekelnek. S tekintettel arra, hogy a muzsikának kevés alkalma nyílik reáliák, konkrét valóságok közvetítésére, az opera oly *cselekményt* keres, amely rendkívül könnyen érthető és követhető. Hogy úgy mondjuk: az emberi történesek alapvető sablonjait, *ősképeit* kedveli. Ilyenekre utazik a történelemben, regében, irodalomban. Ragaszkodik a már jólismerthez. Nem azért kell neki hugenotta vérfürdő, hogy történelmi visszpillantást vessen a francia múlt szegényfoltjára, hanem hogy olyasmi körül vonultasson fel emberi érzelmeket, ami *köztudat* tárgya. Nem azért állítja elénk Murger bohémjeit, hogy rekapitulálja a quartier latin művésznyomorát és művészböhöségát, hanem közismert tényekhez akarja hozzáfűzni az érdekeltek ismeretlen, megkapó és megható *érzelmeit*, betekintést nyújtani *tudatalattijukba*. A Tosca és Scarpia közti grand guignol nem esemény neki, csak *alkalom*, föltárni a végzetes *szenvedélyeket*. S lehet ezerszer passzív, tehetetlen az a vitéz és nemes Stolzingi Walter, a *lelke*, küzdő, bátor, derék, szerelmes és vakmerő lelke nagyonis *tevékeny*. Az operát pedig ez érdekli és foglalkoztatja. Mialatt a bábszerű alakok inkább ránganak, mint mozognak, inkább lajhárok, mint emberek: él, izeg-mozog, száguld és ölel, küzd és alkot, védekezik és támad helyettük a *zenekar*, méginkább az ő *énekes gégejük*. Ajkukon a dal: szárnyaló lélek, mindent eláruló, mindenre reagáló, csendes elmélázástól halálos búcsúig, mint vérző sebből, úgy omlik-ömlik-árad belőle a hit, a kétely, a vallomás, a sikoly, az öröm, ujjongás, kétségbeesés és remény. *Önmagunk tiúkt* leljük föl hát az ő tárukozásukban: ezért a mélységes ragaszkodás hozzájuk. S mivel őemberi, örök érzések szólnak ki belőlük, semmiféle műfaj oly szorosan eggyé nem olvasztja a közönséget, mint épp az opera.

Innen az opera beláthatatlanul óriási *társadalmi* jelentősége. Csak a hellén dráma tudta – és ennek föl ismerése méltán dicséri Wagnert – ennyire egységbe forrasztani az élvező népet. Mert a nemzeti mítosz nyomán ott is ősi hitek, babonák, titokzatos erők nyertek érzelmi alakot, igaz, hogy főként az irodalom fogalmi körén át. De ne feledjük: ami ott az észszerűnek leplében kitárul, maga a *moira*, a logikátlan végzet és az istenek emberfeletti akarata. A dramatis personae ott is, akárcsak az operában: *eszközök* a magasságok és mélységek kezében. Majd azt mondtuk: zenei szölamok, érzelmek nevében ágáló, álló alakok, amit még ki is hangsúlyoz merev tartásuk és az arcukat személytelenné fedő maszka. Az európai dráma már jóval individuálisabb. Ezért sincs akkora népi összeforrasztó, kultikus ereje. Mentől logikusabb és személyesebb a műalkotás, annál hűvösebb távlatba kerül a szemléletől. Az európai drámát nem egységes közönség, hanem *egyes* élvezők összege hallgatja. Ám igazi hatása ennek is abban rejlik, ami szavai és *észszerűsége mögött* húzódik meg: a kimondhatatlanban. És pontosan *ezt* érzékelteti, erre utazik az opera. Innen páratlan vonzóereje, kollektív amalgámja. Mindaz, ami nem személyes, ami nem logikus, hanem végteleben veszőn örök: az opera érzésvilágának tárgya. Cselekménye tehát drámai értelemben nincsen: pontosan *fordított dráma*, a színmű inverziója. Vagy orvosi allúzióval: fölbontolt dráma, lélekszínmű. „Nincs az a színpad vagy játék, mely úgy ki tudná emelni a történeés szimbolikus, örökemberi voltát, mint a zene” – mondja *Valér* (A korszerű színpad, 1936). Innen származik tehát minden félreértés, lecsepülés, kifogás ezzel a műfajjal szemben. A színpad félrevezet, az alakok embernek tünnek, a szavak logika után kiáltanak, – holott mindennek vajmi kevés köze van az operához. Csak annyi, mint keretnek és háttérnek a képhez. Bámulatos mértékben élte át ezt az igazságot *Wagner*, az opera egyik leghatalmasabb lángesze. S mégis, mint ahogy Európa legnagyobb politikai géniusza, Napoleon, követte el a legvégzetesebb politikai hibákat, úgy épp Wagnertól származik a legképtelenebb operaelmélet. Szerinte az opera gyújtópontja, éltető eleme: a *dráma!* Ami körülbelül olyan tétel, mint volna a matézisben: a plusz lényege a mínusz.

* * *

Amit elmondottunk, abból következik az operamuzsika viszonya az *operaszöveghez*, a librettóhoz. Ennek legfőbb célja: „Ablenkung vom Intellektualismus” (Waltershausen), a belátó

elmevetékénységtől való eltérítés. Csak lazán szabad összefüggnie a valósággal, enyhe gondolatársítások, méginkább ösztöni társítások útján. Első és legfőbb szabálya: lehetőleg meg-szabadítani bármilyen reális, egyéni, helyhez és időhöz kötött körülménytől. Hiába is igyekezze a szöveg okoskodni vagy ténylegességek magyarázatába elegyedni! Igéi alig érthetőek, a muzsika hatalma elnyomja őket. Csak gyakran ismételt *vezérszavai*, slágvortjai hangzanak át a zenén, a többi jobbra csupán alkalom énekre, vokalizálásra. Operaházunk egykori hőstenorja, *Perotti* (Julius Prott), ha kissé kiesett a szövegből, ilyesfélét énekelt: „szeretlek, lek-lek, mek-mek-mek”, ám senkinek sem szúrt szemet, illetve fület. A szavaknál sokkal fontosabb föladata van a librettónak: *helyzeteket* kell nyújtania, vagyis *alkalmat* lírikus ömlésre, színpadi *képet*, környezetet, azaz közelebből meg kell világítania a lelki helyzet kiváltóit, végül *ruházatot*, kosztümöt, ezzel szorosabbra fogva a lelkiség forrásait és eredőit. Királyi környezet és palást már önmagában bírja a büszkeség, magasztosság stb. zálogát. Annál megrázóbb aztán, ha az illető lélek megalázáson, lemondáson és f.t. esik át. Az egzotikus keret (Afrikai nő, Aida, Lakmé) kiemel megszokott körünkből és a kivételes helyi koloritot át: csak annál erőteljesebben emeli ki az érzés örök-emberi vonásait. A *csoda* – bekapcsolódva állandó honvágyunkba magasabbrendű világ után –, amihez az operalibrettót régi hagyományok fűzik: a tudatalatti lélek, a titkok felé áhító ösztön kitarulását szolgálja. Csodában hinni: az emberiség életének egyik legfőbb mozgatója. Innen az operai miráculum megrázó, hátborzongató hatása. Teljesen vak és okot az okozattal fölcsérélő megállapítás tehát, ha az operai „népmulatság” célját díszletezésben, kiállításban és masinériában látják. A gépezet és minden egyéb kellék csak *eszköz* a célhoz, a lélekjáratok megnyitásához. Nem az döbbsenti meg a nézőt, hogy oly meglepő a realitást meghazudtoló esemény, melynél „a szívnek vére fagy”. Hanem az, amikor rajtakapja önmagát, hogy *azt várta*, a természetellenest érzi természetesnek, abban éli ki rejtett, de féltve becézett, igazi óhaját, szenvedélyét. E ráébredés a lélek mélyén élő irracionálisra, emberfelettire: teszi a színpadi csoda időtlen varázsát. Senki sem értett jobban hozzá, mint Wagner! A bolygó hollandi megjelenése, Lohengrin hattyúvonta sajkája, a varázssital Trisztánban, a madárhangot megértő Siegfried: mind a kivételesnek, a fizika és fiziológia törvényeit megcsúfoló miráculumnak jelentkezése, egyúttal pedig egy-egy zenei („zenedramái”) tetőpont. Szemünket ilyenkor futja el a könny, gerincünkön ilyenkor szalad végig a megváltó borzongás és átéljük, mit jelent a katarzisz, megtisztulás misztikum által!

Az operaszöveg nemcsak abban tér el a drámától, hogy személyek helyett asztráltesttel dolgozik, hanem abban is, hogy alapvetően és ex offo lemond a logikáról. Ha már dramatikáról kell szólnunk és az operát, e „gyermeteg” műfajt mindenáron besorolunk, úgy hát leginkább a tündérajáték, a *faerie* csoportjába utalhatjuk. Nem az életet, hanem a fantáziát helyezi színpadra. Következetlenség, lehetetlenség nemhogy zavarná: egyenest vonzza. *Riehl* persze ekként nyilatkozik róla: „az opera igen kevésbé alkalmas rá, hogy általános esztétikai törvényeket írjunk elébe, mivel amolyan különleges és különös valami az, aféle kétnemű korcs, mely sohasem képes teljesen föloldani a zenei építkezés és a cselekmény gyors menetével járó, közvetlen érzésközlés közötti benső összeütközést.” (Kulturgeschichtliche Charakterköpfe, 340. lap). Ez a vélekedés megint csak litterátor-köröké. Nem tudnak szabadulni a *színpad* sugalmazásától. Azt hiszik, téatrumban csak színmű, dráma adható elő és nem gondolnak a varietére! Holott az opera egyik legfőbb eleme épp onnan való: a tánc, a *balett*! Lully operaformája még tisztára a táncjáték függvénye. S az operai személyek mozgása, arcjátéka sokkal közelebb áll a pantomímiához, mint a drámához. *Nietzsche* pontosan meg is határozza: „A szenvedély fejlődésének lélektani törvénye (cselekmény, beszéd, mozdulat megnyilvánulásaiban) egyáltalán nem fűdi a zenei építkezés törvényeit”. (Aus dem Nachlass, 1878). Az operai kifejet, mozgás, gesztus, járás-kelés stb. pedig éppezért mond ellent az életbeli pszichológiának vagy akár a dramatikus igazságnak: képzeleti síkon jelentkezik, inkább álom, mint valóság. Nem is véletlen, hogy éppen *Calderon* írja „Az élet álom” című drámát; az a mester, aki talán legtöbbet foglalkozott misztériumjátékkal. S mennyire a legérzékenyebb pontján hág Wagner tyükszemére Nietzsche, amikor (u.o.) leszögezi: ahol az opera nagymestere leginkább remekel, ott „csaknem mindig a drámával ellentétben” forog.

Ennél nagyobb dicsérettel nem is illethette volna; mert legszebb győzelem, amikor *önmagát* győzi le az ember! Tudvalevőleg Mozart-Schikaneder helyi konkurrencia okából megváltoztatta „A varázsfuvola” eredeti tervét, amikor már elkészült volt az első felvonás. Az eredeti koncepcióban még jószágos éji királynő gonosszá, az addig gonosznak tervezett Sarastro jószágossá fordult. Nem volt már idő rá, hogy az Éj fejedelemszonyának belépő áriáján másfisanak: az napsugaras maradt. A három génusz, kit a gonosszá vedlett királynő hölgyei adnak Tamino mellé segítségül, mindvégig a jószág elvéhez marad hű és uralkodója *ellenére* kalauzolja, menti, lelkesíti a tenoristát. Vajon kit háborított fel ez a következetlenség a mesében?! A mítoszi véna tüstént elvégzi javító munkáját: Papageno a természeti ember, királynőnk a szenvedélyek vakságától kormányzott emberi körzet, Sarastro az emberfeletti princípium jelképi képviselője, a génuszok pedig Tamino és Pamina jó szellemei, mikor ők szerelem hatalmától vezérelten az indulatok szférájából erkölcsiség világába igyekeznek. Mindez persze csak utólagos logikum, az elme kényszerzubbonya; maga a tündérjáték végtelenből halad végtelen felé és éppen ésszerűtlenségével veszi meg szívlünket, boldogítja fantáziánkat.

Minthogy értelmét az értelmetlenségtől nyeri, az opera minden időkből nehezen tudott barátokat szerezni egyoldalú irodalmi körökben, mint már jeleztük is. Csakhogy ez a körülmény bizonyos kellemetlenségek állandó forrása. A librettó ugyanis – ha tetszik, ha nem – *irodalmi* termék! És az írók általában, mentől önállóbbak, annál inkább: röstelik a bárgyúságot. A sikerült operák szövegnyelve nagyrészt méltatlan és túl banális a litterátorok szemében. Ami jó a zenészeknek, rossz az irodalmárnak. És érzében mit sem segít a vers-zenésztések példája! Mert míg a rövid dal szövegét könnyen elolvashatjuk előre s ekként védekezhetünk a zene semlegesítő hatalma ellen: operában csaknem kizárólag szükséges fölöslegnek, ének-tartó tölteléknek tekintjük a szavak tárát. Valaha obligatórius volt előadás előtt a libretto (könyvecske) megvárlása. *Wolzen* még motívum-kótapéldákkal is ellátta a wagneri szövegeket, motívum-vadászatra hajtva az igazi hatás elől logikumba menekvő, intellektuális töredék-hallgatóságot. Ez bizony tragikomikus eljárás! Komikus, mert fölösleges; tragikus, mert megfosztja ösztönös élvezetétől az elfogulatlanból elfogulttá tett hallgatót. Ahol ugyanis valóban szükséges tájékozódni a wagneri filozófia kódéban, mivel anélkül merő unalom a muzsika, mint oly sokhelyt a Ring-ben: ott *elhibázott* a mű! Még lelkesen fogják ünnepelni Lohengrint, a Mesterdálnokokat, nyilván Trisztánt is, amikor a Nibelungok már réges régen eltemetkeztek. Ma még életben tartja őket a számos remek zenei tetőpont; ezek az ékszerek ragyognak, – a ruházat viszont erősen rongyolódik. Hasonlóan jár a többi hasonló mind. Kényes irodalmi ízlésű vagy ilyesmit elhíthetni akaró komponisták (pl. Strauss R.) igen kevés operai belátásról tesznek tanúbizonyságot, mikor kész drámát ültetnek partitúrájukba. Ami Maeterlinck „Pelléas”-ában vagy „Ariane et Barbebleu”-jében, ami Wilde „Salomé”-jában okszerű szavakat, Debussynél, Dukasnál, Straussnál nagyrészt tehertétel. Eredménye: túltengő recitativo és nehezen ellensúlyozott egyhangúság. A zenei dikció sajátlagos törvénykezést kíván. A jó szövegíró rossz irodalmár, legalábbis, amfg operán dolgozik. Egyszerűség, rövidség, velős tömörség, közérthető banauziák („imádlak”, „oh szörnyűség” stb.) és lemondás a magacélú költészetéről: ezek az ő vezérmotívumai. Még Metastasióban is sok a fölösleg, olvasnivaló csillogás. Esményi viszont, amit *Scribe* vagy *Meilhac és Halévy* (a zenész fia) tákolt össze, mindig a muzsikusra való tekintettel. Ezért ideális libretto „Az álarcosbál”-é (*Auber*) vagy a „Carmen”-é (*Bizet*). És válik be a legtöbb sikeres olasz és francia operáé.

Ahol ugyanis a dráma leginkább fejlődik, ahol sorsa eldőli, a nagy konfliktusoknál: ott az opera *elidőzik*, megtorpan, mivel a zenének érzelmi eláradásra van szüksége. A régi operában (koncert-operában) „ária”-nak hívják e hullámhegyeket. Később aztán több elemet szívtott magába izgalmasabb, változékonyabb, fejlődőbb, „dramatikusabb” részekből ez a szétterpeszkedő főtényező, a tő vízében több hullámmotot vetett a beléáramló folyók sodra, leginkább Bellinitől és Webertől fogva. Már Gluck és iskolája is eldől az ária ideghálózatának kiütöztetésében, az ariózó szaporításában. Ám mindez nem másfát a megcövekeltség lényegén: csupán annyit eredményez, hogy *jellegetesebbé* fonódik az énekszerkezet, mélyebbre hatol a lírikus titkok kibontásában, aprólékosabban szórja elénk a kielemezett lélek misztikus kincseit. Gluck úgy viselkedik az eljárásig igazoló előszavakban, mintha új alkotmányt adott volna az

opera birodalmának. Pedig csak szigorúbbá szorította a rendőri ellenőrzést, a koloratúras slendriánnal és „oktalan” ismétlésekkel szemben. Succès d'estime-je azonban nem igen terjed túl az egyetemi professzorok és más hasonló, komoly urak körén. A közönség – rövid párizsi mézeshetek után – hűtlenné vált mindkét Iphigéniához (kivéve az Aulisi nyitányát) és boldogan öleli magához Rossini oktalan csicsergését. Wagner még Glucknál is továbbtörtet néhány lépéssel, főpapi átkot szór a párizsi Nagyoperára, hogy aztán meghazudtolva saját elméletét, a díszes, fölvonulási és kosztüm-opera csúcspontjára emelkedjék legjobb munkáiban. Szerinte nem engedi a józan ész, hogy két ember egyszerre énekeljen, vagyis egymás szavába vágva társalogjon; s íme Trisztán és Izolda duettre nyitják szerelmes ajkuk! Hasonlóan kifogásolja az énekkart is. Úgy látszik, sohasem vett részt népgyűlésen, mert úgy véli, hogy nem felel meg a naturalizmusnak, természetellenes, ha sokan kiáltoznak egyszerre, mégpedig teljesen egyértelműen. S lám, nem ilymódon ünnepli-é Waltert és Sachsot a Nürnbergi tömeg?! A Grál-templom szentélyében nem kontrázik-e még a fenkölt Gurnemanz is a duplakórusnak? Hát a Giebichung-uraló csoportozat (Mannen), vajon ők nem alakítanak-é férfikart annak rendje és módja szerint? (Habár alig képzelhető ennyire kiképzett Liedertafel a pogány korokban!) Historizmus, realizmus operai viszonylatban: mindössze enyhe kosztüm-kérdés. Wagner *korhű* szeretne lenni a Mesterdalnokok-ban; néhány szót, nevet, dallamot át is vesz a hans-sachsi időkből, ámde zenéje, ahol elvéve „régies”: százötven évvel későbbi stílusból (a barokkból) kölcsönöz egy és más technikai külsőséget. Még jóval messzebb távozik cselekményének idejétől a Parsifal-ban; egy-egy gregorián-szerű motívumot beléssző ugyan a modern zenekar akkordkészletébe, ámde grandiózus énekkari fölütömlését a XVII. század polychoriájával támasztja alá, con alcune licenze.

Herdemek könnyű volt a dolga: sohasem vállalt operai librettót. (Goethe is csak daljátékbeli.) S így a weimari kör mintegy olymposi magaslatról szemlélhette, mint püfölik egymást zenész és költő. *Goethe* volt az első, aki – alaposan ismervén a misztérium- és bábjátékok – síkraszállt Mozart Varázsfuvolájáért, egyik szemét jótékonyan lehúnyva Schikaneder rutinos mamlaságai előtt. Halljuk, mit ír Herder az újtó Glucknak (1774 nov. 5.): „A költészet és zene közti nevezetes viszály magva a következő kérdés. Melyik legyen szolgáló a kettő közül és melyik uralkodjon? Mind a zenész, mind a költő úgy akarná, hogy ő legyen az úr; ezért lábatlankodnak oly gyakran egymásnak. Mindegyikük célja, hogy valami szépséges egészet szállítson és sokszor nem gondolja meg: csupán *rést* kell adnia s csak kettejük részvételével állhat elő a hathatós egész”. Mivel azonban esztelenység nemcsak az operában uralkodik, hanem itt-ott máshol is, a megpendített primátus-kérdés még napjainkig sem dőlt el. A mozarti álláspont: operában a költészet teljességgel engedelmes leánya (Poésis: nőnemű) legyen a muzsikának, amiként a mester 1781 október 13-i levelében fogalmazza. S még meg is toldja: „A poéták olybá tűnnek elem, mint a trombitások az ő mesterségbeli hűhőkkel. Ha mi, zeneszerzők, az operában mindig oly híven akarnók követni szabályait (ezek persze annak idején, amikor még nem tudtak jobbat, egész megfelelőek voltak), úgy éppannyira alkalmatlan zenét készítenénk, mint ők alkalmatlan szövegkönyvet.” Vagyis az operamuzsika nem szimfónia és viszont. Csakhogy Mozart abban a pillanatban, mihelyt belátja, hogy *másképp* kell operát, mint abszolút-zenét írni, máris elismeri a librettó jogait! Miért más az operazene, mint a szimfónikus? Mert lehetőség szerint követi a *cselekmény* menetét. Mert ezáltal szakadozottabb. Mert helyi kolorit és a személyek jelleme szerint tájékozódik. Mert meghatározott konfliktusok alapján fedi föl a szenvedélyeket, jóval kiélezettebben és egyoldalúbban, mint a kötetlenül szárnyaló zene. Oly nagyon „engedelmes leányzó” volna tehát a poésis? Csak annyiban, hogy – mint Herder mondja – sokmindentől le kell mondania a muzsika javára. A másik szélső álláspont a Wagneré (és Glucké): a bayreuthi mester számos alkalommal kifejti, hogy első a dráma – ez volna a férfi-elv az opera nemzésénél –, *második* a zene – ez a hajlékony, odaadó női elv. És nincs is rá szüksége, hogy – mint Mozart – termelés közben veszekedjen az önféjű költővel: ő maga készíti és pedig mindig előzetesen a librettóját. *Busoni* szerint „nincs más kiút” (levél nejének, 1935-ös kiad. 118. lap), mint az, hogy a komponista maga váljon ketté: a benne élő költő szolgálja ki a benne élő zenészt. Mert hát – folytatja u. o. – valódi „költő librettója olyan a zeneszerzőnek, mint építésznek

a készen adott talaj, kiszabott méretek az épülethez, ennek célzatával és költségvetésével együtt". Ilyen Prokrustes-ágyat az operaszerző nyilván nem készített ön magának! S mégis! Mit mond Mozart? Egyik levelében olvassuk: „Annál inkább kell, hogy tessen az opera, mennél jobban dolgozták ki a darab *tervét*.” Itt hát nagyonis fontos lépés elő, bizonyos értelemben *parancsnokká* a rabszolgát! Wagnernál pedig nyomról-nyomra tapasztaljuk, hogy szövegeit már eleve a muzsika szempontjából – szinte énekelve – készíti. Ami nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy amikor Wagner a dráma primátusáról beszél, alapos *önccsalást* végez. Hiába! Herdernek van igaza: szöveg és zene egymás urai és *együttal* egymás szolgálói; valódi demokráciában egyesülnek.

Az elsőség olyannyira izgatta még nemrégiben is az operaszerzőket, hogy Strauss Richard magát a vitapontot helyezte cselekménye központjába „Capriccio” című operájában (szövege a komponista műve). Úgy látszik, igaza lehet Nietzsche-nek a bizonyos „Wille zur Macht”-tal. Még amikor arról van szó, hogy *együtt* jussanak zöld ágra, a költő és komponista folyvást előnyöket hajszolna a másik rovására! Strauss egy életen át nem ébredt föl mély álmából és nem jött rá, mennyire ártalmasnak bizonyul operáiban a Hofmannsthal-féle költői szépség! Hogy mentől ragyogóbb azokban a dikció, annál nagyobb eréllyel kell zenekari hullámokba fojtani a szót. S hogy mettől nemesebb, ékesszólóbb a *költői* szimbólizmus („Die Frau ohne Schatten”), annál gyatrábbá silányul a *zenei*. Az ellenkező oldalon pedig: azok a komponisták, akik szimfóniává akarják emelni színházi muzsikájukat, mint például *Hindemith*, ájulttá pofozva a szinte fölösleges szöveget, mialatt nem vele, hanem mellette és *ellené* komponálnak, – bizony halvaszületetté nemzik operai gyermeküket! Aztán, miután megérezkiemelik operáikból a szimfonikus részeket, a *töredékről* igyekezve bizonyítani, hogy *egész* és *szívek* alakjában szalajtatják a tört aranyat, ami ékszerként nem vált be. Elismerjük: az aféle szakállas embrió, mint a „Mathis der Maler” zenekari evolúciója (a „Szimfónia”-ban), hatalmas tehetséget árul el, csak épp, hogy nem szimfónia! Önálló zenének túlságosan opera, – dalműnek pedig túlságosan abszolút zene! Wagner annak idején, amikor Európaszerte kellett hangversenyekkel pénzt gyűjtenie a bayreuthi vállalkozás számára: szintén *részleteket* Walkürök lovaglása stb. adott elő a Ring-ből. Kárhóztatta a sorsot, amiért kénytelen megcsónkítani elképzelését és a zenedráma érdekében végzett propagandával ellenpropagandát üzni a zenedrámaival szemben.

Wagner a Nibelung-trilógiában, e monstruózan tüntető munkájában ellenkezőjére fordított (invertált) Lortzingnak bizonyul. A német népopera nyárspolgár-kedvence tisztára a gyakorlatból, sőt a slendriánból indul ki és ily alapon sikerül neki a maga módján jócskán élvezetes opera-bagatelleket kialakítania. Ellenpárja irtó nagy fába vágja fejszéjét, ám mentől terebélyesebb a fá, annál inkább belétörök a fejsze. Lortzingnál maga a kiindulás is merőben elméletnélküli, atheoretikus; az eredményből azonban le lehet vonni az egészséges operaesztétika némi szabályait. Wagner egyenest az „Oper und Drama” című elméleti frászmű bizonyító erejű példájának szánta a Ringet; szörnyeteg Faíner lett belőle. Még a Spitteler-féle titánizmus költői dolmencinél is szörnyetegebb. Talán csak Heibel „Nibelung”-trilógiája helyezhető mellé, ami az elnagyoltságot illeti. Lortzing jóféle énekes-színész, kitűnő szerepeket ír, ezek szimbolikája kézenfekvő, mert szinte több, mint átlátszó. Wagner grandiózus mimus, emberfeletti alakokat mozgat, magát a szimbólumot csúri-csavarja át élőnek erőszakolt szereppé, figurinába belegyúrva a világnézeti bölcsélet igéit. Lortzing személyzete hihetet bányászatokat fecseg, de senkinek sem árt vele. Az opera fejedelmének Ring-béli tolmácsi viszont bámulatosan okosak; helyenként csak egykorú filozófia segítségével érthető meg, főltéve, hogy külön foglalkoztunk a librettóval. Ámde a muzsika mindkét esetben megtérfál bennünket: Lortzingnál nem jövünk rá a bambaságra, mert azt elfödi az ének, Wagnernál a bölcseségre, mert letaglózza a zenekar. Egy katedrai szofokrata, *Bulthaupt*, fennen bizonyítja (Dramaturgie der Oper II. 235–7. lap): a Nibelung gyűrűjének már alap gondolata is circulus vitiosus rejt. A professor úr nem mélyedt eléggé el a wagneri filozófiában s így elkerüli figyelmet, hogy Alberich nem igazán szerelmes, csak kajánul érzi. Ám *valódi* szerelem, amihez a wagneri gondolat a *lemondás*, ezzel pedig a világhatalom birtokának eszméjét köti. Így kerül bele Bulthaupt a drámai feszegetés circulus vitiosusába. Azt mondja:

a gyűrű csak olyan személy részére hozhat hatalmat, aki hátat fordít a szerelemnek; Alberich azonban nem mond le a szerelemről, hiszen abból a célból *nemzi* Hagent, hogy ez megölje a szabad hőst, Siegfriedet, aki az arany-átok megtörésére születik. Eszerint – vélekedik dramaturg – Alberich és a Nibelungok hatalma merő árnyék, illúzió, Wotannak pedig nincs mitől tartania felőlük. Másszóval a feuerbachi bölcseleten alapuló wagneri cselekmény önmagától dőlne saját dugába. Annál is inkább, mivel Wotan, az egyik főalak, rendkívül bárgyú lény, kifelé ősmundai isten, befelé okoskodó, modern burzsoá, – s mivel Siegfried, a másik főalak, a mesék vágyálma, szellemileg az elképzelhető legüresebb golyhó. Ezek persze nem alkalmasak rá, hogy rájöjjenek a wagneri cselekmény belső ellenmondására! S így helyesebb volna a bíráló szerint „Sok hűhó semmiért” címet adni a zenés kolosszusnak. Nos, mi ezt egyáltalán nem valljuk; a Nibelungok gondolati fonadéka tökéletes és tanulságos. Mindazonáltal félresikerült az operai megtestesítése. Miért? Mert ebben a művében Wagner csaknem teljesen *következetes* maradt, ragaszkodván elméleteihez. Hogyan vélekedik Wagner a beethoveni Fidélióról? „Mi egyéb a Leonóra-opera szövegének drámai cselekménye – írja „Beethoven”-ről szóló tanulmányában –, mint csaknem visszataszító lefokozása a III. Leonóra-nyitányban átélt drámának, körülbelül úgy, mint egy Gervinus-féle, unalmas magyarázat Shakespeare olyik jelenetéhez”. Ahol a mester *ilyképp* biztosít fölényt elméletének az ő egyébként pompásan beváló esztétikai ösztönével szemben: ott Beethovennel szemben is megbukik. Mihelyt azonban szabadon ereszti művészi képességét, elméletei *ellenére* alkot főnségeset és csodálatosan nagyot.

(folytatjuk)

(Közreadja: Bónis Ferenc)

DR. SZENDE OTTÓ:

EGYREMEKMŰ ÉS KÜLÖNÖS UTÓÉLETE

HENRY VIEUXTEMPS: 36 ÉTUDES POUR VIOLON AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO OP. 48

A hegedűművészet egyik mindmáig legnagyobb alakja volt Henry Vieuxtemps (1820. II. 17. Verviers – 1881. VI. Mustapha). Életrajzát többen megírták (l. irodalomjegyzék), ezért erre most nem térünk ki.

Vieuxtemps azonban nemcsak kiváló hegedűművész és tanár volt, hanem invenciózus zeneszerző is. Összesen 61 művét tartják számon. Ezek nagy része azonban (az Op. 47-től Op. 61-ig) posztumusz jelent meg mások gondozásában. Közéjük tartozik a 36 – egy kivételével zongorakíséretes – etűdjét tartalmazó Op. 48 is, amelyet nem sokkal halála előtt 1881 májusában a párizsi Konzervatóriumnak ajánlott. Az ajánlás megérdemli, hogy itt álljon, mint egy tanítvány hálójának szép példája.

„Ambroise Thomas Úrnak, a Párizsi Zenei Konzervatórium Igazgatójának

Kedves Mester,

e művet a párizsi Konzervatóriumnak ajánlom, iránta régóta érzett hálám jeléül. Nem feledem, hogy általa ismerttettem el és jutott diadalra ifjú tehetségem és mindezért bennem azóta is mély köszönet él.

Ki az a művész, aki ne őrizné meg szívében Habeneck, Baillot, Culon, Chevillard, Franck és más illusztris személyiségek elismerését?

E kötetet a jövő fiatal művészeinek ajánlom, hogy segítse őket bejárni azt az utat, amelyet én magam úgy fedeztem fel, hogy közben a művészetünk iránt érzett szeretet támogatott és inspirált.

Fogadja kedves Mester a legőszintébb érzéseim kifejezését

H. Vieuxtemps
Mustapha Supérieur (Algérie)
Mai 1881”

A mű Párizsban jelent meg a Brandus Kiadó gondozásában 12758 szám alatt évszám nélkül.

Mielőtt azonban az eredeti mű elemzésébe belemennénk, érdemes utóéletének furcsaságait számbavenni. Ezek közül is a legfurcsább a ma is forgalomban lévő magyar- és németnyelvű Hubay-féle kiadás. Ez „Vieuxtemps 32 gyakorlat hegedűre Op. 48. Átdolgozta, jegyzetekkel, előadási jelekkel és ujjrendekkel ellátta Hubay Jenő” címmel jelent meg e század elején. Az 1950-ben létrehozott állami Zeneműkiadó, mely az előző magánkiadók jogait is megkapta, 1966-ban adta ki újra, 4 kötetben.

Hubay jó barátságban volt Vieuxtempsszel és családjával. Vieuxtemps halála után a család többek között Hubayt kérte fel a mester hátrahagyott műveinek rendezésére. Így ő hangszerelte meg a 7., a-moll hegedűversenyt, amelyet Vieuxtemps még életében neki ajánlott. Azon-

A Monsieur Ambroise Thomas,
Directeur du Conservatoire National de Musique
de Paris.

Cher Maître,

Se dédier cette œuvre au Conservatoire de Paris
c'est une offrande de reconnaissance que je lui dois depuis
longtemps. Je n'oublie pas que c'est par lui que mon jeune
talent a été sanctionné, acclamé, & j'en ai toujours recueilli
une profonde gratitude.

Quel est l'artiste qui n'aurait pas toujours présente au
cœur l'approbation des Habeneck, Puillot, Crotou,
Chévilard, Tranchomme & autres illustrations?

J'offre ce recueil aux jeunes artistes de l'avenir,
pour les aider à parcourir le chemin que j'ai moi-même
exploré, toujours soutenu & inspiré par l'amour de
votre art.

Recevez, cher Maître, l'assurance de mes
affectueux sentiments.

M. Nicotemps

Maestropa Superiori (Sigeria), Mai 1856.

1. Kottapólda

118-111

No 3

V

H

2. Kottapólda

8-11

No 4

V

H

V

H

3. Kottapálda

23-28

V
No. 6
H

60-64

SurleRó

V
No. 6
H

4. Kottapálda

33-36 8

V
No. 15
H

5. Kottapálda

201-212

V
No. 27
(25)
H

6. Kottapélda

17-20

No. 31
(28)

V

H

7. Kottapélda

25-27

No. 33
(30)

V

H

35-47

No. 33
(30)

V

H

8. Kottapólda

101-103

ORIG. 

Detailed description: Original musical notation for measures 101-103. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody features a series of eighth notes with slurs and accents, ending with a trill (tr) on a whole note.

No.16 

Detailed description: Variation No. 16 of the original piece. It follows the same staff and key signature but includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a trill (tr) on a whole note at the end.

39-40

ORIG. 

Detailed description: Original musical notation for measures 39-40. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat. The melody is a continuous eighth-note pattern with slurs and accents.

No.19 

Detailed description: Variation No. 19 of the original piece. It follows the same staff and key signature but includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a trill (tr) on a whole note at the end.

35-38

ORIG. 

Detailed description: Original musical notation for measures 35-38. It consists of a single staff in treble clef with a key signature of one flat. The melody features a series of eighth notes with slurs and accents, ending with a trill (tr) on a whole note.

No.21 

Detailed description: Variation No. 21 of the original piece. It follows the same staff and key signature but includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a trill (tr) on a whole note at the end.

ban az Op. 48 Brandusnál megjelent komplett kiadása *nem* Hubay revíziójával látott napvilágot, azon semmiféle „feldolgozó” neve nem szerepel.

A Hubay-féle kiadásának már a címe is jelzi, hogy itt számottevő beavatkozásról van szó: 4 etűd (No. 22, 23, 29, 35) egyszerűen kimaradt, és így lett az eredeti 36 etűdből 32. De a 32 etűdön is számos zenei és technikai változtatás történt. Ezek közül lényegesebbek az eredeti számozás szerint (zárójelben a Hubay-féle új számozás):

- No. 2 Andante helyett Allegretto, a középrésznél felesleges Allegro moderato tempójelzés.
- No. 3 Felesleges akkordok a darab végén, valószínűleg a hiányzó zongorakíséret miatt. (1. *kottapélda.*)
- No. 4 Hiányos akkordok „könnyítésként”. Ezért néhol megtörik a dallam vonala. (2. *kottapélda.*)
- No. 5 Allegro helyett Allegro moderato tempójelzés.
- No. 6 Az alsó szólamok ritmusértékei negyed helyett tizenhatod értékeknek vannak „könnyítésként” nyomtatva, ráadásul idegen hangok vannak „belekomponálva”. (3. *kottapélda.*)
- No. 15 5 ütem átkomponálva, kötőjelek megváltoztatva. (4. *kottapélda.*)
- No. 16 10 ütem kihagyva.
- No. 18 Andante jelzés Allegrettóra változtatva, kötőjelek megmásítása.
- No. 19 21 ütem kihagyva.
- No. 20 26 ütem kihagyva, Adagio jelzés Andantera változtatva.
- No. 27 [25] Kettősfogások belekomponálása oda, ahol az eredetiben nincsenek. (5. *kottapélda.*)
- No. 31 [28] A szólamok hangértékeinek és egyes kötőjeleknek megváltoztatása. (6. *kottapélda.*)
- No. 33 [30] Az alsó szólamok hangértékeinek megváltoztatása, más hangok belekomponálása, kötőjelek megmásítása. (7. *kottapélda.*)
- No. 36 [32] Negyedik variáció kihagyva.

A megmaradt és – mint látható – erősen „átkomponált” 32 etűd természetesen a zongorakíséret nélkül jelent meg és így az etűdök valóban a kíséret nélküli gyakorlatanyag szintjére lettek leszorítva.

Az alsó szólamok eredeti ritmusértékeinek megváltoztatása más hangzást eredményez, ráadásul többnyire csak más ujjrendekkel valósítható meg. A más tempójelzés eltérő előadásmódot kíván meg. A kötőjelek megmásítása az eredeti frazízrost torzítja el. Az pedig, hogy néhány etűdből 10, 21, 26 ütem egyszerűen kimarad, vagy ütemek át lesznek komponálva (l. fentebb) végképp megengedhetetlen beavatkozás egy világhírű szerző művébe.

Ugyanez a helyzet a Fortunatov által kiadott „Válogatott etűdök hegedűre” című etűdgyűjteménybe felvett 8, 10, 21, 25, 30, 33 számú gyakorlatokkal, amelyeket szó szerint a Hubay-kiadásból, tehát eleve meghamisítottan vett át. Ezzel szemben Jutkin a „Pedagógiai repertoár zenciskolák számára” című etűdgyűjteményébe a felvett 27 és 32 számú etűdöket az eredeti Vicuxtemps zongorakíséréttel jelentette meg.

Forgalomban van az Editio Musica kiadásában két etűd a műből, mégpedig Lamento címmel mint No. 18 és Cantilena címmel mint No. 24. (Nyugaton a Boosey and Hawkes terjeszti.) A No. 18 mind az eredeti, mind a Hubay-féle megcsonkított kiadásban No. 15 alatt szerepel. Rejtély, hogy hogyan lett belőle No. 18. Ami ezt az etűdöt illeti, Hubay 4 ütemes zongora-bevezetést komponált hozzá, egy ütemet a hegedűszólamban átkomponált, de ezeken kívül is számos eltérés van az eredetitől a zongorakíséretben is (l. 4. *kottapélda.*). Egyébként hiányzik a Le Duc-nak szóló dedikáció is.

A No. 24 az eredetiben No. 26, és ugyancsak számos változtatás van a zongorakíséretben. Természetesen mindkét kiadványon szerepel a megjegyzés: átdolgozta Hubay Jenő, miként a kíséret nélküli 4 füzeten.

Henry Vieuxtemps

36 Études pour Violon avec Accompagnement de Piano Op. 48

Kötet	No.	Hangnem	Tempójelzés	Cím
I.	1	C-dúr	Allegro moderato	
	2	C-dúr-a-moll	Andante	
	3	C-dúr	Allegro	
	4	a-moll	Allegro energico	
	5	G-dúr	Allegro	
II.	6	e-moll	Allegretto moderato	Erzählung Un conte Qual Tourmente
	7	e-moll	Agitato	
	8	D-dúr	Andante	
	9	h-moll	Risolto	
	10	A-dúr	Moderato	
	11	A-dúr	Allegro moderato Tempo giusto	
	12	fisz-moll	Moderato	
III.	13	E-dúr	Allegro	De Camposelice Dédicée à M. Le Duc
	14	E-dúr	Andante	
	15	cisz-moll	Grave	
	16	H-dúr	Risolto marziale	
	17	gisz-moll	Allegro	
	18	Fisz-Gesz-dúr	Andante	
IV.	19	esz-moll	Allegro	Souvenir de Schumann Melancholia
	20	Desz-Fisz-dúr	Adagio-Allegro	
	21	b-moll	Moderato	
	22	b-moll	Andantino	
	23	Asz-dúr	Grazioso	
	24	f-moll	Agitato	Unruhe Inquiétude
V.	25	f-moll	Allegro molto energico	Cantilena Tarantella
	26	Esz-dúr-c-moll	Andantino	
	27	B-dúr-g-moll	Vivace	
	28	Esz-dúr-c-moll	Allegretto vivace	
	29	B-Fisz-dúr	Andantino	
	30	g-moll	Agitato	
VI.	31	g-moll	Moderato	Variations sur la célèbre Gavotte de Corelli
	32	d-g-moll	Lento	
	33	h-moll	Marziale vigoroso	
	34	G-dúr	Andante con moto	
	35	d-moll	Allegretto grazioso	
	36	F-dúr	-	

Rátérve az eredeti műre, a 36 etűdöt Vieuxtemps 6 kötetbe rendezte el. A köteteket, az etűdök hangnemét, tempójelzését és esetleges külön címét a táblázat szemlélteti, melyből következtetni lehet e nagyszerű művész és tanár koncepciójára is.

Az etűdöknek már a hangnemi sorrendje olyan gondosan eltervezett, amilyenhez hasonlót csak Rode 24 Caprice-énél találunk. A C-dűrből és A-mollból kiindulva sorban halad 6 keresztig a dúrokon és mollokon (1–17). Ezután a Fisz-Gesz-dúrok enharmonikus felfogásával (18) áttér a bé-s hangnemekre, és halad visszafelé egészen 1 bé-ig (31, 35, 36). Közben azonban két esetben (20, 29) egy-egy etűdbetét erejéig a Fisz-dűrt is alkalmazza, egyszer pedig a G-moll (32) is előfordul. Végül a záró F-dúr etűdöt (36) egy 2 kereszties H-moll (33) és egy 1 kereszties G-dúr (34) előzi meg. De ezeken kívül több más etűd keretében is szerepelnek az alaphangnemtől eltérő hangnemű középrészek (pl. 2, 18, 26, 27, 28) néhol enharmonikus átértelmezésekkel, másutt oda-vissza modulációkkal.

A különböző hangnemek ilyen változatos alkalmazása 36 etűd keretén belül szinte páratlan az etűdiradalomban. Különösen a bé-s hangnemek és az enharmonikus váltások használata hasznos a hegedűsök számára. Enharmonikus átértelmezési lehetőségeket mutat a 8. *kotta-példa*. Hasonlóképp változatosak az etűdök tempójelzései és előadási jelei. A Grave, Lento-tól a Vivace, Agitato-ig számos jelzés utal a szerzőtől megkívtant előadásmódra.

Természetesen nem mindegyik etűd egyformán változatos, egyike-másika „perpetuum mobile” jellegű (1, 3, 5, 10, 13, 17, 30), azonban – és éppen ez a döntő jeletőségű – a zongorakíséret ezeket is zeneművekké változtatja. Más, technikai jellegű etűdöket (4, 19, 20, 25, 28, 34) a zongorakíséret mellett egy előző hangulatú bevezetőrész vagy középrész tesz élvezetesebbé. A zongorakíséret már említett elhagyása tehát komoly zenei és pedagógiai mulasztás.

Az etűdök egy része mind zenei, mind technikai szempontból olyan formátumú, hogy maga a szerző címet adott nekik (6, 7, 15, 21, 22, 26, 27), míg az utolsó 36. etűd Corelli azon ismert témáját és annak 5 variációját tartalmazza, amelyet már Tartini is feldolgozott. Ezek az etűdök előadási daraboknak tekinthetők, amelyek koncertpódiumon is megállják a helyüket.

Amint e vázlatos ismertetésből is kitűnik, az Op. 48 rendkívül értékes zenei anyagot tartalmaz. Ennek ellenére a mű eredeti formájában a Brandus-kiadás óta – mely már rég elfogyott – évtizedek óta nincs forgalomban és így művészi értékei is szinte ismeretlenek a mai tanárok és növendékek előtt. Ilyen körülmények között nem csoda, hogy néhány országban a tantervek is mostohán bánnak e művel: a volt NDK állami és az NSZK VdM által ajánlott tantervben egyáltalán nem szerepel. A magyar tantervekben több mint 60 éve szerepel, de sajnos csak a már vázolt Hubay-féle csonka kiadásban.

Nagy kár, hogy e mind zenei, mind pedagógiai szempontból oly jelentős mű eredeti formájában hiányzik korunk hegedűtanításából, mégpedig elsősorban a tanárok és a kiadók felelőssége következtében. Még az etűdgyűjtemények is (kivéve az említett két etűdgyűjteményt) mellőzik az Op. 48 etűdjeit.

Egy új teljes kiadás már zenetörténeti szempontból is fontos lenne. Csak bizonyos újrendi korrekciók lennének szükségesek azért, hogy az előadásmód – változatlan szöveghűség mellett – megfeleljen napjaink esztétikai igényeinek. A legkisebb kötelesség e művel szemben az lenne, hogy a legszebb etűdökből egy válogatás megjelenjen. Ezt a HUG-kiadó e tanulmány szerzőjének közreműködésével kiadni tervezi, ami bizonyára jelentősen gazdagítani fogja a hegedűsök repertoárját.

IRODALOMJEGYZÉK

1. Bergmann, P.: Vieuxtemps. Turnhout 1920.
2. Fortunatov, K.: Válogatott etűdök hegedűre. Muzika, Moszkva 1980.
3. Jutkin, J.: Pedagógiai repertoár zeneiskolák számára. Állami Zeneműkiadó, Moszkva 1961.

4. Kufferath, M.: Vieuxtemps, sa vie et son oeuvre. Brüssel 1882.
5. Moser, A.: Geschichte des Violinspiels. Hesse, Berlin 1923.
6. Radoux, J. T.: Vieuxtemps. Sa vie. Ses oeuvres. Lüttich 1893.
7. Schwarz, B.: Vieuxtemps, H. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, S. 1614–1615.

BALÁZS JÁNOS:

A BUDAPESTI ZENEAKADÉMIA – FUNKCIÓK ÉS REKRUTÁCIÓ VÁLTOZÁSAI

Magyarországon 1975 óta létezik felsőszintű zeneoktatás intézményesített formában. Ekor indult a Liszt Ferenc elnökletével alapított budapesti Magyar Királyi Zeneakadémia első tanéve.

Tanulmányomban a budapesti Zeneakadémia rekrutációjában és az oktatási intézményi funkcióban bekövetkezett változásokat az alapítástól 1948-ig követem, hallgatói anyakönyvek adatai, valamint a képzési formák változásának, a szakok és tagozatok kialakulásának folyamata alapján. A vizsgálat záróéve 1948, mely nemcsak a magyar történelemben határkő,¹ hanem ezt követően szakadt meg a Zeneakadémia autonóm, öntörvényű fejlődése is.

Az Akadémia oktatási tevékenységét illetően négy funkciót különböztetek meg; muzsikusközértelemiség képzést, zenepedagógus képzést, művészképzést, illetve műveltségi funkciót. E négy funkció az Akadémia történetében nem mindig egyforma súllyal volt jelen. A Zeneakadémiával szembeni elvárásoknak és a működési feltételeknek a változásával e funkciók fokozatosan bontakoztak ki. Azonban az egyes funkciók súlyarányának a Zeneakadémia szerepének módosulásaival való megváltozása nemcsak önmagában véve fontos, hanem azért is, mert mivel a különböző funkciók más és más társadalmi csoportok érvényesülési törekvéseivel és lehetőségeivel találkoztak, e változások más és más módon hatottak a különféle társadalmi csoportoknak a Zeneakadémiával kapcsolatos ambícióira. Ezért a rekrutáció változásai és a funkcionális változások egymással összefüggésben vizsgálhatók.

I. Az alapításkor négy évfolyamos képzési idejű oktatás indult a Zeneakadémián. A korabeli magyar oktatási rendszerben az 'akadémia' a felsőfokú oktatás egy alacsonyabb fokát jelentette, mely átmeneti szint volt specializált középfokú oktatási formából a főiskolai jelleg felé. Az egész vizsgált időszakban a képzés gerincét ez az akadémiai szint jelentette. Időközben a Zeneakadémia szervezetében fokozatosan kiépültek mind a alap- és középfokú, mind pedig a magasabb szintű felsőfokú oktatási szintek. Először az alacsonyabb szintű képzési formák jelentek meg, melyekkel e tanulmányban nem foglalkozom. A már oklevelet, diplomát is kibocsátó, főiskolai rangú művészi és tanári tagozatok, amelyek az akadémiai képzési szintre épültek rá, a XIX. század 90-es éveitől kezdve szerveződtek. Ugyanekkoról a vertikális tagolódás mellett a horizontális struktúrállódás is megsokszorozódott a különféle zenélelési formáknak megfelelő szakok létrejöttével.

Az alapítás évében az oktatás a zongorajátékra és elméleti, zeneszerzési tárgyakra korlátozódott. Énektanítás csak 7 évvel később, 1882-ben, vonós oktatás csak 10 évvel később (hegedű – 1883, gordonka – 1886) indult, a zenekarban nélkülözhetetlen fúvós hangszerek szakok pedig csak 20 évvel később, 1894 és 1986 között létesültek. Specializált zenetanári képzés is csak 1890-ben indult, de évekig csak zongora tanári szakra korlátozódott (Moravcsik 1925 és Molnár 1925).

Az Akadémia működésének első időszakában tehát az oktatási tevékenység meglehetősen szűk területre szorult össze, így szigorú értelemben vett szakértelmiségi képzésről kevéssé beszélhetünk. Bár az alapítás körüli viták során az igény mind a zenepedagógusok, mind pedig képzett énekesek, zenekari zenészek iránt megfogalmazást nyert (Legány·1968), ezt

sem az oktatás specializáltsága, sem a szakosodás szintje, sem pedig a szűkös lehetőségek nem tették lehetővé.

Azt állíthatjuk tehát, hogy a kb. az alapítástól számítható első húsz évben az Akadémia tevékenységében a műveltségi és a művészi funkció túlsúlya érvényesült. Ettől kezdve azonban a specializált és strukturált oktatási rendszerben a szakértelmiségi képzésen van a nagyobb hangsúly.

A következő jelentős mértékű funkcióbeli súlyeltolódást az iskolai énektanári tagozat 1909-ben való beindítása idézte elő. E népes szak létrejötté határozottan a pedagógusképzési funkció felerősödésének kedvezett. Ezután már ilyen mértékű szervezeti változások nem következtek be. Az Akadémia főiskolai rangra emelése 1918-ban sem járt együtt érdemi szervezeti változással. A legszámottevőbb esemény az egyházzenei szak 1929-es beindulása, melynek kisebb mértékben bár, de szintén megvolt a sajátos rekrutációs hatása, (Kapintánffy 1977.).

II. A rekrutáció vizsgálata a zeneakadémiai hallgatók anyakönyveinek elemzésén alapul, és az akadémiai vagy ennél magasabb szinten beiratkozottakra vonatkozik.² A mintaévek kiválasztását – bizonyos arányossági követelmények lehetőség szerint figyelembe vétele mellett – a történelmi fordulópontokhoz, ill. a társadalmi fejlődés alapján valószínűsíthető rekrutációs változásokhoz próbáltam igazítani. Az elemzésben három fő időszakot különböztetek meg. Az első az alapítástól a századfordulóig terjed, és az 1883, 1890 és 1899-es mintaéveket tartalmazza. A második időszakot, a XX. sz első negyedét az 1908, 1913 és 1923-as mintaévek reprezentálják, a harmadik 'időszakot' pedig a háború előtti utolsó békeév (1939) és a történelmi korszakot (tehát egyúttal a vizsgálatot) lezáró év (1948) reprezentálja.

Apa (családfő, eltartó) foglalkozása

Származás tekintetében a Zeneakadémia hallgatóságát legnagyobb részét polgári rétegek, ezen belül is elsősorban a magasabb pozíciójú középréteg, szellemi foglalkozású vagy vagyonos polgári elemek alkották.

1. táblázat

A Zeneakadémia hallgatói %-os megoszlása az eltartó foglalkozása szerint

Korszak	1. földműves	2. munkás	3. iparos	4. kereskedő	5. hivatalnok	6. értelmiségi	7. vagyonos	8. járadékos	9. zenei	Összes
I.	1,1	4,0	5,1	22,3	21,7	14,7	12,6	11,3	7,2	100,0
II.	0,7	4,1	5,3	13,2	29,8	23,5	5,7	8,1	9,6	100,0
III.	3,1	10,9	6,6	7,4	31,5	32,1	1,3	-	6,6	100,0
Össz.:	1,8	6,3	5,7	13,8	28,2	24,0	6,1	6,3	8,1	100,0

Mint az 1. táblázatból kitűnik, e polgári rétegek, melyek közé elsősorban a 4–6., másodszorban a 8–9. kategóriákat sorolhatjuk, az egész időszakban a minta több, mint 3/4-ét teszik ki. Korszakról korszakra azonban e domináns rétegen belül egyaránt jelentős változásokat figyelhetünk meg. Az egyik tendencia, hogy míg az I. időszakban a számszerűen legjelentősebb csoport a kereskedők csoportja, a III. időszakra összezsugorodik, és ezenközben először a hivatalnokok (II. korszaka), majd az értelmiség (III. korszak) válik a legszámottevőbb csoporttá. A másik feltűnő változástendencia, hogy a vagyonosok és járadékosok kezdetben jelentős csoportja – párhuzamosan a kereskedőkkel – minimálisra zsugorodik, miközben jelentősen megemelkedik a fizikai foglalkozásúak, azaz az alacsonyabb származásúak aránya.

Az értelmiségen belül jelentősebb részt képvisel a zenész értelmiség, tehát az önreprodukció a viszonylag szűk alapról nézve számottevőnek tekinthető. Az egész időszakban igen alacsony az iparosok aránya (5–6%), a korai években ennek is nagy része ékszerész, akik sok tekintetben közelebb állnak a kereskedőkhöz, mint a hagyományos kézműves szolgáltató iparosok legtöbbjéhez.

Területi elhelyezkedés, nemzetiségi csoportok

A Zeneakadémia rekrutációjában a polgári népesség súlya megmutatkozik a magas városi koncentrációban is. Egyúttal e ténynek hatása van a nemzetiségi összetételre is. A megkésett magyar polgárosodás, városiasodás történelmi folyamatában, különösen annak korai időszakában, lényeges szerepet játszott a magyar nemzetiségűekhez képest a bevándorolt német, zsidó, ill. kisebb részben szláv népesség. Jól tükröződik ez még a XIX. század végi magyar társadalom összetételében is. 1881-ben Budapest lakosságának 1/3-a német, és alig több, mint a fele magyar a korabeli fővárosi statisztika szerint. (lásd 2. táblázat)

Ezen eredendően mobil és expanzív polgári csoportok koncentráltan vannak jelen a Zeneakadémia hallgatói között. Mindenekelőtt túlreprezentált maga a főváros; a budapesti lakosok az összes hallgatónak több mint a felét teszik ki 1923-ig, és arányuk csak 1939-ben és 1948-ban csökken 50% alá. A fővárosi származású hallgatói csoporton belül is túlreprezentáltak azonban az említett nemzetiségi csoportok; 1883-ban német családnévű a budapesti hallgatók több mint fele. A szláv nevédek aránya 14%, ami kb. kétszerese a budapesti lakosságon belüli arányuknak. A szláv nevédek aránya egyébként még magasabb a többi városból származók esetében, mint Budapesten. Ugyancsak 14%-a magyar nevédek aránya is a budapestiek között, ami ebben az esetben viszont számottevő alulreprezentáltságot jelent.

A vizsgált időszak azonban egyúttal a gyors nemzetiségi asszimiláció kora is. 1920-ban Budapest lakosságának már csak 6,5%-a német, 1941-ben pedig csak 2%-a. Az asszimilációs tendencia a hallgatók családnéveiben is megmutatkozik: 1923-ban 38%, 1948-ban pedig már csak 13% a német nevű zenakadémisták aránya, bár a felülreprezentáltság még így is számottevő.

2. táblázat

Nemzetiségek %-os aránya Budapest lakosságában³

	1881	1900	1920	1941
magyar	56,7	79,6	90,2	97,0
német	34,3	14,0	6,5	1,9
szlovák	6,1	3,4	1,5	0,3
egyéb	2,9	3,0	2,8	0,8
Össz.:	100,0	100,0	100,0	100,0

Hallgatók %-os megoszlása területi származás szerint

	I.	II.	III.	IV.
1883	66,7	20,0	9,5	3,8
1890	57,0	27,3	8,6	7,1
1899	50,0	23,3	15,3	11,4
1908	60,1	25,1	6,7	8,1
1913	61,3	23,2	5,8	9,6
1923	67,5	21,7	4,8	6,0
1939	45,2	34,5	11,3	8,9
1948	44,0	28,6	17,0	10,4

I. oszlop: Budapest
 II. oszlop: egyéb városok
 III. oszlop: falu
 IV. oszlop: egyéb

4. táblázat

Budapesti lakos hallgatók %-os megoszlása a családnév nemzetiségi jellege szerint

	1883	1908	1923	1948
magyar	14,3	43,5	46,4	73,6
német	57,1	31,2	38,4	12,9
szláv	14,3	9,4	8,0	7,9
egyéb	14,3	15,9	7,1	5,7
Össz.:	100,0	100,0	100,0	100,0

A Magyarország egyéb városaiából származók aránya 20 és 35% között ingadozik, a falusi származásúak aránya 5 és 17% közötti. A fővárosi koncentráció 1923-as csúcspontja és az ugyanez évben jelentkező mélypont a falusi származásúak arányában valószínűleg az ország I. világháborús területvesztésével függ össze. Ennek fényében fokozottan jelentősnek tűnik, hogy az utolsó két évben a fővárosi koncentráció csökkenése a falusi származásúak szerepének előretörésével jár együtt.

Vallás

A német eredetű polgárság mellett a másik, a magyarországi polgárosodásban kiemelkedő szerepet játszó csoport a zsidóság volt. Meg kell jegyezni egyúttal, hogy a német családnevűek és az izraelita vallásúak között jelentős az átfedés. A német neveknek csaknem a fele zsidó, valamivel kevesebb a katolikusok aránya, míg a protestáns vallások aránya az 5%-ot sem éri el.

A zsidóknak az egész mintán belüli aránya közel 1/3, szemben a lakosságon belüli országos 5–6%-os aránnyal. Ennél is magasabb a két első vizsgálati időszakban, amikor a 40%-ot is meghaladta. Magas a fővárosi koncentráltságuk is; jóllehet, a budapesti lakosok kb. 20%-a

izraelita a századforduló körül, ezidőtájt a budapesti származású zeneakadémisták között az 50%-ot is meghaladta.

A nemzetiségi asszimiláció a felekezethez tartozást sokáig nem érintette, 1923-ig az izraeliták aránya nem csökkent a Zeneakadémián. Bár a Zeneakadémia felvételi politikájában nem érvényesítette a 'numerus clausus' törvényt – mely 1920-tól a népességen belüli felekezeti arányok alapján állapított meg felvételi keretszámokat a különböző vallásúak részére –, a kényszerített asszimiláció, a diszkrimináció és a II. világháborús pusztulás végül is 10% körülre apasztotta a zsidók arányát. (lásd 5. táblázat)

A Zeneakadémián a második legnagyobb vallási csoport a római katolikusok csoportja, mely egyébként Magyarországon a legnépesebb egyház. Az 1910-es népszámlálás adatai szerint a római katolikusok aránya 49,3% volt, azokon a területeken azonban, melyek az I. világháború után is Magyarországhoz tartoztak, 62,8%.⁴ Az első olyan mintaév, melyről a zeneakadémisták vallási adatai rendelkezésre állnak, 1890. Ekkor a katolikus aránya 50,4% volt, tehát kb. ugyanannyi, mint a népességen belüli arány. Ettől kezdve a katolikusok aránya fokozatosan csökken, 1923-ra már csak 35,1%, azaz a népességen belüli arányhoz képest igen alacsony. A katolikusok csökkenő arányával – a viszonylag állandó zsidó részesedés mellett – a protestáns vallásúak növekvő szerepe áll szemben, akik a korai jelentős alulreprezentáltságukhoz képest lényegében a népességen belüli súlyuknak megfelelő arányt értek el 1923-ra. Ezen belül a keresztény vallások egymáshoz viszonyított arányai azt mutatják, hogy a lutheránusok relatív felülreprezentáltságával a kálvinisták relatív alulreprezentáltsága áll szemben. 1948-ra a nagyfokú vallási aránytalanságok lényegében feloldódnak – némi izraelita túlsúlyal szemben csak a kálvinisták csekély elmaradása figyelhető meg.

Sajnos, a mintaévek elégtelensége miatt az 1923 és 1948 közötti változások – melyek feltehetően nem egyenletes átmenetként, hanem történelmi okok folytán ellentétes fordulatokon keresztül történtek meg –, nem követhetőek nyomon pontosan. Ugyanakkor le kell szögezni, hogy miután a Zenakadémia hallgatói sem területileg, sem pedig a szülők foglalkozási összetételét illetően nem az össznépesség arányai szerint rekrutálódtak, önmagukban a vallási adatok valójában nem értelmezhetőek ebben az összehasonlításban, csakis a rekrutációt meghatározó társadalmi okok összefüggéseinek eredőjeként.

5. táblázat

Hallgatók összetétele a főbb vallások %-os aránya szerint
(egyéb vallások nélkül)

	római kat.	kálvi- nista	luthe- ránus	zsidó	Összes
1890	50.4	3.9	3.9	39.4	100.0
1899	41.8	2.8	7.3	43.5	100.0
1908	43.2	8.3	4.7	39.9	100.0
1913	43.2	7.4	6.6	40.6	100.0
1923	35.1	12.9	9.4	40.9	100.0
1939	63.7	14.3	11.9	8.9	100.0
1948	65.3	14.6	6.4	10.8	100.0

Nemek szerinti összetétel

A XX. sz. elejéig leányok számára a zenetanulás szinte az egyetlen felsőszintű tanulási lehetőséget jelentette. Talán ezzel magyarázható, hogy a Zeneakadémián már a korai években is magas a nő hallgatók aránya, pontosabban már ekkor enyhe női túlsúly alakult ki. A

nemek globális aránya később sem változott. Emellett azonban a globális összetételi arányokhoz képest a nemek szerinti hallgatói összetétel lényeges sajátosságokat tartalmaz.

Mindenekelőtt feltűnő, hogy a fővárosi koncentráció nők esetében milyen magas; a budapesti hallgatók között a nők aránya az 1923-as mintaév kivételével mindig magasabb volt, mint a nők globális aránya (lásd 6. táblázat), következésképpen a férfiak budapesti koncentrációja arányosan alacsonyabb.

6. táblázat

Nők %-os aránya a Zeneakadémia hallgatói között

	1883	1890	1899	1908	1913	1923	1939	1948
Budapesten	68.6	84.9	63.6	48.8	57.2	72.3	59.2	56.4
Összesen:	61.9	68.0	59.7	46.6	56.1	73.5	56.0	51.3

A nemek szerinti összetételre a legerősebb hatást a származási társadalmi réteg gyakorolja. Míg a nők aránya igen alacsony a paraszt és munkás származásúak között, a társadalmi hierarchia egyre magasabb lépcsőfokain a nők aránya is egyre magasabbá válik (lásd 7. táblázat). A nemek ilyen megoszlásában feltehetően egyidejűleg különböző tényezők játszanak szerepet. A Zeneakadémia rekrutációja szempontjából lényegesnek tűnik, hogy a dominánsként jellemzett polgári réteg dominanciája éppen a leányok iskoláztatásán keresztül ilyen mértékben érvényesül. A kereskedő, a hivatalnok és az értelmiségi réteg a női hallgatók 71.1%-át adja, míg a férfiaknak csak 43.2%-át, ami a globális női többlet miatt nominálisan azt jelenti, hogy az e rétegekből származó nők több, mint kétszer annyian vannak, mint a férfiak.

7. táblázat

Nemek %-os aránya az apa foglalkozása szerint

	mezőgazd.	mun-kás	iparos	kereskedő	hivatalnok	értelmiségi	tő-kés	járadékos	zenész
férfi	76.0	60.0	54.3	38.1	34.7	41.1	32.2	28.9	71.3
nő	24.0	40.0	45.7	61.9	65.3	58.9	67.8	71.1	28.7

Érdeemes még felfigyelni két momentumra. Az első, hogy a járadékosok esetében – mely kategóriát túlnyomóan vagyonos özvegyasszonyok képezik – milyen magas, a második, hogy zenész szülők esetében milyen alacsony – a fizikai foglalkozásúakhoz hasonló mértékű – a női hallgatók aránya. Mindkét esetben a speciális réteghellyel összefüggő különleges struktúrával állunk szemben. Első esetben talán a bizonyos női értékelemek előtérbe kerülésével és a meggyengült társadalmi presztizs szimbólikus megerősítésének szándékával, míg a második esetben a fiúgyermeknek a családi tőke javak – ezúttal a szakmai tudás – öröklésében megnyilvánuló hagyományos elsőbbségével.

Érdekes, hogy a vallások vonatkozásában a nemek aránya a foglalkozásnál tapasztalható szisztematikus különbségeket nem mutat, ami arra utal, hogy a nemek differenciái esetünkben elsősorban rétegspecifikusak.

Szakok jellemzői

A Zeneakadémia hallgatói társadalmi összetételének eddig megismert globális mutatói nem képződnek le egyértelműen a különböző szakokon és tagozatokon. Mind az apa foglalkozása, mind pedig vallás tekintetében igen erős differenciáltságot tapasztalhatunk az egyes szakok között. A legnagyobb mértékű differenciákat azonban a nemek esetében tapasztalhatjuk. Ellentétben azzal, hogy a nők az Akadémia egészét tekintve összességében többséget képeznek, bizonyos szakokon legfeljebb elvétve lehet nőket találni. Mindössze három olyan szak van, ahol a nők valóban jelentős többséget alkotnak, nevezetesen a zongora, az ének és az iskolai ének- és zenetanári szakok. Igaz, e három szakon az összes hallgató több mint 60%-a tanul.

8. táblázat

Nemek és vallás %-os aránya szakonként

	fúvós	egyházi	zene-szerzés	orgona	egyéb szakok	vonós	iskolai zenetanár	zongora	ének
férfi	100.0	89.5	89.1	86.8	69.6	64.8	23.9	23.0	15.3
nő	0.0	10.5	10.9	13.2	30.4	35.2	76.1	77.0	84.7
katolikus	89.6	86.8	46.6	58.3	68.2	36.8	71.2	40.2	50.9
zsidó	6.0	0.0	29.0	12.5	13.6	45.4	7.6	44.3	30.4
egyéb v.	4.4	13.2	24.4	29.2	18.2	17.8	21.2	15.5	18.7

9. táblázat

Nemek %-os aránya tagozatonként

	akadémiai		főiskolai			isk. zenetanár
	hangszeres	ének	tanári	művészi	opera	
férfi	58.1	12.1	28.1	50.5	21.2	76.1
nő	41.9	87.9	71.9	49.5	78.8	23.9

A szakok választásának nemek szerinti és vallás szerinti preferenciái között bizonyos együttjárást figyelhetünk meg, amennyiben pl. a női többségű zongora és ének szakon magas zsidó arányt, a férfi többségű fúvós, orgona, egyéb hangszeres szakon pedig magas katolikus arányt találunk. Ezzel szemben fordított a helyzet a vonós és az iskolai zenetanári szakokkal; első esetben az alacsony női arány magas zsidó és alacsony katolikus aránnyal, a második esetben a magas női arány alacsony zsidó és magas katolikus aránnyal párosul.

A szakválasztások vallások szerinti preferenciáit leginkább az jellemzi, hogy az egyéni művészi és műveltségi ambícióknak inkább megfelelő szakokon (zongora, vonós, ének, zene-szerzés) viszonylag magas a zsidók aránya, míg a valamilyen értelemben 'szolgáltatást, szolgáltatást' jelentő egyházi, pedagógiai, zenekari szerepekre predesztináló szakon leggyakrabban katolikusoknak találunk, melyek közül a pedagógia egyszersmind speciálisan női szerepet is jelent.

Bár a foglalkozási-társadalmi csoportok (apa foglalkozása) szakválasztási preferenciái igen jellegzetesek, ezek magyarázatára nem kerftek sort, nemcsak azért, mert a kategóriák nagyobb száma és az ezzel összefüggő bonyolult vallási, nemek szerinti, területi és mintaév szerinti, egymást elfedő összetétel hatások miatt adatszerűen kevésbé pregnánsan jelennek

meg, hanem legfőképp azon érték-beállítottsági tényezők miatt, melyek elemzésére e rekrutációs vizsgálaton belül nem vállalkozom. Érdekességük miatt felsorolásszerűen azért álljanak itt az egyes foglalkozási kategóriák preferenciái és diszpreferenciái:

Pozitív választások:

földművesek: egyházi zene
munkások és iparosok: főként fúvós és egyéb hangszerek
kereskedők: zongora és vonósok
hivatalnokok: egyházi és iskola zene
értelmiség: orgona
tőkések és járadékos özvegyek: ének és zongora
zenész családok: fúvósok és zeneszerzés

Negatív választások:

földművesek: vonós, orgona
munkások: zeneszerzés
iparosok: orgona
kereskedők: iskolai zenetanítás
hivatalnokok: fúvós
értelmiség: fúvós és egyéb hangszerek
tőkések és járadékos özvegyek: egyházi és iskolazene
zenészek: ének

III. A Zeneakadémia háromnegyed évszázados történetében a hallgatók rekrutációjára ható két fő tényező emelhető ki. Az egyik tényező egy történelmi társadalmi átrétegződési folyamat, mely egyrészt modernizációs, polgárosodási folyamat volt, ezzel párhuzamos spon-tán asszimilációs tendenciával, s hatása inkább a kezdeti évtizedekben volt jelentős, másrészt konzervatív, bizonyos polgári elemeket kiszorító, ill. kényszerített asszimilációs folyamat, mely főképp a későbbi évtizedekben fejtette ki hatását. A másik tényező az oktatási szerkezetben megjelenő szakmásodási folyamat, melyben a művészeti és műveltségi funkciók mellett egyre nagyobb teret kapnak egy speciális munkapiacot ellátó szakértelmiségi képzési funkciók, anélkül persze, hogy az eredeti funkciók jelentőségükben háttérbe szorultak volna. E két tényező nagyrészt egymás hatását felerősítve jelentkezett.

A XIX. század harmadik harmadában erősödött meg hallatlan módon és jutott az alapvető gazdasági és kisebb részben politikai hatalom birtokába egy új, liberális és szabadpiaci elveket valló polgárság, mely azelőtt nem, legalábbis igen csekély mértékben létezett Magyarországon. E polgárság értékrendjében a műveltségnek és a tudásnak, iskolázottságnak kiemelkedő szerepe volt. Gazdasági hatalma mellett társadalmi presztízsének megerősítésében is hangsúlyt helyezett a szimbólikus jelentőségű kulturális tőkejavak birtoklására, felhalmozására. A sajátos magyar társadalomfejlődés viszonyai között, minthogy e polgárság jelentős arányban idegen származású volt, a műveltség egyúttal a beilleszkedés kompenzációs stratégiájának is fontos elemévé vált (Karády 1989.). A zenei műveltség tipikusan ilyen szimbólikus, társadalmi presztízs megerősítő műveltségi formának tekinthető. Nem véletlen tehát, hogy az egyébként gazdaságilag racionálisan viselkedő és létszámban szűk kereskedő polgárság kimagasló arányban volt jelen a Zeneakadémián már akkor is, amikor a megszerzhető végzettségnek különösebb munkaerőpiaci értéke még nem volt. Természetesen nem lehet megfelelkezni arról, hogy a zeneakadémiai felvételt biztosító alapképzettség megszerzése olyan anyagi előfeltételeket követelt, amelyek hiánya a vagyonnal vagy magas jövedelemmel nem rendelkezőket eleve kizárta az Akadémiára való bejutás lehetőségéből. Mégis, azok a vagyonos osztályok, amelyeket egyébként kevésbé jellemzett a racionális, a takarékoságot és a jövedelmezőséget fő szempontként érvényesítő pénzügy magatartás, viszont korántsem vagyoni súlyuknak megfelelő mértékben voltak jelen a Zeneakadémia hallgatói között. Különösen pregnánsan mutatkozik meg a polgári értékrend hatása a lányok iskoláztatásában; a tárgyalt korban eme

egyedülálló művelődési, iskolázási lehetőséggel az új, mobil polgárság az átlagosnál is nagyobb mértékben élt.

A századfordulót megelőzően kezdődött el a budapesti Zeneakadémián az a rekrutációs változási folyamat, amelyben a kereskedő és tőkés nagypolgári családokból származók helyét fokozatosan a hivatalnok és értelmiségi származásúak veszik át. Ekkorra az új polgárság vélhetően elérte gyors expanziójának csúcspontját, egy fokozatosan felgyorsuló asszimiláció indult meg, miközben a polgári kultúra értékei a társadalom szélesebb rétegeiben eresztettek gyökeret. Időben ez a változástendencia nagyjából egybe esik azzal a fordulattal, amikor az oktatás specializáltsága és a magasabb szintű tagozatok révén már az az értelmiségi képzés nagyobb súlyt kap az Akadémia funkciói között. Ebben a folyamatban a kulturális tőkeként is csak szimbólikusan, a társadalmi presztízszen keresztül érvényesülő zenei műveltség fokozatosan munkaerő piacon értékesülő szaktudássá alakult át. Külön vizsgálatot érdemelne, hogy e folyamaton belül mekkora volt a szerepe a liberális polgári magántisztviselői rétegnek, a hagyományosan rendi alapon rekrutálódó állami hivatalnok rétegnek, ill. az alacsony jövedelmű, alacsony státuszú kispolgárságnak.

Az alacsonyabb származásúak beiskolázására három változás is hatott kedvezően. Egyrészt a kisebb befektetést és rövidebb előképzést feltételező, 'olcsóbb' fúvós és egyéb hangszeres szakok beindítása, melyek elsősorban speciális zenei munkapiacra képeztek alkalmazott szakértelmiséget. Másrészt a különféle tanári szakok létesítése, melyek a nők egy újabb, alacsonyabb származású rétegét, a pedagógusi pályán érvényesülni szándékozókat vonzották magukhoz. Harmadrészt, habár kisebb létszáma miatt csak csekélyebb mértékben, de ebbe az irányba hatott az egyházi zenei szakok létesítése, ahol a papképzéshez hasonlóan magasabb arányban vannak jelen alacsonyabb származásúak is.

A második világháborút megelőző és követő időszakban történelmi okok döntően meghatározták a Zeneakadémia rekrutációs változásait. Mégis kimutatható, hogy a szakok és tagozatok közötti arányok változásának korábbi tendenciája folytatódik. Ez egyik irányban együttjár a szakértelmiségi és egzisztenciális szempontokat szem előtt tartó, most már részben alacsonyabb származású elemek térnyerésével, másik irányban pedig a társadalmi-gazdasági elit egyéb csoportjával szemben most már a modern polgári értelmiség jut domináns szerephez a kulturális értékek hordozásában, átöröklésében.

IRODALOM

Moravcsik Géza: Az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola alapításának és 50 éves fejlődésének története In: Az Orsz. Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola Jubileumi Évkönyve 1875–1925. (szerk.: Moravicsik Géza) Bp. 1925. pp. 21–55.

Molnár Antal: Az Orsz. Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola szervezete. Uo.

Legány Dezső: A Zeneakadémia születése

In: Magyar Zeneörténeti Tanulmányok (szerk.: Bónis Ferenc) Bp. 1968.

Kapitányfy István: A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola szervezete és működése.

In: A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve (szerk.: Ujfalussy József) Bp. 1977.

Karády Viktor: A zsidóság polgárosodásának és modernizációjának főbb tényezői a magyar társadalomtörténetben. In: Fűzfa Balázs–Szabó Gábor szerk.: A zsidó kérdéstről pp. 95–136. Németh László Szakkéldgium Szombathely 1989.

Jegyzetek

¹1948 a II. világháború utáni rövid demokratikus szakasz utolsó éve, 1949-ben a Zeneakadémia integrálódott az állami irányítású egységes oktatási rendszerbe.

²A feldolgozott anyakönyvek száma évenként:

év	1883	1890	1899	1908	1913	1923	1939	1948
fő	110	130	182	311	382	171	169	321

³Forrás: Budapest Székesfőváros Statisztikai Évkönyve 1942.

⁴A vallási adatok forrásai: ua. és Magyarország Statisztikai Évkönyve 1941.

GERGELY FERENC:

ADALÉK KODÁLY ZOLTÁN 1956-OT KÖVETŐ ZENEPEDAGÓGIAI KÜZDELMEINEK TÖRTÉNETÉHEZ

1958-ban ünnepelte a szakma és az ország Kodály 75. születésnapját. Az énektanításban küzdő- és alkotótársa, Ádám Jenő köszöntötte az idős, de töretlen lélekkel dolgozó Mestert. Egész életében a nép kulturális felemelésén fáradozott, ebben a zenének kitüntetett szerepet akart biztosítani. Ezért idézi Ádám Jenő köszöntőjében az ókori görögöket, akiknek iskoláiban a musiké központi tárgy volt. Tanulja meg mindenki, kivétel nélkül, a zenei frás-olvasást kisiskolás korában, legyen az ének-zene a közösségnevelés/közönségnevelés méltán legfőbb eszköze, kerüljön közel ember az emberhez, nemzet a nemzethez. Daloljon, zenéljen az ifjúság, értse a zene üzenetét, amely semmi mással nem pótolható. Mindezt szigorúan csak tiszta forrásból merítve tegeye.

Ezeket az alapelveket nem volt könnyű érvényesíteni, bármilyen sűrűn változott is századunkban a magyar világ. Az 1956 utáni évek a legnehezebbek közé tartoztak. Az állampárt új irányelveinek kívánta alárendelni a művelődés és az oktatás egészét, az ének-zenei nevelést is. Új tantervek, tankönyvek előkészítése, kipróbálása, véglegesítése folyt, amit titkos, burkolt és nyílt ármánykodás egyaránt kísért. Kodály a törpe, de igen hangos szélsőbal támadásának középpontjába került, híveivel együtt s ezt támogatták a hivatalos zenei élet hangadói is, ha nemegyszer félszívvel, megalkuvó módon, mindenkinek megelégedését keresve. A Mester nem alkudott, hadakozott, mindenekelőtt az ének-zene oktatásáért, elszántan, de nem minden hajlékonyság nélkül. Ezeknek az éveknek sokirányú munkája most kezd – tényeken alapulva – körvonalazódni előttünk. Gazdag levelezése is előkerül az eddig féltve őrzött levéltári iratok közül, javítva esélyeit egy eddiginél valóságosabb életrajz megszületésének.

Mi is ezt kívánjuk segíteni e sokatmondó levélváltás közzétételével.

I. SZ. KODÁLY ZOLTÁN LEVELE BENKE VALÉRIA MINISZTERASSZONYHOZ, MELYBEN ELVI ÁLLÁSFOGLALÁSÁNAK MÓDOSÍTÁSÁT KÉRI

Igen tisztelt Miniszter Asszony!

Az ÉNEKESKÖNYV (III.–IV. o.) átnézése után vissza kell térnem legutóbbi beszélgetésünkre.

Őn azt mondta, semmi szükség, hogy élő költő verse tankönyvbe kerüljön. Ezt egyfelől én is helyeselni tudom. De másfelől itt a szükség: az énekek szövegei. A minisztériumtól sürgetően kívánt mozgalmi dalok szövegeit bizony nem költők írták, s a kizárt, de mégis hivatott költők irodalmi színvonalú versei helyett ponyvairodalom, óvónéni-költészet kerül a gyermekek kezébe.

Vajjon nem jutunk-e vissza, ahol azelőtt voltunk? – Egy hat elemű végzett cselédlányt kikérdeztem a harmincas években. Több mint 100 haszontalan verset tudott könyv nélkül, irodalmi értékű egy sem volt közte. Mind iskolában tanulta. Kezébe adtam Petőfit, nem érzett semmi különbséget: vers-vers. Nem lehetett már kifejleszteni érzékét az igazi irodalom iránt. Pedig azzal a fáradsággal megtanult volna 100 remekművet, és azon megérezte volna, mi az érték.

Ez aggodalmam közlésével akkori szigorú álláspontja revíziójára akarom kérni, mert ha a jó költőket kizárjuk az iskolából, megint egy nemzedék ízlését tesszük tönkre.

Kiváló tisztelettel

Budapesten, 1959. március 26.

Kodály Zoltán

Új Magyar Központi Levéltár (UMKLT) Benke Valéria miniszteri iratai. XIX-I-4-zz-823/1959. Min.

Eredeti gépirat, Kodály Zoltán tintás aláírásával. A levél feltehetően azonos a Legány Dezső által 930. sorszámon nyilvántartott, 1959. IV. 1. előttré keltezett, lappangónak vagy elveszítettnek nyilvántartott frással. Vö. Kodály Zoltán levelei. Szerk.: Legány Dezső. Zeneműkiadó Budapest, 1982. 262. oldal.

2. SZ.

Titkársága

*Kodály Zoltán professzor úr,
Budapest.*

Professzor Úr!

Benke Valéria miniszter elvtársnő jelenleg külföldön van. Professzor Úr hozzá írt levelét tehát csak 2-3 hét múlva fogja kézhez kapni.

Budapest, 1959. április 1.

Tisztelettel:

*(dr. Csabai Tiborné)
a miniszteri titkárság vezetője*

Uo. gépelt másodpéldány.

3. SZ. BENKE VALÉRIA LEVELE KODÁLY ZOLTÁNHOZ, MELYBEN RÉSZLETESEN KIFEJTI ÁLLÁSPONTIÁT

*Kodály Zoltán tanár úr,
Budapest.*

Igen tisztelt Tanár Úr!

Szeretném aggályait eloszlatni, ezért mégegyszer pontosan megfogalmazom álláspontomat az érintett kérdésben:

Gyermekeink változatlanul irodalmunk legértékesebb darabjait fogják tanulni az iskolákban. Ízlésük Petőfi, Ady, József Attila költészetén, klasszikus íróink prózáján fog fejlődni, nemesedni. A fiatalabb költő nemzedék szép, használható műveit sem akarjuk kirekeszteni a tankönyvekből, csak irodalomtörténeti anyagként nem kívánjuk tanítani azokat.

Szívesen közlünk tőlük is jó verses vagy prózai szövegeket. Különösen örülnénk, ha a dalta-nítást segítenék, kifejezetten erre a célra írt, művészi színvonalú versekkel, a nem megfelelőek helyett. Nevüket azonban nem közöljük, mert ez pedagógiai szempontból szükségtelen.

Budapest, 1959. április 23.

(Benke Valéria)

Uo. Gépelt másodpéldány.

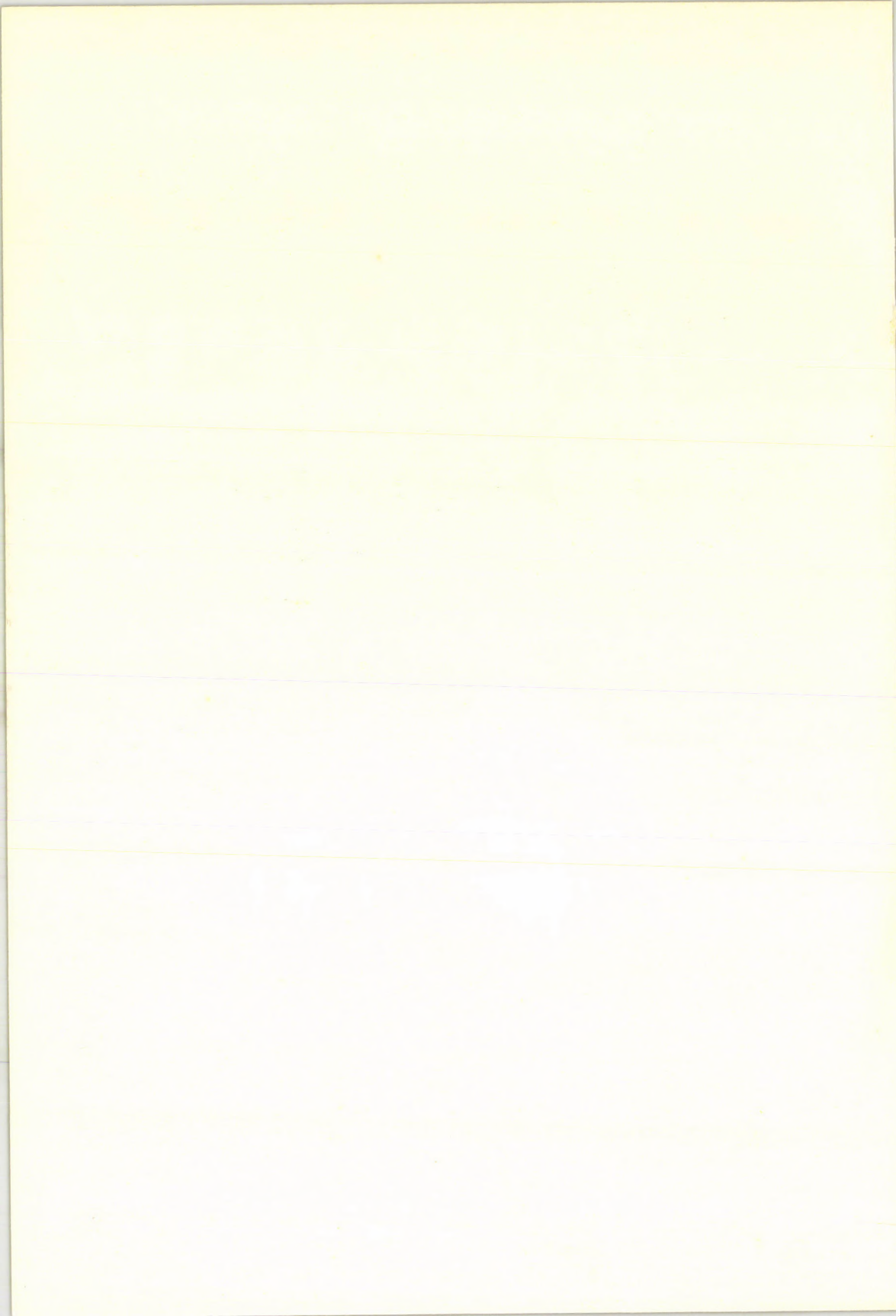
FV 57 U

Bukene



MAGYAR ZENE

19 **2** 91



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXII. évf. 2. szám

1991. június

TARTALOM

KAPRONYITERÉZ:	
A Kodály archívum szerkezete és funkciói	118
KECSKEMÉTI ISTVÁN:	
Kodály Zoltán zeneműveinek tematikus katalógusa	121
SZALAY OLGA:	
A nagyszalontai gyűjtés dokumentumai a Kodály Archívumban	124
VIKÁR LÁSZLÓ:	
Mit tanácsolt Kodály a gyűjtőutak előtt	128
PAKSA KATALIN:	
Magyar népzene kutatás a XIX. században – mai tanulságokkal	131
OLSVAI IMRE:	
„Hol vagy István király?”	141
SZOKOLAY SÁNDOR:	
A hit és a hazaszeretet Kodály művészetében	151
SZOMJAS-SCHIFFERT GYÖRGY:	
Ereszkedő kvintváltás a finn népzeneben	156
HALMOS ISTVÁN:	
Egy történeti réteg a magyar népzeneben.	161
– Zenés népszokásaink elterjedtsége.	174
VARGYAS LAJOS:	
Lírai népdalaink	177
SÁROSI BALINT:	
Egy „jaj-nóta”	181
EÓSZÉ LÁSZLÓ:	
Traduttori – tradittori? – Gondolatok egy Kodály-kórus angol és német kiadá- sa kapcsán	185
BREUER JÁNOS:	
Opus 4. – Egy Kodály-mű két alakja	191
LEGÁNY DEZSÓ:	
Kodály Zoltán idegennyelvű levelei	210
MOLNÁR ANTAL:	
Előljáró az opera esztétikájához II.	213

MAGYAR ZENE

Zenatudományi folyóirat

Megjelenik évente négyszer

A szerkesztő bizottság tagjai:

UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János

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

1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 117-6222/179

Kiadja az Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft. 1055 Budapest, Szalay u. 10-14. Tel.: 1127-870 .

Felelős kiadó: SZABÓ B. István.

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap-
előfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR), Budapest XIII., Lehel u. 10/A 1900 - közvetlenül vagy postautalványon, valamint át-
utalással a KHI 214- 96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj fél évre 100 forint, egész évre 200 forint
Index: 25 563

Készült a **Növény- és Talajvédelmi Szolgálat** Budapesti Intézete Nyomdaüzemében 15/1991

HU ISSN 0025-0384

A KODÁLY ZOLTÁN EMLÉKMÚZEUM ÉS ARCHIVUM

tisztelettel meghívja

a Kodály Zoltán születésének 108. évfordulója alkalmából

1990. december 15-én, szombaton fél 10 órakor
az Emlékmúzeum előadótermében
/Budapest, VI. Andrásy út 87-89./
tartandó

ZENETUDOMÁNYI ÜLÉSSZAKRA

fél 10 órakor

Az ülészakot megnyitja **Kodály Zoltánné**

Kapronyi Terézia: A Kodály Archivum szerkezete és funkciói

Kecskeméti István: Kodály Zoltán zeneműveinek tematikus katalógusa

Szalay Olga: A nagyszalontai gyűjtés dokumentumai a Kodály Archivumban

Vikár László: Mit tanácsolt Kodály a gyűjtőutak előtt?

Paksa Katalin: Magyar népzene kutatás a XIX. században -
- mai tanulságokkal

Bónis Ferenc: Múlt századi előzmények: történeti jelképek a XIX. század magyar zenéjében

Olevai Imre: "Hol vagy István király?"

Szokolay Sándor: A hit és a hazaszeretet Kodály művészetében

fél 1 órakor

Koszorúzás a Kodály körönd 1. számú ház falán elhelyezett emléktáblánál

Megemlékezést tart **Kertész Lajos** zongoraművész, a Magyar Kodály Társaság elnökségének tagja

Közreműködik a budapesti Erkel Ferenc Ének-
-Zenei Általános Iskola énekkara

Vezényel: **Szebellédi Valéria**

fél 2 órakor

Szomjas-Schiffert György: Ereszkedő kvintváltás
a finn népzeneben

Halmos István: Zenés népszokásaink elterjedtsége

Vargyas Lajos: Lírai népdalaink

Sárosi Bálint: Egy "jaj-nóta"

Breuer János: Opus 4. Egy Kodály-mű két alakja

Eősze László: Traduttori - traditori? Gondolatok
egy Kodály-kórus angol és német ki-
adása kapcsán

Legény Dezső: Kodály Zoltán idegen nyelvű levelei

Zárszó - **Ittész Mihály**

A KODÁLY ARCHÍVUM SZERKEZETE ÉS FUNKCIÓI

A budapesti Kodály Archívum 1990. április 28-án nyílt meg, ugyanannak a lakásnak – ma már Kodály Emlékmúzeumnak – a tőszomszédságában, amelyben Kodály 1924-től haláláig élt és alkotott. Páratlanul ritka szerencse, hogy az egész hagyaték érintetlenül együtt maradt, s az utódoknak csak folytatniuk kell azt a következetes munkát, ami már korábban – még Emma asszony életében – megkezdődött: a dokumentumok gyűjtését, rendezését és őrzését. Napjainkban a tovább-építés munkája folyik, a sokrétű állomány rendezett elhelyezése, re-prográfiai és restaurálási feladatok ellátása, a dokumentumok nyilvántartásának kiépítése, az állomány feltárása. A raktározás, konzerválás, nyilvántartás és a kutatás-szolgálat a világ minden archívumának feladata. A Kodály-Archívum funkcióinak különlegességét állományának egységére és az ehhez szervesen kapcsolódó kutatómunka sajátossága adja. Ezért szükséges mindenfajta Kodály-kutatáshoz a hagyaték, az életmű elsődleges forrásainak ismerete.

A hagyaték teljességét a múzeum és az archívum állományai közösen alkotják. A múzeum természetesen a műtárgy jellegű dokumentumokat őrzi, mindazokat, amelyek változatlanul maradtak a lakásban: többek közt a bútorok, hangszerek, festmények, képek, szobrok és népművészeti tárgyak. A mintegy hatezer kötetes könyvtár és Kodály kottatára csak helyileg része a múzeumnak; jellegénél fogva az Archívumhoz tartozik. Külön érdekessége, hogy számos kötetében Kodály eredeti bejegyzései találhatóak. Köztük van olyan is, amely egy-egy Kodály-kompozíció szempontjából forrás-értékű. Ilyen pl. egy Csokonai-vagy Kőlcsey-vers apró változtatása, amit azután ebben a megváltozott alakban a vers megzenésítésében láthatunk viszont. Az ilyen eredeti kéziratos bejegyzések, azaz „járulékos autográfok” a Kodály-hagyaték számos dokumentumában fellelhetők: kottákban (pl. Bartók egyzeneműkarainak első kiadásában), könyvekben, folyóiratokban, kéziratos kottamásolatokban – s ami talán a legérdekesebb – Kodály saját zeneműveinek különféle kiadásában is. Ez utóbbi akkor juthat különleges jelentőséghez, amikor egy Kodály-műben – pl. a „Marosszéki táncok” zongora-változatának első kiadásában – Kodály változtatást jegyez be saját példányába, ami majd a következő kiadásban már megvalósul. Mindkét említett járulékos autográf-fajta Kodály alkotóműhelyébe enged bepillantást. A kéziratos bejegyzésű Kodály-kiadványokat – különleges védelmük érdekében – elkülönítve őrizzük és tartjuk nyilván.

Az Archívum állományát *formai* és *tartalmi* szempontból tekinthetjük át. A *formai* kategorizálás dokumentumfélésekként történik; így négy csoportot különböztetünk meg: kéziratosokat, nyomtatványokat, hangdokumentumokat és képes ábrázolásokat. Ez utóbbiakhoz tartoznak az álló és mozgó képek, a néma és hangos filmek (köztük a TV- és video-filmek) is. – *Tartalmi* felosztás szerint mindegyik említett dokumentumfélése lehet zenei és nem zenei (azaz szövegi) tartalmú. Számunkra kiemelt fontosságú a *zeneszerző* Kodály ábrázolása, akár kéziratban, akár hangzó, akár képi dokumentumokban, akár nyomtatványokban.

Az Archívum állományának legértékesebb része a *kéziratok* nagy csoportja, ezen belül is Kodály eredeti kéziratos kompozíciói, vázlatai és töredékei. A kompozíciók kéziratainak

túlnyomó részét a budapesti Kodály Archívum őrzi; ugyanitt csak hasonlóképpen vannak jelen azok az autográfok, amelyek eredeti példánya más bel- vagy külföldi gyűjteményekben található, például az Országos Széchényi Könyvtárban, a Zeneművészeti Főiskola könyvtárában, az Operaház kottatárában, a Magyar Tudományos Akadémia könyvtárának kéziratárában, a Budapesti Történeti Múzeumban, a Piarista rendház gyűjteményében, – külföldön többek közt a British Library-ben vagy a Wiener Stadt-und Landesbibliothek-ben. Célunk, hogy a Kodály-zene primér forrásainak teljes gyűjteménye eredetiben, illetve kiegészítőleg hasonlóképpen, itt együtt legyen. Külön csoportban találhatóak a kottás Kodály-anyag különféle scriptoroktól származó másolatai, és megint másik csoportban azok a nem Kodály-zenék, amelyeket viszont Kodály másolatában őriz Archívumunk. A scriptorok között nem csak felkért fiatal másolókat találunk, hanem olyan rangosakat is, mint Bartók Béla, Ziegler Márta vagy Szabolcsi Bence, aki egyben sok magyar énekszövegnek (népdalnak és klasszikus versnek) német fordítójaként is szerepelt. Kiemelkedő szerepe volt az Archívum őrizte kéziratok tükrében Emma asszonynak, akinek kézírásával nem csak önálló zeneszerzőként, hanem főként Kodály-autográfok társ-scriptoraként, kotta- és énekszövegeinek leírójaként, de igen gyakran a nép- és műdalszövegek fordítójaként is találkozhatunk. A hangjegyes kéziratgyűjtemény külön csoportban őrzi az egykori Kodály-növendékek zeneelméleti, zeneszerzési tevékenységét és idegen szerzők Kodálynak beküldött, dedikált vagy dedikátlan zeneműveit is.

A hangjegyes kéziratok egészen elkülönített, nagy csoportja a népzenei kéziratoké. E nagyrészt támlapokból és gyűjtőfüzetekből álló kéziratcsoporton kívül a népzenei gyűjtemény alapvetően az MTA Zenetudományi Intézete Népzenei Osztályán található. Hangjegyes népzenei feljegyzések Archívumunk kompozíciós kottaifólióin is előfordulnak.

A manuscriptumok másik, kiterjedt területe a *szöveges kéziratoké*. Ide tartozik Kodály levelezése, tanulmányai, cikkei, beszédei, kritikái, feljegyzései. A kottakéziratokban és vázlatfüzetekben is találunk belőlük bőségesen. Mindezeknek egy jelentékeny része már megjelent Eöszé László, Bónis Ferenc, Vargyas Lajos, Legány Dezső, Breuer János és más Kodály-kutatók kötetében. – Részben az itteni népzenei anyag rendezése nyomán készült Bereczky János – Domokos Mária – Olsvai Imre – Paksa Katalin – Szalay Olga kötete Kodály népdalfeldolgozásainak forrásairól.

Az Archívumban őrzött *nyomatványok* közül elsőként a Kodály-kompozíciók kiadványait említjük. Célunk, hogy egy-egy Kodály-zeneműnek lehetőleg az összes kiadása hozzáférhető legyen itt az Archívumban. Az egykorú kéziratok bejegyzéseket tartalmazó kiadványokat megkülönböztető jelzeten helyezzük el.

A kompozíciók kéziratához és kiadványaihoz tartalmilag szorosan kapcsolódnak a nyilvános előadások adatait regisztráló műsorlapok és műsorfüzetek és a – néha sokkal kevesebb információt nyújtó – plakátok is. Külön csoportban őrzi az Archívum az egyéb kisnyomatványokat, így az okleveleket és díszokleveleket is.

Másik nagy csoport a zenei és nem-zenei *periodika* állomány, azaz a múzeális és kurrens folyóiratok, – az előbbieket olykor Kodály bejegyzéseivel. Xerografált gyűjtemény készül a periodikumoknak azokról a lapjairól, amelyeken Kodály-vonatkozás található; ilyenek a Kodály-művekről szóló tanulmányok és kritikák, Kodály-kompozíciók előadásairól szóló híradások és egyéb Kodály-előfordulások.

A *zenepedagógiai* dokumentumok elsődleges gyűjtő- és feldolgozó helye a Kecskeméti működő Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet, illetve ennek Archívuma. Egyébként a Kodálytól és Kodályról megjelent irodalmat a budapesti Kodály Archívum gyűjti és őrzi.

A kéziratok és nyomatványok mellett a harmadik fontos terület a *hangdokumentumok* gyűjteménye. Rendeltetése szerint ez valósítja meg igazán a zenei tartalmat: itt a zenemű hangzó formában reprodukálódik. Az Archívum célkitűzése, hogy Kodály összes publikált zeneművének hangdokumentumait (rádió- és hangfelvételeit) minden hozzáférhető előadásban másolatként megszerzeze. Ez lehetővé tenné az előadói ízlés és gyakorlat változásainak tanulmányozását is. A Kodály-kompozíciók mellett Kodály beszédeinek és nyilatkozatainak – Kodály beszédhangjának – egy-egy hangmáslatát is gyűjti az Archívum.

A hanggal kombinált képek – a néma- és hangfilmek – átvizetnek a *képes ábrázolások*

dokumentumaihoz: a gazdag fényképgyűjteményhez, rajzokhoz, metszetekhez. Tartalmilag idetartoznak többek közt Kodály önmagában és társaságban való ábrázolásai, a Kodállal kapcsolatban állt személyek képei, épületek, lakások, tájak ábrázolásai.

A nyilvántartás mindmáig a hagyományos könyvtári feldolgozáson alapszik és meg is marad ennél, amíg a kotta-autográfokon kívüli állományrészeknek kiépítése, végleges elhelyezése és alapvető feldolgozása be nem fejeződik. Ez lehet azután az alapja egy modern, számítógépes nyilvántartásnak.

Az Archívumot némelyek csak múzeumnak tartják, múltbéli relikviák őrzőjének, ahol csekély értelme lenne gyűjtőkörrel, gyűjtésről, gyarapításról beszélni. Tudjuk, nem így van. Az életmű, igaz, lezárt, mégis, további egykorú dokumentumai bármikor a jövőben is felbukkanhatnak, és azokat a teljességre törekvés igényével folyamatosan gyűjteni, megszerezni szükséges. De ugyanúgy azokat a dokumentumokat is, amelyek az életművel kapcsolatosan létrejönnek. A Kodály-vonatkozású dokumentum-gyűjtésnek tehát nem lehet sem tér-, sem időbeli határa. Csak az ilyen teljes körű gyűjtés lehet alapja annak a nemzetközi igényű tájékoztatásnak, ami elősegítheti forráskiadványok létrejöttét és elláthatja egy Kodály-kutatóközpont feladatát is.

KECSKEMÉTI ISTVÁN:

KODÁLY ZOLTÁN ZENEMŰVEINEK TEMATIKUS KATALÓGUSA

Ez az frás a Kodály-műjegyzék terén eddig végzett hosszú munkának első, kivonatos ismeretése abban a szűkre szabott keretben, amit az 1990. december 15-i Kodály-ülésszak az előadók számára lehetővé tett. A munkának jelentőségében is, terjedelmében is oroszlanrésze, a Kodály-kompozíciók autográfjainak és autentikus másolatainak analitikus leírása megtörtént, a katalógus egyéb rovatainak részben vagy egészben való feldolgozásával egyetemben.

Egy korszerű tematikus katalógus alapját a primér források között is tudvalevően éppen a kompozíciók és vázlatok eredeti szerzői kéziratai nyújtják. A legmunkásabb feladat épp ezeknek a rendezése és feldolgozása. Kodálynál ugyanis ritka az autográf tisztázat. Igaz, vannak az autográfok között igen szép kottalapok is: ilyenek főleg a fiatalkori kéziratokban és természetesen a hasonmás-kiadások részére készült pauszokon, a *Páva* és a *Concerto* szinte kalligrafikus partitúráiban találhatóak. A kottakéziratok túlnyomó része azonban hevenyészett vázlat és töredék, közöttük olyan is, amit a felvillant ötlet azonnali rögzítése céljából a hirtelen kezeügyébe került papírok üres helyeire írt, – villamosjegyre, csokoládé-reklámra, egy Zola-regény előzéklapjára, vagy szerencsésebb esetben a datálást is elősegítő papírokra: asztali naptárnak hetenként letéphetett lapjára, egy-egy meghívóra vagy körlevélre. Ilyenkor természetesen – ha nem szolmizációs betűkkel írt – szabadkézzel vonalazott szisztémákra róta hangjegyeit, kézírását többnyire beszorítva a kis méretű nyomtatványok szabadon hagyott centiméterjeire. Ilyenkor rendszerint nem juthatott hely címnek, énekszövegnek vagy más azonosító szövegnek a felírására. De alig jobb a helyzet a vázlatkönyvecskék vagy a szabad foliók (befűzetlen levelek) vázlatai, töredékei esetében. Vannak kotta-foliók – gyakran félbe, negyedbe vágottak is –, melyeknek szabadon maradt egész-, fél- vagy negyedszisztémáin akár nyolcféle különböző zeneanyag is elhelyezkedett, néha még kiradirozott szisztémákon is, azonosításra alkalmas utalás nélkül. Ugyanígy használta fel Kodály kottamásolókat által készített kópiák, zenekari szólamanyagok töredékeinek üres vagy félig-üres hátlapjait, emellett természetesen saját áthúzott kottakéziratait is, hogy később versójukra egészen másféle zenét írjon. A vázlattöredékek rendezését és azonosítását ez a nyilván nem takarékoskodásból, hanem a kéznél-levőség kényelméből származó papírfelhasználás is nehezítette. A vázlatok és töredékek nagy tömege arra is visszavezethető, hogy Kodály – a hagyaték egyéb részeihez hasonlóan – kottakéziratainak teljes anyagát megőrizte, diákkori kottaíráseitől kezdve, zeneakadémiai növendékeinek dolgozatainak keresztül a legkésőbbi vázlatokig. A rendezési-feldolgozási munkát az is bonyolultabbá tette, hogy a sok vázlat és töredék csak egy része realizálódott, egészült ki kompozícióvá vagy pedagógiai célzatú darabbá.

Maga a tematikus katalógus három részre oszlik a Bevezetésre, a Fő részre és a Függelékre. Alapnyelve: angol; a művek címei és a vokálisoknak szövegkezdetei magyar, angol, német, illetve az eredeti nyelven szerepelnek, de az elérhető források alapján, további nyelveken előforduló fordításokra is utalunk.

A *Bevezetés* többek közt felsorolja a korábbi Kodály-műjegyzékeket, röviden szól a jelen műjegyzék kialakulásáról, a jegyzékbe felvett és fel nem vett dokumentumfélésegekről.

A *Fő rész* a kompozíciók regisztrálásának a helye, a következő rovatokban: katalógus-szám, cím, alcím, apparátus, vokális mű esetében különböző nyelvű szövegkezdetek, dedikáció,

keletkezési idő, kotta-incipitek, kéziratos és nyomtatott források (utóbbiak általában a szerző halálozási évéig), a hazai és külföldi első-előadások adatai, a műre vonatkozó irodalom, végül a megjegyzések.

E rovatok közül csak a kéziratok leírása bővebb a másutt szokásosnál. A részletesebb leírásra főleg a vázlatok és töredékek elhelyezkedésének meghatározása és azok jellemzése késztetett: közölni célszerű tehát az egyetlen folióra zsúfolt töredékek közül az éppen regisztráltak a rectón vagy versón elfoglalt pontos helyét, az frószér megnevezését és színét, azt továbbá, hogy például folyamatos frásról vagy elnagyolt impúrurmról van-e szó, azt, hogy a töredék átragasztás vagy kiradírozás fölé került-e, s ha igen, mi lehetett alatta. – A kiadások sorában megkülönböztetjük azokat a példányokat, amelyek bejegyzéseket tartalmaznak Kodály, Kodályné Sándor Emma, ill. Péczely Sarolta, majd a szövegfordítók vagy más fontos személy kezétől.

A Fő rész legjelentékenyebb kérdése: a kompozíciók közlési sorrendjének kialakítása. Katalógusunk következetesen az *időrendet* érvényesíti, annak vállalásával is, hogy a pontos kronológiai besorolás gyakran lehetetlen, illetve csak a „től-ig” vagy a „terminus ante quem” megközelítéssel lehetséges. Az időrend következetes szem előtt tartása azzal az előnyös következménnyel is jár, hogy a kompozíciók életmű egész területét – éppen egységes áttekinthetősége érdekében – közös kronológiába foglaljuk: a korai gyakorlatokat és stíluskompozíciókat éppúgy, mint az érett műveket, az előadásra szántakat éppúgy, mint a pedagógiai célzatúakat, a teljes műveket éppúgy, mint az időrendben valamennyire elhelyezhető, azonosított és azonosítatlan töredékeket. (Az időrendbe semmiképp se sorolható vázlatokat és töredékeket a Fő rész legvégén közöljük). Fontos azonban, hogy a *feltűnő* megkülönböztetés és elválasztás érdekében az ifjúkori gyakorlatokat és kompozíciókat, valamint a pedagógiai célzatú műveket apró kottákkal-betűkkel közöljük, ezen felül már a katalógus-sorszámuk mellé, matematikai koeficienssek módjára, kitesszük a stúdiumra figyelmeztető *stud.*, illetve a pedagógiai gyakorlatra utaló *ped.* rövidítést. A jó áttekinthetőséghez még az is hozzátartozik, hogy töredékes kézirat esetében a FRAGMENT szót közvetlenül a cím-adatok alatt közöljük, a Kodály leírásában talált, megzenésítetlenül maradt költői szövegeket pedig a Fő rész után.

A tematikus katalógus harmadik része: a *Függelék*. Ez a legraktikusabb, mert legkönnyebben kezelhető rész, hiszen fejezetei sokféle szempont szerint és gyorsan teszik áttekinthetővé a zeneszerzői életművet; ezek a fejezetek avatják a leginkább „Nachschlagewerk”-ké, a kívánt szempontok szerint kényelmesen visszakereshetővé a kötet anyagát. Alábbi áttekinthetőségünk legutóbbja a kéziratokat, a kompozíciók primér forrásait veszi alapul.

Az *I. tábla* a katalógus-számok szerinti áttekinthetést tartalmazza. A párhuzamos oszlopok a tematikus katalógus számainak emelkedő sorát, az Eősze-műjegyzék megfelelő sorszámait, a kézirat-jelzetet, majd a kézirat sriptorát tüntetik fel. A sriptor leggyakrabban maga Kodály, de a kis számú egyéb leírók között találkozunk első sorban Emma asszony, majd Szabolcsi Bence, az akkori fiatalok közül Rác Ilona, majd Tóth Katalin kézvonásaival. Ez az áttekinthetőség természetesen megkülönbözteti a hivatásos és az azonosítatlan sriptorok kézvonásait is. Az utolsó oszlopban kap helyet az idegen possessorok megnevezése.

A *2. tábla* az Eősze-jegyzékből kiindulva mutatja be a jegyzék és a tematikus katalógus sorszámainak konkordanciáját. Minthogy az Eősze-jegyzék túlnyomóan publikált kompozíciókat regisztrál, ebben a táblában kiadatlan művek általában nem szerepelnek.

A *3. tábla* a zenei kéziratok helyrajzi listája. Több ez a Kodály-Archívum zenei kéziratának állomány-jegyzékénél. Az első oszlopban feltüntetett jelzet-csoportok ugyanis tartalmi, jellegbeli vonásokat is rejtenek. Az „Ms. mus. Nagyszombat” jelzet-csoport például a gimnáziumi, az „Ms. mus. Budapest 1900” jelzetű csoport a zeneakadémiai-egyetemi évekből származó kéziratokra utal. Az „Ms. mus. stud.” jelzet-csoportban a zeneakadémiai Kodály-növendékek dolgozataival találkozhatunk. Mindezeket a csoportokat még Kodály, illetve Emma asszony állította össze. Természetesen ugyanez mondható el a kotta-kéziratok zömét tartalmazó „Ms. mus.” jelzetű kéziratokról is, a legerjedelmesebb ilyen állományrészről; ez kis részben kézi és mechanikus másolatokat is magában foglal, a túlnyomó autográfok mellett. Megkülönböztetésükre újabban önálló jelzet-csoportok létesültek: az idegen sriptorok kópiáinak nyilván-

tartására „Ms. mus.-cop.”, a mechanikus reprodukciókéra „Ms. mus.-repr.” jelzéssel; az utóbbiak külső gyűjteményekben őrzött hangjegyes autográfok hasonmásai. Ez utóbbi csoport a legjellemzőbb megvalósulása annak a törekvésnek, hogy az Archívumnak a Kodály-életmű összes forrásait őriznie kell, – ahol nem lehet eredetiben, oly esetekben hasonmásként. – A helyrajzi számok melletti további oszlopokban az illető töredéknek a kéziratban belüli közelebbi hely-meghatározása, a külső lelőhely megnevezése, az utolsó két oszlopban pedig a mű címe és katalógus-száma szerepel. A 4. tábla érdekessége abban áll, hogy Kodály sok datálatlan kompozíciója között az összes datált zenekéziratot időrendben regisztrálja. A dátum mellett a címet és a katalógus-számot közöljük.

Az 5. tábla a dedikált kompozíciókat tekinti át, mégpedig *címük* betűrendjében. A következő oszlopokban a dedikált személy, illetve intézmény neve szerepel (ezeknek betűrendje a *nevek* mutatójában található). A következő oszlop azt jelzi, hogy az ajánlás csak a kéziratban, csak a kiadványban, vagy pedig mindkettőben szerepel-e. A katalógus-számot itt az utolsó oszlop tünteti fel.

A 6. tábla az apparátus szerinti áttekintést mutatja. Erre azért van szükség, mert a Fő rész a kronológiát követi, így ott a ciklusok egyes tagjai szétszóródhatnak a ciklustagok keletkezési ideje szerinti helyekre. Itt a ciklusokon belül a tagok együtt maradnak. A tábla első oszlopában a katalógus-szám, a másodikban a cím, a harmadikban az apparátus esetleg közelebbi megjelölése szerepel, a negyedikben a többnyire rövidített kottaincipit, a Megjegyzések oszlopában többek közt a publikálatlanságra utaló említése.

A 7. tábla arról tájékoztat, miként oszlanak meg a Kodály-kompozíciók kéziratjai a Kodály-Archívumon kívüli gyűjtemények között. Érthetően a magyar gyűjtemények vannak túlsúlyban, a külföldiek kisebbségben. Az a körülmény egyébként természetes, hogy a primér források túlnyomó többsége a budapesti Kodály-Archívumban van. Táblázatunk egy-egy oszlopa előbb a lelőhelyet nevezi meg (külön-külön csoportosítva a magyar és a külföldi gyűjteményeket), majd a mű címét, a kézirat jelzetét és a katalógus-számot közli.

A 8. tábla az frásképnek egy jellegzetes elemét, az általunk 2-es számmal jelzett violinkulccsal írt kéziratokat regisztrálja. Ez a violinkulcs lényegesen eltér a túlnyomó gyakorisággal előforduló, általunk 1-es számúnak nevezettől. A 2-es számú violinkulcs nagyrészt ifjúkori kéziratokban fordul elő, olyanokban is, amelyekben Emma keze is szerepel. Néhány olyan kéziratunk is van, amelyekben egymás közelében mindkét violinkulcs látható.

Az iménti áttekintések után három olyan is következik, melyek bár Kodállal kapcsolatosak: nem Kodály-kompozíciókat regisztrálnak. Az *első*: Kodály leírta vagy javította egyszerű népzene, egyházi ének, történelmi ének stb. Itt csak azokat jelezzük, amelyek valamely Kodály-kompozícióval közös kéziratban fordulnak elő. Ezek túlnyomó része ugyanis Kodály önálló népzenei kézíratain, lejegyzésein, támlapjain szerepel, s ezek kívül állnak e dokumentációs munka körén. – A *második* ilyen áttekintés a Kodály lemásolta idegen kompozíciókat regisztrálja. – Egy *harmadik* idetartozó összeállítás Emma asszony jelenlétét tekintené át saját és Kodály kézírataiban.

A Függelék utolsó nagy fejezete a *betűrendes mutatókkal* kezdődik. Ilyenek a (1) címek, alcímek, (2) vokális szövegkezdetek, (3) szerepnevek, végül (4) a személynevek kategóriái, közöttük (a) a Kodály-kompozíciók kézírataiban előforduló, (b) szövegírók, (c) fordítók, (d) scriptorok, (e) a Kodály-kompozíciók dedikáltjai, (f) a Kodálynak dedikált, illetve tiszteletére szerzett kéziratok kompozíciók szerzői és művek címe, (g) a Kodály-kompozíciók átróí, feldolgozói, a Kodály-mű címének és az átrás apparátusának megjelölésével.

Külön fejezet tekinti át a Kodály vonatkozású *irodalmat* és az arra vonatkozó összefoglalásokat, nyilvántartásokat. Az első rész a *Kodálytól* származó írások gyűjteményét és Kodály irodalmi műveinek megjelent bibliográfiáit, a második rész a *Kodályról* és életművéről szóló könyvek, tanulmányok, fontosabb folyóiratbeli és hírlapi közlemények válogatását regisztrálja. Az egyes kompozíciókra vonatkozó fontosabb irodalmi utalásokat leírások végén közöljük.

A Kodály Zoltán zeneműveinek tematikus katalógusa része azoknak a hasonló irányú zenebibliográfiai vállalkozásoknak, amelyek során Budapesten a Bartók-Archívumban, illetve a Liszt-Kutatóközpontban a Bartók-, illetve Liszt-kompozíciók tematikus katalógusa készül.

SZALAY OLGA:

A NAGYSZALONTAI GYŰJTÉS DOKUMENTUMAI A KODÁLY ARCHÍVUMBAN

A „Nagyszalontai gyűjtés” a Magyar Népköltési Gyűjtemény 14-es sorszámot viselő, utolsó kötete. Szerkesztette Szendrey Zsigmond, a nagyszalontai főgimnázium magyar-latin szakos tanára, Kodály Zoltán közreműködésével.¹ A sorozat főszerkesztője pedig a folklorista és irodalomtörténész Sebestyén Gyula, aki nem csupán szakmájának jelentékeny képviselője, hanem a nagyszalontai gyűjtés időszakában egész sor fontos szervezet és intézmény vezető tisztségviselője: így a Nemzeti Múzeum igazgatója, a Néprajzi Társaság alelnöke, az Ethnographia szerkesztője, a Kisfaludy Társaság Magyar Népköltési Gyűjtemény című sorozatának főszerkesztője, s nem utolsósorban a gyűjtésben érintett Folklore Fellows Szövetség magyarországi elnöke is.²

A nagyszalontai gyűjtés teljes kiadásának jelenleg folyó előkészítő munkája során új dokumentumok is előkerültek.³ Ezek alapján a megjelent kötet három szerkesztőjének szerepe a gyűjtés és kiadás létrejöttében olyan megvilágítást nyert, amelynek ismerete a Kodály-vonatkozások miatt különösen fontos.

A nyolc évig készülő, 1924-ben megjelentetett kötet a Kodály-kutatás szempontjából első-sorban két dolog miatt érdemel figyelmet. Az egyik az, hogy a folklórszövegeket publikáló sorozat korábbi köteteitől eltérően, ennek gerincét egy diákgyűjtés adja, amelyet a Kodály-szerkesztette függelék mintegy 50 dallama csupán kiegészít. A másik pedig az, hogy a főszerkesztői bevezetés és a Kodály által a dallamokhoz írt bevezetés között alapvető szemléletbeli különbség érződik, amelynek következményeit a közreadás tükrözi ugyan, de háttéréről mit sem tudunk.

Az ellentmondásokra magyarázatot legelőször a Kodály Archívumban őrzött két dokumentumban találtam: egy gyűjtői noteszben és egy „Szalontai gyűjtés, utijelentés” feliratú pár lapos kéziratban.⁴ A gyűjtésnek ezek alapján rekonstruálható eseményei további kutatásra ösztönöztek, s a vizsgálandó anyagot hamarosan a szerkesztők hagyatékából való 27 levéllel bővíthettem ki, amelyek közt pl. 6 publikálatlan Kodály-levél is van.⁵ E források tanulmányozása közben három kérdés foglalkoztatott: hogyan zajlott le a valóságban a nagyszalontai gyűjtés; mi rejlik a két szerkesztői bevezetés háttérében; miért vállalt Kodály közreműködést egy elveivel ellenkező kiadvány megvalósításában, azaz, hogy gyűjtésének egy kis hányada – s az is megcsontkítva – belekerüljön egy olyan dallamnélküli kiadvány függelékébe, amely tudományos színvonalában egyébként is alatta marad az általa szerkesztett zenei résznek.

A gyűjtés körülményeinek tisztázását rövid történeti visszapillantással kell kezdenünk. Nagyszalontán 1912-ben alakult meg a Folklore Fellows kötelékébe tartozó helyi gyűjtőszövetség, amely más, hasonló vidéki szövetségekkel együtt széles körű, főként diákok által végzett gyűjtést kezdeményezett és irányított a fővárosi központ útmutatása szerint. A munka egységesítő elveit a „Tájékoztató a Folklore Fellows Magyar Osztályának országos gyűjtéséről” címet viselő, tízezer meghaladó példányban kiosztott nyomtatvány szabta meg, amelyet Sebestyén az Ethnographia mellékleteként jelentetett meg.⁶ A legjobb munkák pályadíjakat nyertek. Szalontán a mozgalmat az akkor odakerült Szendrey Zsigmond vezette, aki tíz diák bevonásával több kötetnyi anyagot gyűjtött egybe. 1914-re ennek már csak válogatási, rendszerezési munkái voltak hátra. A Kodály Zoltán levelei 86. sz. leveléből megtudjuk, hogy Sebestyén Gyula már

1915 tavaszán megbízta Kodályt a nagyszalontai kötet zenei részének gondozásával, amelyet az 1917-es Arany-ünnepségek jubileumi kiadványának szánt. Sebestyén elképzelése az volt, hogy a felvételekre Kodály, Bartók és ő utaznának le. Kodálytól a végleges választ várva írja, hogy a szükséges összeget már félre tétette s megjegyzi: „*az a fődolog, hogy az örök életű nek tervezett kötet számára az Önök közreműködése okveilenül biztosítva legyen.*” A szalontai iskolagazgatónak is ír, hogy Szendreyt, akit a kötet szerkesztésével megbízott, mindenben buzdítsa, s egyben a felvételek előkészítésére is serkentse. Szendrey, aki 1916 nyarán már a katonatanfolyamosok osztályvizsgálóival, érettségiztetésével volt elfoglalva, igen készséges, sőt szeretne ott lenni a beénekeltetésnél. „*Nagy dolog lesz ez!*” – írja lelkesen Sebestyénnek. Kodály pedig azt jelzi Sebestyénnek, hogy a munkamegosztás miatt elég, ha egyikük megy, s Bartókkal úgy egyeztek meg, ezúttal ő, azaz Kodály lesz az. Kéri, hogy a szükséges hengereket a Néprajzi Osztályon foglaltassa le, mielőtt még azok a hozzá nem értő diákgyűjtők kezébe kerülnének, továbbá kéri az összes beküldött gyűjtőfüzetet, áttanulmányozás végett. A gyűjtés időpontja eközben szeptemberről októberre tolódik s a történelmi helyzet egyre kedvezőlenebb. Románia még a nyáron hadba lépett a Monarchia ellen, s őszre Erdély több vidéke háborús színtérré változott. Az indulást megelőző utolsó levelében Sebestyén ezt írja Szendreynek: „*Mivel az által szerkesztendő kötetnek ezek a félételek[...] igen nagy értéket fognak kölcsönözni, szíveskedjék minden rendelkezésére álló erővel oda hatni, hogy Kodály professzor úr minél több félévelt eszközölhessen. E célra minden anyagi áldozatot is készségesen meghozunk[...] Míg tehát alkalmas dallam akad, Kodály urat ne eresszék el Szalontáról!*” A levelet azzal zárja, hogy ő, a kezdő szüreti munkák miatt sajnos nem tud leutazni.

1916. október első hete Kodály első szalontai útjának időpontja. A kezdeti benyomásokat híven tükröző noteszben ezeket olvassuk: „*Első megdöbbenésemet az okozta, hogy az egész szövetség, elnökével együtt nem tudta az énekeseket megjelölni. A tanár katonáktól gyűjtött: egy sincs út. Maga pedig feltűnő kedvelen-hűvösen fogad. Ő egyetlen énekest sem szerzett, még a saját cselédjét sem tudta rávenni, annak nagyjától pedig azt az üzenetet adta át, hogy az atyáúri-tennek se dalol. Meglepett, mert »lelkes« embert vártam, egy fáradt és dolgot meguntat találtam.*” Az utijelentésben így ír: „*Arra elkészültem, hogy nem kis munka lesz. A 27 füzeten nagyszámú hibát láttam már első olvasásra. De a dolog sokkal bonyolultabb lett, mint vártam.*” Szendreyről kiderült, hogy a néppel semmilyen kapcsolata nincs, sehova se tudja elvezetni, énekeseket alig ismer. Katonagyűjtéseit jobbra kocsában leste el. A füzetek gazdáit, miután többségükben nem nevezték meg forrásait, össze kellett hívni, hogy Kodálynak felvilágosítást adjanak. Nagy részük azonban vagy nem volt elérhető, vagy nem emlékezett az adatközlőre. Ha egy-egy adatközlő mégis előkerült, az meg nem akart énekelni, sokat pedig meg sem lehetett találni, mert háborúban volt, hadifogoly volt, meghalt vagy elköltözött. A diákokról kiderült, hogy egy kivételével, szövegeiket más füzetekből, sőt könyvekből másolták, akadt olyan is, aki vásárlás útján jutott hozzá. Apránként bevallották Kodálynak, hogy egyébként pedig diktálás után írták a szövegeket, énekelve sohasem hallották. Az írásból másoltakról még az is bizonytalan volt, hogy egyáltalán ismeri-e, éneklie-e valaki Szalontán. Kodály először a füzetekkel próbálkozik, de az énekesek új variánsait, netán versszakait lehetetlenség beírni a zsúfolt frások közé. Azután az énekeseket kérdezi, s a vele lévő két diák megpróbálja a szövegeket villámgyorsan kikeresni a füzetekből. Mutatók híján azonban ez is kudarcba fullad. Végül Kodály az időpocsékolást megunva gyűjteni kezd, mintha az eddigi nem is létezett volna. Mivel „Szendrey csupán megmutatta a diákokat és a sorsára bízta” ezért az énekesek felderítését előlrol kellett kezdeni. Eközben újabb nehézségekkel néz szembe: az emberek kezdeti lelkesedése, amellyel azelőtt úton-útfélen ajánlkoztak addigra ugyancsak alábbhagyott. A noteszbe ezt jegyzi fel: „*Háborús aggodalom, nyomorúság és gyász minden házbán.*”

A gyűjtés mégis lassanként beindul. Az éneklés eredményeit olykor összevetve a füzetekbe írt szövegekkel, hamarosan kiütköznek a diktálásból eredő hibák, megtévezve a lejegyzők hanyagságából fakadókkal, hiszen honnan is tudták volna, milyen pontosnak kellene lenniük. Szendrey munkája – írja Kodály a noteszben – „*arra szorított, hogy összeírta, de változatlanul az egyes gyűjtők adalékait, rendezte, kijavította a tájszólást, a gyűjtők nevét elhagyta, ezt most pótolni nehéz, majdnem lehetetlen. Szendrey ugyan állítja, hogy amit ő a gyűjteménybe*

felvett, az mind él dalban, s ő hallotta, de ellene szól, hogy annyi hibát eresztett át észrevétlen, és ellene szólnak saját följegyzésének hibái is. Ha utánajárt volna se tudta volna, ezt tőle (botfűlő) nem is várható. Aki dalt gyűjt, kell értenie annyit a zenéhez, hogy meg tudja különböztetni két dallamot egymástól.” A végkövetkeztetést Kodály az utijelentésben fogalmazza meg: „Összehasonlítva a fiúk gyűjtését azokkal, amelyeket hallanom sikerült, ki kell mondanom, hogy az anyag úgy, amint beküldték, pontos ellenőrzés (újra meghallgatás) nélkül hasznavehetetlen[...] Kisebb-nagyobb hibákkal annyira tele, hogy ez alapján kötetet kiadni kész veszedelem[...] Szövegeik csonkák, pontatlanok, megbízhatatlanok, szóval tudományos szempontból értéktelenek.” A tanulságokat általánosítva Kodály elkeseredéssel és aggodalommal látja, mi forog kockán. „Ez a dallamtalan rendszer – írja az utijelentésben – többnyire beteg szövegeket produkál, még a nem diákgyűjtők kezében is. Meggyógyításuk kétannyi idő, költség, munka mint a jó felvételéé. A Folklore Fellows jelentése közel 20 ezer szövegről szól, 100 dallammal. Azt a 19.900 szöveget láthatlanba is hasznavehetetlennek lehet mondani.” A noteszbeli fogalmazás még élesebb: „Szendrey óriási munkájával megüti a mértékét a Kisfaludy Társaság utolsó köteteinek. De kérdés: ez megüti-e a mai tudományos felfogás mértékét?”

Itt tehát már nemcsak egy vidéki tanár hozzá nem értéséről van szó, hanem az uralkodó szemléletről, amelynek Sebestyén, pozíciói révén is befolyásos képviselője volt, jóakarattal, ügybuzgalommal telve.

A gyűjtőnoteszben egy tervezett előadás részeként Kodály több helyen is megfogalmazza a dallam és szöveg összetartozásáról, együttes gyűjtésükről vallott nézeteit, hivatkozva a külföldi tudományos felfogás ezirányú előrelépésére és saját gyűjtési tapasztalataira. Jegyzetei, mintha egy vitában elhangzott vádra, a „zenei egyoldalúság” vádjára frott válaszok lennének: „Dallamok nélkül ma már szöveget közölni: tudományos elmaradottság. Nemcsak dísz a dallam: sok esetben *conditio sine qua non*: rímizálni se lehet anélkülle”. [...] „Egyoldalú zenész szempont? tisztázni kell, a dal nem költemény, nem csak költemény. Két művészet járul hozzá létrejöttéhez, két művészet szempontjából kell nézni, ha egészen látni akarjuk. Mi azon fázadozunk, hogy a soká elválasztott két alkotó része megint egyesüljön (mint test és lélek) mert lélekelen hull a dal dallama nélkül[...] Talán több joggal nevezhető egyoldalúnak az a mód, amelyen immár 70 éve kezeli a Kisfaludy Társaság a népdalt.”

A noteszban és az utijelentésben fel-felbukkanó gondolatok összefüggő megfogalmazását láthatjuk viszont a Visszatekintés 3. kötetében, a Kodály-hagyaték kézírata alapján közreadott „Javaslat a Folklore Fellows Tájékoztatójának kibővítésére” című írásban⁷. Részleteket idézek: „Bartalus: Magyar Népdalok előszava: »Ma már vita tárgya sem lehet az, hogy a népdaloknak teljes kiadása csak az által eszközölhető, ha szó és dallam együtt vétetnek fel.« És íme, még ma is vita tárgya[...] Lehet-e még korainak vagy egyoldalúnak tartani azt a felfogást, mely egyenlő jogokat követel a dallamnak és szövegnek?[...] Nagy célt segítene előmozdítani a Folklore Fellows, ha 1. ezentúl nem hirdetne többé pályadíjat pusztá énekszövegekre, csak dallamosakra; 2. ha nem adna ki nyomtatásban énekszövegeket dallam nélkül, legfeljebb, ha minden kísérlete a dallamok megszerzésére eredménytelen marad.”

A kutatás jelenlegi stádiumában nem tudjuk még, hogy Kodály pontosan mikor és hogyan fejthette ki álláspontját Sebestyénnek, hiszen a kötet miatt többször is találkoztak. Kettőjük levelezése mindig udvarias, és kölcsönös tiszteletről tanúskodik. Kodály néhol érezhető kritikája vagy szemrehányása is mindig tompított, a gyűjtéssel kapcsolatos elveit pedig alig érinti. Kodály a dallamokhoz írt bevezetőjében említi, hogy szakemberek előtt beszámolt tapasztalatairól, de sem ilyesminek, sem az idézett „Javaslat”-nak hivatalos visszhangjáról nincs tudomásunk. Nem tudjuk, hogy a főszerkesztői bevezetőben hivatkozott Kodály–Bartók-féle beadvány ezzel azonos-e, vagy másról van szó. Sebestyén 1920-ban kelt levelének egy talányos értelmű mondatában utal rá mindössze, hogy ismeri: „A zenei gyűjtés methodikájára vonatkozó indítványom nálam van – Kereszty kiegészítő véleménynyilvánításával. De én a mostani eljárás módszerét óhajtánám az Ön kívánsága szerint szövétni. Mert hiszen ez minta kötetek akar ám lenni a későbbi gyűjtéseknek is.”

Feltételezhetjük azt is, hogy már a gyűjtés során vezetett noteszben is erre hivatkozik Kodály: „Mennyire másképp menne mindez, ha indítványainkat a Társaság magáévá tenné!”

Ebben az esetben a „Javaslat” korábbi keltezése sem kizárt. A gyűjtés, és a Kodály-reflexiók ismeretében könnyű lesz felismerni most már a „Nagyszalontai gyűjtés” Sebestyén által írt bevezetőjében az egyenesen Kodálynak címzett választ, mintegy a háttérben lezajlott vita végszavaként:

„Szerinte – ahogy ezt kitűnő társával, Bartók Bélával, a Kisfaludy Társasághoz benyújtott egyik beadványában szintén szóvá tette – a népdalgyűjtő csak akkor végez teljes munkát, ha a szöveggel együtt a dallamot is lejegyzi, vagy fonográfba énekelletti. Mi ebből a kétségtelenül értékes gyűjteményből mégis csak a legjellemzőbb módon emlékeket közöljük. Mert egy zenével hivatásszerűleg nem foglalkozó irodalmi testület szerintünk nem tekintheti a zenei gyűjtést feladatának.

Az kétségtelen, hogy a népdal a nép ajkán csakis énekelve él. Együgyűbb diktáló a szöveget külön-külön el sem tudja jól mondani. Ezért aztán a szövegkiadásokban sok ritmus-hiba is található. Viszont az is kétségtelen, hogy a dallam és szöveg ritkán születik meg együtt. [...] Bartalus István számos közös dallamú népdalszöveget jegyzett le és adott ki. Jegyzett le, vagy kezdősoraik szerint jegyzékbe vett Kodály Zoltán is Nagyszalontán eleget. Bele kell tehát nyugodnunk abba, hogy rendszerint a szövegnek is és a dallamnak is külön lelki adomány a forrása. Ezért tudja a nép is külön élvezni a szöveg nélküli hangszeres zenét, mint ahogy Gyűjteményünk olvasói is zavartalanul tudják élvezni a dallam nélküli népdalszövegeket. Sőt határozottan állítható, hogy zenéhez nem értők élvezetét ilyen esetben a dallamközlés és a velejáró szövegűtmezés zavarni szokta.”⁸ – érvel a sorozat főszerkesztője.

Ezek után hátra van még a kérdés: miért vállalta Kodály mégis az adott körülmények között a gyűjtést Nagyszalontán, s az anyag közreadását, akár csonka formában is?

Az indítékok között gondolhatunk a lelki rokonságra, amely őt Arany Jánoshoz kötötte; gondolhatunk a bekövetkező történelmi események előérzetére (amelyek közben Nagyszalontát is elszakították); gondolhatunk a háborús infláció közepette a kiadás lehetőségére (hiszen egész sor terv meghiúsult). Végül azonban be kell értnünk azzal a két egyszerű indokkal amelyet Kodály maga fogalmazott meg az útijelentés elején: „Megvallom, nem szívesen vállalkoztam. Járt nyomon jární, más rossz munkáját foltozni nem kegyerem. Tiszta munkát szeretek. Elvállaltam: 1. hogy a gyűjtés ügyét tőlem telhetőleg szolgáljam. 2. egyúttal a diákgyűjtés értékéről önálló ítéletem csak úgy lehet, ha ilyen mélyen tekintek bele.”

Mi pedig, akik remélhetőleg hamarosan a teljes Kodály-gyűjtés kiadását kézbe vehetjük, elmondhatjuk, hogy a nagyszalontai gyűjtésnek, a lejegyzett 320 dallam tudományos értékén túl, számunkra erkölcsi tanulsága is van.

JEGYZETEK

¹ Nagyszalontai Gyűjtés. Gyűjtötte a Folklore Fellows Magyar Osztályának Nagyszalontai Gyűjtő Szövetsége. Kodály Zoltán közreműködésével szerkesztette Szendrey Zsigmond. Budapest, Kisfaludy Társaság, 1924.
Magyar Népköltési Gyűjtemény (Új folyam.) XIV. kötet. Szerk. Sebestyén Gyula.

² A Folklore Fellows nemzetközi tudományos szövetséget az 1900-as évek elején finn és dán folkloristák kezdeményezésére alapították Helsinkiben, kifejezetten tudományos céllal, az őszehasonlító folklórkutatás elősegítésére. Legfontosabb célja az volt, hogy a tag-nemzetek megféle nyomatott vagy kéziratos folklórányagát számbavéve, azokat valamilyen világnyelven a nemzetközi kutatás rendelkezésére bocsássa. Ezen túlmenően többek között javasolta a nemzeti határokon belüli gyűjtőmunka egységes szempontú megszervezését, összefogását. Magyarország 1908-ban csatlakozott a felhíváshoz, és a Magyar Néprajzi Társaság Katona Lajos, az akkori elnök kezdeményezésére belépett a szövetségbe. Katona halála után 1911-től Sebestyén Gyula vette át a magyar szekció elnöki tisztjét. Országos mozgalmat indított a gyűjtési egyenlenségek és hiányosságok felszámolására. Vidéki vándorgyűléseken igyekezett a gyűjtésbe bevonnai a néptanítókat, teológusokat, jegyzőket. A vidéki városokban sorra alakultak a helyi gyűjtőszövetségek felhívásai nyomán.

³ A Magyar Népköltési Gyűjtemény Új folyamának 1989-től ismét feléledő sorozatát Voigt Vilmos szerkeszti a Magyar Néprajzi Társaság megbízásából. A sorozat zenei forrásokat is közlő részét Martin György dolgozta ki közvetlenül halála előtt. Az ő javaslatára a sorozat kezdő-folytató XV. kötete Kodály nagyszalontai gyűjtésének teljes kiadása. A szerkesztésére e beszámoló írója kapott megbízást.

A gyűjtéshez tartozó dokumentumok közül jelentősek a Kodály Archívumban őrzött gyűjtői jegyzetek, Sebestyén Kodályhoz írt levelei, valamint a Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárában (EA) őrzött Sebestyén-hagyatékbeli szerkesztői levelezés, Szendrey Zsigmond levelei és a nagyszalontai diákgyűjtés anyaga.

⁴ Kodály Archívum Népzenei Anyaga N-28.238 valamint N-53.214.

⁵ L. a 3. jegyzetet és EA 13319, EA 13148, *Kodály Zoltán levelei* (Szerk. Legány Dezső, Bp. Zeneműkiadó 1982.) 86. sz.

⁶ In: Ethnogr. 23. évf. 1912. 200–213.

⁷ In: *Kodály Zoltán: Visszatekintés*. 3. kötet. (Közread. Bónis Ferenc. Bp. Zeneműkiadó, 1989.) 284–286. l. Az írás Bónis Ferenc által feltételezett dátuma: 1920.

⁸ L. 1. sz. jegyzet l.m. X–XI.

VIKÁR LÁSZLÓ:

MIT TANÁCSOLT KODÁLY A GYŰJTŐUTAK ELŐTT?

Közel négy évtizede, az ötvenes évek elején, amikor Olsvai Imrével, Sárosi Bálinttal és Tóth Margittal Kodály tanítványai voltunk a Zeneakadémia Zenetudományi Tanszakának népzenei tagozatán, havonként általában egyszer került ránk a sor, hogy az ország néhány faluját népzene gyűjtés céljából felkeressük. Erről szeretnék most röviden szólni, hogy miként történt a helyek kiválasztása és arról is, hogy milyen gyakorlati tanácsokkal látott el bennünket a Tanár Úr közvetlenül az utak előtt.

A falvak kiválasztásában őt az alábbi szempontok vezették:

1. visszamenni korábbi gyűjtőhelyekre, tekintet nélkül a közben eltelt időre,
 - a) az ő gyűjtőhelyeire,
 - b) mások gyűjtésének a helyére,
 - c) valamelyik faluba, ahol korábban már mi is jártunk.
2. Egy nagy térségen gyakran együtt kerestük ki a városoktól, a vasúttól, esetleg az autóbustól is messzebb fekvő falvakat, ahol legjobban meghúzódhatott a hagyomány, ahol a legnagyobb reménye látszott annak, hogy ott még értékes zenei adatokat találunk.
3. Elmenni olyan, leginkább külföldi helyekre, amelyek mindaddig megközelíthetetlenek voltak, s nagy értékű dallamokat ígérnek.

Aki már próbálta, az tudja, hogy a gyűjtést egészen pontosan megtervezni nem lehet, de nem is érdemes. Minden út egyedi és megismételhetetlen. Valamennyi alkalommal számolnunk kell tehát a vártnál jobb vagy rosszabb eredményekkel is.

Most néhány példával illusztrálok az eddig elmondottakat.

A Somogy megyei Karád esete kétszeresen is érdekes. Ott, 1934-ben Dávid Gyula, Kodály zeneszerző tanítványa kezdte el a gyűjtést s olyan jó anyagot talált, hogy ennek további tanulmányozására magát Kodályt is rávette. Ő 1934 és 1938 között többször is elment Karádra gyűjteni, majd a falu fennállásának 800 éves jubileumára egy remek férfikart is komponált saját gyűjtésének négy dallamából. Tizennégy év múltán, 1952-ben engem küldött Karádra. Mielőtt elindultam kezembe adta a Dávid Gyula által letisztázott, kemény barna papírban tárolt mintegy 200 támlapot, melyből 57-en Kodály szerepelt mint gyűjtő. Nem volt meglepő, hogy akkor még sokan éltek a harmincas évek énekesei közül, akik jól emlékeztek Kodályra is, Dávidra is. 1952 és 1956 között, tizenkét alkalommal, aránylag könnyű szerrel közel 1200 új dallamvariánst sikerült Karádon gyűjteni és egy részét magnetofonnal is felvettük.

Egy másik, hasonló példa a zoborvidéki utógyűjtés. Kodály mint tudjuk, 1906-tól 1916-ig majdnem minden évben visszatért a nyitrai magyar falvakba s ott páratlan értékekkel gyarapította a magyar népdalok gyűjteményét. Többet műveibe is belefoglalt. Ebből az anyagból mindenekelőtt a lakodalmi és a szentiváni énekek érdemelnek külön említést. 1956 szeptemberében aspiránsi munkám úgy kezdődött nála, hogy megnéztük Nyitra megye térképét s azt a feladatot adta, hogy – bár közben már mások jártak ott – nézzem meg mi történt egy félszázad alkatt, énekliek-e még az általa gyűjtött dallamokat? Külön is felhívta a figyelmemet a lédeci „Hojeda”-ra, hogy minél pontosabb adatokat gyűjtsek róla, mert nem volt

egészen világos az, amit annak idején neki elmondtak. Ezt negyven év alatt sem felejtette el. Akkor, majd még 1958 őszén Lédectől Gerencsérig valamennyi magyar faluban megfordultam, két és fél hónap alatt Ghymesen, Menyhén, Kolonban, Zsérén, Bédén, Csitáron összesen 700, meglepő módon még frissen élő, tipikus zaborvidéki dallamot lehetett újra megörökíteni. Amiről az 1906-ban megjelent Magyar népdalok jegyzeteiben azt olvashatjuk, igazán az utolsó órában sikerült fölfedezni, az egy félévszázad múltán még mindig élt néhány öregasszony emlékezetében.

1962-ben, már a Népzene kutató Csoportban, arra biztatott, hogy menjek el az erdélyi Udvarhelybe, hiszen Vikár Béla 1900-as gyűjtése óta nemigen járt arra senki. Ő maga is csak egy faluban volt. Kelet-erdélyi útjai leginkább Csíkba vezettek. „Ki menjen oda, ha nem egy másik Vikár.” – tréfálkozott. A Néprajzi Múzeumban kiírtam magamnak nagyapám öccsének teljes udvarhelyi gyűjtését és 1962/63 fordulóján Lövétén, Homródalmáson, Homród-szentmártonban és Kénoson vettem magnetofonra néhány tucat helyi dallamot, köztük a ritkaság számba menő regölést: Porka havak esedeznek, de hó reme, róma, két sorral még gazdagabban is mint ahogy az a század elejei közlésben szerepelt. Teljes egészében szalagra került a már csak Lövétén élő évvégi hálaadó istentisztelet, egy fríg Te Deum is, amely bizonyossága a valaha nagyobb körben élő, gazdag magyar egyházzenének.

Több más alkalommal Kodály tanácsára elzárt vagy éppenséggel határszéli kis falvakat kerestem fel, olyanokat, ahol tudomásom szerint még senki nem járt népdalokat gyűjteni. Így jutottam el a borsodi Trizsbe, a Pest megyei Ipolytölgyesbe, a vasi Csörötnekbe, Somogyban Szenyérre, Baranyában Martonfára, hogy csak néhányat említsek a meglátogatott másfélszáz falu közül. Erre mind Kodály inspirált, nélküle aligha ismertem volna meg az ország sok szép táját és az odavalósi jó embereket.

Végül a Szovjetunió-beli Volga-Káma vidéket kell említenem, amelynek zenéjét Bartók és Kodály is régóta nagy érdeklődéssel kísérte, de odamenniök nem lehetett. Kodály többszöri hathatós támogatása kellett ahhoz, hogy 1957 és 1979 között Bereczki Gábor nyelvészsel, 12 alkalommal felkereshettük az ott élő finnugor és török népeket s 287 falujukban 3652 dallamot vehettünk fel. A kutatás eredményeit Kodály egész életében megkülönböztetett figyelemmel kísérte.

Az utak előtti felkészülés fontos része volt, hogy az akadémiai Népzene kutató Csoportban, a Néprajzi Múzeum Zenei Osztályán vagy a Népművelési Intézet dalgyűjteményében fel kellett deríteni az előzményeket. Volt-e már gyűjtés a kijelölt faluban, ha igen, mikor, vagy ha ott nem, akkor valahol másutt a környéken? El kellett készíteni a már megörökített dallamok és szövegek jegyzékét. Célszerű volt megjelölni a helyi dallamtípusokat s kiírni az énekesek nevét s korát. Mindez nagyon megkönnyítette a falusi gyűjtést s általában jobb eredményeket hozott, mintha előkészületlenül mentünk volna oda. A teljességre törekvő, több falura kiterjedő gyűjtések mellett, Kodály erősen szorgalmazta, hogy csak egy faluról, egy családról vagy akár csak egy, kiemelkedő tudású énekesről készítsünk monográfiát. 1950 táján már viszonylag kevés fehér folt volt az ország népzenei térképén, a szakemberek előtt már eléggé ismert volt, hogy mi van a felszínen, de – ahogy Kodály mondta – „mélyfúrásokra” változatlanul szüksége volt és van ma is a magyar népzene kutatásnak. Volt is mind-egyikünknek egy-egy kiváló énekes vagy egy-egy gazdag zenei hagyományokat őrző faluja. Vargyas Lajos: A falu zenei élete, Járdányi Pál: A kidei magyarság világi zenéje, Halmos István: A zene Kérsejében c. munkája volt a kívánatos úttörés, melyet Kerényi György, Jagamas János, Sztareczky Zoltán, Barsi Ernő és mások hosszabb-rövidebb hasonló jellegű munkái egészítenek ki. Az egy faluban, minden zenei adatra kiterjedő monografikus gyűjtés mellett – különösen az MNT első öt kötetének szerkesztése során – az is fontossá vált, hogy egy-egy gyűjtőúton pl. csak jeles napi vagy csak lakodalmi vagy csak sirató dallamokat gyűjtünk több szomszédos faluban, hogy minél teljesebbé tegyék e kötetek tartamát. Az V. kötet előszavában olvashatjuk, hogy míg 1918-ig összesen 37, majd 1919 és 1951 között 48 siratót sikerült megörökíteni, addig 1952 és 1963 között 506-at, amiben nagy része volt természetesen a magnetofonnak is, mellyel szinte korlátlan időtartamú és jó minőségű felvételeket készíthettünk, szemben a három perces, recsegő hengerekkel.

Kodály mindannyiunkat arra biztatott, hogy gyűjtőfüzeteinkbe minél több adatot jegyezzünk fel. Mindent le kell írni – mondta –, de felvenni csak a legjavát érdemes. A mai gyűjtők már nagyon eltávolodtak ettől. Mindent felvesznek s alig írnak le valamint. Egyesek azt mondják, hogy Kodály élete nagy részét a fonográf világában élte, akkor, amikor még spórolni kellett az anyaggal s ezért intett takarékosagra még a magnetofon korában is, amikor erre már nem volt szükség. Aligha valószínű azonban, hogy ez volt az oka a felvételek megszüntetésére vonatkozó tanácsának. Kezdetől, 1953-tól – láttuk – nagy érdeklődéssel figyelte a magnetofon használatát, a lemezvágás munkáját, mindig is érdekelték az új technikai eljárások. De tudatában volt annak, hogy mennyi minden más is vár még a gyűjtőre a felvétel után, hogy rendbe tegye anyagát: jegyzőkönyv készítés, a lemezbortó kitöltése, kartonok kiegészítése s maga a részletes dallamleírás, amelyet csak a legjobb példák esetén tartott szükségesnek, egyébként nem. Tudta, hogy a tömeges felvétel felesleges nyüggé válhat s állandó, egyre nagyobb elmaradást von maga után. A dalok helyszíni leírására vonatkozó tanácsa magába foglalta természetesen a dalok teljes szövegét is, mert jól tudta, hogy a dal szövege sok esetben hiányos marad, ha azt ott, akkor az az énekes jelenlétében nem rögzítjük. Egy furcsán ejtett szó, egy helyi név vagy egy fogatlan öreg olyan szótágot produkálhat, amit – még ha magyarul van is – később már nem lehet megérteni. Még inkább így van ez az idegennyelvű szövegekkel.

Visszatérve a magnetofon túlzott használatához idézzük ismét Kodályt: „Ne gyűjtsük a Csáki szalmáját” – cseng vissza tanítványai fülébe, mert túlságosan kényelmes és felesleges is válogatás nélkül mindent felvenni. Sok dallam esetében elég, ha annak csak írott nyoma van.

MAGYAR NÉPZENEKUTATÁS A XIX. SZÁZADBAN – MAITANULSÁGOKKAL

Kodály Zoltán becses forrásként értékelte népzeneink 19. századi feljegyzéseit. Publikálta Mindszenty Dániel, Udvardy János írásait,¹ Arany János népdalgyűjteményét,² valamint nagyszámú múlt századi kottát dolgozott be saját kéziratos gyűjteményébe, az ún. *Kodály Rendbe*.³ Másfelől ismert az az erős kritika, amivel főként a 19. század második felének népzenei kiadványait illette.⁴ E kritika ma is helytálló, mégis az azóta felgyűlt hatalmas, hiteles népzenei anyag birtokában és a népzene kutatás intézményes kiépülése után a 19. századi elődök munkásságából⁵ újabb időszerű tanulságok vonhatók le.

A legfontosabb 19. századi gyűjtőket-gyűjteményeket a mellékelt táblázat sorolja fel. Már ez a kivonatos összeállítás is érzékelteti az idevágó munkák mennyiségét. A feljegyzett anyag minősége azonban rendkívül vegyes: a népdaloknál általában jóval több a régi és újabb magyar és idegen műdal – rokokó, verbunkos, majd később népies stílusban. Néhány gyűjtő – Almási Sámuel, Mindszenty Dániel, Arany János – megkülönböztetve jelölte a népdalokat, de ez a minősítés gyakran nem fedti a valóságot. Legmagasabb a népdalok aránya Kiss Dénes és Arany János gyűjteményében. A polgárosodási folyamat fölerősödésével azután egyre több nyomtatott gyűjtemény jelent meg a század második felében, melyek már címükben is népdalgyűjteménynek deklarálták magukat (Táblázat 7–11), de népdalok helyett főként népies műdalokat tartalmaznak, melyek éppen ebben az időben keletkeztek és váltak hallatlanul népszerűvé – ahogyan Kodály mondja – a népkultúrából már kinőtt, de a magas kultúráig még el nem jutott rétegek között.⁶ Végül a leghitelesebb gyűjtemény Kiss Ároné,⁷ aki az óvodai tandalokat válogatásából kihagyta és valóban népi játékdalokat adott közre.⁸ (Ezekből egyébként Kodály Zoltán többet feldolgozott gyermekkori műveiben.)

1. TANULSÁG: A NÉPDAL-FOGALOMMAL KAPCSOLATOS

A népzene tudomány természetesen tisztázta a népdal fogalmát. A népdal alkotója és fenn tartója a népi közösség (Európa ezen tájain a parasztság), szájhagyomány útján terjed és variálódik. De tudjuk, hogy vannak dallamok, melyeket a közösség kívülről kapott: szomszédos népektől, műzenei forrásokból, templomi zenéből, városi szórakoztató zenéből. E dallamok zenei stílusa gyakran elüt a paraszttzenétől, de a közösség használja, alakítja és továbbadja őket. Végül énekelnek falun népies dalt, kuplét, városi táncdalokat alkalmi divatként néhány évig, mely azután kihull az emlékezetből és nem hagy nyomot a hagyományban. Vajon a mai kutatók kellőképpen megkülönböztetve kezelik-e ezeket a jelenségeket, vagy újabb divatos szociológiai, antropológiai érvekre hivatkozva kellő zenei és történeti tájékozottság híján a különbségeket ismét kényelmesen elmoossák? Pedig bizonyos dalokról csak gondos vizsgálattal lehet megmondani, hogy népdalok-e vagy nem, és ha igen, akkor milyen értelemben azok.

2. TANULSÁG: A TUDOMÁNYOS TEÓRIÁK KEZELÉSÉVEL KAPCSOLATOS

A múlt századi gyűjtemények összeállítói közül többen elméleti vizsgálatokat is folytattak, tanulmányokat is írtak a népdalról (pl. Táblázat 9., 11.). Ebben az időben a jellegzetes magyar versmérteknek-ritmusnak a choriambust tartották, ezért aztán a kottákat teletűzdelték vele,

hogy a teória igazolódjék. Füredy Mihály gyűjteményének egyik dala pl. a sorzáró ritmus kivételével csupa choriambusból áll (1A kotta). A hiteles gyűjtések bizonyossága szerint ez a dal a valóságban másként, hajlékonyabb és változatosabb ritmussal szólalhatott meg, amit a lejegyző átalakított. Ezt valószínűsíti Bartók Béla felsőiregi fonográf felvétele 1907-ből (1B kotta).

1A kotta. Füredy: 100 magyar népdal, 10., 136 l.

1B kotta. Bartók: A magyar népdal, 280., 137 l.

A múlt századiak jószándékú, de hamis eredményre vezető tudományos igyekezete arra int bennünket, hogy a biztosnak látszó elméleteket is legyen erőnk újra és újra szembesíteni a valósággal.

3. TANULSÁG: ESZTÉTIKAI-IDEOLÓGIAI KÉRDÉSEKKEL KAPCSOLATOS

A 19. századi Magyarországon a népdal több önmagánál: jelkép, melyben kifejeződik a dicső múlt, az ébredő nemzeti öntudat, majd a század közepén a függetlenségi harc lelkesedése, később pedig, a bukás után a belső ellenállás az önkényuralommal szemben. A gyűjtők tehát azokat a dalokat írták le, melyekről úgy vélték, hogy e magasabb nemzeti jelentésnek megfelelnek. Nos, a népies műdalok jobban megfeleltek, mint a népdalok, a népdalok közül pedig elsősorban a már ismerősen csengő, műzenei eredetű, vagy a környező – cseh, morva, szlovák, német – népzene felszíni rétegéből átvett anyag. A korabeli zenei ízlés számára az autchtion magyar népdal különös hangnemeivel, szabályos ütemekbe nem mindig osztható ritmikájával túlságosan parasztosnak, műveletlennek hatott, ezért éppen a legmagyarabb, keleti eredetű dallamvilág kapott legkevésbé helyet a gyűjteményekben. Ha pedig – ritkán – ilyen dalt is lejegyeztek, akkor azt átalakították, „megszépsítették”. Bartalus István pl. többek között egy pentaton jellegű kvintváltó dal III. sora után teljesen indokolatlanul egy újabb sort iktatott be a hangnemtől idegen végződéssel a valóságos IV. sor elé (2Aa kotta). Ráadásul nem oda illő verbunkos kíséretet, valamint a dal befejezéséhez dúr hangnemű toldalékot komponált, hogy a darab jobban mutasson (2B kotta). Mindkét megoldás a régi magyar dallamstílustól teljesen idegen, mint ezt a dal paraszti előadásával összehasonlítva láthatjuk Sárosi Bálint 1958-as gyűjtésében (2Ab kotta).

2A kotta. Bartalus: Magyar Népdalok, Egyetemes Gyűjtemény VI. 145. ének szólama A Magyar Népzene Tára VI. 484. (138. l.)

2B kotta. Bartalus: Magyar Népdalok, Egyetemes Gyűjtemény VI. 145. (138–139 l.)

Ilyen hamisításra természetesen ma senki nem vetemedne, de ízlés és ideológia ma is belejátszik a népdallal való kapcsolatunkba. Ami az ízlést illeti, a népi együttesek, népdalfeldolgozók dalválogatásai ma is olykor kontraszelekción jelentenek, a feldolgozás módja pedig nem ritkán sablonos, illetőleg a népdal belső törvényeinek ellentmondó. Még súlyosabb a kár, ha a népdal ideológiai eszköz. Magyarországon a sztalinista kultúrpolitika pl. saját céljára kívánta felhasználni a népzeneit, fegyverként forgatta a nyugati művészeti irányzatokkal szemben. Ellenhatásként az igényes, művelt emberek nagy csoportjában viszolygás alakult ki minden népzenei megnyilvánulással kapcsolatban. Később, a hatvanas, hetvenes években, mikor a nyugati kultúra már bejöhethetett az országba, a fordítottja történt: a népzene kutatása – ha nem is nyíltan kimondva, de – elavult, nosztalgikus, sőt nacionalista minősítést kapott, különösen, ha a határokon kívül élő magyarság zenéjére vonatkozott. E burkolt minősítés azután olyan intézkedésekben jelent meg, mint pl. a korábban független Népzenekutató Csoport beolvasztása, eltüntetése egy nagyobb intézetbe, mely már nevében sem utal a ze-

nefolklórra. Ez a mai Zenetudományi Intézet. Efféle hibák pedig mindaddig előfordulhatnak, amíg a népzene nem válik a nemzeti kultúra szerves, teljesértékű részévé.

4. TANULSÁG: A NÉPZENEI FOLYAMATOKKAL KAPCSOLATOS.

Nagyjelentőségű tény, hogy a 19. századi gyűjtemények az évszázadokig csupán szájhagyományban létező népdalokat írott formában rögzítették. Kutatásaim elején magam sem hittem volna, hogy a ma ismert régi magyar népdaltípusoknak csaknem 40%-át sikerül bennük megtalálni-azonosítani.⁹ Stilisztikai, kronológiai, statisztikai megfontolások alapján azonban a régi följegyzések segítségével nyomon követhetjük a hagyományos zenei élet változását is, így – egyedülálló módon – az új magyar népdaltípus megszületésének és elterjedésének folyamatát.

Végül magyarázatot kaphatunk egyes régi stílusú daloknak szinte napjainkig tartó kivételes népszerűségére. Az „Érik a szőlő, hajlik a vessző” kezdetű dal pl. az egész magyar nyelvterületen ismert. 350 variánsa csaknem teljesen azonos, dialektusbeli eltéréseket nem mutat.¹⁰ Nos ez a dallam a 19. századi gyűjteményekben ismételtelen fölbukkan. Itt Mátray Gábor feldolgozását közöljük (3. kotta), de Kiss Dénes, Bartalus, Limbay, Kún László gyűjteményében is szerepel, illetőleg népszínművek visszatérő darabja a 19. század közepétől. Nagyon valószínű, hogy a színpadra emelt népdal városi népszerűsége eredményezte a terjedés ilyen mértékét és módját, tehát már a 19. században is számolnunk kell bizonyos revival-jelenségekkel.

3. kotta. Mátray: *Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye I. 17. (140. l.)*

A LEGFONTOSABB 19. SZÁZADI MAGYAR NÉPDALGYŰJTEMÉNYEK

SZERZŐ	FOGLALKOZÁSA	A GYŰJTEMÉNY CÍME	ÉVSZÁMA	A DALOK SZÁMA	
1) Pálóczi Horváth Ádám (1760-1820)	főlbirtokos mérnök	Ütődfejl-száz Énekek...	(1813)	450	
2) Almási Sámuel (1807-1875)	Lelkész	Magyar Dalnok	(1823-70)	400	
3) Tóth István	?	kántor	Ártók és Dallok verseikkel	(1823-43)	462
4) Mindszenty Dániel	?	dalszerző	Nemzeti dalgyűjtemény	(1832)	88
5) Kiss Dénes	?	?	Jeghallgató	(1844)	230
6) Arany János (1817-1882)	költő	-	-	(1874)	150
7) Fűtödy Mihály (1816-1869)	operaénekes	100 magyar népdal	(1851)	100	
8) Bognác Ignác (1811-1869)	operaénekes	50 eredeti nép és magyar dal	(1856)	50	
9) Mátray Gábor (1797-1875)	zenetudós könyvtáros akadémikus	Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye I-II.	(1852-58)	94	
10) Szini Károly (1829-1896)	kántor pedagógus	A magyar nép dalai és dallamai	(1865)	200	
11) Bartalus István (1821-1899)	zenetudós pedagógus akadémikus	Magyar Népdalok, Egyetemes Gyűjtemény I-VII.	(1873-86)	1270	
12) Kiss Áron (1845-1908)	pedagógus író etnográfus	Magyar gyermekjáték-gyűjtemény	(1891)	240	

JEGYZETEK

- ¹Magyar zenei folklore 110 év előtt. Mindszenty Dániel és Udvardy János. 1943. Visszatekintés II. Budapest 1964. 155–183.
- ²Kodály Zoltán–Gyulai Ágost: *Anany János népdalgyűjteménye*. Budapest 1952.
- ³A Magyar Tudományos Akadémián letétbe helyezett népzenei anyag, kb. 28.000 strófikus dallam.
- ⁴Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. (Negyedik kiadás.) 12–13.
- ⁵Vö. Paksa Katalin: *Magyar népzene kutatás a 19. században*. Hungarian Folk Music Research in the Nineteenth Century. (Műhely-tanulmányok a magyar zenetörténehez.) Budapest 1988.
- ⁶*A magyar népzene*. Budapest 1969. 10.
- ⁷Kiss Áron munkásságát Kodály Zoltán méltatja *A Magyar Népzene Tára I. Gyermekjátékok* című kötete előszavában: Visszatekintés II. 193–194., és forrásértékű kiadványként hivatkozik gyűjteményére *A magyar népzene „Gyermekdal”* fejezetében. Budapest 1969. 53–54.
- ⁸Vö. Bereczky János, Domokos Mária, Olsvai Imre, Paksa Katalin, Szalay Olga: *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*. Budapest 1984.
- ⁹Paksa Katalin: *Magyar népzene kutatás a 19. században*. 75–77.
- ¹⁰*A Magyar Népzene Tára VIII. Népdaltípusok* 3. Szerk. Vargyas Lajos. (Sajtó alatt.) 54. típus.

1A

Andante



Bús az i-dő, bús vagyok én ma-gam is,



Va-la-meny-nyi szép asszon van, mind hamis.

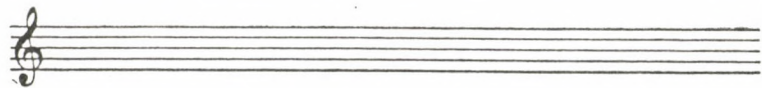


Szere-te-tök nem ál-lan-dó,



Mint az i-dő, vál-to-zan-dó a lány is.



Parlando $\text{♩} = \text{cca-166}$ 

a)
 b)
 a)
 b)
 a)
 b)
 a)
 b)

2 B

Jól kimérve.

Zongora.

En e-löttem ne som - por -

dálj, Én vagyok a császár ma - dár,



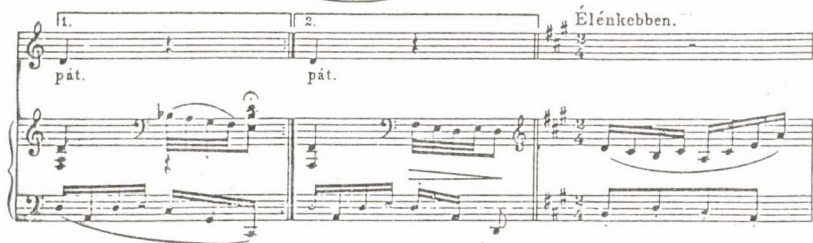
Ad a császár nekem gu - nyát Ko - misz in - gőt,



komisz ga - tyát Fe - ke - te kar - csu pa - ri -



1. 2. Elénkebben.
pát. pá.



Allegretto, Metron. $\text{♩} = 92$.

Ének.

Zongora.

É - rik a' szö - lö, haj - lik a' vesz - szö, bo - dor a' le - ve - le.

Két sze - gény le - gény ván - dorl' - ni ké - szül, de nin - csen ke - nye - re.

„HOL VAGY ISTVÁN KIRÁLY?”

Megkülönböztetett figyelmet érdemel Kodály életművében az „Ének Szent István Királyhoz”. Közszájon forgó szöveget zenésít meg, ám a megszokottól gyökeresen eltérő dallam- és összhangstílusban. És eleve ötféle többszólamú megfogalmazásban, szinte öt külön művet adva az összetételben és felkészültségben igen különböző kórusoknak; – hogy bárki énekelhesse és hogy mindenfelé felhangozzék a magyarlakta földön a Honalapító Szent Királyhoz illő és méltó zenei nyelven (lásd: 1. dallampélda, 144 l.)

Ismeretes, hogy Kodály *szóban* igen keveset – sokszor semmit sem – árult el műveivel kapcsolatban. Intéseit, vallomásait *zenéjébe* foglalta, azon belül gyakran magába a dallamtémába szötte bele. A Szent István-dallam e tekintetben is kiemelkedő, mert tucatnyi utalást, összefüggést tartalmaz. Ezekből határozott állásfoglalás, tanítás olvasható ki.

2. A dallam¹ első negyedében régi népzeneink oktávrról induló, majd fokozatosan ereszkedő „Páva-dallamcsalád”-jának egyik alakjára ismerünk (lásd: 2.a dallampélda, 145 l.). A többi Páva-variáció is *éppen ezekben az években készül*² – beleértve a Biciniumot s az Ady-kórust is –, bennük a Páva-dallam és Páva-szöveg magyarságnak és szabadságnak szerves egységét jelképezi, ezért Szent István-i témakezdetül való megszólaltatása nemcsak igen indokolt, hanem a lehető legtalálóbb, leghatározottabb vallomás is.

Három korábbi Bartók-témakezdet is ide tartozik. Rokonvultuk a közös népzenei élményekből és kettejük közös „ars poeticá”-jából adódik. E három témakezdet az Este a székelyeknél Lassú-jában, a Kékszakkállú keretdallamában és a Magyar Képek Melódia-tételének – egy korábbi zongoradarabnak – legelején hangzik fel. Halványabb, de letagadhatatlan hasonlóság áll fenn a Psalmus Hungaricus-főtéma kezdőnegyedével is (lásd: 2. dallampélda végig, 145 l.)

3. A következő témanegyedben egy másik népzenei dallamcsoport hatására ismerünk. A kvintről nónáig felfelé, majd kvintre visszaérkező motívum rokonait főképpen régi ereszkedő dallamaink „C⁵”, „B⁵” soraiban, illetve egy új stílusúnak³ „A⁵” sorában találjuk (lásd: 3. dallampélda végig, 146 l.) Az itt közölt népdaloknál jóval több hasonló járású változatot ismert Kodály; nemcsak ez a néhány hatott reá.

4. Témánk előtagjának záróhangja és utótagjának kezdőhangja (Mi-Do') pontosan egyezik a Psalmus-főtémáéval és az új stílusú dallamok egy jelentős csoportjáéval. Ez új-stílusú dallamok utótagjának vonalvezetése jelenik meg a Szent István-téma utótagjában. Hasonló a Psalmus-főtéma utótagjának dallamrajza is: a decimáról, felső Dó-ról induló és kvint tájára érkező, meg egy oktávrról alaphangra ereszkedő, belül többé-kevésbé hullámzó dallamív (lásd: 4. dallampélda végig, 147 l.)

5. A negyedik témanegyedben további utalásokat, rokonvonásokat fedezhetünk föl. Az „A”-betűképlettel jelölt Páva-motívumok magasabb fekvésben mozognak, csak záróhangjuk ereszkedik az alapra (sok népi változat is ilyen, például a „Gulásbojtár”-dallamcsaládban). Elmosódottabb, variáltabb hullámokban ereszkedik az Este a székelyeknél utótagja és a Psalmus-főtéma negyedik negyede. Melléjük s a Szent-István-témarészlet mellé illik még egy cseremisiz dallam utótagja is (lásd: 5. dallampélda végig, 148 l.)

E cseremisiz dalmak a szövege is tanulságos: az elmúlás és megmaradás kettősségéről és

egyidejűségéről szól: „Folyik a víz, áll a part :// //: Elmegyünk innét, marad még más ://”. Vajon s talán nem arra figyelmeztet Kodály, hogy egyének és nemzedékek érkeznek s távoznak, de Szent Királyunk szelleme, nemzete és országa fennmarad, mert élnie kell?!

6. Látjuk tehát, hogy Kodály, éppúgy, mint a Psalmus-főtémában, itt is belefoglalta népzenénk legjelentősebb stílusrétegeinek lényeges vonásait, dallamcsoportjainak fő mozzanatait, bár nem betűszerinti hűséggel, hanem összegezőbb-átfogóbb újrafogalmazással. Ezzel a hangok nyelvén vallott és vállalt közösséget egész nemzetével.

Mesterünk még más üzenetet is beleszólt a Szent István-Ének hangjai közé, nem is egyet. Ha összeolvassuk dallamának első és második harmadában a páros ütemek kezdőhangjait, jelentéktelen eltéréssel a gregorián Te Deum-ot kapjuk; a Szent István-téma harmadik negyede pedig a magyarnyelvű Te Deum motívumait idézi variálva (lásd: 6.–7. *dallampélda, 149–150 L*)

7. E bemutatott összefüggések aligha lehetnek a pusztá véletlen művei, tehát utólagos belemagyarázások. *Kodály sokkal tudatosabb alkotó, nála semmi sem véletlen.* Két-három összefüggést még vélhetünk esetleges egybeesésnek, vagy inkább: hasonló stílusgyökerekből adódó hasonló eredménynek. Ilyen talán Bartók idézett három témájának (*2.cde-dallampélda*) egymásközi és Kodállal való rokonsága. Ám a többi rokonvonás, egyezés, hasonlóság – méghozzá ekkora tömegben – semmi esetre sem adódhatott véletlenszerűen!

8. A feltártul tények fényében tehát a Szent István-Éneket a Psalmus Hungaricus, a Budavári Te Deum és a Páva-variációk közvetlen, tudatos testvér-alkotásának kell tartanunk. E négy mű Kodály legátfogóbb, legtömörebb magyar imája. Bennük ismerhet legmélyebben és legteljesebben önmagára minden idők művelt magyarja.

Hol vagy, István Király? A kb. kétszáz év óta közszájon forgó, de echt-középeurópai-dúrzsargonban, alapjában páratlan-ütemű táncritmusban és liedertafel-szellemben fogant dallamban-e, – vagy az ezeréves magyar-cseremisiz-gregorián gyökerekből nyert, ünnepélyesen szárnyaló, 4/4-ben írt Kodály-témában? József Attila találó szavaival szólva: Bozóki és Bogisich a „valódit” közölte⁴, Kodály viszont az „igazit” adta nemzetének.

Hol vagy hát, István Király? Miért nem igaz énekedet zengik kórusok száza és hívek milliói? Amikor pedig egyszólamú népénekként – hatodik alakban – is közreadódott?

Majd ha minden megfelelő állami és egyházi, hangversenytermi és iskolai ünnepen az Országalapító Szent Királyunkhoz egyedül illő s méltó dallam hangzik fel – akár a reá szabott műzenei köntösben, akár egyetlen hömpölygő szólamban – akkor lesz igazi magyar zenekultúra. Akkor lesz igazán boldog a nemzet idelent, Szent István és Kodály Zoltán pedig odafönt.

RÖVIDÍTÉSEK ÉS IRODALOM

BARTÓK-FORRÁSOK

Lampert Vera: Bartók népdalfeldolgozásainak forrásjegyzéke. Zeneműkiadó Budapest, 1980.

HOZSANNA!

Teljes költés népénekeskönyv. Szerk. Bárdos Lajos és Werner Alajos. Budapest, 1977. Szent István Társulat kiadása.

JÁRDÁNYI

Magyar Népdaltípusok I–II. Szerk. – Budapest, 1961. Akadémiai Kiadó, 1977². Editio Musica.

KODÁLY-FORRÁSOK

Bereczky János – Domokos Mária – Olsvai Imre – Paksa Katalin – Szalay Olga: Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai. Budapest, 1984. Zeneműkiadó.

KVPT

Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerk. Vargyas Lajos. Budapest, 1952-től több kiadás.

ISKOLAI ÉNEKGYŰJTEMÉNY

I–II. szerk. Kodály Zoltán. Budapest, 1943–44.

LIBER USUALIS

Missae et Officii... Paris, Tournai, Roma, 1953.

MNGF

Magyar népzenei gramofonfelvételek... 1. sorozat (u.e.

TSzVÁ

VISSZATEKINTÉS

angolul) [Szerk. Bartha Dénes]. Budapest, 1937. Az Országos Magyar Történelmi Múzeum kiadása.
Tavaszi szél vizet áraszt. 230 magyar népdal. szerk. Almási István. 2. kiad., Bukarest, 1982. Kriterion.
Kodály Zoltán: – I–II. Sajtó alá rendezte... Bónis Ferenc. Zeneműkiadó Budapest, 1964, 1974².

JEGYZETEK

¹A könnyebb összehasonlítás kedvéért valamennyi dallampéldát c'-hangnemben közlöm.

²A népi dallamtéma 1936. szeptemberében került hanglemre a budapesti rádió stúdiójában; korábbi helyszíni lejegyzését és fonográf felvételét pedig 1935. novemberében készítette Seemayer Vilmos a Somogy (ma: Zala) megyei Surdon. Bár a gramofonfelvételek alkalmával készített fényképek tanúsága szerint Kodály nem volt jelen, a felvételeket Bartókkal közösen rövid időn belül lejegyezték, így azok – angol szövegfordításukkal együtt – már 1937-ben megjelenhettek Bartha Dénes szerkesztésében. Kodály az Ady-körút 1937-ben, a Szent István-énekeket '38-ban, a Zenekari-Páva-változatokat pedig '38/'39-ben komponálta.

³Az „Aki szép lányt akar venni”-szövegű népdaltípus közreadott változata először az „Iskolai Énekvélemény”-ben jelent meg. Ebben az alakban több népi változatról leszűrt „pedagógiai változat”. Eredeti változatai: KODÁLY-FORRÁSOK, 872–873. és BARTÓK-FORRÁSOK: 277. A komponált témarészletre valamennyi változat és sok rokonjárású dallamtípus hatott.

⁴Számos népénekeskönyv közli e németes dallamot, legutóbb: HOZSANNA! 294 A. Nemcsak erről, hanem egyáltalán erről a stílusról és közállapotokról írja Szabolcsi, Bárdos és Werner a következőket: „A kath. egyházi ének terén a 18. század jelentős fordulatot hoz. A század közepétől kezdve feltartóztatlanul árad be az országba a német dallamvilág, egyházi és világi téren egyaránt... Legelősebben... *Bozóky Mihály Katolikus kar-béli kótás énekeskönyve* (Vác, 1797) ... mutatja a döntő fordulatot. Az énekek nagyrésze mellett új német dallam szerepel (főként délnémet énekeskönyvek anyagára ismerünk; benyomulásukban talán a II. József alatt erőre kapott németesítő törekvéseknek is részük van, amiért „jozefianus” dallamkincséiként is megjelölhetők). Ezek az új német dallamok, melyeket a magyar énekvélemény minden sajátosságukkal együtt átvesznek... a régi magyar anyagot háttérbe szorítják vagy elhalványítják...” (Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: ZÉNEI LEXIKON 2. kiadás I. köt. 272. oldal). „A 18. század a hanyatlás kora... Bécs németesítő hatása ránehezedik egyházi énekünkre is. Sok német dallam, kóta és szentének özönlik az országba; régi magyar énekeinket kiszorítják, vagy német mintára átgyúrtják. Példa rá Bozóky Mihály maróti kántor énekes könyve... A 19. század a dekadencia kora. Idegen származású muzsikusaink révén a bécsi német, cseh-morva és szláv dallamok és sajátosságok teljesen kiszorítják a magyar zenei örökséget; templomi éneklésünk is idegen zenei szellem és ízlés függvénye lesz.” (Bárdos Lajos és Werner Alajos: HOZSANNA! 93–94. oldal).

1. Kodály Zoltán dallama /1938/ —

2. Dőry kézirat szövege /1763/. HOZSANNA! 294 B.

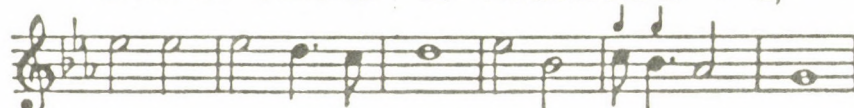
Lendülettel



1. Ah, hol vagy, magyarok tün-dök-lő csil-la-ga?
3. Vi-rá-gos kert va-la hí-rës Pan-nó-ni-a,



Ki vol-tál va-la-ha or-szágunk is-táp-ja.
E ker-tét ön-tö-zé hí-ven Szűz Má-ri-a,



Hol vagy, Ist-ván ki-rály? Té-géd magyarkí-ván!
Is-ten i-gé-je élt, bő volt szép vi-rá-ga,



Gyászos öl-tö-zet - ben tē e-lőt-ted sír - ván.
Még-ho-má-lyo-so - dott ör-ven-de-tēs nap-ja.

2. *La* —————→ *Mi* *La* —————→ *Re*

a 

b 

c 

d 

e 

f 


- 2.b: "Ah, hol vagy, magyarok..." Az 1. dallampélda 1. sora.
- c: Bartók Béla: Este a székelyeknél (MAGYAR KÉPEK I. tétel) Lassú dallamának előtagja. Ered. kezdőhang zongorán e", zenekaron fis".
- d: Bartók Béla: A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA kezdete. Ered. kezdőhangok: fis'-fis-FIS.
- e: Bartók Béla: Négy Siratóéneket 2.sz. (MAGYAR KÉPEK III. tétel) kezdete. Ered. kezdőhang: cis".
- f: Kodály Zoltán: PSALMUS HUNGARICUS-főtéma előtagja (első felhangzás). Ered. kezdőhangok: e'-e. Szövege: "Mikoron Dávid nagy búsultában, Baráti miatt volna bánatban,"

3. Mi ————— Ti ————— Mi

a 

b *parl.* 

c 

d 

e 

3.a: "Ki voltál valaha országunk istápjá". Az 1. dallam-példa 2. sora.

b: "Azt a száraz nyárfát?" KVPT: 8.sz. III., "C⁵" sora.

c: "Sej-rom, recece" KVPT: 230.sz. II., "B⁵" sora.

d: "Té vagy a kutya, nem én!" MNGF: 16.sz. III., "B⁵" sora /leegyszerűsítve a két előnéklés, ill. a VI. sor alapján/.

e: "Harmaton kell azt keresni". TSzVÁ: 143.sz. II., "A⁵" sora.

4. *Mi Do'* *So* *Mi* *La* *La,*

Re
Do

4.b: "-ja. Hol vagy, István király?..." Az 1. dallampélda 2. sorának záróhangja és utótagja.

c: "-natban, Panaszolkodván..." A PSALMUS-főtéma (= 2.f dallampélda) a 4. ütem 2. felétől végig. Ered. kezdőhangok: e'-e.

d: "-tok; Mutassatok utat..." KVPT: 409.sz. az előtag záróhangjától végig.

e: "-ni! Beragyognék hozzája..." JÁRDÁNYI: II. 108.old. az előtag záróhangjától végig.

f: "-ja. Engem gyaláz, engem tesz a, vész a..." JÁRDÁNYI: II. 111.old. az előtag záróhangjától végig.

5. A⁵↓ _____ A⁴↓ (≈C) _____



5.a: "Gyászos öltözetben..." Az 1. dallampélda 4. sora.

b: Bartók: Este a székelyeknél (MAGYAR NÉPEK I. tétel)
Lassú dallamának utótagja (a 2.c dallampélda folyta-
tása).

c: "Illyen könyörgést..." A PSALMUS-főtéma (2.f+4.c
dallampélda) 4. sora.

d: Cseremiszi dallam; szövegével köz.: VISSZATEKINTÉS II/247. sz.

6.

The image shows a musical score for the hymn 'Te Deum laudamus'. It consists of two staves, labeled 'a' and 'b'. Staff 'a' is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Staff 'b' is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The melody in staff 'a' is written in a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. The bass line in staff 'b' consists of quarter and eighth notes. Vertical dashed lines connect the notes in staff 'a' to the notes in staff 'b'. Below the staves, the lyrics 'Te De - um lau - da - mus!' are written in a spaced-out format.

6.a: "Ah, hol vagy..." Az 1. dallampélda három sora.

b: LIBER USUALIS, 1832. és 1834. oldal; eredeti kezdőhang: e'.

7.

a

b

c

7.a: "Téged, Isten dicsérünk, téged Úrnak ismérünk".

HOZSANNA:

b: "Hol vagy, István király?..." Az 1. dallampélda
3. sora.

c: "...mi megváltónk, maradj velünk!" A 7.a példa
20.... versszakának dallamrészlete.

SZOKOLAY SÁNDOR:

A HIT ÉS A HAZASZERETET KODÁLY MŰVÉSZELETÉBEN.

I: BEVEZETŐÜL:

Kodály Zoltán vokális alkotásaiban a hit és a hazaszeretet zömében nem választható szét, mert „összeötvöződött” történelmi szorultságunk, nemzeti küzdelmeink szüntelenül edző eredményeként. De népünk páratlan történelmi sodrása fölé kevesen emelkedtek kitörölhetetlen örökérvényűséggel! Kodály a sallangtalan, megtisztult és átlényegült *nemzeti szellem* őrzője és megújítója, a *nemzeti jellem* megtestesítője, a *közösségi-ének* „*nemzeti-imádsággá*” hevítője! Az *egymást erősítő értékek olyan* markolású összenyalábólója, mint a zenetörténet évszázadokat összefoglaló két óriása: *Palestrina és Bach!* Kodályról a fedőkifejezést *Vargyas Lajos* mondta ki egy előadásának címevel: „*Kodály a nemzeti géniusz.*” Jelenünk sodró változásai között e summázó mondatának megnőtt a jelentősége is: – „Művészi alkotások közt ritkaság az olyan, amely hiánytalanul képviseli alkotóját, – még kevesebb az olyan, amely az egész nemzet művészetét egymaga képviselheti...” Ilyen a Psalmus: „a magyar zenének egyszerű, sűrített pillanata”. Azt hiszem, ehhez hozzátehetjük, hogy *e hatalmas Tornytól körülvevő várerődítmény: Kodály egész kórusművészete!* Fájdalom, hogy az elmúlt évtizedek erről a nemzetépítő Kodályról – nem is ok nélkül –, szándékosan elterelték a figyelmet... „Túlközelet” és nem is érdemi meg egy letűnt korszak, hogy még mindig vele foglalkozunk. Egy bizonyos: a legtöbb t é v e d é s *tévesztés* volt! Nagyaink teljességétől joggal tartott, – s az ún. „történelmi haladás” szimplifikálta, magához idomította a részizságokat s önmaga igazolására használta fel.

Ha igaz – fél évszázados szünet után – m o s t – újra a *nemzettévalás útjára léphetünk*. Az első lépések, az önállósághoz nem szokott zsbbaadt lábak tanácstalansága miatt még nem ruganyosak. A *történelmi eszméletviszanyerésünkhöz* ma van csak igazán szükségünk Kodályra! – Ez az oka előadásomnak is.

II: ÉBRESZTŐÜL:

Ma már „ú j r a é l h e t j ü k” kórusművészetét, annyira, hogy a „*nemzeti tudat ébresztője*” lehet! Azt kell ui. ébreszteni aki elaludt. Újraéleszteni pedig azt, akit *e l a l t a t t a k!* Higgyék el, nem aktuálpolitikai, vagy szónoki fogás ez az „*ÉBRESZTŐ!*” *Gondoljunk csak Petőfi soraira: „meddig alszol még hazám?”* Petőfi versének aktualitásával Kodály (a „*Magyar Nemzet*” c. kórusművében) a jelentől és az utókortól is joggal kérdezi: „*mikor ébredsz már önérzetedre?*” A „*Jeligében*” így kiált: „*vén idők unokája, ébredj!*” „*Balassi Bálint elfelejtett énekében*”: „*hej, én szegény népem, elszéledett vérem, mivé lettél mostanság?*” De talán legélesebben a híres *Berzsenyi-Kánonjában* markol belénk: – „*ébredsz fel alvó nemzeti lelked!*” Viharos, megszenvedett történelmünk nem tárgyalhatta külön hitét és honszerelmét! Tartós erkölcsi erőt, MEGMARADÁS-KÉPESSÉGET ugyanaz a f o n a t adott Kodály művészetének, mint nemzetünknek!

III: A HIT HANGJÁN:

Mesterünk *h i t é t* szakrális műveiben főlöszleges vizsgálunk, – hiszen csak fontoskodó bizonygatással válna, s azok „önmagukért beszélnek” azokhoz, akik az IHLET és a SZENT-LÉLEK közé egyenlőségi jelet tudnak tenni. Bibliai kifejezéssel: „akinek van füle, hallja, mit mond a Lélek a gyülekezetnek”! A „*Budavári Te Deum*” a „*Missa brevis*”, – vagy egy „kisebb-ékszerként” az „*Ave Maria*”: nem különíthető el „CSAK-liturgikus imádságként” (– mint annyi éven át tették!) – mert latin-szöveget is „Magyarul”: – vagyis az ősi-pentaton-nyelv mélységes lelkületével tette ú g y magyarrá, mint kevesen...

IV: A JELES NAPOKRÓL:

A múlt értékeit mindig a j ö v ő ő b e m e n t ő Kodály a vallási kultúra főleg *egyházi népszokásait* őrizte és építette művészetébe. A népi-áhitatot, s annak keresetlen, finom humorérzékét főleg gyermek és női karai őrzik, melyekben a *liurgikus és profán elemek* ötvözete ad különös vonzerőt. Gondoljunk a „*Karácsonyi pástortánc*” betlehem-i varázs-tilinkós-áhitatát ellenpontozó „hipp, hipp-hopp, hipp, -hopp”-jaira. A „*Jelenti magát Jézus*”-ban a három-ünnep áhitatának megrajzolója: nagykarácsony napja, hangos húsvét napja, és piros pünkösöd napja, melyet a bővített ismétlésben a három-természeti-kép teszi emberközelivé: „a nagy hó eső esett”, – a „Duna megáradott”, – és „a rózsza megvirágozott”...

Hasonló elemek ötvöződnek az „*Újlesztendő Köszöntő*”-ben, s a „*Vízkereszt*”-ben is. Az „*Angyalok és pástorok*” pedig formai remeke a liturgikus latin szöveg, s a magyarnyelvű egyházi-népeinek Gloria-Cocerto-grosso szakrális és profán örömeinek!

A „*Villó*”-ben az ünnepélyes „kirelejszon” lírai áhitata még merészebben kontrasztál a pogány-eredetű farsangoló „agyigó, agyigó, fassang, fassang” ráolvasásszerű mondókáival. Hasonló az „*Isten kovácsa*” – aki Szent Pál lovát patkolja – s ez már népi kiolvasó szövegben „nem fér a bőrébe” a „pöm, pöm, Péter bácsi” biztatásával, az „ögyedezi, bögyedezi” – „rip, rop”-okig fokozva „bökedékének” csára fára csattogó”-ját! – Hasonló áhitatos-humorú a „*Harangszó*” „*bomm-bomm, giling-galang*”-jának „*Szentatyó*”-ja! – *Előzményei ezek a ma divatbajóit „képes hittankönyveknek”, s végre újra gazdagíthatnánk kiüresedett ünnepeinket...*

V: A MUSICA SACRA CSÜCSAIRÓL:

Ám az „Isten-magasztaló „*150. Genfi Zsoltár*”-ban „zenei székesegyházat” emel hegyeket-mozgató-hitének éneklő-kedvével... felsorakoztatva a kürtöket, az ékes éneklést, a lant-hegedű-cimbalom-citera „mennyei-zenekarát”! S az áldást-mondó kóda tökéletesen érzékelteti, hogy milyen is a „Mindörökké!”

A *rembrandt-i fény és árnyék hatalmas kontrasztját* Kodály művészete megdöbbentő erejűvé növelte több művében. A „*Pünkösödölő*” „egek fényességét” az előzmények után még vakítóbbá teszi a mélység és magasság megrázó érzékeltetése: a „Felállott Szent János, meglátott egy várost”-részt „pokol kapujának” „*földig letapodása*”-nak ellenpólusaként a „mennyország kapujának” „*szépen kinyitása*”! Ennek a felnagyított, apokaliptikus megfelelője: az Ítéldő-Isten jelképe a „*Psalms Hungaricus*”-ban, a „*szegények felmagasztalásával*” és a „*kevélyek aláhajigálásával*”!

De nem kisebb a halkszavú népi imádsága sem: az álomba-ringató „*Esti dal*” „*estvé lett*” érzéseinkkel. *amikor az „adjon Isten” el-elakadása az álombaringató relaxálás varázsát cáfolhatatlanul érzékelteti...*

VI: A ZENE PRÉDIKÁTORÁRÓL:

A „*Vegyeskarok Kodálya*” hitünkbe jobba belemarkol a felnőttek megnövekedett felelőssége által, mint a „gyermeki lélekbe!”

Prédikatori hangja faggatóbb, perlekedőbb, megidézőbb, feddőbb, okulásra, felismerésre kényszerítőbb! Küldetészerűbb, állásfoglalásra-kényszerítő!

Minttha Ady zenei ikerpárja lenne: „úgy” nyúl belénk! Ezt épp Ady egy verssora érzékelteti legjobban:

„– *AZ ISTEN VAN VALAMIKÉNT MINDEN GONDOLATNAK ALJÁN!...*”

A legnagyobb példázata: a „*Jézus és a kufárok*” remekművére emlékezni (azt hiszem) közhelyek és ismétlések nélkül: nem lehet! De tudnunk kell, hogy prédikációs motettája mélységesen sok-értelmű, – s örök aktualitású! Ostorára egyre többször rászolgál az ember! S mintha elfelejtené az egyház is és a világ is, hogy a templom „*imádságnak háza!*” S a hit belső bizonyosságát a mű utolsó ütemei adják, mert aki figyel, „*üzenetére*”, az valóban „*úgy hallgatá Őt!*”...

Kodály harmóniáját, örök bizakodását, reményt sugárzó nyugalalmát megfejteni nem tudjuk – de, hogy a jóért hálát tudott adni, az Titkaihoz kulcsot ad, legalább „*előcsarnokába*” ... – mert a Szentély mélyebben rejtett! – ... „*Sík Sándor Te Deuma*” érzékelteti ezt... s ezért Neki is „*Hála légyen!*”

VII: A NEMZET DALNOKÁRÓL:

Hazaszeretete a „*népét ostorzó Adyra*” tallán még jobban emlékezteti a „*prédikátornál*” is!

Summáját *Berzsenyi-Kánonja* tömöríti legjobban: „*A MAGYAROKHOZ!*” Már a kezdő-sor: a „*Forr a világ*” állandósága biztosítja az időszerűséget... De a távolabbi „*vérbemártott*” eseményekre már fásultan figyelünk...

De pozitív-Imeratívuszai elől nem térhetünk ki ma sem: „*Ébredsz fel alvó nemzeti lelkeidet!*”... A diagnózis után a terápia még fontosabb: „*Bátran vigyázom!*” – s még mindig tud fokozni, amiből keveset tanultunk: „*Nem SOKASAG, hanem LÉLEK!*” – s zár a sohasem teljesült álmom: „*szabad nép tesz CSUDA DOLGOKAT!*” – S mindehhez biztatást a történelmi Példákkal ad: Róma, Marathon, Budavár!

A „*csuda dolgok*”: a „*Felszállott a páva*” „*Új magyar Csodái*” elmaradoztak.. Mert maradt régiiben a „*bús magyar élet*”...

az „*Isten Csodája*” nemcsak kérdez, de választ is ad..

A kérdés: „*MILLESZ BELÓLÜNK?*” „*ezt én kérdezem, DE.. JAJ, MILY KEVESEN GONDOLNAK VELE.*” – az ajánlott válasz: „*EMBERSEGBŐL ALLJON FÖNN HAZÁNK!*”...

Vörösmarty Mihály verse, Kodály zenéje, a „*Magyarország címere*” vallja: „*Naggyá csak fiaid SZENT AKARATJA TEHET!*”...

Vagy a Petőfi-kórusa: „*A Magyar Nemzet!*”:

„*Óh, hazám, mikor fogsz ismét tenni egy sugárt, egy kis fényt MEGROZSDÁSODOTT NEVEDRE? MIKOR ÉBREDSZ ŐNÉRZETEDRE?*”

A „*magyar-átok*” tanulsága a „*Mohács*”-ban tömören jellemez: „*Nem az ellenség... ŐN FIAVAGTASEBÉT!*”...

Még reménytelenebb Ady ábrázolása az „*Akik mindig elkésnek*” önvallomásban: „*meghalni se tudunk nyugodtan.... késő álunk, késő révóink, nyugal munk, ölelésünk, – mi mindig mindenről elkésünk.*” a negatív példa javító szándéka ez...

Gyermekkarai közül a „*Lengyel László*” minden történelem-leckénél szemléletesebben ábrázolja nemzeti küzdelmeinket a „*haj, régi szép magyar nép*” szívszorító idézetével... és az „*átmehettek a hídon, vámot veszünk rajta*” lendületével.

VIII. AZ ÖTVÖZŐRŐL:

Kodály vokális művészetében a HIT és a HAZASZERETET (számos művében) elválaszthatatlanul összenőtt. Egyik a másikat erősítette. Befejezésül ezek közül a legjellemzőbbeket vizsgáljuk együtt... gondoljuk újra.. erősítsük... –

Vegyeskari, férfikari, gyermek- és nőikari kiadásban is megjelent az „Ének Szent István Királyhoz” c. műve. (Vegyeskarra három verzióban is.) Ma, amikor végre újra vállalhatjuk n e m z e t i m ű l t u n k dicső példáit... megnőtt e mű jelentősége. Sok szenvedés után „árva maradékid” „híres Pannónia” múltjából vígasztaló erőt meríthetnek a nemzetalapítót kérve: „fordítsd szemeidet kedves országodra.”

A Balassi versére írt „Szép könyörgés”-e a körülvevő „szörnyű veszedelemben” Istenhez fohászkodik „segedelemért” – S ma is kérhetjük, hogy „áldj meg vitézséggel, s az jó hírrel-nével, hogy szép tisztességgel mindent végezzen el...”

IX. A ZRÍNYI SZÓZATÁRÓL:

– Kodály hitének mesterfogását: a *Psalmus* után nem hitték, hogy fokozni képes lesz többet. S lám a történelem – hozzásegítette –, hogy

– legyen miért újra kiáltania. –

Az 50-es évek ma már világ-nyilvánosságra került nemzetrontása politikai, szellemi, hitbéli és nemzeti elnyomása, történelem-hamisítása Kodály lelkét is megindította. Az 1954-ben bemutatott *Zrínyi szózatá*-val újra nagy tömegmozgató erővel tátotta fel száját!...

– Kodály maga állította össze a mű szövegét, mellyel a legnagyobb méretű a cappella alkotását hozta létre. Betetőző, drámai erejű, vitakészséggel mozgósító, politikai, nemzetmozdító programbeszédé magasztosított, hitvalló prédikatori szózat e bariton-szólóra és nagy vegyeskarra írt kései mű. –

– Az élet-halál harc kikényszerítő hangja kíséret nélkül drámai kantátává gyúrja s nagy formátumú zenei építménnyé emeli a drámai párbeszédekkel mobilizáló, hitben és közösségi felelősségben izzó művet. –

A mű alap gondolata, mottója, újra és újra kibuggyanó «Ne bántsd a magyart!» Jelmondata ez, mely egyre visszhangzóbb hangfürtté tornyosul. A recitatívós bariton-szólóban, mintha Kodály maga, mint kései legnagyobb magyar mondaná ki keserűséggel «*Szegény magyar nemzet!* annyira jutott-e ügyed, hogy senki ne is kiáltson fel utolsó veszedelmeden».

«Egyedül én vagyok-e őrállód, vigyázód?»

Ez a kodályi hang az országos fájdalomná nőtt érzéseket 1954-ben a *Psalmus* és a *Jézus és a kufárok* erejével lobbantotta újra.

Kodály legbátrabb tettének nevezhetjük, hogy egy ország elfojtott hangját akkor ő, az egyetlen, aki akkor tehetette: kiszabadította, felerősítette, nemzeti harangzúgássá változtatta!

– A hazaszeretet kényszerítő hűségével kimondta: – «Schol máshol Magyarországot meg nem találjuk»...; «a mi nemes szabadságunk az ég alatt sehol sincs, hanem Pannóniában»...

– S ez a kis szemelvény – a *Szózat* idézésével (mely akkor nem volt divatban) – lobbantja újra a nemzeti érzést: «a nagy világon e kívül nincsen számodra hely». –

Az ún. «láztató mű» a *revolúciónál* mélyebben csak az „*evolúciót*” ajánlotta a «nemzeti válság» kései utódjainak...

És – *Megoldást* is ajánlott, – mert egy vezetésre temett hadvezértől azt is megtanulhatta, hogy «*csúfságra lettünk a nemzeteknek és magunknak*». «Vitézségünk romlásáért, részségéért, tunyaságért az egymás gyűlöléseért és ezer ilyen vétünkért.» «Csak jobbitsuk meg magunkat, szabjunk más rendet dolgainknak! *Egy nemzetnél sem vagyunk alábbvalók!*»

A k i c s e n g é s – mintha – minden eddiginél bizakodóbb, reménytelibb lenne! „... aki bízik Istenében, szereti hazáját, vagyon egy csepp vér benne, kiáltson fel az égbe Istenhez...!” S a zene egyre ünnepélyesebb és áradóbb... A „verslezáró” a megoldást, – a bajból való szabadulást érzékelteti:

„...így vesszenek el, Uram, minden ellenségid...” „...de akik téged szeretnek, mint a nap az ő feltámadásában, úgy tündököljenek...” Mennyei tündöklés tart a monumentális Amen-zárásig...

X: EPILÓGUSKÉNT:

„Ma”, – amikor a nemzet szabadságáért nem tud mit kezdeni, – érdemes Kodály ajánlását megszívlelnünk!

Az idézett szövegeket Kodály zenéje kibontja, felerősíti, átlényegíti! Vers és zene elválaszthatatlan ötvözete az „eredmény”.

A „szív” és az „ész” közös döbbenetével hat, ha „érezzük” és „értjük” is zsenialitását!

Annyi nemzetrontás után ideje a nemzetépítést is elkezdenünk... Magunkon kezdjük. Kodály szellemében...

SZOMJAS-SCHIFFERT GYÖRGY:

ERESZKEDŐ KVINTVÁLTÁS A FINN NÉPZENÉBEN.

Mielőtt népzenei beszámolómat a Kodály Múzeumban megkezdeném, nyilvánosan is hálát és köszönetet mondok Kodály mesternek, aki 1950-ben, amikor engem a Rákosi-rendszer koncepcióval börtönbe juttatott, részemre védőügyvédet biztosított. A továbbiakban egzisztenciális és szellemi segítséget is kaptam tőle, hogy a népzene kutatást tovább művelhessem. Kodály professzor úr embersége felejthetetlen példám marad.

KIVONAT¹

A kelet-európai areális népzene kutatás terén olyan megállapítás történt², hogy a pentatóniával kapcsolatos ereszkedő kvintváltásnak a magyar népzeneen kívül csak egyetlen, körülhatárolt szűk területén, a Volga-könyök táján, a cseremisiz-csuvas nyelvhatáron van párhuzama. Ez a vélemény elhamarkodottnak bizonyult, mert nem vette figyelembe, hogy a finn népzeneben I. Krohn: Laulusävelmiä 4846 dallamának és Launis, A.: Runosävelmiä 1772 dallamának számbavételével 119 olyan dallam található, amely a pentatonos kvintváltás szerkezeti formájának megfelel.

A finnségi népek történeti múltú népzenei jellegzetességei R. Lach (1874–1958) helyesnek bizonyult megállapítása szerint olyan egyszerű melódiák, amelyek diatónikus skálában mozognak, motívum-ismételgetők, és strofikus szerkezet nélküliek. Stílusmaradványaik a mai gyűjtésű siratók és hősi énekek. A finneknél történeti folytatásai a Kalevala egy- és kétsoros runói, amelyek variált dallamsorok ismételtetései. Náluk a későbbi népzenei 4-sorosság európai hatásra alakult ki (Laulusävelmiä), de még ezek között is teljesen idegenül hatnak az ereszkedő kvint/kvartváltó dallamok. Mivel aránylag sok van belőlük (70 faluból) és önálló dallamkategóriát alkotnak, tipologizálnunk kell őket (a finn és a magyar kutatók eddig nem tették meg), hogy viszonyukat a cseremisiz-csuvas és a magyar anyaghoz tisztázhassuk.

A 119 finn ereszkedő kvintváltó példányból 50 db. moll karakterű, 54 pedig dúr jellegű. A mollosakból 15 lá-pentaton, 12 dór, 22 eol és 1 harmonikus moll karakterű, 54 pedig dúr jellegű. A dúrosok közül 7 mixolid, 1 dúr-pentaton, 1 ld és 45 egyszerű dúr hangnemű. Az egyszerű dúrok európai vonatkozásai még tisztázatlanok, a mollosokról azonban máris megállapítható, hogy az ázsiai dallamvilág rokonai (l. az I–III kottamellékleteket).

Ez a 119 finn dallam nem autochton fejlemény a finn népdal-anyagban. Felépítésük tekintetében valamennyi négy dallamsoros, a sorok egyenként négylábasok (négyhangsúlyosak), amelyeknek a felső tagja (A³B⁵) kétmagú (két témájú) dallam, s ez öt hanggal mélyebben megismétli önmagát. Közülük 15 dal kvartváltó (A⁴B⁴AB).

Részletes zenei elemzésük után összegzésül megállapítható, hogy ez a dallamcsoport az egész finn népdal-állományban csak 1,7%-át teszi ki, ami egy stílus tekintetében aránylag kis mennyiség. A finnben idegen a kvint/kvart-transzpozíciós szerkezet és idegen a pentatónia; úgy tűnik tehát, mintha egy vendégdallam gyökerezett volna be a finn dalok közé. Kelet felől

¹A tudományos részletességű tanulmány az Ethnographia c. folyóiratban jelenik meg.
²Vikár L.: A Volga-Kámai népek zenéje. Doktori értekezés. Budapest 1989. 252. l.

érkezhetett, mert a pentaton dallamcsoport feltűnő hasonlóságot mutat a csuvas-cseremiszi és magyar dalokkal (III. dallamtábla). Az areális kutatás tehát szűk és hiányos volt, mert kihagyta az ereszkedő kvintváltás fenti harmadik telephelyét.

Van azonban a kutatásnak egy újabb tanulsága is: a négy-sorosság értékelése a magyar és a finn népzeneben. Szövegfolkloristáink egy része ugyanis tagadja, hogy a magyar *régi stílus*, a pentaton és kvintváltó dalok csoportja honfoglalás előtti lehetne, mert Európában a négy-soros verselés csak a XVI. században, a humanizmus és a protestantizmus útján terjedt el³. Ez a vélemény sajnálatosan nélkülözi, azt a történeti szempontot, hogy a honfoglaló magyarság a nyelvadó finnországi népesség mellett felerészben onogur, kazár, kabar, később kun- és bessenyő (tehát ázsiai török eredetű) népcsoportokból állt. Márpedig valamennyi török-tatár népnek hagyományos hősi éneke a *desztán* volt, amely prózával váltakozó, *mindig négy-soros* melódia. Ennek irodalommal emelkedett csúcsteljesítménye Firduszi: Királyok könyve (Sáhnáme) c. versgyűjteménye volt. A magyar régi stílus (Bartók A-osztálya), továbbá a csuvas-cseremiszi és a finn pentatóniális népzene négy-sorossága ennek a *desztánkultúrának* európai nyúlványa.

³Magyar Néprajzi Lexikon III. köt. 458. l.

I.

Laulusvävelmä 4103. Pyrkönmäki: a. M. Berg.
Veikot, veikot...

Laulusvävelmä 4085. Hautalampi: M. Nyberg.
Kivakstu...

Laulusvävelmä 1640. Kausisten pitäjän S. Luoma.
Rappani pelou...

Laulusvävelmä 1656. Hämeestä: L. Björkholm: V. Vallenius.
Maori se lukee...

Laulusvävelmä 1627. Kiihtelysääri: u. Soini.
Ranssala, ranssala...

Laulusvävelmä 3765. Tuntola: I. Arvola.
/aitout text./

Laulusvävelmä 1729. Ilomantsi: u. Soini.
Punil, tuuli, tuuli...

Laulusvävelmä 2895. Isokyrö: k. Riata.
/aitout text./

II

Laulusvä. 2493. Manninka; L. Soini.
Väsi tu-li...

A single staff of music in G major, 4/4 time, with a treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Laulusvä. 1571. / Suoni / P. Ruktsmäki.
Äädes kuulin...

A single staff of music in G major, 4/4 time, with a treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Laulusvä. 1500. Saarijärvi; M. Nyberg.
Ängin kuckalla...

A single staff of music in G major, 4/4 time, with a treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Laulusvä. 1504. Impilactis; Siivori.
Nuorauten ajan...

A single staff of music in G major, 4/4 time, with a treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Laulusvä. 1598. Hirvensalmi; S. Siivori.
Rönke-neikos...

A single staff of music in G major, 4/4 time, with a treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Laulusvä. 5941. / Suoni / P. Mannikainen.
/ Ritkout tekst. /

A single staff of music in G major, 4/4 time, with a treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Laulusvä. 1673. Pieskäjärvi; S. Siivori.
Ängin kuckell'...

A single staff of music in G major, 4/4 time, with a treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

Laulusvä. 2774. Sulksvaari; P. Cal.
Kiinä tunsaun...

A single staff of music in G major, 4/4 time, with a treble clef. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line and repeat dots.

HALMOS ISTVÁN:

EGYTÖRTÉNETI RÉTEG A MAGYAR NÉPZENÉBEN.*

Vas megye népzeneje című dolgozatomban a tárgyalt téma mellé beledolgoztam egy morfológiai-történeti probléma vázlatát is. Vázlatnak nevezem, mert a zenei anyaga, amelyre támaszkodik korlátolt, akkori, tulajdonképpeni feladatomban megfelelőleg. A vázlat célja az volt, hogy rámutasson egy ütemre-ütempárra épülő önálló zenei stílus létezésére a magyar népzeneben. Az a feltételezésem, hogy ez egyben történeti réteg is, hasonlóan ahhoz, ahogyan történeti rétegnek nevezünk más morfológiai csoportokat, mint például az ötfokúság, az ereszkedő dallamképzés, a rubató előadásmód, a visszatérő forma, stb., valamint ezek kombinációi. Mindezekkel a zenei tulajdonságokkal eléggé keményen szembenáll öt zenei tulajdonság, amely kiindulópontja ez elemzésemnek:

1. a szerkezet nem zárt, alapegysége egy 2/4, 3/4 vagy 3/8 terjedelmű egység, amelyet tetszés szerinti számban lehet egymáshoz kapcsolni;
2. a hangterjedelem szűk, csak a dallam alaphangját és a fölötte lévő öt-hat hangot használja, esetleg az alaphangot a dallam közepén érezzük;
3. ez a hangterjedelem egyben olyan hangkészletet s hangnemi érzést jelent, amely gyökeresen ellentétes az ötfokú és rokon hangrendszerrel;
4. a dallamképzés két elemre épül: az egymásmellé rakható ütemek közül az egyik jellegzetes dallamfordulat, amely elkezdi a dallammenetet általában a negyedik-hatodik hang környékén, a másik jellegtelen záróütem, amely a kezdő ütem magasságából levezet a záró- s egyben alaphangra. A hangmagasságok eloszlása s a terjedelem lehet más, de ez a két fordulat ismétlődik azután tetszés szerint s aszerint, hogy mennyi szöveget akar elmondani az énekes. Van azonban a dallamképzésnek olyan alakja is, amelyben csak az egyik motívum létezik;
5. az előadásmód merev giustó.

A következőkben ezt az öt zenei elemet kísérjük végig egy területében korlátolt, de konzisztens anyagon.

Az elemzés kiindulópontja az 1. és 2. dallampélda (... L), mondókák. Ez pusztá szöveg, amely azonban ritmikusabb, mint az élőbeszéd. A ritmikusság azt jelenti, hogy a szöveget 2/4 időtartamú ütemekbe osztják be. Ez a beosztás lehet szigorú (l. példa első négy üteme) s kevésbé szigorú (l. utolsó üteme). A kevésbé szigorú közelebb áll a magyar élőbeszédhez, mintegy átmenet az élőbeszéd és a zene között ritmikai tekintetben. Ilyen átmenet létezik hangmagasság tekintetében is, mert Borsai Ilona kutatásaiból tudjuk, hogy ezeket a mondókákat hanglejtéssel illetve énekelve egyaránt szokták mondani¹. A 2. mondóka olyan ritmikai alakulat, amely szimmetrikusan (párosan) fejleszti a giusto 2/4 ütemet, vagyis nem csak 4x2/4-nek, hanem 2x4/4-nek is tekinthető. A szimmetrikus fejlesztés ennek a stílusnak egyik alapvető tulajdonsága s ez már ezen a dallamelőtti fokon is létezik. A táncszók egész nagy csoportja s egyéb ritmikus kurjantások, rikoltások, stb. tartoznak ide.²

*Eredetileg a „Vas megye népzeneje” c. dolgozat néhány fejezete és jegyzete [Halmos-Lányi-Pesovár: Vas megye tánc és zenei hagyományai. Szombathely 1988.] Mostani formájában előadás az ICTM magyarországi tagozatának 1990. novemberi ülészakán.

A 3–8. példákat (... 1.) a ritmus és a határozott hangmagasság együttesen jellemzi, de fejlettségük nem jár párhuzamosan. A 3. példában a hangmagasság végig határozott, a szerkezet azonban megmarad a 2/4 ütem szintjén, az 5x2/4 nem szimmetrikus alakulat. A 4. példa párosával összekapcsolt ütemekből áll [3x4/4], de a dallam az utolsó ütemben átmegegy a bizonytalanabb magasságú hanglejtésbe. Az 5. példa hangmagasságai tekintetében erősen dallamszerű, ritmusának az alapja a párosával összekapcsolt 3/4 ütem, amelyet megtoldanak egy rubató ütemmel, amely így ritmikailag a magyar élőbeszédhez tér vissza. A 6. példa hangmagasság tekintetében erősen dallamszerű, ritmikailag párosan összekapcsolt ütemekből alakul, amelyet tetszés szerinti számban mondanak (ad libitum ütempárok), de az előadásnak van némi rubatós-beszédszerű jellege. A 7. példa mind hangmagaságban mind ritmusban erősen dallamszerű képződmény, nem érződik az élőbeszéd hatása. Szerkezetileg a zenei fejlesztés alapfokát mutatja: párosával összekapcsolt 3/4 ütemekből állandó ütempár alakul s ez válik a dallam alapegységévé: egysoros (sztihiikus) dallam. A 8. példa hasonló a 7-hez, de az alapja a 2/4 ütem. Utolsó sorában a hangmagasságok biztonsága némileg meglazul s visszaüt az élőbeszédre. A sztihiikus szerkezet, amelyben két ütem ad egy sort, az 5–7. példában látható, a 8. példa ennek továbbfejlesztése, amelyben a kezdő dallamsort egy másik zárja le.

Ezután az eredeti dolgozatban dallamoknak olyan csoportja következik, amelyben a szerkesztés alapját túlnyomólag már ütempárok adják. Fejlettségük lehet páros vagy páratlan s az ütemek már csak, mint visszaütés jelennek meg s lazítják a fejlettebb szerkezetet. Ezt a csoportot itt a 9–11. példák (... 1.) képviselik. Zenei tulajdonságaik a következők:

1. A dallam *alapelemei* kétfélék: kezdők és zárók. A zárás azt jelenti, hogy a dallam eléri a záró és alaphangot, a kezdés pedig azt, hogy nem éri el. A kettőből előálló egység nem azonosítható sem azzal, amit strófikus dallamoknál dallamsornak mondunk, sem pedig a versszakal (dallamstrófa). Ez olyan dallamsor, amely versszakszerűen (a szövegtől függően), de nem (feltétlenül) azonosan ismétlődik. E sorokból különböző terjedelmű dalok épülnek fel. A 9–10. példa lényegében ugyanaz a dallam, de más terjedelműek: a 9. egyik változata 12 ütempár, a másik 21 ütempár, a 10. pedig 29 ütempár. A kezdő illetve a záró ütempár aránya is változó: a 9. példa egyik változatában 3 kezdő és 1 záró ütempár van, a másikban 15–6, a 10. példában 22–7.

2. Jellemző a *hangterjedelem*: az alaphang és az 5–6. hang között mozog. A kezdő ütempár jellemző fordulat a 2–6. hang között határozott irány nélkül, a lezárás pedig sematikus mozgás a záró- és alaphangra. Egy dallamban a kezdő dallamfordulatok fajtáinak a száma, valamint a kezdő és záró ütempárok elhelyezkedése egymáshoz képest szintén változatos. A 10. példában így következnek egymásra: egyetlen első kezdő ütempár (1kl) után jön egyetlen első záró ütempár (lzl), majd rendre lk1 – lzl – lk2 (második fajta kezdő ütempár) – lzl – 8kl – lk2 – 4kl – lzl – 3kl – lzl – lk3 – 2kl – lzl – 3kl – lzl – 2kl lzl. Az elemzések azt mutatják, hogy ez a kompozíció nagyon változatos. Az eredeti dolgozatban ebben a dallamcsoportban három olyan dallam van, amelyben egyetlen fajta kezdő részt énekelnek, három dallam van, amelyben kétféle s egy dallam – éppen a fenti – amelyben háromféle.

3. Mind a teljes dallamok, mind a részek *terjedelme* lehet azonos vagy eltérő. A teljes dallamhosszúság eltérése abból adódhat, hogy az alkotó elemeit – ütemeket és/vagy ütempárokat – eltérő számban használják. Vagy adódhat abból, hogy a sorok vagy szakaszok (kezdő+záró rész) ismétlésének a száma eltérő, miközben az alkotórészeké azonos. Ez utóbbi esetben olyan a dallam, mintha strófikus lenne, de mégsem hasonlít a dallam pl. a régi stílusú dallamokra, mert a dallam merőben más elveken készül: kezdő ütem + záró ütem = ütempár, miközben a kezdő ütemek száma tetszőleges lehet. A 11. dallampélda is megfelel ezeknek a tulajdonságoknak, de benne 1/4 és 3/4 ütemek keverednek 2/4 közé. Az eredeti csoportosításban ezután több, mint negyven dallam elemzése következik. Ez a csoport zenei tekintetben nem más, mint egy sorozat, amelyben a négy zenei elem: ütemek egymásra épülése, kis hangterjedelem, kezdő+záró ütem = dallam és diatónikus hangkészlet egyfelől határozott tulajdonságként megmarad, másfelől közeledik más tulajdonságokhoz. A változás nem párhuzamos, vagyis amíg egy-két-három tulajdonság megváltozik, addig egy-kettő meg

is marad. A 12. és 13. példa (... L) még nagyon hasonlít a 9–11. példához. Azonos a hangkészlet, a hangterjedelem – egy-két alkalmi oktávhang a többlet – azonos a dallamvonal, leereszkedés az 5–6. hangról az alaphangra s azonos a kezdés+zárás elve. A fő változás, hogy a kezdő+záró ütem szorosabban összefonódik s az ütempár, amelyet alkotnak kiindulópontjává válik egy magasabb egységnek, a kanász-kolomejka dallamsornak. Ezek ugyanúgy sorolódnak egymáshoz, mint az ütemek és ütempárok. Jellemző változás, hogy a 13. példában augmentált mértéket látunk, így egy ütem 4/4, a kanászsor pedig 16/4 lesz.

A következő csoportba olyan dallamokat tettem, amelyekben a dallam másféle: emelkedő dallamvonal látható. Más az alaphang szerepe is, nevezetesen nem csak zárásként működik, hanem a dallamban, mint a többi hanggal egyenértékű hang is szerepel. Ezt a helyzetet itt, most a 14. és 15. dallampélda mutatja (... L). A 14. egyben erős szerkezeti változásra is példa, nevezetesen a szigorú négy soros strófa és a visszatérésre. Hogy azonban a dallamvonal és a szerkezet nem jár kéz a kézben, arra a 15. dallam a példa. Mind a dallamvonal emelkedő kezdése, mind az alaphang érintése nem záróhangként általános az újstílusú dallamokban. Alkalmilag a hangterjedelem is kibővül: az eredeti dallamtárban is vannak példák az alaphang alatti hangok hangnemi funkciós, legalábbis profunkciós jelenlétére. Ez még jobban megerősíti a hangkészlet speciális diatónikus, a pentatóniával ellentétes jellegét. De a legtöbb tulajdonság alapján nem változik az előző csoporthoz képest, (hangkészlet, terjedelem, ütempár-kanászsor szerkezet olykor strófikus formába rendeződve).

Egy következő csoportba (itt a 16–18. példa (... L) olyan dallamokat gyűjtöttem, melyekben a dallamvonal más szempontból tér el a megelőzőktől, mégpedig azzal, hogy a záró rész előtt nem egyfajta kezdő rész van, hanem több. Ez egy másfajta dallamképzési elv megnyilvánulása, mikor egymástól különböző dallamvonalú és dallammagasságban elhelyezkedő részek követik egymást anélkül, hogy lezáródna a dallammenet. Ezzel az ún. régi stílusú dallamok elvéhez közeledik, hiszen ezeknek a jellemzője a különböző záróhangú dallamsorok fokozatos leereszkedése. Vagyis amikor a dallamsorokat nem lehet a kezdő+záró formulával jellemzni, hanem az AB...etc.+kóda formulával. Ezekben a mi dallamainkban a záróhangok változása nem feltétlenül ereszkedő dallamvonalal kapcsolódik össze, de az ereszkedő sorzáró hangok megjelennek. Ütempár terjedelemben mutatja a 16. példa, kanászsor terjedelemben a 17. és 18.

A következő két csoportban döntők azok a zenei tulajdonságok, amelyek alkalmilag már láthatók voltak az eddigiekben. A 19. és 20. példában (... L) az látható, hogy a dallam egy egész oktávot betölt. A dallam íve az egész dallamra terjed ki s ez ereszkedő és/vagy emelkedő, mint a régi- és újstílusban. De a szerkesztés ütemeken, ütempárokon és kanászsorokon nyugszik, a hangnem és a dallamvonal határozottan nem ötfokú, sőt funkciós alterációk láthatók.

A 21–26. dallampélda (... L) az eredeti dolgozatban egy majdnem húsz dallamból álló csoportot képvisel, amely mind a dallamképzés, mind a hangnem tekintetében egységes: az alaphangról vagy a közelébről indul, a második-harmadik sorban felemelkedik a 3–5. vagy 8. hang magasságáig s onnan visszatér az alaphangra. Létrejön egy domború dallam. Ebben a tekintetben a dallamok már nagyon messze állnak az itt 1–15. számon bemutatott dallamoktól. Ugyanakkor azonban szilárdan az ütempáros-kolomejka szerkezetre épülnek. A csoport dallamai között egyébként sok a különbség: a hangterjedelem lehet egészen szűk, öt hang, lehet sokkal tágabb. Mehet magasra a kilencedik hangig és lemehet mélyre az alaphang alá. A dallam indulhat lefelé és törhet egyenesen fölfelé. Keringhet eleinte az alaphang körül. Lehetnek benne sorisméltések, de állhat négy különböző sorból. Azonkívül szekvenciázhat is fölfelé, mint a Csípd meg bogár. Van visszatérő szerkezet, amely összekapcsolódhat emelkedő vagy ereszkedő dallamvonalal, négy soros vagy többsoros strófával, páros vagy páratlan ütemmel, stb. Lehet a dallam hosszú vagy rövid, mert az alapelemek egymásra építése eleven gyakorlat valamennyiben. A hangnem pedig, mint a bemutatott összes dallamban egységesen nem ötfokú sőt antiötfokú.

A 27. példa (... L) képviseli az utolsó csoportot. Ebben olyan nóták vannak, amelyeket nem szoktunk a magyar népzene fő testéhez sorolni. Idegen nevű, idegen eredetű, idegen kapcsó-

latú s részben a nemzetközi szórakoztató- és tánczenéhez tartozó dallamok: polka, hétlépés, léngyelke, ruszinka, padegatta, hupi-hupf, oláhos, stb., valamint a műverbunkok és műcsárdások és énekelt változataik, a magyarnóta giustó alakjai Biharától Szentirmain át Lehár Ferencig. Ezek morfológiailag közvetlenül csatlakoznak ehhez a stflushoz, de honosodásuk s a magyar népzenei életben a meggyökeresedésük nem történt meg oly mértékben, hogy ne úgynevezett idegen zeneként tekintsünk rájuk. Területenként, műfajonként, s persze dallamonként eltérő mértékben azonban ezek is részesei a magyar népzenei hagyománynak.

Nehezen vitatható, hogy ezek a zenei tulajdonságok széles körben elterjedtek a magyar népzeneben. Morfológiailag összetartoznak s ugyanakkor el is keverednek más stflusokhoz tartozó zenei tulajdonságokkal. Így, csak az én szűkreszabott példatáramban láthatók példái a régi stflus zenei tulajdonságai s a diatónikus-ütempáros stflus zenei tulajdonságai keveredésének:

11 dallam	ütem- ütempár- kolomejka	ötfokú és/vagy modális	nem alkalmazkodó giusto	ereszkedő	nagy ambitus
8 dallam	ütem- ütempár- kolomejka	ötfokú és/vagy modális	rubato	ereszkedő	nagy ambitus
4 dallam	ütem- ütempár- kolomejka	diaton	nem alkalmazkodó giusto	ereszkedő	nagy ambitus

Ezeknek a zenei tulajdonságoknak a keveredéséről először Bartók Béla tesz említést.³
A visszatérő formákban ugyanígy láthatunk zenei tulajdonságokat az ütempáros stflusból:

2 dallam	ütempár	ötfokú és/vagy modális	nem alkalmazkodó giusto	1-4/5 + 4/5 - 8 ambitus
1 dallam	vágáns	ötfokú és/vagy modális	nem alkalmazkodó giusto	1-4/5 + 4/5 - 8 ambitus
1 dallam	vágáns	ötfokú és/vagy modális	nem alkalmazkodó giusto	1 - 8 ambitus
1 dallam	ütempár	diaton	nem alkalmazkodó giusto	1-4/5 + 4/5 - 8 ambitus
1 dallam	ütempár	diaton	nem alkalmazkodó giusto	1-5 + 8 ambitus

Alapvető az újstflusban egy másirányú keveredés, nevezetesen, mikor a szigorú giusto, a diatonia+plagalitás és az 1-5-8 ambitus fennáll, de a sorszerkezet nem páros, hanem tripodikus: 3x2/4 és/vagy 3x4/4 sorok 10-11 szótagszámmal. Ez lehet a rubató ötfokúságnak, a sirató stflusnak és a primitív ütemsoroló diatónia történelmi egybenélésének a végeredménye. Az újstflus és a régebbi stflusok zenei tulajdonságainak a viszonyát általánosabban is megfogalmazhatjuk:

1. az augmentív illetve diminutív hangok, ütemek és dallamsorok fellépése külön-külön és együttesen, valamint a alkalmazkodó giusto ugyanabból a zenetörténeti tényből származik, tudniillik a magyar előadói hagyomány gyökeresen rubato jel-

legének, valamint az ütempáros idegen stílus merev giustójának az egymásra-hatásából;

2. nagyjából egyenlő erősen hatott az ötfokúság és a diatónia az újstílus hangnemére, holott az újstílust közvetlenül megelőző zenei anyag, a népies magyar műzene erősen az idegen, funkciós hangnemeket hozta;
3. mind a régi stílusoktól, mind a primitív ütempároostól egyenlően és erősen eltávolodott domború-kupolás formájával;
4. az újstílust eredeti díszítetlen előadásmódja az ütempáros stílushoz köti.

Ha elfogadjuk is, hogy vannak a magyar népzeneben olyan zenei tulajdonságok, amelyeket morfológiailag egységes stílusnak tekinthetünk, ez még nem jelenti annak az elfogadását, hogy ez egyúttal történeti rétege is a magyar népzenenek. Ennek a bizonyításához részletesen kell vizsgálni ennek a zenének a népszokásokkal való kapcsolatát, ezek földrajzi elterjedését, kapcsolatát a szlovák, morva, cseh és szerb zenével⁴ s egy sor zenetörténeti tény⁵.

Jelenleg a magyarországi népzeneben azt látjuk, hogy a dallamoknak egy sora teljes egészében ehhez a stílushoz tartozik, viszont többségükben különböző stílusokból származó és sokszor egymással ellentétes zenei tulajdonságok keverednek. Bennük a stílusrétegek (már) nem etnikumok és országok között húzódnak, sőt sokszor nem is dallamok között, hanem a dallamokon belül⁶.

JEGYZETEK

¹(Borsai I. és Kovács Á.) *Cinege, cinege kismadár...* Bp. 1975. 127.l.

²Magyar Népzene Tára I. XIII.l., valamint *Pályfy Gyula* előadása a MTA Zenetudományi Intézetben.

³*Bartók Béla, A magyar népdal.* LIX.l., 5. versszak típus, amely szerkezetiileg ebbe a stílusba tartozik, de nagy ambitusú ereszkedő dallamai vagy módálisak vagy dúr hangneműek s ezeket Bartók szerint akár olyan bifurkációnak tekinthetjük, amelyek mögött egyfelől „magyar földről nyugatra nyomulás” áll, másfelől „német földről kiindulva cseh, morva és tót” áramlás áll.

⁴Nemzetközi dallam-összehasonlítás az eredeti dolgozat jegyzeteiben, főként a 78., 79., 82., 87. és 89. számon. Lásd még itt a 3. jegyzetet. A magyar népzene cseh és morva kapcsolatát a legkiterjedtebben és legeredményesebben *Szomjas-Schiffert György* tárta fel. Ennek a gondolatnak a hangsúlyozását neki köszönheti a magyar tudomány. [Az új stílus (rondó-forma) kifejlődése a magyar és a cseh-morva népzeneben. *Ethnographia* 1978. 23-93.l., *Verwandte Melodien im Ungarischen und im Tschechisch-mährischen Volksliedschatz.* *Acta Ethnographica* 1974. 163-208.l., magyarul további dallampéldákkal: *Rokon dallamok a magyar, a cseh és a morva dallamkincsben.* *Ethnographia* 1981. 27-58.l.]

⁵*Szabolcsi Bence* egy zenetörténeti esszéjében az ilyen diatonikus, protofunkciós zenét észak-európainak tartja, amely szembenáll egy földközi-tengeri bizonytalanabb hangnemű és szabad előadású zenével. (A magyar zenetörténet kézikönyve. 1947.) *Dušan Holy* a határt a kettő között nem É-D között húzza hanem – legalábbis ami az ő hazáját illeti – Ny-K között, valahol Morvaország közepén: a csehek giustok és diatonikusok, a szlovákok rubatok és valami modális heptatóniában énekel (Pprobleme der Entwicklung und des Stils der Volksmusik. 1969.)

⁶A pentatónia és a S-D-T harmóniai funkciók együttélésére lásd *Halmos I.*, Lajtha körispataki gyűjtésének hangkészlete és tonalitása. *Magyar Zene* 1978.

1. 

2. 

3. 

4. 

5. *ad lib.*  e simile *ad lib.*

6. *ad lib.* 

7. *ad lib.* 

8. *ad lib.* 

9. 

10. 

f. ad lib. 



f. ad lib. 



f. ad lib. 

11. 





12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

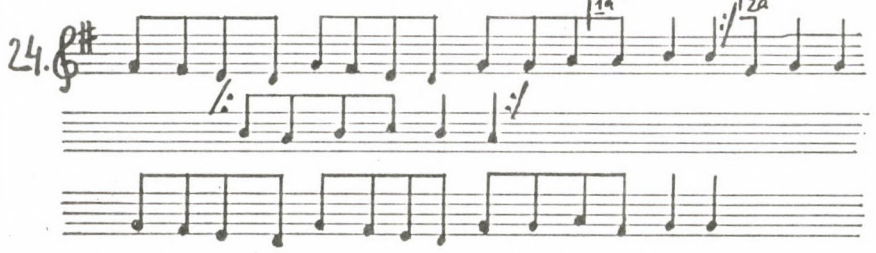
19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

24. 

25. 

26. 

27. Lengyelke

Trio I.

Trio II.

Trio $\frac{3}{4}$ = Lengyelke
 Trio $\frac{2}{4}$ = reizka
 Trio $\frac{4}{4}$ = padegatter

JEGYZET A DALLAMOKHOZ

1. Kioivasó mondóka, 2-4. és 8. játék gyermekkel, 5-7. altató 9. és 11. gyermekjáték és regélés, 10. pünkösddőlő, 12. „dudanóta, 13. dudanóta, 14. „összeéneklő nóta”, 15. „pásztorozás”, 16. dallam a „megy a kosár” játékhoz és lírai szöveggel is, 17., 19., 20. is 23. dallamok lírai és/vagy epikus jellegű szöveggel, 18. névnapköszöntő, 21. és 22. párosító, 24. balázsolás, 25. „pármatánc”, 26. „lakodalmos vánkostánc”, zene tánc alá szöveg nélkül.

Forrásukhoz lásd *Halmas-Lányi-Pesovár*, Vas megye tánc és zenei hagyománya. Szombathely 1988. Eszerint: 1-8. dallampélda = 45-52. dallampélda, 9. = 54. és 59., 10. = 53., 11. = 60., 12. = 63., 13. = 61., 13. = 66., 15. = 70., 16. = 74. és 76., 17. = 80., 18. = 71/1-3. sor, 19. = 82., 20. = 87., 21. = 88., 22. = 94., 23. = 91., 24. = 93., 25. = 103., 26. = 101., 27. = 108.

ZENÉS NÉPSZOKÁSAINK ELTERJEDTSÉGE*

Egy előző dolgozatomban** olyan zenei stílus meglétét próbáltam bizonyítani, amely hanganyagát, hangrendszerét tekintve *diatonikus*, és a harmóniai funkció *rejtett, illetve egyszerű*, valamint *kifejlett* formáira épül; szerkezetében az *ütemet, ütempárt* és a *kanász-vágáns* sort sorolja egymás mellé; a történelmi időben pedig zenei elemei összekeveredtek más, alapvető zenei stílusainkkal. Így létrejöttek – többek között – nagy hangterjedelmű, ereszkedő, kanászsoros, ötfokú vagy hasonló hangrendszerű dalok, stb.

Ez a zenei stílus azonban nemcsak zeneileg, hanem az őket használó közösség zenei életében elfoglalt helye miatt is különbözik bizonyos mértékig a régi- és újstílusoktól, mert közülük sok, kapcsolatban van úgynevezett *néprajzi szokással*. Zeneileg legegyszerűbb alakja a gyermekjáték, a fejlettebbek között van karácsonyi pásztorjáték, stb. Nagy általánosságban azt mondhatjuk, hogy a zenés magyar néprajzi szokások, *elterjedtségüket* tekintve *három csoportba* oszthatók:

1. a gyermekdalok, a karácsonyi pásztorjátékok és a névnapköszöntők *általános és országos elterjedtségűek*.
2. a zenés farsangi játékok, a balázsolás, a lucázás, a regölés, talán a háromkirályok a *Dunán túl élnek*, míg a gergelyezésnek, pünkösdölésnek és talán az újesztendei kántálásnak a *Felvidék és a Dunántúl* a közös területe
3. a nyugati Dunántúlon nem élő farsang előtti, farsangi, virágvasárnap, szentiváni és aratási szokások területe a *Felvidék nyugati és középső része*.

Az általánosan elterjedt, illetve a nyugati részek szokásai dallam- és szöveg típusuk szerint is elválnak egymástól: a nyugati részekben *egy-két típus* él, egyöntetű anyag, míg az országosok *sok egyedi dallamból és helyi típusból* állanak, egy-két általánosan elterjedt mellett (pl. Mennyből az angyal).

A felsorolásból kimaradt a szokások két nagy csoportja: a *lakodalom* és a *párosító*. Náluk a szokás és a dallam kapcsolata sokkal lazább, mint a felsoroltaknál. Laza kapcsolaton a következőt értem: alkalomhoz kötött, tehát szokásdálnak azt nevezhetjük, amelynek az *ideje, célja, helye*, dallama és szövege kizárólagosan meghatározott. A *regölést* például karácsony és újév között mondják, helye a falu utcája, amelyen a regös csoportok házról-házra járnak. A célja – a mi időnkben – többféle: egy hagyományos alkalom fenntartása, azonkívül szórakozás, pénzszerzés; szövegét és dallamát csak a szokáshoz használják. Valamelyes lazulás már ennél is van, mert néhol hozzákapcsolják az újévi köszöntőhöz is, valamint a szövege egyben párosító is – azonban lehetséges, hogy mindkettő összefüggésben van a szokásnak a régebbi céljával s valamikor talán valóban újévköszöntő és/vagy párosító volt. További lazulás, hogy némely helyen közös dallama van gyermekjátékokkal. Ezek ellenére a regölés még nyilvánvalóan alkalomhoz kötődő éneklés. A *lakodalom*, persze, szintén szokás és alkalom, amelyhez

*Eredetileg a „Vas megye népzeneje” c. dolgozat néhány fejezete (*Halmos-Lányi-Pesovár*; Vas megye tánc és zenei hagyományja. Szombathely, 1988.). Mostani formájában előadás az 1990. december 15-iki Kodály emlékülésen a Kodály Zoltán Emlékmúzeum és Archivumban.

**L. ebben a közleményben az „Egy történelmi réteg...” c. dolgozatot.

valóban kapcsolódnak rituális énekek, azonban nem minden mozzanatához. A Magyar Népzene Tára III/A kötetének bevezetőjében a magyar nyelvterület lakodalmainak s megelőző cselekményeinek (pl. leánykérés) 116 rítusa, szokása, eseménye stb. van felsorolva, amely így, együttesen soha sehol nem játszódik le. Közülük 42 jár együtt énekkel-zenével, de természetesen ezeket sem éneklék mindenütt. Ha azután végignézzük magukat a dallamokat és a szövegeket, akkor nemcsak a cél, a hely és az idő lazasága, de a dallamok és szövegek kizárólagosságának a hiánya is nyilvánvaló lesz. Egy lakodalmi fázishoz, valamint egy szöveg-típushoz legtöbbször nem egyetlen dallamot használnak, s viszont: egy dallam és egy szöveg nemcsak a lakodalomnak egy részéhez tartozik, hanem tartozhat másikhoz is, sőt lakodalmon kívüli eseményhez is. Létezik tehát úgy is, mint alkalomhoz nem kötött szórakoztató zene. Ha például Vas megyében akarjuk a lakodalom szöveg- és dallamanyagát a rítushoz kötni, akkor a következőt kapjuk: határozottan rituális funkciója csupán a kontyolásnak és énekeinek van. Vannak dallamok, melyekkel kapcsolatban általánosságban utalnak lakodalomra: „XY lakodalmában hallottam”, „lakodalomban mondták”, és ismerik a katekizmusi éneket, amely itt is része lehet a lakodalmi szertartásnak. A Népzene Tára III/A kötetében több nótát találunk, amelynél nincsen adat funkcióra, sőt más szokásra utalnak. A lakodalom, mint rituális tevékenységek és zenék színhelye nem rekonstruálható Vas megyében a rendelkezésre álló gyűjtésekből. Ez nem azt jelenti, hogy Vasban a lakodalom nem lehet zenében gazdag esemény, csupán azt, hogy rituális szerepe már a századfordulón is csupán az esketésre korlátozódik, esetleg a kontyolásra, egyébként a zenés szórakozásnak általános és jelentős alkalmá, a helyi hagyomány által meghatározott zenével. A lakodalom rituáléját országosan is területről-területre kell meghatároznunk.

Amíg a lakodalom a maga zenével befogja az összes létező magyar népzenei típust, és a rítusok elterjedtsége nem mutat kapcsolatot a diatónikus zenei stílussal, addig a párosító vagy összeéneklés zenei anyaga a legerősebben kötődik ehhez a réteghez. Viszont ami a funkció egységét illeti, itt más a helyzet. A népzenei kutatás párosító-funkciót tulajdonít egy sor dallam- és szövegtípusnak, annak ellenére, hogy nincsen rá adata, vagy egyenesen más szerepükre van adata. Oly erősnek kell lennie tehát a típusok funkcióra utalásának, hogy ez minden beletartozó dallamot egységbe fog. Hogy ez mennyire így van, azt a Népzene Tára IV., Párosítók kötetének az áttekintése után tudjuk meg. A kötet a párosítót három szempont szerint rendezi a zene, a szöveg és a „megy a kosár”-játék típusa szerint. A zenei részből azt tudjuk meg, hogy vannak tipikus párosító dallamok, vagyis dallamtípusok, amelyek kizárólag, vagy túlnyomólag párosító szövegűek, és vannak, amelyek nem tipikusak – vagyis szövegeik lehetnek párosítók vagy mások.

A szövegek vizsgálata azt mutatja, hogy a legegyszerűbb párosító szövegnek nevezhetjük azokat, amelyekben egy leányt és/vagy egy legényt néven neveznek, de ennél sokkal bonyolultabb szövegek is vannak, olyanok, amelyekben valóságos cselekmények és események vannak, s ezek a fiú és leány egymás közötti kapcsolatára vonatkoznak. Továbbá az is kiderül, hogy ilyen párosító szövegeket nemcsak tipikus vagy nem tipikus párosító dallamokon énekelnek, hanem rendkívül sokféle dallamon.

A „megy a kosár”-játékról azt tudjuk meg, hogy elterjedt játék, amelyet a téli közös munkában játszanak, s amelynek lényege az, hogy fiúkat és lányokat összepárosítanak, s ebből tréfás párbeszédet és játékok (pl. zálogkiváltás) alakulnak ki. A zene, a szöveg és a játék sok tekintetben keresztezi egymást, vagyis:

1. vannak vidékek, ahol sok a tipikus párosító dallam tipikus párosító szöveggel, míg másutt vagy az egyik vagy a másik nem tipikus;
2. sok olyan vidék van, ahol játszik a kosárjátékot, de nem énekelnek (párosító) dallamot – Felvidék, Alföld, Tiszántúl; valamint
3. vannak fonók, ahol énekelnek ilyeneket, de nincsen (vagy alig-alig van) hozzá játék – pl. Erdély.

Az egyetlen terület, ahol a tipikus párosító dallam és tipikus párosító szöveg összekapcsol-

lódik a párosító játékkal: *Nyugat-Magyarország*. Ez az összekapcsolódás nem azt jelenti, hogy Nyugat-Magyarországon nincsenek nem tipikus párosító dallamok és szövegek, s azt sem jelenti, hogy ezeket kizárólag a párosító szokás, tehát a „megy a kosár”-játékhoz éneklük. Ellenkezőleg, nagyon sok nem tipikus dallam és szöveg él itt is, egyedi dallamok és szövegek is, valamint más alkalmakkor is, és minden alkalmon kívül, mint szórakoztató zene is létezik. Azt jelenti csupán, hogy ez az a vidék, ahol a néprajzi követelmények (cél, idő, hely), s a zene és szöveg kizárólagossága bizonyos mértékig valóban fennáll. Ez az alapja annak, hogy más vidékek énekeit pusztán dallam és/vagy szöveg alapján párosító nótának tartsunk, és hogy más vidékek játékeit, amelyekben nincs párosító ének, összekapcsoljunk egy énekes rítussal.

A párosító mint rítus, csak Nyugat-Magyarországon létezik, akárcsak a regölés, balázsolás, lucázás, gergelyjárás és a farsangi játékok – a többi ennek kisugárzása, csökkentett szokás-szerűséggel.

A Kárpátmedence északnyugati területének kitüntetett szerepe van a *diatónikus szokás-dallamok* elterjedtségében. Kérdés, hogy ennek mi a kapcsolata e dallamstílus magyarországi jelenlétével? Ugyancsak történeti kérdés, hogy e dallamstílus három, más elterjedtségű fajtája: az *általános gyermeknóta*, a kelet-magyarországi *hangszeres tánczene* idetartozó része, s a nyugatmagyarországi központtal általános elterjedtségű ún. *dudanóta* milyen szálon kapcsolódik ehhez az északnyugati kapuhoz?¹

JEGYZETEK

¹„Szomjas-Schiffert György. Az új stílus (rondó-forma) kifejlődése a magyar és a cseh-morva népzében. Ethnographia 1978. 26.1.

VARGYAS LAJOS:

LÍRAI NÉPDALAINK

Elnézését kérem a hallgatónak, hogy olyan témáról beszéljek, ami részletesebben kidolgozva könyvben is megjelent. (MN V. 1988, 427–565.) De minthogy tapasztaltam, hogy nem igen jutott el népzenei érdeklődésű kollégáimhoz, érdemesnek gondolom itt röviden összefoglalni legfontosabb részleteit.

Kevesen tudják, hogy ha egy énekes több versszakot énekel egy dallamra, az sosem állandó együttes, még ha hangulatilag összeillő és hatásos is. Legtöbb népdalunk ugyanis egy versszakból áll, s ezeket az egyversszakos szövegeket rakják össze az énekesek különböző „együttésekbe”. Igen sokszor össze-nem-illően, de sokszor hatásosan. Az össze-nem-illőket mindenki felismeri, az összeillőket viszont elfogadja állandónak. Lássunk néhány ilyen sikerült összeillesztést, s figyeljük meg benne az „Annyi bánat a szívemen” gondolatot, hányféle környezetben tűnik fel a változatokban:

1. Erdő nincsen zöld ág nélkül, Az én szívem bánat nélkül. Akármerre vessem fejem, Mindenütt búval kell élnem.

2. Olyan bú van a szívemen, Kétrét hajlott az egeken. Ha még egy rét hajlott volna, Szívem kettéhasadt vóna.

3. Elbujdosnám, de nincs kivel. Kenyerem sincsen, amivel. Kérnék köcsön, de nem adnak, Mert tudják, hogy szegény vagyok.

1. Annyi bánat a szívemen, Kétrét hajlott az egeken. Ha még egyet hajlott volna, Szívem kettéhasadt volna.

2. Én elmegyek közületek. Isten maradjon veletek. Tőlem több panaszt nem hallasz, Kit hallottál, avval maradsz.

3. Akkor jussak én eszedbe, Mikor kenyér a kezvedbe. Akkor se jussak egyébről, Csak az igaz szeretetről.

1. Hozd fel Isten azt a napot, Hogy süsse fel a harmatot.:/

2. A harmatot a mezőkről, A bánatot a szívemről.:/

3. Felsütött a nap sugára Minden ember ablakára.:/

4. Én Istenem, mi az oka, Az enyémmre nem süt soha.:/

5. Ojan bú van a szívemen, Két rét hajlott az egeken.:/

6. Ha még egy rét hajlott vóna, Szívem kettéhasadt vóna.:/

Idézhetnénk még számos mást is. És a mellette szereplő bármelyik versszakkal megtehetnők ugyanezt. A Kodály–Vargyas anyagában és a Magyarország Népzeneje gyűjteményében együtt egyversszakos előadott dal van 255, alkalmilag összeillesztett több versszakos 563, és valóban többversszakos, összefüggő 235. Pedig ezeket a gyűjteményeket zenei szempontok szerint hoztuk össze, a szövegválogatás nem lehetett irányadó, s így valószínűleg az átlag-arányokat képviseli. Igazi összefüggés van pl. a „Sej a Təri réten” ismert dalában: 2. Mit csinálsz te kislány... 3. Nem való az néked piros-barna kislány...

Általában egy dallam összegyűjt maga köré számos ráénekelhető szöveget, különösen a légkedveltebb 8-as, 6-os, 7-es, 12-es típusok, s ugyanígy egy-egy ilyen szöveg számos dallamot gyűjt maga köré, vagyis különböző dallamokra hallhatjuk énekelni.

Vannak azután különleges formák – nevezzük akár dallamformának, akár szövegformának – pl. 2x6+6+4 és hasonló, vagy refrénes formák: ezekre igen kevés, néha egyetlen szöveg énekelhető. S csak éppen megemlítem, hogy az előbbi szövegben levő sorismétlés igen archaikus sajátság, Gyimesben, Moldvában még él. Ugyancsak archaikus a még sokszor előforduló betűrím, míg a rím újkori sajátság. (Régies balladánkban még nincs meg.)

Fontos sajátsága népdalainknak a virág-, gyümölcs- és szín-szimbolika, amit sokáig nem ismertek fel, és összefüggéstelen-értelmetlen szövegnek tartották az ilyen versszakokat. Így pl. a rózsza mindig a szerelmet sőt a szeretőt jelenti. Világos ez abban a dalban, hogy „Hej rózsza, rózsza ékes vagy, Hajnali csillag-fényes vagy. Egyenes vagy rózsám, mint a nád, Nekem rendelt az édesanyád.” Vagy: „Gerencséri ucca, végig piros rózsza... Le is szakasztottam, El is hervasztottam. Gerencséri leányokból egyet választottam.” Magát a szerelmet jelenti a következő:

Rózsát ültettem a gyalogútra. Hogy szeretlek, csak az Isten tudja. Megtagadom apámat-
anyámat, Mégsem hagyom árván a babámat.

De mért ültet valaki szerelmet jelző rózsát a gyalogútra?

Megmondja egy másik szöveg: „A bolhási kertek alatt De sok gyalogutak vannak. Minden legény egyet csinál, Aki a babájához jár.” Vagyis ismerni kell az egész népköltészetet, s akkor mindenre kapunk magyarázatot. Sőt néha egy-egy népdal maga is megmagyarázza:

Nem ám az a rózsza, Ki a kertbe nyílik,
Hanem az a rózsza, Ki egymást szereti.

A rózsához hasonlóan szerepel a rozsmaring, az ibolya, rezedá, tulipán. Pl.:

Amoda le van egy erdő, Jaj de nagyon messze van.
Kerek erdő közepibe két rozsmaring-bokor van.
Egyik hajlik a vállamra, másik a babáméra.
Így hát kedves kisangyalom, enyém leszél valaha.

Vagy:

Kék ibolya búra hajtja a fejét. Égi harmat nem öntözi a tövét.
Szállj le harmat kék ibolya száraz tövére:
Most akadtam egy igaz szeretőre.

Ilyen finom erotikát tud rejtegetve kifejezni egy ilyen virág-szimbólum. Tulipánra:

Arra alá a boronya-szélien Kinyílt a tulipán a borozda-szélien.
Egy-két szál, három. szál. Kutya voltál, rózsám, megcsaltál.

A barázda-szélién nem nyílik tulipán, de ott történhet a „megcsalás”.

Ugyanígy adnak tudtunkra erotikus vagy szerelmi jelentést gyümölcsökkel, almával, szilvával. A félbevágott alma pl. visszautasított szerelmet jelent.

„Mit nekem egy almát kétfelé vágni. Mit nekem a szeretőtől elválni.” De ha nincs elvágvá, akkor jó a szerelem: „Három alma egy tányérba, mind piros. A legénynek lányhoz járni nem tilos.” Vagy a szilva:

„Éva szívem, Éva, most érik a szilva. Terítve az alja, Fölszedjük hajnalba. Bárcsak ez a hajnal sokáig tartana, Hogy a szerelemnek Vége nem szakadna.” Itt világos az értelme, de már a következőben nem mindenki érthette, miért bús a legény:

„Túl a vizen, Tótországban Szilva terem a zöld ágon. Szakasztottam, de nem ettem. Búra teremtet az Isten.

A színek közül a piros a jó (szerelem), mint láttuk a „piros almá”-nál, a sárga a szerelem megromlását jelenti. Csak egy példát:

„Sárga virág, ha leszakasztanálak? Mit mondanál, rózsám, ha elhagynálak? Mit mondanék? Ha így hozta az idő. Ritka már az igaz szívű szerető.”

Még a szimbólumnál is nehezebben ismerték fel a jelentését a *természeti kezdőképnek*: pedig az egy érzellemmel, emberi sorssal vagy magatartással párhuzamba állított *hasonlat*.

„Meg kell a búzáknak érni, Mert mindennap új szél éri. Meg kell szívemnek szakadni, Mert mindennap új bú éri.”

Vagy:

Elhervadt cidrusfa a magos hegytetőn.

Én is elhervadtam a börtön fenekén.”

Persze, sok elrontott, vagy elhomályosult értelmű ilyen kezdőkép is van, mert lassan a nép is elfelejtette a jelentését. De hogy régi, sőt honfoglalás-előtti örökségünk, azt bizonyítja a sok keleti hasonló szerkezet, míg nyugaton ez ismeretlen. Vikár cseremiszt kötetében 24% ilyen, a csuvasban 20%.

Általában a népköltészetre jellemző az áttételes fogalmazás. Pontosan érzik, hogy a költői fogalmazás nem lehet a mindennapi beszéd, csak az azon felülemelkedő, az áttételes. Ha azt akarja kifejezni valaki, hogy mért nem jutott neki siker a szerelemben, egész más szavakkal fogalmazza meg: „Szerelem, szerelem, átkozott gyöttelelem, Mért nem virágoztál minden fa tetején. Minden fa tetején, cédrusfa levelén, Hagy szakasztott volna minden szegény legény. Lám én szakasztottam, de elszalasztottam...” Ha pedig azt akarja mondani, hogy másnak jól van dolga, „nekem” a mindenkivel behelyettesíthető én-nek rosszul, akkor azt mondja: „Felsütött a nap sugára Minden ember ablakára. Jaj Istenem, mi az oka, Nem süt az enyimre soha.” A konkrétságot ezzel a magasban lebegő fogalmazással szemben az biztosítja, hogy mindig valakihez intézik, valami megszólítással kezdik a mondanivalót. Gesztus-költészet ez, valakihez fordul – mindnyájunkhoz – még akkor is, amikor a világhoz vagy a képzeletbeli tárhoz fordul: csillaghoz, madárhoz.

Hegyek-völgyek között állok, A szívem öli a bánat.

Hegyek-völgyek álljatok meg: Hagy panaszolkodjak nektek.

Más:

Aj sirass, édesanyám, míg előttem járok, Mer aztán sirathatsz, ha tőled elválok...”

Vagy:

Madárka, madárka, Csácsogó madárka,
Vidd el a levelem Szép magyar hazámba!

Vagy:

Fényes csillag, Jaj de sokat utazol!
Nem láttad-e a rózsámat valahol?

Vagy:

Csillagok, csillagok, szépen ragyogjatok!
A szegény legénynek utat mutassatok!

A magasban lebegő fogalmazás eljut az irreális sőt szürreális képekig. Mikor például azt halljuk:

Ucca, ucca, bánatucca, Bánatkövel van kirakva.
Az én rózsám kirakatta, Hogy ne járassak rajta.

Már hallottuk az első példák között az égen kétrét hajló bánat szürreális képét. Nem kevésbé szürreális a következő:

„Bánat, bánat, csukros bánat, Mér raktál szívfemre várat?...”

Vagy:

„Mikor a bút felosztották, Háromfelé szakasztották.
Nekem a nagyobbját adták, Hogy ne kelljen többet osszák.”

Vagy:

Nem arról hajnallik, amerről hajnallott. :/
Magam sorsa felől szomorú hírt hallok.” :/

De ez a valóságon túllépő hajlam megmarad akkor is, ha a fogalmazás nem megy túl a valóság képein, csak az emberi hozzáállás teszi irreálissá:

Ha folyóvíz volnék, Bánatot nem tudnék. :/
Hegyek-völgyek között szép csendesen folynék. :/
Martot mosogatnék, fűvet újítanék, :/
Szomjú madaraknak innyok adogatnék. :/

Maga ez a sorisméltés is valóság-felettivé teszi a szöveget: kétszer mondani nem a közlés végett kell, hanem azért, hogy a szép szöveget még egyszer halljuk, nyomatékot adjunk neki. S ezt nemcsak mi, magyarok érezzük így: szlovákoknál, sőt franciáknál is igen gyakori ez a régi szövegekben.

Vessünk azért talán egy pillantást szövegeink időbeli kapcsolataira is. Már hallottuk a természeti kezdőképpel kapcsolatban, hogy honfoglalás előtt kellett már ismernünk. A szőn-, virág- és gyümölcs-szimbolikát a középkori európai népköltészet sőt magas költészet is használta és ismertette meg a magyarsággal. De tanultunk a középkorban mást is, főleg franciáktól: a Zabvető éneket, a „Három huszár a csárdában”-t, a Hajnali énekeket: „Szól a figemadár. Mingyár megvirrad már. Fordulj hozzám, rózsám! Majd magad maradsz már”; és a refrénnel megszakított szövegű dalokat: „Csákváron volt egy kápolna. Csákváron volt egy libidoni labdon, Labdonia Libidon kápolna.” Sőt még az Archipoéta híres dala, a „Meum est propositum in taberna mori” is fennmaradt népünk emlékezetében: „Életemnek végőráját töltöm a kocsmában.” Továbbmenve csak egy-egy példát idézek.

XVI–XVII. sz.: Az átalakult szaffikusok AAb+bc formája:

Ó mely sok hal terem a nagy Balatonba.
Minden ágon egy mérő makk az Bakonyba.
Örül ott a halász, rikkangat a kanász
Örömébe.

XVIII. sz.: Kuruc szövegek. De van följegyzés egy alkalmi fogalmazásról, amiből lett végül a „Megállj pajtás, hogy panaszolom el sorsom” szomorú katonanótája.

XIX. sz.-ből számos költő, Czuczor, Petőfi és mások verse és más, korábban följegyzett – nem népi – szövegek maradtak fenn. Czuczoré: „Kalapom a Tiszán úszkál”. Végül az új stílus kialakulása egy sor új szöveg születését hozta magával. Mindössze 7–8 olyan szöveget énekeltek új stílusú dallamra, ami régi dallammal is együttjárt. A többi mind új, együtt született a dallamokkal, különösen a hosszú sorokból állókkal.

Vagyis szövegeink is azt a történeti utat járták meg, amit dallamaink. S ami még fontosabb: ugyanaz a magas szépség-ideál valósul meg bennük is, mint legszebb dallamainkban.

SÁROSI BÁLINT:

EGY „JAJ-NÓTA”

A „Marosszéki Tánccok” 2. epizódja témájáról tudjuk, hogy annak eredetijét az Udvarhely megyei Kápolnás-Oláhfaluban Elekes Tamás nevű falusi klarinétostól, „Cigánynóta” címmel, Vikár Béla vette fonográfhengerre. A felvétel részletes lejegyzését Kodály készítette el – talán már a zeneszerzői felhasználás elsődleges céljával. A partitúra sokat idézett ajánló szavainak utolsó mondata (Brahms Magyar táncaira utalva) így hangzik: „A Marosszéki Tánccok messzibb múltban gyökereznek: az egykori Tündérország képét idézik fel.”

Mit keres egy cigánynóta az Erdély aranykorára emlékeztető zeneműben – teheti fel valaki a laikus kérdést. De kérdezhetünk szakszerűbben is: mi köze ennek a dallamnak az erdélyi magyar zenei hagyományhoz?

A dallam az ún. jaj-nóták csoportjába tartozik. A találó jaj-nóta név Kodálytól származik, de magukra a jaj-nótákra, ezekre a fellazított és általában kitágított szerkezetű, gyakran tánc közben, hangszerkíséret mellett énekelt lírai dalokra, mint ismeretes, először Bartók hívta fel a figyelmet. „Kevés anyag” birtokában ő még úgy tudta, hogy a jaj-nóta féle csupán Szilágyban, Szatmárban és Maros Torda északi részén a román népzeneben terjedt el¹. A gyűjtések mai mennyisége és térképe viszont arról tanúskodik, hogy a jaj-nóták elsősorban és jellemzően a Székelyföldön és a közép-erdélyi magyarság közt fordulnak elő.

Paksa Katalin 1977-ben áttekintő elemzést és összefoglalást készített a jaj-nótákról², de a velük kapcsolatban felvetődő kérdések részletes tisztázása – különösen hangszeres oldalról – még jövőbeli feladat. Egyetlen jaj-nóta típus bemutatásával, az alábbiakban e feladat teljesítéséhez próbálok hozzájárulni.

A feldolgozásban Kodály eredeti hangfelvétel kottáján úgyszólván nem változtatott. Az epizód végén azonban, szóló nagybőgőn, a futamokkal és díszítésekkel teljes előadásnak mintegy tartalmi kivonatát adja. E kivonat azonban csak fele az egész dallamnak. (Az eredeti lejegyzés első „versszakáról”, annak egyvonalas *g*-re transzponált vázlatáról és a kivonatról I. az *I/abc* kottát; a további kottamelléletek is általában egyvonalas *g*-re ill. közös *do*-ra transzponált vázlatok).

Kik Kodály mellett tanultunk és dolgoztunk, jól tudjuk, mennyire nem állhatta a dallam-törést és dallamcsonkítást. Mivel magyarázható tehát, hogy itt ő maga csonkít? Zeneszerzői megfontolásra is gondolhatnánk, hiszen a nagybőgőn megszólaló fél terjedelemben a dallam minden lényeges eleme benne van. De ennél is kézenfekvőbb a népzenei magyarázat: a jaj-nóta változatoknak a hosszúsága is változatos, odáig el, hogy egyik a másiknak akár felére is rövidülhet. Ilyen az arány Kodály témájának Maros-Magyaróról származó alábbi két változata között is (2. és 3. kotta). E dallamot Magyarón, énekelt formájában, „falunótájá”-ként ismerik s arról nevezetes, hogy ott s még két szomszéd faluban – az egész magyar nyelvtérületen is egyedülálló módon – szóló-kórus váltakozásban éneklük³.

Ugyanabból a magyar-román vegyeslakosságú faluból, Magyaróról, két ütemmel hosszabb hangszeres változat is van, amit román tánchoz, *rigăneasca*-hoz játszanak a zenészek. Ez a *rigăneasca* viszont csupán valamivel lassúbb tempójában (negyed=138) különbözik egy mezőbándi jártatós dallamától (4. kotta).

Az előbbiekhez viszonyítva a második soral kezdődik, ennek ellenére épnek és hiánytalan-

nak számít az 5. sz kottán ábrázolt dallam is: *lassú csárdás*. A hangfelvételen a nagysajói (Beszterce m.) zenészek a dallamhoz közjátékot is játszanak.

A következő darab a tífusból kivezető lehetséges utak egyikét jelzi. Szabályos négy soros, „kötött” dallam. Motívumismétlő első felét zenei nyersanyagában azonosíthatjuk az előbbiekkkel. Második fele azonban, önmagában véve, teljesen idegen tőlük. Származáshelye is messzebb esik az eddigiektől: a történelmi Szolnok-Doboka megyei Buza. Valamelyes további kapcsolatot amazokkal a *cigánytánc* megnevezés is jelent. A *lassú*, lírai tánchoz játszott jai-nótáknak a Mezőségen *lassú* vagy *cigánytánc* a neve (6. kotta)⁴.

A gardonkíséretes hegedűn játszott gyimesi *lassú magyaros*, különösen ha hangzását is figyelembe vesszük, ugyancsak olyan hatást kelt, mintha igen messzire szakadt rokon volna (7. kotta, a 7a a dallam első részének eredeti hangzás szerinti lejegyzése). Ha azonban szokatlanabb 4-es középzárlatától eltekintünk s vázlatát az agyoncifrázott hangzásból kihámozzuk, egészében is jól beleillik a változatok sorába.

A következő dal nem jai-nóta, hanem *keserves*. Ugyanaz a csfkarcfalvi énekes asszony ugyanerre a dallamra egy másik alkalommal altatót is énekelt. Ha a dallamhoz negyed-mozgású egyenletes táncritmust és jai-nóta szerű közép- és végzárlatot képzelünk, benne vagyunk a tárgyalt tífusban. (8. kotta)

Ez a keserves (altató dal) ún. psalmodizáló sorral indul. Egy másik, csfkjenőfalván gyűjtött, keservessel valamivel közelebb is léphetünk a psalmodizáló pentaton stílushoz, egyben a székelyföldi pentaton siratókhoz. A dal ötsoros s így nemcsak dallamvonalával, hanem szerkezetével is emlékeztet a fenti jai-nótákra (9. kotta).

A példák sorát lehetne még folytatni. A századforduló idején, nagyjából egyidőben Vikár Béla udvarhelyi gyűjtő tevékenységével, a marosszéki Kibédén Seprődi János öt közeli és néhány távolabbi hangszeres változatát jegyezte fel a fenti jai-nótának. *A jai nótákat keserves, zöldkeserves, jártatós* néven közli, de mint megjegyzi, *forogó*st és csárdást is táncoltak rájuk. Megállapítja azt is, hogy ez a dallamcsalád „rég, de most is divatos”⁵. A legújabb gyűjtések igazolják, hogy a majdnem száz évvel ezelőtti s onnan a még régebbi múltba visszanyúló divat máig sem múlt el nyomtalanul. A csfki keservekkel s ezen a réven a pentaton siratóval való rokonság sem okozhat különös meglepetést, hiszen a diatonikus siratóknak is vannak táncdal leszármazottai. Kodály tehát joggal tekinthette a Marosszéki Táncok jai-nóta témáját is marosszékieknek, egyben pedig a messzibb múlt képviselőjének.

JEGYZETEK

¹Lásd BÖI 124, és 421.1.

²Paksa Katalin: A „jai-nóták” zenei világa. Klny. a Népi Kultúra – népi társadalom IX. kötetéből.

³Lásd Jagamas János: Magyaró énekes népzeneje. Bukarest, Kriterion 1984, 151.; ugyanó: A falu nótája. Ethn. LXVIII. (1957), 342–346.1.; valamint Jagamas-Faragó: Romániai magyar népdalok. Bukarest, Kriterion 1974, 292. sz. és jegyzete.

⁴A „cigánytánc” Erdélyben elsősorban nem cigányok által táncolt táncot, hanem cigányzenészek által játszott zenét jelent. Pl. Bartók II. Rapszódiaja főtémájának a helyszínen, Maros-Torda megyében, rögzített neve „*lassú*” is lehetne – ahogy a partitúrában találjuk –, de nem az, hanem *román*e, ami ugyancsak cigánytáncot jelent (l. Rumanian Folk Music I. The Hague 1967, 237. sz. és jegyzete). A *figânească* további román szinonimája a *lăutarască* (=lăutarak, azaz cigányzenészek által játszott darab). Vö. Gh. Ciobanu: Lăutarii din Clejani. București 1969, 67.1.

⁵Seprődi János válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése Bukarest, Kriterion 1974, 399.1.

1a. $\text{♩} = \text{♩}/69$ *Cigányzene* M. 465a, DR 12857*

Klar. (Dv. Es)

2. $\text{♩} = \text{ca } 60$ *Magyarai (Maros-Torda), AP 10.750d*

(nőtl.) *Magya-ró-i fá-lú vé-gén, (csop.) magyarói fá-lú vé-gén, magya-ró-i fá-lú vé-gén,*

3. $\text{♩} = \text{ca } 60$ *Magyarai (Maros-Torda), AP 12.247a*

(nőtl.) *É-des-anjám ró-zsa-fé-je, (csop.) É-des-anjám ró-zsa-fé-je, É-des-anjám ró-zsa-fé-je,*

(nőtl.) *É-vol-tana leg-szebb á-ga, (csop.) É-vol-tana leg-szebb á-ga, É-vol-tana leg-szebb á-ga.*

4. $\text{♩} = 168$ *Merőbánd (Maros-Torda), AP 7187f*

(Farsang)

5. $\text{♩} = 108$ *Magyaroszi (Bentkec-Nasód), AP 7159e1*

(Lassi erd-selész)

6. $\text{♩} = 68$ *Bura (Sokolov-Doboka), AP 5218d*
 (Regi cigánytánc*)

7a. $\text{♩} = 82$ *Csymertközéplak (Csik), AP 5191b1*
 (Lassi magyaros)

8. *Parlando* *Csikharfalva, AP 2523d*
 Tö-tik a Nagyerdő rit-ját; Vi-sik a ré-lyha-tó-nát.
 Be-li, be-li, keu-be-li; Hun-cut-rág-gal dug-ván te-li.
 Vi-sik, vi-sik re-gé-nyé-tek, A hím-el-ve le-gé-nyé-tek.
 Be-li, be-li, keu-cu be-li, Hun-cut-rág-gal dug-ván tali.)

9. *Parlando* *Csikjenőfalva, AP 2510c*
 Aji, brú-bá-nat, ke-se-rű-ség, Még a testvér is el-leu-ség.
 Hát i-de-gem hozgne vol-na, Még a testvér műven jódra, Még a testvér műven jódra.

EÖSZE LÁSZLÓ:

„TRADUTTORI – TRADITORI”?

GONDOLATOK EGY KODÁLY KÓRUS ANGOL ÉS NÉMET KIADÁSA KAPCSÁN

Kodály Zoltán vegyeskari motettája, a Jézus és a kufárok, magyar szöveggel még a keletkezés évében, itthon (Magyar Kórus, 1934), angol és német nyelven két évvel később, Bécsben (Universal Edition, 1936) látott napvilágot. Sajnálatos, bár érthető, hogy az eredeti szöveget egyik idegen nyelvű kiadás sem tartalmazza, sőt az angol és a német változat is külön-külön jelent meg. Ennek magyarázata bizonyára az, hogy a német verzióban kb. egy tucatnyi, az angolban pedig harmincnál is több a szöveg kívánta eltérés az eredeti kompozícióhoz képest. Az ún. „kiskottás” jelölés, különösen polifon kórusok esetében, nem szerencsés.

A szótagszámbővülés, a hangsúlyeltolódás, a szórendcsere következtében szükségessé vált ritmuskiegészítéseket nem kívánom egyenként sorra venni, csupán néhányat mutatok be közülük, hogy a változtatások jellegét és súlyát meg tudjuk ítélni.

21 22 23 24 25 26 27 28 29

Con moto. $J = 160$
marcato

1. *E*s kö-tél-ből os-tort fen-vén ki-haj-tó ö-ket a tem-plom-ból
(Er griff ei-ne Gei-Bel auf und furt-jagt Er al-le vom Tem-pel-hof-
And when He had made a scourge of small cords He drove them all out of the Tem-ple

A 21. ütemben induló gyors tempójú fugato szakasz főtemája (1. példa) pontos „zenére fordítása” a magyar szavaknak. Épp ezért aligha képzelhető olyan nyelvi fordítás, amely hűen követni tudná pl. az ostor csattanását érzékeltető, hangsúlyos ütemrészeire eső kemény alliterációt (22. és 25. ütem). Az angol szöveg azonban nemcsak erre nem talál megoldást, hanem három helyen is megtoldja egy-egy szótaggal az eredetit (24., 27. és 29. ütem). Nem könnyű a kórusnak ilyen tempóban (negyed = 160) rövidebb értékekre kétszer annyi mássalhangzót

énekelni: „fon-ván” helyén ugyanis a „scourge of small” szavak állnak, s a két negyed helyett pontozott nyolcad-tizenhatod-negyed beosztásban. Ez a változtatás a fugato kemény, határozott karakterét is gyengíti. A 25. ütemben meg az egy szótaggal rövidebb szöveg miatt szükségessé vált kötőív tompítja a hatást („ki-haj-tá” helyet „cords of”); csakúgy, mint a kötőív elhagyása – szótagszámszaporítás miatt – a 28–29. ütem basszus szólamában („-ból” helyett „Tem-ple”). A német szöveg e kiemelt helyen pontosabban követi a kompozíciós szándékot, a fuga-téma utolsó szavának visszaadása pedig fordítói telitalálat: „tem-plom-ból” = „Tem-pel-hof”.

2.

97 98 99 100

ff marc. *p*

asz-ta-la-i-ka-t fel-dön-té

ff marc. *p*

and o-ver-threw their ta-bles

Részben hasonló a helyzet a 97. ütemben induló kánon esetében is (2. példa): az „asztalaikat feldönté” szigorúan szillabikus, mondhatnánk „szögletes”, fanfárszerű téma az eredetiben. A német fordítás pontosan igazodik is hozzá. Az angol szöveg viszont egy szótaggal rövidebb, ezért a 90. ütemben ismét feltűnik az „éleket” tompító kötőív („fel-dön-té” helyett „ta-a-bles”!); inkább ront, mint segít a helyzeten, hogy a 105. ütemben a fordító „visszaadja” a korábban elvett szótagot.

Az angol változat 98. üteme az ellenkező megoldás veszélyeire figyelmeztet. A kiélezett ritmus és a szótagszám együttes megőrzése „hangsúlybicsakláshoz” vezet (ez Kodály szava): a tá-ti-ti, ti-tá ritmus marad, de a szöveg, „asz-ta-la-i-ka-t” helyett „and o-ver-threw their” – vagyis a leghosszabb szótagot rövid hangra kell énekelni.

3.

131 132 133 134 135 136 137 141 142 143

Ne-ke-gyá-tok a-tyán ki-zit ke-res-ke-dés ki-zo-vó! Ír-va re-gyon az én há-zam i-má-dá-sát ki-zo

Nicht köp-ih-er-est-wei-men mei-nes Fa-ters Haus — dan-ck Sels-cke-rei! Selt's-mü-dge-uh-re-ber-ber-ber! Selt's-ke-tes Haus et des Ge.

Az eltérő hangsúlytörvények és szórendi szabályok következményei tanulmányozhatók a német változat 132–143. ütemének basszus szólamában (3. kotta): a jellegzetesen magyar nyolcad-pontozott negyed képlet három ízben fordul az ellenkezőjére (pontozott negyed-nyolcad), további két helyen pedig egyenletes nyolcadokba rendeződik, mintegy „kisimul” a pontozott ritmus. Ezáltal megváltozik a szólam jellege, módosul a krisztusi tanítás karaktere.

148 *Largo* $\text{♩} = 60$ 149

4.

Rab-look!
Rob-bers!

Rab-look!
Rob-bers!

Rab-look - bur-lan-jó - vá!
A den of rob-bers!

Az meg szinte már tréfának hangzik, holott szomorú tény: szórendi követelmények miatt az angol változatban a visszhang egy ütemmel előbb szólal meg, mint maga a hang (4. kotta). A 148. ütem basszus szólamában Jézus első szava ugyanis a magyarban „Rablók”, az első negyedre, s ezt visszhangozza a második negyedben a többi szólam, vagyis a tömeg. Az angol szöveg viszont így kezd: „A den of” és csak a következő ütemben hangzik fel a „robbers” – vagyis: Jézus veszi át, s ismétli a tömeg egy ütemmel korábban kimondott ítéletét.

5.

Andante $\text{♩} = 100$

El-kö-zel-ge hú-s-vét és fel-me-ne Jé-zus Jé-ru-sz-lem-be a tem-plum-ba.

As the feast ap-proach-ed, then Je-sus went up and en-ter'd in-to Je-ru-sa-lem and in-to the Tem-ple.

Da die Us-tern nah-ten, zog Je-sus hin-auf-gan-des heil'gen Tem-pels Stadt Je-ru-sa-lem.

Van a kiküszöbölhetetlen fordításbeli eltéréseknek egy másik csoportja, amely a zenei kifejezést, a mű hangulatát érinti. Tekintsük át a hétütemes bevezetést. A magyar szöveg 21, a német 22, az angol 26 szótagból áll. (Meg kell jegyeznem, hogy a tömörnek mondott, ám itt inkább bőbeszédűnek bizonyuló angol nyelven nem sikerül közölni, hogy Jézus húsvétra készül: a fordító épp azzal takarít meg egy szótagot, hogy csak „ünnep”-ről szól – „feast” áll az „Easter” helyett.)

A német változat viszont a „Jeruzsálem” és a „templom” szavak felcserélésével tér el az alkotói szándéktól, mely nyilvánvalóan az volt, hogy a halk, unisono ütemek után forte felhangzó, diadalmas D-dúrban záruló akkordsor a dicső város fényes pompáját érzékeltesse, majd a közbeiktatott negyedértékű szünet döbönt csendjében piano induló, augmentált, orgonaszzerű harmóniak a templomi áhitatot fejezzék ki. A kontraszt mély gondolati tartalma így a német eladásokban elvész, hatása csak öncélú zenei elemként érvényesül. (Wirkung ohne Ursache.)

Tudjuk, Kodály szívesen élt a barokk szószimbolika eszközeivel. Már a bevezetés unisono recitálása is a zenén kívüli tárgyiasság utánzására példa: a dallamvonal határozottan tör felfelé, egészen a decimáig. Így ábrázolja a szerző a konkrét mondanivalót: „felméne Jézus”. Nem véletlen, hogy a „fel” szótagra főhangsúlyos helyen, kvartuagrassal jutnak fel a szólamok, „Jeruzsálem”-et pedig, a célt, a dallam ívének tetőpontján, ismét főhangsúlyos helyen, szext ill. oktáv ugrással érik el. Fordításban ez követhetetlen: a „fel” („up” ill. „auf”) szótagra félütemmel később, szekundlépéssel kerülnek el a szólamok, „Jeruzsálem” helyén pedig az angolban az állítmány („enter'd”), a németben pedig egy jelző („heil'-gen”) áll.

6.

és ott ter-pesz-ke-d-tek-e pénz-vál-tók
 and found there the chang-ers of mon-ey sit-ting
 Und Geld-wech-sler spreiz-ten sich weit-und breit

A pénzváltók témájának két kompozíciós eleme van (6. kotta), amely a szövegtartalom zenei kifejezését szolgálja: „terpeszkedésüket” a szekundlépésekkel egyenletesen lefelé haladó negyedhangok sora jellemzi (11., 13. ütem), a „péNZ” gurulását pedig az egy szótagra énekelt négytizenhatodos figuráció érzékelteti (12., 14. ütem). az angol változatban „terpeszkedésről” szó sincs, helyette (egy ütemmel később!) egyszerűen csak „ülnek” a pénzváltók, a kórus (tekintet nélkül a prozódiai szabályokra) vegyesen, hosszú és rövid szótagokat énekel az egyenletesen lépegető negyedekre, a pénz pedig – a „money” kéttagú lévén – már nem is gurul annyira.

A német fordítás sikeresebben birkózik meg a problémákkal, mivel megtalálja a „terpeszkedés” hangulati megfelelőjét („spreizten sich”). A szórendi követelmények azonban menthetetlenül kioltják a szószimbolika hatását: a „péNZ” szót lassú negyedekre éneklük a szólamok, a „guruló” tizenhatodok alá viszont semleges szöveg kerül („weit”). A szerzői lelemény tehát itt sem érvényesül.

7. ábra

7.

84 *f* 85 86 87 88

És a pénz-váltók pénzét szer-te-szo - - - ra.
 And He pour'd-out, pour'd out the chang-ers' mon - - - ey.
 Und der Geld-wechs-ler Mün-zen schüt-ter Er - - - aus.

Ugyanez a jelenség ismétlődik meg, némi változással, a 84–96. ütemben (7. kotta). Itt a „pénz” négytizenhatodos figurációjához a „szerteszóra” ó-jára énekelt nyolctizenhatodos figuráció csatlakozik az eredeti nyelven. Az angolban felcserélődik a sorrend, így a „pour'd out”-ra csak négy tizenhatod jut (s még ismétlődik is a szó, másodszer két negyedre!), a „money”-ra viszont nyolc. A német tökéletesen megoldja az első problémát – a „Geld” szótag a négy tizenhatod alá kerül –, s közeljut a második megoldásához is – „schüttet Er”, a szükségszerűen kitett, s a „szerteszóra”-t nyomban követő alany („Ó”) kapja a nyolc tizenhatodot. Itt tehát a német változat hangulátílag szinte egyenértékű az eredetivel.

8.

173 *p* 174 175 176 177 178 *resc.* - 179 *ff* *>* *pp*

Mi-vel-hu-az e-gész nép - - - úgy hall-ja-ó-át! Ot!
 for that all the peo-ple - - - at-ten-tive to hear Him
 Die weid alle Men-sche kom - - - und folg-te Ihm-nach!

Azt csak sajnálni lehet, hogy a kóda utolsó ütemében (8. kotta) nem sikerült hasonló megoldást találni. Az „und folgte Ihm nach” prozódiailag és énekelhetőség szempontjából egyaránt tökéletes, de igeikötővel zárja a művet, így adós marad az eredeti szöveg („úgy hallgatá Ót!”) kettős értelmének tolmácsolásával: az utolsó szó Krisztusra utal, az utolsó harmónia (fényes D-dúr hármes) Händel Messiását idézi. Az angol szöveg a kódában is messzebb jár az eredetitől (elég a 174–176. ütem prozódiai „meglepetéseire” utalni, pl. az „egész nép” – ti-tá-tá –, „peo-ple”-lé torzul), végül azonban sikerül eljutnia a megfelelő zárszóhoz: „Him”.

E rövid eszmefuttatás célja, ezt mondanom sem kell talán, nem a fordítói hibák kipellen-gérezése volt, hanem a tökéletes fordítás objektív akadályainak feltárása. Hiszen két jó fordítást vizsgáltunk – az angol Edward Dent, a német Szabolcsi Bence gondos munkája –, mégis azt tapasztaltuk, hogy a mű vesztett szuggesztivitásából mindkét változatban, a kom-pozíció meggyőző ereje gyengült. Kitént továbbá, hogy a szerzői leleménynek, az alkotói szándékknak legalább részbeni átmentése is permanens fordítói bravúrt kíván.

Mi tehát a tanulság (van-e egyáltalán?), és mi a teendő? E kérdéskör nemegyszer foglalkoztatta Kodályt is. A Népművészeti Intézet iskoláján 1951 júliusában tartott előadásában így summázta véleményét: „A fordítás tökéletesen megoldhatatlan, mindig csak kompromisszumról lehet szó”¹. Ennek okait, a nyelvi különbségeket, más alkalommal, több oldalról is megvilágította. Az Eötvös Collegium volt tagjai Szövetségében 1937 decemberében elmondott beszédében így fogalmazott: „A germán nyelvek artikulációja sokkal lazább, petyhüdtőbb, mint a magyaré [...] Náluk a súlyos szótagok sokkal erősebben kiemelkednek a súlytalanok közül, mint nálunk, a hangsúly pedig meg is nyújtja a szótagot [...] A helyes magyar beszédben a rövid szótag hangsúlyban is rövid marad. [Sőt, mint másutt kifejti, a rövid-hosszú szokásos 1:3 aránya akár 1:15-ig is élesedik. E.L.] (A nyugat-európai nyelvek között csak az angol ismer hangsúlyos rövid szótagot.) Keményebb szemecske a magyar szótag, mint az angol: nem lehet úgy összenyomni. Ott vitás lehet, hogy egy szó hány tagú [...] Nálunk soha.”² Legkategorikusabban azonban a németről nyilatkozik Kodály: „[...] homlokegyenest ellenkezik már a két nyelv ritmusa és hangsúlya, ezenfelül a tisztán zenei sajátságok is ellentétesek”.³

A szórend okozta problémák nem is foglalkoztatták Kodályt, a különböző nyelvek zenei elemei annál inkább. Érthető ez olyan mesternél, akinek java alkotása az európai vokális művészet legfőbb értékei közé tartozik, s részben épp azáltal, hogy anyanyelve – a nagy világnyelvektől annyira eltérő karakterű magyar nyelv – zeneiségét bontja ki teljes szépségében.

A remekműveket ezért lehetőleg az eredeti nyelven kell előadni (értelmezéséhez természetesen szükség van pontos, szövegű fordításra) – a betanulás nehézségei inkább megtérülnek így, mintha a fordítás miatt elsikkad a mű számos értéke, „kibicsaklik” nemcsak a hangsúly, hanem olykor a mélyebb értelem is.

Az érthetetlen szöveg persze többletmunkát jelent a kórusnak. Ezen fonetikusán leírt szövegekkel könnyíteni lehet. Gondoljunk a Psalmus hungaricus első magyar nyelvű külföldi előadására: 1927 áprilisában az amszterdami Oratorium Vereeniging kórusa, Kodály pálcája alatt, magyarul énekelte a művet. Nem véletlen, hogy a Jézus és a kufárok ajánlása épp az ő karnagyuknak, Anton Tierie-nek szól.

JEGYZETEK

¹Ósi hagyomány – mai zeneélet In: Visszatekintés. Összegegyített írások, beszédek, nyilatkozatok. S.a.r. Bónis Ferenc. I-II.k. Budapest, Zeneműkiadó, 1964 I.k. 234.l.

²A magyar kiejtés romlásáról Uo. II. k. 293–294.l.

³Magyarság a zenében Uo. II. k. 245.l.

BREUER JÁNOS:

OPUS 4. – EGYKODÁLY-MŰ KÉT ALAKJA

Az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára Ms. Mus. 4650 jelzeten őrzi Kodály Zoltán Gordonka-zongora szonátájának másolók által leírt, a zeneszerző néhány korrekcióját tartalmazó zongorás kottáját. Gordonkaszólam hozzá nem tartozik. Ezt a példányt kívánom egybevetni az Universal Editionnál 1922-ben, UE 7130 lemezzámmal kinyomtatott végleges változattal. Kecskeméti István szíves közlése: a másolt kottát Molnár Antaltól vásárolta nemzeti gyűjteményünk. Ugyancsak ő hívta fel a figyelmemet arra, hogy a Kodály-Archívum őrzi a Szonáta autográfját, mely tartalmazza a már 1911-ben elvetett Allegro nyitótételt is. A három változat egybevetése – Kecskeméti István erre bízott – a Kodály-ülésszak időbeli korlátait szétfeszítette volna, ezt később elvégzendő feladatként tartom számon.

Nem tudom – valószínűleg ki sem deríthető többé –, kinek készült a másolat, sem azt, mikor s mi végre került Molnár Antalhoz. Elkészíttetése sürgős lehetett, mivel a két tétel a kézírás duktusának tanúsága szerint, két másoló munkája. A kottapapír sarkán „J.E. & C^{ie} No. 4. 16-linig” nyomás. Alsó sarkainak elszíneződése intenzív használatra utal, próba, netán előadás alatti lapozásra. A másolás sürgős voltának jele, hogy Kodály – tintás javításai mutatják – a másolatot átnézte ugyan, a kopisták egy-két fráshibája mégis korrigálatlan. Pár ceruzás bejegyzése azt sugallja, hogy a példányba próbán is beleírt.

A példányon opus szám nincs feltüntetve, sem a nyomtatott kotta „Asszonyomnak” dedikációja. Meglehető, német-osztrák előadó számára készült. Címlapjára a másoló írta: *Sonata*; a jobb felső sarokba: *Zongora*. A szerző írása: *Klavier*; a Sonata cím alatt pedig: *von Zoltán Kodály*. Az I. tétel 59. üteme zongora-arpeggioinak kivitelezéséhez német a jegyzet: *Ausführung*. Német a II. tétel 19. ütemének tempómagyarázata: (*Von hier etwas schneller; das bleibende Haupttempo tritt hier ein*). A 218. ütem zongorabasszusának előadói utasítása: *weich*. (*Sehr langsam*) – értelmezi az Adagio tempójelzést a kotta a II. tétel kódájában.

Ám a másolat céljával kapcsolatban mindez merő feltételezés csupán; cáfolata éppúgy lehetetlen, akár a megerősítése. S amúgysem a kopista-munka morfológiájáról szeretnék beszámolni. Erről még csupán annyit: az I. tétel 6, a II. 20 számozott oldalt tartalmaz, pagina minden második kottaoldalon szerepel. 52 kottalapból áll tehát, az UE kiadás 3–23. számozott lapjával szemben. Ennél sokkal lényegesebb a korai, bizonyos a tízes évek első felében készült, az Opus 4 akkori stádiumát rögzítő és a végleges nyomtatott kotta megannyi eltérése.

A Gordonka-zongora szonáta a korai Kodály-művek között egyedülálló abban, hogy előadás-szériát élt meg a kiadása előtt. Eddig négy hazai és négy külföldi produkció dátumáról tudok – lehetett, sőt volt persze több is ennél –, rajtuk négy hazai és négy külföldi pianista valamint két magyar, egy Magyarországon élt külföldi és három idegen gordonkás osztozott. (Az I. vonós négyes, meglehető, ugyanennyi, vagy több alkalommal hangzott el a tízes években, de nem volt ennyi előadója: két kamarazenetársaság tartotta a műsorán az 1910-ben kinyomtatott kompozíciót; egyikük Amerikában, Kodály számára próba-tanulmányok nélkül.)

Másolatunk, mint valami pillanatfelvétel, rögzíti az Opus 4 végső formájához vezető út egy stádiumát. A kottafejek lényegében azonosak a kiadáséival, de éppen *lényegében* nem azonos a két alak, mert a tízes évek Kodályának – zenéje minimális előadói tapasztalatának birtokában – egyszerűen nem volt még kialakult szokincse a muzsikusaival folytatandó frásos

párbeszédre. Vagyis nem tudta egészen pontosan közölni a művét megszólaltató előadóművészekkel a szándékait. Tekintve, hogy a Szonáta eddig ismert nyolc korai előadása közül hatnak a próbáin részt vehetett¹ – bizonyos részt is vett –, valószínű, hogy az itt szerzett tapasztalatokat vitte tovább a végleges, nyomtatott verzióba. Az Opus 4 megjelentetésére érvényes a „nonum prematur in annum” elve, sőt „főle” is van, hiszen a mű befejezése és kiadása között 12 esztendő telt el. Kodály ugyan már 1920-ban levelezett bécsi cégével a közreadásról, a Copyright és a kiadás éve azonban 1922. (Az I. vonósnégyes esetében, hol nem hallgatott a latin intelemre, az előadók utóbb, szerzői jóváhagyással hajtottak végre jelentős kurtfításokat.)

A két változat minimálisan különbözik terjedelmében is. A Fantasia nyomtatásban két ütemmel rövidebb (97, illetve 95 taktus), húzás nem történt, ez az ütemvonalak átosztásának eredménye. Egy ütemmel gyarapodik a kiadásban a Finále (445 illetve 446 taktus), mivel a Coda-ban Kodály a zongoraszólam egy ütemét megismétli. Eltérnek az alaptempók; a Fantasia „Andante nyolcad = ” (a metronomszám helye kitöltetlen) illetve „Adagio di molto (nyolcad = 88)”. A zárótétel kezdőtempója a másolatban „Allegro commodo”, az UE kottában „Allegro con spirito (nyolcad = 138)”. Metronomszám a másolatban sehol nem szerepel, jelezve, hogy sok még a nyitott, eldöntetlen kérdés. Persze, ami hiányzott a kottából, nem feltétlenül hiányzott az előadásból is. Figyelmeztet erre az 1910 márciusi, Kerpely-Bar-tók jegyezte, budapesti bemutató egyik recenziójának megállapítása: „Az Andante nagyon lassú, szinte Largo-tempójú”². Ez szóbeli megállapodás tárgyát képezhette a próbák során. Mielőtt azonban a kompozíció nyomtatásban közkinccsé vált, az előadások felülegelete szükségképp kikerült a zeneszerző hatásköréből.

A korai másolatban fölöttébb hiányos az előadás finom-megmunkálásának rögzítése. Staccato-pontok, tenuto-jelek, különféle hangsúly-jelzések százai hiányoznak itt még, a jellegzetes kodályi cizellálás nyomai. A kotta sporadikusan jelzi a hangzásigényt; például, a végleges alakhoz képest, ritka a sonoró utasítás. A dinamikai fokozatok helyel-közzel egyeznek, de sokhelyütt hiányoznak az átvezetések (crescendo-decrescendo jelölések).

Az eltérések ennyire részletező bemutatására természetesen nem vállalkozhatom. Az *I. táblázat (1931)* mutatja a két verzió tempó- illetve természetesen tempo-karakter jelzéseinek eltéréseit, a Fantasia-tételben. Kodály dupla híd-formát szerkesztett; a hangzó matéria központi tengelyen fordul meg s e fordulat után a két hangszer anyaga felcserélődik. A próbaszámok egy-egy formai metszetet jelölnek; a mű véglegesítésekor Kodály valamennyihez új tempókaraktert rendelt s belső dinamikus mozgást az átvezető szakaszban és a melléktémában.

Átosztja a metrumokat az átvezetés 24. ütemétől – s a visszatérés analóg helyén –, hogy a leghangsúlyosabb ütemrésze kerüljön a harminckettő-pontozott tizenhatodra élezett – eredetileg lomha tizenhatod-párba rendezett ereszkedő fordulat, nyolc helyütt a tételben (*I. kotta, 196 l.*).

A melléktéma kicsengése árnyaltabbá válik a nyomtatott kottában. Utolsó ütemében (egy taktussal a 2. próbaszám előtt) Kodály megállítja a gordonkaszólam hullámzó egyenletes mozgásformáját s decrescendo-val ellátott mély, tartott, cisz hangon „csitítja el” a folyamatot. Ez egyrészt kontraszt a felfutó zongoramenehez, másrészt a rákövetkező feroce-hez is (*2. kotta, 197 l.*).

A Finále tempókaraktereinek struktúrája (*2. táblázat, 194 l.*) kevésbé kapcsolódik e bonyolult szonátarandó formai tagoláshoz, a próbaszámok helyéhez, inkább a formai váltások előkészítéséhez. A korai verzió jelzései olykor következtelenek, mert a Poco *moderato* előírásnak nem a Più *sostenuto* a fokozása s a 289. ütemig bizonytalan, vajon a Tempo jelzés a tételkezdő Allegro commodo-ra utal-e, vagy a 18. ütemtől érvényes, valamivel gyorsabb iramra. Inkonzekvens továbbá, hogy az Andante nyitótétel anyaga a Finále codájában „Adagio (sehr langsam)” – vagyis Molto Adagio – hacsak nem ez utóbbi tempókaraktert kereste Kodály már eleve is a Fantasia-hoz. A két változat alaptempójának eltérése természetesen minden további viszonylat differenciáját is eredményezi a zárótételben.

Két nyomatékos formai területen jelentősen módosítja Kodály a karakterizálást. Ilyen a

1. TÁBLÁZAT I. FANTASIA

Másolat	Próbaszám	Ütem	UE kiadás
Andante =		1.	Andante di molto ($\text{♩} = 88$)
-		18.	Poco animato
-		20-22.	rall. - - - al tempo
-		25.	poco sostenuto
-	①	32-33.	ritornando poco a poco - - - - - al tempo
-		34.	poco piu animato ($\text{♩} = 92-96$)
feroce	② +1		feroce, appassionato
-	③	47.	Più agitato ($\text{♩} = 104$)
-		54.	Allargando
poco rit.	④	55.	poco sostenuto
Tempo I.		56.	Tempo I
Piu /! / mosso		62.	-
-	⑤ -2	65.	tempo
a tempo		67.	-

2. TÁRJÁZAT II. TÉTEL

műsolat	ütem	UM kiadás
Allegro comodo	1.	Allegro con spirito (♩ = 130)
(von hier etwas schneller; das bleibende Hauptthema trifft hier ein)	18.	Poco più mosso (♩ = 152-160)
loco moderato	69.	loco moderato
Più sostenuto	73.	Più moderato (♩ = 126)
Accelerando al tempo	80-86. 86.	Tempo (♩ = 152-160)
-	172.	pochiss. sostenuto
-	173.	largo
-	233.	Poco animato
-	250.	(2. negyedre) accelerando
-	256.	Presto (♩ = 100)
loco moderato	261.	Poco moderato (♩ = 112-116)
Tempo	265.	Presto
loco moderato	269.	Poco moderato
-	273.	Presto
Poco moderato	277.	Poco moderato
Tempo I	278.	Presto
-	278.	Poco meno presto
Tempo (Hauptthema) (9)	289.	Tempo I (♩ = 152-160)
Poco moderato	353.	Poco moderato
Più sostenuto	357.	Più sostenuto (♩ = 126)
Accelerando al Tempo	366-370. 370.	- Tempo I
Adagio (sehr langsam)	417.	Molto Adagio

visszavezetés szélsőséges tempóbeli kontrasztja (3. kotta, 198–199. l.). Szögletes zárójelben a korai változatból hiányzó, illetve a nyomtatástól eltérő jelzések. S ilyen a Fantasia coda-funkciójú visszatérését előkészítő utolsó gyors gesztus (4. kotta, 200–202. l.), a zongora három oktávra szétfeszített fortissimo-„felkiáltójelével” (UE felső szisztéma, 3. ütem); a hét taktussal késleltetett crescendo-jelzéssel, a zongorát egy oktávval mélyebbre térítő transzpozícióval (UE 1–2. szisztéma); a lefutó tizenhatod-menet oktávketőzésével (UE 3–4. szisztéma). Mindez együttesen patikamérlegesen kiadagolt zenei hatás-csomag. Nem lényegtelen a Molto Adagio-ba torkolló négy ütemnyi Più lento megmunkálása sem (UE 4. szisztéma). A Fantasia főtéma-feje, mint deviza, előkékkel gazdagodik, crescendo és vibrato utasítással (ez mind új a lassú tételhez képest).

A Finale-ban egyebekben is több változtatást eszközölt Kodály, mint a lassú tételben. Ruganyosabbá teszi a 2. témát a 91. ütem zongoraszólamába közbeszúrt, hangsúlyllyal nyomatékosított akkord, mely egyszersmind a zongora üresen maradt regiszterét is kitölti (5. kotta, 203. l.) A tételindító dallamból továbbszótt, lefelé kígyózó motívum (163–167. ütem) játékosabb, egyúttal mozgalmasabb hatású a gordonka és a zongora között elosztva (6. kotta, 204 l.), kivált, hogy a zongora súlytalan helyen veszi át a „szót” s staccato-pontok is profilosabbá teszik e folytatást, míg – csak UE – a két hangszer a mély desz-hangon újból találkozik. Merev szimmetriát old fel Kodály a 194–202. ütemben azáltal, hogy megszünteti a gordonka és a zongora-jobbkéz egyező ritmusát s a gordonka 4+4 tagolását „szabálytalan” 3+5-re változtatja (7. kotta, 205. l.). A 2. téma visszatérése nyomatékosabbá válik a 345. ütemtől azáltal, hogy ugródeszkát kap az előző taktus négy-tizenhatodnyi Auftakt-jától. A felütést sforzato-decrescendo emeli ki a zongora-basszus közvetlen előzményeiből (8. kotta, 206. l.). Ez az egyetlen hely, ahol e témát tizenhatodos ütemelőző vezet be. Ugyancsak egyetlen helyütt, a 372. ütemtől húzza szét egy oktávnnyira e motívumot Kodály, új feszültséget teremtve a tág regiszterrel (9. kotta, 207. l.).

Új elemekkel gazdagodik a coda-ban visszaidézett Fantasia. Új a kötőjelekkel súlyos-súlytalanná tett lebegő tizenhatod-triola hatás, a Tristan-ritmus (Balázs Béla jegyezte fel a napalójában, mint játszotta a fiatal Kodály zongorán Wagner zenedramájának előjátékát³). Ezt a tizenhatod-triolás lüktetést a zeneszerző egy ütemnyivel meg is nyújtja, időt hagyva a lecsendülésre (10. kotta, 208. l.). Végül, Kodály egy eredetileg 6/8-os ütemet 8/8-ossá terebélyesít; a coda mindvégig hármas lüktetését állítja meg egy pillanatra a páros metrum beiktatásával, feszültségét növeli, hogy ez az egyetlen pillanat, amikor a gordonka magára marad, zongorátámasz nélkül. (11. kotta, 209. l.)

*

„Megmaradt a zenei anyag is, csak új formájában talán inkább megközelítette Chladni-figuráját, magakívánta rendjét.” – írta Kodály az átdolgozott Nyári este előszavában⁴. Írhatta volna a Szonáta kiadásra elé is, hisz a zenei anyagon alig változtatva rendezte át. Fontolva haladó munkamódszerére jellemző ez; érettkori alkotásait sem tartotta soha minden részletében végérvényesen befejezetteknek, cizellálásukat folytatta – akár évtizedekig.

JEGYZETEK

¹Kodály a következő előadások előkészítésében vehetett részt: 1910. március 12., Párizs, Bartók Béla (a gordonkás Juro Tkalic-csal, ki Mihalkovics János helyett „beugrott”, valószínűleg nem próbált); 1910. március 17., Budapest, 1911. május 18., Budapest, Kerpely Jenő-Bartók Béla; 1911. december 11. Harry Son-Zágon Géza Vilmos (Harry Son, a Zeneakadémiánkon tanult holland gordonkás, 1908–19 között az Operaház zenekarának szólócellistája); 1912. február 12., Berlin, Csuka Béla-Zsigmondy Gábor (a Magyar Trió tagjai); 1917. október 31., Budapest, Kerpely Jenő-Dohnányi Ernő.

²Egyetértés, 1910. március 18 é [Déri Imre]. Idézi: Demény János. Zenetudományi Tanulmányok III. Akadémiai Kiadó Budapest, 1955. 364. l.

³Balázs Béla: Napló I. 1903–1914. Magvető, Budapest 1982., 142. l. A naplófeljegyzés dátuma: 1905. november 26.

⁴Kodály Zoltán: Visszatekintés. Szerk.: Bónis Ferenc. II. Zeneműkiadó Budapest, ²1974. 486. l.

Musical score for measures 22-25. The score is written for three staves. The first staff has a circled measure number '22'. The second staff contains the main melodic line with dynamics *mf* and *espress.*. The third staff contains the bass line with a *dim.* marking. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

24.

Musical score for measures 24-25. The score is written for three staves. The first staff has a circled measure number '24'. The second staff contains the main melodic line with dynamics *mf* and *poco sostenuto*. The third staff contains the bass line with dynamics *mf* and *fespr.*. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

26

Musical score for measures 26-29. The score is written for three staves. The first staff has a circled measure number '26'. The second staff contains the main melodic line with dynamics *mf* and *dim.*. The third staff contains the bass line with dynamics *mf* and *dim.*. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

②

UE

pp

forte

sp sempre (non cresc)

Pia

2/8

7 (3)

arr.

pp

[Poco animato]

pp *cresc.*

ff *cresc.*

[accelerando]

ff *sf*

[Presto (♩ = 100)]

dim. *mf* *pizz.*

[8] **[Poco moderato (♩ = 112-116)]**

ff sempre

The musical score consists of five systems of staves. The first system has a treble and bass staff with a circled '7' and '(3)' above it. The second system has a treble and bass staff with a circled '7' and '(3)' above it. The third system has a treble and bass staff with a circled '7' and '(3)' above it. The fourth system has a treble and bass staff with a circled '7' and '(3)' above it. The fifth system has a treble and bass staff with a circled '7' and '(3)' above it.

U. E. 7130.

18 **Tempo**

Musical score for measures 18-25. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *f*, *pp*, and *ppp*. It features tempo markings: *Presto.*, *Poco moderato.*, and *Tempo*. The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks.

Musical score for measures 26-33. It begins with the tempo marking *[Poco meno presto.]*. The score includes dynamic markings like *pp* and *poco*. The notation shows a melodic line in the upper register and a more active bass line.

Musical score for measures 34-41. It is marked **Tempo I (Hauptthema)** and **Tempo I (♩ = 152-160)**. The score includes the marking *arco* and dynamic markings like *pp*. The notation features a prominent melodic theme in the upper voice.

Musical score for measures 42-49. It includes the marking *poco cresc.* and dynamic markings like *pp*. The notation shows a melodic line with some grace notes and a bass line with chords.

W. E. 7130.

The musical score consists of four systems of staves, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system includes dynamics *ff*, *pp*, and *ff*, and a marking *atm*. The second system features *cresc.* markings. The third system is marked *ff*. The fourth system includes *lunga* markings, *Più lento.*, and *vibrato*. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is organized as follows:

- System 1:** A single staff with a treble clef, containing a few notes and a fermata.
- System 2:** A grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef. It features a melodic line in the treble and a more active line in the bass. Dynamic markings include *chiaro* and *p*.
- System 3:** A grand staff with a treble clef. The bass line is marked *p*. The treble line has a *bt* marking above it.
- System 4:** A grand staff with a treble clef. The bass line is marked *pp. mezzo.*
- System 5:** A grand staff with a treble clef. The bass line contains several rests.
- System 6:** A grand staff with a treble clef. The bass line contains several rests.
- System 7:** A grand staff with a treble clef. The bass line contains several rests.
- System 8:** A grand staff with a treble clef. The bass line contains several rests.
- System 9:** A grand staff with a treble clef. The bass line contains several rests.
- System 10:** A grand staff with a treble clef. The bass line contains several rests.

Handwritten musical score system 1, consisting of three staves. The top staff features a long, sweeping melodic line with a fermata. The middle staff contains a complex, rhythmic melodic line with many sixteenth notes and slurs. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Handwritten musical score system 2, consisting of three staves. The top staff has a few notes with a fermata. The middle staff is marked *Pia² lento* and contains a long, sustained note. The bottom staff is marked *lunga* and contains a melodic line with a fermata, followed by a *p* dynamic marking.

Handwritten musical score system 3, consisting of three staves. The top staff has a few notes. The middle staff has a few notes. The bottom staff has a few notes.

5

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a piano part, starting with a *pp* dynamic marking. The middle staff is a violin part, marked with *rit.* (ritardando). The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a piano part, marked with *pp* and a tempo marking of *Tempo. (♩ = 162-100.)*. The middle staff is a violin part, marked with *cresc.* (crescendo) and *ppf* (pianissimo forte). The bottom staff is a grand staff with a piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

⑥

Másolat

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Másolat". The score is written on three staves. The top staff is a single melodic line in bass clef, starting with a treble clef-like signature. It features a series of eighth-note chords and melodic lines, with dynamic markings *p* and *pp*. The middle staff is a bass line in bass clef, also starting with a treble clef-like signature, featuring chords and a melodic line with dynamic markings *p* and *pp*. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The piano part consists of chords and a melodic line in the bass clef, with dynamic markings *p* and *pp*. The score is written in a simple, hand-drawn style.

(7)

Handwritten musical score for the first system. It consists of a treble clef staff at the top and a grand staff (piano and bass staves) below. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as "marcato" and "dim.". There are also some handwritten annotations like "lu." and "di.".

Handwritten musical score for the second system. It features a grand staff with piano and bass staves. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as "ff marcato" and "dim.". There is also a marking "8" above a dotted line.

Handwritten musical score for the third system. It features a grand staff with piano and bass staves. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as "marcato" and "me". There are also some handwritten annotations like "di." and "lu.".

Handwritten musical score for the fourth system. It features a grand staff with piano and bass staves. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as "me". There is also a marking "8" above a dotted line.

8

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The system consists of three staves. The top staff continues the melodic line with some rests. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Dynamics include *p* (piano).

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with some rests. The piano accompaniment continues. Dynamics include *pp* (pianissimo).

Handwritten musical score for the fourth system, measures 13-16. The system consists of three staves. The top staff includes a *pizz.* (pizzicato) marking and a *p* (piano) dynamic. A double bar line with a repeat sign is present. The system ends with an *arco* (arco) marking and a *p* (piano) dynamic.

9

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef. It features a melodic line with several accidentals (sharps and flats) and a slur over the notes. Below the staff, the word "crescend" is written in cursive.

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef. It shows a melodic line with various accidentals and a slur. The word "cresc." is written below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff with a treble clef. It features a melodic line with several accidentals and a slur. A dynamic marking "mf" is visible at the beginning.

Handwritten musical notation on a single staff with a bass clef. It shows a melodic line with various accidentals and a slur. A dynamic marking "mf" is written below the staff.

11

Handwritten musical score for the first system. The top staff is in treble clef, showing a melodic line with a fermata over a quarter note. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 9/8. The piano part consists of chords and rhythmic patterns.

Handwritten musical score for the second system. It continues the melodic line from the first system. The piano accompaniment includes a dynamic marking of *pp* (pianissimo) in the bass staff.

Handwritten musical score for the third system. The top staff is in bass clef, showing a melodic line with a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) and a *p* (piano) marking. The bottom two staves are a grand staff with piano accompaniment, also featuring *dim.* and *p* markings.

LEGÁNY DEZSŐ:

KODÁLY ZOLTÁN IDEGEN NYELVŰ LEVELEI

Kodály Zoltán idegen nyelvű levelei természetükben mit sem különböznek a magyar nyelvűektől. A nála jóval fiatalabb Molnár Antal levél fogalmától és a múlt század számos, Kodályhoz hasonlóan irodalmilag nagyon tájékozott, kiváló zeneszerzőjétől eltérően Kodálynál a levél nem önálló irodalmi érték. A lebilincselő olvasmányosság, a képzelet és stílus ragyogása – ritka kivételektől eltekintve – nem kerítette a levélíró Kodályt hatalmába. Ilyen értelemben jóval közelebb áll a levél mint műfaj fogalmához Kodálynak nem egy előadása, beszéde, felszólalása, megnyitója, cikke, megemlékezése, sőt az itteni zenei életéről a külföldi sajtóba küldött, úgynevezett „Budapesti levele”. Mégis, éppen az említett ritka kivételeknél mutatta meg Kodály, hogy tudott szárnyalni, ha akart. De leveleiben igen ritkán akart. Akkor miért érdemes kiadni? Mert nélkülük még több gonddal járna a szófukar, tartózkodó, mindig lényegre törő Kodályt megérteni. És mert főleg a külföldre írt levelei híjával, ahol kiadói voltak, jóval nehezebb és számos buktatóval terhes lenne a zeneművek keletkezéstörténetének, néhol a tartalmi jegyeknek a feltárása is. Ezek mellett a külföldre szakadt sorokból némelykor kissé megcsap minket nem egy, viharos gyorsasággal terjedő művének forgószele, mihelyt ott az új Kodály-műre rákaptak. Persze, a forgószeleiből csak valami, egy felvillanás. A teljes képhez legalább ilyenkor a Kodályhoz írt, sokszor tölfűtött hangú levelek is kellenének. Ennek azonban gátat emel a túl nem léphető 40 fv terjedelem. Mindennek bele kell férnie: megtalált levélnek, lappangó levél nyomának, mutatónak, jegyzeteknek. Természetes, hogy sem a levelekből, sem a nyomokból és mutatóból törölni nem fogok. Csak a jegyzeteket kurtíthatom meg. Hogy mennyire, az az utolsó pillanatban derül ki, amikor elértem a plafont. Attól lehet majd nem egy levél enigmatikus. Eggyel több lehetőség, hogy támadási alapot adjak valamely kritikusnak. Mit lehet ilyenkor tennünk? Megfogadni a jó tanácsot, amit Liszt adott ajánló levelek kíséretében egyik kiváló tanítványának, a lengyel Zaremskinek útravalóul Párizsba: „Kitűnő recept az igazságtalan kritika ellen, hogy magunk bíráljuk meg önminkat jól, előtte és utána – és végül maradjunk tökéletesen nyugodtak, követvén saját utunkat!”

Nyissuk ki a kaput az egyik, szomszéd országban élő kritikusnak, hogy valamely karos-székből üldögélve, feketéjének szürcsölgetése közben még kényelmesebben tudja megírni véleményét, ugyancsak „Gyónás, közlés, eltitkolások” címmel, mint tette ezt a magyar nyelvű Kodály levelek esetében, bizonyára azért, mert nem találtam módot egy szerkesztményében közreműködni. Ugyanis már előre bejelentem: itt is lesznek úgynevezett „eltitkolások”. Tehát, ha egy levél folytatása, egy része elveszett, bizony kipontozom. Azt is, ha valaki azzal a meghagyással küldte be a teljes Kodály-levél fénymásolatát, hogy az általa megjelölt két mondat maradjon ki. Nem róla írt két mondatról van szó! Ilyen helyeken is pontok kerülnek a kihagyott részlet helyére. Mert mit tehet az ember, ha van lelkiismerete? Éljen vissza annak bizalmával, aki ráhagyatkozott? Továbbá magam írtam a magyar nyelvű levelek Előszavába: „Mínthogy a levelek címzettjeinek, szereplőinek és hozzátartozóinak java még él, minden olyan helyet szögletes zárójelben kipontoztam és kihagytam, amit bárki rosszhiszeműen felhasználhatna harmadik élő, vagy közelmúltban elhunyt féllal szemben. Ez a kötet teljesen

alkalmatlan kíván lenni ahhoz, hogy torzsalkodást szüljön.” Ehhez itt is tartani fogom magam. Hogyan is írta Kodály egyik hitvallásában, a „Mit akarok a régi székely dalokkal” címűben? Így hangzottak szavai: „El akarnám vinni mindenhova, ahol «négy-öt magyar összehajol», hogy ne azt kérdezzék: «miért is?», hanem azt mondják: ezért is, meg azért is, meg mindenért: élni érdemes és kell.” Kodály nem a szétválasztás, hanem az összehajlás embere volt. Ritkán kívánta meg ezt az idő jobban, mint ma. Mihelyt az idegen nyelvű Kodály-levelek kötet megjelent, az abban közölt valamennyi Kodály-levél xeroxát át fogom adni az Archívumnak. S akkor jöhet, megint egy hazai szaklapban, a szomszéd országból a másokat egymással szembeugratás embere is, kiteheti az elhagyott kis részletet, a csak monogrammal jelzett nevet, de úgy, hogy a közelmény alá saját nevét kanyarítja alá, hogy mindenki világosan láthassa, ki leli örömét a mások szomorúságában, vagy félreértésében. Ezeket a kiadványban sokszor át lehetne hidalni, például a Kodályhoz intézett levél idézetével, melytől a félreérthető rész mindjárt tiszta megvilágítást nyerne. Erre azonban nincs mód, amíg a közreadónak helyszűkében kell fuldokolnia. Egyébként is mik ezek a csekélységek az egész vonulathoz képest? Egy-egy alágördíteni nem hagyott kő, mert nem tudhatom előre, ki lenne, akire rázúdul: a hibás-e, vagy az abszolút ártatlan.

Volt még két tanácsa akkori bírálómnak. Egyik szerint még szívszósbab gyűjtőmunkát fejtsék ki, másik szerint pedig jobb együttműködésre törekedjem (valószínűleg miként ő a szomszéd, külföldön lévő hatalom akkori csúcsaival), akkor még több, számomra hozzáférhetetlen levél előbújna. A jobb együttműködést talán úgy érhettem volna el, ha például Pesten, akinek két ajánlott levelet is írtam szép, kérő szavakkal, hiába, odatérdepelnék lakása elé, hogy amikor onnan kisurran, talán megessék rajtam a szíve. De mit tegyek, ha térdepelni sem itthon, sem külföldön nem tudok? Kérném ehhez a külföldön élő kritikusom példamutatását, és addig máris rátérek a még szívszósbab gyűjtőmunkára. Mennyire futotta erőmből? Amikor a Kodályhoz intézett valamennyi megmaradt levél átnézése után két éven át Kodály Zoltánné támogatásával gyűjtöttem, ezalatt – minden más munkahelyi kötelezettségem mellett – nem tudtam megírni különféle nyelveken többet ötezer levélnél. Ezeket, ha még nem volt kapcsolatom a keresett személlyel, a főpostán egy-egy alkalomkor 150–200 darabjával adtam fel ajánlottan, hogy egyáltalán megtudjam, él-e, hal-e, akit keresek. Ki kellett bírni esetenként az emberek jogosnak is mondható gorombáskodásait, amiért magam foglaltam el hosszan egyetlen ablakot. Lehet, hogy kritikusom ennyi idő alatt ötezer helyett hater ezer levelet is meg tudott volna írni és nálam jóval többet ajánlottan feladni. Külföldön másként folyt le a szívóssági vizsga. Bécsben és Londonban a rendelkezésemre álló idő alatt államközi ösztöndíjamból csak reggeliztem, az ebéd és vacsorapénzt megtakarítottam. Azzal semmivel sem jártam volna jobban, ha Londonban 21 napig még csak nem is reggelizem, mert az beletartozott az államközi szerződéssel fedezett szállodai elhelyezésbe. Viszont mindent, amit Kodálytól és Lisztől felkutattam, nagy koplalásaim árán xeroxon hazahoztam, nem bíztam az Állam bácsira hazakerülésüket, ha éppen akarná. New Yorkban, onnan érkezett meghívásomkor, cifrább volt a két hét. Ott csak vendégszobát kaptam, reggeli nélkül, 10 kilométerre a könyvtáraktól. Maradt tehát naponta 10 kilométer gyaloglás oda és ugyanannyi vissza, minden nap egy hot dog elfogyasztásával, amitől a második hét végére ólomsúlyúnak éreztem kezem-lábam, de minden felkutatót anyagot hazahoztam xeroxon, vagy kifizettem utánamküldésüket. Mindenesetre, amikor repülőgépre szálltam, s hozták az ételeket, úgy érzem, mennyegzői lakomán vagyok, fölöttem a mennyország, s alattam valahol mélyen a föld, az emberek és a pokol.

Aztán a „hej! ráérünk aarra még!” elv alapján jöttek a levelek a centenáriumba esedékes magyar kiadáshoz még két évvel a megkeresések után is. Minden ilyen postabontáskor, persze, a már leírt, jegyzetelt, időrendbe rakott meglévő és lappangó levelek sorszámát át kellett írni és ragasztani, a jegyzetekben is, végül 1277 tételszámmal. Sokszor 10–20 oldalt is újra kellett gépelni, hogy valahogyan beprésem a mégiscsak előkerült „lappangó” levelet. Amikor pár héttel a kézirat leadása előtt mindezt már hetedszer műveltem, lelkiállapotom arra állt rá, hogy elér a nálunk különféle pályákon dolgozók kivégzése: a szívroham. De előtte mégis le tudtam adni a kéziratot. Utána heteken át, nagyon csendes helyen, jó levegőn

kisétáltam magam. A könyv hamaros megjelenését követően pár héttel később hirtelen és joggatlanul bekövetkezett nyugdíjbazavarásomat ugyancsak túlélve, azóta is, 8 év múltán, közel 75 évesen megvagyok.

Mit lehetett ilyen utakon-módokon összegyűjtenem Kodály idegen nyelvű leveleiből? Mintegy 1000 darabot, aminek fele német, negyede angol, tizede francia a néhány olasz, egy-két nagyon rövid latin levélkével. Valóban ennyire kevés olasz levelet írt Kodály? Korántsem! Más a postajarat. Angolszász és német nyelvterületről minden ajánlott levél postafordultával visszajött, illetve jelentkeztek a megkeresettek, avagy rábélyegezték: meghalt, elköltözött, ismeretlen. Az olaszoknál ugyanez minden tizedik levélnél történt meg. A levelek kiadása eredeti nyelvű lesz, a jegyzeteké azonban egységesen angol nyelvű.

Természetesen a levelek nagyobb hányada kiadói levelezés. A másik részben elég sok függ össze Kodály műveinek előadásával. Kortárs külföldi zeneszerzőkkel alig volt levélváltása. Két tanítványától, Seibertől és Serlytól eltekintve a nem magyarul frottak sorában egy-két levél erejéig Delius, Enescu, Britten, Petrassi, Kabalevskij s a portugál Branco neve található meg, legalább címzettként. Annál több volt frásos kapcsolata karmesterekkel, mint Mengelberg, Ansermet, Ormándy, Atkins, Toscanini, Paumgartner, a belga Collaer, a svájci Andrae, az olasz Gui, Molinari, Sabata, Tango, az amerikai Rodzinski és feltűnően sok a zene-történészekkel, mint Jeppesen, Dent, Calvocoressi, Schenk, Abraham, Prunières, Aubry, Gray, az olasz Gatti és az angol Mason. Ez azonban nem egyértelmű azzal, hogy e levelek mind rendelkezésre állnak, hanem helyenként csak utalhatok rájuk a lappangó levelek közt dátummal. Viszonylag kevésbé szerteágazóan írt leveleket folkloristáknak, ahová a lengyel Sobieski, az angol Karpeles, a német Wiora a finn Ilmari Krohn sorolható, akinek írt levelei azonban Angliából kerültek elő, az özvegy által oda ajándékozott magánzemélytől, a vak véletlen s az illető legnagyobb segítőkézsége folytán. Baráti hangú levelei közül a Stewart-család egyes tagjainak és Ernest Rothnak írt levelei emelkednek ki. Külön csoportba tartoznak a külföldre szóló ajánlásai Sándor Györgynek, Ránki Györgynek, szlovák tanítványának, Villecznek, a fiktív Rothfeld-Banda vonósnégyesnek, Szigeti Kiliánnak, Vargyas Lajosnak, Gergely Ferencnek, Tiszay Magdának, Ausztriába Erst Kanitznak, amikor Hitler elől Amerikába menekült. Muzsikusokon és rajtuk keresztül elérhetőkn kívül, eltekintve valamely rendezőtől és az orosz Massine koreográfus-táncművésztől alig levelezett mással nem magyar nyelven külföldre. Mégis a zene egyetemes értékrendje útján oda írt leveleinek kisugárzása túl jut a zene határain. Ezért indultak meg Kodály ellen támadások már életében, bár még csak hamu alatt, és főleg halála után, a zenén belül és kívül egyaránt.

Nálunk valóságos hagyománya van annak, hogy támadni kell azt, aki eredményt ért el, menél kimagaslóbbat, a kicsik heveségével annál konokabb kikirugaszkodással. Érkelt 18 éven át csak dicsérték. Miután azonban meggyökerezett a magyar operajátszást a fővárosban, megírta a máig élő Hunyadi Lászlót és a Himnuszot, beindította a filharmóniai hangversenyeket, kétszer annyi éven át, mint egykor dicsérték, sokszor és kíméletlenül ostorozták, míg mindentől vissza nem vonult. De ki ismeri ma a támadó kicsik nevét és ki nem ismerné Erkelét? Lisztnek is kijutott ebből utolsó éveiben és halála után két évtizedig. A Belvárosi templomtól a fővárosi zeneegyletek többségéig semmit sem adtak elő tőle, ahová Szautner, Bellovics, Schweida keze elért, noha Liszt – míg élt – az ő koncertjeiket is látogatta időnként. Ki ismeri ma e neveket is ki ne ismerné Lisztét? Jöjjön tehát az új Kodály-kötet, mert új hullámok tornyosulnak életműve vagy legalább egy részének útjába. Jöjjenek Kodály idegen nyelvű levelei, melyek híjával mi és a nagyvilág jóval kevesebbet tudnánk egy zseniális alkotóművésztől, népzeneink egyik nagy megmentőjéről, a magyarság és bármely más nép zenében is kimagasló nevelőjéről, akinek neve nem fog kitöröltni hazája és a zene egyetemes történetéből.

MOLNÁR ANTAL:

ELŐJÁRÓ AZ OPERA ESZTÉTIKÁJÁHOZ II.

Minderről csak azért szólottunk, hogy alátámasszuk az igazságot: sem szimfóniával, sem drámával nem életképes az operaműfaj. A vitára pedig semmi szükség poéta és zenész között, melyikük legyen a főszemély, hiszen *egyaránt* fontosak! Sohasem kelt életre teljes operazene szöveg nélkül és sohasem lett librettóból dalmű zene nélkül. Más kérdés: mennyit ér a szöveg önmagában? Vajmi keveset. Dehát mit ér vajon az operazene cselekmény nélkül? Nem sokkal többet. Ha összemérem például Mozart-Da Ponte „Figaró”-ját a Beaumarchais vígjátékával, kétségtelenül utóbbi javára dől el a mérlegelés *drámai* síkon. A színmű sikerült, az opera zene-nélküli cselekmény-váza és dikciója üres tálcolmány. Ellenben kiválóan alkalmas rá, hogy zenével töltekezve mesterművé hízzon. (Amint azt *Istel* „Das Libretto”-ja módszeresen kimutatja.) Ha tisztára zenei szempontból készítek mérleget a „Figaro” cselekményes muzsikájáról, majd egy annak megfelelő Mozart-szimfóniáról vagy akár az opera nyitányáról: hasonló konklúzióra juthatok. Az opera egyetlen részlete sem őrzi meg teljes értékét, mint abszolút zene, ti. szöveg nélkül, helyzet híján. De hát mire jó az eféle összehasonlítás?! Miért kívánni olyat a művészettől, amire az *nem vállalkozott*?! Ha valaki színes golyókat dobál ügyesen, mivel jóféle artista, mirevaló volna azon a címen lecsöpülni, hogy közben nem vont gyököt?! Ilyesfélével szórakoznak azok, akik hiányokra vadásznak – mondjuk – Wagner mesterműveinek zenei építkezésben vagy akik költői kiváltságot magyaráznak bele Wagner szövegeibe. Valódi költő többnyire elhibázott librettót ír, ha egyáltalán vállalkozik ilyesmire. Az egyoldalú abszolút-muzsikusi elvetélt operazenét készíti, ha félreismervén tehetségét, belésik a színházi ördög csábításába. Hebbel vagy Zola operaszövegkönyve csapnivaló. Schubert vagy Schumann, mint operafőnök: nem üti meg a mértéket. Éspedig nem az okból, mintha netán a gyatra librettó gáncsolta volna el őket; azért, mivel *hajlandók* voltak gyenge librettót elfogadni! Szerencse, hogy *nem kár* az elrontott szövegkönyveikért; alkalmasból sem tudtak volna megfelelő operát faragni. S emiatt oly megnyugtató, hogy Brahms operatervei csak tervek maradtak. Bruckner – hál’ istennek – tervig sem jutott. Busoni sajátkezűleg gyártotta szövegeit; mégsem kapaszkodott föl az operai parnasszusra. A túlválasztékos szellem nem képes odáig lecsúszni, ahol megfelelő librettó virányai nyílnak! Sablón és ismét sablón kell hozzá: csak nagyon magától értetődő, váz viseli a közérthetőség bélyegét. Ahhoz, hogy örökemberi titkok nyíljanak meg a cselekmény nyomán, a *tipikusnak* végső leegyszerűsödésére van szükség! Nem a szöveg dolga lebecsúlni a lélek óceáni mélyébe; feladata: alkalmat adni a muzsikának, sájkát, hogy azon evezze vesse ki merőnőnját és kincses hálóját. Bármi eredetiség távoláll a librettó igényétől! Valaha ugyanazt a szöveget számtalanszor zenésítették – senkinek sem volt kifogása ellene, ha megfelelt céljának a zene. Spohr „Berggeist”-je támad életre Marschner „Hans Heiling”-ében, Donizetti „Elisire d’amore”-ja és Auber „Philtro”-ja csaknem ugyanaz a cselekmény, Rossini a sikerfi Paisiellót tromfolja le az azonos „Sevillai borbély”-jal, Beethoven „Fidelio”-ja csak másod-, harmadleöntés Mayr és Paër után és í. t. Még Wagner nagy kockavetése, a Mesterdalnokok sem egyéb, mint Lortzing „Hans Sachs”-ának javított 2. kiadása. Látni és hallani akar az operaközönség, nem „érteni” vagy irodalmilag élvezni. Ahhoz pedig elég „az alapszenvedélyek szerves egymásutánja” (Müller-Blattau). Az kell, amit Wagner leginkább kifogásol és lenéz a párizsi nagyoperában: „háj mag

nélkül" („Egy zürichi színház"). Már ami a librettót illeti. „Érted a darabot?" – kérdi a *Simplicissimus* (1942. március 25.); „Ugyan kérlek, hiszen ez *opera*: itt nincs mit megérteni!"

Hogy mennyire így van, egy pillantás a modern dramatikába méginkább fölérteti. Korunkat *Vogue* szerint nem valami ritka géniuszról fogják egykoron elnevezni, hanem a mikrobákról. Lelki mikrobákat nyomoz a modern dráma, hősei csendes hőroszok, harcuk az árnyalatok harca. Emberét a mai színmű, mint különféle pszichológiai és társadalmi tényezők eredőjét mutatja be. Mit kezdjen ilyesmivel a széles ecsetkezelésű műfaj, az opera alapérzésekre utazó al-frescoja? Ez csak külsőleg összetettebb, elemeinek vonzó tarkasága révén; „tényleg sokkal egyszerűbb és kevésbé intellektuális elemekből áll" (Lukács György: „A modern dráma fejlődéstörténete" I. 82.). Az opera „egész anyaga a legkülsőlegesebb látványossághoz is hasonló olyan érzéki hatásokat enged meg, amelyek a dráma számára csak egészen kivételesen lehetségesek. És... a zene, anyagánál fogva még ott is képes az ünnepélyesség maradványait megőrizni, ahol ennek lehetősége bármi más művészet számára régen és teljesen megszűnt már." (Uo.) E szinte vallásos közhangulat az opera levegője. Ebből az új idők drámafrója teljes mértékben kinőtt. Még a szagát is vulgárisnak érzi vagy legalábbis elavultnak, mint holmi animisztikus celebrálást afrikai vadaknál. Végtelenül és féktelenül *banálisnak*. De ez a banalitás: örök. Olyan, mint a lélek ősképei, a szülőföld, az anyaság, a szerelem, a féltékenység, a bírvágy, a kín, a gyönyör. *Sardou* a „*Tosca*"-drámában óvakodik tőle, hogy mégcsak meg is pendítse Cavaradossi lelkiállapotát, mielőtt hőstét kivégezni vizik. Hiszen az le sem írható! Puccini szövegfrói, az *Illica-Giacosa* társaság nem áttolja százvezredes papírra vetni: „Oh, meg kell halnom s úgy vágyom élni!" Kevés áriának volt valaha is frenetikusabb hatása. Mert évmilliók óta ezt zokogta a lélek, ha birtokosának idő előtt kellett búcsúznia Naptól, csillagoktól, a kedvesétől – az élettől. Szégyen ide, szégyen oda: a modern ember *itt* egyesül neandertáli őseivel, az afrikai bennszülöttel és minden valahai és jövőd emberrel: az operában! A szakrális népűnnepségen.

*

Csak futó megjegyzésekre szorítkozunk s ha már annyira lecsepültük az operai szöveget, most már *elégtelt* is adhatunk neki. A jó librettó megszerkesztéséhez *érteni* kell! Nem oly egyszerű feladat állandóan alkalmat adni megrázó vagy mulattató muzsikára! Nem elég pusztán akarni és odakanyarítani néhány futó ötletet: nesze neked muzsikus, itt a habarék, fald fő! Sokkal több kell hozzá! Tapasztalat, gyakorlat, rutin, erős zenei érzék s a terv kimódolásához nem csekély formáló képesség. Egyszerűnek és biztosan, következetesen közönségesnek lenni sem csekélyesség. Kivált, ha a *tárgyat* nagy géniusztól kölcsönzi a mesterember. Valóságos erőművészet úgy lehántani az anyagot, hogy használható váz maradjon belőle. Ebben például *Boito* fenségesen mintaszerű; a *Verdinek* írt, *Shakespeare*-mintájú librettói tanúsítják. Vajon mi teszi oly kiválóan használhatóvá a *Boito*-librettókat? Az, amiről *Pfitzner* (*Zur Grundfrage der Operndichtungban*) imígyen emlékezik meg: „a *shakespeare*-i mesterdrámák borzalmas megcsúfolása". *Boito* ugyanis mesterien érti, mit kell átvennie az eredeti színműből és mit elejteni belőle, hogy kellő keret maradjon a meztelen lényeg, az indulati gyökér számára. A cselekményt feloldja mozgó képsorozattá, a költői nyelvet leszűri csattanókká, sohasem szól érzésről, azt rábízta a muzsikára. Örökődik, nehogy személyekké növekedjenek az alakok; csak legyenek azok üres, mozgó jelképek! Ügyel a változatos ritmus-mértékre, mivel így lesz mozgalmas és szabad áradású a zene. Kerüli a kötött rímelést – az amúgy sem érvényesül a muzsika karjaiban s csak lebéklyózza a muzsikust. Nem utolsó sorban van ártalmára *Cornelius* szellemes „*Bagdadi borbély*"-ának, hogy a költőzenész finom verselő. Ez az erény az operában: „für die Katz"! Még valahogy inkább megjárja az alliteráció, mivel rugékonnyá készíti a zenei indítékokat; ha nem is oly következetes túlzással, mint *Wagnernál*, aki sokszor valóságos filológiai tornamutatványt végez a *Stabreim* trapézán. S ami legfőbb, *Boito* híven gondoskodik időnkénti lírikus nyugópontokról, így járva kezére a muzsika géniuszának. E cezúrák, a cselekmény holtpontjai: éltetik igazán az operát. Nem ok nélkül dicséri tehát *Gluck* az ő *Órangyalát*, *Calsabigit!* Idézhetnénk idevágó sorokat *Monte-*

verdi frásaiból is. De csak egy mondatot biggyesztünk ide *Puccini* egyik leveléből: „La base di un' opera è il soggetto e la sua trattazione” (az opera alapja: a szöveg és annak kezelése). Nem is oly megvetendő kontárdolog eszerint a librettó!

Hibás szövegterv megölheti és meg is öli a zenét. Weber „Euryanthe”-járól ezerszer elmondották, hogy a kékharisnya Chézy rovására frandó a bukása. Még az ártatlan „Oberon” is megkapja a magáét *Bersché*-től (Trósterin Musik, 1942, 187. lap): „ez a librettó a lehető legvigasztalanabb susztermunka, amit valaha elkövettek.” Euryanthe-nak sok egyében fölül annyi a haszna, hogy „Lohengrin”-re ihlette Wagnert. Ám utóbbi mesterműbe is becsúszik aféle „drámai” lehetetlenség, *ésszerű* indokolás, mint az el- és visszavarázsolts – de senki által soha észre sem vett – Gottfried hercegi ballasztja. „Tannhäuser” dalmokversenyében túl sok a dalmok és a verseny. Győztes közülük egy kultag: az időnkénti unalom. Véletlenül igaza lett Wagner elméletének a Mesterdalmokok első felvonásában: miszerint nem tesz jót az operának, ha túl sokan beszélnek különfélet egyszerre, mint a próbadanolás jelenetében, ahol a szólisták éneklő-káosza gigászivá éktelenkedik. *Wolf* „Corregidor”-ját tönkreteszi a viláfgtómester mesterséges csődje: mindhárom felvonás éji sötétben zajlik le! *Pfitzner* „Palestriná”-ját maga a tárgy végzi ki: a hit óriási mozgatóerő – ámde elvontan nem ábrázolható! Ugyanazon szerző „Rose vom Liebesgarten”-jában szintén túlságosan elvontak a jelképek, s csak tekervényes magyarázatra hajlandók megvilágosodni. Eredeti drámai költemény veszélyes átvételéről beszéltünk már; ilyen *Zemlinsky* „Firenzei tragédia”-ja is, *Wilde* egyfelvonására: túlhemzsegi a szóáradatot, bármennyire eleven a zenéje. *Méhul* nemes „József”-éből hiányzik két fő mozgató ösztön – a hatalmi és szerelmi – közül utóbbi. Az *erkölcsi* szeretet s ennek párképe: a gyűlölet, nem elégséges a mindeneket legyőző erős kidomborítására. Égi szerelem csak úgy viselhető el operában, ha szemünk előtt kapaszkodik föl az érzékenység lajtorjáján, mint „Parsifal” fejlődése során. A Kirke-szerelem, aminek varázslata elveszejtí a hőst (*Rinaldo* „Armádá”-ban, *Tannhäuser*, *Sámson* stb.), csak úgy meggyőző, ha érezteti a végzetes vonzóerő lebírfhatatlan hatalmát. Üres varázslat viszont visszás hatású: hogy *Siegfried* egyszerűen hűtlenné válik az isteni Brunnhildához, a trilógia egyik kiütköző hibája, mert ellenemond a méltányos ösztönnek. Wagner mély szimbólumot kívánt vele éreztetni: a férfi kalandozó fajta és bármerre járjon, les rá a feledés itala. De *Gutrune* nem Kirke és nem *Semiramis*! A bukás méltatlan, a kaland kissé kalandori. Az eposzi fenség itt átsiklik a pikareszk regényi síkjára. Grandiózus asszonyi hűség remek kapaszkodó lehet az operában (*Alceste*, *Leonora*); de vigyázat! – méltó férfi kell hozzá. *Mozart* „Don Juan”-jához *Da Ponte* nem tudott megfelelő pendant-t faragni: *Donna Anna* nagyszabású lélek, ám a párja, *Don Ottavio*, csak egyszerű, becsületes nemesember (*Ehrenmann*), nem méltó *Annához*; *Donna Elvira* pedig csaknem bohózi figura. A főhős mágikus, titáni vonzereje sokkal hatalmasabban bontakozna ki, ha emberi szembensője, *Ottavio*, igazi hős – ha nem is démoni, mint ő. A hiba itt persze nem épp túl nagy és *Mozart* zsenije behegeszti a librettó egyéb sebeivel együtt; mégis jelen van, hegével együtt. Íme, csak néhány példa s máris világos: a szöveg igen nagy tehertétel lehet s ha megfelel, szárnyat ad a kompozíciónak. Utóbbi esetben tér és idő a rendelkezésére áll, mint „A portici néma” esetében, melyet kivételesen Wagner is melegen elismer (Emlékezés *Auberre*). Kell-e mondani, hogy szövegét a mosolygó routinier, *Scribe* remekelte?!

S aztán még mi minden nem teheti tönkre a szép hangok és a mégoly ambíciózus rendező munkáját! Az énekkar, mint a görög choros utódja: lehet szemléző (*Gluck*), résztvevően dramatikus (*Mozart*), dekoratíván helyzetfestő (*Verdi*). Igen, ha kellően ritmizált méretekben szövi át a muzsika kanavaszát. S főként, ha mértéktartó, inkább jelzés, mintsem bő áradat (*Respighi*), semmi esetre sem pedig kosztüm-bemutató töltőszöveget (*Meyerbeer*), ahogy *Hanslick* gúnyolja: „énekes libasor”. *Meyerbeer* a legjobb példája, miként lehet a publikum-fürjecs-két általában tőrbevalni mézesmadzaggal. Régi mesemotívum: a celebráló pap ornátusa alól kilátszik a lóláb (vagy bak-láb), az áhítatos nép mindazonáltal hisz és imádkozik. Épp ezért lehet *Meyerbeer* – Wagner ellenére, aki kifogyót-békát kiált rá – örök mintája a megcsalattató külsőségnek; s csak épp a szívet, a meggyőződést kellene még hozzávegyíteni, hogy ne fogjon falsot. *Meyerbeer* beugraszt, *Verdi* ugyanazokkal a technikai eszközökkel megnyer, elragad-

tat. „A milieu egysége, zártsága, képszerű meghatározottsága” (Waltershausen, Hohe Schule der Musik I. 336. lap) egyhangúságot áraszt, mint szakadatlan harangkongás, ha nem frissíti át színes változatosság. Ezért nem tűri az opera el az arisztotelész-racinei hely-idő-egységet s eshet ezzel túlzásba, mint Gluck menthetetlenül ástó erkölcsi fennsíkjain. „Shakespeare-t vagy jól, vagy sehogy, de adni kell” – szölt az egyszeri intendáns; ennek idevágó változata: „Gluckot vagy stíluszerűen vagy sehogy, de lehetőleg *nem* kell előadni!” Túlságos változatosság pedig szétszaggatja az egységet, kaleidoszkópikus szórakozásba terel, a díszletfestőt emeli piedesztálra és kiált a városligeti kikiáltó után: „itten látható a...” Nyilván a túlhalmozott kulissza-látványosság készletét Verdi stílustörésekre „Don Carlos”-ban s avatja a közönséget *nézővé* szemlélő helyett és *bámulóvá* ámuló helyett. Díszletmester a sztárja Zandonai „Francesca”-jának, Csajkovszkij „Pique Dame”-jának és számos más látcső-operának. Ezek méltán nevezhetők képzőművészeti koncert-dalműveknek, melyekben eszköz lép a cél helyébe. A szerelmi intrika tárgyterületén Zeno és Metastasio óta rengeteg aranyhalfogás és balfogás látott rivaldafényt. Bizonyára e téren is világrekorder a Verdi-féle „Don Carlos”, ami az össze-vissza bonyolódó háromszög-négyszög-szerelmeket illeti. Én szeretem őt, ám ő amazt szereti, amaz pedig emezt, végül emez imád engem: így aztán kissé nehéz kibabalyítani a szálat és a szálat végül is torka köré csavarodnak az érzelmi szimbólikának. Aztán rácsodálkozik a mai „felfedező”, hogyan volt lehetséges elejteni az olyan megkapó muzsikát, aminő a Verdié! A vallásos-misztikus és démoni tárgykör, amikor az arisztotelészi *pohobos*-szal (a természetfölöttség közvetlen átélésével) visszaél, nyomorúságos szalón-rekvizitummá süllyesztheti a kozmikus mámort. Társadalmi konvenció farkincája a XVIII. század deus ex machinája s ebből mere – a tisztes remete személyében – Weber „Bűvös vadász”-ának is kijut. Szerencsére addigra, a happy end-ig, már éppen eléggé részesültünk az asztrális hatalmak kisugárzásában s az a csekélyke nyárspolgári többlet: amolyan „ne vedd észre”! Eféle szemhúnyások, ha egyébként nincs hiba, a közeli ruhatárra való tekintettel; még valahogy elcsúsznak. De ahol a metafizikai elem, mint Gounod „Faust”-jában, Paprikajancsi-színház drótján úgy ráng, hogy szinte kikapad a bábmozgató keze: ott pusztít komédia és üres kulissza-visszhang a varázs. Itt aztán elmondhatjuk Jászai Marival, hogy nem ördög, hanem *krampusz* ágál Mefisztó címen és nincs az a Saljapin, aki elhitesse azt, ami *nincsen!* Vonzó műsordarab, mi tagadás benne, de *nem opera*, hanem színes szóttes, kellemes időöltés, változatos fülgyönyör, cselekményes tutti-frutti, pénztár-hausse, tapsonc-eldorádó; a virágárus, az öltöztetőnő elégedetten távozik, – a lélek kifosztva. Mivel nem lehet folyamatosan cselekménye az operának, helyenként jót tesz neki (Duni óta) az összekötő elbeszélés, lírai formába öntött emlékkép-sorozat. Sokat nem ért ki ugyan belőle a hallgató, de epikai *tónusa* kellemes változatossággal tarkítja a forma fvelését. Az operai elbeszélés: zenévé nemesült recitativo, a helyzetmagyarázó, zökkenéses testo felmagasztosulása. Azonban könnyen belé-esik az elébetárt szabadság szakadékába, ha béklyót ver a múltból a jelenre. Ilyenkor minden szereplő somnanbulává, álomkórossá merevül, kivéve az egyetlen elbeszélőt; s a méla ajak gyakran bizonyul málészájnak, mint Mihaela kisasszony esetében, akit „Carmen” szerelmese tehetetlenül hallgat, miközben Don José a Don folyó álmát szűrkeségére emlékeztet. El-lenkező sarkon virul Azucena lobogó meséje a „Trubadúr”-ban. Pompás eleme lehet műfa-junknak népmozgalmak szenvedélyteli árama, mint Rossini „Mózes”-ében, méginkább „Tell”-jében, a mester alkotásának tetőpontján és teljében. „Csak vigyázni tessék”, nehogy úgy szakadjon ránk az énekkari evolúció, mint nyári zápor a békésen legelő nyájra! Recitálások kietlen szteppéjén, előkészítés, rávezető fokozás nélkül. Megváltó hatással özönlenek a kórusok Muszorgszkij „Borisz”-ában; de a népkórus ilyenkor is csak önmagát kedvelti, s korántsem igazolja semleges környezetét! Súlyos hiba, ha a színpadi szóló személyzet tehetetlen publikumává kényszeredik a támadó énekkarnak; épp akkora, mint hogyha a színházi közönség érzése nem olvadna eggyé a cselekménnyel. De az énekesek hozzá mégcsak nem is tapsolhatnak; nekik danolniuk kell! Éspedig lehetőleg úgy, hogy a kórus az ő énekükből növekedjék ki szerves következményként, nem pedig váratlan meglepetésként, függetlenül a mit sem sejtő persona gratiától. Ellenpélda lehet ismét Verdi, vagy Wagner a „Lohengrin”-ben.

Számtalan az alkalmas tárgy operára; csak le kell szakítani, mint mezőn a virágot. De a tárgy maga távolról sem elég! Vajjon ki a hibás, librettista vagy komponista, ha annyi-annyi szép reménynek kopott föl az álla, mikor a vonzó tárgy-csecsemő dalművé serdült?! Emberi nagyság és ember feletti erő, szenvedély és lemondás harca tornyosul vulkánná Scheffel „Ekkehard”-époszának érzelmi talaján. És ki emlékszik még *Abert* H. operájára, mely onnan szftva nedveit?! Dickens „The Cricket on the Hearth”-ját alaposan sikerült elrontania *Zandonainak*; kissé több életet lehel *Goldmark* „A tücsök a tűzhelyen” melódiáiba anélkül, hogy az angol származású gyermek mégis angolkóros ne legyen. S mivé sápadt Tolsztoj „Feltámadás”-a *Alfano* „Risurrezione”-jában? Bukássá. Holott Ég és Föld ölelkezik a sujet főnségében. Hány, de hány partitúra szántja végig don Quixote de la Mancha búsképű lovaságának termőföldjét: s gabonaérésre hiába várt akár *Kienzl*, akár a filmesítő *Ibert*! Goethe és Schiller vállalt keresztapaságot *Verdi* „Werther”-jénél, „Luisa Miller”-jénél; sem a fiú, sem a lány nem nőtt nagyra. Hová temette Benjamin Constant „Adolphe”-ját *Montemezzi* a „Héllera”-ban? Még sírja is ismeretlen. Hasonló végzet alkalmából mondja el halotti beszédét *Anatole France* „La vie littéraire”-ben. Idézzük. „A Salambo c. operával kapcsolatban sokat beszéltek Flaubert-ről. Flaubert érdekli a kíváncsiakat s erre elegendő ok, hogy Flaubert valóban felette érdekes. Heves és jó ember volt, abszurd és genialis, megvolt benne minden lehető ellentét. Katasztrófák és fordulatok nélkül szökölködő életében állandóan drámai tudott maradni; melodramának játszotta el az élet komédiáját és magánéletében *tragikolatos* volt, mint Arisztotelész mondotta. Tragikolatos, ez ma méginkább lehetne, mint valaha, ha látná operává alakított Salambóját. Micsoda villámokat szórna szeméből erre a szörnyű látványra! Milyen hab törne ki a szájából! Milyen kiáltás a melléből! Ránézve ez ama bizonyos keserű pohár volna, a nádból való királyi pálcá és a töviskorona, az átszögezett kéz és a megdőfött oldal... De még ez is kevés és ő úgy találná, hogy e szavak gyöngék szenvedéseinek kifejezésére. Hogy éjszaka nem jelent meg szánalmasan és félelmetesen *Reyer* és *Du Locle* urakelött, ez majdnem érvszámbamegyalékelhalhatatlansága ellen. Legalábbis annyira igaz, hogy a halottak alig-alig járnak vissza, mióta befalazták a dungali barlangot, mely összeköttetésben volt a másvilággal. Enélkül eljött volna a mi Flaubertünk, eljött volna, hogy megátkozza *Du Locle* és *Reyer* urakat”. Ha nem tévedünk, maga France is hasonlóan járhatott volna el *Massenet* „Thaïs”-a alkalmából; csak épp az hiányzott hozzá, hogy az fró már halott legyen. Még élt szegény és úgy kellett elviselnie az alakjaira öntött limonádét.

Hogy ki a hibás? Alighanem a komponista inkább, mint a szövegíró. Mozart példája mutatja, mimindent nem kényszeríthet ki varázspálcájával meddő talajból a muzsikust –, olvassuk csak el ifj. Stephanihoz írt leveleit a „Szöktetés” fogalmazása idejéből! *Verdi* szintén folyvást vitázik és korrigál, mielőtt munkába fogna. Vesszőfutásra kényszeríti librettistáit s ez nagyon helyénvaló, hiszen végtére is: testre kell a ruhát szabni s az opera esetében előbb készül a ruha, mint a test. Ha *Beethoven*nek valamivel több a színpadi érzéke, hasonlóan jár el *Treitschke*vel. Így bizony inkább kantátának sikerült a magasztos „Fidélío”, mintsem operának. *Hauptmann* bírálata telibe talál (levél *Hauser*hez, 1827 nov. 26.): „az első felvonás vége igen zavarosan és ügyetlenül hat”, majd: „az előzmények után nagyot esik az opera egész fináléja”. Más kérdés, de kivált méginkább a komponistát terheli, ha ennek fegyverzete nem kielégítő a szöveg haditervéhez képest. Főként ott szúr szemet az éféle hiány, ahol vezérkar és hadsereg közös személyiségben egyesül. *Berlioz* ügyes, sőt lángeszű irodalmár, librettói nyilván a legférgétebbek közül valók. Csak zenész önismerete csekély, ezért ví vesztés csatákat, egy-egy helyi győzelemtől eltekintve. Ilyen viktória a királyi vadászat „A trójaiak” siralmas szövetségének közepette. S a „*Beatrix* és *Benedek*” egy-egy kellemes chansonja: olyannyi hiába telerótt kótápapír *Szaharáj*ban ritka oázisok. Azt persze nem vetjük szemére a régi-eknek, hogy kedvelik szimbólum helyett az allegóriát vagy hogy túlmereven sztereotíp, állandó jellemekkel dolgoznak. Lelki fejlődés zenébefoglalása csak a késő rokokó óta honos. Stílusa válogatja! Ha operai stiliztikára vetemednénk, nemcsak a korokat, hanem a nemzeti zöléseket is külön kellene taglalnunk. Ehhez azonban vajmi keveset értünk s csak annyit szögezzünk le, hogy stílusföltételek terén is egymás kezére játszanak a harmonikus társak, szövegköltő és zeneszerző. Ezért volt veszélyes vállalkozás *Gluck* részéről: ismét megenésí-

teni a Lully-féle „Armida” pompás szövegét; ezért hideg és merev Mozart „Titus”-a, Metastasio-féle tirádákra, Mazzola beleszórt mazzolái ellenére is; és ezért nem fog megszületni korunk műsor-operája mindaddig, amíg a mai muzsika igényeivel egyfvású librettista nem születik.

*

A gyermeki csontfejlődésnek szüksége van cukorra. Aki kedveli a kicsinyeket, hordjon magánál cukorkát és kínálgassa vele ifjú barátait. Nagyon meg fogják szeretni! De megfigyelheti, hogy a rosszcsontok lehetőleg a színes, tarka-barka, csábító külsejű kincsek közül válogatnak. Azokról vélik, hogy legjobb szűdek. Hasonlóan kell elbánni az operai közönséggel is. Ez nem túlságosan disztíngvált, kedveli a rikfót, bizonyos értelemben becsapadni óhajt (vult decipi). Csúsztatót kíván a húsételhez, anélkül meg sem rágja. Füttyül a muzsika bonbonjára, ha nem csomagolták színes selyempapírba. Ha kívánatosan tállalták: aztán szívesen is füttyüli. Csábító ingerekkel kell beédesgetni a közönséget oda, ahol megrázó titok vár reá. Szemét el kell kápráztatni, máskülönben nem nyitja ki fülét. Bizonyos értelemben – ismételjük – rá kell ót szedni. El kell hitetni vele, hogy *érzékeit* akarjuk csiklándani; vakargatni és simogatni kell, mint a paripát, mire kezessé válik. Hagyni kell, beszéljen csak a tenor és koloratúr-szoprán erényeiről, mint legfőbb igényéről. Nem szükséges elrontani a játékát, ha fölösen megnyújtott magas énekhangok után veresre tapsolja tenyerét. Bizsergetni kell nem épp legszellemibb vénájánál fogva az érzékeit, bársonyos, csillogó és érces muzsikával, közbe-közbe alkalmat adva néki a m. t. publikum előtt pukkerlizó hangszeres virtuóz megdfcsérgetésére. A repülő sárkányok, felhőn lovagló walkűrök, görögütüzes égzengések és földrengéses összeomlások masiniszta-trükkjét sem kell leleplezni előtte, hadd tátsa el a száját! Hígyje csak bfvást, hogy nem hiába fizet, a komédiások kitesznek magukért, kardot és kócot nyelnek, bukfencet hánynak. El kell rejteni belátása elől mindazt, *amiért* a díszletfestő, a karmester, a játékmester, az énekemester, a személyzet baritonostól és altostól, szopránostól és basszusostól strapálódik. Hadd vélje, hogy valóban fontos és nevezetes események zajlanak előtte; hiszen a cselekmény varázstükrében fogja megpillantani – sejtelmesen és hihetetlenül – a lélek titkait, mindazt, amivel a muzsika áttetszővé világítja a figurákat. Ó nem is tudja, ne is tudja meg: a valósághoz ragadó szemei rádiumossá, röntgenessé, látnokivá düllednek, mikor megpillantják az alakok asztrális valóságát, a kísérteteket, mentőangyalt és kísértő sátánt, főként pedig borsódzó háttal a mindenekfölötti Logoszt. Csak majszolja híven, szopogassa bátran a színes cukrot, – nem reá tartozik, hogy attól növekszik a csontja és így lesz emberré! Érzőbb, értőbb, jobb emberré.

Az opera tehát „parasztfogásos” látványosság, rendkívül nevezetes főcéllal. Ne mondjuk „nevelőnek” azt a célt, mert ezzel szemüveges professorok és erkölcsös, svájci lelkészek asszociációja jár, áporodott szaggal, mely a festék és masztix bűzénél is ellenszenvesebb. *Építő* a célzat, mint ahogy épít és növel a Nap vagy csillagos estén a borzongás, mialatt átéljük a végtelenség, az Univerzum hívogató biztatását és visszariasztó közönyét. Az emberi mindenség mikrokozmoszában táruul ki előttünk az animál földhözragadtsága és az anima csillagvilága, az együvé tartozás testvérisége és az egyén megdöböntő árvasága. Vajon nem üstökös-é Lohengrin, égi jóság ígézetével s földi idegenség kárhózatával? Vajon nem bolygó-é Rada-mes, amint szerelem Napjától vonzatva szembenéz az örök egyedülléttel, nosztalgiásan keringve a jéghideg éterben? S mi egyéb volna a Leonórák és Fidesek, Carmenek és Izoldák szenvedélye, mint sugárzó erosz a teremtó Mag felé, más-é mágneses vonzalmuk az erőhöz, mint az élet visszavágyása az energiák örök Lényegébe? Csak *létezésen* át sejlik elő a Lét s káoszon át naponta, pillanatról pillanatra higgad világgá, zenélő összhanggá az égitestek harmóniája. Ezért a folyvást megújuló útközés, a konfliktusok bonyodalma és kibogozódása, harc és halál, romlás és megdicsőülés, mialatt zúg, cseng és csilingel a lélek orkesztere, élén a mikrokozmosz karmesterével. A közönség nem tudja, csak érzi, hogy benső Énjének kormányzója „hadonászik” ott, a hangszer-rengeteg élén s oly Valakit helyettesít – a megváltó komponista közbejöttével – aki megfoghatatlanul több nála. Érthető volna-é máskü-

lőnben az extatikus ováció, mikor elfoglalja helyét? Nem a kiművelt torkát ünnepelteti ott fenn, a függöny előtt a kimaszkírozott színésztársaság! Hiszen még *neve* is áruló olyikuknak: *sztár*, vagyis csillag, *díva*, azaz isteni, *fenomé*n, vagyis tünemény, nem szólvá a géniuszról, melynek pegazusi röpte éteri pályát ír elő néki! Zártszékben ülve szárnyalni tanulunk és a kakasülőről Univerzumba szédülünk. Ezért „*opera*” a színi dalmű: művészetek művésze.

Hozzá kell méltósnia a komponistának. Operát írni nem nehéz, jó operát képtelenül nehéz. Ilyen rendkívül kevés is akad. Azért oly szűk a használható repertoár. Miért oly súlyos a föladat? Mert ugyanakkor kíván bizonyos színvonal-leszállást, népszerűséget, amikor egyúttal a legmagasabbra és legmélyebbre vállalkozik. Nem szabad egyfolytában magává tenni a muzsika természetes igényeit, állandóan alkalmazkodnia kell a változó külső és belső helyzethez. Tömörítenie kell tehát a lényegyet, de úgy, hogy az áramlás újból és újból megszakadjon. Az a tömör lényeg mindent magába sűrítse, amit a perc fölvet, ám mégis kézenfekvő legyen, közérthető és folyamatosan sugalló. A szakadások ellenére főnn kell tartania az áramló folytonosságot, mint duzzasztókkal és gáttal ellátott vízen. Habár a muzsika sem a lelki történnel, sem a történnel menettel, cselekménnyel nem vág egybe, nem kongruens és merőben mások a törvényei: mégis úgy kell lefolynia, mintha esemény szabná meg menetét és menete szabná meg az eseményt. Habár a zene tisztára lélek-jelkép, állandó érintkezésben kell maradnia az optikai, látási behatásokkal, egybehangolva fület és szemet. Éberem kell őrködnie, hogy a lelki mozgalmak és azok kifejevetítése, a mozdulat: egyaránt és egyidejűleg nyerve el megfelelőjét a zene mozgásában. Csak ott szabad megtorpannia, ahol a szemléző érzékei kellően el vannak látva másirányú táplálékkal, máskülőnben üstént beáll az automatikus, de nem hallható jelzés: „baj van!” Ilyenkor köhög, fúj orrot, motoszkál, tapod, nézdegél ide-oda a közönség és vége a feszültségnek. Bámulatos szakértelemmel kell kezelni az énekhangot és hangszereket; bármí kísérleti, merész, külőnös próbálkozás, ami nem otthonos, nem „ül”, hamarosan megbosszulja magát. Mivel az opera többek között üzleti vállalkozás is, túl sok gyakorlásra nincs ideje; fontos, hogy minden egyes szólama jól „feküdjön”. A XVIII. században még teste szabták a szerepeket. Ma sem ártana ilyen óvatosság! Kivételesen nehéz zenekari szólámat csak úgy tanácsos megkockáztatni, ha betöltője biztos virtuóz. Csipkefinom zeneszövet kiérdemli a szakértők dicséretét, talán olykor még az operadirektor is hívéül szegődik; ámde nemigen tűzi másorra! Ígyencek a kamarazene büféjébe utalandók; az operai tömeg zsíros kosztot igényel s mint mondtuk, kellő csúsztatóval. Tömegnek gyakori tömeghatás felel meg; legyen bármennyire választékos a komponista ízlése, operában nem szabad tartózkodnia holmi durvaságtól sem. Közönsége nagyigényű: *nagyot*, testeset, hatalmasat kíván – lehetőleg szélsőségeket. A rézfúvó-attakk külővárosiassága belvárosi pianissimókkal, tömbszerű színpamacskok orgiája pókháló-vékony érzékenységgel kárpótolandó. De egyfajtaból sohasem huzamosan! Viszont nem is túl kicsiny adagokban. Dinamikai árnyalatokkal, kényes átmenetekkel csínyján bánjunk és takarékoskodjunk! Ellenkező esetben rájöhettünk, hogy hiába szántunk rá figyelmet és ténát: az előadók közömbösen elsiklanak fölőtte. Legjobb próbája a dalműnek: ha meghallgatván azt, a zeneszerző *nem ismer rá*; ekkor több mint valószínű, hogy elhibázott. Ha ellenben *szébbnek* találja, mint ahogy elképzelte, föltétlenül jól sikerült. Wagner szavai a bécsi Opera zenekarához, Lohengrin nyitánya alkalmából: „Uraim, ezt Önök szébben csinálták, mint ahogy én megkomponáltam!” Egyszóval: okos dolog *nem írni* operát! De sokkal okosabb: *jót írni*. Még hozhat is valamit a konyhára, ha beütött.

E fonák feladatnak azonban megvannak a maga erős támasztékai. Igaz ugyan, hogy dramatikus feszültség csak úgy tartható fenn az áriákban, ha a lírai „nyugvópont” konfliktusos helyzetben, kétségbeesés vagy várakozás stb. idején áll be. De azért a nyugvópont mégiscsak jó alkalom *ariozításra*. Dallam pedig, méghozzá szívbeemarkoló melódia: a zene szárnya. Vele szárnyal az opera. Dalműnek, mely nem ad rá módot, hogy a közönség emlékezésében mint *dallamok kincstára* raktározódjék el: nem jósolunk hosszú életet. Sőt rövidet sem, legföljebb beteg vegetálást. Persze a hosszas elidőzés – hiszen a zenés arányok legalább háromszorosa a szövegésznek! – komoly veszélyt jelent. Bármily csodás hangszalag sem segít át kilométeres Niagara fölött, táncoljon akár a világ legjobb költőltáncosa rajta. Még a régi áriaopera dalainak

középsőrésze is ellentétesre mintázott: izgalmasra csendes, csendesre izgalmas. És az ismétlés alkalmával floritúrák díszszel szédíték körül áriájuk hangjait az énekvirtuózok (ez ellen süti el tarackjait Gluck, a drámai fejlődés nevében). Aztán: mennyi mindenféle programzenei aláfestés, vázolás, eligazítás révén található zenekari vegytanának leghatásosabb preparátumait a muzsikus! A díszletfestő elbújhat a hangszerek színözöne mellett. Egy-egy központi lelki és helyi koloriton belül módjában áll a muzsikusnak gazdagon alkalmazni a műfajok válogatott vívmányait. Mozart például – némi rokonfajú előzmények után, főként a daljátékban és vígoperában – jellemzés céljából kikölcsonzi az olasz *seria* hangját az Éj királynője számára ugyanott, ti. „A varázsfuvola” során, ahol Papagénóék a bécsi Schwank népiességében dúskálnak, Sarastro pedig népével együtt az egyházi zene fenségében üdvözüli. Kiváló fogódzó az énekhangok csillogtatása. Habár a koloratúra – kivált a külsőséges, dalos-madár-szerű – kolerára emlékeztet számos fzlésfit, Pater *Jungmann* Esztetikája kivált miatta vádolja „szellemiség és jóra valószínűség hiányával” a dalművet, Hoffmann E. T. A. pedig maró humorral állítja pellengérré „Die Fermate” című novellájában a csicsergést: mégis, a koloratúra, néminemű fzléssel, rengeteg üzemanyagot hajt az opera mozdonyának. Fzlés nélkül pedig – mint Rossini lírikus tragédiáiban – még többet: továbbjuttatja a lokomotívot kelleténél, miáltal a *külső* siker folyvást célba szalad a belső előtt. Ez már az illuzionista, bűvész, fekete mágus túlkapása: nem elégszik meg szolid varázslással, hanem kiszedi a publikum pénztárcáit a zsebekből és megtartja, leröpti a parókákat a fejeikről, szarvat ültet a férfiak homlokára és végül kifogatja lovait a batárból, úgy hajt haza, ostorával csördítve a nyertő embercsorda hátára. De társadalmilag még a rossinizmus is hasznos: beszoktat az operába cirkusz helyett.

Igen nagy segítség továbbá, hogy az opera zenei szerkezete sokkal szélesebb varratú, mint az abszolút műfajoké. A komponista annyira kötött keze ezáltal jut szabadsághoz, asztmás elővigyázata lélegzethez. Hogy Siklós Albert kedvenc fordulatával éljünk: már egy futó pillantás, futólagos átlapozás is meggyőzhet róla. Mennyivel fölengedettebb faktúra a „Fidélió”-é, mint a Leonóra-nyitányoké! És minő szorosság légyen az, ahol sokminden kihagyható, mással pótolható, mint a dalművekben?! Egy jobb tenor árnyéka rémlik föl s Mozart máris beilleszti pótszámát a „Don Juan”-ba, kegyes Ottavioja részére. Wagner új Vénusz-barlangot komponál a párizsi „Tannhäuser”-hez, jóval izgalmasabban táncoltatva driádokat, faunokat, sziréneket és sziléneket, mint valaha. Mennyire segíti a muzsikus, hogy jellegzetes motívumaiból nemcsak változatokat faraghat lelki hasonlóságok jelzésére, de ráadásul még egybe is fonhatja a különféle gondolatok motívikáját, a lelkiélet ellenpontjának föltárására! Különösen az újromantika óta fénylik és suhog a kontrapunktnek ez a changeant selyme, nemcsak Wagner textiliái révén! Mily sokatmondó, mikor Verdi – mindjárt az „Aida” elején – egybeszővi a hősnő „gyöngéden epekedő” (Lányi V.) témáját a szigorú papi erkölcs témájával! És az impresszionisták idején, mily nagy segítség a hangulatfonás megannyi állandó színeképzet-társítása! Strauss R. ékszer-csengése „A rózsalovag”-ban, Debussy hangfestései az erdő, a tó, a vár nyomán „Pelléas”-ban, Dukas „Ariane”-jában az ametiszt-hegyek, zaffrok, gyöngyök, smaragd, rubin képek és a vakító gyémánttenger. Bartók „Kékszakállú”-ját is hasonló, látszólagos külsőségek mélyítik óceáni mélységig, éreztetve a formák, színek, hangok és indulatok örök és múlhatatlan rokonságát, sőt egységét.

Melpomené szintén megsegíti az operaszerzőt. Mert csak a történelem folyamán, nagyjából 1600 táján áll be és köti le az európai emberiséget az, amit *egyéni* szenvedélynek hívunk. Hogy aztán a „dramatikus” ária önmagán belül is fejlődik-e vagy sem, már csak stílus ügyebaja. A régi operában recitativo nyomán áll be az indulatnak ama foka, amely aztán széles dallal éli ki magát, mintegy pecsétet ütve a kész szenvedélyre. Később már, 1750 körül, Jommelli, Traetta stb. az érzéstömeg keletkezését és fejlődését is inkább beléviszi az immáron jóval szabadabb szerkezetű áriába. Ám ekkor sem ismerik még az egyes énekszámokon belüli *konfliktusos* előhaladást; Gluck jelenetépítkezése, így például Orfeuszoknak az Acheronból való felszállása alkalmával az Elfziumba (párizsi foglalat): szintén mentes attól. Csak a francia forradalom óta „szakad ketté” vagy még többé a habozó, kételkedő, forrongó, buzgó, lemondó és mégis fölagaskodó szív egy-egy árián belül, mint Beethovennél (Leonóra nagy magánjelenete). Gluck még abban sem eredeti, ahogy áttelekesíti a recitativót; frásaiban tel-

jesen azonos megtisztult elvek alapján medítál *Quantz* és *Algarotti*, a sok mindenhez értő *Nagy Frigyes király* pedig szöveget költ Graun számára („Montezuma”), hasonló komolyságra számítva komponista elvtársánál. A szubjektív lelki fejlődés időszaka váltja ki aztán az egységesen előrehaladó *jelenet-építés* technikáját, mintegy elmosva a „számok” közötti határt, cezúrát, és feloldva, elvegyítve a recitáló átkötéseket. Ez az ún. *átkomponált* operai jelenet Bellini és Weber óta jut aranyveretűhez, és az ilyenmódú szcénák emelkednek tovább Wagner – igen helytelenül elkeresztelt – „végtelen melódiájáig”. A bayreuthi pápa éppúgy *határolt foltokból* épít s éppúgy törli el a limesek vonalát; ahol pedig a teljes jelenet véget ér, oda egész-zárlat helyett álzárlat (csalzárlat) kerül nála. Az egész különbség, hogy míg a régi számoperában a nagy formaívek összetevői külön-külön, kisebb fvekkel ütköznek ki, a romantikusok óta a kis-fvek határmeszején erősebb a ragaszték, jobban kiemelkedik a nagy-fv teljes vonala. Ehhez pedig természetes segítség: fejlettebb hangszerelés, a modulációk egységesebb összefogása egy-egy tonális központ körül, valamint a színpadi játék pantomimikus fejlődése. Mindezzel együttjár persze a karmester személyiségének emelkedése, beleszólási joga a rendezésbe, bizonyos fokú dramaturgiai képzettsége, miként az Weber életrajzából és írásaiból is kitűnik. Itt már többé nem aféle eleven varázstrombitákkal, herélt kedvencekkel, hanem alakító Schröder-Devrient-ekkel számolhatunk a színpadon.

Hogy pedig valamiféle különálló „drámai” muzsika is volna a világon, az inkább csak félreértett jelszó. Mindenesetre gyakran dobálózhattak vele, mert egyébként *Schasler* (Über dramatische Musik) nem gyürkőzött volna neki a megcáfolásának. A félreértés onnan származik, mint számos más esetben is: a hasonlat azonosságának számít! Nagy ellentétek szélsőséges halmozása *emlékeztet* ugyanis dramatikára. Továbbá az énekszavalat: *ohyásféle*, mint a színpadi beszéd, habár sarkosan ellenkezik vele hanglegjtésben. Aztán az ilyesféle meghatározások: az ária „beáll a párbeszéd végén és egyúttal a jelenet végeredménye” (Metastasio), szintén dramatika malmára látszanak hajtani a vizet. Mindez merő tévedés! A recitativónak kb. annyi köze van a színműhöz, mint abszurdumnak az igazsághoz. Pusztán formális áthidalás az a következő pszichikai állapot előidézésére; ami színműben hús és tészta, az operában mégcsak mártás sem, legföljebb evőeszköz. Átvitt értelemben drámainak: a laza és alkalmazkodó (lírai) muzsikát nevezik. Ebben változatosabbak és szakadozottabbak a formák, vele szemben kisebbek az abszolút formai igények. Eszközei kirívóbbak, reklámszerűbbek a szimfonikus zene kellekeinél. „Konvencionális jelképiséggel föllépő retorika, emlékeztető jelzeme és izgalmi zene” (*Nietzsche*) teszi lényegét. Valóban van valami az egykorú párizsi karikatúrában, amelyben Wagner kótaszárát verdes be kalapáccsal egy vérző fülbe! Valahogy így kell beverni az operai hallgatóság fülébe a vezértémákat. Ennyiben hát talán ki is volna mondható, hogy a magasabb zenei műfaj alkotói között leginkább népzvezérszerű jelenség az operaszerző. Spontini valóságos hadvezér-típus, Rossini színházi róka, Donizetti dandy, Wagner menaszéria-igazgató és f. t. De azért távolról se képzeljük, hogy oly nagyon messzesnének a muzsika szent berkeitől!

Berlioz mondása, miszerint zene és opera úgy aránylik, mint szerelem a lupanárhoz: mind-össze egy fikarcnyi igazságot tartalmaz. Festett világ és festett amor: valamiképp rokonok. Ámde valódi muzsikával mégsem lehet csak úgy léhaskodni! Gondoljunk csak akár egy aránylag egyszerű formaépfményre, aminő a mozarti „Szóktetés”! Egységes tónusához nemcsak a janicsár-zene hangvétele juttatja: közös hangulati, motívikus, hangnemi, formai mintázása hatalmas koncentráció eredménye. Enélkül ki sem alakulhatna az ösztönt és szemléletet megragadó, időkkel dacoló hatás. Minő érzékeny körültekintés, stílusbeli tájékozottság kellett a kialakításához! Nyitánya olasz mintára épül, 1. száma az opéra comique-ből csöppent, 2. számában egyesül a német strófás dal és az opera buffa technikája, a 3. szám szabadon alkalmazott da capo-ária, Osmín második dala francia rondó, Constanza mindkét áriája (6. és 10. szám) lerövidített, késői olasz da capo-típus, a 11. számban megcsodálhatjuk nápolyi keletű bevezetés után a szellemes bar-formát, Blonde dalai (8. és 12. szám) az olasz, illetve francia vígopera és a német daljáték stílusának ölelkezéséből származó félvterek, Pedrillo első áriája (13. szám) a nápolyi hősi (trombita-) ária paródiája, a másik (18. szám) ismét az opéra comique csemetéje, a záró vaudeville pedig francia refréndal. S mily finoman tér el Pedrillo szerenádja a mű bármely más részének tónusától, hogy indokolja a „dalt” a dalműben!

Mekkora egyensúlyi érzés és mily csalhatatlan mérlegelés kell hozzá, hogy kiegyenlítődjék a férfi- és női hangok közti súlyelosztás! Piccinni és Mozart óta mennyi pompás és elmélyedő pszichológia emelte operai erénnyé az egyes szereplők külön-külön zenei jellemrajzát! Sokszor még együtteseken belül is! S a széles gerendázat, a nagy ívek beállítása, a tetőpont felé való emelkedés egyenletes föltornyosítása, onnan ismét e lejtő fokozatos leszállása! S mekkora elővigyázat, nehogy egy csöpnyi zavaró, idegen fluidum vegyüljön az egységes folyamatra! Mindez bizony *valami* és hozzá még sok egyéb, amiről mások több hivatottsággal beszélhetnek. Még *Puccini* mester is, akiről tán föl sem igen tenne ilyet az ember, módfeletti gondossággal szabja ki darabjait. Gondoljunk csak a „Bohémélet” I. felvonására, ott is az első és negyedik kép formai megfelelésére: *szonátaformának* módján (repríz) utalnak egymásra a visszatérő témák! S mikor komponálás közben azzal lepik meg őt, hogy bordalt kívánnak tőle Chaunard számára, Puccini így válaszol: „Tanto so per prova, che far della bella musica accademica all’ ultimo atto è cosa dannosa!” (Annyit föltétlenül tudok, hogy az utolsó felvonásba szépséges akadémikus zenét csinálni: átkozott dolog!)

*

Ezzel pedig átugrottunk az opera derűsebb oldalára. Hiszen igaz: a „Bohémélet” egyik felvonása téli fagyban didereg, a végéhez tüdővész halál rak pontot; stílusa mégis jobbára *vígoperai*. A „Szóktetés” pedig kivált daltjáték prózai színmű és dalmű keveréke, aranyással lenyomott zenei serpenyővel és libapelyhes prózával a másik serpenyőben. Ha ezeknek az őseit keressük, nagy árkon kell átvészelnünk: meglehetősen szakadék tátong a vallásos misztériumjáték és a rögtönzött commedia dell’arte között. Vásárinak vásári mindkettő, de hangjuk és tendenciájuk igen eltérő. Amaz az emberi sors végső kérdésein tájékozódik, *szeriózis*; emez igyekszik barackot nyomni a tragikum fejére, fittet hány a komolyságnak és nevető maszkában táncoskodja végig virággal felhintett útját: *komikus*. Nincs az a begyöpsödött, vén esztéta, aki különbséget ne tenne a halotti tor mosolygó gyümölcse és a lakodalmi ebédhez beszökött avilági árnyak között. Úgy értjük: tragédiában a mosoly csak távoli fény, hogy kidomborítsa a sötét színeket s a rajtuk végigfolyó könnyeket. Komédiában az élet mögött ólálkodó halál inkább arra jó, hogy „sose halunk meg” kiáltással hesegezzük el. A vásári bohózat mellékterméke, a halhatatlan bábjáték, még túl is tesz felnőtt rokonán, amennyiben szokás *agyonverni* a kékes lángok közt megjelenő Halált, röhögő orkánba fojtva a borzongást. Ez az eljárás pedig nem kevesebbet jelent, mint azt, hogy a komédia *ellenkező sarkon* közeledik az élethez, mint a tragédia. A szomorújáték végső célja kozmikus teljesség; a vígjátéké: nevetségessé tenni az ily módflótt széles, mély és magas igényt. Mivel pedig az opera több-kevésbé aláveti magát a muzsika metafizikai természetének, a vígoperát bizonyos fokig ki kell zárunk a zene legbelső szentélyéből. Ha itt-ott bepislog is oda, mégiscsak az a kimondott vagy rejtett célja, hogy szorosan itt fogjon bennünket a profán *földön*, lehántsa ornátusát a papról s az oltárra rakott áldozati gyümölcsöt a tolvaj szarkával fölfalassa. Történelmi származása is pontosan erre vall a vígoperának. Víg, bohókás jelenetek tarkították a barokk zenetragédiát, akárcsak Shakespearenél a kelekótya szolgák szójátékos furfangjai és fonákságai. Később közjátéknak szánt bohó-betétek derítették a már-már elkámpicsorodott hallgatókat. S ezek a kergülő intermezzók szabadultak ki onnan s váltak önállókká az olaszoknál ugyanakkor, amidőn a XVIII. század franciái a comédie de la foire-t hízlalták és szabadították rá az énekes kőszínházra.

Mivel pedig a konkrétum sohasem osztályoz oly szabadon, mint az absztraktnak: seria és buffa, tragédie lyrique és opéra comique folyvást átjátszanak egymásba, el-elkapják egymás labdáit, fölkapják egymás stíuselemeit. Olyannyira, hogy még „semiseria” (félíg-komoly műfaj) keveréke is kitelik a flörtjüktől. Ámde épp ez a fattyú tanúsítja, mennyire túlteng ilyenkor a maróbb vér, mennyire átüt a rúgékony ojtás természete a beojtott komor ágon! Mihelyt kómikum spermája éri a tragikum ováriumát, a visszas szerelemből származó *tragikómikum* csörgősipkával fejlődik ki aféle cseregyeremké, huncut és kancsal szemével Égnek fordulva bár, de lábbaival földi salakban gyökerezve. Nyilván Mozart „Don Juan”-jára gondol e percben

az olvasó. Leporello kétségtelenül a rögtönzött komédia ősrégi szolgája, a leszúrt és halott Komthur pedig Göncöl-szeke­rén érkezik a Tejútról. Kettejük között lebeg, hajával angyalok felé, talpával ördögök felé irányulva kiváló főhős barátunk, a dissoluto punito. Donna Anna, mint a bosszú nemtője, fáklyája lángjával írja az égboltra: ne öl! Donna Elvira, a szövetség szövetségese már más devizát hangoztat: minden órának leszakasz virágát, csak én legyek az a virág, különben ütök! Ismét *kéioldali* támadás közepette hajszolódik tehát a főhős, egyfelől a Tízparancsolat, másfelől a féltékenység kergeti. Mennynek és Földnek ez az állan­dó egybebarabása, Juppiter tonans és az esőáztatta sár együtt: a semiseria helyszíni képlete. Bábszínházi misztériumjáték, Ég-Föld-Pokol triászával, lép benne elő. Juánnak még tele a szája a cena zsíros fzeivel, amikor parolázik a túlvilággal. Kényes határterület! S csak úgy védhető meg a színtelen semlegesedéstől, ha – mint jeleztük – valóban fölülkerekedik benne a józan földiség, ha kórikum reflektora világítja meg tragikumát. Ábrázata derűs és mikor meglepik a metafizikai szellemek, a *nevetés* merevül rajta álmélikodással. Mozart és Da Ponte pompás érzékkel vonja le a végső következtetés formuláját: ami történt, csak amolyan mese, babona, pillanatnyi bízalom, – végül is mindig marad Ararát az özönvíz előtt, aki jó volt, jutalmat nyer, aki rossz, azt megverik. Sút a Nap, virá­gzik a rét és fő az egészség. A félig-ko­moly opera: kórikus dalmű, vígopera, csak átsandít, helyenként átevez a tragikusba, komoly operába. Mondjuk így: a nevetésesnek kellő ellentétét *kiemeli* a pusztá sejtelenből és meg­testesítve iktatja be kelléktárába.

Ez pedig felelte tanulságos. Arra oktat, hogy amiként nincsen kozmikus szemlélet földi alap nélkül, úgy nem lehetséges magasrendű humor, földi fonákság sem: szilárd, egyetemes erkölcsiség híján. Puccini „Gianni Schicchi”-je szemre egyoldalú burleszk. Ámde mi teszi humorát? Az, hogy játszik a halállal. Beleszól tehát folyton-folyvást, persze csak suttyomban, mindaz a misztérium, ami az elmúlás körül vallásban, babonában, társadalmi konvencióban a léte­zést kíséri és kísérti. Pergolesi „Serva padrona”-ja látszatra ártatlan kis konyha-történet. Az *volna*, ha nem házasság és korosság körül forogna. De hát az idős salabakter *szerelmes*: öregember erosza mindig tragikus –, néki már a temető felé kéne sandítania, ehelyett csinos menyecskén jár az esze. Serpina vagyont akar hamarosan örökölni, ezért kacsint házasságra. Ám a matimónium szentség, áldást a pap ad reá. Ilyen Scyllákat és Charybdiseket kerülget az opera buffa: nevetéses, csiklándóan mulatságos, de miért? Csakis azért, mivel *sikerült* megkerülnie a szirteteket. A vígopera kacagása harsány, mert sima evezéssel tud elhajtani a komoly opera ütköző veszélyei mellett. Egy pillanatra lehúnyja a szemét: „Isten segíts”! S mikor látja, hogy valóban megsegíti, vígan terem a gabona, friss a kenyér, duzzadnak a mellek és cuppannak a lopott csókok: már el is feledte, *mi az*, amitől borzadni lehet s amitől lehetőleg óvakodik az ember. Milyen ember? Az okos, a nem hős, a nem végletes, hanem az arany középút közönséges embere. Középút a *földet* jelenti, mindennapos szokásainkat, be­gyökerezett jóérzésünket, híján a túlsok Égnek és túlsok Pokolnak. A vígopera vénája racionálisztikus, márcsak emiatt is *szembenáll* az opera lényegével. Észszerű kiindulással és ér­veléssel kapcsolja áramába a muzsika irracionális eszközeit. Így hát au fond, magjában *fonák*. Nemcsak a cselekménye, amit nem lehet komolyan venni, hanem már maga a *műfaj*, mint olyan: megtestesült visszasság. Csak következetes, ha a buffa és a comique műfaj pazar jókedvében a seriát és a lírikus tragédiát gúnyolja, parodizálja. Mert valljuk meg: a vígopera egyáltalán nem is egyéb, mint a komoly opera ad-abszurdum-vitele, *paródiája*.

Innen magyarázandó történelmi, evolúciós társadalmi hivatása is. A régi Európa azon épült, hogy Isten kegyelméből uralkodó nemesi osztályok szabták meg erkölcsi rendjét. A „Figaro”-k viszont bemutatják ennek a rendnek másik, fonák oldalát. Ott a gróf, de ajkán a szerelem szavai pusztá érzékiséget takarnak. A fenkölt grófné még némiképp rejti őszinte érzéseit, ám senki előtt sem titok, mily szívesen vezetné be Cherubinót a „boldogság” rejtelmeibe. S a valódi „hős”, együttérzésünk méltó bajnoka nem más, mint a címszereplő címeres gazember, a minden lében kanál Figaro. Botcsinálta ezermester, szívében nyárspolgár. Ideálja jó kereset; mindenre képes egy kis bakisért és okossága abban áll, hogy megkoppasztja urait. Övé tehát a jövő. Hősiesség, önfeláldozás és szerelmi elragadtatás a kopott metafizikum híján: mint józan ravaszság, ügyesség és anyagias házasság jelentkezik. A celebráló papot

fölváltja a megvesztegetett jegyző. A földi természet erői lépnek a természetfölötti helyébe. Hans Sachs azon medítál, hogy minden csak hiúság, aféle germán Koheletként. Ami azonban tette készleti, az az ifjú természet hódító ereje: a Walterban megtestesült megújulás. S az induló, melynek hangjai koszorút fonnak homloka köré, azt jelenti, hogy éljen a bölcs megalkuvás hagyomány és forradalom között. Ez épp a polgári erények netovábbja. S mi maradt a „Mesterdalnokok”-ban mindabból, ami az opera mágiája? Ifjúság, tavasz és szerelem: a misztikus világteremtés enyhe derivátumaként, öröklét sejtelve földi vetületben. A muzsika hatalma persze folyvást meghazudtolja a cselekmény törpeségét! Mialatt Walter a templomba kukucskál, hogy megpillantsa Madonna helyett Évikét: a korál hangjai túlnövekednek rajta. S amikor a hársfa illata mámorba szédíti az ittrekedt párocskát, az éj homályán kívül angyalszárnyak is lebegnek fölöttük. Csak így mélyülhet el a farce igazi *humorrá!* Nicolai röghözkötött mókája („A windsori víg nők”) hasonlóan, de még eklatánsabban növekszik naggyá Verdi végszavában („Falstaff”). Mert itt már önmagát dőfi szíven a buffa: talán minden csak álom, káprázat, tündérvárás, – ezt rebegi. Maya fátyolából visszaálmodunk az örök Egybe s ezzel eltűnik a Föld, tréfástól és natúrától az egész vígoperai farsang!

Mondottuk, a vígopera *védekezik*. Minden módon el akarja hártani magától a fenyegető rémeket. Csak a beszűremlésükkel szemben tehetetlen; és az árnyak jót is tesznek neki, hiszen azok háttérével oly fényes a nevető fogsora. Főlényesség jegyében seprűzi ki a túlvilágit, seprője irónia, paródia, szatíra és karrikatúra. Odáig már nem merészkedik, hogy felöltöztesse a seprőnyelet, istenképet rakva rá. Az utcagyerek-csinyek ily fokára, a travesztia részeg groteskségére már csak *operett* vetemedik. Ez a műfaj az ártatlan daljáték – énekbetétes színmű – ipari utódja és abban különbözik bármely egyéb zenés műfajtól, hogy eleve *kizárja* köréből a metafizikai mámor akár nyílt, akár titkos jeleit. Nőiség nevében kokottokat, férfiaság helyébe örömfűket léptet fel. Cselekményéből kizárja a feszültséget; pillanatig sem lehet és szabad összefüggést keresni benne. Kivéve az egyetlen összefüggést: hogy a *személyek* azonosak maradnak. De ezek is jellem híján. Az operett nem „operácska” tehát, nem fejtejtőre állított opera. Míg a dalműben észszerűtlenség uralkodik az Univerzum végtelensége jóvoltából, addig az operett annyiban irracionális, hogy legköznapiabb tényekben is tagadja az okszerűséget. Nem sejtelmes vagy mámoros, hanem snapsztól vagy sampusztól részeg. A *végesbe* tiltet ittasságot. És tekintettel arra, hogy a képzelet fölött, az agyvelőben székel s így az opera a derékban metszett emberi testnek felső részét sajátítja ki, az operett épp ellenkezőleg: *altesti* igényű. A felső terület itt csak dekoratív célból szolgál. Ennélfogva az operett nem kér a vígopera magasabb zeneiségéből sem, kerüli a szellemi allúziókat és megelőgszik a *lábak* ingerével. Zeneje eszerint pezsdítő *táncmuzsika*. Már nem *hajlamos* köznapiságra, nem *pécéz* ki durva hatásokat, hanem testestől-lelkestől vulgáris, ordenáré, lehetőleg ellensúly nélkül. A fizika és fiziológia lehántott álláspontján: zenéjétől is főként fizikai és fiziológiai készséget vár. S így az operett nemcsak bukfcencet hányó opera, hanem egyúttal *mezítelen* is. A mindenestől levetkeztetett dalmű; s ez a meghatározás gyakran még személyeire is ráillik. Azzal a hozzáadással, hogy vér helyett likőr folyik az ereikben. Sokszor állítják, hogy énekszámokkal megtűzdelt bohózat volna az operett. Túlságosan jóakarató meghatározás! A bohózat helyzetkómikuma ügyel a földi lehetőségre; az operetté ügyel a tökéletes lehetetlenségre. Ha sikerülne karneváli pálinkával teljesen leitatni a világot, akkor válna naturalisztikus eshetőséggé az operett-sujt. Ellenben jó helyen kopogunk, ha cirkusz, bár, táncparkett, orfeum és dizőz – valamint divatbemutató egyvelegének tekintjük ezt a rendkívül mulatságos műfajt. Mulatságos tudnillik benne, hogy a színi hagyománynak megfelelően: színlappal, tartalommutatóval, szerzőkkel és rendezővel lép föl. Ambíciója túlesz a legstréberebb golyóhőságon is, mikor „cselekménynek” hívja színpadi történést; de épp ez az egyik legrokonszenvesebb vonása! Mert nem számító, hanem ószinten ostoba. Kikapcsolja az anima áramát s bekapcsolja az animálét. S ha zseniális zsonglőrjeire gondolunk, például egy ifj. Strauss Jánosra, még hálásak is lehetünk felejtető animójának. Őleben *kipihenhetjük* magunkat mindattól, amiért érdemes volt valaha az örök-életű Világom emberré válni.

(Közreadja: Bónis Ferenc)

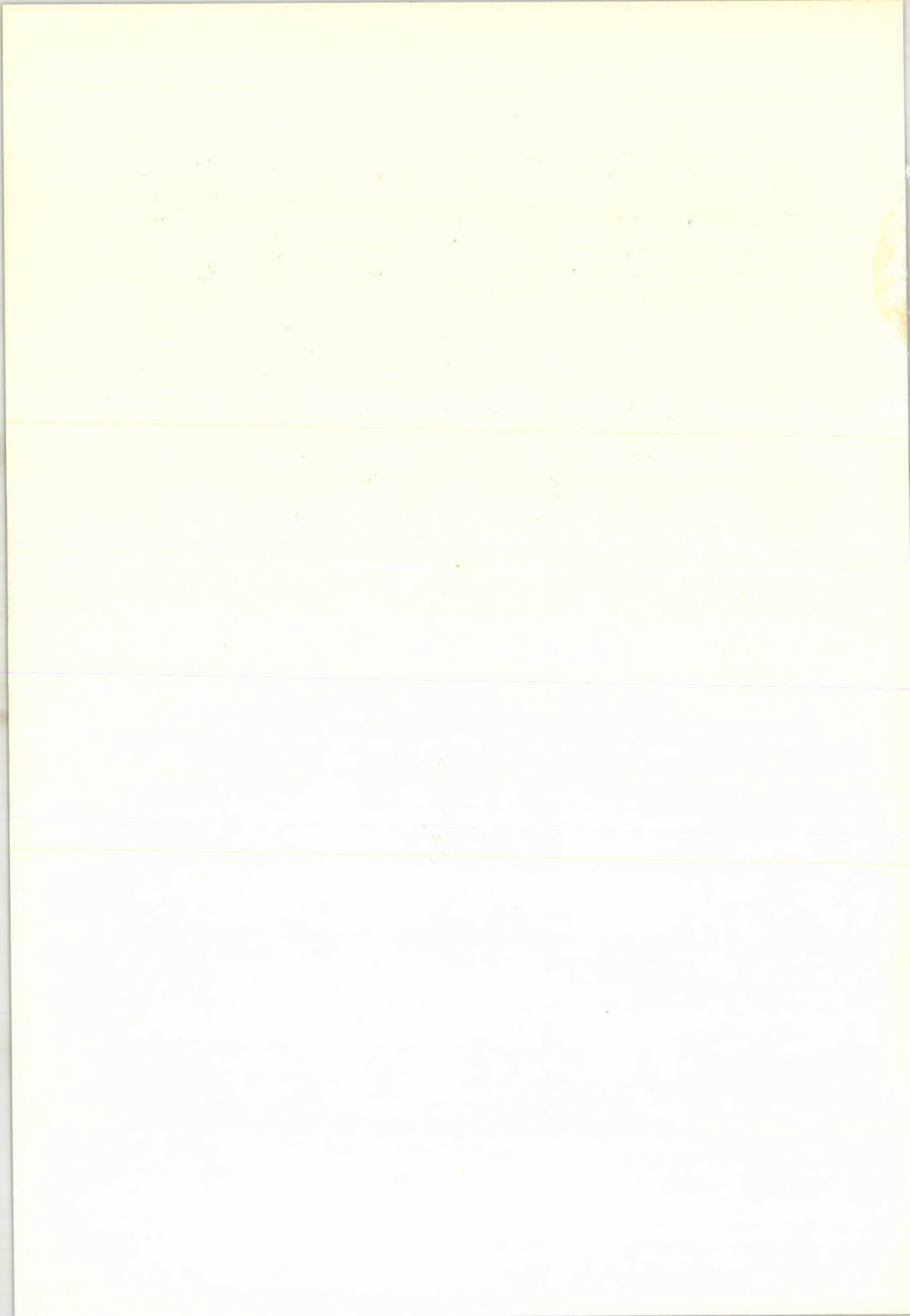
FV5728 *Kiss Cs.*



MAGYAR ZENE

19 **3** 91

1
26
1012



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXII. évf. 3. szám

1991. szeptember

TARTALOM

SÓLYOM GYÖRGY: Versenymű és szonáta. Mozart zongoraversenyei és a „szonátastílus alapeszméje”	227
SÁROSI BÁLINT: A hangszeres magyar népi dallam. Változó strófák	266
KIRÁLY PÉTER: A zene János király udvarában I.	284
KASSAI ISTVÁN: Adatok az Erkel-kutatáshoz I. rész. A „Csel”-variációk. Kapcsolat két szerzői kézirat között	289
Néhány szó Bartay Endréről	328
HUBERT ILDIKÓ: Hrabowszky Dávid Liszt Ferencről	333

*Megjelenik a Művelődésügyi és Közoktatási Minisztérium, valamint
a József Attila Alapítvány támogatásával.*

MAGYAR ZENE

Zenetudományi folyóirat

Megjelenik évente négyszer

A szerkesztő bizottság tagjai:

UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János

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

1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 117-6222/179

Kiadja az Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft. 1055 Budapest, Szalay u. 10-14. Tel.: 1127-870 .

Felelős kiadó: SZABÓ B. István.

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlap-
előfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR), Budapest XIII., Lehel u. 10/A 1900 – közvetlenül vagy postautóványon, valamint át-
utalással a K111 214- 96 162 pénzforgalmi jelzőszámlára. Előfizetési díj fél évre 100 forint, egész évre 200 forint

Index: 25 563

Készült a Növényvédelmi Szolgálat Nyomdaüzemében.

HU ISSN 0025-0384

SÓLYOM GYÖRGY:

VERSENYMŰ ÉS SZONÁTA

MOZART ZONGORAVERSENYEI ÉS „A SZONÁTASTÍLUS ALAPESZMÉJE”

I. ELMÉLETI MEDITÁCIÓK A FORMÁRÓL

I. Szonátaforma – „lényeg és jelenség”.

(Rosen formulája)

„A komplikáltnak tűnő forma leírása csak azért nehéz, mert egyedülálló voltánál fogva nem lehet kategorizálni. Mégis érdemes megvizsgálni, mint a mozarti szabadság, és a szerkezet emocionális aspektusa iránti páratlan érzék legszebb példáját.”¹ A K. 467. C-dúr zongoraverseny Andante tételének elemzését vezeti be így a klasszikus zene egyik lemélyebb értője napjainkban, a zongoraművész-teoretikus Charles Rosen. Így folytatja: „... a formát logikus módon szonátának nevezhetnénk – csak éppen nem úgy hangzik... Ha a leírásnak a hallottakat kell tükröznie, akkor ez egyáltalán nem szonátaforma; bármennyire is sikerült azt a séma keretei közé illeszteni.”² Mégis, így zárja az elemzést: „Ugyanakkor mindezt finoman irányítja – inkább sugallja, mint formálja – a szonáta-stílus alapeszméje.”³

Ma már rég nem újdonság, felismerni, hogy a szonátaforma tematikus-tonális lefolyásának a múlt században rögzült, tanfíthatóan iskolás képlete (még ha számol is a mesterek gyakori „kivételességeivel”, „rendhagyó” megoldásaival az általános normával szemben) receptszerűen merev és elvont s hogy épp az igazán nagy zenénél mennyire korlátozottan alkalmas csak a valóságos folyamatok követésére. Rosen ennél mélyebbre látó, esztétikai logikával haladja meg a „formatani” szematizmust: a klasszikus formakoncepció belső tartalmasságára vezet rá. Arra, hogy a szonáta-fogalom több egy kitüntetett szerkezettípusnál: átfogó stílus kategória „alapeszme”.

Idézett elemzésében különösen elgondolkodtató egy rövid, közbeszúrt mondat: „– inkább sugallja, mint formálja –”. Telitalálat-értékű egy csodálatos tétel interpretálásában, de egy ritkán felmerülő probléma továbbgondolására is ösztönöz. Eszerint a szonáta-koncepció nem feltétlenül csak jóismert mozzanatainak, tagolásának explicit megjelenésében élhet, működhet, de esetenként, az elhangzó folyamatnak valamiféle *rejtett* „mélyrétege”-ként is...

Jogosan társítható-e klasszikus zenéhez ilyen szemlélet: közvetlen megszólaló és „sugalló”, mögöttes lényeg valaminő dualitása, a valóban kirajzolódó és a csak-áthallható...? A klasszikus zene világában (amelynek élő gyakorlatában alkotás és megszólalás között viszonylag még áttétel nélküliek, közvetlenek a kapcsolatok) nem *esnek-e spontánul egybe* ezek a szférák, *megjelenés és lényeg* (hiszen végül is nyilvánvalóan ezekről van szó az idézett elemzésben...)? „Elválásuk” mégoly finom és árnyalt érzékeltetése is – nem későbbi kategóriák romantizáló-modernizáló visszavetítése? Sok évvel ezelőtt, a zene történetének egy egészen más területén, e tanulmány írója (szűk körben s csak előszóban) „ütközött” már egyszer ezzel az esztétikai problémával. Akkor ez jóval élesebb, elutasítóbb averziót váltott ki fenti, óvatos, tiszteletteljes fenntartásunknál. *Schönberg* művészetének egyik sarkalatos újdonságaként ezt

emeli ki Th. W. Adorno: „A középpontban lényeg és jelenség ellentmondásának legyőzése áll. ...a lényeknek... nem a zene által körülölelt merev vázként, hanem konkrétan és a zene legszubtilisabb vonásaiban is nyilvánvalóként kell megjelennie. Amit Schönberg „szubkután”-nak nevezett, az egyes zenei történéseknek, mint egy önmagában konzisztens totalitás elengedhetetlen mozzanatainak szerkezete, áttöri a felszínt, láthatóvá válik és minden sztereotip formától függetlenül érvényesül. A belső kívültre lép- A zenei jelenség szerkezeti összefüggésének elemeire redukálódik”⁴. Alább még pregnánsabban domborítja ki Adorno az éles disztinkciót: (Schönberg iskolája) „produktíve bírálja a klasszicizmus és a romantika manifeszt hangzó anyagát... röviden: az utolsó kétszáz év zenéjének egész homlokzatát. ...A homlokzat mögött egy második, látens szerkezet húzódott. E szerkezetet sokrétűen determinálta a homlokzat, és fordítva: mint tartósan problematikus elemet a szerkezet mindig újra önmagából hozta létre és igazolta a homlokzatot. ...Schönberg spontán alkotóereje... kiszabadította a látens szerkezetet, a manifesztet pedig eltávolította.”⁵

Nem is érintve ezúttal a kérdést: érvényes-e, meggyőző-e ez a koncepció magának a Schönberg-zenének történeti pozíciójára...? – Adorno „manifeszt-látens” dualitása, a klasszikára vonatkozóan, meggyőződésünk szerint, *konstruált*, kései visszavetítés a klasszika szellemétől igen távol szakadt s merőben más feltételek közt élő korból.

A mozarti-haydnyi formaanyagot egészének belső dinamikája *szüntelenül és közvetlenül jelen van a „kis léptekben”, az egyes dallami, harmóniai fordulatok közegében is, amely megszólaltatja. A „belső” szüntelenül „kívül” is van. Nincs látens, „szubkután”, amely kiszabadításra, manifeszt homlokzat, amely eltávolításra vár. A bécsi klasszika világában épp az Adorno által követelt – illetve számára csak a schönbergi vívmányban teljesült – norma valósul meg, alapvetően és elvileg: „a lényeg nem a zene által körülölelt merev vázként, hanem konkrétan és a zene legszubtilisebb vonásaiban is nyilvánvalóként” (l. fent) jelenik meg.*

Banálisán közismert ennek a megvalósulásnak útja-módja: a megformált *egész* tagoltságának, tagjai strukturáltságának általános harmóniai logikája – a kiindulás-elmozdulás-feszültség-feloldódás folyamata – „azonosan egyenlő” a nyelv legkisebb elemeivel, egy tétel egészének logikája, úgy szólván bármely, egy-két ütemnyi eseményével, – hiszen épp a kisegység rendjéből tágult nagygyá. *A moduláló-visszatérő, koncentrikusan mozgó tonalitás* – és benne a kitágult *funkció-folyamat* – a közös-egységes rendező elv. Az egészet átható-mozgató „lényeg” – egyáltalán nem látens! – dinamikája nem is lehet más, mint ami a lefolyás mozzanataiban, fordulatról fordulatra működik.

A tematikus-motivikus események sora, hangnemi mozgása, pillanatainak és változás-folyamatainak helyzete a hangnemben; dallamok egymást-váltása, hasonlósága és összefüggése, ellentéte és ütközése; ritmusainak sűrűsödése-ritkulása, dallam és kíséret faktúra-váltásai... – mindez nem „kitölti” (úgymond „változatosan”, mindig más és más „tartalmakkal”...) a szerkezet kezdettől végig ívelő egészét, mint valami *eleve-kész keretet*, – nem: mindezek a történések *teremtik* ezt az „Egészet”, *minden egyes műben*, ezerszer is újra... S amikor a szerkezeti egésznek néhány döntő típusa, külső kerete (táncjáték, variációs darab, rondó, szonáta, – többtételű ciklus) történetileg „megvan”, létrejött már, létrehozzák, létre kell hozniuk akkor is, újra meg újra.

„Megszilárdult” szerkezeti típusok talán soha máskor a zene történetében – a bachi fűgáé után – nem teremtették meg a formálás *szabadságának* oly magas fokát – mondhatni, totalitását –, mint e kor, az 1760–70 utáni félvezszázad formái. Megszilárdulásuk: ennek a szabadságnak szilárdsága, teljesülése maga. Mozgásuk, lefolyásuk tendenciája, a strukturáltság új elve – méghozzá minél kifinomultabb, minél érettebb lesz – maga tartalmazza ezt a mércét, követelést, a minduntalan új meg új, egyedi, önálló megvalósulás normáját.

*

Tágas és spontán konszenzus kristályosodik ki néhány – többféle hagyományból és „közhasználatú” zeneforrásokból eredt – szerkezetitípus, „gondolatmeneti” struktúra körül. Hitelének, belső intenzitásának épp a minduntalan, művenként újra létrejövő, artikulálódó

individualitás a feltétele, záloga. Ez az egyszerűlt *egység*, a konszenzus és az individualitás között – talán a lényeg, s egyszersmind a megjelenése.

S ezen belül, mint mag, centrum és tömény konklúzió: a szonátaforma. Nem tagolási szabályzat – mint kései kodifikációjában –, hanem élet-szabta, élő dinamikájú mozgástörvény, egy emberi rendű, logikájú valóság-„modell”. Egy kiinduló állapot, egy „tézis” – továbbhaladást, fejlődést igénylő, újabb szintre ér, alternatívákkal gazdagodik és szembesül; ki kell bontania, akár konfliktusokat is megállva, benne rejlő lehetőségeit és problémáit, hogy küzdelmekben próbáltan, „a megismert világgal birtokában”⁶ térjen vissza – megoldva-igazolva megjárta útja céljait, tartalmait. Mert konfliktusait, mélyen intenzív felvállalásukban, végig-vivésükben megoldandónak – és megoldhatóknak tudja... A klasszikus zene-folyamat minden egyéb „rendelkezése” felett – az „alkotmánya” ez.

Valóban: egy „forma”, egy tételszerkezet ennek az emfatikus hangsúlyú méltatásnak a tárgya? Igen, az, hiszen hangsúlyoztuk: „*élet-forma*” ez, *művek* formája, egyenként és újra meg újra; csak a leírása, a „jele” absztrakció. Annak azonban megkerülhetetlen. Fél évszázad zenéjének közös-általános képrendszere – az útját, sorsát alakító, vállaló, végigvivő és beteljesítő, szuverén ember perspektívájáról. Így, éppen „mint forma”: tartalom. Nem „látens szerkezet” „a homlokzat mögött”, – megjelenő lényeg, azonosultság.

A szonáta-koncepció lényege, ilyen értelmében nem is vált soha a zene történetében – leküzdeni, áttörni való – „korlátát”, „nyűggé”; sokkal inkább: eredeti valójában mind teljesebbé, megvalósíthatatlanabbá váló, így deformálódó, de tartósan vonzó „eszmenyő”, „örökségé”.

...Mindezek után azonban változatlanul adósak vagyunk a válasszal: hogyan oldható fel iménti, ambivalens reagálásunk Rosen érzékletes megfogalmazására – „inkább sugallja, mint formálja”... Az interpretáció „telitalálata”-ként üdvözöltük, de egyben kérdéssel, fenntartással is: él-e, működik-e ilyen kettősség a bécsi klasszikus zene formálásában?

Egyik, önmagában sem alaptalan válaszként kínálkozik: a szonáta-koncepció 1785-ös, mozarti fejlettsége, árnyalt-érzékeny differenciáltsága oly magas fokon áll már, hogy alapvető összefüggés-rendszerének ilyen – ritkább fajta –, alig-kimondott, jelzések, „sugalló” érzékeltetésére is képes, lényegének nem hogy sérelme nélkül, de egyenesen elmélyítésével... Igaz – de a kérdésnek csak egyik aspektusa ez, az időrendi, fejlődési. A probléma, másfelől, mindinkább a *műfaj-sajátságára* irányítja figyelmünket. Rosen elemzése *egy versenymű lassú tételéről* szól. S „a szonáta” átfogó lényegén-jelenségén belül elég ritkán tekintünk ki a műfaji specifikum és a ciklusbeli tételtípus kérdéseire.

(A forma altípusai)

A szonátaformának, kialakulása során, ismert altípusai, leágazásai, mondhatni, „mutánsai” is jönnek létre: a lassú tételbeli, „kidolgozás nélküli” alak, a nagyobb szabású menüett főrésze, illetve triója,⁷ vagy a fináléra jellemző variáns⁸... De rögtön felmerül a kétely: nem élünk-e fordított logikával? A felsoroltak lefolyása, struktúrája mind *egyszerűbb* az első Allegrotétel szonátarendjénél, amelyből kiindultunk. Bizonyos-e, hogy „derivátumok”, redukciók a „teljesebb” szonátakoncepció nyomán? Nem éppen – a természetesebb, evolúciós sorrend értelmében! – „előformái”, kezdeményei: *moduláló periódussal indított és tonikai visszatérési* (esetleg csökevényes, csak „visszafordító” középészű) „egyszerű” háromtagúság fokozatosan differenciálódó képei? Felvették-e ezek a tételszerkezetek – a lassú, a menüett, a finále – a szonáta-elvű *hangnemi* rendet, *mielőtt* az első Allegro típusa kibontakozott volna? Ez volna a történeti fejlődés-kérdést tisztázó kritérium. S épp ez – a klasszikus formatörténetben sarkalatos kronológiai kérdés –, ismereteink szerint, nem dönthető el egyértelműen (a legvalószínűbb, hogy ez az időrend alapjában összefonódó, párhuzamos...). Külön tanulmányt, bőséges további kutatásokat igényelne a szorosabb időrend kérdése... Hiányukban, jelen munkánk céljaira azt a hipotézist „engedélyezzük magunknak”, hogy bizonyos érettség fokán, legalábbis a hetvenes évektől fogva, a felsoroltak mind „származékok-

nak” tűnnek már, speciális, alkalmazott megoldásoknak, a nyitó-tételbeli, „elsődleges” típus-hoz mértén. A tételfajtákra jellemző, sajátos módosulások, amelyek az egyes tételek tempó-„karakteriben, típusaiban megjelenő „kvázi-műfajokhoz”, rész-műfajokhoz idomultak.

Összeköti, áthatja őket (beleértve a nyitó tételt is) a „mögöttük” álló szonáta-elv közös lényege, ezen belül viszont *tétel-specifikumuk* a meghatározó formatényező. Így válnak a nagyobb formaegység, a ciklus markáns építő elemeivé. Két komponens hallható, átélhető együttthatása él, munkál tehát bennük: „mélyükön” a teljes korstílus *általános*, valóban „alapeszme” jelentésű struktúrája, a szonáta, – „kívül”, megjelenésük módjában a tétel-típus műfajszerű, *különös* esete... Ez az együttthatás persze nagyon is mély, konvergens, kéttényezőss természete inkább csak „áttűnik” az egészen. Mégis – a szonátaforma „származék”-típusaiban a lényeg és a megjelenés egybeesése valamiképpen áttételesebb, nem oly abszolút hiánytalan, mint az első Allegro-beli megformálásban, mert belejátszanak a tempókarakter-tételtípus *viszonylag* egyedibb, specifikusabb tényezői is. Ezért lehet jogos, sőt rátalálás-értékű Rosen szava egy Andante-tétel szonáta-jellegére: „inkább sugallja, mint formálja...”

De miért oly feltétlen alaptípus, miért „etalon” az Allegro-szonátaforma, hogy minduntalan az összevetések mércéjéül élünk vele? Magában nem elegendő érv a két évszázadnál régibb elméletörténeti hagyomány: hogy aki csak hozzálát, a kortársi interpretációktól, Scheibetől, Riepeltől Forkelen és Kochon át az utódgenerációkig, mintegy ösztönös rátalálással – *ezt* a tételt elemzi, tudatosítja és kodifikálja (akkor is, ha néha általánosan „bármilyen hangszereszenei darab”-ról beszél). De nem önkényes, vagy múlt érvényű kiválasztás ez. Amikor az elemzőknek ismerniök kellett már a „mutáns”-típusokat is, szabatos fogalmi tisztázás nélkül ugyan, de felismerték, hogy az új formaelvnek a *megnyitó gyors tétel a homogén, „tisztá” megjelenése*, amely kitágítja és meghaladja a dalban-táncban fogant, egyszerűbb kereteket, – amelyekben pedig gyökerezik is. Végül pedig – *viSSzahat* a szűkebb-zártabb periodikájú típusokra, öntudatlan mintaként hatol be logikájukba. Beljük táplálja a maga normáját, tematikában és mozgásmódjaiban fordulatot, differenciált árnyalat-érzékenységet, dialektikus elvét, a kiindulás – továbbhaladás – konfliktus – feloldó visszatérés játékerében: a maga új szabadság-törvényét. Átala lesz belülről-szervezője a ciklikus egésznek.

2. Szonáta a versenyműben

(Az Allegro „versenymű-verziója”)

A versenymű különleges helyzetű műfaj a szonáta-elv, a tételpusok és a ciklikus egész korrelációiban. Sajátossága egy meghatározó formai elem, amelyben egyetlen más hangszereszenei műfajjal sem osztozik: a tutti és a szóló váltakozása.

Egy szólóhangszer viszonya a teljes apparátushoz sokkal komplexebb jelenség, mint egyszerű megnevezéséből gondolhatnánk, valóságos műfajteremtő viszony. Először is – a nyitó tételben és a háromtételű egészben egyaránt – ez a váltakozás a lefolyás legkülső kerete, ezáltal legfeltűnőbb eleme: tutti kezdet és befejezés fogja közre a szóló-szakaszokat. Ez, a keretező és tagoló funkció, első hallásra a forma egyedüli, vagy legalábbis döntő elrendező-jének tűnhet. Holott, tudvalevően, nem így van: benne, „közepette” lezajlanak a hangszeres zene másutt teremt, másunnan is ismert tételszerkezeti folyamatai, amelyeket a tutti-szóló váltakozása a maga eszközeivel mintegy „újra”-keretez és -tagol. Árnyalja, differenciálja, – át is hidalhatja, vagy éppen ki is emelheti, hangsúlyozhatja a belső szerkezet tagjait és határait. Nem fő szervezője a formai folyamatnak, – de intenzíven együttélő részese.

Önmagában véve – vagy inkább: látszatra, „papíron” – mechanikus, merev építő-tagoló eszköz lehetne ez a váltakozás... a művek valóságában – de itt már szorosabban, a mozarti megvalósulásról szólunk! – nem merevíti el a benne végbemenő, dinamikus forma lépteit, nem szegi annak *saját* lélegzetét. Csodával határos módon és magától értetődően lép vele egymásra hangolt – csak e műfajra jellemző, csak benne lehetséges – szimbiózisa; az adornói-schönbergi „belső és külső” végül itt is csaknem eliminálódik, de legalábbis nagyon

közel kerül egymáshoz. A – potenciális – elválasztó, szembesítő tagolás végül is legtágabb léptékdű, *közös lüktetés*ként él.

Az 1750–70 közti nagy zenetörténeti irányváltásban alapvetően új kategóriák jönnek létre a „dallam és kíséret” viszonyai, a ritmus-mozgások, a hangzás egészében részt vevő csoportok váltásaiban, az egymásutánban – „történések”, „események” közt – és az egyidejűségben – a „rétegek” közt – egyaránt. A „külső”, keretező-tagoló funkciót, a tutti és szóló „puszta” váltakozását a „kis” *váltakozások*, a közbülső, rövid távon egymásba kulcsolódó motivikus megfelelések törik át igazán. A „versengő-kontrasztáló” apparátuson alapuló műfaj-eszmét ezekben haladja meg a szonáta-gondolat, – miközben maga is módosul.

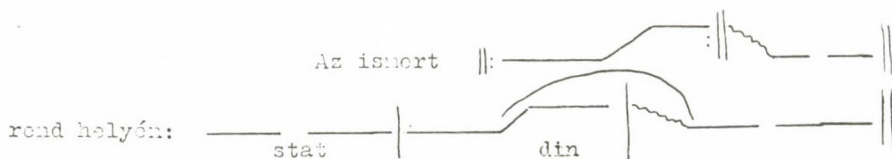
Legszembetűnőbben és legáttekinthetőbben a *megnyitő Allegro*ban megy végbe az átalakulás. Az építés, formálás két eltérő elve: a rétegek „egyszerű” váltakozása és a szonátaforma konfliktust állító-feloldó, dialektikus útja itt szembesül, kereszteződik is – és egygyé is fonódik. A szonáta-elv műfajhoz-idomuló, „alkalmazott” megjelenéseinek legkiélezettebb módja, esete ez, a forma legsajátosabb verziója.

Gyökeres, lényegébe vágó deformáláson megy át a „tisza” szonátastruktúra: a változtatlan-ismételt expozíció helyén – két, kétféle hangnem-menetű expozíció egymásutánja áll. A végig alaphangnemű, zenekari ritornellt követi a moduláló, szólóhangszeres expozíció.

Rosen joggal hangsúlyozza – a K. 271. kapcsán, de általánosítva is – hogy „a szóló expozíciója nem variált és modulációval módosított ismétlés, hanem a zenekartól már hallottak radikálisan különböző bemutatása, amely... teljesen megváltozott jelentést hordoz”⁹ Valóban: a *statikus, nem moduláló* zenekari expozíció után nem ismétlés a „radikálisan különböző” második tag, változásának *döntő*, új eleme: éppen a moduláció. A „két expozíciónak” a forma-egészben betöltött helyzetéből, funkciójából azonban mégsem tudható ki, nem „felejhető el” egészen, hogy a más műfajokban honos, egyszerű (ismétlőjeles) ismétlés helyén áll, mintegy *helyette* áll. A második, a szólóhangszeres expozíció menetének jellegzetes, meghatározó, új eseménye, amikor az „ismétlés” *útját elhagyja*, hogy a modulációval, az expozíció – másunnan jól ismert – irányába forduljon: a dinamikus továbbhaladás, a tonika-domináns útjára, amelyet az első nagy egység – nem járt meg!

A teljes tételformának más így a diszpozíciója, az ívelése, mint a más műfajú szonátatételé.

|| exp.din | kidolg. repr.stat || helyébe || exp.stat | exp.din | kidolg. repr.stat || lesz a képlet. Más így a szimmetria, a zártság jellege, mint a szonátaszerkezet alaptípusában. Egy-egy (lényegében) alaphangnemű és hasonló tematikus anyagú egység áll a két szélne, közbül pedig a dinamikus fejlődés „menetközbeni” elindulása (szólós expozíció) és szerteágazó kibontakozása (kidolgozás). Azáltal, hogy a statikus kezdet – elinduló fejlődés szakasza nem zajlik le kétszer, azonosan, egymás után, mintegy teljesebb, „hiánytalanabb” a szimmetria íve. Középső két tagja, a 2. expozíció és a kidolgozás, elválasztottságukat megőrizve is, szorosabban kapcsolódik össze, kvázi egy dinamikus nagyegységgé.



Persze, ugyanekkor a két szélső egységnek statikusságukban álló szimmetriáját, más dimenzióban, nyomatékos eltérés keresztezi: csak-zenekari szakasz az első és szólós-zenekari a végső (nem szólva a reprízben a terjedelemben beékel – méghozzá nem egyszer a hangnemi statikát is megbontó! – kadenzáról...) Tágasabb, fordulat-gazdagabb lesz a statikus és a dinamikus, a megbontott és a helyreálló dialektikája.

A koncert-szonátatétel nem ismétlő, „két expozíciós” alakja abban is átformálja az arányokat, a szimmetria-tényezőket, hogy a szólós expozíció mindig hosszabb a ritornellnél (Mozart zongoraversenyében jellemzően, jó másfélszerese, kétszerese közt jár). A döntő többlet nem a koncertszóló díszítő bővítéseiben, vagy egy-egy új tematikus eseményben áll, hanem elsősorban a modulációt tartalmazó átvezetésben. Legalábbis az utólagos, visszatekintő-összegező élmény (ha nem működne ilyen is, nem létezne valóságos formaélmény!) arra ébreszt rá – mindegy, mennyire „tudatosan” –, hogy a második, a szólós mintegy az „igazi”, a valóságosan kimunkált expozíció; az indítás, a ritornell annak összevont, rövid summája, az expozíciós anyag álló hangnemű, tömörített „előzetese”. Benne a témák szoros közelségű egymásutánban hangzanak el, a „valódi” – a „nagy” – expozíció széthúzza ezt a sűrítetttséget, felnyitja, épp, amikor dinamizálja „álló helyzetét”.

A koncert-szonátaszerkezet más diszpozícióját szervezi és nyomatékosítja a kisebb-nagyobb szóló-nélküli tutti-szakaszok elrendezése, alapjában három tömbben: nyitó ritornell – a 2., szólós expozíció zárása – s a tételvégi szakasz, amelybe azonban beékelődik a kadenza... Formailag, „dramaturgiailag” döntő pontokon, pillér-szerű stabilitással tagol ez az elrendezés. Középső metszete azonos az „általános” szonátaszerkezet új hangnemű, erős belső zárlatával, formahangsúlyát az apparátus-használat markáns nyomatékával erősíti fel... A „belső terület” másik pillér-pontjára, a reprízkezdet feloldó fordulatára azonban nem esik a szóló-tutti váltás semmilyen nevezetes eseménye: ez teljesen kötetlen, még a kezdet – akár a ritornellé akár a szólóé – pontos reprodukálása sem feltétlenül teljesül itt. Mintha épp egy olyan követelmény érvényesülne, hogy a tágabb jelentésű szonáta-folyamat drámájának – a tonális-tematikus feszültségshullámnak, a tétel feszültségrendszere átfogó egészének – célbáérés-, megoldás-pillanatáról, legbelső lényegéről semmilyen „műfaj-specifikus” esemény ne vonja el a figyelem egy részét sem...

„A szonátastílus alapeszméje” (Rosen), a szimmetriák bizonyos átrendeződése közt, a módosulások közt, végül is sértetlen marad. A Mozartnál létrejövő új versenymű-típus élménynek döntő, „formatörténeti” tanulsága, úgy hisszük, az, hogy a szonáta-konceptió érvényessége messze több, szélesebb egy-bizonyos szerkezeti-tagolási képleténél. „Elbír” ilyen erőteljes mutációt is, mint a versenymű modellje, elsősorban a nyitó tétel... Szembetűnően más a lefolyás diszpozíciója – s a statika és dinamizmus (az elindulás – továbblendülés – bonyodalmakban megméretés – afirmatív visszatérés) eleven dialektikája, korszerű, humánus totalitása – töretlen teljeseedik ki... A kor alapvető formavivmányának tartalmi teherbírásáról van szó, lehetőségei, jelentéskörei tágasságáról. Hangzási, színbeli elemek, kontrasztáló rétegek igényéből-ösztönzéséből – jelenségi szintű tényezőkből – bontakozott ki a műfaj, s a lényeg arculatát gazdagította. Talán ezért lett Mozart érett korának fő hangszeres műfaja.

(Második, harmadik tétel...)

A versenymű-forma külső kerete, a tutti-szóló váltakozás rendjének megválasztása, kezelése a lassú és a záró gyors tételekben is a kisebb és nagyobb egységek, szakaszok és kapcsolódásai felsorolhatatlanul bőséges változatosságát, tarkaságát teremti. Első lehetőségét mindjárt az nyújtja ennek, hogy ezekben a tételekben nem alakult ki a zenekari ritornellel indítás feltétlen megkötése. Mozart a zongoraversenyek lassúit csak öt esetben – de épp a kései, érett időszakban – indítja szólóval, a fináléknak azonban nagyobb felét: tizenkettőt... Egyébként is: a második és harmadik tételek a kialakult hagyomány szerint többféle szerkezetű között válogathatnak. A megválasztás már maga alkotói döntés, kompozitorikus aktus: ciklikus formaépítés.

A középtételek két harmadában a *szonátaszerkezet* jellegzetes lassútételbeli típusát választja Mozart. Mint tudjuk, az egyszerű (ún. „dal”-formájú) háromtagúság differenciált át-dinamizálása ez, amelybe „behatolt” a szonáta elve: moduláló, új hangnemben záruló első egységre tonikai visszatérés válaszol; köztük – gyakrabban – csak néhány visszafordító ütem áll, de nem egyszer jelentékeny középső tag, vagy éppen valóságos kidolgozó szakasz... A többi lassú: négy ún. „kisrondó” és három variációs tétel, – de ez utóbbiak utolsójában (K. 482.) is fellép egy markánsan szonátaelvű reláció... A szerkezet megválasztása persze nem minősíti előre az egyes tételek jelentőségét, értékét, megoszlása csak annyiról tanúskodik, hogy Mozart, új műfaji útjának kezdetétől – 18–20 éves korától – fogva javarészt a kor legkomplexebb és legmagasabb feszültségű formaigényét támasztja a lassú tételben is, az elemek koncentrációjának legmagasabb mércéjét állítja maga elé.

A zenekarral indított, szonátaalakú lassúban gyakran *nem teljes* az álló-hangnemű ritornell: beéri a főtémával, vagy annak is csak kezdetével (egy periodus) s az expozíció folytatásában már fellép a szólóhangszer. Nem egyszer azonban a ritornell kis terjedelmébe is az expozíció témasorának egészét sűríti, amit aztán a szóló-szakasz kibont, „széthúz”. Nyugodtabb lüktetésű a váltakozás rendje is, nem csak a tempóé, a mozgásé s egyenletesebb, áttekinthetőbb szimmetriákon épül, mint a nyitó tételeké. A dialógus, a váltások és együttjárások léptéke kvázi „periodikusabb” – s annál szuggesztívebb a feszültsége, ha ez meg-megbomlik... Ez a fajta tutti-szóló elrendezés nem a szerkezettípushoz, inkább a lassú tempókarakter általánosabb éthozzához köthető: a szonáta-lassúk osztoznak benne az egyszerűbb – rondó, variációs – alkatúakkal (a szólóval indítás viszont jellemzően a kisebb belső dinamizmusú tételekhez: az öt szóló-kezdetű lassú közt csak a K.488. A-dúr versenyműé – s az sem egyértelműen – szonáta-jellegű...).

Egyetlen „tisztá” szonáta- (K.175.) és két variációs (K.453., 491.) tétel mellett a *többi finéle mind azzal a két szerkezeti elvet egyesítő típusal él, amelyet a késő-utókori elemzés találón szonátarondónak nevez.*

A didaktikus formatani hagyomány be szokta érni egy legáltalánosabb fogalmazású minta leírásával: a rondó első epizódja *domináns hangnemben lép fel*; rondó-visszatérés után a középső epizód esetleg kidolgozás-jellegű, az újabb rondóvisszatérést követő harmadik pedig, a szonáta-melléktéma reпрizbeli módján, *az elsőnek tonikai visszatérése* (a sort, természetesen a rondótéma és kisebb-nagyobb kóda zárja)... Ritkán esik szó arról, hogy a struktúra e logikai alapvázán belül, vagy rajta túlmenően, a klasszikus megvalósulások legtöbbje sokkal fordulatszámú, zezugosabb s a kétféle szerkezettagolásnak korántsem valamiféle keverő-változó, „mellérendelő” kombinációját jelenti, hanem jellemző forma-tényezőik „együtt-élésének” sajátos-önálló feszültségrendjét. Az sem él eléggé, talán még a szakmai köztudatban sem, hogy ez a kereszteződéses szerkezet a klasszikus gyakorlatban az 1770-es évek közepétől óta nem egyfajta szellemes és virtuóz kuriózum, hanem a zárótételül szolgáló, „nagy” rondó – *alaptípusa*; ha Mozart vagy Haydn s később még Beethoven is Rondó-fináléban gondolkodik, ez – főként zenekari művekben – úgyszólván spontán-megkerülhetetlenül *ezt a tételfajtát* jelenti már... Amely éppen Mozart zongoraversenyeiben éli első nagy kivirágzását. *Nem* „a kor” formakincsének többfelől csfrázó-bontakozó terméke: mozzart-haydni lelemény.

Talán elsősorban a forma hallatlan hajlékonyságában, tagolása rendjének gazdag variabilitásában áll ez; az imént leírt formatani mintába épp csak néhány finále-tétel „fér bele” igazán... A valóságos, nyomkövető elemzés – épp az általános skémán *túl* kezdődhet csak! A merőben egyedi lefolyás konkrét módjait majd csak az egyes művek áttekintése során érzékeltethetjük... Egy mélyen jellemző, átfogó sajátságuk azonban eleve meghaladja az általánosan leírt keretet: a rondótémát követő első epizód – *nem* „dominánsban áll, mint a szonáta-melléktéma” hanem úgyszólván mindig, „zárt”, új, periodikus szakaszként, *epizód-ként indul és folyamatosan változik át* – a rondótémát, mint most már „kvázi főtémát” követő – expozíció-folytatásá: átvezetéssel dominánsba térő, szonáta-melléktéma területé... *A rondó-mintájú kötés, tagolás „szemünk előtti” metamorfózisban válik szonáta-természetű összefüggéssé*; az egyik törvény hatálya tartományából, az átvezető moduláció útján átlépünk

a másikéba... Az ezt követő tonikai rondó-visszatérés után is (amely az első pillanatokban akár a szonáta-*expozíció ismétlés-kezdeteként* is „téveszthet meg”!) többnyire hasonló – de hirtelen – átváltozás-varázslat áll be: új (statikus-periodizáló) *epizód-kezdetből* hevesen moduláló, szekvenciás menetű, kidolgozás-„hullám”-má. Nem csoda így – azaz épp a mozarti, többbrétű formaművészet mély dialektikájának csodája! – ha ezután a rondótéma visszatérése nem „egyik” a két-három hasonló közt, hanem a szonátarepríz centrális, eldőntő jelentésével is feltöltődik... a kétféle szerkezet elemei nem „váltják”, vagy „helyettesítik” egymást: *átalakulnak, áttűnnek* egymásba.

Az ilyen formából szinte önkéntelen adódik, hogy benne a szóló-tutti váltások rendje kötetlenebb, mint a másik két tételfajtában. Gyakori a szólóval indítás, nincs tehát feltétlen meghatározott helye a nagyobb tutti-tömböknek. Ha ilyen nyitja a tételt, vagy ha nyomban a szóló után, a témát ismétlendő, lép be, – ez sem a nyitótétel statikus ritornelljének megfelelője, hiszen a rondótéma úgyszólván mindig „kerek” háromtagú: közepén már érinti a domináns hangnemet. A *többszöri* téma-visszatérések különböző pontokon teszik lehetővé – de egyikén sem „garantálják” nagyobb tutti-egységek kibontakozását (bármelyik visszatérés lehet szóló!): helyük tágabb „mozgásszabadság” lüktetésében alakul ki a nyitótételénél. S ilyen mozgástérben rendezi, „szabályozza” a folyamatot a „kis váltakozások” már említett organikája is, periodus-felező feleletéstől a bémérhetetlenné lazult aszimmetriáig... A „...szabadság, te szűlj nekem rendet” élő normája nem szorul a „jőjj el...” sóvárgó felszólító-módjára: *jelen van*, korlátlan élet-totalitás képeként.

*

Az eddig képviselt, hangsúlyozott szemlélet jegyében ezen a ponton kell átadnunk a szót a művek konkrétumainak; épp csak az *Egyes*, a művek konkrétuma a *megvalósító* közeg, bármily meggyőzően vonhatók is le belőle a lényegi, átfogó tendenciák. Legföljebb, ha valóban meggyőzőek a magismert, általánosítható összefüggések – de hiszen az *összefüggések maguk is* megannyi egyedi-valós konkrétumként öltönek csak testet! –, jótékonyan orientálhatnak, segíthetnek az áttekintésben.

II. A ZONGORAVERSENYEK – A PÁLYA CSÚCSÁIG

1. A kezdetek – és egy kiugró remekmű (1773–77)

Kevés híján tizennyolc évesen, 1773 decemberében írja Mozart első – K.175. D-dúr – zongoraversenyét. Néhány idegen mű gyermekkori (1767) átirat-gyakorlata áll mögötte, majd az „igazi” műfajnyitás előtti évben, 1772-ben J. Ch. Bach három szonátájának (op.5/2., 3., 4.) zongoraszóóra és brácsa nélküli – 2 hegedű, basszus – vonóegyüttesre való átdolgozása. (Ez a sajátos vonócsoport – az osztrák népi tánczene kedvelt együttese – egyébként táncdarabjaiban szerepel gyakran, de fúvósokkal együtt). Több mint két év múltán még két mű követi az elsőt a műfajban: K.238. B-dúr és K.246 C-dúr (1776. jan. és ápr.), majd 21 évesen – váratlan, kiugró remekmű: K.271. Esz-dúr (1777. jan.). Ennyit fog át a műfaji pálya első, már több mint „ifjéretes” fejezete, amelyet aztán jókora hézag választ el a folytatástól.

Ennek az elindulásnak az időszaka, ha nem is oly eruptív sorsfordító, mint nemsokára a Mannheim-párizsi utazás (1777–79), vagy később, az 1781-es bécsi, drámai életformaváltás, – de kiemelkedő, meghatározó: személyiség és művészet döntő *beérésének* folyamata. Teljes joggal jellemzi a New Grove lexikon „egy természetfeletti tehetséggel megáldott fiatalember nagy zeneszerzővé válása”-ként.¹¹ Más műfaji „nyitások” is jelzik az idő sűrűsödését: a zongorasonátáé és a hegedűversenyé, 1775-ben... Többről van most szó a fokozatos fejlődés felgyorsuló üteménél: a zenei világhódoltság, a környezetből kapható tapasztalatok, ösztönzések begyűjtésének és felszívódásának záruló szakasza ez, – az önmagáváérés első kiteljesedése.

Életrajzi mozzanatok, amelyekben persze mindig tág tere van véletlen egybeeséseknek is, mintha aláhúznák most ezt a határátlépő fordulatot. Lezárultak a kamaszkorban kezdett itáliai utazások; '73 nyarán Mozart Bécsben jár, s szembetűnően kiforrottabb vonósnégyeseket (majd egy vonósötöst) ír az eddigi néhány itáliainál, – szinte bizonyosra vehető megismerkedése Haydn legújabb (op. 20.) kvartettjeivel. A kisgyermekkor óta művelt *szimfónia*-műfajban is itt az áttörés ideje: a K.183. g-moll és a K.201. A-dúr művel, 1773-ban és '74-ben... Csak kevéssel később, de még időszakunkban, áll be a divertimentók, szerenádok szapora termésében: az első „Lodronsche Nachtmusik”, a Haffner-szerenád, a K.251. D-dúr divertimento, a K.252. Esz-dúr fúvóshatos jelzik, – 1776-ban, az újabb két zongoraverseny évében.

Ez a pusztá adatsorolás nyilvánvalóan csak összesűrítő emlékeztetés kíván lenni az életmű ismerője számára köztudott tényekre, két-három év termésére (közepetájt ott áll a '74–75 fordulóján készült Finta giardiniera...). Szándékosan csak az ismertebb művekre utalva, az első zongoraversenyek *környezetére* igyekszünk irányítani a figyelmet. S le kell mondanunk itt a felajzott sűrűségű érés-folyamat – bármily csábító – művészi-tartalmi elemzéséről. Vállalt, vagy inkább elképzelt kereteink közé nem férne több, mint hogy magukon a zongoraversenyeken keresztül kísérjük meg felvázolni az útszakasz jelentőségét. Hiszen kétségtelenül az életmű egyik fő műfajának útja indul itt – s ha az indulást, az első négy művet hat esztendő szünet követi is s az utolsó három mű keletkezése is szórta ütemű lesz – a huszonegy (egy-zongorás) versenyű alapjában végigkíséri az érettkori alkotópályát.

(Az első három mű)

Az imént felsorolt művek vonulatában – a kortársi tudatban még bizonyára nem, de ma, számunkra már – markánsan elválik a Mozart-zene a teljes, egyidejű környezetétől, hol a szuverén, egyéni melódika, hol az együttes-kezelés, a szólam- és színkultúra valőrjeiben, hol a formálás koncentráltóságában, de nem egyszer mind e paraméterek átfogó egységében is.

Az *első három zongoraverseny* félreismerhetetlenül jelentékeny részese ennek az újlás-folyamatnak, a két említett szimfónia, vagy az 1776-os divertimentók, szerenádok szintjén... Mintha még valami szubjektív indíttatású többlet is hirdetné, sugározná a műfaj-hódítás örömet: soha még ilyen telített fényvel, eufóriával nem világított a Mozart-zenekar jellegzetes D-dúr koloritja (a vonósok mellett szokásos két oboához, két kúrthöz itt két trombita és üstdob járul), nem lüktetett a nyitás ritmus-energiája, mint az első koncert Allegrójában, nem térült-fordult még ennyi, téveszthetetlen, kiérlelt differenciáltsággal a visszavezetések-visszatérések finom játéka, mint a B-dúr és a C-dúr rondó-finálékban... A mozarti *formaalkotó* művészet döntő magáralátalálása ez talán elsősorban; benne jelenik meg a banális evidencia, hogy 1773–74 tájtól senki nincs többé, aki bármelyik Mozart-művet, akár csak egy tételét is „írhatta volna”... *A mű egésze, „mint ilyen” válik korszerű-új kategóriává* ezekben az években, köztük a most születő mozarti műfajban is.

...Jeleztük már az imént: duzzadó erő, lendület, kifejezetten „szimfonikus” hangzási-mozgási energia indítja a *D-dúr versenyt* – s nem annyira a tematika sajátos karaktere, még ha a (mind közt a legrövidebb) ritornell felezőjén könnyű-áttört kontraszt élénkíti is... Anyagában, motívikájában szerenád-, divertimento-fogantatású indítás ez, – akárcsak a következő, B-dúr és C-dúr versenyeké. *Más műfaj* ismert megnyitó atmoszférája fogad be tehát új rendeltetésű és „gondolatmenetű” folyamatot. Például abban, hogy amint a szólóexpozíció a moduláció irányába fordul, ezt markáns, új átvezető motívum, afféle „Spielfigur” (59.ü.) tágítja és véglegesíti... A motívika – a formarend – a hangzó közeg egymásra utaló, egymás-megélő egysége születik így... Bár ez a tétel a koncert-allegrónak ezt a – máris intenzív nekiiramodással bontakozó – komplexitását, mondhatni, a maga tágas „általánosságában” éli még.

A divertimento és a szerenád azonban meghatározó műfajcsoportja ennek a négyéves salzburgi időszaknak, a bécsi és a mannheim-párizsi utazás között. Szinte megkerülhetetlen következménye ennek, hogy az új, *viszonylag tágabb nyilvánossághoz* forduló műfaj, a koncert, bizonyos szimbiózist vállaljon ezzel a közvetlenül alkalmi, „házi” életformájú szférával.

Törésmentesen harmonikus ekkor ez az együttélés, szerenád-melodika és versenymű-beli, szonáta-szellemű kibontás, kiteljesítés között. Úgy szólván bizonyos, hogy a fiatal Mozart műfajformáló tudatában meg sem jelenik kétféleséggént, problémaként. Ez, így, ahogyan az első három zongoraverseny – egymásközt sokban rokon – áttetszően finom s vallomásosan gyöngéd *lassúban* megformálódik, már az ő félreismerhetetlen-személyes pozíciója. A K.175 G-dúr Andantéjának zenekari ritornelljét indító téma egyenesen egy „valóságos” (színpadi) szerenáddallamra utal előre – a *Così fan tutte* II. felvonásából... A szóló-expozíció, moduláció közben, szabadon átrendezi a ritonell motívikájának sorát – s az egy-ívtű dallam ebben és amabban a sorrendben is bonthatatlan. A tűztemnyi – szóló-kezdőtű, zenekarban visszahangzó – kidolgozás helyén álló, visszafordító menet nemes szűkszavúságát egyszer majd a K.488. mű fisz-moll Adagioja fogja, megfelelő helyén, továbbbővíteni.

Annak az útnak, amelyen az első zongoraverseny fináléja elindul, ritka a folytatása a műfajban: később csak a K.449 és a K.459 él ellenpontos, polifón elemekkel. Villámgyors sűrűségben lepergő szonáta-darab, amelynek cikkázó-zuhanó főtémája (típus-elődje nem csak a közeli A-dúr szimfónia fináléjának, de még Beethoven II. szimfóniájának is!) minden belépésekor szoros *kánonba* feszül; egyetlen, frappáns szellemességű, kéz-keresztelő motívum röppályája a kidolgozás-szakasz ... „Virtuóz” darab: nem csak a szólóprodukción elegánsan lefegyverző igényében, – a szerkezet, a formálás kicsattanó örömeiben, „megállíthatatlan” rohamában is. Kár volna – még ha Mozart maga megtette is, kilenc év múltán, egy bécsi felújításra – „leváltani” a (persze, kifinomultabb érettségű) tartózkodóbb, statikusabb alkatú K.382-es variációs rondóval...

Kisebb apparátus korai szimfonikus zenekar – olasz eredetű – „alap”-összetétele: a vonósok mellett csak két oboa és két kürt) s már ezáltal is könnyedebb, áttetszőbb színezet a K.238. B-dúr versenyje. Simább, oldottabb, mintegy „magától” gördülő járása, „éneklő allegro-ja” merőben más, mint az előző zongoraverseny telt-masszív zengése... S egy maradandó újdonságot hoz: a zenekari ritonell egyetlen, *megszakíthatatlan ívű*, „végigdalolt” egységét. Egyszerűen azon múlik ez, hogy a félzárlat (most is épp a felezőponton) nem jár ritmikailag „megállító” hangsúllyal. Töretlen a végigdalolás, magába foglalja még a második téma finom ritmuskánon-játékát is... A Mozart-versenyművek útját végig fogja kísérni ez az ambíció: a forma sajátos nyitó-szakaszából – sajátosan „önálló”, relatíve magában-záródó típus formálni, még inkább: feltárni ezt, az álló hangnemében rejlő, belső lehetőséget. ...Alapjában divertimento-szerenád-eredetű ez a tematika is, csak a műfaj nagyon tág intonációs körének egy másik, lengőbb, „leggerőbb” dallamjárásából, a bécsi galáns hagyományok rétegeiből talán épp annyira, mint az olaszból, illetve J. Ch. Bachéból... Ez az anyag, ebben a – mind közt legrövidebb – nyitótételben nem is kívánja a fejlesztés erősebb feszültségeit, még a kidolgozásban sem, nélkülük is félreismerhetetlenül mozartit az átvezetések áttört hajsál-szövése, a már említett melléktéma, vagy – a legmeglepőbb könnyedséggel – a visszatérő főtéma egészen rövid-közű dialógusos megszólalása... Magabiztos eszközhasználat, fejlett „technika”? Újjászűlető műfaj alakítja, fejleszti élet-formájának, egyedi-sajátos „tartásának” hangot adó közegét.

A művek e legelső csoportjához mérten az Esz-dúr Andante valósággal „kései” árnyaltságú mozzanatokot mutat fel. Ilyen már a kezdőtéma nagyobb súlyú lassúkra utaló ritmusaa-típusa, ilyen az átvezető menet c-mollra hajlása és „váratlan” kinyílása B-dúr-ra, az elmerengve alácsorduló trillásor (34. ill. 72.) – s a kis fúvóscsoport (a tételben két fuvola lép az oboák helyébe) hosszan tartott domináns hangja, amint csöndben vigyázza a tétel ívének visszafordulását... (1. kottapl., 237. l.) Milyen gyöngéd kolorisztikus varázsra képes már ez a vékony, igazán kezdeti összetételű szimfonikus közeg, hogyan építi, szegélyezi, simulva a kantábilis szólóhang mellé, a meditáló líra áramlásának medrét!

Könnyű lejtésű, kontratán-dallamú rondóval cseng ki a B-dúr koncert, tonikai nyitószakasza még egy zengzetesen szenzuális fúvóstémával is dúsul... Az első szonátarondó ez a finálék sorában s (egyívású társával, a C-dúr versenyével együtt) a típus legegyszerűbb mintáját alakítja: a szonáta-feltételt csak az első epizód dominánsra térése, expozíció-folytatással való válása – majd végig-tonikai visszatérése teljesíti. A középső szakasz „fenyegető” g-mollba

1

Andante in poco tempo
Violini I
Violini II
Violoncelli
Fagotti
Klarinetten
Hörn
Trompeten
Trombonen
Kontrabaß
Cello
Bass

Reprisa...

arco

lendülése élesebb konfliktust ígér, de kidolgozás – helyett, a feszült drámaiság gondolatával mintegy csak időzójelenesen eljátszó, zárt periodikájú epizódot – eleven színkontrasztot – nyújt. A halk, hangsúlytalan végső eltűnés ritka gesztusa viszont magának a rondótémának legbelső, tündérien lágy léptű karakteréből fakad.

A *C-dúr* művek többnyire hasonlóan telt, megerősített zenekari apparátussal élnek, mint a *D-dúrok*, – a K.246. zongoraverseny azonban hangszertöbblet nélkül éri el a hangneméhez társuló színkaraktert, fényerősséget, gyakoribb és teltebb felrakású tuttikkal a ritornellben, az – ugyancsak a két hangnemre közösen jellemző – energikus lendületet, a főtéma ismételtető, erőteljes ritmus-lüktetésével... A szóló-expozíció második fordulata (57.), bármennyire gazdagítja is a melodikus lefolyást, *nem* „új melléktéma” (mint itt-ott elemzik), hanem az átvezetés kezdete: benne megy csak végbe a moduláció... De vele együtt is: a tematikus és harmóniai-szerkezeti tényezők, feszültségek amplitúdója valahogyan kisebb ebben a tételben az előző, *D-dúr* és *B-dúr* nyitó-allegroknénál. Hozzájárul ehhez, hogy a kidolgozás kezdete még jócskán meghosszabbítja a domináns hangnem statikus állapotát, mielőtt a mozgalmas, új anyagú *g-moll*–*a-moll*–*d-moll* hullám elragadná...

Az *F-dúr* *Andante* ahhoz a szerenádzenével és operaáriával, vagy akár szerelmi kettőssel egyaránt rokon típushoz tartozik, amely az *első három zongoraversenynek legkimerlelőbb, közös útratalálása* s amelyre Mozart tíz-tizenöt év múltán is néha szinte nosztalgikus érzékenységgel utal majd vissza. A szálak innentől kezdve szorosabban kötnek már a nyolcvanas évek jövőjéhez, mint az előzményekhez, vagy a közvetlen-kortársi példák ösztönzéséhez... A tömör, lapidáris indítású dallam spontán-észrevétlen tágul ki szabad áramlású, beszédes ornamentikával, gazdag ritmikával... „Beszél és énekel, kantábilis és retorikus...” – Somfai László Haydn zongoraszonátainak egy rokon lassú-típusát jellemzi így.¹² De a kor meghatározó melodikus stílusmintái, amelyeket túl ellentétesekként szokás számontartani, J. Ch. Bach nevéhez társítva a gáláns-ornamentális, C. Ph. E. Bachéhoz az expresszív-beszédes hajlamot – lépten-nyomon találkoznak és egymásba karolnak az ilyen dikcióban. Haydn is, Mozart is fiatalon ráéreznek már a „két tendencia” egymásrautaltságára. Egy-két év múltán egy levélben adja tanújelét Mozart, milyen tudatos-szabatos mércéje volt már az ilyen zongoramuzsika *előadási* normáira: „...elcsodálkoznak, milyen pontosan ütemben maradok. Fel sem tudnak fogni tempo rubatót, Adagióban, úgy, hogy a balkéz mit se tudjon róla!”¹³ stabil megkötést tehát, az áradó szabadságban... Akik így hallották, mennyire foghatták fel a tételforma mély elrendezetséget, egymásrautalások összefüggéseit, messze túl az elsődleges, sima szimmetriákon? ...A ritornellbeli főtémaóhoz azonnal csatlakozik a további két motívum (9. és 20.), a szóló-expozíció átvezető része azonban jócskán kitólva-halaszta emeli őket (43., 64.) melléktéma és zárótéma rangjára – a reprízbeli átvezetés aztán *c-moll*, *g-moll* fordulón túljutva válaszol, de úgy, hogy visszamutat a *d-moll* középrész egy csodálatos fordulópontjára is... A formafolyamat három tartalmi helyzete, „állapota” zárul össze, szintetizálódik itt (95.–104.) – a formatan minden szabályzatával befoghatatlan szonáta-megoldásban.

A zárótételnek viszont francia címe – *Rondeau* – és *Tempo di Minuetto* felirata is eleve jelzi a szélesen elterjedt hagyomány vállalását, a menüett-ütemű rondóé, a bécsi hagyomány és J. Ch. Bach egyaránt kedvelt tételtípusát. Vele jár a röviden-zárt kisegységek statikus egymásután sorolása, még az egyszerű moduláción túl, a domináns szakaszban is – nem éppen Mozart jellemző formáló hajlama ez... Feloldja, áthidalja, úgyszólván áttöri darabosságát lépten-nyomon: mindjárt magának a rondótémának diszkrétén személyes, hajlékony tónusával s azzal is, hogyan tud visszaérkezni ez a – magában változatlan! – dallam megannyi új árnyalatú válasszal, háromszor is, más-más irányból közelítő hívásokra. Az érzékeny-melankolikus középső, *a-moll* epizóddal is, amely nem annyira önállóan zárt, hogy be ne kötné a maga szövetébe – az expozíció átvezető motívumát... Egy jelzéssel mégis beépül (vagy csak rejtőzik) így az amúgy „kerék” rondó-struktúrába a szonáta aktív logikája.

Az első három zongoraverseny képe az újabb, rangos és korszerű Mozart-irodalomban is (New Grove, Rosen...) nem egyszer túl óvatos, visszafogott hangsúlyokkal jelenik meg, itt-ott a „konvencionális” „jelentéktelen”, stb. jelzők kíséretében. Van ebben, persze, érthető, ha nem is elfogadható ráció. A mérce itt, közelebről, az első hármat nyomban követő K.271.

Esz-dúr zongoraverseny sokáig társtalan maradó remeklése, nagy kibontakozás messze előrelépett jele, távolabbról pedig ez a káprázatos, delelő kibontakozás maga, a nyolcvanas évek Mozartja kezében... Nem csoda, ha az interpretáció érzékeltetni igyekszik a viathatatlan távolságot. Mégsem győz meg e legfelső szintről visszafelé alkalmazott mérce ítélte. Megkezdte, nem éli, nem tárja fel igazán e művek születésének időrendi szituációját, helyét az életmű-fejlődésben. Természetesen nem valamiféle relativisztikus, megértő „elnézést” hiányolunk ezzel, viszonylagos fejletlenségek, átvett hatások, stb. iránt, „kezdeti” fázisra hivatkozva. Ez a fázis ugyanis, amikor Mozart a műfajt „felvállalja”, egyben *azonnal* gyökeresen, önállóan sajátjává-formálásának fázisa is. *Abert* nagyon is intenzíven érzékeltette ezt a szubjektív-életbeli és egyben művészi etapot, „ifjú évei legszebb álmait, boldog kitörés az életbe” pozíciójaként. A műfajkonceptió és megjelenésmódja – külső kerete – értékes, készen-átvett elemeit már messzeemenően individualizálva, életre szólóan megszületik és stabilizálódik itt, a „legszebb álmok” és a „boldog kitörés” jegyében egyaránt. Messze meghatározóbb, átütőbb mozzanat a „belsővé”-sajátítás, mint az átvétel. Ami a K.175., 238. és 246. művekben megszólal: már félreismerhetetlenül „a mozarti” zongoraversenytípus.

(A „*Jeunehomme-koncert*”)

És mégis és mindezt számbavéve is vitathatatlan az irodalom széleskörűen kodifikálódott ítéllete: a Mlle Jeunehomme francia zongoraművész nő számára készült *Esz-dúr K.271.* zongoraverseny, 1777 januárjában – időszámítás-forduló a pálya tagolásában, s ekkor már *nem csak a műfaj* útjain. A két-három esztendeje tartó korszak egészét már korábban a nagy beérés, áttörés idejeként jeleztük – de „mi történt” azóta újra, 1776 folyamán? Hiszen ez szembetűnő, újabb „ugrás” a folyamatosságban belül. Nem vezet a Jeunehomme-koncert felé az év (fentebb elsorolt) szerenád-divertimento csoportja – a „Lodronsche Nachtmusik”, a Haffner-szerenád! – még ha a műfajkör sokáig el nem ért tetőzését jelenti is. Mint ahogy, legalábbis közvetlen-egyenés vonalban nem vezet arra a zongoraversenyek eddigi harmas sora maga sem. Megalapozhatták azok az új, klasszikus típus keretét – s ez a keret maga állítja, tartalmazza már a *mindig új, mindig egyedi* belső követelményét –, de az Esz-dúr verseny váratlan éles, hiánytalan koncentrációban tárja már eléink a Mozart-zene megszületett totalitását, egyetemességét. „Magyarázat” az irodalomban nincs az új fordulatra s nem is lehet talán. A művészi alkotás genézisében és fejlődése ütemében a folyamatos, fokozatos és a megvilágosodóan hirtelen, átcsapó forduló ritmusa, dialektikája szeszélyesebb, béméretlenebb, mintsem az időrendben haladó, következetesen empirikus vizsgálat hiánytalanul feltárhatná... Nem előzménytelenül tehát, nem a semmiből, – bizonyos fokig mégis megfoghatatlan meglepetésként, itt van egyszerre a mű, a Bach óta végbement forduló paradigmatisztikus alkotása a műfajában.

Mindenek előtt talán: a *ciklikus feszültség* merőben új mértéke lép fel, a két nagy gyors tétel közt a c-moll Andantino döbbenetes mélységű lamentójával. Ezt a szintjét maga Mozart a K.488.-ban – újra, éppen zongoraversenyben! – fogja csak elérni; a drámai feszültségnek az a legnagyobb ívű, tételek közti dimenziója ez már, amely átfogó elemmé, „rendszeré” Beethoven világában lesz majd... A szó tágabb értelmében a ciklikus rend kérdéséhez tartozik a záró rondó „menüett”-epizódja is (milyennel majd később, a K.482. Esz-dúr versenyben is találkozunk). Korábbi hagyománnyal, kortársi ösztönzéssel is érintkezik a tempóváltó tételtípus – megoldása itt mégis a mű tágult aspektusú, „modern” világának tényezője.

A nyitótétel váratlan, rendbontó eseményei inkább lokálisak: nem rajtuk áll a koncepció egészének újdonsága. Ilyen a zongoraszólo azonnali „beleszólása” a ritornell indításába, majd szokott, „legitim” belépésének előlegezése domináns trillával, végül koncertáló részvétele az expozíciót záró és a tételvégi tuttiiban... Lokális effektusok, de reprezentálják a szóló, a „főszerep” újfajta, felfokozott aktivitását, a teljes tétel lefolyását dinamizáló igényét... A kezdet annak a megállás nélkül végigénekelte ritornell típusnak egyik legcsodásabb példája, amelyre a K.238. műnél utaltunk: hat vagy hét kisebb, s nagyon is markáns, tagolt dallami egység sora forr össze, egyetlen, bontatlan ívű... Illetve – a kiáltó hangszlyú bő-kvintszext

akkord (45) a ritornell csúcspontján, amelyen, az utolsó zárlat előtt az f-v egy pillanatra megtörik – talán még annál is tágabb strukturális szerepet tölt be, mint amit Rosen kitűnő, behatóan részletező elemzése feltár¹⁵: számos – eredeti hangnemű és transzponált – megszólalásával a döntő pontokon, mintha az alaphangnem és dominánása mögött *f-moll* harmadik, kvázi „árnyék”-hangnemét vettené a tétel háttérére. F-moll a tömör és eruptív erejű kidolgozási rész magva – a mélyből visszadörgő, hallatlan drámai feszítőderejű fordulataival –, afelé indul és arra érkezik a kidolgozás jellegzetes utó-hulláma is, amint mindössze hat ütemmel a repríz-kezdet után hirtelenül újra felcsap, új átvezetésként... S mindezt operai módon cselekményes, élethódító lendületű tematika energiája tartja mozgásban és fogja át, úgyszólván ugyanazzal az egymásból-eredő, egymás gondolatát törelten folytató gördüléssel, mint a ritornellben...: a szonáta-szelleművé vált, új koncerttípus nagy allegro-szárnyalása.

Nagyszabású, jelentékeny súlyú *moll lassítélt Mozart csak versenyművekben* frt. *Az első* köztük a K.271. c-moll gyászzenéje, mintegy megalapozója tehát a későbbieknek, – de azok közt (mindössze kettő még!) egyik sem múlja felül expressziója éles tragikumában, egy zárt „dráma” hiánytalan feszes formáltságában... Honnan ez az abszolút-töretlen intenzitás és „végleges” egyértelműség az ilyen súlyú, mondhatni, „végső” dolgok kimondásában? Itáliai útjain drámai zenével volt dolga, opera sorával s a fontos impulzusok fiatalkori gyorsasággal épültek be világképe elemei közé; olasz mintái mellett szinte bizonyosan ismernie kellett Gluck Orfeóját is, – a megrendítő introdukció (éppen c-moll) siratója közvetlen ösztönzőként is hathatott... Drámaérzéke, drámaiság iránti igénye előttünk alig látható nyomokban, rejtett fokozatossággal érett meg s úgy látszik, ekkor kapott benne döntő hangsúlyt a felismerés, hogy akár tisztán hangszeres zene legbelső tartalmi-formai logikája is épülhet rá, gyökerezhet benne... Hiszen *kép, jelenet*, – szinte látomás ölt alakot a Jeunehomme-koncert *Andantino*-jában, zongoraverseny-lassúvá transzformálódva: ez most az áradó panasz és enyhülés, a tragikum és vigasz kibontó, ütköztető közege... Az egyetlen periódusnyi ritornell már magába zárja a dallam csíráját (8.), amely majd (32...) melléktémává tágul. Könnyörtelen zárását, egy félreérthetetlen operai recitativo accompnato végfordulatát¹⁶ – az expozíció Esz-dúr szakasza már messziről idézi fel és esz-mollban pecsételi meg újra. A kilenc ütemnyi, kvázi-kidolgozás funkciójú visszavezető szakasz páratlan intenzitású tetőzése: a zongora-dallam (69 –) háromszor kiáltó-jajduló – még-nem-tonikai helyzetű – kitérése közepette a zenekar felső szólama háromszor mutatja, világítja a már közelgő célt, az irányát... A szóló aztán, két ütemmel előre „súgja” a tuttinak a megérkezés dallamát (74.–76.), „segíti” a feloldás – a repríz-kezdet – kimondását... A drámával *vált szerkezet* megvalósulásának megrendítő szépségű pillanatai ezek. A kihordott feszültségnek még a repríz-szakaszra is jutnak csomópontjai. A főtéma után elindul újra az – expozícióba való! – Esz-dúr szakasz, hogy a c-moll főhangnem *mégegyszer* visszatérhessen; a melléktéma második fele sikoly-éles harmóniai súrlódással (VI. fokú akkord siklik rá a tartott dominánshangra) teremt varázslatos hangzás-eufóriát (a tétel arany metszéspontján, 97.); a „recitativo” vége plasztikusan kiemelt kánonnal¹⁷ szentesíti a szóló és zenekar dialógusának beszédes megszemélyesítségét¹⁸. Végül a kadenza összevont tematikus rekapitulációja – minden kadenzák legsúlyosabbja – négyszer tartaná fel, halasztaná – az *ezáltal* csak annál kérlelhetetlen-másfíthatatlanabban, legvégül már kathartikus-feloldottan érkező konklúziót... (2. kottapl., 241. l.)

Megköszöndöztetnánk: talán több jut itt kibontakozása első csúcspontjára, mint a mozarti koncertműfaj fejlődése, több, mint Mozart eddigi életművéé: – a Rosen körülírta „szonátastílus alapeszméje”, a *bécsi klasszikaként* határolt zenetörténeti konstelláció.

Szó volt már a mű új és erős „ciklikus feszültség”-ről; a feloldó kontraszt hallatlan élessége, ahogyan ez a lassú a robogó-száguldó finale-indítás követi – nem csak a váltás-pillanat élménye, tovább él a teljes tételben, vissza is kapcsol a mű egészére. Ehhez persze nem volna elég egy pergő mozgású, könnyű „Kehraus” zárás; ennek a Prestóznak szikrázóan virtuóz röptében tömör, magvas és eruptív energia feszül, még meg sem fródott nagy szimfóniáké. És gyökeresen *egyedi*, szuverén a szerkezeti rendje, dramaturgiája, mint ettől fogva minden nagy zárótételé. A zongora-indított komplex szonátarondó-expozíció, majd rövid kadenza-visszavezetés és rondó-

② *Ondulaciones* [195]

[192]

[195]

② *Ondulaciones* [195]

[192]

② *Ondulaciones* [195]

...

visszatérés után egyértelmű kidolgozó-epizód heves modulációmenete robbanna ki (196 –), de megtorpanva az *Asz-dúr Menuetto, Cantabile* szakaszba torkollik.

A váratlan tempó- és karakter-fordulattal valójában egy *újabb tétel* töredéke: felvetődő „lehetősége” ékelődik be itt. Szélfé meditáció, nyugodt táncleptekben – megállítva a zsvajgő forगतogot... Operafinale-tagolás társítása sejlik át az ilyen, időt visszafogó kontempláción. Kódájában azonban (az orgonapontként tartott Esz, majd B körűli, moll III. fokú bővített hármasok érzéken puha zsongásával, kromatikájával) már-már a korstílus *jelenidejű realitásából* is kihull, álomba, transzba – és várva vártan felrázó erővel, ennek a realitásnak helyreállításával ébreszt a *hangnem-tempó-tematika* egységes visszatérése, a szonátarepríz is jelentő rondó-visszatérés... Hogy ezt kidolgozás-jellegű, újra feszült modulációs folyamat követi, reprízbeli, új átvezetéseként, jól ismert, tipikus szerkezeti elem, – csak az *nem*, hogy ennek anyaga, változott moduláció-iránnyal, a korábbi kidolgozásával azonos, tehát mintegy azt, a megszakítottat folytatja... – persze, mégis a végző repríz részmozzanataként. A többszöri visszatéréses rondó-foglalatban – a befoghatatlan, az új mozarti szinten *mindig más* szonátdráma. Karakterek kontrasztos (tempó: formát, „logikát” váltó) eseménySORA fölött – a tétel s az egész mű elementáris egységgé sűrűsödő, sokrétű komplexitása.

2. Újrakezdés Bécsben. Az „alternatív apparátusú” művek. (1782–84.)

Hat év múltán, 1782–83 telén írónak újabb Mozart-zongoraversenyek... Az életút közbeeső időszaka, egzisztenciális körülményeiben, tudvalevően rendkívül mozgalmas és heterogén. 1777 ősztől '79 legelejéig az ifjúkor nagy, szerencsét próbáló utazása tölti ki – nem éppen szerencsés kimenetellel; további két év a szolgálat keveset változó feltételei közt, otthon telik, aztán kitérő Münchenbe, az Idomeno megalkotása és bemutatója hónapjaiban, 1780–81 fordulóján, – végül: Bécs, a múltat lezáró, új életformát nyitó fordulat, a vissza nem térés véglegessége, szakítás az érseki szolgálattal... Tétova, bizonytalan kezdemények az új életfeltételek kialakításában, – jelentős, meggyőző színházi siker a Szóktetéssel, – feszült bonyodalmak közt létrejött házasság...

A futtában sürített emlékeztetővel egyet kívánunk csak hangsúlyozni: az eltelt időszak életkörülményeinek változékonyságát, sokféleségét. Mozart ebben a hat esztendőben a kor zenei életének, kultúrájának minden létező, elgondolható műfaját művelte – a zongoraversenyen kívül (az időszakban ugyancsak szünetelő vonósnégyesről szó lesz még...). Rezidenciális szolgálatának kötelezettségei sem zártak ki közülük egyet sem. Az egyetlen, amelyért salzburgi állásának körét át kellett lépnie, az opera volt, – s megethette ezt a lépést is. A műfajválasztások ösztönző alkalmait az otthon, vagy utazáson véletlen adódó, vagy megkeresett, kiépített muzikus-ismeretségek, barátságok is teremtették.

Valószínűtlen, hogy – Mannheimben, Párizsban, Salzburgban – ennyi időn át, ne nyílt volna lehetősége zongoraversenyt bemutatni. S tisztában kellett lennie vele hogy ez a műfaj a hírnév-teremtés, a szélesebb körű siker egyik reprezentatív területe, márcsak a személyes közreműködés révén is. Mégis, másfél évvel bécsi letelepedése után lát csak újra hozzát.

A külső, kizáró feltételeknek ez a hiánya szorít rá, hogy belsőket, „tisztán művészi” természetűeket keressünk. Ingoványos terület ez: a tizenennyolcadik századi muzsikustól jellemzően távol áll az „életmű”-építő, -tervező tudat. Munkássága műfaji megoszlását javarészt rábízta a művészelete kereteit megszabó lehetőségekre és adottságokra, a köztük nap mint nap jelentkező kívánalmakra... Mégis – nem élhetett-e Mozartban olyan, félig-meddig szakmai-tudatos felismerés, hogy legutóbbi zongoraversenyével oly messzire tört előre, hogy az elért szintet tartania sem könnyű, hogy jobb várnia egy ideig, amíg valamiféle újabb „feltöltődés”, tapasztalatainak, élményköreinek valamilyen további – persze, előre sejtethetetlen – tágulása, összetettebbé válása készíteti a műfaji út folytatására? Pusztán hipotézis ez, sőt, inkább csak eltűnés a problémán, kísérlet a „külső körülmények” szembetűnő hiányának pótlására...

Igaz, az első másfél-két bécsi év termése más műfajokban sem különösen sűrű – de jelentős műveket tartalmaz. Ezek inkább közrefogják a három új zongoraversenyt, nem szo-

rosan egyidejűek vele. Közül eshet hozzájuk a zongoraszonáták egy – bizonytalanul datálható – erőteljes csoportja, K.330–333.; kevéssel előzi meg őket a tágabb időszak talán legkiemelkedőbb műve, a Haffner-szimfónia, de legalábbis részben egyidejű velük a töredékességében is rendkívüli súlyú c-moll Misa hosszan nyúló, küzdelmes alkotása... A koncertműfaj sorsába, ekkori újrafelvételének kérdésébe valójában nem „szólnak bele” ezek a környező művek. Az, úgy látszik, Mozart és Bécs, Mozart és a szélesebb nyilvánosság specifikusabb, egyedibb problémája.

Az 1782–83-as új zongoraversenyek sora pedig mintha mindjárt rá is cáfolna iménti feltevéseinkre. A három mű – K.413. F-dúr, K.414. A-dúr, K.415. C-dúr – lényegében aggályok, fenntartások nélkül veszi fel újra az 1773-ban, '76-ban, az első három zongoraversenyben megszerzett-megteremtett értékeket, nem érez, nem jelez bennük „meghaladottságot”. Mozart végül is mégsem várta meg, amíg műfajában újra a Jeunehomme-koncert kiugró szintjén tud megszólalni. Ha netán volt is, feltételezésünk szerint, ilyen elképzelése, a műfaj hosszú szünetében most erősebb szükségyszerűség jelentkezett annál: a bécsi hangversenyéletben, a művészi nyilvánosságnak, eddigi pályáján legtágabb és legrangosabb közegében helyet kellett teremtenie magának, leginkább nyilvánosságra teremtett műfajával és személyes fellépésével. Ez a helyzet, ez a feladat nem sugallhatta-e számára, bizonyos értelemben, az „előlről kezdés”, a terep kipróbálása „óvatosságát”? Láthatóan felismerte, hogy az új – legtágabb, legrangosabb – közeg, egyben *vegyesebb* is, mint amilyenben '76–77-ben, a zártabb körű salzburgi zeneéletben dolgozott. Így méri fel új zongoraversenyei hatásának esélyeit: „Itt-ott csak szakértők hallgathatják megelégedéssel, de a nem szakértők is meg lesznek velük elégedve, anélkül, hogy tudnák, miért...”¹⁹

(Az alternatív apparátus)

Talán épp ezért szorgalmazza a művek más területén való terjedését is: a fúvósszólalmok tetszés szerinti elhagyásával házi zenélésre, zongoráskvintett-előadásra is ajánlja őket.

Az ilyesfajta, alternatív apparátus nem volt ekkor sem rendkívüli, sem megalkuvó engedelmény. A házimuzsika tömeges praxsisa amúgy is szűk körben igényelte és termelte a legkülönbözőbb átíratokat s köztük a zongorásötös letét egyike volt a legelterjedtebbeknek. Esetünkben „éppen csak” a szerző írásbeli – a művekre ráírt – hozzájárulása szentesíti a szokást, az „átírat” pedig készen áll az eredeti partitúrában... Kivitelezését Mozart erősen meg is könnyíti: takarékosan él fúvósszólalmaival, hosszú szakaszokon át szünetelteti őket, alig szólaltatja meg másutt, mint a szerkezet tipikus tutti-pontjain, még a minimálisnál bővebb hangszerállományú C-dúr versenyben is.

Mégsem vert gyökeret ez a szolisztikus, „a quattro”, a szó mai használata szerint „kamarazenei” megszólaltatás. Összeállítása – kiemelkedő zongoraszólo, vonósnégyes-kerettel (nem egyszerűen „kísérettel”) – a mai gyakorlatban bizonyára hibrid benyomást keltene: sem versenymű, sem kamarazene. Az 1780-as években azonban, főként a zongorás kamarazeneben, még jellemzőek, meghatározóak voltak az ilyen „erőviszonyok”. Adatunk viszont nincsen rá, elterjedt-e a Mozart felkínálta alternatív a *maga korában*... Látszólag tisztán előadástörténeti kérdésnek tűnik mindez, valójában azonban behatol a művek koncepciójába – és letagadhatatlan hangzási problémát teremt. Mozart e csoporton belül legalábbis két versenyművet, a K.415. C-dúrt és az egy évvel későbbi, hasonló „használati utasítással” ellátott, K.449. Esz-dúrt, oly nagyszabású „szimfonikus” zengésű, fényerejű és gazdag árnyaltságú ritornellel indít – úgyszólván „megfelelkezve” kétféle apparátusra szánt tervéről –, amely, egyenesen nagy szimfóniákba illő igénnyel, semmiképpen *nincs arányos egyensúlyban* a nyitótétel további, *fúvósokat alig megszólaltató* lefolyásával. Még ha csak alig-tudatosan érzékelhető is ez az egyensúly-elitolódás, hozzájárulhatott ezeknek a zongoraversenyeknek viszonylagos háttérbeszorulásához a késő-utókor – a mai repertoárban.

Az újrakezdés tehát a műfaj-indítás 6–8 évvel ezelőtti atmoszféráját idézi fel, érezhető ambícióval, sőt, magabizó örömmel, – lásd az imént idézett levelet... Az „új” – most kis lépésekben, árnyalatokban érik, már birtokában lévő erők, értékek szinte észrevétlenül „bel-

ső” tovább-differenciálódásában. Ilyen az A-dúr Allegro (ez, a K.414. az időrendileg első a sorban) könnyű lengésű, hosszan ívelt melodikája, – de nem volt-e ígéretes elődje már a K.238. B-dúr verseny nyitótételében? Új gondolat, a már ismert, menüettütemű fináléval – a K.413. F-dúr műben – hasonló lejtésű és tematikájú kezdőtételt állítani szimmetriapárba. Valóságos megújulás a szimfonikus zengésű, hangnemben maradó nyitó-ritornell „megmozgatása” a K.415. C-dúr darabban, belső szólamok rejtett külön-ritmusaival, mikro-kromatikával, – de egyszerűbb mintái ott állnak mögötte, a korai D-dúr, C-dúr koncertek indításában... Ki húzhatná meg a határt az „árnyalati”, fokozatos fejlődés, a kis lépések – és egy érlelődni kezdő, új fázis között?

„Áttörés”, kifejezetten új „állapot” nem áll be a műfaj hatesztendős pihenője után. De ide kell számítanunk még, negyedikként a K.449. Esz-dúr versenyt is. Ez a mű – rövidesen látni fogjuk – három közvetlen elődje és az 1784-es, hirtelen megáradó bőségu folytatás között is – több különleges vonásában magában áll... A kis csoport egy-két jellemző, de elszórt mozzanatra utaltunk csak eddig – s most sem takaríthatjuk meg a művek egészének, ha épp csak jegyzetlapnyi, áttekintését.

Az A-dúr verseny kezdőtételét nem csak már említett, kantábilis és oldott lejtésű melodikája teszi emlékezetessé, de magának a szonáta-folyamatnak ritka-egyedi, szinte kivételes elrendezése is... A ritornellben, egyetlen erős feszültség-mozzanatként, kiélezett harmóniamenetű fokozás ékelődik a melléktéma tagjai közé (41–48), amely nem jelenik meg sem a szólóexpozíció, sem a repríz megfelelő helyén, – de megszólal újra, végső csomópontként, közvetlenül a kadenza előtt: a forma-lefolyás „várható” pontjai helyett – *távolibb, tágabb* szimmetriát teremtő, váratlan ponton... Még különösebb a tétel közepének megoldása. Az expozíciót záró tutitit, változatlanul a domináns E-dúrban, új téma követi; semmiképpen nem a „zárás” továbbberősítése, nyújtása, hanem új szakasz nyitása. De nem is „kidolgozás”; szinte egyértelműen *rondó-epizód* indításaként hat, nem azért, mert nem „tematikus” (az csak később válik „követelmény”-szerű kritériummá!), hanem tartósan „álló” helyzeténél fogva a tonalitásban. Egyetlen modulációjával fisz-mollba tér, a szakasz további, *egyetlen* hangnemébe. Ennek lágyan fordulatos, visszavezető kromatikája képviseli csak a tétel klimaxát, de ez is inkább rondóepizódból való megtérésekre emlékeztet... És semmi hiányérzetet nem hagy a szonáta-rend – oly sarkalatosként kodifikált – centrumának, a nagyobb kilengésű tonális hullámnak elmaradása, – a repríz előtti feszültség-góc intenzitása érzékletesen beáll így is.²⁰

A D-dúr Andante témája új elem Mozart zongoraverseny-lassúinak szókincsében. Ez a kis ambitusú, nemes hajlású melodika (még ha közvetlen J. C. Bach-„homage”-t sejtet is) – Haydn-tól ismerős inkább; főként szimfonikus közegben lesz majd, néhány év múltán jellemző, a kései szimfóniákban szoktuk „böles, humánus, haydni” intonációnak emlegetni (No.86., 88., 92. stb.), – vonósnégyesekben azonban hangot kap már az op.33. óta, a bécsi zene egyik alakuló, súlyos jelentésű intonációjaként... A tétel magva a rövid kis záró-formula (a „tenger”-zsongású E-dúr tercettet kíséri majd hasonló a Così fan tutte-ban) – amint a formarész határán átlépve *átváltozik* képlékeny motívikus elemmé, kidolgozás-anyaggá: egy hangsúlytalan, „lekerekítő” apróság-centrális „problémává”. (3. kottapl., 245. l.) A klasszikus építés, a szonátaszellem: magasan fejlett, jellegzetes „varázslata” az ilyen metamorfózis. – „Észrevétlen” mélységű, *nagy lassú tétel*, alapjában az 1776-os versenyek Andantéiból elindult út nyomán, – a ritkán hallható művek sorában.

A finale pedig a különböző formaelveket szabadon keresztező és ütköztető, bonyodalmas szonátarondóknak a Jeunehomme-koncertben megnyílt sorát folytatja.

Két, egymást szorosan követő, főhangnemű rondótéma indítja: a kontratánc léptekben szökellő első csak alaphangnemű rondóvisszatéréseket alkot majd (mindössze kettőt még); a második (9.), – az elsőhöz kvázi bővítésként tapadó – vonós unisono-kezdetű dallam azonban át- és vissza-vezető, összekapcsoló motívikát alakítva, kánonos-kidolgozásos szakaszt is megjárva szövi át-meg-át, a legváratlanabb fordulón a tételt, nem kiegészítő bővítmenyként, de szüntelen továbblendítő, mozgó elemként... Az első epizód – vele lép csak be szólóhangszer – expozíció módján lép át E-dúrba, a második, egyszerű hangnemi szimmetriával, D-dúrban indít – s az alaphangnemet a melléktémával éri el újra, az

3.

1st Andante

1601

első rondótéma reprízét pedig a *kadenza utánra*, az utolsó tizenhat ütemre halasztja. Ennél jóval precízebb tematikus nyomonkövetés is aligha érzékeltethetné a tételrészek fantasz-
tikus fordulatgazdagságát, főként a 2. téma cikázó oda-vissza játékait. S mégsem szeszé-
lyes-ötletzerű kanyarodók „meglepetésekre” épülő forgataga mindez, hanem egy viszony-
lag újonnan teremt, *komplexebb összefüggérendszer* boldog kivirágzása, újjáéledése hat év
múltán. (4. kottapl., 247. l.)

Rosszul „kell” járnia az irodalomban a *K.413. F-dúr* zongoraversenynek! a Mozart-zene
egészének és a műfaji sorozatnak mércéje „könyörtelen” az intenzitás, az individuális arculat
legkisebb halványulásával szemben. Sohasem egészen alaptalan, ha a mértékadó irodalom,
ezzel a mércével, ódzkodva, vagy szűkszavúan ítélt... Pedig talán annyi csak a különbség, hogy
a *K.413.* mintegy visszahajlik a divertimento-szerenád tematikával való szorosabb kapcsolatra,
annak hat-nyolc évvel korábbi tartalmaira, különösen két, egyaránt menüett-ütemű gyors
tételében. Mégis, a formálás néhány játékosan finom gesztusa túllép az akkori atmoszférán...
Az első tétel ritorhell-beli melléktémája „kitekint” a domináns hangnem felé – a megcsillant
modulációt persze csak a „nagy” expozíció viszi igazán véghez. Az egyszerű zárótémába (54.)
pedig, mintegy önkéntelen-észrevétlen, bekapcsolódik a szóló „belépője”, az újra-indító fő-
téma elé. (5. kottapl., 248 l.)

S a megkapü effektus, a dallam gyöngéd kézzől-kézre adása, merőben más formafunkcióba
átpántálva, szóról-szóra jelenik meg a visszavezetés-visszatérés kapcsolódásában... A „*Tempo di Minuetto*”
zárótételben az első epizód a differenciált szólam szerkezetű *rondótéma középtagját* bontja ki, szélesíti domináns területté, – a végső repríz azonban nem ezt, hanem
a szubdominánsban járó másodokat (akárcsak az iménti A-dúr fináléban) idézi vissza az alap-
hangnemben: nem alászállva tehát, megemelve áll helyre a hangnemi egyensúly...

A két gyors tétel B-dúr *Larghetto*-t fog közre, amely joggal viselhetné a másunnal ismert
„*Romaza*” feliratot... Ez sem válik el különösebben individuális karakterű melodikával olasz
operás, Christian Bachos típuskörtől, de még olyan egyedi formakombinációkkal sem, mint
a mű kerettételei, vagy – a darab legrokonabb elődje, a *K.246.* *Andantéja*. A tételből
azonban, „*sotto voce*”, *pizzicato* kíséretű kezdődallamától fogva mindvégig, egy szinte rejté-
lyesen átható, csábos-bűvölő érzékiség árad, amely már a Figaro (gondoljunk a „levél”-ket-
tőrsre vagy Susanna utolsó felvonásbeli áriájára), sőt, a *Così fan tutte* csöndes eufóriájú
perceit sejteti... S a vokális, az operai társítások itt már nem csak a műfaj – sokszor és joggal
emlégetett – mintáira, forrásaira utalnak, de egy hangvételt „műfajok fölötti” tartalmi kímé-
lyítésére, általánosulása kezdetére is.

A *K.415. C-dúr* verseny szélső tételeit kétségtelenül töményebb, korszerűbb energiaforrá-
sok táplálják az F-dúrénál. Szó esett már az első tételt nyitó ritornell sűrű, erőteljes szimfo-
nikus töltéséről, amely arról is tanúskodik, hogy az alkotó pálya ekkorra túl jár már néhány
jelentékeny, érett szimfónián (*K.319.*, 385...) De ez a ritornell – színeiben, erő és mozgás
változékonyságában gazdag s nem éppen tematikus „kínálatában”. A szóló ezért az egész
tétel folyamán önálló, maga formálta tematikával él (csak a hevesen felcsapó zárótémát veszi
át, majd a *kadenza* kezdetén emeli ki a ritornell egy basszusba „rejtett” fordulatát). A tétel
indulós-fanfáros főtémáját pl. egyszer sem „vállalja” a koncert-hangszer: „saját főtémát”
illetse elébe, nem csak a szóló elindulásakor, de a repríz élén is... Különös eloszlás: „a” *főtéma*
– keretező, „*ripieno*”-főtéma csak.

Az F-dúr *Andantéban* is, hasonlóan az A-dúr verseny lassújához, egy eredetileg záró,
függelék-funkciójú, repetáló motívum útja a legemlékezetesebb mozzanat: elhatárolja – és
összeköti a szakaszokat, többszöri, emelkedő, előkészítő menetével s ezek végső, aláhajló
válaszával... Gondoljunk rá, hogy ugyanezekben a hónapokban indul Mozart *kamarazenei*
oeuvrejének érett kibontakozása is, a Haydnnek ajánlott vonósnégyessorozat kezdetével
(*K.387.* G-dúr). Az ilyenfajta, tételépítő szöveg, különösen éppen az „apróbb” motívika *je-*
lentés- és jelentőség-változtató útja a formafolyamatban, s különösen éppen a lassú tételekben,
ahogyan a *K.414.*-ben, *415.*-ben megjelent, – ettől fogva a nagy kamaraművekben kap még
tágabb, nyitottabb teret; mint tudjuk, „bevallottan” a haydni példa nyomán megérlelt, új
önállóságban. A zongoraversenyekben csírázó, legkorszerűbb formakultúra a fő műfajok

Handwritten musical score for a string quartet, measures 1-4. The notation is dense with many notes and rests. A circled number '4' is written at the bottom left. The text '1200 Allegretto' is written vertically on the left side of the first staff.

Handwritten musical score for a string quartet, measures 5-11. The notation continues with complex rhythmic patterns and rests. The text '1200 Allegretto' is written vertically on the left side of the first staff. The score is written on multiple staves, with some staves containing rests.

Handwritten musical score for a woodwind ensemble. The score is written on a system of five staves. The instruments are labeled as follows:

- Flute (Fl):** The top staff, with a circled '5' above it.
- Oboe (Ob):** The second staff from the top.
- Clarinet (Cl):** The third staff from the top.
- Bassoon (Fg):** The fourth staff from the top.
- Double Bassoon (Df):** The bottom staff.

The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The word "Adagio" is written in the upper right corner. There are several bracketed markings: [57] appears above the Oboe staff, [60] appears above the Bassoon staff, and [60] appears above the Double Bassoon staff. The word "Adagio" is written in the upper right corner. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

nagy, közös áramába torkollik itt. Egyszerűbben talán: ekkor lép a zongoraverseny Mozart fő műfajai sorába.

A C-dúr verseny zárótétele pedig a szonátarondó oly sokágú „különútjainak” egy újabb irányába indul: *hídszerű* szimmetria ívét építi. A tonikai ritornell vége előtt rövid, lassú minore közjáték akasztja meg a tánc könnyű röptét – s ennek variánsa előzi majd meg a végső rondóvisszatérést. És a kétszeri kontraszt-epizód között pereg le a szárnyalásában is feszesen zárt szonátarondó-folyamat, a moduláló expozíció, az a-moll–d-moll járású kidolgozás, lehellet-érintéssel hozzányúlva még (f-moll) – a melléktéma tonikai visszatéréséhez is... Íme a forma, amelynek *nincs két hasonló* tematikus-tonális lefolyásrendje... S nem csak a melléktéma ritmusa sejteti az *utolsó* zongoraverseny fináléjának (K.595.) „tavaszköszöntő”, boldog lejtését (a „Fröhlingsanfang” dal-témáját), a teljes tétel lüktetése – a bécsi székfoglaló koncertciklus kicsengése – ráérez már valamire abból a kései, hiánytalanul tisztult játékok-örömből...

(Különös forduló)

Alfred Einstein szerint²¹ „a K.449. Esz-dúr zongoraverseny nem egyszerűen... az első három, Bécsben alkotott koncert folytatása, hanem új kezdet, a tizenkét nagy koncert új soráé, amely 1784 februárja és 1786 decembere közt Mozart hangszeres kompozícióinak tetőpontját alkotja.” ...Korábban jeleztük már: sajátosabbanak és bonyolultabbnak érezzük a mű kronológiai pozícióját, hogysem egyértelműen sorolhatnánk egy fejlődési cezúrán innen, vagy túl. (De nem vált-e mégis Mozart számára némiképp tudatossá a mű valami fajta kitüntetett időrendi helyzete? Tudvalevően vele indítja el műveinek dátummal és téma-incipittel ellátott naplózását, afféle házi katalogizálását.) A bécsi elindulás három művéhez köti a fűvőshangszerek „ad libituma”, – a folytatáshoz a szoros időrend. De mindkettőtől elválasztja a stílus és a formálás különös, magában álló hajlama – ritka, szinte kalandzerű extrémításokra.

A nyitó ritornell különlegessége nem csak abban áll, hogy a melléktéma (37.), heves c-moll átvezetés után – „valóságos” expozíció módjára! – a domináns hangnemben szólal meg... Utána markánsan kimunkált *hangnemi visszavezetés* készíti elő a tonikán megjelenő zárótémát (63.): félreismerhetetlen „T – D – T” ív létesül tehát, a zárótéma érkezése a hangnemi visszaérkezés tartalmi-formai hatását, „jelentését” is hordozza! Az expozíció *tematikai* menetén belül így – egy kvázi „mikro-szonáta” (bár „kidolgozás nélküli”) *tonális* vonala rajzolódott ki... A tétel másik, rendkívül kiélezett feszültségeleme a fő témában rejlik: sajátos hangsúlyrendű – gyakran unisono – dallamfordulatában s benne különösen a *trilla*-motívumban. Ez a mindennapos ornemens talán ebben a műben lép ki először hagyományos szerepköréből s indul el – a Beethoven kései zongoraműveihez vezető úton. Önállósult karakter-elem válik majd belőle, hol démonian felkavart, izgalmat gerjesztő, hol megtisztult fényt sugárzó tünény... A motívum kezdeti felfelé-iránya már a ritornell, majd a nagy-expozíció végén, kerekítő válaszként, lefelé fordul; a kidolgozás kezdetén azonban, mintegy merőben elidegenült, vad gesztusként, görcsös, jajduló felkiáltásként hasít bele a szóló feszes, organikusán kötött szekvencia-menetébe... Hangzás-színével a kor egész nyelvi, kifejezési körében befogadhatónak szélső határain jár. (6. kottapl., 250. l.)

Elszigetelt pillanat: nincs folytatása a g-moll szimfónia kidolgozásáig (s az is „beoldottabb” a tétel egész folyamatába)...

A b-dúr Andantino formálási fantasztikuma még szervesebb, mélyebbre ható s erről a mélyebb szintről a megformált klasszikus élményvilágnak valami kivételes, ismételtelhetetlen arculata világlik át. Rosen – első sorainkban idézett – szavai (a K.467. Andantéjáról): „egyedülálló voltánál fogva nem lehet kategorizálni” – ide is illenének... A finoman rejtve 22 ütemre bővült ritornellt kibontó expozíció, F-dúr melléktémájával – nem nyer megerősítő F-dúr zárlatot. Váratlanul, nagyszekundddal a tételhangnem alá, *Asz-dúrba* fordul (52.) A ritka-erőtéljes zökkentéssel kidolgozási rész *kezdődhetne* – csak hogy ez nem lép, egy-két ütem után, *tovább*, újabb irányokba, hanem végighalad, szóról szóra az előbbi expozíció nyomán, Esz-dúr melléktémára: a „kidolgozás” teljes szakaszát az expozíciónak mintegy „fél-

Handwritten musical score for a piece titled "Morgensonne". The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *f*, and *pp*. The piece is marked with a circled "C" at the top right, indicating common time. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes and intricate rhythmic patterns. The score is written in black ink on aged paper.

rehangolt” megismétlése tölti ki... hogy elrévült, álomszerű sülyedéssel, (h-mollnak írt) ceszmollon, mollra irrealizált nápolyi fokon át térjen meg a B-dúr reprízbe (ahol persze a melléktéma is, forrón eufórikus zenekari színben, immár harmadik hangnemében, az alaptonalitásban búcsúzik)... Azért kellett minduntalan a melléktéma helyzetét regisztrálnunk, mert míg a tétel középső szakasza alig hihető, irracionális útra „téved”, *ennek* (a melléktémának) útja, épp ezáltal, szimmetriába záró egyensúlyt rendez el: F–Esz, a főhangnem, B körül. Meghökkenítő elkanyarodások, kalandos extremitások mögött – alapvető, átfogó tisztázottság normái állnak őrt.

A finále azt a ritkább, szikrázóan szellemes, egyszerre feszült és oldott, virtuóz típust formálja újjá, amelyet előtte a legelső D-dúr verseny képviselt, utána a K.459. F-dúr. Lényegében a szonátarondó „már ismert” útvonalt járja – hiszen pl. a témák sorának repríz-beli, szabad átrendeződéseit ehhez már hozzáfértük –, de a döntő fordulón, a visszavezetésekben hallatlan feszításvú, minore-szekvenciás, minore-félfárlatos fvekkel (a reprízhez huszonkét ütemet kitémasztó domináns orgonapont vezet, az utolsó visszatéréshez titokzatosan elmélyülő, desz-mollig alámerülő fordulat csöndjén át nyílik az út...). És minden visszatérés az apparátuson való eloszlásnak, a mozgás módjainak megannyi új meg új színében-alakjában, *kvázi-variációjában* jelenik meg, finoman áttetsző szólamszerkezet sűrű imitációs, kánonos szövése közepette (a variációs elv jegyében áll a végső visszatérés ütemváltása is): a legelső, szonátarondó folyamatra „ráépül” a variációs és a könnyeden áttört, ellenpontos kivitel... A rondótéma kontratánc-lejtésű; a nyugat felől jött, tömegesen terjedő, új táncfűpus köznap; plebejus egyszerűségét nem fedi el egészen a mégoly áttételes, magas artisztikum. Hiperérett, míves, sugárzó főlényű játék. Feloldja, de nem feledheti az előző két tétel végletes merészségeit.

Kulcs helyzetű és „ellentmondásos” mű. Határponton áll, vagy sarokponton inkább, amelyen elfordul az út iránya. Utolsó, rövid szakasza nyílik most, „a csúcs” felé, egyetlen év sűrű termésében.

3. 1784. Az utolsó útszakasz a csúcs felé.

Szembetűnően megsűrűsödik a zongoraverseny termése 1784-ben. Az imént áttekintett és „ambivalensen” besorolt K.449.-cel együtt hat mű esik erre az egyetlen évre: az Esz-dúr koncertet a K.450. B-dúr, 451. D-dúr, 453. G-dúr, 456. B-dúr és 459. F-dúr versenyek követik. Az év teljes termésében is aránytalan a súlyuk: bármilyen más műfajból együttesen is mindössze néhány kiemelkedő alkotás – a K.452. Esz-dúr fűvós-zongorás ötös, a K.454. B-dúr hegedű-zongora szonáta, a K.457. c-moll zongoraszonáta és a „Haydn-sorozat” egy vonósnégyese, K.458. B-dúr – jelenti egyenrangú környezetüket. A zongoraversenyekre koncentrálnak tehát az alkotó ambíció és energia tekintélyesen nagy része.

Erői ilyen összpontosításának elsősorban talán igen egyszerű okai lehettek. Az első bécsi zongoraversenyek bemutatásának feltűnő, nagy sikere volt, jó választásnak bizonyult a műfaj hosszú szünet utáni újraélesztése: a bécsi zeneélet lelkesen befogadta Mozartot, a zeneszerző-előadóművészt. Nem csodálható, ha magabizó lendülettel kedvtelve lép tovább a bevált műfaji úton... olvassuk levelét, amelyben derűs hiúsággal kínálja választásra apjának és nővérének, „melyik tetszik a legjobban” három új versenyműve, „a B-dúr, D-dúr és G-dúr közül” – már *határozottan elválasztva* őket a megelőző, „egészen különleges fajta, inkább kis, mint nagy zenekarra írt” Esz-dúr műtől.²²

A nagy sikerek birtokában akárhányan, mások, nyilván az eszközökben, módszerekben s az egész hangvételben is tovább járnak a már kiépített és bejáratott utat. Mozart, ha csak egy külsőségben is, de jelzi a *tudatosult* irányváltást, amelynek az apparátus megválasztása, a „kis vagy nagy zenekar” kérdése ezúttal nem éppen alárendelt kritériuma. Végképp búcsút mond ekkor az alternatív apparátusnak, az „a quattro”, kamarazenei megszólaltatás lehetőségének. S feltűnő módon, ugyanekkor az eddig túlnyomó, *legkisebb* szimfonikus zenekari felállásnak:

a csak két oboára, két kürtre szorítkozó fúvócsoporthasználatának is. Megszínesedik a koncertek zenekara. Megszólal újra a néha már korábban is – D-dúrhoz, C-dúrhoz trsítva – igénybevett, dúsabb fényű együttes, két trombitával és üstdobbal, állandóan a fagott-pár jelenléte és – mindvégig csak egymagában – a fuvoláé. Később – két klarinét is szóhoz jut majd... Volna a zongoraverseny-termés sűrűsödésének s benne az apparátus újulásának belsőbb, szubjektívabb indítéka is? Nehezen hinnénk, hogy Mozart 1784-ben „megérezhette” előre a lényegibb, tartalmi-formai intenzitás növekedésének közeledő óráját, a következő két év ragyogó klimaxát a műfajban... Mint aki döntő rohamra készül, saját, megérett igényei maximális teljesüléséért... De annyi tény, hogy most teszi teljessé hangzó eszköztárát, színskáláját, most rendezzi el arányait, egyensúlyviszonyait.

A rövid, 1784-es útszakaszon belül, egyfízben – az öt mű időrendi sorának közepén – már a szó abszolút értelmében teljesül az új totalitás, a Mozart-zongoraversenyek életpályája eléri újra, hét esztendő múltán, a „Jeunehomme”-koncert kimagasló szintjét: a K.453. G-dúr koncertben. Valójában a következő évi, tetőző kibontakozás (K.466. 467. stb...) „nagyságrendjéhez” tartozik ez már s korántsem valamilyen „váratlan kiugrás”-ként, – a termés ilyen sűrűségében a legszorosabb időrendnek nem nagy a jelentősége... Figyeljünk ezért most a többi négy műre, amely a G-dúr versenyt időrendben közrefogja, erőteljesen individualizálódott, magukért helytálló művek ezek is, mind.

Figyeljünk arra például, hogy felhőtlen-derültebb, kiegyensúlyozottabb és harmonikusabb boldogság-zene alig van a K.450. B-dúr versenyénél... Egy korántsem tisztán egzisztenciális révbéerés oldottságát, az emberi és művészi „otthonnak” valami nyugodt és tiszta elrendezettségét sugározza. Az újult apparátus kétségtelenül fontos tényezője ennek az elrendezésnek. „Mintha csak hirdetné az újszerű hangszerezést”²³: a frappánsan játékos, kromatikus nekifutású főtéma oboa-fagott-négyes indítása a teljes mű egyik meghatározó színkaraktere. Lapidáris, kevésszavú az expozíció tematikája (a nyitótétel egészében is a rövidebbek közé tartozik), még úgy is, hogy a ritornell éretten egyszerű melléktémáját egészen a reprízig „félretesz” és újat hoz helyette. Általában is, minden döntő mozzanat valahogyan tűnékenyen egyszerű ebben a tételben, – de úgy, hogy mögötte szubtilis érzékenységgű háttér dereng: a tisztán szóló indítású kidolgozás halk f-mollra fordulása, a zenekar szinte észrevétlen bekapcsolódása az új szakaszba (166...), vagy a főtéma oly rég hallott anyagának megjelenése a visszavezetés és visszatérés egybe-fvelő fordulóján... (7. kottapl., 253. l.) (bár talán épp ez a forduló eszünkbe juttathatja: miért nem bőségesebb ennek az oly karakteres témának feszültséges, motívikai, harmóniai kiaknázása...?) Az előadó művész tapasztalhatja, a hallgató azonban csak Mozart levélbeli szavából sejtetheti²⁴, hogy „megizzasztó” igényű zongoraverseny ez, érzékelésében épp hogy valami minden erőfeszítésen felüli, a virtuozitás örömein túli „könnyűség” éled meg.

Az Esz-dúr Andante, az első variációs tétel a zongoraversenyek sorában – a K.414. után újra – Haydn-rokonságra utal, nemcsak a csöndesszavú, elsőrendűen talán kamarazenei fogantatású, kéttagú témában, de puritán tétel-épitésében is. Mindössze két variáció követi a témát, majd egy megemelt feszültségű, négyütemnyi bővítés és rövid kóda... A zongora és a zenekar, a különválás és az együtt-játszás váltásritmusa, periódusonként és ismétlésenként, szokatlanul tökéletesen egyenletes, – de a fúvócsoporthasználat második variáció első rész-ismétléseig nem szólal meg, hogy ekkor, úgyszólván korál-ének módján feszítse ki a dallam ívét a zongora ornamena-áramlása mögé, (8. kottapl., 254. l.) újabb hírt adva – a legszebb hangzáseffektusok egyikével! – arról, milyen meghatározóan vége az ad libitum, a nélkülözhető fúvós-részvétel átmeneti időszakának. De még ennek az „effektusnak” kiemelkedése is abszolút spontán hatású, nem „tüntető”... Színekben és átfogó formában egyaránt, mély belső tisztázottság teremt – újra csak – áttetsző egyszerűséget. A benne érlelődő csírák nem is a most következő, deledő években, inkább később, az utolsó művekben teljednek ki.

Szárnyaló tánc-röptében is – a Finale ezúttal feszültebb, eruptívabb töltésű a nyitótételnél. Még a mozarti szonátarandó-épités eddig tapasztalt szabadságában, megannyi váratlan megoldása közt is újdonság a csaknem monotematikus formálás, – de legalábbis az egyetlen-töretlen, gigue-re emlékeztető lüktetés (az előző évi C-dúr verseny után, újabb ritmus-előképe

7

Handwritten musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked *Allegro*. The vocal line includes a fermata over a note and a dynamic marking *f*. The piano accompaniment consists of two staves with complex rhythmic patterns and chordal textures.

Handwritten musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a prominent wavy line in the lower register. The system concludes with a double bar line and a fermata over a note in the vocal line.

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of four systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: Features a section titled "Andante" with a circled number "3". The staves are labeled "Violin I", "Violin II", "Viola", and "Cello". The music begins with a series of notes and rests, followed by a more complex rhythmic pattern.

System 2: Continues the musical piece with similar notation. A "Cello" marking is visible at the end of the system.

System 3: Shows further development of the piece. A "Violin" marking is present at the beginning of the system.

System 4: The final system on the page, concluding the musical passage.

The score is written in a clear, legible hand, with standard musical notation including stems, beams, and various note values.

az utolsó zongoraverseny fináléjának), amelybe új mozgást és új motívumot csak a második – kidolgozásba átfejlődő – Esz-dúr-epizód hoz. Különben minden feszítő – moduláló, kidolgozó, visszavezető – motívikus energiát a rondótéma sarjast önmagából, állandó tánclejtése és változó harmóniai, formai pozíciói ütköztetéseiből, finom dialektikájából... Saját szólóprodukcióra szánt versenymű a K.450-es B-dúr – s nem keres magát kellető hatásosságot, hiszen magától értetődő, önarcképi értékű szubjektivitásra talált rá.

A közvetlen-szomszédos D-dúr, K.451. zongoraversenyt is hajlékony, árnyalt szubjektivitás hatja át, első tételének harmónaivilágában, a másodiknak tematikájában, koloritjában még valami, egyenesen felfokozott szenzibilitással is színeződve... Mégis más, áttételesebb, szinte talányosabb szubjektivitás ez, mint a B-dúr verseny tisztázott, „egészséges” lírájájé... Számunkra ugyan még „talányosabb”, hogyan érzékelheti épp Rosen „konvencionális”-nak, „személytelen”-nek²⁵ (míg pl. Einstein egyenesen „igen magas fokú... személyes”-nek²⁶)! Igaz, az első tétel szubtilis belső nyugalanságai jól ismert külső keretbe ágyazódnak: a D-dúr jellegzetes intonációinak fanfáros ritmikájába, zenekari fényerejébe... Dehát *épp ezt differenciálja* a nyílgyenes vonalban felröppendő főtema s vele szemben a melléktémát követő, tizenégy ütemnyi, szinkopáló, sűrű kromatikájú szekvencia-szakasz (következetesen végigjárva újra a nagy-expozícióban, és a reprízben is az átvezetésnek, a melléktémát bízó örömmel váró, „fogadó” utolsó fordulója (120...), majd – a legmegkapóbb finomsággal, mélységgel – a záró harmóniafordulat, amely szinte észrevétlenül nyitja – a kidolgozási rész aiját (az érett klasszikus formálás kultúrájának, tartalmasságának szinte mindig sarkalatos pontja ez!). A kidolgozás szinte túlon túl „romantikusan” kanyargó, e-h-a-G-fisz vonulata viszont már-már végletes, közvetítés nélküli távolságban lebeg (bár nem éppen a hangnemekben!) a masszív, stabil, keretezéstől... A tétel problematikája, ha van, inkább ilyenfajta „kiegyenlítő-lenség”, semmint konvencionálisítás.

A G-dúr Andante²⁷ románcos, gyöngéd érzékiségű rondótémája, olaszos-bécsies teremtéssel, akár egy operai szerelmes kettős dallama lehetne. Zenekari bemutatása két éneklő, szólós-párbeszédés epizódot fog közre és választ el: egy – nemes eleganciával, kultúrával – tartózkodóbb szavú, a domináns, majd egy vallomásosabbá felhevülőt, e-moll – C-dúr – d-moll ívelésében. Különös időtávolságot fog át a halkszavú tétel: a melodika, az ornamentáló (a második epizódban Nannerl ösztönzésére gazdagított) ékesszólás otthonos volt már 1776-ban, a hangzás áttört és visszafogott érzékisége (különösen a második epizód utáni visszavezetés „befelé” sugárzó melegségében – 71.–76. –) s a nyugalmas szerkezeti elrendezés – több évvel is előre mutat.

Pergő és sodró mozgású, igazi „Kehraus”-finale végül, kontratánc, amelynek témája önálló táncdarabokban is a helyén volna; gyors elröppenésében alig érzünk érzékelt magasan érezt dinamizmusát... A szonátarondó melléktémája is a rondótéma egy, mozgás közben levált, fordulata, s ez a motívum siet, felszakítva a h-mollból indított új epizódot, C-dúrtól fisz-mollig (!) szikrázó kidolgozásba: könnyű *játék* szárnyaló boldogságába rejti bonyolult és feszült összefüggéseit... (9. kottapl., 256. l.) Hogy a feloldó visszatérés után, sőt – a kadenza végén német táncba perdüljön át, félreismerhetetlenül hangsúlyosan megidézve, bekapcsolva a zenélés közhasználati, népi szféráit... Ezáltal, Haydn világához is aligha jár közelebb bárhol is.

A „konvencionálisnak”, „személytelennek” ítélt mű – mintha egyrészt váratlanul „sokat” markolna, másrészt, ami jól ismertnek, eleminek tűnik benne, talán csak kerül (az első tételbeli kidolgozástól eltérően) a különlegeset, extrémét s leszűrtebben általánosultat állít helyébe. Képtelenség volna feltételezni, hogy Mozart szándékkal keresné, idő előtt, egy saját, későbbi hangját, egy, még csak sejtett „késeiéget”, – mégis, ilyenfajta, nehezen körülírható helyzetet éreztet a mű egésze, a '84-es művek hullámvonalának különös hajlása.

Tarkább, heterogénebb zene a K.456. B-dúr zongoraverseny is előbbi hangnemi társánál, a K.450.-nél; lehet, hogy mégis M.T. Paradis művésznő – kétes datálás – *párizsi* bemutatójára volt szánva? Ott nagyobb a keletje játékos és kiélező kontrasztoknak, érzékeny, kvázi-teátrális színezetnek... – nem mintha a mű nem mutatna túl bármi effajta kolorit-kérdésen; a nagy termésű év áram-intenzitása végig töretlen.

Allegro vivacete [157] ⑨

Handwritten musical score for a piece titled "Allegro vivacete [157] ⑨". The score is written on ten staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom eight staves are for the piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. There are several dynamic markings: "f" (forte) at the beginning, "fiss" (fissile) in the middle, and "fpp" (fortissimo) at the end. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Jelzi ezt mindjárt az első tétel nekilendülő, tágas ölelésű főtémája, nyomban utána a hirtelen, éles harmóniamenetű minore-fordulat – és még hirtelenebb, egészen könnyű, vígoperás humorú feloldása... szinte az egész tétel centrális feszültség-góca. Nagyon széles tehát a tematikus karakterek feszítávja, markánsak a kontrasztjaik már a ritornellben, a szólós expozíció pedig nem csak gazdagítja a tematikát egy újabb mellék- és egy – „madárfüttyös” – zárótémával (152.), de minden elemének új, több árnyalatú környezetet, teret biztosít, főként a mozgékony szóló-tutti viszonylatokkal – és nem egyszer újra mást, dúsabb zengésűt, a reprízben... A szűkebb kilengésű kidolgozási rész ezúttal is, mint a K.450.-ben, kissé mintegy „elengedi” a tétel magas töltésű energiáját...

A g-moll Andante un poco sostenuto variációs tétel, akárcsak az előző B-dúr verseny lassúja, de lényegesen más – ismerősebb – struktúrájú: öt variáció és egy, kóda helyét is betöltő hatodik követi az érzékeny, finom és korszerű szentimentalizmusban fogant témát. Rokonságára Barbarina áriájával, a Figaro negyedik felvonásában többen is utalnak, de döntőbb itt a tágabb-általánosabb kapcsolat egy érzelmes-vígoperai – elsőrendűen franciás – típusal. Említett, közeli tétel-elődjével a szóló-tutti váltások periodikus egyenletességében rokon, de – ha hangot kap jól ápoltnak konvenció-hűség az év koncertjeiben – úgy legtisztábban talán épp a „viharos, drámai” (s a mozarti ökonómia igényéhez mérten, kissé mintegy „túl-írt”) harmadik variációban, amely az egyenletességet relatíve megbontja... De ezt is hasonlíthatatlan személyes atmoszférába ágyazza a maggiore-változat fúvószereződés dolce-tónusa, még mélyebben a – háromszor is pillanatnyi dúr-tonikára nyíló – kóda megejtő, bűcsű varázsa.

A finále rondótémája „semlegesebb” (rokonabb egy közkeletű, hangismételgető „chasse”-típussal) a többi hatnyolcados zárótételénél, – a tétel egésze, elsősorban meghökkenítő közepső fordulat révén, mégis a legnevezetesebbek sorában áll. A dominánsra érő expozíció (ill. első epizód) és rondó-visszatérés után ugyanis a folyamat B-dúrból, három energikus lépéssel h-mollba zökken – s a lejegyzés-könnyítéssel írt nápolyi fok, cesz-moll szóba sem jöhet: a h egyértelműen c-moll V. fokából, vezetőhangból válik a következő pillanatban tonikává! (10. kottapl., 258. l.) Lehet, hogy minden Mozart-zene legnagyobb feszítávú modulációja ez, az ötkvintnyi fordulat... S bár az így megnyílt epizód lényegében zártan lekerekedő szakasz, nyomában egyszerűbb, menedékezőbb visszavezetéssel, – fantasztikus indításának pillanata egymagában mintegy jelzi, betölti a „kidolgozásos” dramaturgia feszültség-funkcióját... nem is szólva szimultán-kettévált ritmus-mozgásának (6/8 és 2/4) ugyancsak kivételes ütközéséről! A legszemélyesebb artisztikum sűrű légkörében járunk itt, a – talán – személytele-nebb, szerényebb tematikájú tételben is.

A K.459. F-dúr koncert első tétele az ún. „indulórítmusú” típusba tartozik, – de ezt a kategóriát az irodalom gyakran kissé túl-tágítja, könnyen ide sorolva minden párosütemű, pontozott ritmusú témával kezdődő allegro-t... A közvetlen, „gyakorlatilag” induló jellegű zene azonban idáig már többszörös áttételek hosszú útján érkezik, műzene forrásává, csírájává lett közben. Korai barokk operák, balettek, zenekari szvitiek bevonuló zenéit, „intrádait” hagyta már maga mögött, átment már a mozarti divertimento műfaji szűrőjén is. Súlyosabb műfajok (s a mozarti versenymű, ha nem előbb, ebben az évben egyértelműen azzá vált!) így emlegetett tételeiben a „közhasználatú” típus már korántsem őrzi következetesen, a felismerhetőség céljával, hangsúlyával eredeti jellegét.

Mégis: tételünk főtémája ritmusában mintegy „áttör” a távoli, többszörös közvetlenségen az „eredeti” induló-jelleg: lüktetése, könnyű lendítő ereje át-meg-áthatja, végig élteti a tételt, akár a pusztá ritmuselem megannyi torlasztó imitációjában (megidézve egy-egy pillanatra még a hét év előtti a-moll szonáta lázát, izzását is), akár más témaelemek egyidejű háttéréként, – „divertimentós” könnyedség kifogyhatatlan örömeivel is akár és benne, mögötte szüntelen éber, koncentrált erővel... Más karakterű anyagot, melléktémát csak a nagy-expozíció hoz s ez is az irányító, mozgató alaprítmusba torkollik... Különös módon „lazult” a kidolgozáshoz való kapcsolódás: az expozíciót záró tutti (189–210.) már nem hoz nyomatékos hangsúlyú C-dúr zárást. Annál váratlan-hirtelenebb, élesebb kanyarodón (dV–VI₂ –

10.

Andante

Andante

Andante

Andante

EszV₂ – fVII₅⁶) oldódik magának a kidolgozásnak d-moll centrumú köre, feszesre fűzött láncá..

A C-dúr Allegretto forró érzéki varázssal zengő tétel (6/8 jegyzése mögött valójában egy kissé lassított, lágyan kötött léptű menüett rejlik). Olyan pillanatokból fakad ez a varázs, a finoman elfátyolozott, belső telítettség, amelyekben a *harmónia* a kiemelten domináló tényező: a ritornell nápolyi hangnemű, sötét elborulása és nehéz kioldódása, s mindjárt nyomában a belső, „kis”-kóda moll fokokat (VI, II) halmozó mozdulatai... A tétel – kidolgozás nélküli szonáta – szerkezete sajátos, talán egészen egyedi: a domináns-minoréban hangzó melléktéma elválasztott, önmagában *zárt* szakasz (könnyed érzelmességében mintegy az előző, K.456. lassúja „folytatódik”): epizódnak, akár trió-kezdetnek illenék inkább, – de visszatér, ugyanígy a refríz megfelelő pontján, c-mollban. Képe így kétféle logikájú: *középső*, kontraszt-egységként tűnt fel – és melléktéma-helyzetét erősíti meg végül.

Bőséges és teljes joggal lelkesült a finále méltatása az irodalomban (Einstein, Rosen, stb.); valóban, a tétel a mozarti finálék *egyik*, jelentékeny és nagyra hivatott típusának ragyogó beteljesítője. Elődeit, a legelső, K.175. D-dúr, majd a K.449. Esz-dúr művet érintve céloztunk is a markáns vonulatra... az *alapvető* és szüntelen-törtlen jelenlévő *szonáta-* (ill. szonátaron-dó-) *szellemű* folyamat mélyen-szervesen beépülő feldúsulása ez, átszövése éles feszítésű, „bécsi” módon modern *ellenpontos*, „fugiert” szakaszokkal.

A formaalkotás valóságos cselszövése, „megtévesztő” játéka azonban épp az, hogy a feltűnő polifón elem a tételnek mindössze két pontján bontakozik ki igazán: a szóló-zenekar párbeszédben bemutatkozó – szinte gyermekdal-szerűen játszi röppenésű – rondótéma *utáni* ritornellben, majd az energikus moduláció-hullámba rohanó kidolgozásban. Különb, még két ponton, „csak” a fúgátéma-fejlet emlékeztet magára. S ennyi is biztosítja a tétel csalóka „összbenyomását *mintha* mindenestül át-meg-áthatná a merész fűgás építés... (11. kottapl., 260. l.) Így tűnik, mert ennek funkciója nem terjedelmi, mennyiségi: elég hozzá a kor nyelvén való viszonylagos *ritkaságának* éles hangsúlya. Sűrűségének, intenzitásának legmagasabb fokát mégis, ott éri el, ahol a szintisztán szonáta- ill. rondó-jelentéskörrel, a rondótéma-motfvikából formált át- és visszavezető, kidolgozó folyamatokkal (l. a 11. kottapéldát) ütközik, kombinálódik és egyesül. Mozart igazi találkozása a fűga világával nem a valóságos fűgákat restauráló kísérletekben teljesül be, hanem az ilyenfajta, fűgatókkal keresztetűdött szonáta-zenékben; az F-dúr zongoraverseny közelében a G-dúr és A-dúr kvartettek fináléiban, majd az utolsó szimfónia híres zárásában.

...Megkockáztattunk az imént egy kiélezett, értékelő disztinkciót: hogy a *K.453. G-dúr zongoraverseny* az 1784-es, csúcsra-közelítő, nekigyürkűző termésből kiváltan magán a csúcson jár már. S látjuk, nem könnyű a dolgunk, amikor ezt most már szorosabb konkrétummal kell igazolnunk: „legitim”, jogosult-e bármi ilyen értékrend, létezik-e ezazt kritériumai? Némi zavarban, elfogódottabban keressük őket az eddigieknél – s bizonyos részben ez is épp a Mozart-zene, a műfaj egyszerre új módon „szintetizált” állapotának, teljességének jele. Az elemek, a paraméterek: tematika, harmóniai árnyaltság-differenciáltság és belső logikája, a szerkezet ívelése, összefüggés-rendszere, amelyek – ez pusztá evidencia! – mindaddig is egyetlen folyamat együtt-érvényes (csak elméletileg elválasztható) oldalai voltak, – ha lehet, most *még* bonthatatlanabb komplexum életjelenségeivé azonosulnak.

Különösen az első tételben úgyszólván nem is érzékeljük külön tényezőkként a melodika diszkrét, bensőséges hajlását, indulós-táncos, lágy szökkenéstől, könnyeden elsuhanó kisszedund-sóhajjokig – és harmóniavilága rebbenő szenzibilitását (már a ritornellen belül négyeszer szólal meg a szubdominánsra simuló f). Tematika és harmónia újfajta, közös, „befelé” csön-desedő humanizálódása ez, amelynek finom egységét az oly jellegzetes mozarti „zuhanó” (V – moll VI) moduláció sem törli meg, inkább kimélyíti... Közlebbi tartalmait egyaránt megkapó empátiával jelzi Blume és Einstein: „...ebben az árnyaltságban és összekapcsoltságban nyeri a tétel világos, súlytalan gördülésének azt a csillogását, amely Mozart kései koncertjeit jellemzi.”²⁸; „Megannyi titkos mosoly és titkos gyász rejlik barátságos hangeme mögött.”²⁹ ... A szóló-expozíció új melléktémát iktat a ritornellből vett két gondolat közé, népies, de eltűnődő, visszafogó hatású ismételtetésekkel... Az igazi súlypont a középső fordulóra esik:

(11)

Handwritten musical score for a choir. The score is written on ten staves. The lyrics are written above the staves and include: "Herrn vom Himmel", "Herrn vom Himmel", "Herrn vom Himmel", "Herrn vom Himmel", "Herrn vom Himmel", "Herrn vom Himmel", "Herrn vom Himmel", "Herrn vom Himmel", "Herrn vom Himmel", "Herrn vom Himmel". The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as "p", "f", and "mf". The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for a piano accompaniment. The score is written on five staves. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as "p", "f", and "mf". The score is written in a cursive, handwritten style.

a ritornell-beli „zuhanás” egy váratlan pillanatban, az expozíció lezárása – „*helyett*” jelenik meg újra (v.ö. a K.451. megfelelő helyével...) De ez a „dráma”, a kidolgozás indításáé sem tünető, kiáltó: a legfelső szférában, a harmóniakéban játszódik le, a c-moll – h-moll áttűnésben (mint a K.456. fináléjában) s a hangok szfn- és jelentés-váltó enharmóniájában!³⁰ (12. kottapl., 262. l.)

Erdőteljesen újul, gazdagodik Mozart harmóniavilága ezekben az években s olyan értelemben is, hogy szerepe, jelentősége feltűnően fontosabbá, nagyobb hangsúlyúvá lesz az eddigienél...

Ilyen személyes, egyszerre intim, tartózkodó és ember-közeli közlékeny líra nem szólalt még meg koncert-allegrobán. Átérződik rajta mintegy, hogy a kamarazenei – nevezetesen a vonósnégyes – termés is ekkortájt ér első magaslataira s vele együtt, közösen tetőzik a teljes nyelvi differenciáltság fejlődésútja a zongoraversenyekben is.

„...a mozarti szabadság és a szerkezet emocionális aspektusa iránti páratlan érzék...” – Rosen már többször idézett szava ehhez a C-dúr Andantéhoz is tökéletesen a helyén volna. A Jeunehomme-koncert c-moll gyászzenéje óta a legsúlyosabb, a legmélyebb szférákba hatoló lassú tétel szólal meg... Ötször is fellépő főtémája nemesen ívelt, különös lebegésű, „gyenge” zárású, úgyszólván nyitva maradó, ötütemes dallam. Hosszú szünet választja el folytatásaitól, mintha nem is igazi résztvevője, csak külső keretezője volna a tételnek... Minoreba forduló zárótémával hajlik alá a teljes expozíció-tartalmú ritornell és merőben új anyagú átvezetéseknél, drámai váratlanságú, újabb minore-fordulat követi a szóló indította főtémát. A „második” expozíció csak ezután kapcsolódik újra a ritornell-beli tematikához, a szóló szenvedélyes, „beszélő-éneklő” retorikájával (v.ö. Somfai-idézetünkkel, 12. jegyzet), a zárótéma magasan csengő szóló-színével. S alig dönthető el: az egyetlen alkalommal domináns megszólaló főtéma az expozíció „újra”-zárása-e, vagy már a kidolgozás egyszerű domináns-indítása...

Most (69...) hat ütemnyi d-moll dallam után lenyűgöző erejű emelkedés indul, a szóló mind nagyobb közű, emfatikus hang-ugrásaival és fokozódó mozgássűrűségével, egyenletes léptű (két ütemenkénti) plagális kapaszkodóval, az a – e – h – fisz – cisz-moll meredélyen... s még lenyűgözőbb talán az ennek V. fokáról *három fantasztikus lépésben visszaforduló* pillanat (giszI – aV7 – CV7 ... négy ütem „egyenlíti ki” az előző tizenhetet!) a C-dúr reprízre.³¹ (13. kottapl., 263. l.) A drámai klimaxon túl vagyunk, az átvezetés még Esz-dúr kerülőjén át ér újra a célhoz... Végül feloldódik a főtéma titokzatos elválasztottsága is: a dallam utoljára megszakítás nélkül talál választra, harmonikus-természetes folytatásra a tétel zárásában. Teljesül a szonata-„alapeszme”³² újra csak, bármily kodifikálható szabályzatán túlmenő, abszolút egységben, vagyis – léte maga-teremtette alaptörvényében.

Az Allegretto feliratú fináléval Mozart ezúttal nem csekély kockázatot vállal a ciklikus egész egységére nézve. Az első variációs szerkezet ez a zongoraversenyek zárótételei közt s egyáltalán nem véletlen, hogy mindössze *még egy* kap majd helyet a sorban.

Mozart és kora számára a variáció-forma nyilvánvalóan épp csak *egy* nemzedéknyi, „barokk” hagyomány. A valóságban, mondhatni, „ősi”, minden lejegyzett, individuálisan „komponált”, hangszeres műzenénél régibb, végső soron tánc-eredetű örökség, igen messze tehát a döntő európai forduló, az egyközpontú, mozgó tonalitás, – a „wohltemperiert” rend – 1700 körüli áttörése mögött. Mégis „túléli” ezt a fordulót, a rögzített kompozíció szférájában is, *egy hangnemben* maradó, *statisz* alakjával, – mintegy visszaulva a spontán rögtönzés emlékeire, a szólóhangszeres virtuozitás magakellettő közegeként... A tonális statikusság elensúlya, a strukturális dinamizmus kvázi hiánypótlója: a mozgás fokozódó sűrűsödése – vagy: egy ízben ritkulása-újrasűrűsödése –, az ornamentika mozgási és *expresszív* gazdagodásának folyamata. Ennek természeténél fogva, lassú tételben nyílik tágabb tér (ezért is nem vetettük még fel e szerkezet problémakörét az eddigiekben); – ilyenben kétségtelenül gyakoribb is a barokk és bécsi klasszikus zenében a variáció-forma, mint gyors tételben (amelyben a téma periodikus egységének – egy hangnemű! – *szaporább ismétlődése* is „problematisabb” hatású...).

A G-dúr verseny fináléjában a népi mintákhoz igen közel jár, egyszerű kontratánc-téma

Handwritten musical score for orchestra, page 13. The score is written on ten staves. The instruments are labeled at the bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Hr.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), and Cymbal (Cym.).

The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 10. The second system contains measures 11 through 20. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- Measure 1: $17 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 2: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 3: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 4: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 5: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 6: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 7: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 8: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 9: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 10: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 11: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 12: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 13: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 14: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 15: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 16: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 17: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 18: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 19: $11 \frac{1}{4}$ di.
- Measure 20: $11 \frac{1}{4}$ di.

The score is numbered 13 in a circle at the beginning of the first system.

és első két variációja teljesen érvényben hagyja a pusztán csak mozgássűrítéssel körülrajzoló, koloráló hagyományt; a másodikban a szaporázó körülírás mögött eredeti-változatlan alakjában is hangzó téma ismerős szokását is... A harmadikban már új fvelésű, kvázi független dallam a ritmus-variálás „eredménye”, lágy hajlású kantábilitás ellenvonala a staccato tánc-lüktetés fölél! Hagyomány persze ez is még, a tétel valójában nem is tűzi ki célul a megbontását, – kiteljesítésének nyugodt, megérlelt derűjével éri be... Csillapított ritmusban és minoréban szól a negyedik változat: ez már két tényező egyesítése, amelyek inkább alternatívát szoktak jelenteni, vagy akár a kettő egymásutánját. Itt már erős próbára is teszi az individuális a – még mindig benne is foglalt! – konvenciót: a zenekar „nagy” szinkopálását kicsire bontó szóval, puhán áttört két- és háromszólamúsággal, hajlékony kromatikával... A variációk sora eljutott szinte a téma ellenképéhez, – a játékosan harsány-zengzetes ötödik változat azonban újra magában foglalja az eredeti téma-alakot.

S jól ismert, tipikus hagyomány a gyorsabb tempóra váltó záró szakasz is. De ez a Presto-variáció mintha egyenesen elrejtene téma-eredetét, új ritmus-képével, hangsúlyos mollszubdominán mozdulatával *kóda*-helyzetét nyomatékosítja inkább – úgy érezzük, a téma egész útján „túl vagyunk” már –, míg, most már váratlanul, fel nem röppen újra, kétszer is, épp a kicsengés friss meglepetéseként.

Az ilyen, vagy hasonló, dinamikusabb, „tartalmibb” események variációs tételben Mozartnál sohasem hatnak az alapvetően statikus formaelvbe való erőszakos (mintegy „mégis”) becsempészéseként. Épp hogy ez effajta árnyalatok, színezetek *beépülésével* nyeri el ez a formátípus érett, klasszikus alakját és vele helyét a korszerű, szonáta-fogantatású tételrendben.

A műfajbéli alkotás folyamatában nincs hézag 1784 ragyogó felfutása és az új idők között, amelyre már többször is „a csúc” – egyelőre elvont, rövid – minősítésével utaltunk előre. Nem kínálkozik könnyen a korszakváltó fordulat egzakt és meggyőző kimutatása. Hiszen erre az egy, magas termékenységű évre visszatekintve – nem vált-e már benne a zongoraverseny Mozart egyik reprezentatív hangszereszeni műfajává? Ide esik-e (két naptári év határára) a totalitásra vezető forduló? Nehezen is hihető, hogy egy életmű, egy műfaji út periodizációjában ilyen feltétlenek, hasító élességek lennének a határok. Nem is egy időrendi hajszálpontosságban való „döntés” a feladat, inkább a behatóbb, tartalmi kommentár. Ez vár a következő – *talán* valóban a legnagyobb – művek áttekintésére.

(Folytatjuk.)

JEGYZETEK

- ¹Charles Rosen: A klasszikus stílus. Zeneműkiadó, Bp. 1977. 331. l.
- ²Uo. 332-33. l.
- ³Uo. 333. l.
- ⁴Th. W. Adorno: Zene, filozófia, társadalom. Gondolat, Bp. 1970. (Arnold Schönberg c. esszé) 131. l.
- ⁵Uo. 135. l.
- ⁶Ujfalussy József: A valóság zenei képe. Zeneműkiadó, Bp. 1962. 96. l.
- ⁷V.ö. Somfai László: Mozart „Haydn”-kvartettjei. In: Zenetudományi tanulmányok V., W.A. Mozart emlékére Akadémiai Kiadó, Bp. 1957. 263. sk. ill. 274 sk. l.
- ⁸V.ö. Gárdonyi Zoltán: a zenei formák világa. Bp. 1949. 57. l.
- ⁹Rosen: i.m. 287. l.
- ¹⁰„A visszatérés az 1. expozíció tükörképe és a 2. expozíció feloldása.” Rosen: i.m. 325. l.
- ¹¹Stanley Sadie: Mozart. In: Grove monográfiák. Zeneműkiadó, Bp. 1987. 46. l.
- ¹²Somfai László: Haydn zongoraszonátái. Zeneműkiadó, Bp. 1979. 254. l.
- ¹³Mozart: Briefe an Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Gesamm. u. erläut. W.A. Bauer u. O.E. Deutsch No.355. Augsburg, okt. 1777. Bd. II. 83. l. (= M.Br)
- ¹⁴Hermann Abert: W.A. Mozart. Breitkopf u. Härtel. Leipzig. 1955. Bd. I. 325. l.
- ¹⁵Rosen: i.m. 284. sk. l.
- ¹⁶A zárás lecsapó kvintlépését – évtized múltán – majd Don Giovanni fogja kétszer kimondani: végzet-útja kezdetén (Introduzi-one, „se vuoi morir”) és végén (II. Finale, „verro!”).

¹⁷A tételkezdet, a főtéma kánon-megjelenése valójában „ál-kánon”: a dallam maga épp csak az „imitáló” szólamban ismétlődő hangjaival válik teljessé.

¹⁸Rosen – I.m. 297. l. – teljes joggal és találon utal Beethoven G-dúr zongoraversenyére.

¹⁹M.Br. No. 715. Wien, dec. 1782. Bd. III. 245–46. l.

²⁰Ha a rövidebb, egyszerűbb cadenzát játsszák a két eredeti közül, úgy a repríz-pillanat: a tétel-terjedelem aranyratszese.

²¹Alfred Einstein: Mozart. Sein Charakter, sein Werk. Pan-Verlag, Zürich, 1953. 345. l.

²²M.Br. No. 793. Wien, Mai 1784. Bd. III. 315. l.

²³Rosen: I.m. 309. l.

²⁴M.Br. I. 22. jegyz.

²⁵Rosen: I.m. 310. l.

²⁶Einstein: I.m. 347. l.

²⁷Elég különös a lejegyzése: nyolcadok mozgása Andantében lassabb szokott lenni, mint ahogy itt kívánkozik s mint ahogy általában játsszák is. Vagy fele értékű, kétnegyedes írásmód (tizenhatodos mozgás), vagy Andantino, akár Allegretto felirat adná az ismerősebb, szokottabb képet.

²⁸Prof. Dr. F. Blume: W.A. Mozart, Klavierkonzert G-dúr (Partitur, Einleit.) E. Eulenburg Ltd., London... é.n. IV. l.

²⁹Einstein: I.m. 348. l.

³⁰A h V7 akkordban a brácsa írásmódja már a következő, b I kvartszextre (!) és a további, g IV bővített kvintszextre „gondol” előre, míg emebben az első hegedű az előbbi h-moll „emlékét” hozza át (12. kottapl)... Éppen nem „íráskönyvités” ez, hanem a fantasztikus belső logikájú összefüggés írásképe, jelrendszere maga!

³¹Nagyszerű mikro-esszében elemzi Bárdos Lajos: Egy „romantikus” moduláció. In: Zenetudományi tanulmányok V. (I. 7. jegyzet) 161. l.

³²...El nem tudjuk képzelni, milyen logikával nevezheti Blume (l. 28. jegyz.) V. l. – a tételt „szabad variáció-formájúnak”...

SÁROSI BÁLINT:

A HANGSZERES MAGYAR NÉPI DALLAM

VÁLTOZÓ STRÓFÁK

Erdélyben a hangszeres és vokális zenének egyik jellemző és fontos érintkező területe a mindeddig *jaj-nótaként* számontartott laza szerkezetű strófáké. A hangszeren játszott dallamstrófák szerkezetének (leginkább sor-összetételének) változását a rendelkezésre álló szövegekkel az énekesek nem tudják követni. Ezért szövegsorokat ismételnék, vagy értelmetlen szótagokat – *ja-jaj-jaj, tyuhajja, hateha*, stb. – használnak. Ez utóbbiak alapján keletkezett, Kodály kezdeménye nyomán, a változó strófák „jaj-nóta” elnevezése. Jaj-nótafélékről először Bartók értesít, aki „kevés anyag” birtokában úgy találta, hogy e „rögtönzés-szerű” dalok Szilágyban, Szatmárban és Maros–Torda északi részén, „a magyar-székely pentaton 8-as dallamnak egy sajátos formája”-ként, a román népzeneben terjedtek el.¹ Bartók a Székelyföld nyugati, nagyobb feléről és a Mezőségről csekély mennyiségű magyar gyűjtéssel rendelkezett. A 40-es évektől kezdve, a gyorsan gyarapodó erdélyi magyar népzenei gyűjtések nyomán azonban kiderült, hogy a jaj-nóták leginkább a székelyek és a közép-erdélyi magyarság közt otthonosak. Egy csoportjukat, széki gyűjtése alapján, 1943-ban közölt cikkében, Lajtha „újra megtalált magyar népdaltípus”-ként üdvözli, s e típusnak a táncról és hangszeres zenétől való függőségét is hangsúlyozza.² Lajthával egyidőben, Járdányi egy másik mezősi falu, Kide jaj-nótáit elemzi. 12 kidei jaj-nóta háttérében nem csupán magyar-székely pentaton nyolcas dallamokat sejt, hanem „különböző forrásokból” származókat. „Lehet köztük magyar-román, népi-városi”. Továbbá, Járdányi: „Szöveg és dallam laza kapcsolata és a dalok nagy variabilitása arra vall, hogy hangszeres eredetű dallamokkal van dolgunk.”³

Áttekintő szándékú elemzést és összefoglalást a jaj-nótaokról Paksa Katalin készített 1977-ben. Paksa megfigyelése szerint „a jaj-nóták legtöbbször régi, ereszkedő dallamból, sok esetben dudánótából alakult ki, vagy arra vezethető vissza...” és „kialakulásukat viszonylag új jelenségnek kell tartanunk.”⁴ Vargyas Lajos szerint a jaj-nóta „az egyetlen olyan jelenség, sőt stílus-alakulás, ahol a magyar nép a négyesoros, zárt strófán mint alapvető egységen igyekezett túlmenni és nagyobb formákat szervezni.”⁵ Dobszay László a jaj-nótákat „ismert négyesoros, régi stílusú (néha újabbkori) népdalaink különleges előadásmódban” történt megszólalásaként jellemzi. Megállapítja, hogy „szövegükben ugyan keservesek, de funkciójára nézve legtöbb ilyen darabunk lassú táncdal.”⁶ A jaj-nóták elemző vizsgálatára, előfordulási területük revíziójára, valamint gyökereik megvilágítására Tari Lujza tett kísérletet.⁷

Eredetileg nyolcszótagú sorokból álló négyesoros versszakok fellazulása és kibővülése – a fentiek után így lehet elnagyoltan, egy mondatban összefoglalni a jaj-nóta mindezeideig érvényes általános jellemzését. A jellemzés azt sugallja, hogy népzeneinknek ez az ága kész dallamok fellazítása útján keletkezett. A fellazítást – ugyancsak általánossá vált feltételezés szerint – a táncfunkciójú hangszeres zene végezte el. Milyen okból, milyen előzmények után, hogyan következett be a fellazító folyamat, ennek részletes felderítése azonban még nem történt meg. Fontos kérdés pl., hogy valóban csak kész formák fellazulásáról van-e szó, vagy esetleg más úton is létrejöhetnek olyan dallamszerkezetek, melyeket a jaj-nóták kategóriájába sorolunk. Maga ez a kategória sincs világosan körülhatárolva – amennyiben éles elválasztása egyéb kategóriáktól egyáltalán lehetséges és szükséges. A jaj-nóta esetében, minden jel sze-

rint, nem egységes műfajról, főleg pedig nem stílusról, hanem mindennek előtt *eljárásról* van szó: az improvizált dallamszerkesztésnek, ezen belül leginkább dallam-*hosszabbításnak* különböző módjairól. Ezáltal olyan strófászerű szerkezetek jönnek létre, melyekre – tekintve, hogy hangszeres és vokális változatban egyaránt jelen vannak (sőt, inkább hangszeres, mint vokális jellegűek) – a *változó strófa* megjelölés jobban ráillik, mint a szövegeességre utaló *jaj-nóta* megnevezés.

A kérdésre: melyek a fellazulásra és bővülésre hajlamos dallamok, Bartók óta úgy alakult a válasz, hogy nemcsak „magyar–székely pentaton 8-as” dallamok, s főleg nemcsak igazi *keservesek*, hanem nagyrészt dudanóták, de egyéb forrásból származók, köztük újabb dallamok is. Az esetek többségében azonban úgy látszik, hogy a bővülés lényegében csak a szöveget érinti, amennyiben a felaprózott hangértékekre – pl. duda-sorok negyedeinek nyolcadokra bontására – vokális dallam esetében csak a szöveget kell bővíteni, ütemszám és/vagy zenei tartalom szerint a dallam nem változik. Így a jaj-nóták egy tekintélyes része, ha azokat hangszeres előadásban tekintjük nem tartozik szabályos a változó strófák közé: változataiban is stabil szerkezet, pl. szabályos periódus. Első kottapéldánk ilyen szabályos szerkezetek – holott egy feltételezhető szöveges változatban, 7,7,7+3,7,7,7+3, ill. 8,8,8+3,8,8,8+3-as szótagszámú sorokból álló jaj-nóták is lehetnének; akár úgy, hogy a periódus közepén és végén a háromtagú zárás pl. „ja-jaj-jaj” szöveget kap, akár úgy, hogy ugyanez a három szótagnak megfelelő dallamrész nyolcszótagúvá aprózódik s ezáltal a periódus „16-os” versszakká konvertálódik. (1a-c kotta: a gyimesközéploki lassú *magyaros* két, meglehetősen különböző változata egyszeri ismételt eljátszás alkalmával hangzott el. A magyarlapádi *lassú pontozó* és az ördögösfüzesi *lassú csárdás* második fele, mint ezt már hangszeres változatok egymás mellé állításánál megszokhattuk, dallamban nem egyezik egymással, sem a gyimesivel; szerkesztésmódban viszont igen: 3-szor ütempár és a végén, negyedszerre – ugyancsak ütempár terjedelemben – a háromtagú vagy arra egyszerűsíthető zárás.) A jaj-nótákban a szöveg szerepének megértéséhez szemléletes példa a *Romániai magyar népdalok* 254. és 277. számú darabja. A két dal dallama azonos. Az egyik szöveg 14 szótagos sorokból áll, szabályos négy soros versszak, a másik szöveg 8 szótagos sorokból áll és első versszaként 6 soros, második versszaként (a két utolsó dallamosor ismétlésével) 8 soros. Ennek megfelelően, az azonos dallam – szövegsoronként két ütemet számolva – első esetben 8 ütembe, második esetben 12 ütembe van lejegyezve. Mindkét darab Székéről származik (és mindkettőnél fel van tüntetve: *Táncdal*, „*lassú*”). További, Székéről és Magyarorszátról származó, három változatot is ideértve, a jegyzetben ez áll: „közülük három négy soros, kettő [a 8 szótagos sorokat három „16-os”-ban számolva] három soros. A négy soros variánsok szótagszáma tizenkettő, tizennégy, illetve tizenhat.”⁸ E két dallam alapján tehát abból is felfűtöt kapunk, hogy zeneileg milyen mértékben kell komolyan venni az ún. 16-os formát.

Nem soroljuk a jaj-nóták közé, pedig forma szerint oda is beillik a *Zörög a kocsi*, *Szőlő-hegyen keresztül*, *Nincs szentesen olyan asszony* kezdetű dalunk.⁹ Ugyanígy, nem jaj-nótaként tartunk számon néhány hasonló szerkezetű, de jellemzően negyed egységekből épülő dalt (2–4. kotta; a „Kiskun verbunk” dallama a népies dalok felé, a szatmári cigányok között gyűjtött dal pedig az ún. újstílusú népdalok felé tágtja a kört). Ilyenféle felépítésű, a Székelyföldön és a Mezőségen kívül is megtalálható példákat, lehetne még felsorolni. Nem valószínű azonban, hogy e példák a jaj-nótának a magyar nyelvterület többi részén való korábbi elterjedésének volnának a tanúi. Ezek a dallamok egyetlen megrögzött formaelv szerint keletkeztek és változásra nem mutatnak hajlamot.¹⁰ Szerkezetük, s talán keletkezésük (esetleges hangszeres zenei) indítéka szerint is a jaj-nótákhoz sorolhatók, de nem tükrözik azt a zenei gondolkodást, mely az erdélyi jaj-nótákat létrehozta és életben tartja. Ugyancsak egyedülálló, kivételes eset s nem bizonyított a jaj-nóta korábbi általános elterjedésére a *Hajnalszék széken ragvog* szövegkezdetű dal dallama, mely szerkezete szerint szintén a jaj-nótákhoz sorolható s Erdélyen kívül pl. a Palóc-földön is gyűjtötték.¹¹

A kimondottan változó strófák legfőbb lelőhelye a Mezőség. A Mezőség mellett igazi, változásra hajlamos jaj-nóták tekintetében már a Székelyföld is – a keleti peremvidék (Gyimes) és a Mezőséggel érintkező területek kivételével – háttérbe szorul. A Székelyföld na-

gyobb részén századunkban többnyire már csak megmerevedett, véglegessé vált alakzatokkal találkozunk s ez nyilvánvalóan összefügg az ottani hagyományos táncélet és hangszeres zene hanyatlásával. A Mezőségen, ahol a jaj-nóták szerkezetbeli rögzíthetlensége még nyomon követhető, az ütempáros építkezés egy sajátos eljárását tapasztaljuk: a dallam többnyire ütempárok rendszertelen ismétléséből, transzponálásából, szekvenciaszerű tovagörgetésből alakul. Az ütempár azonban ezúttal maga is nehezen megfogható; nem eléggé szilárd, nem világosan tagolt, többféleképpen lehet értelmezni. A jaj-nóta ütempárok képlékenységeinek fontos, talán legfőbb magyarázata az, hogy korábbi sorok szétszaggatásából, nagyobb értékű hangok felaprózódásából jöttek létre. Az új sorokat – 6, 7, vagy 8 szótagos szövegsornak megfelelő ütempárokat – a táncfunkció is, szöveges dallamváltozatok esetén a szöveg is az izoritmia irányába terelte: a nagyjából azonos ritmusú sorok (ütempárok) többé-kevésbé dallamilag hasonlóvá váltak egymáshoz. A felbontott eredeti hangértékekből hangismétlések keletkeztek; ezek unalmának enyhítésére – dallami megmozgatására – formulakészlet alakult ki, aminek alkalmazása szintén segíthette egy-egy darab eredetileg különböző ütempárjainak hasonlóvá válását. Így sok esetben nem is tudjuk eldönteni, hogy a dallam azonos ütem párból épült-e, vagy különböző (egyhangúságukban már eleve hasonló) ütem párijai idomultak egymáshoz.

Emellett úgy látszik, a jaj-nótának minősülő változó szerkezetek egy részéhez hiába keressünk izometrikus, négy soros strófaból (szabályos periódusból) álló közvetlen dallamelőzményt. Okunk van feltételezni, hogy ilyen dallamok egyenes úton is – variálódás másik jaj-nótából, analógia, ütempáros szerkesztés – létrejöttek. Ha ugyanis komolyan vesszük az általánosan hangsúlyozott hangszeres hatást, nehezen találunk magyarázatot a zenészek egyoldalú dallambontó eljárására – holott ismeretes a tánczene egyéb ágaiban tanúsított hagyományos jártasságuk ütempárok improvizáló összeszerkesztésében. A jaj-nóták jó részének nem tudunk végleges szerkezetű – dudanóta vagy egyéb – „eredetijéről”. Bizonyos fokú rokonságukat kötött dallamokkal vagy egymással nem kell feltétlenül egymásból való származással magyaráznunk. Magyarázat lehet az is, hogy azonos vagy rokon nyersanyagból és esetleg azonos szerkesztési elv szerint készültek. A fentiek illusztrálása – a jaj-nóta eszközök és eljárások vizsgálata céljából – nézzünk meg közelebbről egy viszonylag jól összetartozó szöveges jaj-nóta csoportot. E csoport (5a-d kotta) régi gyökerűnek látszik: hangkészlete diatonikus, de ebből a pentaton hangoknak jut fontosabb szerep; a dallam leginkább a *do-re-mi* sávjában mozog – ami a *psalmodizáló* stílussal való rokonságra enged következtetni.¹² A szabad recitálás hagyományának érvényesülése nyomán nagyjából egy szinten mozgó dallamtípusban – mint alább, a diatonikus sirató származákoknál is látni fogjuk – közeli változatokra sem jellemzők a hangról hangra egyező dallamszakaszok. Ugyanakkor nehéz eldönteni, hogy egy-egy dallam ütempárjainak (sorainak) zömét azonos motívum variált ismétlődésének, vagy a recitativ stílus által bizonyosfokú egyöntetűsége korlátozott kötetlen dallamszöveg eredményének tekintjük. Példacsoportunkban már azt sem könnyű eldönteni, hogy mit tekintünk főkadenciának: az utolsó dallam kivételével – melyben leginkább a b3 látszik ilyennek – a 7, (ill. VII) mellett szól a legtöbb érv. Eszerint az utolsó dallam szerkezete: két sor+ugyanaz erősen variáltan megismételve+kettős zárás. A többi dallam kerete 4+3 ütemesnek tekinthető. Ezt azonban egyértelműen csak az ördöngösfüzesi változat mutatja. A három első változat első része egységesnek tekinthető. A dallamok második részét – beleértve a mákófalvi dallamét is – szintén könnyű összegezgetni. A visai dallam (a1 és a2) második részének második fele a 3 ütem erősen variált megismétléséből jött létre (ezen belül az a¹ utolsó üteme záró formulából kettős zárás alakult, ill. sorrá aprózódott). A mezőkeszűi és a mákófalvi dallam második része három ütemesből szintén a kettős zárás révén lett négyütemessé. A megismételt záró formula – a kettős zárás, ill. sorrá aprózott zárás – megmozgatásának (dallamosításának) módjait, mint ezek a példák is mutatják, a Mezőségen ugyancsak jaj-nóta jellemvonásént tarthatjuk számon: A két visai dal – különböző szöveggel, részben különböző szótagszámmal és különböző számú szövegsorral – ezúttal nem kapott külön számot; hangszeres előadásban ugyanis a kettő teljesen azonosnak minősül.

6. Példacsoportunk (6a-f kotta) dallamai is ütempáros szerkezetű jaj-nóták. A csoport

szorosabb összetartozása – jaj-nóta mértékkel mért azonos típusa – leginkább abban nyilvánul meg, hogy ezek a dallamok azonos ütempárral (sorral) indulnak s az ütempár nagyjából szekund szekvenciában halad lefelé. A dallamok hosszúságának eltérő volta, ugyanúgy, mint az egyik dallam szekunddal magasabb kezdése, nem minősíthető lényeges eltávolodásnak. Hosszúság dolgában már maga a szamosújvári dallam is következetlen: 8. és 9. üteme helyett a variánsjelzéssel ellátott egy ütem is szólhat. Az ördögösfüzesi példa 3. sora végén a 2-es kadencia még alig észrevehető s az sem tűnik fel, hogy utána a dallam g-ről, d érintésével, c-re emelkedve folytatódik (ezek a csoport további dallamaival való kapcsolat miatt fontosak). Az sem derül ki világosan, legfeljebb a csoport további tagjai felől visszatekintve sejtethető, hogy e dallamoknak a diatonikus sirató stflushoz is közük van. A további három dallamban is a lefelé haladó szekvencia a jellemző: a jobbágytelki és széki változatban szekund, az 1800 körül lejegyzett verbunkos dallamban – Kodály: Galántai táncok című zenekari műve főtémájában – terc szekvencia.¹³ Emellett azonban itt a főkadenciaként jelentkező, jaj-nótás kettős formulával megerősített 2-es fríg zárlat az, ami fő karakterisztikumként előtérbe kerül. Mindhárom dallamnak – mint még a jaj-nótákon kívül is nagyon sok hangszeres jellegű dallamnak (pl. dudánótáknak) – első fele, ill. a középzárlatig terjedő része a szilárdabb és tartalmasabb; második felének inkább csak formai kiegészítő és lezáró szerep jut. Ezen a ponton azonban forduljunk a csoport utolsó dallamához, mely históriás dallam; látszólag semmi köze a jaj-nótákhoz. A *Katona vagyok én...*, ill. *Argirus nótájának* a sirató stflusban gyökerező dallama nemcsak abban egyezik a „galántai” alcsoporttal, hogy első két sora fríg zárlatra ereszkedik, hanem egyebekben is: második sora ugyanúgy szekund szekvenciaként indul, mint a széki dallamé; dallama a főkadencia után ugyanúgy g-ről c-re ugorva folytatódik, mint (lényegében) az előbbieké; utolsó dallamsora pedig hosszú zárás, ami a jaj-nóták kettős zárásának is megfelelő. Így kapcsolódik esetünkben a jaj-nóta, gyökereivel és részben szerkesztésmódjával, verbunkos dallamhoz és a históriás énekhez.

A fríg zárlatra vagy ennek bővített szekundos változatára történő hosszabb-rövidebb ereszkedés egyike népzeneink kedvelt hagyományos dallammeneteinek. Népszerűségét nem kis mértékben fokozhatta zenetörténetünk verbunkos korszakának ízlése, mely ezt a közelkeleties hangzást kurucosnak, történelminek, nemzetinek érezte. A galántai dallam első fele a teljes fríg skálán végigmegegy, egyebek közt ezzel a műzeneinek minősíthető (s talán valóban műzenei beavatkozás nyomán keletkezett) hosszú egyirányú dallammenettel tűnik ki a mellette tett, kisebb terjedelmet befutó paraszti párhuzamok közül.

Hangszeres karakterben az eddig bemutatott hangszeres jaj-nótákon is túlesz az az ugyancsak mezőségi *cigánytánc* dallam, mely egy g-c váltakozásra épülő, valamint egy lefelé haladó, kvint terjedelmű, fríg zárlatra érkező dallamrész (motívum) változatainak improvizálás-szerű összeszerkesztéséből készült és így zenei komponenseiben a Rákóczi nóta második felével azonosítható (7. kotta).¹⁴ Akár ütemenként is kalkulálhatnánk hozzá egy-egy 7 vagy 8 szótagos szövegsort, de kétütemenként számolva is 11 soros terjedelmű szöveges jaj-nóta versszak lehetne belőle, ami még jaj-nóták sorában is feltűnik. Valódi kötetlen szerkezetnek látszik, de ismétléskor a zenészek a dallamrészeket ugyanilyen sorrendben, ugyanilyen terjedelemben játszották; megtévesztően erős variáltsága (l. a dallam első részének *var.* jelzéssel kiírt változatát) a véglegessé vált ütemszámkeretet nem érinti.

A galántai verbunkos dallam szabályos, 16 ütemes periódus, de második fele csak úgy jött ki 8 ütemre, hogy a végén a jaj-nótás kettős zárást is meg kellett ismételni (két ütem a-n, majd két ütem g-n). Ebből is következtethetünk arra, hogy a dallam az élő gyakorlatból (a hagyományból) származik s előadói vagy kiadói – a korszerű ízlésnek megfelelően – legfeljebb igazítottak rajta.

A hímnemű zárás – a 4/4-ben számolva nyolcad, pontozott negyed, fél (ill. negyed és negyed szünet) –, de inkább ugyanez megismételve, jaj-nóta tulajdonság. Általában azonban a hosszabbított zárás – a zárás ismétlése – a hangszeres zenében nemzetközileg is ismert, nagymúltú eljárás. Korábban dudásaink is szívesen éltek a dallamhosszabbításnak ezzel az eszközzel.¹⁵ Tőlünk nyugatra egyebek közt Böhme táncgyűjteményében találunk ilyeneket. Ebből a gyűjteményből való az alábbi kottapélda, melynek ugyanúgy, mint a mi jaj-nótáink

jó részének, közepén is, végén is van ismételt zárás; sőt e dallamban kivételesen hármas tagolású hímnemű zárás is található, méghozzá kétszer ismételve.¹⁶

(Alter schwäbischer Bauertanz) F.M. Böhme 1886, 184. l.

Az *Alter schwäbischer Bauertanz* című kotta fölött Böhme megjegyzi: „Märkisch vor 1800” – vagyis nagyjából a galántai dallammal egyidős. Magyar példa ennél valamivel korábbról is van – igaz, Haydn tolmácsolásában. Op. 20. 4. számú D-dúr vonósnégyese (1772) „alla Zingarese” feliratú menüettjének magyar témája a jaj-nótára vonatkozólag még bizonyos tanulságot is kínál. A téma, Szabolcsi Bence által javasolt párhuzam szerint, a *Kakas a szemeten annyit nem kapar* szövegkezdető dalunk származéka.¹⁷ Feldolgozásában azonban Haydn nem közvetlenül a dalt örökölt meg – ahogy azt pl. már Pálóczi gyűjteményéből is ismerhetjük –, hanem annak hangszeresített, cigányosnak, ismételtető zárlatai miatt talán humorosnak is érzett változatát:

(Haydn : Menuet alla Zingarese) Szabolcsi 1960, 480. l.

Nézzünk meg egy olyan jaj-nóta típus is (8a-i), melynek szerkezetéből arra következtethetünk, hogy nyolcszótagos sorokból álló közönséges, négy soros népdalversszakból alakult: a versszak közepéhez és végéhez csatlakozó dupla zárás által bővült hatsorosá.¹⁸ A hatsoros szerkezet – legalábbis, ha a részek elhelyezését és egymáshoz való arányát tekintjük – a változatok nagy többségében stabilizálódott. Ugyanakkor e dallam a teljes jaj-nótás földrajzi területen való nagytömegű előfordulásával s ennek megfelelő változatos megjelenésével általában is hasznos tanulságokat kínál a jaj-nóta vizsgálatához. Egy változatát már Bartalus, majd (a refrénes magyar népdal mintájaként...) Fabó is közölte.¹⁹ A századforduló éveiben Seprődi, két vokális változat mellett, Kibédén hangszeren játszott változatokat is lejegyzett, s ez utóbbi lejegyzések arról tanúskodnak, hogy Seprődinek a dallam megértése gondot okozott – a zenészek előadásában azt csak elemeiben tudta megragadni. Jele ez annak, hogy akkor még a székelyföldi zenészek is nagyobb improvizatív szabadsággal kezelhették a jaj-nóta dallamát.²⁰ Az idő tájt vette fonográfhengerre Vikár Béla az Udvarhely megyei Kápol-

akkor még a székellyföldi zenészek is nagyobb improvizatív szabadsággal kezelhették a jajnóta dallamát.²⁰ Az idő tájt vette fonográfhengerre Vikár Béla az Udvarhely megyei Kápolnás-Oláhfaluban egy cigány klarinétostól azt a változatot, amit Kodály jegyzett le és használt fel, úgyszólván változtatás nélkül, a *Marosszéki táncok* második epizód-témájaként. Kodály a zenekari műben a teljes hangszeres díszben fonográfra vett és felhasználó dallamról kivonatot is ad (a partitúra 148–155. ütemében, szóló nagybőgőn; – kivonat, mert nem a teljes dallam, csak annak koncentrátuma). Példáink első darabja (8a) a klarinéton játszott, *cigánynótának* nevezett dallam vázlata, mintegy vokális dallammá egyszerűsített formája. Az alája tett csfkjenőfalvi keserves a dallamtípusnak a *psalmodizáló* stílussal való kapcsolatát (s ezáltal 5. számú példacsoporthoz való rokonságát is) szemlélteti. Megjegyzendő azonban, hogy öt-sorososságával – vagyis viszonylagos laza szerkezetével – ez a keserves nem annyira a jajnóta felé mutat, mint inkább saját közvetlen elődjére, a siratóra emlékeztet. A következő, csíkrákosi dallam (8c) szintén keserves, *la* helyett *do* végződésű és modernebb hangzású a csfkjenőfalvinál: az ugyancsak *do* végződésű gyimesi *lassú magyaros*nak (8d) és a lassú magyaros ugyancsak Csíkrákoson magnetofonszalagra vett jajnóta párjának (8e) a négyesoros megfelelője. A dal, mint a kottán látható, Csíkbén – sőt, egyetlen faluban is, Csíkrákoson – mindkét formájában, négyesoros versszakként is, hatsoros jajnótaként is megtalálható. Érdekes, hogy a jajnóta kettős zárásai helyén a lassú magyarosban együtemes zárások vannak; az így kimaradt ütemeket az utolsóelőtti két ütem megismétlése pótolja. A keserves és jajnóta változata között a jellemző ritmus- és tempókülönbséget is érdemes észrevennünk. Ne feledjük, hogy a gyimesi jajnóták hangszeres dallamként az aszimmetrikus ritmusú *lassú magyaros* tánc kíséretében szerepelnek s aszimmetria tekintetében is összefüggés van közöttük és a mezőségiék között. Ez utóbbiak szintén lassú táncot – *lassút, cigánytáncot*, stb. – kísérek, s ha nem is olyan szabályosan, mint a gyimesiek, de hajlamosak az aszimmetriára. A szóban forgó 6 soros jajnóta a típus változatlanul maradó zenei terjedelme mellett a Mezőségen 14 sorossá is aprózódhat – ami természetesen csak nagymértékű lelassulás mellett lehetséges (l. a 8 f és g kottát). A záróformulák jellegzetes háromtagúsága is megszűnik: a záró ütemek ritmusa a többihez válik hasonlóvá. Az erősen lelassult tempó és felaprózódás által mégiscsak meghosszabbodó dallam annyira szétfűzött, hogy „eredetijét” már nem könnyű belőle kiolvasni. Mivel a paraszti vonós hangszeres zenében általában a rövid vonások a jellemzők, a lassú dallamokban a negyed értékeket többnyire már maga a tánc kíséret zenész is felaprózza. Ilyen tekintetben is érdemes összehasonlítani csoportunk két utolsó példáját egymással és a többiekkel. A vokális (8f) és a hegedűn játszott hangszeres változat (8g) egymáshoz közeli két mezőségi faluból származik.

Mintegy a szóban forgó példacsoporthoz függelékeként, nézzünk meg kettőt a Seprődi által lejegyzetektől is – olyanokat, melyek a jajnóták közt a szokásostól eltérő, de nem ritka „egyéb” esetekre hívják fel a figyelmet: egy szöveget és egy hegedű után leírtat (8h-i).²¹ A vokális változat a közepéig azonosítható; onnantól kezdve a dallam a kettős záró ütem variált ismétléseiből alakul – három sornak megfelelően, összesen három ismétlésből. A falusi cigányzenésztől származó 16+12 ütemből álló (szintén inkább csak elemeiben felismerhető) változat tulajdonképpen kétszeri eljátszása a dallamnak. Ütemszámában a második fele meg a típus átlagos terjedelmének, csak hogy az arányok itt is eltolódtak: a dallam nyolcadmózzal indul első fele 6 ütem helyett csak 4 ütem, második felében viszont ugyanúgy, mint az első eljátszásában, két ütem többlet van.

A jajnótás bővítésnek – a jajnótává alakításnak – a leggyakoribb eszközei, mint eddigi példáink is tanúsítják, záró formuláhozadás, záró formula ismétlés, valamint a hangértékek aprózása – többnyire felezése, ami szöveges változat esetén a sorok számának megkétszerezéséhez vezethet. Aprózás dolgában lényeges különbségnek látszik a Mezőség és Gyimes között, hogy a jajnótaszerűen aprózott, *lassú magyaros*hoz játszott dallamokban nincs szöveg, ill. amennyiben ilyet szöveggel is énekelnek, az énekelt változatban megmarad a negyed alapegység. A 8d alatti *lassú magyaros* mellé idézzünk olyat is, mely nem 8-as (nyolcszótagos sorokból álló négyesoros strófájú), hanem 11-es dal – ezúttal leginkább a Bartók nyomán ismert *Októbernek, októbernek elsején* – dallamára egyszerűsíthető (9. kotta). E dallamot

Igazi 11-esre egyszerűsíthető jai-nótát találunk viszont Járdányi kidei példái között (10. kotta). Ez is megőrzi az eredetinek feltételezett 11-es keretet (mely ezúttal tripodikus, szemben az *októbernek...* bipodikus soraival), de minden ütemére 8 szótag, vagyis egy sorára – 11 helyett – 24 szótag énekelhető. A hangszeres fogantatást a végén hozzácsapott négyütemes szövegtelen kóda is igazolja. Rokon dallamfűpust képvisel a következő két dallam is: fekete-laki *cigánytánc* és széki *magyar* (11a-b kotta). E dallamok leginkább a 10 szótagos *Bárcsak engem valaki, valaki*²² dallamát juttatják eszünkbe. A *cigánytánc* ütemszáma (dallamrészeinek egymáshoz való aránya) egyezik is emezével, míg a *magyarnak* minden sora egy-egy ütemmel meghosszabbodott (kettős zárást kapott).

Visszakanyarodva az „egyéb” jai-nóta szerkezetekre, ezek közül első két példánk szintén annak köszönheti jai-nóta mivoltát, hogy egyikük szöveges változat s mint ilyen háromsoros „16-osként” szerepelhet (12a-b kotta). A két dallam az ötödik ütemtől egymás változata. Innentől szabályos periódusok („sorpárok”), amihez előtétként mindkét esetben fél periódus („sor”) tartozik; az előtétek azonban nem változatai egymásnak. A széki *magyar* periódus terjedelmű és szerkezetű toldalékát legegyszerűbben a dallam második része erősen elvariált ismétléseként értelmezhetjük. A magyarkirályfalvi *lassút* (13. kotta) szöveges változat már nem, csupán az előbbiekhöz hasonló, sorokra bontható szerkezet s a kettős zárást kapcsolhatja a jai-nótafélékhez. A periódusnak minősíthető második rész előtt itt is (nem szervesen a folytatáshoz tartozó) „sorr” találunk, de kötelező ismétléssel. A periódust pedig egy vele rokon szerkezetű második periódus követi. Az első periódusnak nemcsak a végén van kettős zárást; első négy üteme is a zárást, még hozzá négyeszes zárást benyomását kelti.

A Járdányi által jai-nóták közé sorolt kidei dallamok közt olyat is találunk, melynek szótagszámokkal kifejezett szerkezete: 16, 11, 16, 11 (14a kotta). Ez is kétféléből van összeszerkesztve, de a szabályos, összesen nyolcütemes, két féldallam ez esetben összeforrottnak látszik ugyanúgy, mint a 12 ütemes mérai *csárdás* változat (14b kotta). A kidei dallam négyütemes második felének anyagából a mérai dallamban szabályos, nyolcütemes periódus lett (ami által ebben a dallamban is, mint az iméntiekben, „sor”-„sorpár” jött létre) s ezt a terjedelmet egyensúlyozandó, a dallam első részét (a négyütemes sor) ismételni kell. Az első rész egyébként már közeli történelmi tájakra vezet, amennyiben e dallam változatát Egressy Béni feldolgozásai közt is – második részként – megtaláljuk.²³

Kizárólag hangszeres dallamokat bemutató utolsó példacsoportunk is a jai-nóták tájékára vezet. E dallamok – gyimesközéploki „cigányos lassú csárdás”, valamint szorosan egymáshoz tartozó válaszüti és bonchidai *rika magyar* – szerkesztésmódja ugyanaz, mint a jai-nótáké, s ez, mint az eddigiekben is tapasztalhattuk, nem a szöveges jai-nóták hatásának tulajdonítható, hanem éppen fordítva: annak jele, hogy az ilyenféle improvizált jellegű, záróformula-ismétléssel és a bővítés egyéb eszközeivel való élés a hangszeres tánczene sajátja. A gyimesközéploki dallam nem közvetlen változat, hanem csak anyagában, szerkesztésmódjában és kontúrjaiban hasonlít a két mezőségihez. Mindhárom dallamban a záró formula változata felhasználása, mintegy dallammá variálása a jellemző. A gyimesi dallamban, a kvintről ereszkedő kettős zárást sor után, a folytatás a kettős zárást variált ismétléséből áll. A két mezőségi dallam közül a válaszüti rövidebb. Mint ez a párhuzamos kottából kiderül, azért, mert a bonchidaiak a dallam második fele kötelezően megismétlődik s az ismétlést háromütemes átvezető toldalék (10–12. ütem) köti a dallam végéhez. A kódaszerű rész, ami a két dallamban ezután (a 18. ütemtől) következik, ugyancsak nagyrészt a záró formulából, annak transzponált ismétléseiből keletkezett *esz-en, f-en, g-n, c-n*, végül a bonchidai dallamban, újabb háromütemes átvezetés után, variált kettős zárásként, ismét *c-n*.

A hangszeres játszott jai-nótát gyakran jelölik *cigánytánc* vagy *cigánynóta* címmel, ami hangszeres fogantatásra utal; arra ugyanis, hogy ezeknek a dallamoknak a zenész – a cigány – a letéteményese és szakavatott művelője. Ha pedig elsősorban ő dönt a dallam végleges formájáról, természetes, hogy ezt a hangszeres tánczene céljainak megfelelően, a hangszeres zene eszközeinek felhasználásával teszi. Létrehozhat hagyományos elemekből újabb szerke-

formájáról, természetes, hogy ezt a hangszeres tánczene céljainak megfelelően, a hangszeres zene eszközeinek felhasználásával teszi. Létrehozhat hagyományos elemekből újabb szerkezetet, vagy kész dallamot, pl. népdalt alakít át úgy, hogy az a hangszeres zenei célnak is megfeleljen. „Egy népdal kész zenemű. Ezt nem lehet tovább hígítani vagy széjjelhúzni, vagy meghosszabbítani” – hangzik Kodály határozott kijelentése.²⁴ A jaj-nóta esetében végülis megtörténik a széjjelhúzás és meghosszabbítás, mert a gyakorlati cél, a tánczenei funkcióknak való megfelelés fontosabb, mint a „zenemű” tömörségének megőrzése; emellett a tánczenének nem elsődrendű kritériuma, hogy „zeneműnek” is jó legyen. Mint azonban a példák mutatják, a hígítás többnyire nem hatol a dallam gyökeréig: leginkább csak a dallam vonalán és arányain nem változtat az aprózásról és a fő metszetekben – a középső és a végzárlatnál, ritkábban soronként – záróformula hozzáadásáról van szó. (Dallamrészek ismétlése, főleg variált ismétlése, nem tekinthető jaj-nótás hígításnak; jaj-nótán kívül is természetes dolog.) Ne feledjük el azonban, hogy a dalból lett vagy dallal rokonítható jaj-nóták zöme olyan stílusrétegekben gyökerezik (pl. siratók), melyekben a szoros formai kötöttség nem meghatározó tulajdonság. A lassú tánchoz való jaj-nótákat általában *keservesnek* nevezik s szövegeik valóban ugyanazok, mint a *parlando* keserveseké. Bartóknak annak idején még csak a tánchoz nem énekelhető, igazi keservesek román átvételeiben tűnt fel a rögtönzészzerű bővítés; amiket mi ma jaj-nótának tekintünk, azokkal érdemben nem foglalkozott.

A *lassú*ról, *cigánytánc*ról írva, Martin György megállapítja: „Igen lassú – többnyire a tánckezdő, zenész előtti közös előéneklés funkcióját betöltő – csak ringásból, lépegetésből álló mezőszéki párostáncok szórványosan előkerült változatai tartoznak ide.”²⁵ A zenész tehát bizonyos esetekben dalkísérettel kezdi s ilyenkor az éneklés követelményeihez igazodik; de ha tánc kíséretre vált, az a feladata, hogy vokális dallamból is hangszeres zenét játsszék. Eszerint variálja, hosszabbítja, tagolja a dallamot és vált át hangszeresebb jellegű dallamokra is. Hangszerrel kísért táncban az ének csak tánckiegészítő: megszakításokkal, foszlányokban, leginkább sorpárokra bontva szólal meg, ahogy gyorsabb táncokban a *csujogatas*. Seprődi az egyik jaj-nóta – „Keserves tácnóta” – jegyzetében azt írja, hogy „első és utolsó felére szöveget is énekelnek, de azok olyanok, mint a táncversek és nem tekinthetők tulajdonképeni szövegnek; minden legény hangulata és képessége szerint mást-mást fúj rá [...] Az ismétlőjel közti részre [a dallam megismételt utolsó négy üteme] igen gyakran ezt dalolják tánc közben: Húzzad, Ilyés, keservesen, / Hogy a szívem megrepedjen.”²⁶ Járdányi keidei adatközlője így nyilatkozik a jaj-nótákról: „...ezeket a cigán jáccotta s közbe belecsujogattak. S a szó nem mindig talált a zenével.[...] Csak kinek-kinek ami eszébe jutott csujogatas közbe, aztán énekbe foglalta.”²⁷

A jaj-nóták abban a formában, ahogy az eddigi gyűjtések eredményeként rendelkezésünkre állnak, gyökeres improvizációról nem árulkodnak. Előfordul, hogy ugyanabban a faluban vagy akár ugyanannak az adatközlőnek (különösen zenésznek) a repertorájában többféle változat is található. Ezek azonban állandó változatokként léteznek – többszöri ismétléskor is nagyjából ugyanúgy szólalnak meg – s nem „a pillanatnyi hangulat” szüleményei. Ilyenekből is csak ott találunk nagyobb mennyiséget, ahol régebbi hagyományú hangszeres zenélés folyik és hagyományos táncélet van.

Hogyan osztályozzuk, hová soroljuk a jaj-nótákat? A fentebb elmondottakból és főleg a bemutatott dallampéldákból talán kiderül, hogy szigorú formai (zenei) csoportosításukra még kategórián belül is kevés a lehetőség. Önálló jaj-nóta típusokról is csak erős fenntartással beszélhetünk.²⁸ Leginkább stílus-elemek szerint igazodhatunk el közöttük. Csakhogy a stílus-elemek különböző korszakokhoz, stílusrétegekhez kötik a jaj-nótákat s így nem lehet külön helyük a népzene stílusai között.²⁹ Viszont – közönséges népdalokkal és hangszeres dallamokkal való rokonságuk alapján – kielégítően besorolhatók a meglévő stílusokba.³⁰ A jaj-nóta éppen a stílusok közötti, emellett főleg a vokális és hangszeres zene közötti helyével és közvetítő szerepével érdemel megkülönböztetett figyelmet. Változó strofáiban az improvizáló hivatásos hangszeres zenélés és különböző stílusú népdalok termékeny találkozása pillanatképeinek gazdag gyűjteményét tanulmányozhatjuk.³¹

1a, $\text{♩} = ca 108$ Gyimesközplok 1964, AP 62142

Allegretto $\text{♩} = ca 108$ pizzicato

(Lassi m. 44-45)

1b, $\text{♩} = 112$ Magyarlapid 1969, AP 7643R

(Lassi pontozó)

1c, $\text{♩} = ca 140$ Ördöngösdűvés 1974, AP 109422

(Lassi csárdás)

2, $\text{♩} = ca 138$ Kenszentmiklós 1968 AP 6636a

([„Kistán”] verbeuk)

3, $\text{♩} = 144$ Ökörítő. Martin (1970), 103.22.

Siva-r-va-nyo a eg al-ja, Nemjöl van a fe-jem al-ja, cou-haj-ja

Cyge-re, brabán, ija - zítal meg, fáj a mi-ve-m, te gyó-gyítal meg, ilhaj-ja.

4, Nagyecsed 1961 AP 4243E

Jón a u-ram a kocsmból, ösme-ruma ja-rá-sá-ról, ilhaj-ja.

Já-rá-sá-ról a me-ve-sé-ről fe-té-te gún-dor ha-já-ról, cou-haj-ja.

6d Poco rubato J Molnár György 1914, Katalógus T. 294. lny

Kit-vi-ra-nyi to- vá-ma-m... ..

6e Poco rubato, $\text{♩} = 92-120$

Yer-bi-a te-met-ő-ker-té... ..

6f Presto Papp Géza: Hungarian Dances 1784-1810, Op. 1986, 193. sz.

(25. originelle ungarische Nationaltänze, 4. Heft, 2. n.)

6g Quasi recit. $\text{♩} = 66-96$ Kodály: Árgirus nőtája, Rimnikleütkés (Bp. 1964) II., 30. lny

Büj-do-nék Át-gyi-lus hegye-heu, völgye-heu, Erdőn szőnyöklökön, sziklák hegye-heu.

Büj-do-nkégyedül, csökegyine-nival, Kit el-virt éti - társának ma-ga-val.

7 $\text{♩} = 76$ (Gigantánc) Szamosújvár 1967, AP 6599e

(Lassi)

Var. 6

Orf. 1. Csütöm masasórnor

8a (♩ = ca 69) Kárpólyos-Dalok, BR 12857b
 (= Cigányzónák; vándor)

8b Parlando Csikváros 1958, AP 2510c
 Aj, babánat-kezt-rűség, még a testét is el-leuég. Hát-az-é-ny-lyuk-velem, ||: Még a testét nem-hódra: ||

8c Csikváros 1958, AP 2517b
 Azt gon-dol-tam, amíg e-él, tündér-vig-napok-ot e-él, De én az-az meg-vele-tem, Bá-nat-ot na-pok-ra jüt-tam.

8d Gyimeskőrézslók 1962, AP 5191b
 3/2+3/4 16 4(3) 4(3)

8e ♯ = ca 72 Csikváros 1961, AP 3539a
 Azt gon-dol-tam, ha még e- lék

Ke- rébb vig-na- pot is e- lék még e-zen a vi-lá-gon,

De én ab-ba meg-csa- lód-tam, Bá-na-tot na-pok-ra jüt-tam

és én a cu-dar vi-lá-gon

és én a cu-dar vi-lá-gon

és én a cu-dar vi-lá-gon

és én a cu-dar vi-lá-gon

és én a cu-dar vi-lá-gon

és én a cu-dar vi-lá-gon

és én a cu-dar vi-lá-gon

és én a cu-dar vi-lá-gon

8f Poco rubato, $\text{♩} = \text{ca } 69$ Valaszt 1962, AP 5232 b, f
 Szerelm, ne-re-lem, Alko-rott gőstrellem, Mű-nem-termetű meg Minden fa-te-te-jen,
 $\text{♩} = \text{ca } 50$
 (Lassi) Gyulatelke 1970k. AP 7146a

Minden fa-te-te-jen, Di-ó-fa-le-ve-lem.

Hogy malasztól volna Minden meggyelém. Mese-n malasztól-tam, De el-kerem-től-tam.

Új-ra ma-lasztá-uk, Ha jó-ra a-kadunk, Ha jó-ra es a-ny-re, Ré-gi-ne-re-től-re.

8g $\text{♩} = 108$ Kibéd 1887, Serróni 292. lap
 Fi-at-fal-vi ha-las-to-ba Für-dik egy fe-ke-te csi-la.

Hi-a-ba für-dik a csi-la, Fe-jér ga-lamb nem len so-va;

Hi-a-ba für-dik a csi-la, Fe-jér ga-lamb nem len so-va.

8i Lesson Kibéd 1907, Serróni 404. lap
 (Zártalt tunc)

Fine

dat segno cu al Fine

12a $\text{♩} = 92$ Lőrinczére (1991) AP 15937b 7

É-des-nyelű megát-ko-zott, Mihor a vi-lág-ra le-est...

||: Szerencsém ne legyen róha :|| : Egén ifjúságomra :||

12b $\text{♩} \approx 120$ Szék 1974, AP 9313a

(Magyar nép, hégyes)

13 $\text{♩} = 152$ Magyar királyfalva 1971, AP 7502b

(Lassú)

Fine

14a Poco rubato ($\text{♩} = 92$) Kida 1912 p. Zárdaúj 1973, 94. lap

Édesanyim monda nekem, Mirek a babok nekem. De én arra nem hiszttem, i-lej-je.

De én arra nem hiszttem, Titlám mentél továbbam. Titlám mentél továbbam megam-nak.

14b $\text{♩} = 168$ Mész 1961, AP 4168a

(Csárdás)

15 $\text{♩} = 168$

16 $\text{♩} = 168$

17 $\text{♩} = 168$

15a $\text{♩} = \text{ca } 116$ *Gyimesi kőéplék, 1962, AP 52052*
 („Gigányok lassú csárdás”)

15b $\text{♩} = \text{ca } 120$ *Vadásút, 1969, AP 4157a*
 („Ritka mepper”)

15c $\text{♩} = 126$ *Bonchida, 1961, AP 4162c*
 („Ritka mepper”)

- Almási–Herțea (1970) Iosif Herțea–Almási István: 245 népi táncdallam, Marosvásárhely 1970.
- B.Ö.I. Bartók béla összegyűjtött frásai I. Közreadja Szóllósy András. Budapest 1966.
- Dobszay (1984) Dobszay László: A magyar dal könyve, Budapest 1984.
- Jagamás (1984) Jagamas János: Magyaró énekes népzeneje, Bukarest 1984.
- Jagamás–Faragó (1974) Romániai magyar népdalok. Közzéteszi Jagamas János és Faragó József. Bukarest, 1974.
- Járdányi (1943) Járdányi Pál: A kidei magyarság világi zenéje, Kolozsvár 1943.
- Járdányi (1961) Járdányi Pál: Magyar népdaltípusok, Budapest, 1961.
- Katalógus I. A magyar népdaltípusok katalógusa. Szerk. Dobszay László és Szendrei Janka. Budapest, 1988.
- Kodály–Vargyas Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest (az 1969. évi kiadást használtam).
- Lajtha (1943) Lajtha László: Újra megtalált magyar népdaltípus. Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára. Szerk. Gunda Béla, Budapest 1943, 219–234. lap.
- Lajtha (1954) Lajtha László: Széki gyűjtés, Budapest 1954.
- Martin (1970) Martin György: Magyar táncípusok és táncdialektusok, Budapest, 1970.
- Paksa (1977) Paksa Katalin: A „jaj-nóták” zenei világa. Klny. a Népi Kultúra – népi társadalom IX. kötetéből.
- Sárosi (1987) Sárosi Bálint: A hangszeres magyar népzene ütempáros rétege. Magyar Zene 1987, 335–378. lap.
- Seprődi: (1974) Seprődi János válogatott zenei frásai és népzenei gyűjtése, Bukarest 1974.
- Tari (1985) Tari Lujza: A jaj-nóta-kérdés. Magyar Zene 1985, 148–200. lap.
- Vargyas (1981) Vargyas Lajos: A magyarság népzeneje, Budapest, 1981.

JEGYZETEK

¹Bartók Béla: Népzene és a szomszéd népek népzeneje (1934), BÖI 421. lap. valamint ugyanerről Bartók B.: A magyar népdal (1924; legújabb kiadás 1990; I. a 30. lapot), BÖI 124. lap.

²Lajtha 1943, 219. lap.

³Járdányi 1943, 19. lap.

⁴Paksa 1977, 279. lap.

⁵Vargyas 1981, 141. lap.

- ⁴Paksa 1977, 279. lap.
- ⁵Vargyas 1981, 141. lap.
- ⁶Dobszay 1984, 334. lap.
- ⁷Tari 1985.
- ⁸Jagamas-Faragó 1974, 426. lap.
- ⁹Az első kettőt I. Kodály 1969, Bartók 1924, Járdányi 1961. I.; a harmadikat Sárosi B.: *Zenei anyanyelvünk*. Budapest 1973, 275. lap.
- ¹⁰Lehetett ez a formaelv pl. a Balassi versszak is – bár ott két egyforma rövidebb sort követ egy eltérő hosszabb.
- ¹¹Járdányi (1943, 94. lap) jaj-nótaként közli, Tari L. (1985, 150. lap) a jaj-nóta korábbi nagyobb elterjedése maradványának tekinti. Vannak a dallamnak olyan változatai is, melyekben az első két sor nyolcad egységekből áll; pl. Jagamas 1984, 60. sz., valamint Almási-Herterea 1970, 175. sz. Egyébként azonban változatlan, egyedi szerkezet és szövege is mindig azonos.
- ¹²A mákófalvi dalt Szendrei Janka a pszalmizáló típusokhoz sorolja; I. Katalógus I, 116. lap.
- ¹³A „16-osokat” bemutató tanulmányában Lajtha már felhívta a figyelmet a galántai dallam jaj-nóta rokonságára; I. Lajtha 1943, 219. lap. A széki dallamra pedig emennek változataként először Vargyas figyelmet; I. Kodály-Vargyas 1969, 340. sz. A dallamcsoport tágabb rokonságára *A magyar népdaltípusok katalógusának* Dobszay László által készített siratőfejezetében találunk kitekintést; I. főleg a Katalógus I. 292-294. lapján a II/24-27. típusokat.
- ¹⁴A g-c váltakozásról, azaz az V-1-es ütempárcsoportról I. Sárosi 1987. 337-343. lapot; a Rákóczi nótáról ugyanott 340-341. lapot, valamint a 17. dallampéldát a 358. lapon.
- ¹⁵L. pl. Sárosi 1987. 360-361. lapon az 51-57. sz. dallampéldát.
- ¹⁶Franz M. Böhme: *Geschichte des Tanzes in Deutschland*. Leipzig 1866, 184. lap.
- ¹⁷Szabolcsi Bence: *Haydn és a magyar zene*. In: *Zenetudományi tanulmányok (VIII.) Haydn emlékére*. Budapest 1960, 489-490. lap. *A Kakas a szemeten...* dalról I. Bartha Dénes jegyeztet: Pálóczy Horváth Adám dalgyűjteménye. Budapest 1953, 619. lap.
- ¹⁸Ugyanerről a típusról I. még Sárosi B.: *Egy jaj-nóta*. *Magyar Zene* 1991/2. 181-184. l.
- ¹⁹Bartalus István: *Magyar népdalok – Egyetemes Gyűjtemény I.*, 1873, 108. lap; Dr. Fabó Bertalan: *A magyar népdal zenei fejlődése*. Budapest 1908, 237. lap.
- ²⁰Seprődi 1974, I. 34., valamint 93., 101., 102., 106., 107. sz. darabját. Jegyzeteiből nem derül ki, hogy a dallamok variáns mivoltára figyelt volna.
- ²¹Seprődi 1974, I. és 101. sz. Az utóbbinál megjegyzi: „Cigány után, de cífrázatok nélkül.”
- ²²L. pl. Járdányi 1961, I. 68. lapon.
- ²³V.ö. Sárosi 1987, 342. lap és (a 357. lapon) 4. kotta. Jaj-nóta és népies dal kapcsolatára további példákat is lehet felsorolni. A *Kalapom szememre vágom...* szövegű dalnak pl. Jobbágytelkéről gyűjtötték jaj-nóta változatát, I. a Zenetudományi Intézetben: AP 4382T és AP 6416h jelzet alatt. Az eredeti dalt I. pl. Színi Károly: *A magyar nép dalai és dallamai*. Pest 1865, 150. sz. alatt. Jagamas-Faragó 1974, I. sz. ugyancsak népies dal eredeti jaj-nóta.
- ²⁴Kodály Zoltán: *Utam a zenéhez – Öt beszélgetés Lutz Besch-sel*. Budapest 1972, 50. lap.
- ²⁵Martin 1970, 91. lap. Talán éppen a zenészeket körülálló legénycsoport tánc előtti énekléséből támadt az a C. Sachs könyvében található félreértés, mi szerint a magyar tánc – a lassúból és frissből álló csárdás – *lassúja* férfi kórtánc. Curt Sachs: *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin 1933, 66. lap.
- ²⁶Seprődi 1974, 399. lap
- ²⁷Járdányi 1943, 19. lap. Ugyanott, a 20. lapon, Járdányi a jaj-nótáknak ilyen megjelöléseit is rögzíti: „hajnali cigántánc”, „hajnali keserves”, „cigánkesergő”.
- ²⁸Lajtha „16-os” „népdaltípusa” természetesen nem típus, hanem meglehetősen heterogén dallamcsoport. Ami pedig a 16-os, mint verssor-típus illeti, maga Lajtha is így ír: „...tulajdonképpen sohasem fordul elő 16 szótagú sor, hanem mindig két összetett 8 szótagú.” Arany János Szibinyáni Jank című verse, amit irodalmi párhuzamként említ, nem lehet érv a „16-osok” mellett, már csak azért sem, mert ugyan kétsoronként rimel, de 8 szótagos – nyolc soros versszakokba van írva. Emellett a „16-osokban” általában nyolcszótagonként rimelnek a sorok. V.ö. Lajtha 1943, 229. lap.
- ²⁹Paksa 1977, 285. lap: „...egy stílust alkotnak. A stílus kapcsolata a régi dallamokkal közvetlenebb, szervezesebb, mint az új stílussal.” – Vargyas 1981, 141. lap: „Ez tehát olyan új stílus Közép-Erdélyben, mint a magyarországi részekben kialakult új stílus.” – Tari 1985, 149. lap: „A jaj-nóta mára stílussá, sőt stílusokká nőtte ki magát, melyeknek meghúzhatók történelmi és időrendi körvonalai.”
- ³⁰L. pl. a Katalógus I. első és második fejezetében a Szendrei Janka és Dobszay László által elhelyezett jaj-nótákat.
- ³¹Kéziratombefejezése után jutottam hozzá Szenik Ilona: Adalékok a bővült soros népdalok kérdéséhez c. tanulmánya kéziratához. A szerzős túlnyomórészt a legutóbbi időköznyomatásban megjelent (szöveges) jaj-nótákat vizsgálja. A jaj-nóták közötti, kategórián belüli eligazodáshoz módszerként a dallamszerkesztés belső arányaihoz való igazodást ajánlja. Végső következtetéseinek első mondata: „A bővült sorok nem önálló stílust, hanem metrikai-ritmikai csoportokat alkotnak valamely dallamstíluson, közelebbről valamely típuscsoporton belül.”

KIRÁLY PÉTER:

A ZENE JÁNOS KIRÁLY UDVARÁBAN*

János király 1526 és 1540 közötti udvarának zeneéletéről eddig csak igen keveset tudunk. A mohácsi csata utáni másfél évtizedből jobbra csak elszórt adatmorzsákáltak rendelkezésre. Így viszont végül is érthető, hogy zenetörténetírásunk is elfogadta azt a közkeletű tételt, hogy a mohácsi katasztrófa egyben a magyar királyi udvar korábbi kulturális életének teljes felbomlását és megszűnését eredményezte. Haraszti Emil szerint: „Mohács törli le a magyar szellem arculatáról a nyugati művészet vonásait”, és Szabolcsi Bence is úgy ítélte meg, hogy „Buda és Visegrád humanista műveltsége, renaissance pompája, a magyar-európai kultúra ragyogó álma a 16. század elején egy csapásra véget ér...”¹ Kétségtelen, hogy zenetörténeiszink véleményalkotására is hatással lehetett János király korának általánosan tapasztalható alulértékelése, és az a napjainkig kimutatható szelektív történelemszemlélet, amely – bármennyire furcsának tűnhet is – javarészt a János elleni intenzív Habsburg propagandamunka máig tartó eredménye, és amelynek következtében Jánossal kapcsolatban többnyire csak a negatív vélemények hangsúlyozódnak, elsősorban ezek váltak általánosan elfogadottakká.² Most azonban, hogy nem is olyan régen előkerült János király udvarának egynehány – eddig nem ismert – számadása, amelyek 1531 elejére keltezhetőek, s amelyekben zenészekről is található feljegyzések,³ meg kell hogy változzon János király korának zenetörténeti megítélése. Az újabb dokumentumok alapján és a már korábban ismertté vált adatok segítségével, valamint egy-két eddig figyelembe nem vett, illetve tévesen értelmezett forrás nyomán ugyanis viszonylag részletes és átfogó képet alkothattunk János király udvarának zeneéletéről és zenekultúrájáról, s ez a kép egészében véve pozitív: alapján hasonló ahhoz, ami Mátyás, II. Ulászló és II. Lajos udvarából ismert.

Az alábbiakban következnek a János király idejéből jelenleg ismert adatok:

TROMBITÁSOK ÉS MÁS FÚVÓSOK

II. Lajos és János király egykori káplánja, Szerémi György tudósít arról, hogy 1526 november 11-én Szapolyai János király koronázása után húros hangszerek és dobok meg sípok (fúvós hangszerek) hangjával ünnepeltek („Triumphant in citaris in timpanis, in tibiis canen- [tes]”). Ugyancsak Szerémi számol be arról is, hogy amikor 1529 októberében Szolimán visszavonuló csapatai távoztak Buda alól, akkor János a várfalakon elsüttette az ágyukat, s a trombitások sípjaikon (!) szépen, kellemes hangon játszottak („in tybiis [!] tubicinatores pulchre canebant amena voce ...”).⁴ Egy másik emlékiró, Zermegh János, viszont Buda 1530-as ostroma kapcsán arról emlékezett meg, hogy a síposokat („tubicines”) a várfalakra állították, hogy a védelemben részt vegyenek.⁵ Egy, az ostrom után készült feljegyzés tanúsága szerint a harcban jeleskedő, és ezért megjutalmazott királyi szervitorok között volt egy bizonyos *Matthias Trombytas* is.⁶

A bevezetőben említett 1531-es, február-márciusi, számadásokban hat udvari trombitás és a hozzájuk tartozó dobos szerepel rendszeresen. Név szerint: *Bornemyza, Martinus, Jane, Michael, Michael Kys, Joannes Lengyel* (illetve másutt: *Jane Polyak*) trombitások és *Janos dobos* (illetve másutt: *Jane timpanista*).⁷

Megjegyzendő, hogy ezekben a számadásokban két alkalommal is síposoknak (fafúvósok-

*Az MTA Irodalomtudományi Intézet Reneszánsz-Kutató Csoportjának 1990. január 17-én tartott vitaulésén elhangzott előadás kissé bővített változata.

nak), vagyis „tubicines”-nek nevezik a trombitásokat a helyes „tubicines” helyett. Ez azt mutatja, hogy a két kifejezést – mint az Szeréminél is látható – gyakran összekeverték, és figyelmeztet arra, hogy elképzelhető, hogy más alkalommal is, amikor síposokról (fafúvósokról) olvashatunk, akkor valószínűleg trombitásokra kell gondolnunk. Így lehet ez például az Zermegh-féle idézetnél, ahol a trombitás logikusabbnak látszik.

Teljesen világosan megkülönbözteti viszont a sípost és a trombitást Brassó város 1538 december 2-i számadása, amelyben arról olvashatunk, hogy a király síposainak és trombitásainak („fistulatoribus ac tubicinatoribus regiae maiestatis”) itala nyolc forintot adtak.⁸ Zermegh beszámolója János és Izabella 1539 februárjában tartott esküvőjéről ugyancsak azt említi, hogy ott sípok (fafúvós hangszerek) és trombiták is szóltak („tibiae, buccinae”), valamint ugyanő ír arról is, hogy amikor az Erdélyben tartózkodó János királyhoz eljutott a hű fia, János Zsigmond, megszületéséről, akkor elsütötték az ágyukat, megfújták a trombitákat és verték a dobokat („Quod tam apud regem, quam apud milites, testatae sunt cerebrae bombardarum eiaculationes, clangor tubarum, et tympanorum strepitus”).⁹

Jelenleg mindössze ennyit tudunk a királyi fúvóshangszerekről.¹⁰ Ennek ellenére az biztosra vehető, hogy János király mellett mindig is voltak trombitások és velük együtt egy dobos. A korban ugyanis a trombita és a dob szignálhangszer szerepén kívül hatalomjelző funkciója miatt is nélkülözhetetlen volt minden uralkodó számára. Igen jól jellemzi ezt Bethlen Gábornak egy velős megjegyzése az 1619-es Küküllővári Zsinatnak a zenét korlátozni akaró határozatára, amikor is röviden közölte: „Dob, trombita nélkül mi nem járhatunk.”¹¹

Mint látható, az 1531-es számadások János király hat udvari trombitását említik. Ez a szám lényegében megfelel a más magyar királyi udvarokból ismert létszámnak. Beatrixtól 1493-ból hat, II. Ulászlótól 1494–95-ből hat–kilenc, II. Lajostól 1525–26-ból hét trombitásról vannak dokumentumok.¹² A korabeli külföldi források ezzel szemben általában némileg több udvari trombitásról szólnak. Így Miksa császárnak uralkodása vége táján tizenkét trombitása volt, s a Habsburg udvarból a XVI. század első feléből kilenc–tizenhat főről tudni. A lengyel királynak 1518-ban Krakkóban tíz trombitás állt a szolgálatában, míg ugyanez idő tájt Königsbergben nyolc–tizenegy alkalmazásáról szólnak a dokumentumok.¹³

A János király trombitásai által játszottakról és e muzikusok képességeiről, tudásáról a források nem tudósítanak. Így viszont nem állapítható meg egyértelműen, hogy János király trombitásai csak katonai trombitások (német kifejezéssel: „Feldtrompeter”) voltak-e, avagy akadt közöttük olyan is, aki – a korabeli gyakorlatnak megfelelően – az igényesebb clarino játékhoz is értett.¹⁴ Mindenesetre Szeréminek a szépen, kellemes hangon játszó trombitásokról szóló megjegyzése alapján ez utóbbi is valószínűnek látszik.

A trombitások a korabeli igényeknek és szokásoknak megfelelően egyrészt különféle szignálokat, másrészt viszont többé-kevésbé improvizált tusokat és fanfárokot fújtak. Az egykori gyakorlatot jól jellemzi V. Vilmos bajor herceg egy 1585-ben írt levele, amelyben azt említette, hogy az, amit a trombitásai asztali zenének játszanak, „az nincs leírva, hanem csak úgy fejből játszik”.¹⁵ A Viectoris kódex egy csokorralalót megőrzött XVII. századi trombitafanfárokban.¹⁶ Ezekről – már csak a trombita adottságai miatt is – lényegében nem nagyon különbözhetnek a XVI. század elejének fanfárjai sem. Valószínű, hogy effélek János király udvarában is felhangozhattak. Feltehető az is, hogy János király trombitásai – miként az Európa szerte szokásos volt – asztali zenét is szolgáltattak.¹⁷

A trombitásoknál jóval kevesebbet tudunk az egyéb fúvóshangszerekről. Mint látható, több bizonytalan adat mellett mindössze két olyan ismert – az 1538-as brassói számadás és Zermegh beszámolója az 1539-es esküvőről – amelyben trombitások és egyéb fúvósok egymás mellett említődnek. Jelenleg nem deríthető ki, hogy kik voltak ezek a muzikusok, mennyi ideig szolgáltak, s milyen hangszereken/hangszereken játszhattak.

KÁPLÁNOK

Jelenleg János király öt káplánjáról ismertek dokumentumok. A ferences rendi Hardi Gellért volt a kápolna igazgató („magister capellae”),¹⁸ s vele együtt említ Szerémi egy másik ferences szerzetest, Thomast, aki Karácsonyi János szerint azonos volt Patai Tamással.¹⁹ Az

1527-től János király mellett álló Fráter György egy 1538-as oklevélben budai káplánnak is nevezte magát („capellanusque et provisor castri Budensis”),²⁰ s 1526 óta Szapolyai káplánja volt Szerémi és annak társa, a csak keresztnevéről ismert Stephano (István?). Mellettük még említi Szerémi Lajos király két egykori káplánját, Tatai Miklóst és a pesti Georgius Raz-t (Rác?) – az utóbbit jóhangú énekesként jellemzi –, akik 1526 őszén a budai várba bevonulók Szapolyaival együtt voltak,²¹ de jelenleg nem tudható, hogy ő továbbra is Jánost szolgálták-e.

A káplánok természetesen elsősorban egyházi feladatokat láttak el az udvarnál. Ebben pedig szorosán beletartozott a liturgia énekelt részeinek megszólaltatása is.²² Ez Budán is elsősorban egyszólamúan történhetett (gregorián), hiszen például a németországi fejedelmi kapellákban egészen a század közepéig főként egyszólamban énekeltek, s még V. Károly császár udvarában is csak különleges alkalmakkor szólt meg a mise többszólamban. Ezzel szemben ismertek viszont arról adatok, hogy a császári udvarban bizonyos zsolnárokat egyszerű többszólamúságban énekeltek.²³ Ilyesmi János király udvarában is elképzelhető. Annál is inkább, mert a magyarországi organális gyakorlatnak több helyről is fennmaradtak korabeli emlékei.²⁴

János káplánjai közül Szerémi és Stephano lehetett képzett muzsikos, *cantor*. A többiek esetében külön zenei aktivitásról nem ismertek adatok.

Szerémi 1526 őszén csatlakozott Szapolyai Jánoshoz és azután mindvégig kitartott János király pártján. Noha Szerémi iskolázottságáról nincsenek források – emlékiratának rossz latinját sokan kifogásolták –, az azonban az emlékirata alapján világos, hogy rendelkeznie kellett zenei képzettséggel. Mint írta, 1510 táján már előénekes volt a gyulai templomban, s a későbbiekben is *cantorként* működött.²⁵ Emlékiratában számtalan apró megjegyzés található a zenéről, elsősorban természetesen az egyháziról. Talán nincs is még egy olyan korabeli hazai emlékirat, vagy krónika, amelyben ennyi zenei adat szerepelne. Teljesen világos, hogy Szerémi számára a zene – elsősorban a vokális zene – jelentette azt a területet, ahol a legotthonosabban mozgott. Figyelemre méltó, hogy egy helyen, II. Lajos korának eseményeiről szólva arról ír, hogy a kincstárnok „egy énekesfiút sem adott volna valamennyiükért” („ipse quidem unum puerum discantistam non dedisset super omnes eos”).²⁶ A *discantista* kifejezéssel Szerémi egyértelműen a többszólamú zenében résztvevő fiúszopránra utalt.²⁷ Még ennél az adatnál is érdekesebb Szeréminek az a megjegyzése X. Leó pápáról, hogy az egyházfő jeles muzsikos volt, és szerzett egy motettát is („et iste erat valde musicus; et iste composuit unam mutetam ...”).²⁸ Ez ugyanis azt mutatja, hogy Szeréminek lehetett fogalma arról, hogy mi a motetta; vagyis a korszak egyik legjelentősebb többszólamú vokális műfaja és egyben formátípusa. Kétségtelen tehát, hogy Szerémi rendelkezett bizonyos fokú ismeretekkel a többszólamú zenéről is.

Stephano káplán – akárcsak Szerémi – 1526 őszétől fogva állt Szapolyai János szolgálatában, s jelenleg a legutolsó biztos adat 1531-ből ismert róla.²⁹ Tekintetbe véve azonban a források szűkösségét nem tartható kizártnak, hogy még később is János királyt szolgált. Stephano káplán feltehetően azonos II. Lajosnak azzal a hasonló nevű káplánjával („Stephano capellano Regie Maiestatis”), aki 1525. április 9-én a mise énekléséért egy pint bort kapott.³⁰ Az, hogy Stephano feladata János király udvarában Szerémiével azonos lehetett, onnan sejtendő, hogy Szerémi az emlékiratában Stephanot rendszeresen társaként említi (pl.: „Socio meo Stephano”).³¹

A korabeli kapellák nagyságáról eléggé különböző szám adatok ismertek. II. Ulászlónak öt, II. Lajosnak kilenc káplánjáról tudni, míg Ferdinándnak 1527-ben szintén öt káplánja volt.³² Találhatók azonban adatok ezeknél kisebb, illetve jóval nagyobb létszámú külföldi kapellákról. Más országokban – ahol voltak – a kapellához tartoztak a kórusénekesek és az énekesfiúk.³³ Ilyenekről János király idejéből mindeddig nincs forrásunk. Pillanatnyi ismereteink alapján úgy tűnik, hogy a Mohács utáni magyar udvarban nem volt kórus. Ez – ha a ma alkotott képünk valóban megbízható – akkor a korábbi időszakokhoz képest mindenképpen visszaesést jelentene, hiszen Mátyas és Beatrix, valamint Lajos és Mária udvarából ismertek énekesek, s II. Ulászlótól is vannak adatok énekesfiúkról.³⁴ Itt azonban az igazság kedvéért megjegyzendő, hogy János király udvara még akkor sem tartható teljesen korsze-

rútlennek, ha a kórus hiányát illető nézet helytálló, mivel például az idő tájt a lengyel királynak, Zsigmondnak, sem volt kórusa.³⁵

ORGONISTA

János király udvarából jelenleg név szerint nem ismert ugyan orgonista, de az egyik 1531-es számadás a muzsikuskok („musicí”) után magyarul egy „orgonás”-t is említ.³⁶ Zermegh pedig az 1539-es királyi esküvő kapcsán a hangszerek között utal két billentyűs hangszerre, a regálra és a virginalra („regalia, virginalia”).³⁷ Ezeknek az adatoknak alapján tehát talán feltehető, hogy János királynak hosszabb időn keresztül volt udvari orgonistája.

Az udvari orgonista más országokban rendszerint a kapellához tartozott.³⁸ Kérdés, hogy esetleg János orgonistája is nem éppen a káplánok között lenne keresendő. Ezzel kapcsolatban figyelemre méltó, hogy a *Memoria rerumban* az olvasható, hogy amikor Szulejmán 1541-ben elfoglalta Budát, akkor beszéltek, hogy „az orgonát is futatá a királi kápolnában”.³⁹ Eszerint a kápolnabeli hangszer nem csak a vár 1526-os elfoglalását és kifosztását vészelhette át, hanem a következő évek ostromait is.

MUZSIKUS („MUSICO, MUSICI”)

Az előbbieken említett 1531-es számadásban az „orgonás” előtt a sorrendben közvetlenül muzsikuskok („musicí”) szerepelnek.⁴⁰ A dokumentumból sajnos nem derül ki, hogy a bejegyzés milyen zenészekre vonatkozott, és hogy az hány személyre értendő. Elképzelhető, hogy csak a későbbiekben tárgyalandó Geszthy Lászlóra és Mathias Fanal lantosra, valamint esetleg talán Fanal szervitorára vonatkozott – akik egy másik 1531-es számadásban is szerepelnek –, de az sem kizárt, hogy még további, jelenleg ismeretlen személyek is ideértendők lennének.

Egy további királyi muzsikusra Verancsics Antal levelezésében találunk utalást. E szerint 1538 és 1540 között János király udvarában szolgált a milánói Mathias Marigliano,⁴¹ X. Leó pápa egykori belső zenésze, aki 1514 és 1521 között mutatható ki a nagy zenekedvelő pápa magánzenészei között. Mariglianot a római források „musicico segreto”-ként említik.⁴² Ebből világos, hogy – a hazai történeti és zenei munkákban F. X. Haberl nyomán olvashatókkal ellentétben – nem énekes, hanem hangszeres zenész volt. Az, hogy milyen hangszeren/hangszereken játszott, nem tudható. Az azonban, hogy Marigliano mind a római dokumentumok, mind pedig Verancsics „musicico”-nak nevezik, azt jelzi, hogy az olasz tanult, elméletileg képzett muzsikusk lehetett.⁴³

(folytatjuk)

JEGYZETEK

¹Haraszi Emil: Zene és ünnep Mátyás és Beatrix idejében. In: Mátyás király emlékkönyv. II. Budapest, (1940) 294.; Szabolcsi Bence: A magyar zenetörténet kézikönyve. Budapest, 1955². 14.; Vö. továbbá: Zolnay László: A magyar zene régi századaiból. Budapest, 1977. 345.; Szendrey Janka: A középkori magyarországi zene története. In: Kódexek a középkori Magyarországon. (kiállítási katalógus) Budapest, 1985. 73.; Talán az említett felfogás magyarázza, hogy a Magyarország zenetörténete I. kötetének (Budapest, 1988) harmadik fejezetében Falvy Zoltán egyetlen szót sem ejt I. János udvaráról, noha a cím szerint ez a rész egészen 1541-ig tárgyalná a magyar királyi udvar zenetörténetét.

²Vö.: Makkai László: Mindszenti Gábor emlékirata. In: Mindszerinti Gábor diáriuma öreg János király haláláról. Budapest, 1977. 34–42.; Barta Gábor: A Sztambulba vezető út. Budapest, 1983. passim; Uő.: Humanisták I. János király udvarában. In: R. Várkonyi Ágnes szerk.: Magyar reneszánsz udvari kultúra. Budapest, 1987. 193. és köv.

³OL. E 185 (Nádasdy lt.) 30. t. 58. cs. fol. 396–7, 524–5, 609^v, 612.; Lt. 43. ca. fol. 33^v–35^r, 38^v, 41^v–42^v; ill. E. 144 (Történelmi Emlékek). Köszönettel tartozom Bárdos Kornélnak, aki az OL. Történelmi Emlékek anyagában őrzött számadásoknak Détsy Mihálytól kapott fotóit átadta nekem, és ezzel ráirányította figyelmemet János király korára és további kutatásra ösztönözt. A feljegyzésekben említett udvari személyek és a dokumentumok keletkezési idejének meghatározásában nyújtott segítségükért köszönettel tartozom Ritoók Zsigmondénak és Barta Gábornak.

⁴Wenczel Gusztáv közr.: Szerémi György emlékirata Magyarország romlásáról. Pest, 1857. 140, 270.

⁵Joannes Zermegh: Rerum gestarum inter Ferdinandum et Ioannem. In: Johann Georg Schwandtner közr.: Scriptorum rerum Hungaricarum. Wien, 1746. 406.

⁶Barabás Samu: Két adat Buda 1531-iki [!] ostromához. Történelmi Tár 1888. 799.

- ⁷OL. E 185. 30.t. 58.cs. fol. 524-5. (Buda, 1531. II. 5.) A számadás tisztázata (OL. E 144) a neveket nem közli; OL. E 185. I.t. 43.cs. fol. 38^v (1531. III. 10.) A Nádasdy levéltárban még öt további olyan 1531-re datálható királyi számadás szerepel, amelyek név nélkül utalnak János hat trombitására és a dobosra: OL. E 185. 30.t. 58.cs. fol. 396-7, 609^v, 612^v és I.t. 43.cs. fol. 33^v, 35^v, 41^v.
- ⁸Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt in Siebenbürgen. II. Brassó, 1886. 591.
- ⁹Zermegh i.m. 414.
- ¹⁰Kubinyi András felvetette, hogy az 1531-1538 között János király által kiállított oklevelekben szereplő Joannes Trombitás, aki a budai városi tanács tagja volt, azonos lehetett II. Lajos Joannes Budai nevezett trombitásával, és később Jánost szolgálhatta. Ez ugyan nem elképzelhetetlen, bizonyítani azonban jelenleg nem lehet. Vö.: Kubinyi András: Spilleute und Musiker von Buda (Ofen) in der Jagello-Epoche. Studia Musicologica. 9(1967) 80-81.; Uő.: Budapest története a későbbi középkorban. In: Gerevich László szerk.: Budapest története. II. Budapest, 1973. 219.
- ¹¹Illés Géza közr.: Az 1619. évi kükküllővári zsinat felterjesztése Bethlen Gábor fejedelemhez. Református Szemle. Kolozsvár, 1934. 27. sz. 501-505.
- ¹²Vö.: Kandra Kabos: Bakács kódex. In: Uő. szerk.: Adatok az egri egyházmegye történelméhez. Eger, 1887. (Kandra azonban a trombitásokat tévesen nem Beatrix, hanem Bakócz Tamás zenészeinek tartotta.); Johann Christianus Engel: Geschichte des Ungrischen Reichs. Halle, 1797.; Uő: Monumenta Ungrica. Wien, 1809.; Fraknói Vilmos: II. Lajos király számadási könyve. Magyar Történelmi Tár. XXII. 1877.
- ¹³Martin Ruhnke: Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusiklegien im 16. Jh. Berlin, 1963. 259-260, 292-3.; Elzbieta Zwolinska: Studie über die Musik am Hofe der letzten Jagiellonen. In: Florilegium Musicologicum Helmut Federhofer zum 75. Geburtstag. Tutzing, 1988. 504.
- ¹⁴Vö.: Ruhnke i.m. 281-282.
- ¹⁵Wolfgang Boetticher: Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis. Kassel, 1963. 24.
- ¹⁶Ferenci Ilona - Marta Hulková: Tabulatura Vietoris. Budapest, 1966. 213-229. Musialia Danubiana 5.
- ¹⁷A lengyel udvarban a XVI. sz. közepén a *fișulatorok*nak például kötelező volt a trombitásokkal együtt rendszeres asztali zenét szolgáltatni a királynak. Vö.: Zwolinska i.m. 507.
- ¹⁸Vö.: Karácsonyi János: Szt. Ferenc rendjének története Magyarországon. II. Budapest, 1924. 22.; Bunyitay - Rapács - Karácsonyi: Egyháztörténeti emlékek a magyar hitújítás korából. II. Budapest, 1904. 186-187. és III. Budapest, 1906. 562.; Megjegyzendő, hogy a „magister capellae” cím a XVI. sz. elején csak annyit jelentett, hogy az illető az udvari kapella vezetője, gondviselője, nem utalt azonban feltétlenül zenészre. Vö.: Ruhnke i.m. 271-273. és uő.: Kapelle. In: MGG. VII.; Nino Pirrotta: Music and (Cultural Tendencies in 15th-Century Italy. Journal of the American Musicological Society. 19 (1966) 132-134.
- ¹⁹Szerémi i.m. 180-181.; Karácsonyi i.h.
- ²⁰Bunyitay Vionce: A váradi püspökség története. I. Nagyvárad, 1883. 396.
- ²¹Szerémi i.m. 130, 131.
- ²²Vö.: Ruhnke 1963. 271. és köv.; Ruhnke: Kapelle; Sz. Farkas Márta: Udvari zene, királyi muzsikuskor Mátyás korában. In: Rajeczky Benjamin szerk.: Magyarország zenetörténete I. Budapest, 1988. 109.
- ²³Vö.: Ruhnke 1963. 275.
- ²⁴Vö.: Rajeczky Benjamin: Tobbszólamúság. In: Uő. szerk.: Magyarország zenetörténete. I. Budapest, 1988. 431. és köv.
- ²⁵Vö.: Szerémi i.m. 1, 44-45, 128.; Szigeti Kilián: A budai hajdani várkapolna zenei élete a XIV-XVI. században. Magyar Zene. 9(1968) 423. Megjegyzendő, hogy a Szigeti által említett váradi kanonoki javak mellett Szerémi 1527-ben még miskolci javadalmat is kapott János királytól.
- ²⁶Szerémi i.m. 95.
- ²⁷Vö.: Manfred Bukofzer: Discantus. In: MGG. III. 559-560.
- ²⁸Szerémi i.m. 55.
- ²⁹Szerémi i.m. 130, 178, 180.; OL. E. 144. Történelmi emlékek. (1531. II. 5. Buda.)
- ³⁰Fraknói i.m. 137.
- ³¹Szerémi i.m. 178-180.
- ³²Lásd a 22. jegyzetet, valamint Bruno Hirzel: Dienstinstruktion und Personalstatus der Hofkapelle Ferdinand's I. aus dem Jahre 1527. Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 10(1908/9) 154.
- ³³Vö.: Ruhnke 1963. passim
- ³⁴Lásd Harasztí i.m. 302. és köv.; Sz. Farkas i.m. 111. és köv.; Szigeti i.m. 421, 423.; Othmar Wesely: Beiträge zur Geschichte der Hofkapelle Lajos' II. Jagello Königs von Böhmen und Ungarn. Festschrift Bruno Stäblein. Kassel, 1967. 293-300.
- ³⁵Zwolinska i. m. 502.
- ³⁶OL. E 185. I.t. 43.cs. fol. 42^v
- ³⁷Zermegh i.m. 414.
- ³⁸Vö.: Ruhnke: Kapelle; Ruhnke 1963. 271. és köv.
- ³⁹Bessenyei József közr.: Memoria rerum. (Verancsics évkönyv.) Budapest, 1981. 75.
- ⁴⁰Lásd a 36. jegyzetet.
- ⁴¹Vö.: Szalay László közr.: Verancsics Antal összes munkái. VI. Vegyes levelek 1538-1549. Pest, 1860. 39, 135, 138, 140.; Kubinyi András: A budai királyi udvar zenei életéhez a XVI. század elején. Magyar Zene. 16(1975) 391.; Uő: Huszti Márton II. Ulászló király udvari muzsikusa. In: Magyar zenetörténeti tanulmányok. Budapest, 1969. 65-74.
- ⁴²Vö.: Fr. X. Habert: Bausteine für Musikgeschichte. III. Leipzig, 1888. 67.; Herman - Walther Frey: Regesten zur Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle. Musikforschung 9(1956). 47-48.
- ⁴³Vö.: Sz. Farkas i.m. 110.

KASSAI ISTVÁN:

ADATOK AZ ERKEL-KUTATÁSHOZ I. RÉSZ A „CSEL”-VARIÁCIÓK

KAPCSOLAT KÉT SZERZŐI KÉZIRAT KÖZÖTT

Erkel Ferenc összes zongoraművének megtanulása folyamán bukkantam rá azon az összefüggésre, amely végső soron egy olyan nagyméretű zongoramű felfedezését jelentette, amely a maga teljességében a zenetudomány előtt sem volt ismert.

A „Csel”-variációkról dr. Legány Dezső monográfiájában olvashatunk bővebben, a 2., 8., 13., 14. számok alatt. A leírt négy mű-variánsból mindössze egynek van meg a kottája, az is töredékes. Az autográf címe: *Begleitungs Stümen zu den Csel Variationen von Franz Erkel*. Mivel ez a kézirat (L. 14.) ráadásul befejezetlen vonósötös kíséretet is tartalmaz, számomra eleinte nem volt túlságosan vonzó. Hálátlan időöltés egy duplán félbehagyott mű megtanulása.

Annál inkább érdekelt az L. 15. alatt ismertetett „*Adagio és Presto*”. Igaz, hogy a kézirat oldalszámozásából kiderült, hogy a darab eleje hiányzik, de ennek ellenére önmagában is előadható, nem hat csonkának. Nagy élvezettel tanultam meg ezt az igen hatásos művet.

Később ismét kezembe került az L. 14. kézirat, és az „*Adagio és Presto*” ismeretében rögtön feltűntek az összefüggések. Gyorsan megrendeltem hát a „*Begleitungs Stümen...*” kézirat fénymásolatát is.

A két kézirat pontos adatai:

1. „*Begleitungs/ Stümen zu den/ Csel Variationen/ von/ Franz Erkel*”. Legány jegyzék száma 14., jelzete az Országos Széchényi Könyvtárban (a továbbiakban OSzK.) Ms mus 1661. Vastag, erős, 273x360 mm. méretű dupla lapok, 20 soros partitúra vonalazással. A kottavonalak hossza 202 mm., a legfelső vonaltól a legalsóig mért távolság 267 mm. Az első lap recto-ján a cím található, a verso üres. A 2. lap recto-tól a 7. lap recto-ig autográf zongoraszólam a vonósötös kísérelőszólamok számára kihagyott helyvel. A 7. lap recto-n a vonósötös szólamait Erkel Ferenc írta be. Töredék: a mű a „*Cadenza segue Finale*” felirat előtt megszakad. A 7. lap verso-ja üres, míg a 8. lap két oldalán autográf vázlat található. Ez Kálmán király áriája a Bátorfi Mária operához! (Ld. Somfai László h.m. 104. oldalán.)

2. Cím nélküli autográf, a tempójelzés adja a megjelölést: „*Adagio és Presto*”. Legány jegyzék száma 15., OSzK jelzete Ms mus 1662. Az előbbivel megegyező anyagú, méretű és vonalazású papíron. Kidolgozott zongoraszólam autográf található az 1. lap recto-tól a 3. lap verso-ig. Töredék: a mű eleje hiányzik. A negyedik lap mindkét oldala üres.

A két kézirat tárgyalandó részeit ld. a mellékletben!

Dr. Legány Dezső – részben Major Ervin és Somfai László munkái nyomán – kimutatta, hogy

- a két kézirat azonos papírra fródot;
- a zongoraszólam a „*Begleitungs Stümen...*”-ben éppúgy Erkel autográf, mint az „*Adagio...*”;
- a két kézirat Erkel írása alapján kimutathatóan egymás közelében keletkezett,
- a két mű stílusa is hasonló.

A már feltárt stílusbeli összefüggésen felül számos zenei és motívikai hasonlóságot és azonosságot találhatunk a két kéziratban. Ezek közül a legfontosabb, hogy az „*Adagio...*” lassú témaindításának és a Presto finale főtémájának harmóniaváza azonos. Sőt, a Presto

főrézének harmóniaváza és szerkezete teljesen megegyezik a „Begleitungs Stimmen...” Thema-jával. Vesd össze

- a Thema 1–16. ütemét a Presto 13–44. ütemével, valamint
- a Thema 1–4. és 5–8. ütemét az Adagio 1–4. és 19–22. ütemével, illetve
- a Thema 9–12. és 13–16. ütemét az Adagio 5–8. és 23–26. ütemével!

A hivatkozott részek harmóniavázát az itt következő összhangzattani illusztrációban foglaltam össze. Természetesen figyelembe kell venni a diminúciót. Az Adagio tercrokon kitérésénél az frott H-dúr helyett Cesz-dúr értendő.

†† a "-" jelnek felel meg.

THEMA $\text{♩} =$

= Presto $\text{♩} =$ 5 6 4 2 - 6 2 7

= Adagio $\text{♩} =$

THEMA és Presto I IV I II - VII IV VII V I V I

Adagio 7 4 4 4 6 4 4 4 4 4 4 4

(H-dúr) Adagio (Cesz-dúr) (13. ü.) (14. ü.) (15. ü.) (16. ü.) (17. ü.) (18. ü.) (19. ü.) (20. ü.) (21. ü.) (22. ü.)

TH. 1-4. és 5-8. ü.
P. 13-22. és 24-28. ü.
A. 1-4. és 19-22. ü.

THEMA és Presto VI III VII III - V II V II V III

(H-dúr) Adagio (Cesz-dúr) 5b 5b 4b 5b 6 4 4 4 4 4 4

(13. ü.) (14. ü.) (15. ü.) (16. ü.) (17. ü.) (18. ü.) (19. ü.) (20. ü.) (21. ü.) (22. ü.)

TH. 9-12. ü.
P. 29-36. ü.
A. 5-8. ü.

THEMA és Presto IV I V I IV I V I V I

Adagio 3 7 6 4 7 7 7 7 7 7 7

(13. ü.) (14. ü.) (15. ü.) (16. ü.) (17. ü.) (18. ü.) (19. ü.) (20. ü.) (21. ü.) (22. ü.)

TH. 13-16. ü.
P. 37-44. ü.
A. 23-26. ü.

A fenti „nagy” egyezésen kívül még számos kisebb motivikai és zongorakezelésbeni azonoság van a két kéziratban. Vesd össze

a Bevezetés 1–4. ütemét a Presto 52–59. ütemével (az oktávmenetek és az előkék!)

a Bevezetés 17–18. ütemét a Presto 101–104. ütemével (a hangnem váltása és a dallamvonal!)

a Bevezetés 13–14., az I. variáció 9–10. ütemét a Presto 29–32. ütemével; (a tizenhatodmenetek, a kíséret és a tercrokön kitérés!)

a Bevezetés 12. ütemét a Presto 43. és 44/a. ütemével; (a balkéz „trilla”!)

a III. variáció 8. és 16. ütemét a Presto 236–240. ütemével. (a felfelé irányuló mollbeli szubdomináns figuráció és az akkordkíséret!)

Már ennyiből is látható, hogy nem két különálló töredékes műről van szó, hanem az „Adagio” (a lassú variáció) és a „Presto” (a Finale) a „Begleitungs Stücken...” méltó befejezése. Am ez korántsem ilyen egyszerű és magától értetődő.

Ahhoz azonban, hogy a felvetődő számos kérdésre válaszolni tudjak, először is fel kell tárnom a problémákat: elemeznem kell a két kéziratot, tartalmi és formai szempontból is.

ISMERETLEN ERKEL ZONGORAMŰ: VÁLTOZATOK BARTAY ENDRE „CSEL” CÍMŰ OPERÁJÁNAK TÉMÁIRA

Az L. 14. „Begleitungs Stücken...”: zongoraszólam, vonósötös kísérettel. A zongoraszólam végig Erkel Ferenc tollírása. A kíséretet nem dolgozta ki, ám tervezte ennek megírását – erre mutat a „Violini/Viola/Cello/Basso” felirat az első szisztéma elején. Ez éppúgy Erkel Ferenc kézírása, mint alatta a „Pianoforte” megjelölés, és a teljes címlap az 1/a. fólión.

A töredékes darab szerkezete a következő:

A téma előtti bevezetés 45 ütem, 4/4 metrumú, F-dúrban. Erkel, sajnos, nem írta ki sem a tempójelzést (valószínűleg Animato), sem az előjegyzést (egy bé-t). Somfai László kutatásai szerint Erkel Sándor volt az, aki utólag ceruzával kidolgozta a vonósötös-kíséretet a 43. ütemig, itt sajnos abbahagyta a munkát. Néhány helyütt a továbbiakban is találkozunk apróbb korrekcióival, bejegyzéseivel (előjegyzés, frazírozás). Megjegyzendő, hogy a 31–32. ütem balkéz-szólamát valaki utólag írta be tintával. Én itt Erkel Ferenc „Adagio...” frására vélek ráismerni.

A bevezetés első 16 üteme zenei szempontból távoli rokonságban áll a Themával, meglepő ritmikai és hangszínbeli kontrasztjaival hatásos indítás. A következő, megintcsak 16 ütemnyi Asz-dúr tematika a balkéz hárfázó kísérete melletti áradó, olaszos kantiléna. Ennek a témának egy része felbukkan a Presto középrészében (Vö. 17–18. ütemet a Presto 101–104. ütemével). E lírai közzjáték után 13 ütemnyi virtuóz figuráció következik, az F-dúr tonalitás dominánsát megerősítő funkcióval, nagyjából végig c orgonapont fölött. Dupla vonal, majd új formarész következik, amire egyértelműen utal a „segue Thema” felirat.

A Thema tempójelzése Andante, a metrum 2/4-re változik. A téma elején – és csak itt – Erkel kiírja az előjegyzést is: egy bé-t. Az első strofa 2x4 ütem, a regiszterváltás miatt kiírva; a második strofa nyolc ütem, ismétléssel 16. A Thema tehát 16 ütem, ismétléssel azonban 24. Mérsékelt lüktetésű, jellegzetes magyar táncdallam.

Sikerült azonosítanom: ez Bartay operájában a második felvonás ötödik száma, a toborzó. Ld. a mellékletben a formarész elejét – a 141/a. laptól a 143/b. lapig. Megjegyzendő, hogy a „Toborzók kardala” felirat félreértésre ad alkalmat, ugyanis a számot nem kórus adja elő. A szisztéma eleje éppúgy, mint a 140/b. oldal instrukciója mindössze toborzókat említ. Ám a nyomtatott szövegekönv egyértelműen négy g y toborzót ír elő, tehát az együttes szóló négyes: két tenor és két basszus. Az említett szövegekönv OSzK 208332 számon található, 50 oldal, Friskúti Landerer Lajos nyomdájából, 1838-ból; Jakab István műve.

Az operában a toborzó témát először a vonóskar mutatja be, majd az énekesek. Természetesen a toborzó a faksimilében közölt résznél jóval hosszabb.

A 143/b. oldaltól kezdve immár valóban a kórus, méghozzá vegyeskar még egy ugyanilyen hosszú versszakra új zenei anyagot énekel, majd tánc és repríz következik.

Erkel zongoraművével összevetve megfigyelhetjük, hogy ami keveset változtatott Erkel ezen a témán, az mind a darab javára vált.

Be kell ismernem, hogy a variációkban szereplő többi dallamot nem találtam meg a „Csel” terjedelmes partitúrájában. Így még azonosításra vár a Bevezetés két dallama és a Presto középrésze (Bev. 1–8. és 17–24. ütem valamint Presto 93–141. ütem).

Visszatérve a témát lezáró ismétlődő jelhez, itt „segue Tutti” felirat következik, bár Erkel a partitúrában semmi helyet nem hagyott egy – akármilyen rövid – vonósötös, vagy zongora + vonósötös „közbeszólásnak”. A Thema után rögtön az

I. variáció következik. A metrum megint 4/4, a tempójelzés L’istesso (tempo), 16 ütem, mindkét strófát megismételteti, így 32 ütem. A rejtélyes „segue Tutti” felirat után a

II. variáció következik, ahol az első strófát ismételteti, a második strófa módosított ismétlését kifrja. Így ez a variáció 24, ismételve azonban ez is 32 ütem. Megint a „segue Tutti” felirat és a

III. variáció következik, amely 16, ismétlésekkel 32 ütem.

Az első három variáció azonos hangnemben és metrumban írott három karakter-változat. Az első, a nyugodt verbunkos téma után gyorsnak hat. Uralkodó tizenhatod figurációival, váltakozva párhuzamosan és ellenmozgásban, részben oktávenetekben, robusztusan és virtuózan ismétli a téma anyagát. A második variációban Erkel – talán az egész műben csak itt – jelentősebb szerepet szánhatott a vonósötös kísérő hangszereknek. Erre mutat az, hogy a jobb kéz szólamát egytizenhatoddal szinkópaszerűen elcsúsztató perpetuum mobile-szerű legató dallam „alól” néhol hiányzik az értelemszerű harmóniai aláfestés. Az állandó mozgás nyugodtnak hat, jól kontrasztál az első és a harmadik variációval. A III. variációban, a kézirat legvirtuózabb részében az uralkodó mozgás a harmincketted. Jószerűen minden bonyolult mozgásforma megtalálható benne, ami csak lehetséges – egy nagy Liszt etűd nehézségi fokán.

A harmadik variáció után, a „segue Tutti” felirat alatt „Lento” tempójelzés, majd – meglehetősen összeszorítva – három egyszerűen megfogalmazott ütem következik Asz-dór felé. Az oldal végén, a záró ütemvonalon – nem dupla vonal! – korona van, az Esz alapú domináns szeptim után. Itt sincs kidolgozva a vonósötös kíséret, ahogy a témától kezdve sehol sem volt.

Ez a három Lento ütem még a kézirat hatodik lapjának hátoldalán, a ceruzával számozott 10. oldal legvégén található. Ez után a három ütem után nincs „segue Tutti” felirat, csak előtte. A III. variációt lezáró dupla vonal és a három Lento ütem kezdő ütemvonala közt ugyanis van egy szűk ütemnyi üres hely. Ide van beszorítva a felirat, középre, a kitöltetlen brácsaszólamra. Az összes többi helyen vagy az oldal alján, vagy a tetején, vagy a szisztéma előtt van a „segue Tutti” felirat! Ugyanebbe az „ütembe”, részben a zongora jobbkezes-szólamára, részben a két sor közé írta be Erkel a „Lento” tempójelzést is. Mintha utólag írta volna a szisztéma végére ezt a három átvezető jellegű Lento ütemet.

A következő, hetedik lapon találjuk a kézirat legtalányosabb részét, amely kidolgozásában nagymértékben különbözik az előző résztől.

Először: csak ebben a hét, ismétlésekkel kilenc ütemben dolgozta ki Erkel a vonósötös kísérőszólamokat. A zongoraszólam bal kezét viszont nem írta be, még utólag sem. (Vö. az Expozíción utólag beírt balkéz-taktusokat).

Másodszor: a vonósötös-szólamok első kidolgozott üteme feltűnően más tintával íródott, mint a darab többi része – itt a tinta vörösre oxidálódott, míg máshol mindenütt fekete, vagy barnás színű maradt. Az említett ütem zongora jobbkezes-szólama szintén feketésbarna.

Harmadszor: ez az oldal nincs kézzel megszámozva, csak a nyomtatott könyvtári lapszámozás (hetes) van az oldal tetején.

Negyedszer: az utolsó ütem után – dupla vonal nélkül – megszakad a kézirat. Kidolgozott folytatás helyett a zongora jobbkezes-szólam helyén vízszintesen „Cadenza”, alatta lefelé tartó „segue/Finale” felirat van, Erkel Ferenc kézírásával.

Kiegészítve a lassú részről mondottakat:

A Lento felirattól számolva a lassú terjedelme 10 ütem és nem 11! (A nyolcadik ütem vonósötös-szólámát kettéosztó ütemvonalat Erkel törölte a brácsaszólamban „föls” pontozott fél g-vel együtt). A nyolcadik és a kilencedik taktust külön-külön megismételteti Erkel, a terjedelem az ismétlésekkel 12 ütem.

Azonban a bevezető Lento három taktusa formailag nem tartozik a hetedik lap lassújához. A már felsorolt kidolgozásbeli különbségek mellett erre utal az is, hogy a hetedik lapon az eddigi 4/4 helyett – anélkül, hogy ezt Erkel kifírta volna – 12/8-ra változik a metrum. Sőt, itt négy bé előjegyzésnek kellene kiírva lennie; bár az előjegyzést Erkel a mű elején sem tüntette fel.

A hetedik oldal anyaga, bár funkcionálisan – domináns-tonika – illeszkedik az előzőkhez, formailag meglehetősen furcsa képet mutat. Éppen az első, részben „pirossal” írt ütem áll egyedül az utána következő, ismétléssel 4+4 ütemmel szemben. Az „*Adagio...*” kéziratból kiderül, miért hat hiányosnak a „*Begleitungs Stücken...*” 7. lapján levő zenei anyag.

A második kézirat az előzővel megegyező anyagú és vonalazású kottapapírra íródott. Erkel itt minden sort felhasznált a zongoraszólam kidolgozásához így a kotta 10x2 soros. Címlap nincsen, a cím sincsen kiírva, csak a tempójelzés; innen a kézirat megnevezése.

A kézirat első része, a lassú tétel 30 (ismétléssel 38) ütem. A kezdő tempójelzés *Adagio*, a metrum 12/8 (4x3/8), a hangnem Asz-dúr.

Az első nyolc ütemet megismétli. Ennek első fele a Thema első négy ütemével, míg második fele a Thema 9–12. ütemével rokon (vö. melléklet!) Érdekesek az utólagos ceruzás beírások, amelyek a tercrokon kitérő (H-dúr) lejegyzését előjegyzésváltással igyekeznek olvashatóvá tenni. Természetesen apróbb ceruzás bejegyzéseket nagy számban találunk ebben a kéziratban is. Tisztázásra vár, hogy ezek közül melyek Erkel Sándor, és melyek Erkel Ferenc beírásai.

Az első nyolc (ismétléssel 16) taktus után H-dúr, Fisz-dúr, Asz-moll, Esz-dúr (domináns) tíz taktusnyi igen operaszerű új anyag, majd az első nyolc taktus visszatérése következik. A repríz csak abban különbözik az expozíciótól, hogy a tercrokon → domináns irány helyett szubdomináns → domináns → tonika kadenciával záródik le a zenei folyamat a strófa 5–8. ütemében.

Négy ütemnyi Asz-orgonaponton nyugszik meg a tétel. A jobbkéz-figurációk megegyeznek a tétel középrészének 8–9. ütemében hallottakkal, csak nem Esz-, hanem Asz-dúrban (vö. a 16–17. és a 26–27. ütemeket). Unisono trilla zárja a lassú tételt, amely attacca kapcsolódik a Presto-hoz.

Az „*Adagio...*” lassújának végén észlelhetjük, hogy az utolsó kilenc ütem szinte hangról hangra azonos a „*Begleitungs Stücken...*” hetedik lapján levő hét, ismétlésekkel kilenc ütemmel (vö. kottamelléklet). Ha a „*Begleitungs Stücken...*” lassújának vége azonos az „*Adagio...*” lassújának végével, biztos, hogy a „*Begleitungs Stücken...*” lassúja elejének is volt az „*Adagio...*” lassújának elejével azonos része.

Tehát a kéziratból valaki kiemelte a „*Begleitungs Stücken...*” lassú tételének elejét tartalmazó lapot?

Ezt alátámasztani látszik a piros tintás kezdő vonósötösütem, a hiányzó metrumjelzés (és előjegyzés), valamint a tény, hogy a „Lento” hetedik lapon levő része formailag és kidolgozásában is csonka. A hiányzó 21 (ismétléssel 29) ütem éppen ráférne egy lapra (egy lap két oldalán három-három szisztéma, három vagy négy ütemmel). Erkel párhuzamosan dolgozhatta ki a szólamokat, valószínűleg ütemenként (ld. A törölt ütemvonalat és a brácsaszólam törölt g-jét). Talán éppen a hetedik lap első vonósötös üteme után fogyott ki a tintásüveg, és így másikat kellett megkezdenie. Talán ezt az egy ütemet utólag írta meg. Ám valószínűbb, hogy nem csak ez az egy ütem íródott pirosra oxidálódó tintával.

Hogy miért nincs metrumjelzés és előjegyzés? Erkel ezeket a kiemelt lap elején írhatta ki. Még az zongoraszólam balkéz-szólámának a hiánya is indokolható, ha Erkel éppen a hiányzó lapon tett erre vonatkozó megjegyzést, pl. „*come prima*”, vagy, ami még valószínűbb „*Col m. d. sempre octava bassa*”, vagy „*Come sopra*”.

A „*Begleitungs Stücken...*” 7. oldalon levő ütemeire biztos, hogy nem érvényes a Lento

tempójelzés. Erkel a hiányzó lap elején írhatta ki az Adagio tempójelzést. Ezt valószínűsíti az „Adagio...” kéziratral való egyezés is, valamint egy koncertműsor: 1838. XII. 30-án Moralt (kürt) és Erkel (zongora) játsszák az „Adagio Bartay Endre Csel című operájából vett témára” c. művet az átírat szerzőjének megnevezése nélkül. Tehát Adagio és nem Lento. Ez utóbbi csak az átvezető három ütem tempójelzése. A későbbiekben még visszatérek a darab különböző átdolgozásaira is, de a Presto rész ismertetése előtt tisztázni kell néhány perdöntő kérdést a mű szerkezetének biztos megállapítása végett.

Kétféle oldalszámozást találunk mindkét kéziratban. A nyomtatott számozás könyvtári eredetű, minden lapot (kétoldalanként) számoz, így a „Begleitungs Stücken...” címlapja kapta az egyes számot, és a félbemaradt kézirat után következő Bátori Mária ária-vázlat is folytatólagosan van számozva. Az „Adagio...” is ugyanígy van lapszámozva nyomtatott számokkal.

A ceruzás számozás az „Adagio...”-ban Somfai László megállapítása szerint Erkel Ferenc kézírása. A „Begleitungs Stücken...” kottát tartalmazó első (nyomatva kettessel) számozott oldalán levő ceruzával beírt egyes szám – nézetem szerint – azonos az „Adagio...” ceruzás számozásával. A többi oldalszám is nagyon hasonlít az „Adagio...” oldalszámaira, de a „Begleitungs Stücken...” 2–10. oldalszámait alatt kis ívek vannak, ilyen az 1. alatt nincs. Megjegyzendő, hogy ez az egyes nem az oldal külső sarkában van, mint az összes többi ceruzás oldalszám, hanem jóval beljebb, az első sor utolsó előtti (!) üteme fölött.

Mint szó volt róla, a nyomtatott számozású hetedik lap nincsen ceruzával megszámozva: a „Begleitungs Stücken...” ceruzás oldalszámozása a nyomtatott számozású hatodik lap hátoldalán t í z e s számmal ér véget. Az „Adagio...” viszont ceruzás autográf t i z e n e g y e s számozással kezdődik! (vö. a mellékletben!)

Vizsgáljuk meg, hogyan illeszkedik a 10. oldal háromütemes Lentója a 11. oldal Adagio-jához (vö. kottamelléklet!). A csatlakozás megfelelő.

Egy másik eldöntendő kérdés is felmerül: mi lehet a „segue Tutti” feliratok tartalma?

Meg kell említenem, hogy feltételezések szerint a Thema-t és a három „Begleitungs Stücken...” variációt Erkel szülő zongorára képzelte el, ezért maradtak üresen a vonósötös kísérszólamok a téma elejétől a hetedik lapig. Eképpen a „Segue Tutti” felirat azt jelentené, hogy a bevezető 45 taktust minden ilyen feliratnál meg kell ismételni – mivel a „Tutti” megnevezés a kompozíció bevezetőjére utalna. A hipotézis szerint a „Begleitungs Stücken...” szerkezete a következőképpen alakulna:

Bevezető (Tutti 45 ütem), Thema (Szóló 16 ütem), Tutti (45 ütem), I. Variáció (Szóló 16 ütem), Tutti (45 ütem), II. Variáció (Szóló 24 ütem), Tutti (45 ütem), III. Variáció (Szóló 16 ütem), Tutti (45 ütem), Lento (Szóló + Tutti 11 ütem).

Amennyiben Erkel eleve nem óhajtotta volna kísérettel ellátni a Themát és a variációkat, akkor megtöltötte volna a partitúra oldalait a zongoraszólammal, úgy mint az „Adagio...”-ban, és nem hagyott volna üresen ilyen sok helyet.

Másrészt, látva a II. Variáció egyébként tökéletesen kidolgozott zongoraszólamát, nem tartom lehetségesnek, hogy – legalább ebben a variációban – Erkel ne szánt volna szerepet a vonósötös kísérszólamoknak (ld. melléklet). Ez nem szóló Satz.

Tegyük fel mégis, hogy Erkel valóban az első 45 ütemet kívánta a „segue Tutti”-knál megismételteni. Nehezen képzelhető el, hogy Erkel egy ilyen hosszú formarészt minden változtatás nélkül ötször játsszon el. Ha viszont a 45 ütemes Bevezetést minden alkalommal másképp hozza vissza, akkor már kettős variációs formáról beszélhetnénk. Mégpedig olyan kettős variációról, ahol a Tutti-variációk anyaga jóval hosszabb, mint a tulajdonképpeni Thema, amely csak 16 – ismételve 24 – ütem.

Am ha ezeket a hosszú Tutti-variációkat megkomponálta, vagy csak tervezte is, miért nem utalt ezek variált jellegére? Miért volt szükség a három Lento taktusra? Szerény véleményem szerint máshol kell keresni a megoldást.

Tudott dolog, hogy Erkel kiválóan ismerte kora zenéjét. Már 1835-ben bemutatta Chopin e-moll koncertjét, kamarazenekari kísérettel. Elképzelhető, hogy ismerte Chopin Op. 2. variációit a Don Giovanni duettjére. Mindenesetre a „Csel” variáció formájában és műfajában is hasonlít Chopin művéhez. Ez nem meglepő, hiszen ebben az időben kezdtek igazán diva-

tossá válni a különféle virtuóz operafantáziák, variációk, parafrázisok, réminiscence-ok zongorára, vagy más hangszerre, szólóban és zenekar-kísérettel is.

Chopin variációi 1830 januárjában jelentek meg Haslingernél Bécsben. Erkel ekkor Kolozsvárott tartózkodott, és többek között zongoratanárként is működött a Csáky családnál. „A magyar színművészet, irodalom s tudományosság mellett a zene terén is distingvált élet folyt már akkor Kolozsvárrt, hol mágnási s értelmiségi körökben talán több zongorát lehetett találni, mint tíz-husz magyarországi vármegyében összevéve. Erkel Ferenc mindannyi felett uralkodott, többször hallatta magát nyilvánosan s mindennapos volt a legelőkelőbb szalonokban” – írja Ábrányi, visszaemlékezésének 16. oldalán. Ha ilyen fejlett volt a zenekultúra az 1830-as években Kolozsvárott, elképzelhető, hogy Erkel már ott megismerte a szóban forgó művet.

Dr. Legány Dezső szíves közlése szerint 1839. március 10-én Pesten Chopin Op. 2. Variációit zenekari kísérettel (!) játszotta a hírlap szerint igen jó műkedvelő zongorista Pachlné. Erkel „Csel” variációinak első ismert bemutatója (cselló-zongora) 1839 április 5-én volt. Ez – a két mű formai rokonságát figyelembe véve – elgondolkoztató. Ne feledjük, Erkel nemcsak a 30-as 40-es évek Magyarországának elismerten legjobb zongoristája, hanem megbecsült pedagógus is. Bár nincs tárgyi bizonyíték arra, hogy Pachlné eljátszotta volna Erkelnek a megtanult újdonságot, ám ez korántsem kizárható, ismerve a körülményeket.

Chopin e művében – amely szerkezetileg csak abban különbözik Erkelétől, hogy a lassú variáció előtt nem három, hanem négy virtuóz változat áll – mint ismeretes, Tutti közjátékok vannak a variációk között. Szó sincs arról, hogy a terjedelmes bevezetéshez köze lenne ezeknek az azonos anyagú, de mindig másképp bemutatott rövid zenekari közbeszólásoknak. Mindegyik mindössze nyolc ütem (2/4) a lassú variációt bevezető közjáték kivételével, amely 15 ütem – a moduláció miatt. Színesítik a formát, és a mű zenekarkíséretes előadásakor pihenőt adnak a zongoristának. Szóló előadásban néha el is hagyják ezeket, a tradíció ezt lehetővé teszi.

Talán kevésbé ismert, hogy egy, a Csel-variációknál korábbi Erkel-műben már találhatunk a fentemlíttetthez hasonló jellegű rövid formarészeket.

Erkel 1837-ben mutatta be Duo brillant című hegedű-zongora művét Henri Vieuxtemps szólójával. A darab alcíme: Fantázia magyar témákra. Az első formarész egy 6/8-os bevezetés, amelyet három variáció követ Csermák Antal témájára. (Major m. 14–15. oldal). Az Andante téma után azonos tempójú Ritornello következik, amely a Rákóczi nóta reminiscenciája. Ez a Ritornello visszatér a Csermák-féle „Thème hongrois” harmadik, legvirtuózabb variációja után is, hangulati és hangnemi átvezetésként a következő, új anyagú Adagio molto sostenuto formarészhez. Az első Ritornello kilenc, a második tizenkét ütem, ez utóbiba beleértve a hegedű szóló kadenciáját is!

Biztosak lehetünk benne, hogy Erkel a „Csel”-variációk komponálásakor is inkább ilyen rövid „közbeszólásokra” gondolhatott, mint kettős variációra.

A Duo brillant két Ritornello-ját ld. a mellékletben. A kotta az egykori, kiadónak készült másolatból való, amely ugyan nem autográf, de tartalmaz Erkelről származó javításokat. Ez a kottapéldány nemrég került elő, fénymásolatát dr. Bónis Ferenc bocsátotta rendelkezésemre.

Most vizsgáljuk meg a 10. oldal Lento-ját, mint a „Begleitungs Stücken...” virtuóz III. variációja és az „Adagio...” lassúja közti átvezető formarészt. Feltűnő, hogy ez a három ütem mennyire zongoraszerűtlen, nagyon nehéz szépen eljátszani. De képzeljük el a jobbkez dalmát hegedűkőn, a balkéz egyszerű akkordjait tremolózó mélyvonósokon! Pompás az eredmény.

Ez azt látszik alátámasztani, hogy az átvezetést a III. és a lassú variáció között Erkel tisztán zenekarra, szólóhangszer nélkül képzelte el (Chopin Op. 2.!) Ám ez nem jelenti azt, hogy a Tuttiiban nem lehetett volna zongora – hiszen a Duo brillant Ritornello-iban a hegedű – (a szólóhangszer) – a zongora (a kísérőhangszer) jobbkezzel unisono játssza a dallamot, (Ld. a mellékletben). Ebből következően a Duo brillant ezen közjátékai obligát jellegűek.

Felmerült tehát a kérdés, hogy miért nem dolgozta ki Erkel a „Begleitungs Stücken...” Tuttiit?

Ezt csak az idő hiányával magyarázhatjuk. Erkel abban az időben igen elfoglalt volt. 1839-ben 94, 1840-ben 81 operaelőadás volt a Nemzeti Színházban (pontosabban 1840. augusztus 8-ig Pesti Magyar Színházban). Bár az idős Heinisch József másodkarmester is rendelkezésre állott, a szerződés szerint az előadásokat *lehetőleg* az első karmesternek, Erkelnek kellett vezényelnie. Mellesleg az operabemutatók betanítását is irányítani kellett. 1839–40-ben mindössze négy zongora szóló fellépéséről tudunk, ám további 17 olyan koncertről, ahol Erkel zongorakísérőként működött közre. (Németh Amadé I. h. m. IV. és VI/4. fejezet.) 1839-ben kezdte el első operájának kompozíciós munkálatait, amit hamarosan be is kellett fejeznie, hiszen a Bátorfi Mária bemutatója 1840 augusztus 8-án volt. Végül, de nem utolsósorban 1839 volt Erkel házasságának éve.

Ha mindehhez nem is számítjuk az alkalmi karmesteri munkákat, az adódó hangszereléseket és az adatokkal alá nem támasztható, de valószínű óraadó tanári működést, gondolom, érthető, hogy Erkelnek nem volt ideje megírni a „Csel”-variációk zenekari kísérletét. Minden bizonnyal a Tuttiakra is ezért nem került sor – ezeket egyébként is pótlólag, külön lapon kellett volna leírni. Csak arra az egy helyre írta be tehát az átvezetést, ahol ez az előadhatóság szempontjából és zeneileg fontos volt: a harmadik és a lassú variáció közé.

A szóbanforgó „Lento” vonóshangszerekre kívánczó három taktusának a zenei mondanivalót befolyásoló különösebb hatása nincs, nem több, mint egy átvezetés, amely meglehetősen provizórikus jellegű. És bizonyító jelentősége is ebben áll, nevezetesen abban, hogy Erkel nyilván egy szóló zongora előadás kedvéért írta be a kéziratba ezt a három ütemet. Tehát a „*Begleitungs Stümen...*” kéziratot – a hangszerelési szándéktól függetlenül – úgy használta fel, mint egy szóló zongoramű kéziratát.

Ezt nemcsak az „*Adagio...*”-folytatás szóló zongoramű volta támasztja alá, hanem a „*Begleitungs Stümen...*” variációk ismétléseinek írásmódja is. Figyelemreméltó, hogy a „prima volta – seconda volta” jeleket csak a III. variáció 8–8/a. ütemeinél írta a szisztéma fölé. Máshol (a II. variáció 8–8/a. ütemeiben) közvetlenül a zongoraszólam fölé, míg a III. variáció végén egyenesen a kitöltetlen brácsaszólamra írta be ezeket a jeleket. Ez is arra mutat, hogy a „*Begleitungs Stümen...*” kézirat végülis zongoraműként lett befejezve, később megkomponálható fakultatív, esetleg obligát vonósötös, talán zenekari kísérettel. Hogy a hangszerelés gondolatát nem adta fel, azt a szóló zongorára frott „*Adagio...*” kéziratban szereplő „Tutti” bejegyzések is igazolják.

Ezután a hosszú oknyomozás után térjünk vissza az „*Adagio...*” kézirat második oldalára, ahol az unisono trilla után dupla vonal, majd Presto tempójelzés következik.

Az érzelmes lassú variáció, az Adagio után romantikus hirtelenséggel berobban a mű briliáns F-dúr fináléja – amire a hetedik lapon levő felírás utalt. Tempójelzése Presto, metruma 2/4, az uralkodó mozgás a tizenhatod. A 12 ütemnyi C-c oktávtrémelő orgonapontja fölötti bevezető figuráció (erre utalna a „*Begleitungs Stümen...*” 7. lapján a „Cadenza” felirat?) után következik a Thema augmentált változata (nyolcad = negyed). Az első strófa 8+8 ütem, kiírt formában – ez megfelel a Thema első 4+4 ütemes strófájának. Tehát a téma szerkezete aszimmetrikus, és nem Erkel felejtette el kitenni az ismétlőjelet a Thema-ban! A következő ismételtetett 16 (32) taktus megfelel a Thema második strófájának, amit ott 8 (16) ütem. Itt „Tutti” felirat következik (már az ismétlés Secondo ütemében), és a regiszterváltás miatt kiírt 2x4 taktusos közbeszólás (!) következik, amelynek csak tonikai megerősítő funkciója van. Itt „poco meno” (mosso) felirat után egy olyan – kis eltérés miatt kiírt – 2x8 ütem következik, ami a mű legelejére rímel (vö. Bevezetés 1–4. ütemét a Presto 52–59. ütemével!) Ez a rész nagyon is zongoraszerű, de Erkel – természetesen – nem írt ki semmi olyat, amiből következne, hogy a Tutti-nak vége lenne... A mozgás a következő ütemben felgyorsul (tizenhatodok helyett tizenhatod triolák és harminckettedek), és sziporkázóan virtuóz 27 (ismétléssel 29) ütem moduláció-sor után F dominánson készíti elő a B-dúr középrészt.

Rallentando, korona, dupla vonal és az előjegyzés – két bé – kiírása után következik a 32-ütemes középrész. Tempóváltozásra nincs utalás (marad a poco meno mosso). Ennek a Weber-es témacsoporthoz a második nyolc üteme rokonságban van a Bevezetés második, Asz-dúr témájával.

A középrész 31. üteme domináns f' a' c'' fölötti f'' trilla. Az utolsó (32.) taktus bal kéz szólamának helyére „Cadenza” van írva, míg a jobb kéz szólamában a négyvonalas f-en elkezdődik egy F-dúr hármás felbontás, amely csak a nagy A-ig van kiírva. Itt taktusvonal nélkül, kb. egy teljes sornyi hely van kihagyva, majd az ezután következő ütemben koronás kétvonalas f és koronás kétvonalas fisz negyedek jelzik a Cadenza végét. Itt nyolcütemes strófa következik a B-dúr tonalitás megerősítésére, majd Tutti felirat alatt ugyanez az anyag, ottáv megerősítéssel. A Presto két Tuttija is azt valószínűsíti, hogy a „*Begleitungs Stimmen...*” Tutti-jai sem lehettek (volna!) sokkal hosszabbak és jelentősebbek.

Előjegyzésváltás következik, visszatérünk F-dúrba négyütemnyi erőteljes (még Tutti?) domináns szeptim figuriációval. A Tutti feloldására éppúgy nem utal semmi, mint a Presto tempo I. visszatérésére. A főrész 32 (ismételve 48) taktusos, néhány hangnyi eltérést nem számítva változatlan visszatérése után a Finale – és a Variációk – Codájához értünk.

A Codát az első harminc ütemet lezáró koronás c domináns szeptim akkord után „Presto assai” tempójú 37 (ismételve 39) ütem fejezi be. Az első részben egy hosszú tercokon kitérő (Desz-dúr), míg a másodikban a III. Variációval azonos befejezés idézi a darab első részét (vö. kottamelléklet).

Mint látható, a Finale a variáció-sorozat legterjedelmesebb darabja: 244, ismétlésekkel 280 taktus, ha a diminuciót (4/4 helyett 2/4) figyelembe vesszük, mintegy négyszerese a megelőző variációknak. Természetesen zongoratechnikai szempontból is a Finale a legigényesebb: néhol már a megoldhatóság határait súrolja.

A Csel-variáció szülőzongorára frott formája az 1661. és 1662. sz. OSzK kéziratokból rekonstruálhatóan a következő:

4/4	(Animato)	(Bevezetés)	45 ütem
2/4	Andante (4/4=2/4)	Téma	16 ütem (ism. 24 ütem)
4/4	L'istesso (tempo) (2/4=4/4)	I. variáció	16 ütem (ism. 32 ütem)
4/4	(változatlan)	II. variáció	24 ütem (ism. 32 ütem)
4/4	(változatlan)	III. variáció	16 ütem (ism. 32 ütem)
4/4	Lento	(átvezetés)	3 ütem
12/8	Adagio	(IV. variáció)	30 ütem (ism. 38 ütem)
2/4	Presto	(Finale)	244 ütem (ism. 280 ütem)

Az egész mű terjedelme 394 ütem, ismétlésekkel 486 ütem, amit Erkel 178 sornyi kéziratban jegyzett le. Előadásának időtartama 16 perc körüli.

A darab megtanulása folyamán néhány gyakorlati problémával is szembe kellett nézmem. A számtalan hiányzó módosítójel, kulcsváltás, ligatúra és egyéb előadási jel pótlásán, és az Erkel Sándortól származó utólagos beírások helyenkénti felülvizsgálatán túl két formarész szorul komolyabb utólagos beavatkozásra.

A II. variációban be kell írni a zongoraszólamba a néhol hiányzó támasztóbasszusokat és a harmóniai kitöltést, amit Erkel valószínűleg azért hagyott el, mert a vonósötösnek itt nagyobb szerepet szánt. Minimális beavatkozással – taktusonként átlagban mindössze három hang toldással – sikerült a tételt előadhatóvá tennem, úgy, hogy a pótlás egyáltalán nem feltűnő.

A Presto finálé B-dúr középrészének 32. ütemében a „Cadenza” szintén hiányos. Az elindított F-dúr hármashangzat felbontást folytatom kontra F-ig, nem negyed, hanem nyolcad-triola mozgással; majd a kontra F-től a következő ütem elejéig, a kétvonalas f-ig kromatikus skálát játszom tizenhatod triolákban. Ez a megoldás talán túlságosan is egyszerű, de nem okoz stílustörést.

Ezzel a két jelentéktelen toldással a mű közreadható.

A darab a maga műfajában az első európai színvonalú magyar tematikájú zongoramű magyar szerző tollából. A korai romantikus magyar zongorairodalom egyik legjelentősebb alkotása.

1661
Ms. Mus.
1/a

ORSZÁGOS SZÉCHENYI KÖNYVTÁR
Ms. Mus. 1661 JELZETŰ KÉZIRATÁNAK

1/a. LAPJA: CÍMLAP

Szymbiánszky

Stájeri János

És elkerülte

Frankfurt.

U.A. 2/a LAPJA

Violin
Viola
Cello
Double Bass
Piano
Trombone

The image shows a handwritten musical score for a chamber ensemble. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The instruments are labeled on the left: Violin, Viola, Cello, Double Bass, Piano, and Trombone. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a clear, legible hand.

1. OLDAL: BEVEZETÉS 1-13. ÜTEMEI

2 Ms. Mus. 1661. 2/6. LAPJA

The image shows two systems of handwritten musical notation. The first system is labeled 'V. 1' and 'V. 2' on the left, with a brace grouping two staves. The second system is labeled 'F. 1' and 'F. 2' on the left, also with a brace grouping two staves. Each system contains four staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The paper shows signs of age and wear.

2. OLDAL: BEVEZETÉS 14-30. Ü.

U. A. 3/a LAPJA

3

Handwritten musical score for U. A. 3/a LAPJA, measures 31-41. The score is written on multiple staves, including vocal parts (Soprano and Alto) and instrumental parts (Violin, Viola, Cello, and Double Bass). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines.

3. OLDAL: BEVEZETÉS 31-41. Ü.

11

Ms. Mus. 1661. 3/b. LAPJA

5 I

rallentando

Segue Thema

Thema

Pf

Andante

Pf

4. OLDAL: BEVEZETÉS 42-45; THEMA 1-16. Ü. *Segue Tutto*

Varia U.A. 4/a. LAPJA

The image shows a handwritten musical score for three systems of staves. Each system consists of two staves, likely representing a piano and a cello or double bass. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The first system is marked with a dynamic of *mf* and the word *Lento*. The second system is marked with a dynamic of *mf*. The third system is partially visible at the bottom of the page.

5. OLDAL: I. VARIA'CIÓ. 1-M. Ü

6

Jeppu
Sethu

Ms. Mus. 1661. 4/8. LAPJA

pf

Vari 2e
pf

pf

6. OLDAL: I. VAR. 12-16; II. VAR. 1-3. Ü.

U.A. 5/a. LA PJA

AR
5

pe

7. OLDAL: II. VAR. 9-24. Ü. segue Tutti

Ms. Mus. 1661. 5/b. LAPJA

Vari 3^o
92

The image shows a handwritten musical score on a page with five systems of staves. The first system has a treble clef and a 5/8 time signature. The second system has a bass clef and a 5/8 time signature. The third system is mostly blank. The fourth system has a treble clef and a 5/8 time signature. The fifth system has a bass clef and a 5/8 time signature. There are several vertical bar lines dividing the music into measures. Some parts of the score are heavily scribbled out with dark ink, particularly in the second and fourth systems. The handwriting is in black ink on aged paper.

8. OLDAL: III. VAR. 1-7. Ü.

1^a Vol. U.A. 6/a. LAPJA - 2^a Volta

9. OLDAL: III. VAR. 8-12. Ü.

10

Ms. Mus. 1661. G/b. LAPJA

Handwritten musical score for guitar/bass (G/b). The score is divided into three systems, each with a dynamic marking on the left:

- System 1:** Marked *sf*. It consists of two staves with a treble clef and a bass clef. The music is written in a rhythmic, melodic style.
- System 2:** Marked *ff*. It consists of two staves. The right-hand part features a section labeled "1a Volta" with a large slur over it.
- System 3:** Marked *sf*. It consists of two staves. The right-hand part features a section labeled "2a Volta" with a large slur over it. The word "sempre" is written above the staff. The left-hand part has a "Lento" marking.

10. OLDAL: III. VAR. 13-16: I FINTO 1-3 ii

U. A. 7/a. LAPJA

A handwritten musical score on aged paper. The score is written on ten staves. The first three staves contain a vocal line with lyrics written below the notes. The lyrics include "LAPJA" and "LAPJA". The fourth staff is a piano accompaniment with dense chordal textures. The fifth and sixth staves are also piano accompaniment. The seventh and eighth staves are empty. The ninth and tenth staves are also empty. There are several handwritten annotations: "P4" on the left margin, "P4" on the left margin, and "Chorus" on the right margin. A circular stamp is visible on the bottom staff.

"HETEDIK LAP"

Ritornello

The musical score consists of five systems of staves. The first system is labeled "Ritornello" and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second system continues this pattern. The third system includes a section marked "ritardando" and another "Ritornello" section. The fourth system contains dynamic markings such as "ppp", "f", and "ff". The fifth system is labeled "Cadenza non presto" and includes a section marked "allard".

A DUO BRILLANT KÉT "RITORNELLO"-JA

Adagio Ms. Mus. 1662. 1/a. LAPJA L

1662
Ms. Mus.
1/a

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, it is titled "Adagio Ms. Mus. 1662. 1/a. LAPJA L". On the left side, there is a small table with three rows: "1662", "Ms. Mus.", and "1/a". The main body of the page contains ten staves of music. The notation is dense and includes various symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "ff". There are also some handwritten annotations and a large double bar line at the bottom of the staves.

M. OLDAL ADAGIO 1-22. ü.



Ms. Mus. 1662.

1/B. LAPJA

A handwritten musical score for a piece titled 'LAPJA'. The score is written on ten staves, with the first two staves likely representing vocal parts and the remaining eight staves representing piano accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper. The piece is identified as 'Ms. Mus. 1662.' and '1/B. LAPJA'.

12. OUDAL; ADAGIO 23-30; PRES - TO 1-39. Ü.

U. A. 2/a. LAPJA

Handwritten musical score for piano, consisting of 13 staves. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, and dynamic markings. Key annotations include:

- 1.º* and *2.º* markings above the first and second systems of staves.
- Tutti* written above the second system.
- no Mend* written to the left of the third system.
- Tempo markings *Allegro* and *Andante* are present throughout the score.
- Dynamic markings such as *mf*, *f*, *ff*, *pp*, and *ppp* are used.
- Articulation marks like accents and slurs are present.

13. OLDAL: PRESTO 40-85. Ü.

14.

Ms. Mus. 1662. 2/8. LAPJA

Handwritten musical score for 'LAPJA' in 2/8 time, consisting of 14 measures. The score is written on ten staves, with the first two staves forming a grand staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'f'. A tempo marking 'Allegretto' is present in the lower part of the score.

14. OLDAL: PRESTO 86-140. ü.

U.A. 3/a. LAPJA

8 15.
—

A handwritten musical score for a piece titled "U.A. 3/a. LAPJA". The score is written on approximately 15 staves. It features a variety of musical notations, including treble and bass clefs, time signatures, and complex rhythmic patterns. There are several instances of music that has been crossed out with diagonal lines, particularly in the middle section of the score. The handwriting is dense and appears to be a working draft or a composer's sketch.

15. OLDAL: PRESTO 141-197. ü.

16

Ms. Mus. 1662. 3/8. LAPJA

A handwritten musical score for a piece titled '3/8. LAPJA'. The score is written on ten staves. The first two staves are for the right hand, and the remaining eight staves are for the left hand. The music is in 3/8 time and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. There are various musical notations, including slurs, accents, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper.

16. OLDAL:



PRESTO 198-244.Ü

Handwritten musical score for orchestra, titled "Missa in G major, Op. 123" by Johannes Brahms. The score is written on ten staves, each with a handwritten instrument name below it:

- Violino I*
- Violino II*
- Clarinete in Bb*
- Fagotto*
- Violoncello*
- Contrabbasso*
- Organo*
- Violini*
- Viola*
- Violini*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. The manuscript is written in ink on aged paper.

BARTAY: "CSEL" III FELV. 141/a. LAPJA (ZENEKAR)

Handwritten musical score for Bartók's "CSEL" III, Fely. 141/8, Lapja (Zenekar). The score is written on five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

BARTÓK: "CSEL" III. FELY. 141/8. LAPJA (ZENEKAR)

Handwritten musical score for U.A. 142/a. LAPJA (TOBORZÓK). The score consists of 11 staves. The first two staves are vocal lines with lyrics in Hungarian: "L'leltem a völgyben", "L'leltem a völgyben", "L'leltem a völgyben", "L'leltem a völgyben", "L'leltem a völgyben", "L'leltem a völgyben", "L'leltem a völgyben", "L'leltem a völgyben", "L'leltem a völgyben", "L'leltem a völgyben", "L'leltem a völgyben". The remaining staves are instrumental accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "pp". There are also some handwritten annotations and corrections throughout the manuscript.

U.A. 142/a. LAPJA (TOBORZÓK)

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system is marked with a treble clef and a common time signature. The second system is marked with a bass clef and a common time signature. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*. There are also some handwritten notes and markings in the margins, including "Cello - 8" and "Violin - 8".

BARTAY: "CSEL" III. FELV. 142/B. LAPJA
(TORBORZÓK)

43

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The first staff is labeled "Vcl. Viola" and the second "Vcl. Violin". The third and fourth staves are labeled "Vcl. Violoncello" and "Vcl. Contrabasso" respectively. The score is written in a single system with a common time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various articulation marks such as slurs and accents. The handwriting is in black ink on aged paper.

U. A. 143/a. LAPJA (TOBORZÓK)

23. Moltá púson mórú. St. Istvánny Nemzet- tanács, Jarmell.
 Csk. Istvánny Nemzet- tanács, Jarmell.

BARTAY: "CSEL" II. FELV. 143/b.
 LAPJA (VEGYESKAR) —

Tekintsük át a rendelkezésre álló adatokat.

Ábrányi Kornél írja: „*Erkel Ferenc magyar zongora-ábrándokat írt s változatokat eredeti magyar dallamok felett, melyeket akkor még nem tett közzé, de nyilvános hangversenyekben bemutatott s ez irányban nagy mértékben magára vonta a közfigyelmet...*” (h. m. 17. oldal)

Ez a dr. Legány Dezső monográfiájában (továbbiakban L.) 2. szám alatt nyilvántartott „1834 előtt(?)” keletkezett zongoramű nem azonos a „Csel”-variációkkal. Hacsak Erkel nem ismerte már 1834 előtt Bartaynak ezt a témáját, vagy ha ez a téma nem is Bartay szerzeménye, csak felhasznált egy, a maga korában népszerű dallamot; ami valószínűtlen.

Megjegyzendő, hogy a magyar változatokat Ábrányi csak másodsorban említi a magyar ábrándok után. Lehet, hogy a megadott keletkezési időpont csak az ábrándokra vonatkozna? Valószínűbb azonban, hogy itt egy másik, korábbi műről van szó. Erkel invenciója és variatív készsége oly gazdag. Kizárt dolog, hogy két olyan nagyszerű darab, mint a Duo brillant és a „Csel”-variáció, előzmények nélkül keletkezett volna.

A 8. Legány-jegyzék számú „*Adagio Bartay Endre »Csel« című operájából vett témára*” című kürt-zongora darab bemutatója 1838. XII. 30-án volt (T. Moralt és Erkel Ferenc).

Idézet L. 22. oldalról: „*Ismeretlen mű. A müncheni Moralt testvérek hangversenyén zajlott le a bemutató. A korabeli híradás (Honművész, 1839. I. 3.) nem említi meg, hogy kinek a szerzeménye, de a jelen Erkel jegyzék 14. száma alatt közölt kompozíció alapján (»Begleitungs Stimmen...«) valószínűsíthető, hogy ez is Erkeltől származik. T. Moralt még nem ismerhette a »Csel«-t, Erkel azonban bizonyára – az ő vezényletével és jutalmára mutatják be 1839. IV. 29-én.*”

Az L. 8-ban foglalt adatok, illetve a rendelkezésre álló kéziratok tanúsága szerint valószínűsíthető, hogy az egész „Csel”-variáció komplexum legelsőnek felvázolt darabja a kürtre és zongorára írt Adagio volt. Az is biztosnak tűnik, hogy az ismert két kézirat legelőbb leírt része a „*Begleitungs Stimmen...*” 7-ik oldala. Ebben a hét ütemben olyan sok javítás és törlés van, hogy feltételezhető: ez a rész komponálási vázlat lehetett – legalábbis a zongora-vonósötös verzió tekintetében. A kéziratok többi tárgyaló része – mind a „*Begleitungs Stimmen...*”, mind az „*Adagio...*” – egyértelműen tisztázat.

Különös, hogy éppen az Adagio-t tartalmazó fóliót emelte ki valaki a „*Begleitungs Stimmen...*” kéziratból. Moralt részére emelte volna ki Erkel a lapot? Ennek ellentmond, hogy a bemutató kürtszólóját zongora, és nem vonósötös kísérte. Arról nem is beszélve, hogy itt éppen a zongoraszólam a legkevésbé kidolgozott. Lett volna az Adagionak egy olyan előadása, vonósötös kíséretes zongoraszóval, amelyről nem tudunk? Ehhez kellett volna a kiemelt lap?

Mindenesetre azt biztosra vehetjük, hogy a kürt-zongora letét sikere inspirálta Erkelt a mű továbbfejlesztésére.

A „*Változatok Bartay Endre »Csel« című eredeti operájából a magyar toborzó themájára*” c. cselló-zongora művet (L. 13. sz.) 1839. IV. 5-én mutatta be Pesten J. Menter (társszerző) és Erkel. Idézet L. 24. oldalról: „*Ismeretlen mű. A nagyszerű bemutatóról a Honművész (1839. IV. 11.) tájékoztat: eszerint a kompozíció Menter és Erkel közös műve. Meglehet azonban, hogy a Duo brillant (Vieuxtemps-Erkel) analógiájára itt is csak szólamrevíziós és nem valódi komponálási közreműködést feltételezhetünk a társszerzőről.*”

Kézirata nem maradt fenn, talán mert Erkel ebből alakította további, még nagyobb szabású változatként a 14. szám alatt (»Begleitungs Stimmen...«) külön szereplő kompozíciót. Kéziratok hiányában a 8. szám alatti (Kürt-zongora Adagio) kompozícióval, mint valószínű előzménnyel való kapcsolata sem tisztázható.

A szóban forgó cselló-zongora változatokat – az 1839. III. 10-i Pachlné-féle koncert kapcsán – már összefüggésbe lehet hozni Chopin Op. 2. művével. Lehetséges, hogy a darab, legalábbis formai tekintetben már hasonlított az előző fejezetben ismertetett zongoraműre.

Amíg a csellódarab kottája elő nem kerül, elvileg felmerülhet, hogy az ismertetett két autográf az 1839. IV. 5-i gordonka változat kíséretéként íródott. Eszerint az OSzK Ms mus

1661. sz. kézirat címében szereplő „Begleitungs Stücken” (kísérőszólamok) kitétel nemcsak a kidolgozatlan vonósötösre, hanem a zongoraszólamra is vonatkozna, sőt, az 1662. sz. kéziratra is!

Ám az 1661. és 1662. sz. kéziratok „Csel”-variációja mellé nem lehet cselló szólamot játszani, ehhez a zongoraszólamot vékonyabbá kellene átfűni. Véleményem szerint a „Begleitungs Stücken” kifejezés itt nem kizárólag kísérőszólamokat, hanem partitúrákat jelöl. És ismét vissza kell térnem a kézirat hiányzó vonósötös szólamaihoz.

Erkel Duo Brillant-jának (L. 6.) bemutató előadását – 1837. II. 26-án – „orchestrum” kísérte. Egyébként ez a műve is társszerzői szólamrevízióval készült, Henri Vieuxtemps közreműködésével. A bemutató zenekari anyaga sajnos nem ismert.

Feltételezhető, hogy Erkel hasonló zenekari kíséretet szeretett volna a Menter-féle „Csel”-variációkhoz is. Ezen a bemutatón azonban nem volt zenekari közreműködés. Így nem valószínű, hogy Erkel akár csak vázlatokat is írt a darab kíséretéhez. Hiszen akkor minden további nélkül átmásolhatta volna a vonósötös szólamait a „*Begleitungs Stücken...*” partitúrájába. Ezzel szemben a kísérőszólamok üresek.

Talán a cselló-zongora változat sikerén felbuzdulva úgy találta, hogy ez a variációsorozat mindenképpen megérdemli a zenekari kíséretet. Ha a kettősverseny előadásából csak duó lehetett, ám legyen belőle zongoraverseny.

Vajon az L. 13. sz. cselló-zongoramű az L. 14–15. sz. zongoradarab alkalmi változata, avagy az L. 14–15. sz. zongoramű az L. 13. sz. cselló-zongoradarab továbbfejlesztett verziója? Ezt a kérdést csak az L. 13. sz. mű kéziratának ismeretében lehetne eldönteni, ám az utóbbit tartom valószínűnek.

A már az előző fejezetben leírt két „fél” kézirat adatain kívül még ide kívánczok néhány koncertdátum, amely összefügghet a „Csel”-variációval.

Szerdahelyi István hivatkozott könyvének első fotómellékleteként (az 56. oldallal szemben) közli annak a kézzel frott műsornak a faksimiléjét, amelyről Németh Amadé is megemlékezik (II. h. m. 47. oldalán).

Az 1839. szeptember 17-i gyulai hangverseny plakátján betű szerint ezt olvashatjuk:

A' megyei Kórház javára adandó Hang=verseny tartalma:

1. *Polonaise Herztől zongorán előadja Erkel Ferenc a' Pesti magyar Színház első kar=mestere.* –

2. *Magány dal Normából énekli Erkel József a' Pesti magyar Színház Tenoristája.* –

3. *Adagio változatokkal Kummeről előadja Schlesinger Károly a' Pesti magyar Színház első=violoncellistája*

4. *Havasi Kürt, Prochtól – előadja Erkel József.* –

5. *Kórházi eszmék, írta Tormássy János.* –

6. *Változatok Franchontól előadja violoncellon Schlesinger Károly.* –

7. *Öntudat Lachnertől – énekli zongora és violoncello kíséret mellett Erkel József.* –

8. *Változatok több magyar témák felett – szerette és zongorán előadja Erkel Ferenc.* –

Lehetséges, hogy a koncert zárószáma azonos lenne az Ábrányi által említett Magyar zongora-ábrándok valamelyikével? Az ábránd (=Fantázia) műfajában a tiszta variációs forma nagyon ritka lehet – én még nem talákoztam ilyennel. Miért is neveznének ábrándnak egy variációs formát, ha van rá magyar műszo?

A Bátorai Máriából – amelynek komponálása azidőben már előrehaladott állapotban lehetett (bemutató: 1840. VIII. 8.) – csak egyetlen számot ismerünk Erkel Ferenc zongoraátírataiban: a nyomtatásban többször is megelelt Induló. Hogy variációs formájú átíratot készített volna az opera témáiból, arra vonatkozólag semmi adat nincs – hacsak nem improvizációról van szó.

Miért játszott volna Erkel egy koncert zárószámaként ifjúkori művet (Ábrányi-félek), vagy improvizációt (Bátorai Mária), amikor már bemutatta és eljátszotta a Csel-variációt Pesten Menterrel? Annál is valószínűbb, hogy Bartay-változatokat tűzött a műsorra, hiszen mindössze négy hete volt Erkel esküvője, ahol Bartay volt az egyik tanú. Mivel a kéziratos műsor nem cselló-zongoradarabot, hanem kimondottan zongora szóló számot említ, vajon tekinthető-e a gyulai jótékonyági koncert a Csel-variáció szóló zongora verziója bemutatójának?

Ebből a szemszögből érthetőbb lenne, hogy miért két kéziratból „rakta össze” Erkel a Csel-variáció kottáját. Jött a koncert lehetősége – és a Bátori Máriával is sietnie kellett. Lefírta (lemásolta) tehát az „Adagio...” kéziratot, mint szóló zongoraművet (talán a cselló-zongora változatról?). Az Adagio 13. üteme előtti javítás, valamint a Presto Codája előtti két „prima volta” taktus előtti rontás azonnali korrekciója is másolásra utal (ld. melléklet!). A kéziratba beírta a Tutti jeleket, de a zongoraversennyé alakítás munkáját elhalasztotta, hiszen most csak a szóló verzióra volt szüksége és lehetősége. A két kéziratot számozással provizórikusan összeillesztette – amiről az utókor megfeledkezett.

Újból Legány Dezső monográfiájából idézek (a 2. sz. alatt nyilvántartott Ábrányi-féle Magyar változatok címszó alatt):

„1841. IV. 5-én Kolozsváron Georg Novatschek bécsi gordonkaművész hangversenyt adott. Azon »H. W. k. a. (kisasszony) zongorán Erkel Ferenc által szerzett magyar változatokat játsza nagy készséggel, ízléssel 's bátorsággal« (Erdélyi Híradó, 1841. IV. 9.)”

Ki volt H. W. kisasszony? Ha a Csel-variációkat játszotta, ami frissebb darab, mint az 1834 előtti variációk, úgy, bizony szüksége volt készségre 's bátorságra! Igen jó zongorista lehetett H. W. kisasszony, hiszen ez még Chopin és Liszt korabeli darabjaival összevetve is igen nehéz mű – főleg egy ismétlődőmechanika nélküli zongorán!

Eljuthatott-e a kézirat Kolozsvárra? Erkel Kolozsvárott működött 1828–1834 között. Talán Ruzitska György, aki 1835-től a Kolozsvári Konzervatórium igazgatója (akinek Erkel a Bátori Mária nyitányának a kéziratát – ajánlással – 1845-ben ajándékba adja) kért – vagy kapott – egy másolatot? Ha igen, ennek is Kolozsváron kell lennie, mint sok más Erdélyben lappangó Erkel-kéziratnak.

Még egy idézet Legány Dezső könyvéből:

„1865. III. 15-én Kolozsváron, egy vegyes műsori hangversenyen katonazenekar is fellépett, és Verdi »Nabucco« nyitánya mellett előadta Erkel »Változatok vadászkiirtre egy magyar dallam feletti« c. művét (Szerző Katalin szíves közlése). Vagy eddig ismeretlen Erkel mű ez, vagy – ami valószínűbb – a jelen Erkel jegyzék 2. (Ábrányi-féle korai mű), 8. (Adagio kiirtre és zongorára T. Moraltnak), 13. (Cselló-zongora változatok Menterrel közösen), 14. (»Begleitungs Stimmen...«) számú kompozíciói egyikének további változata (bizonyára nem is Erkel átíratában)”.

Lehetséges, hogy ez a mű azonos H. W. kisasszony által 1841-ben Kolozsváron már eljátszott darabbal? Ha valóban a „Csel”-variációk áthangszerelt változatáról lenne szó, úgy az sem lehetetlen, hogy a munkát Erkel Sándor végezte. Egyúttal beírhatta az alapul szolgáló kéziratba a néhány jelet és ceruzás javítást – valamint a vonósötös szólóamait a bevezetéshez. Hogy miért nem fejezte be a kiegészítést? Belátta volna, hogy nem lenne képes rá a Bartay opera ismerete nélkül? Talán Erkel Ferenc változtatni akart valamit a darabon. Talán senkinek nem volt rá ideje a családban, hogy a művel foglalkozzék. (Dózsa György bem. 1867. IV. 6-án, ld. Somfai László már idézett munkájában az Erkel zeneszerzői műhelyről frottakat.) Akárki végezte is a hangszerelést, ennek a kottának is Kolozsváron kell lennie.

Nem szeretném azt a látszatot kelteni, mintha – úgymond – saját elfogultságom által vezetve túldimenzionálnám a Csel-variáció jelentőségét. Hiszen aki ismeri a korabeli magyar zeneirodalmat, beláthatja a darab úttörő jelentőségét, eredetiségét, kimagasló minőségét még akkor is, ha – tegyük fel – nem szimpatizál Erkel magyar irányával.

Mindazonáltal az ismert (kürt-zongora, cselló-zongora, zongoraszólo) és a tervezett (zongoraverseny, esetleg kettősverseny) változatok nagy száma azt látszik bizonyítani, hogy maga Erkel tartotta lényegesnek ezt a művet. Nyilván a magyar tematika vonzotta, hogy ez a verbunkos téma ennyire foglalkoztatta. Erkeltől csak a Rákóczi dallamokra ismerünk ilyen sokféle feldolgozást!

Erkel zsenije már ebben a korai művében is megmutatkozik. Kiteljesedve nemzeti operánkban hozza meg zeneirodalmunk legszebb gyümölcseit.

Már 1988-ban, amikor ezt az írást a papírra vetettem, feltűnt, hogy a Csel-variációk két kézírata („*Begleitungs Stücken...*” és „*Adagio...*”) a Széchenyi Könyvtárban egymást követő számokon, *helyes sorrendben(!)* van lajstromozva. Somfai László h. m. 87. oldalán azt írja, hogy a tárgyalt két kézirat a „*Kar Enek Pestalozzi Emlékünnepére*” című kórusmű autográf partitúrájával egyidőben, 1934-ben került a Nemzeti Múzeum birtokába, ott is kerültek feldolgozásra. Arról, hogy a kéziratok honnan, kitől kerültek a Nemzeti Múzeumba, sajnos nincs adat.

Ezzel kapcsolatban információt kértem és kaptam Óváry Rozáliától, Erkel Ferenc dédunokájától.

Erkel Lajos halála után (1906 I. 14.) Erkel Ferenc legfiatalabb fia, Erkel István lett az, aki apja hagyatékát gondozta. Maga Erkel István nem volt tanult muzsikus, ám értett a zenéhez. (Valószínű, hogy közreműködött abban, hogy Erkel Gyula halála 1909 III. 22. után, 1913-ban öt Erkel opera-partitúra került a Nemzeti Múzeumba.) Erkel István halála (1933 II. 20.) után mindössze egy évvel, 1934-ben került a Nemzeti Múzeum birtokába az előbb említett három kézirat, ez önmagáért beszél. Minden bizonnyal Erkel Gyula fia, Erkel Jenő (1878 VI. – 1945 VII. 23.) volt a közvetítő. Lévéen képzett muzsikus, már korábban is ő intézete a hagyatékok gondozásával kapcsolatos zenével összefüggő tennivalókat.

Nyilván a múzeumban, a lajstrombavételkor választották szét a „*Begleitungs Stücken...*” és az „*Adagio...*” kéziratokat, a kidolgozottságbeli különbségek alapján. 1661: töredékes, vázlatos kamaramű; 1662: zongoramű. Ennek a tévedésnek köszönhető, hogy ez a darab még 54 évig Csipkerózsika-álmodt aludt különféle raktárak mélyén.

Az Erkel-féle oldalszámozást figyelmen kívül hagyó múzeumi munkatársnak a magam részéről hálás köszönettel tartozom. Hiszen az ő révén juthattam e felfedezés örömeéhez.

Hogyan állította össze a Nemzeti Múzeum munkatársa a két füzetet a kézirat dupla fóliói-ból?

Az 1662. sz. „*Adagio...*” esetében az egymás mögé helyezett két dupla lapot az 1^r-4^v illetve a 2^v-3^r élénél papírcsíkkal összeragasztotta. A két dupla fólió eredetileg is összefügg, ezt egyértelműen meg lehet állapítani a 1^v-2^r illetve a 3^v-4^r-nál, ahol nincs ragasztás.

Az 1661. sz. „*Begleitungs Stücken...*” jóval problematikusabb. Kétséget kizáróan összefügg a 3-4. és az 5-6. fólió, ezt a hajtásnál könnyű ellenőrizni. Kétesebb az, hogy az 1-8. fólió eredetileg is összefüggött-e. Az 1^r-8^v papírcsíkkal össze van ragasztva, a hajtás belső oldalát pedig a maga teljességében csak akkor lehetne megnézni, ha a kötést (varrást) szétbontanánk. Még gyanúsabb a 2-7. fólió. Ugyanis itt nemcsak a 2^r-7^v van összeragasztva egy papírcsíkkal, hanem a 6^v-7^r is! Amenyiben az 1-8. lap összeragasztását még lehet azzal magyarázni, hogy az csak a dupla fólió teherbírását növelte a kötés tartóssága érdekében, ez a 2-6-7. ragasztásánál nem áll fenn. A 2-7. lapok összetartozóságáról tehát csak akkor lehetne megbizonyosodni, ha nemcsak a kötést, hanem a ragasztásokat is felfejtenénk. Ez – éppen a 7. lap zenei anyagának tárgyalt problémái miatt – nem lenne érdektelen! Figyelemreméltó még, hogy az 1. fólió alja pótolt – tehát eredetileg roncolt lehetett – a 7. fólió alja pedig le van tépve, helyenként az alsó kottavonalakon túlmenően is. Sem a 2., sem a 8. lapon nincsen hasonló ronccsolás – egyébként a 3-4., 5-6.-on sem!

Kéziratom leadása után, de még a hasáblevontat kézhezvétele előtt módom volt betekinteni egy érdekes partitúrába. Ez a Csel-variáció Presto tételének Beethoveni szimfonikus zenekarra hangszerelt változata, természetesen zongoraszólam nélkül.

Teljes egészében Erkel Sándor ceruza írása. A partitúra olyannyira változatos, hogy oldalakon keresztül egy hangjegyet sem találunk, csak e jóelőre behúzott ütemvonalakat. Erkel Sándornak ez igencsak fiatalkori próbálkozása lehetett. Becslésem szerint semmiképp sem lehetett több tizennyolc évesnél.

Ezt az újonnan megtalált kéziratot egy másik tanulmány sorozatban fogom részletesen elemezni, mert ez meghaladná jelen írásom kereteit. Ám mégis meg kellett említenem, hiszen ez a partitúra-vázlat egészen más megvilágításba helyezi a „*Begleitungs Stücken...*” kézirat első 45 ütemének vonósötös kíséretét.

Ezt a vonósötös kíséretet szintén Erkel Sándor írta be a kottába, szintén ceruzával. Későbbi hangszerelésihez képest feltűnik a kíséret bizonyos fokú invenciószegénysége, ami csak azzal magyarázható, hogy igen fiatal lehetett, amikor papírra vetette. Talán nem tévedek, ha feltételezem, hogy a vonósötös kíséret és az említett partitúra vázlat egymás közelében keletkezhetett, éspedig hangszerelési gyakorlatként.

Az is biztosnak tűnik, hogy Erkel Sándor, mint zongorista is foglalkozhatott a Csel-variációval. Somfai László említi tanulmányában Erkel Sándor sok utólagos ceruzás beírását, amelynek nagy része azonban – véleményem szerint – nem zeneszerzői szándékot, csupán előadói, netán közreadói ambíciót tükröz.

Hogy ezen túlmenően saját elhatározásából, vagy édesapja, Erkel Ferenc, esetleg tanára, Mosonyi Mihály készítésére fogott a hangszerelésbe, az ma már nehezen lenne kideríthető.

Még néhány adat a teljesség kedvéért.

A tanulmányban ismertetett zongoramű a leírt, revideált formában először a Magyar Rádióban hangzott el, 1988. december 27-én, Erkel zongoradarabokból összeállított élő adásban közvetített koncertemen. A Rádió 1989. december 12-én vette fel a darabot „Z”-re, ám a szalagszámot nem árulhatom el: titkos! Vajh’ meddig még?

Erkel Ferenc összes hangszeres művének felvétele keretében ezt a darabot is lemezre játszottam, 1990. február 10–11-én. A felvételt a MARCO POLO lemezkiadó megbízásából a Hungaroton készítette, KR 2109 számon. (MARCO POLO 8.223318. CD-n a 6. track.)

A Hungaroton ebből az anyagból egy LP-nyi válogatást fog kiadni, (SLPD 31322). Az összeállításban a Csel-variáció is szerepel.

Most, 1991 elején abban a reményben zárom soraimat, hogy a Csel-variáció – talán nem is olyan sokára – kotta formájában is megjelenhet.

AZ I. RÉSZHEZ FELHASZNÁLT IRODALOM:

Id. ÁBRÁNYI Kornél:

Erkel Ferenc élete és működése – kultúrtörténelmi korrajz. Schunda V. József kiadása, Bp., 1895.

LEGÁNY Dezső:

Erkel Ferenc művei és korabeli történetük. Zeneműkiadó, Bp., 1975.

MAJOR Ervin:

Erkel Ferenc műveinek jegyzéke – második bibliográfiai kísérlet. Megjelent a Magyar Zenetörténeti Tanulmányok első kötetében, szerk. Bónis Ferenc. Zeneműkiadó Bp., 1968.

NÉMETH Amadé:

Az Erkelek a magyar zenében – az Erkel család szerepe a magyar zenei művelődésben. A Békés-Megyei Tanács VB. Tudományos Koordinációs Szakbizottságának kiadása, Békéscsaba, 1985. (I.)

NÉMETH Amadé:

A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig. Zeneműkiadó, Bp., 1987. (II.)

SOMFAI László:

Az Erkel kéziratok problémái. Megjelent a Zenetudományi Tanulmányok kilencedik kötetében, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Akadémiai Kiadó, Bp., 1961.

SZERDAHELYI István:

Erkel Ferenc és emlékmúzeuma. Gyulai Városi Tanács, 1975.

NÉHÁNY SZÓ BARTAY ENDRÉRŐL

Bartay 1799-ben született Széplakon. Arra vonatkozó adatot, hogy melyik Széplakon született, nem találtam, ti. ilyennevű falu Abaúj, Bihar, Sopron és Vas vármegyében is volt.

* Kik voltak szülei? milyen körülmények között nevelkedett? hogy véggezte iskoláit? Kérdések, melyekre a jövő kutatásainak kell választ adnia.

Az 1820-as években már Pest város tisztviselője. Nagyműveltségű ember, pártolja a művészeteket, és műveli a zenét.

Nem mindennapi zenei tudásról tanúskodik első zeneelméleti könyve a „*Magyar Apollo*”, amely 1834-ben jelenik meg először, saját kiadásában, Trattner és Károlyi betűivel. A könyv alcíme: „*utmutatás a' general-bass' játszásának, a' harmonia ösméretére 's a' hangszerzésre vezető alapos rendszabásainak megtanulására*”. A 120 oldalnyi szöveges részhez 206 (!) rézmetszésű kottapélda csatlakozik. 1835-ben utánnomásban is megjelent a „*Magyar Apollo*”: a díszesebb címlap és a „*Heckenast Gusztáv tulajdona*” kitétel jelent változást az előző kiadáshoz képest. Ez a könyv az első magyarnyelvű összhangzattani és zeneelméleti munka. Megjegyzendő, hogy lexikonjaink Siklós Albert összhangzattankönyvét tekintik az első ilyen-tárgyú magyar könyvnek – s ez utóbbi 1907-ben jelent meg! (Vö. Siklós A.: *Zeneköltészet* I–V. köt. 1907–13) Azt, hogy Bartay 1834-es munkája mennyiben volt korszerű, illetve mennyiben volt eredeti, nem feladatomból megítélni. Össze kell hasonlítani Rameau, Vogler, G. Weber stb. munkáival. A „*Magyar Apollo*” magas színvonala és úttörő érdeme azonban kétségbevonhatatlan.

Még érdekesebb Bartay „*Művészeti vezér*” című kétkötetes könyve, amelynek első része Beimel Józsefnél jelent meg a szerző kiadásában, 1846-ban. A könyv célját az első fejezet címe summázza: „*A' művészet, és így az ének 's zene is hatékony népnevelő eszköz*”. A tárgyhoz való közelítésmódját pedig a szerző bevezető sorából vett mondat világítja meg:

„*Jelen munkácska saját tapasztalásom nyomain, 's több híres külföldi írókból – (külföldiekből, mert honunkban e' téren írókat nem ismerek) – merített hiteles adatokkal támogatva készülvén mennyiségre nézve ugyan nem nagy, de kecs egetetem magamat, hogy tartalomra az annál fontosabb legyen, miután igyekeztem oda fordítottam leginkább, hogy nemcsak a' művészetet, 's így az éneket és zenét is tehetségemhez képest hiven vázoljam, hanem az emberi élet különböző állásait is megérintsem, a mennyiben azok a' főnebbi művészettel kapcsolatban állnak, és mennyiben az emberek művészet iránti fogékonysága, különböző körülmények szerint, szinte különböző.*”

Az első kötet 220 oldalas szöveges részéhez hat lapnyi réznyomású kottamelléklet csatlakozik, nagyrészt az énektanításhoz szükséges gyakorlatok. A kottákat igen vékony papírra nyomták, és így csak az előlapon van nyomás.

A kötet értékeléséhez megintcsak szükséges lenne a korabeli külföldi szakirodalom ismerete, ám enélkül is megállapítható, hogy a könyv szerzőjének hatalmas általános műveltségéről tanúskodik, és ráadásul lebilincselő olvasmány is!

A „*Művészeti vezér*” második kötete egy évvel később, 1847-ben szintén a szerző kiadásában jelent meg Gyurián és Bagó betűivel. Nagyrészt egyházzenevel foglalkozik, igen jelentős kottanyag csatlakozik hozzá, 30 lapon, melynek papírja és nyomása az első kötetéhez hasonló. Egy és többszólamú egyházi énekeket tartalmaz, római, református és görög katolikus felekezetek dallamain kívül izraelita énekeket is, Sulzer nyomán! (nyilván a Sir Cion 1839-es kötete alapján).

Hogy a „*Művészeti vezér*” második kötetének szöveges része miért lett mindössze 24 oldal az első kötet 220 oldalához képest, ennek megvilágítására az utolsó oldal utolsó előtti bekez-

dését idézem, ahol Bartay a vidámságról szóló bölcséleti-lélektani eszemputtatást szinte ollóval vágja le.

„Mindezeknél fogva világos: hogy a' vidámság, röviden előadott következményeinél fogva is, az életphilosophiával szoros kapcsolatban áll; melyet nagy fontossága tekintetéből, még részletesebben tagolni bármennyire kívánatos lehet, de azt, valamint még több a' népnevelés, 's az emberi élet fenntartásában létező hiányokat, 's azokat kipótlendő módokat, e' munkában előadni lehetetlen: mivel a' szöveg rövidege, melly a' hozzácsatolt hangjegyeknek felette költséges kiállítására miatt hosszabbra nem terjedhet, nem engedi. – Az innen származó körülmények miatt, a' Művészeti vezér azon meggyőződéssel végeztetik be, miszerint kitűzött céljának, az éneklés elemj oktatása, 's az egyházi népkaréneknek rendszeresítése által lehetőleg meg van felelve.”

Tehát Bartay előnyben részesítette a kottaanyag közlését, saját pedagógiai és filozófiai alapvetésével szemben! Fogadjuk ezt adalékként Bartay jelleméhez.

A „Művészeti vezér” második kötetének értékeléséhez ismerni kell a kor egyházzenei gyűjteményeit.

Am az egész munka úttörő jellege három aspektusból is nyilvánvaló: először felvilágosult szellemisége, másodsor az egyházzenehez való ökümenikus hozzáállása okán. Harmadszor pedig azért, mert ez az első magyar énekoktatással foglalkozó szakkönyv. Ismét megjegyzendő, hogy zenei lexikonjaink egy másik szerzőt, Langer Jánost említik, mint az első magyarul megjelent énekiskola megalkotóját, és ezúttal lehet, hogy joggal. Hiszen Bartay munkája több is, kevesebb is ennél: művészeti vezér, *g u i d e* a szó francia értelmében. Am tény marad, hogy Langer munkái 1870–73-ban míg Bartay műve 1846–47-ben jelent meg!

Nem ismerek más 1848 előtti zenei frót, aki egynél több könyvet publikált volna Magyarországon. Am Bartay korántsem csak az elmélet embere.

Termékeny és jótollú zeneszerző is: műveinek felsorolása a Zenei Lexikon 1965-ös kiadásában fél hasábot tölt meg. Ezek között van mise, oratórium, zongoraművek, dalok, dal- és táncgyűjtemények, ám anélkül hogy kisebbtől utóbbiak zenei és művelődéstörténeti értékét, mégis operái a legnagyobbak.

Bartay komoly sikert arat első operájával a pesti német színházban („*Aurelia oder das Weib am Konradstein*” heroikus-komikus opera, szövege I Haffnertől, bem. 1836). Második operáját a „*Csel*”-t 1838–39-ben komponálja a tudós Jakab István szövegére, amely nem adaptáció, hanem eredetileg is operalibrettónak készült. Magyar vígopera, ebben a műfajban az első: nem zenés betétszámok laza fűzére egy prózai műben, hanem végigkomponált zene, igen kevés prózával. Bemutatója 1839 április 29-én volt, Erkel vezényelt.

Erkel és Bartay közt mély barátság lehetett. Mint már szó volt róla, Erkel Ferenc és Adler Adél esküvőjén, 1839 augusztus 18-án az egyik tanú Bartay volt. Pusztán a barátság azonban nem magyarázat arra, hogy Erkel a rendelkezésére álló kevés jutalomjáték egyikén éppen Bartay operáját mutassa be. Ez igen komoly anyagi kockázatot jelentett; tehát bízott az opera zenéjében.

Bartay operájáról Németh Amadé: *A magyar opera története* című könyvében olvashatunk bővebben (h. m. [II.] 44–47. oldalon). Az opera tartalmi ismertetésén túl a bemutató körülményeit is részletezi. Innen idézem Mátray Gábor korabeli bírálatát: „... *Mi magát a' muzsikát illeti, ez inkább a' nagyszerűséghez (!) szít (...)*rövid dalzene, *mi népszerűbbé tehetné, csak egy kettő van benne (...)*A' közönség, melly pesti színpadainkon többnyire Auber, Bellini, Donizetti, Mercadante műveit hallja, eleintén nemigen akart operánk szokatlanabb szítljével megbarátkozni: *de a' zeneszerző, 's jutalmazott karmestert (ti. Erkelt) zajos éljenek közt hívá. (!) ...*” Tehát a „*Csel*”-nek sikere volt! Miért került le a műsorról két előadás után, ha a közönség közönye okán ez nem történhetett meg?

Talán a „dráma-operaháború” volt az egyik ok, ami Bajza lemondásával és igazgatóváltással kezdődött (1838. június 5.), majd 1840 végén a mammutgázsija miatt sokat támadott Schodelné – és túlfizetett férje – távozásával végződött. Ld. Major h. m. 15–16., és L. 129–130. oldalain közölt színlap formájú paszkvillusokat.

Az 1839 IV. 29-i bemutatón a női főszerepet Schodelné énekelte...

A színházi intrikán kívül joggal merülhet föl az is, hogy 1839-ben Pesten még korántsem volt olyan számos és lelkes közönsége egy magyar dalműnek, mint akár néhány évvel később.



God bet. A. Leykner in Wien

Barray Endr.
1843

Mindenesetre Erkel bízott az opera sikerében. Olyannyira, hogy több átiratot is írt belőle, és ezeket rangos külföldi művészekkel saját maga többször elő is adta, nyilván az általa jónak ítélt opera népszerűsítésének érdekében.

A „Csel” terjedelmes, háromkötetes partitúrája a Széchenyi Könyvtárban található. Habár részletes tanulmányozására nem futotta időmből, az első pillantásra is eleven, színes zenének tűnik. Érdeemes lenne elővenni és bemutatni, hiszen ez az első zeneileg-szerkezetiileg is igazán nívós magyar vígopera. Amíg azonban Erkel operái – a Bánk és a Hunyadi kivételével – nem szerepelnek Operaházunk állandó repertoárján, ilyesmire beszélni korai lenne.

A *Magyarok Nápolyban* című operájának csak a nyitányát mutatták be, 1847-ben. *Árpád népe* című melodramáját, kórusra zenekarkísérettel, ugyanebben az évben mutatták be Pesten és Bécsben is.

Ám Bartay nemcsak zeneszerző és zenei író, hanem a zenei élet szervezője is.

Már 1829-ben, Menner Lajossal megszervezte a Pestvárosi Énekiskolát, amelynek léte azonban a pesti polgárok évenkénti „határozatlan adakozásaitól” függött. Szilárd anyagi bázis híján az iskola 1832-ben megszűnt, ám addig 40 fiúönvendéke volt, akik közül a szegényebbek tandíjmentesen látogathatták az intézetet – ahogy ez abban a korban szokásos volt.

Nyilván az oktatás tapasztalatait foglalta össze két elméleti munkájában Bartay, hisz bizonyára tanított a Pestvárosi Énekiskolában, bár erről a szakirodalom nem beszél.

Történelmi érdemeit azonban akkor szerezte Bartay, amikor a Nemzeti Színház bérleti igazgatója volt. Már működésének első évében, 1843-ban a színház rangjához méltó díszleteket és jelmezeket rendel, magas gázsikkal visszacsábítja a Nemzetibe a legjobb színészeket és énekeseket. A színházi és zenei élet felpozícióba hozása céljából *pályázatokat ír ki*.

1843-ban a színmű pályázatot Szigligeti nyeri a „Szökött katoná”-val – ez nemcsak Szigligeti Ede, hanem a népszínmű karrierjének is első állomása. A Szózat megzenésítésének pályázatát 1843-ban Egressy Béni, a Himnusz pályázatát 1844-ben Erkel Ferenc nyeri meg.

Ha Bartay ezen a három pályázati felhíváson kívül semmi mást nem csinált volna egész életében, már ezzel is ki kellett volna érdemelnie az utókor megbecsülését. Ezzel szemben tény, hogy a színház történések egyetlen egy arcmásáról sem tudtak. Lám, a hálás utókor!

Csak nemrég, a Széchenyi Könyvtár metszeteinek újrendezésekor került elő a mellékelt kép, a bécsi festő és litográfus *Franz Eybl* (1806–1880) munkája. A metszet minden bizonnyal Wágner József pesti szépműáros megrendelésére készült, több hasonló litográfiát is készíttetett Eybl-lel. Tudomásom szerint ez a kép még sehol sem jelent meg.

A metszeten a zeneszerző-igazgató aláírását is megtaláljuk: „Bartay Endre”. Tekintve, hogy Endrét, és nem Andrást írt, hívjuk ezentől mi is Endrének.

1844 májusában a színház társulatát Pozsonyba viszi, ahol az Országgyűlés ülésezett. A siker óriási, de a csőd teljes: a tekintetes karok és rendek egy krajcárt sem fizettek. Szinte teljes magánvagyonának felszámolásával kártalanítja a társulatot, de a nem szűnő támadások miatt 1845 elején így is távoznia kellett a színház éléről.

A személye elleni igaztalan támadások azonban nem veszik kedvét. Láttuk, megírja a *Művészeti Vezért*, és zeneszerzői ambíciója is töretlen.

1848–49-es magatartása feltáratlan. Tudjuk, hogy fia, Bartay Ede – a Nemzet Zenede későbbi nagyérdemű igazgatója – 1849 után forradalom alatti tevékenysége miatt bűndosni kényszerült. Az apa, Bartay Endre, agilis és ambiciózus reformkori személyiség létere megült volna egy békés sarokban? Aligha hihető.

Még kiadott egy gyűjteményt „*Characteristisch-ungarische Melodien und Nationaltänze aus dem Feldzuge 1848–49*” (!) címmel, s utána néma csönd.

Párizsban, Hamburgban majd Mainzban bukkan fel, valószínűleg óraadásból él. Nem adott meg neki a nyugodt, békés öregség: Mainz-ban hal meg 1854-ben, szegénységben, elfeledve.

Bartay Endre életét, pályafutását valóban kettétörte az 1849 után következő terror. Ám nem kétséges, hogy élete végéig megmaradt önzetlen hazafinak, aki, amíg módja és lehetősége volt rá, nem késlekedett cselekedni hazája javára, képességei szerint, erejét meghaladó módon is.

Életműve mindenképpen megérdemli a monografikus feldolgozást, hiszen élete és tevékenysége a maga teljességében máig feltáratlan. Ezt nálam tudósabb embereknek mihamarabb el kellene végezni.

Ez a néhány szó pedig legyen tisztelgés a reformkor zenei életének egyik legjelentősebb személyisége előtt, akinek az utókor csak hálás lehet.

HUBERT ILDIKÓ:

HRABOWSZKY DÁVID LISZT FERENC RŐL

Hrabowszky Dávid (1804–1865 után) korának igen művelt, evangélikus vallásban nevelkedett embere volt. Végzettsége szerint jogász, ám hivatását a korabeli jogrend bürokratikus, igazságtalan visszaélései miatt nem gyakorolta. Különböző nemesi családoknál vállalt nevelői állást.

Az 1848-as forradalmat, naplója szerint, lelkesedéssel köszöntötte. Ekkor Bückeburgban egy herceg szolgálatában állt, a magyarországi eseményekről azonban folyamatosan értesült az újságokból. A szabadságharc leverésekor úgy döntött, hogy önkéntes számdzetésben továbbra is Németországban marad. Csak 1852-után tért haza.

A jó tollú, verseket, útirajzokat, tudományos értekezéseket közlő, nyelveket beszélő és szerfölött sokat utazó Hrabowszky munkáinak eddig csak elenyésző része ismert a szakirodalomban.¹ Pedig a kor számontartott embere lehetett, különben nem hívták volna meg a *Magyar Társadalom* nevet viselő *pesti társaság* 1845-ben rendezett ünnepére olyan jeles személyek közé, mint például: Egressy Gábor, Erkel Ferenc, Barabás Miklós, Fáy András, Döbrentei Gábor stb., vagy az 1837-es *Eperjesi Nyelvművelő Társaság* ifjúsága Bajza, Fáy, Vörösmarty, Kisfaludy Károly, Vajda versei mellett nem az övét szavalta volna.²

Gonddal csiszolt, líraisággal megszólaló, kiadatlan, magyar nyelvű naplóiban a reformkor ismert alakjairól valóságos portrészorozatot olvashatunk. Az 1848–1852 között írt napló³ szövegkiadásának készítése közben Liszt Ferencet jellemző részletekkel találkoztunk. Úgy véljük, hogy a szakmai közönség érdeklődésére is számíthatnak e szövegrészek.

A zenekedvelő Hrabowszky naplójában több alkalommal tesz említést hazai és külföldi hangversenyélményeiről. „Liszt Ferenc zongora királyi hazánkfiá”-t mindenütt „méltánylat-tal” említi.⁴ Van azonban valami, amit szomorúan hiányol nála: a magyar történelmi viszonyok és a magyar zene ismeretét.

Kászonyinak „köszönhetem, hogy 2 év óta ismét nemzeti zenét hallhattam honfiak társaságában, kik egyedül képesek annak szépségeit felfogni, 's avval foglalkozni is. (Fájdalom Liszt-et sem számíthatom e' foglalkozók közé, – miután majdnem 3 hónapi együtt létünk idején csak 2-szer hallhattam tőle magyarokat, mind a' mellett, hogy, mint maga is mondá, legalább 300-at bír.)”⁵

Úgy tűnik, hogy Liszt weimári éveiben, éppen akkor, amikor felfigyelt az emigrációban élő magyarokra, Hrabowszkyval is közelebbi kapcsolatot akart kiépíteni.

„Imént vala nálam Liszt, néhány nap óta Bückeburnak 's vidékének vendége. Ma kapott levelet Teleký Lászlótól. Jól ismerte Batthyányit, Leiningen grófot, Kiss Ernő 's – Lichnevszkyt.”⁶

Az alábbiakban közreadott Liszt-jellemzés értékelését a témával foglalkozó zenetörténetesekre hagyjuk. Reméljük, hogy e sorok által nemcsak Liszt hétköznapjairól kapunk új ismereteket, hanem a róla író Hrabowszky Dávid is felkelti az olvasók figyelmét.

(1849)

Három legnevezetesebb ismerkedésem Bückeburgban *István Főherceg, Liszt, és Lehzen* báróné. Az elsőről 's erről már emékeztem, Lisztről még igen keveset. Ez uttal többet, ámbár, midőn róla szólni szándékozom, tollamhoz felette félve nyulok. Ő minden kétségen kívül lángész, de oly nemű, minőket, ha egy pár órát töltünk velők, közelebből képzelünk ismerni, mint később, hosszabb együtt lét után. Vele így jártam. Az ő valóban lekötelező szives magaviselete sziveket hódít számára. De vigyázzunk, nehogy azt, mit tőle hallunk, jellemző sajtáságnak tartsuk, 's evvel, melly nála nem egy könnyen ismerhető, öszveütközünk. E'miatt hamar kiejtjük kedvéből, magunkat bizodalomból. Mint művésztől, igen felesleges volna, róla ez uttal emlékezni, még akkor is, ha szakjához szólni bátorokodnám. Európai hire, mellyet ennél fogva nyert, sokkal terjedtebb, mint sem hogy azt bármi fellengős ömledezésekkel nevelhetném. De bámulattal említhetem, 's említni mint magyar, kötelezettem, minthogy hazánkban, mint látszik, még csupán azon tekintetben ismeretes, egyéb előnyeit: bámulatos emlékező-tehetségét, olvasottságát, 's mi lángésznél oly ritka, pontosságát. Egy könyvemnek, melly nála van, visszaadása önként eszébe jutott, – mi egyebeknél is nagy ritkaság. Társalkodásban ha akarja, szinte mindig érdekes. De csak ha akarja. Mert szeszély e' tekintetben előtte nem ismeretlen. Sőt fájdalommal tapasztaltam nála, minden előnye, 's minden mély tisztelet mellett, mellyel iránta szivemből viseltetem, vele állandó ismerkedés 's együtt lét nem könnyű feladás. Hamar megunja az ember. Tapasztaltam, ámbár a'nélkül, hogy magamnak e'miatt szemrehányást kellene tennem. Többszöri meghívásnak engedve vala nála látogatásom oly sűrű, hogy három hónap olta mintegy fél nap jó minden 10 napra. 'S ezért nehezen fogadom el ajánlatát, melly szerint nála Weimárban 1/2 évet volnék töltendő; – habár megújítaná. Leg-gyarlóbb oldala járatlansága a' jog-tanban, 's ez enyhíti fájdalmamat, mellyet érzek, tapasztalván, hogy hazámnak szenvedéseit koránt sem veszi annyira szívére, mint sem annál fogva, mit róla otthon képzelünk, hinnők. Egy alkalommal maga is megvallotta járatlanságát Austria 's mi közöttünk fenforgó peres-kérdésben; de többszöri beszédeinél fogva azt kell hinnem, hogy a „Beati possidentes”-t a' jogi alappal tökéletesen felcseréli. Meg lehet, azért szól így, minthogy Wittgenstein hercegné orosz alattvaló, mert leginkább az ő jelenlétében szokott így nyilatkozni. Ezen esetre annál rosszabb néven vehetem néki, hogy sarcasmusi tehetségét, – amellynek szinte nagy mértékével bír, – rajtam is gyakorolta, minthogy észre vevé miképen az: „apátirról én is mindig jót kívánok mondani.” Azt hittem, még közelebbi ismeretése után is, miután a' politikában oly jártas, általában szabadelmű, 's különben igazi nemes gondolkozással bír: – hogy ő jeles kivételül szemközt annyi művésszel, – bír a' magasb és szorosb értelmű patriotizmussal. Csalatkoztam. Magyar népéleti reminiscentiákkal sem bír.

Leginkább mgérdemli bámulatunkat szorgalma által, 's tökéletesen igaza van, midőn mondja: a' világ, azt hiszi, hogy Liszt eszem iszom életet űz (daB er in Saus und Braus lebt) 's igen csatlakozik.

Itt Eilsenben léte olta egész csomó új compositioja van. Ismeri, mint mondja, népzeneinket is. Ezt azonban ismét nem tudom megegyeztetni azon szegénységgel, mellyet magyar zenékben, midőn magát hallatja, mutat. Három alkalommal itt Bückeburgban mindig ugyan azon egy magyart játszott.

Szerencsés valék szobájában zongoráján több ízben hallanom. De nem szereté, ha játékára figyeltem. Kért, midőn a' zongorához állottam, olvasnék az alatt valamit az Allgemeine Zeitungból, kijelölve a' cikket is. Későbbben kikérdezett, 's kielégítőleg referálni nem tudván, elkomorodott. Ettől fogva, úgy látszik irántam hidegebb lett. Jellemző. Ha műértő volnék, nem csudálnám. De így azt kell hinnem: nem sziveli, hogy rendkívüli hallgatója legyen, –

mert fel nem tehetem, hogy meg hagyhassa magát zavartatni egy avatatlan által, ki azonban művészet iránt lángbuzgalommal viseltetik, de róla művész előtt szólni nem bátorkodik.

Mind e'mellett Liszt igen érdekes, szeretetre méltó 's nemes szívű ember. Hihetitek, hogy annak tartom, különben nem szenteltem volna néki e' sorokat, én, ki az irkálásban már annyira elrestültem, 's ki, egyes emberről már most csak úgy irok, ha személyesen ismerem, 's kivált ha egyszersmind nagyra becsülöm.

Tegnap előtt bucsuztam tőle.

*

Egy mondása miatt meg neheztelhettem volna, de elgondolva, hogy senkinek nem szoktam orrára kötni, mivel szoktam leginkább foglalkozni: – mégsem. Egy francia románról vala szó. Olvasta-e? kérdé. Nem. „Also was machen Sie denn?” Mintha mind azon ember, ki azon könyvet nem olvassa, rest, lajhár, paniperda volna; vagy mintha más könyv nem is léteznék e' földön. Ha valaki közönséges ember mondotta volna. De Liszt!⁷

II.

(1851. JÚN. 19.)

Egyszer cipruslomb mellé tűzzük a tisztelet koszorujának egy örvendetes galyát, örvendeteset, bár amazhoz egy hasonlót. Híres honfitársunk Liszt egy más elbujdosó magyarnak, e' napokban erre utazott Zerdahelyi Eduardnak 30 darab Lajos aranyat ajándékozott, 's azonkívül Rákóczy indulójának egy zongorára illesztett népszerű idomát, azon meghatalmazással, hogy azt Londonban, 's New-Yorkban saját javára ki- vagy eladhatja.

Ezt maga a megajándékozottnak szájából hallottam, 's örömben legközelebbi alkalommal a nagylelkű híres honfitárs előtt hálás magasztalással emlegettem.

III.

(1851. JÚN. 28.)

Kis Curiosum Lisztel

E' héten itt Bückeurgban 's a' szomszéd feredőhelyben dalárda-innep. Alig két hete, hogy Hannoverában egy még nagyobb volt, hol mintegy 26 egyesület képviseltetett; de hiszen particularismus korát éli a' mostani Némethon, – ellenkezőleg mi vélünk, – e kis parányi országocskának – terjedéséhez képest mindene megvan, nem csak az, mitől a' majdnem *ezerszerte* nagyobb Magyarország megfosztatott, hanem az is, – mivel mi már 3 század oltá nem birunk, – sőt az is, mi nálunk tudtomra még csak egy példányban létezett, dalárdája. Hogy ne lenne tehát dalárda innepe is.

En belőle csak a' bevezetésben részesültem. De ez igen érdeklett. Színhelye a' városi templom. Tárnya: vallásos énekek. Luther „Erős várunk nekünk az Isten” – ez alkalommal hallottam őszhangzó előadásban. Benne van mind azon menyei erő, melly a' nagy reformátort lelkesíté, de benne van különösen a' nyugalommal párosult, 's Istennek hálaadás, mint a' kevéssel előbb egy egész Nemzet színe előtt szerencsésen kiállott, bár terhes veszélyek által fenyegetett vallástét utáni magasztos önbizalom.

A' dalárda-innep befejezésében híres honfitársunk Liszt is részt vett. Miatta furcsa jelenet. Pezsgővel vendégelé a' társaságnak egy részét. Pinczér, ki őt nem ismeré, – e' vidéki szokás szerint a' bor árát kéri tőle, azonban tenyerét, – mint már e'vidéken rajtam is megtörtént,

– paraszttias bizalmaskodással Liszt vállára téve. A' pajtáskodás természetesen visszautasí-
tatott. Még zsebrevalójával is törölgeté e'kép érintett vállát a' hires honfitárs.⁹

JEGYZETEK

¹SZINNYEI József: Magyar írók élete és munkái c. lexikona (IV. kötet Bp., 1896. p. 1358.) óta hazai szakirodalmunkban csak BODOLAY Géza: Irodalmi diáktársaságok, 1785–1848. (Bp., 1963.) c. művében találunk róla érdemben adatokat.

²Bodolay, i.m. 252., 682.p.

³Lelőhelye: Jena, Universitätsbibliothek, Ms. Prov. f. 40. – Ismertette, példaként neveket sorolt fel és néhány esetet idézett belőle (Liszt Ferencre vonatkozó adatokkal): FEYL, Othmar: Ein unbekanntes madjarisches Tagebuch der UB Jena von David Hrabowszky aus den Jahren 1848–1852. In: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jahrgang 4, 1954/55. Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, Heft 5/6, pp. 438–442.

⁴347.p.

⁵377.p. – Kászonyi Dániel (1813–1886), hírlapíró, a szabadságharc idején honvédszázados, utána 1863-ig emigrációban élt. Nyelv-, zongora- és rajzolás tanításából tartotta fenn magát.

⁶326.p.

⁷357–360.pp.

⁸641.p.

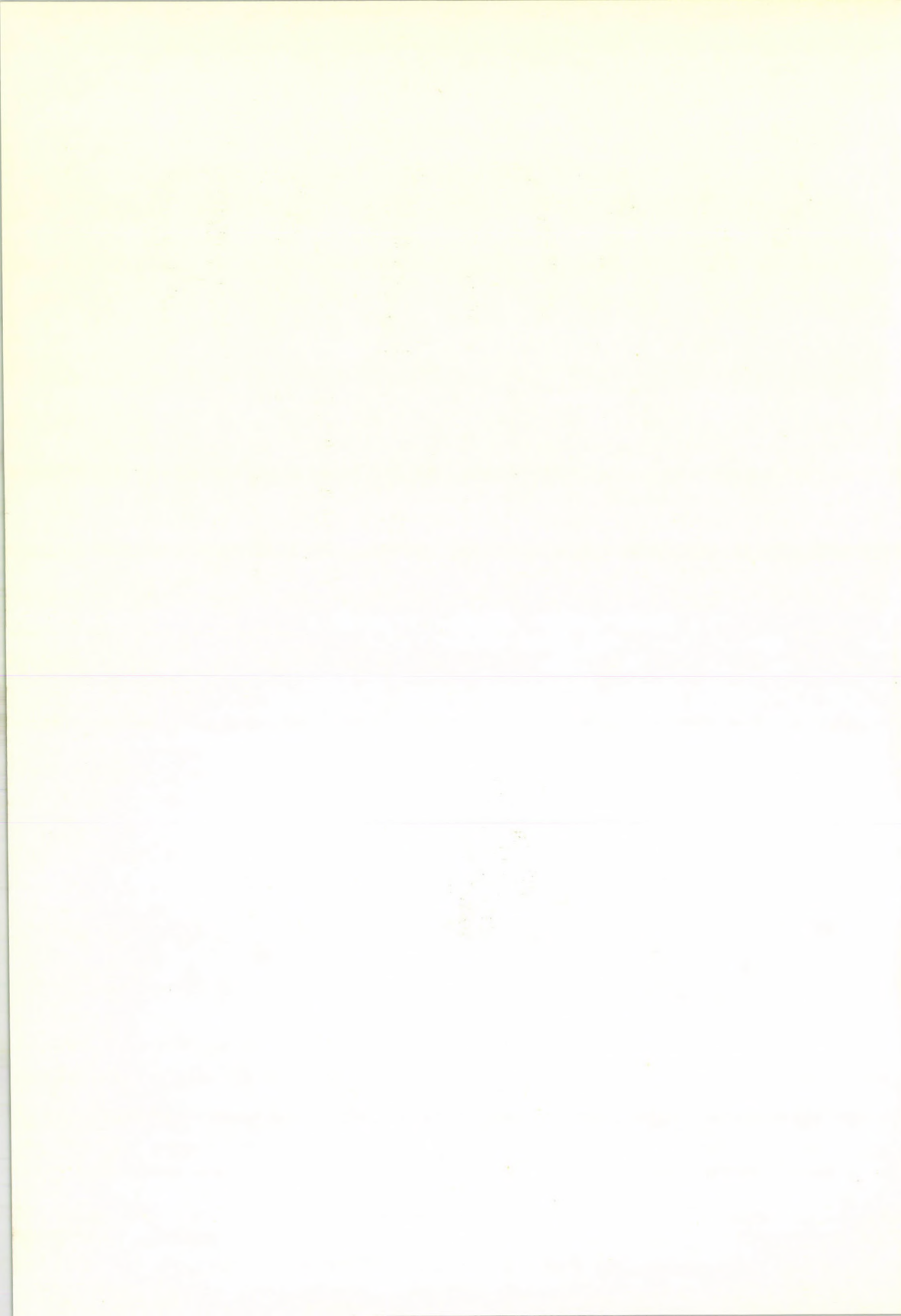
⁹643.p.

FVS 7 28 Kisvárdai



MAGYAR ZENE

19 **4** 91



MAGYAR ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

XXXII. évf. 4. szám

1991. december

TARTALOM

SÓLYOM GYÖRGY: Versenymű és szonáta. Mozart zongoraversenyei és a „szonáta-stílus alapeszmé- je” II.	339
SÁROSI BÁLINT: A hangszeres magyar népi dallam. Hangszeres táncdarab	374
KIRÁLY PÉTER: A zene János király udvarában II.	386
FANCSALI JÁNOS: Egy erdélyi Liszt-tanítvány zenei levelei I.	392
GOMBOCZNÉ KONKOLY ADRIENNE—MALCOLM GILLIES: Az első Bartókról szóló könyv terve: Frank Whitaker vázlatai a British Library kézirattárában	410
BIELICZKYNÉ BUZÁS ÉVA: Számvetés a Magyar Rádió és az új magyar zene évtizedeiről. Beszélgetés Sárai Tibor, Szöllősy András, Hidas Frigyes, Soproni József és Láng István zeneszer- zővel	425

*Megjelenik a Művelődési és Közoktatási Minisztérium, valamint a József Attila-
Alapítvány támogatásával.*

MAGYAR ZENE

Zenetudományi folyóirat

Megjelenik évente négyszer

A szerkesztőbizottság tagjai:

UJFALUSSY József és MARÓTHY János

Szerkesztő: BREUER János

Szerkesztőség: Budapest V., Vörösmarty tér 1.

(Magyar Zenei Tanács címén: 1364 Budapest, Pf. 47.) Telefon: 117-6222/179

Kiadja az Arany János Lap- és Könyvkiadó Kft. 1055 Budapest, Báthori u. 10. Telefon: 112-7870

Felelős kiadó: VARGA Józsefné

Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely postahivatalnál, a kézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és a Posta Központi Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR), Budapest XIII., Lehel u. 10/A 1900 – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a KHI 214–96 162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj fél évre 100 forint, egész évre 200 forint.
Index: 25 563

Szedés: Diamant Nyomda és Kiadó Kft.

Nyomás és kötés: Akadémiai Nyomda Tsz.: 20659

HU ISSN 0025–0384

SÓLYOM GYÖRGY:

VERSENYMŰ ÉS SZONÁTA II.

MOZART ZONGORAVERSENEI ÉS „A SZONÁTASTÍLUS ALAPESZMÉJE”

III. ZONGORAVERSENEK A PÁLYA DELELŐJÉN. K.466.—K.491.

1. Meditáció a kronológiáról és polémikus kitérő

A most következő nagy művekkel szembesülve felerősödik az aggodalmunk: nem szentelünk-e aránytalanul nagy figyelmet — legalábbis túl sok szót, tűnődést, mérlegelést — az „útszakaszok”, a „nekifutás” és a „csúcs” ezek tagolása, metszetei problémáinak? A befogadói élmény végül is mindig az *egyes műre* vonatkozik és lényegében elválik a — mégoly jogos és fontos — periodizációs szempontoktól (amelyek ugyan benne „rejlének” a befogadásban, hiszen az egyedi, az „épp ilyen és nem más” mű létrejöttének mégiscsak valós tényezői!). A mű élménye, első mozzanatként, alapjában elhallgattatja a kronológia, a periodizáció kérdéseit. Ezek azonban mégis megkerülhetetlenek maradnak, egyszerűen, mert művek sorával, időbeli egymásutánjával van dolgunk. Végül is, ideje lezárnunk a „hol kezdődik, hol válik el...” kérdésfeltevéseit. Végso soron egyaránt vitathatatlan lesz *a teljes 1784-es sorozat* magas intenzitású erőkoncentrációja — s az, hogy a K.453. G-dúr és a K.466. d-moll művekkel a mozarti zongoraverseny-műfaj ugyanolyan fontosságú minőségű újulás „kapuján” lép át, mint korábban a K.271. Esz-dúrral. Ideje, hogy ennek a delelőre lépő újulásnak, maximális kiteljesedésnek lényegi, tartalmi kérdései felé forduljunk.

Öt műről van szó, amelyek Mozart zongoraversenei *mai recepciójának előterében* állnak: K.466. d-moll, K.467. C-dúr, K.482. Esz-dúr, K.488. A-dúr és K.491. c-moll. Keletkezésük, újra csak, alig fog át többet egy esztendőnél: 1785 februárjától '86 márciusáig (mindvégig jellegzetesen „téli” — ádventi, farsangi, böjti — műfaj!).

Körülöttük is széttekintve, fel kell tűnnie: a műfajok tágabb körében is „delelő” fellendülés, sűrűsödés áll be most. A zongoraversenyeknek ezt az új sorát közvetlenül a Haydnnek ajánlott vonósnégyes-sorozat lezárása előzi meg 1775 januárjában (K.464. A-dúr, 465. C-dúr). A következő tél három koncert-műve (az Esz-dúrtól kezdve) *a Figaro alkotásával párhuzamosan* születik — s közéjük fér még a Színigazgató frappáns közjátéka is —; a két csoport közt pedig, '85 őszétől zongorás kamarazene nagyszerű ciklusa indul, a g-moll kvartettel, az Esz-dúr hegedűszonátával, zongora-szólóművek közt pedig kiegészült közben a korábbi c-moll szonáta az azonos hangnemű fantáziával... Ha ebben a — szűkebb tárgyú — munkában bármi is „rászorítana”, hogy *a teljes Mozart-életmű általánosan értett* „delelő” időszakát megkíséreljük behatárolni — ide helyeznénk a kezdetét, a vonósnégyesek „Haydn”-sorozatának legalábbis a záró műve s nyomában a d-moll és C-dúr zongoraversenyek tájára.

Opera és kamarazene környezetében szólal meg tehát a zongoraversenyek új sorozata — de olyanban, amely a teljes életmű energiáit akkumulálja már a következő évek totális kivirulására — és valamelyest mintegy az ez években pihenőn veszteglő *szimfónia* helyett is...

Nem azt a — rangos irodalomban is! — domináló értékrendet kívánjuk támogatni ezzel a társítással, amely szerint Mozart zongoraverseny-konceptiójában *most tör át a „szimfonikus” műfaji igény tendenciája.*

„Szimfonikus” — ez a terminus: a műfajnév „melléknévi használata” nem mindig egyértelmű jelentésű. Talán Friedrich Blume rendkívül eredeti gondolatmenetű, fiatalkori tanulmánya³³ az egyetlen, amely formakoncepciót ért rajta, a szonáta-elv egyfajta szinonimáját, mások lényegében *a fejlett, magas igényű, differenciált zenekarkezelést, szólamszöveget*, amelynek révén a zenekar egyenrangú partnere a szólóhangszernek.

Ez a lelkesen pozitív értékelés kimondatlanul abból indul ki, hogy a szimfónia az adott időszakban rangosabb, igényesebb műfaj a versenyműnél, hogy Mozart zongoraversenye, fejlődése csúcspontján mintegy *felő hozzá*, ekkor vállalja magasabb normáit.

Csak hogy ez a premissza maga téves; valószínű, hogy a források egy része, amely megintgátná, nem tárult még fel századunk első felében, ennek az irodalomnak kibontakozásakor...³⁴ 1760—80 nemzedéke a szimfóniát a Liebhaber-rétegig terjedő „fogyasztású”, kifejezetten populáris műfajnak tudja és kezeli, éppen hogy — a kedvelt, 20. századi disztinkcióval szólva — „Gesellschaftsmusik”-nak. De, ha apáink, nagyapáink — elsősorban német — zenetörténeti szemlélete nem élne, visszavetítően is, a szimfónia fogalom bizonyos fokú (még hozzá a *késői* Mozartban, Haydnben gyökerező) búvkörében, a szigorúbb kontroll csak Mozart zongoraversenyeit vizsgálva is rávezethetné, hogy a K.175.-től fogva — „szimfonikusak”: kibontakozásuk időrendjében a *mindenkori* szimfónia (kortársi, sőt, akár saját) hangszerelési, szólamszerkezeti fejlettsége szintjén járnak és vele differenciálódnak tovább.

A zongoraverseny műfaji helyzete, funkcióköre a divertimentóéval, a szerenávéval keveredik ebben a huszadik századi irodalomban, merőben alaptalanul (kezdeti viszonyaikról e tanulmány előző részében esik néhány szó). Ezt a *konkrét és valós* műfaji megkülönböztetést elmosva, homályosítva ver gyökeret, elsősorban Bluménál³⁵, de nem egyszer még Einsteinnél is, a „Gesellschaftsmusik” — sőt, az „Unterhaltungsmusik” — gyengén behatárolt fogalma. A korai Mozartra érve kétségtelenül enyhít és tiszteletteljes árnyalással — „nemes”, „finom”, „szellemdús”... — de félreérthetetlenül pejoratívan, lényegében a „napi”, az „átlagos” értelmében.

A klasszikus zenekultúra egészének társadalmi és esztétikai aspektusában érezzük értelemzavarónak, tarthatatlannak ezt az éles disztinkciót. A *közvetítéseknek* az a szüntelenfolyamatos, gazdag áramlása hiányzik belőle, amely a kultúrának ezt az — így aposztrofált — *széles bázis-réteget* akár a *legszuverénebb individualitás* nagy, művészi megnyilatkozásaival is minduntalan összekapcsolja. Hiányzik közösség és személyiség... sőt, „élet” és „zene” érintkezés területeinek az a múlthatatlan fényerejű dialektikája, amely ezt a kultúrát azzá teszi, ami...

A szimfonikus koncerttípus, mint 1784—85 körüli „új fázis” szuggesztív látszatát talán épp a szimfóniatermés ekkori, jó hároméves (a „Linzi” és a „Prágai” közti) szünete táplálja. Amikor ugyanis a G-dúr, a d-moll, a C-dúr... zongoraverseny zenekara megszólal — rétegeztségében, valórjei érzékenységében egyszeriben *előtte jár az* eddigi szimfóniatapasztalatoknak! A zenekari szólamszöveg differenciálódása, motivikus-tematikus munkája, árnyalatérzékenysége most épp az új zongoraversenyekben érlelődik... De végül is, nem „verseng” egymással a két zenekari „fő”-műfaj Mozart oeuvrejében. Sűrűsödésük, gazdagodásuk üteme, ha kisebb-nagyobb eltolódásokkal is, alapjában együtt lüktet.

A zongoraversenyek sorában a műfaj mozarti elindulása óta érik az egyes művek markánsan egyedi arculata (mert sokkal inkább *erről* van szó!), összetéveszthetetlen külön karaktervilága. Eleinte persze kis lépések fokozatosságában... nem egy megfoghatatlan-általános, ún. Gesellschaftsmusik korlátozó illeménél, hanem, mint utaltunk rá, a nagyon is konkrét napi zeneéletbeli közvetlenségben gyökerező, alkalmi rendeltetésű műfajkör, a divertimento, a szerenádj *közelségénél*, időnkénti hatásainál fogva. A fúvósokkal „ad libitum” élő csoport kiterője után, az 1784-es művekben *ettől* az útiránytól vált igazán határozottá, véglégsé az eltávolodás, mintegy a műfajbeli „anyanyelv” abszolút szuverenitásának „utolsó” feltételeként. Ebben gyökerezik az új zongoraversenyek *művenkénti individualitásának* kirobbanó, elementáris sugárzása, a teljes művészi életút csúcspontjára érésének intenzitásában.

Párhuzamos ezzel egy másik, hasonlóan „mítosz”-alkotó kiélezés, amely elsőrendűen ugyancsak Blume megfogalmazásai nyomán terjedt el. A d-moll koncertről írja: „A zenét egy társadalmi réteg reprezentációjának tekintő barokk szemlélet feloldásának különlegesen éles esete ez Mozart számára, a műfaj birtokbavétele a művészi egyéniség spontán akaratára által: nem azért létezik már, mert egy társadalom törekvését tükrözi, hanem, mert egy lélek magányos világát fejezi ki”³⁶. És később, az Esz-dúr és A-dúr művekről szólva: „... határozott kísérlet, visszafordulni újra a koncert ‚vontaképpen’ világához, a finom és szelleműs szórakoztató művészetéhez. A szakadékat azonban, amely a megelőző művekkel (K.466., 467.) megnyílt, lehetetlen áthidalni már. A versenymű Mozart számára, a hangszeres zene más műfajaihoz hasonlóan, szenvedély, lelki önkifejezés hordozójává vált. Nem térhet többé vissza egyszerűen a szalon csevegéséhez. Személyes, élménnyel telített költészet marad.”³⁷

Közvetlen célunk szerint itt nekünk vontaképpen csak azt kellene hangsúlyoznunk: *nem itt, egy éles fordulattal* válik „a versenymű, Mozart számára, a hangszeres zene más műfajaihoz hasonlóan, szenvedély, lelki önkifejezés hordozójává”, mert fejlődése, tartalmi-formai sűrűsödése a többi műfajokéval — apróbb fáziskülönbségekkel — párhuzamos folyamat volt... Mégsem állhatjuk meg, hogy fel ne hívjuk a figyelmet (megvalljuk: szinte elképedten...) egyáltalán, az időrendi kérdéstől függetlenül, ezeknek a kategóriáknak, szembeállításoknak a használhatatlanságig elnagyolt, differenciálatlan karakterére („a szalon csevegése” — ill. „szendély, lelki önkifejezés”, mint a mozarti zongoraverseny tartalmának *fejlődés-fázisai!*...). Vagy: most (1785—86) vetne számot, negatívan, a mozarti koncerttípus a barokk műfaji örökséggel — a jó húsz éve történetileg holt műzeumi tárgygyal, amelyet talán nem is ismer?

Végképp nincs itt terünk az egyéniség, személyiség és a társadalmi kötődés *valóságos* történeti, esztétikai viszonylatainak még csak érintésére sem. Ingerült polémiánk egy kiegészítésre azonban mindenképpen rászorol még. Friedrich Blume a század középső harmadabeli Mozart-kép eredeti és nagy hatású megújítója volt. Ha csak a formakoncepció, a formai megvalósulás *művenkénti, egyedi*, a formatani sematizmust minduntalan szétfeszítő elemző praxisára gondolunk — *ösztönzőink* egyikeként kell számon tartanunk.

2. A tetőzés első hulláma: K.466., 467.

„...a csúcra érés intenzitására”-ról, „elementáris sugárzás”-ról szölkünk az imént; ezen belül is kirobbanó a sort megnyitó *d-moll versenyé*. Annnyira, hogy több, mint egy évszázadon át túlzó egyoldalúsággal töltött be kiemelt helyet a köztudatban Mozart zongoraversenyei közt. A romantikus klasszika-felfogás szükségleteit valószínűleg két, egymással látzólag szembeeszkülő vonásával egyszerre elégítette ki maximálisan: tragikus alaptónusa feldúlt, sötét izzásával, amely oly *közel* jár a legjellegzetesebb 19. századi élménykörökhöz — és kifejezése, megformáltsága hiánytalan, éles zártságával, tökélyével, amely viszont már *távoli*, elérhetetlen érték nosztalgijája, hódolata tárgya ebben az utókorban.

Talán valóban nem él — az utolsó szimfóniáig, vagy még azokat is beleértve — a forma ilyen magas feszültségű összefüggésrendszere, akár a tágabb, a ciklikus rend *többszörös* „kerekségében” is, amely végül a maga megbontásában, túlhaladásában teljesül be a legigazabb dinamikával... S aligha van keményebb, élesebb szavú, feszültebb (s ha nem volna, bizonytalan jelentésénél fogva, oly gyanús ez a szó...) *tökéletesebb egységű* Mozart-tétel a d-moll zongoraverseny Allegrojánál... A főtéma félelmetes, fojtott lihegésű szinkópa-lánca, a fő súlyokon szinte mindig diszsonáns ütközésben a basszus felütéses lépteivel, a könyörtelen lecsapó, hármashangzat-bontó negyedek végzetet kihívó gesztusa, az első melléktema, amely már a ritornellben „csalóka” kiutat mutatna F-dúr felé, még egy fájdalmas kiáltás, amelyre az indulat elemi egyszerűségű fokozása tetéz rá (*14. kottapélda, 342. l.*), mielőtt minden elcsöndesedne — hallatlan sűrű motivikus eseménygazdagság, a legszörzőbb összefogottságában: még csak a ritornell önmagában is hézagmentesen zárt drámája.

(14)

Handwritten musical score for a piano piece, consisting of 14 staves. The score is written in treble clef with a common time signature (C). The tempo marking "Allegro" is present at the beginning. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Nem pusztá „belépő” dallammal, — esendően védekező tartású, új, *saját főtémával* indít a szólóexpozíció (belőle indul majd ki a kidolgozás szembefordító kollíziója!), — de a tétel *átfogó* drámája tovább mozdul (91.), mintegy „nem tűrve” ezt a kitérőt, a döbbenetes pillanattal, amint a szóló „kényszerű”, szorongó léptei bekapcsolódnak az *első főtémába*! Most már végbemeget a ritornellben indított melléktéma áttemelése F-dúrra, nyomában mindjárt második is terem, kibontakozása azonban új drámai csomópontba torkollik f-mollban, egy kisszekund-kiáltás fenyegető ismétléseivel... De az első főtéma kérlelhetetlen erélye befogja, keretezi az expoziíciót. A legdrámaibb tétel kidolgozásának kezdetét — első hallásra — csillapult meditációnak vélénk, pihentető szakasznak, pedig benne feszül az „útkeresés”, a választás, döntés és kétség el-elakadó, de szüntelen drámája. Tematikusan, vitázó dialógusként robban ki végül is — a legjellemzőbb beethoveni típust előlegezve —, innen már erős (g — Esz — f — g...) tömörségben és megfáradtan megadó, egyszerű — s annál nyomatékosabban „végleges” — skála-mozdulattal hajlik a tonikai visszatérésbe (15. *kottapélda*, 344—5. l.). Hallatlanul komolyan, mondhatni, „szó szerint” veszi ez a tétel a *cselekményes*, a döntésig vitt drámaiságot: a szóló-kínálta, gyöngéd gesztusú, második főtémának a reprimis-szakaszban nincs már helye (csak a vitázó, szembeállító drámai elvet — a maga módján — újra felvevő, továbbfejlesztő kadenzában, — amelyet Beethoven írt...).

A „Romance”-tétel struktúrájára, tagolására gondoltunk az imént, a ciklikus rend „többszörös” kerekességét jelezve, a „viharos”, felhevült g-moll epizódot közbezáró, szelídült, megnyihült rondó-szerkezetre. A tétel diszkrét érzékiséggel dúdoló B-dúr kerete, témája már-már hiányérzetet hagyyna, nem volna elegendő, „hiteles” ellensúly a szélső tételek között — enélkül az amúgy hagyományos-ismerősen „váratlanul” felcsapó, második epizód nélkül (a K.238. B-dúr koncert fináléjára, a K.456. variációs tételére emlékeztetnék előzményül). Nem drámai szembeállítás ez, „csak” karakterkontraszt egy statikusan soroló egymásutánban, külalakra „statikus” maga is, ismétlőjelekkel zárt periodikájában, — belesodor mégis, a mű közepén újra, az *egésznek* hajsolt, elfúló atmoszférjába... Különösen sűrű pillanat-modulációi fantasztikus közvetítő harmóniáival (89—90., 95—96., 104.), míg a magasban szárnyalva töretlen „éneklő” fúvóskarral a koncertszólamnak — az egész műben — legfelajzottabban virtuóz passzázshullámai összecsapnak... A visszatérő rondó-„románc” a forrólázból ocsúdó feltisztulás élményével dúszultan búcsúzik.

A rondó-finálék magannyi más és más, egyedi lefolyásmódjára számos alkalommal mutathattunk már rá; ezúttal másra irányítanánk a figyelmet: a ciklikus egység Mozartnál új szinten jelentkező igényére. A rondó-téma „egészen nyilvánvaló... tematikus kapcsolata”³⁸ az első tétel szóló-főtémájával, amelyet Rosen behatóan elemez, *a két dallam tételbeli-szerkezeti helyének „rokonsága”* erősíti fel, téveszthetetlen szuggesztivitással, élő egységgé, tételek fölötti renddé. Másként erősíti a tétel — s rajta keresztül a teljes mű — egységét a maggioréra forduló kóda, azzal, hogy — *visszájára fordítja*, feloldja eddigi szorítását. A moll-művek, -zárótételek végső dúrra nyitásának jól ismert hagyományán felül, van ennek a fordulatlak még egy döntő, sajátosan mozarti többlete. Megszólalt ugyanis, már az expoziíció párhuzamos dūr-szakaszában egy megkülönböztetően mozarti, *népzenére mutatón „vulgáris”* típusú és végletes élességgel feloldó hatású *zárótéma* (a K.387. G-dúr fináléjára és a K.428. Esz-dúr vonósnégyes menüettjére gondolhatunk vissza — mindkettő arra is figyelmeztet, hogy az effektus tartalmi-formai helye nem kötődik feltétlenül *moll*-előzményhez!). Itt: többszöri F-dúr — f-moll „ingázásával” előkészít, „szoktat” a légkör könnyebbüléséhez, tudva-jelezve mégis, hogy ennek abszolút, *végső* célpontja csak a maggiore, *D-dúr lehet* (oda is esik, a végső pontra, páratlan arányérzékkel, csak a kadenza utánra!).

A Mozart-zene felemelően nagy pillanatai közé tartoznak ezek a — rosszul hallva: a súlyos feszültséget „feladó, kiengedő, könnyen adódó” — feloldások. A dráma — nem „feladásának”! — végigélt, végigvitt feloldásának folyamata lezajlik itt is, csak egy belsőbb, titkoltabb régióban, küzdelmeibe való „beavatásunk” nélkül. A túlhaladás, az újulás revelációja marad a miénk. A klasszikus zene forrásterületeinek legmélyéről felhozott, lényeges tartalmat — Mozart sugárzó örömmel nyújtja, kínálja *vissza*, a képzelhető, sőt: *létező leglát-*

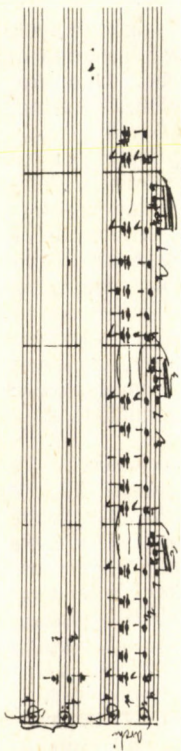
(15)

Allarg.

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics written below it. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The fifth staff is the Bass line. The music is in a slow tempo, marked 'Allarg.'.

Bass

Handwritten musical score for the second system. It continues the composition from the first system. It consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are for a string quartet. The fifth staff is the Bass line. The tempo remains 'Allarg.'.



gabb zenélő-befogadó közösség felé. Ebből a hazaérkező örömből fakad a még tovább- „vulgarizálás” felkacagó játéka is... 1785 delelő Mozart-zenéjével a kor kultúrája így mondhatta még ki a — negyven év múltán már oly nagyon más akusztikájú — „Seid umschlungen”-t.

C-dúr hagyományos, zengő fényereje, dús zenekarhasználata (a K.466-tal azonos apparátussal) magában nem volna elég a K.467. zongoraverseny szembetűnő — feloldó kontraszt értelmű — „párdarab” jellegéhez, a d-moll művel szemben. Kell hozzá a tematika színesebb gazdagsága, szerkezetileg spontánabb „tenyészete” is — anélkül, hogy bármi ötlet-szerűen tarka, kötetlen bőségnek engedne... A ritornell 12. ütemétől fehérfényű, mámorosan ünnepi áradás tör fel, voltaképpen a főtémának hatalmas ellenszólam-köteggel megsziárdított megjelenése ez — négyszer a tétel folyamán! A főtéma lüktetése különben is lépten-nyomon szinte vonzza az áttetszően imitáló válaszokat, könnyeden ellenpontozó szólamtársításokat... A ritornell felvetette melléktémát (28.) majd csak a reprimben fogadja el a pazarló gazdagságú tétel, sőt, a nagy-expozícióban a szólóhangszer magát a főtémát is egy futó pillanatra érinti csak. „Saját” melléktémáját szokatlan hosszú úton éri el, szinte epizód-szerűen különálló, kiemelt hangsúlyú moll-dallamot iktat be eléje, majd afféle mikro-zárófordulatok egész sorát sűrítve, görgetve rohan az expozióciót záró (194.) új kulminációba... Mintha ennek (a hatalmas sodrású első tuttinak) energiája éltetné, táplálná — persze, a főtéma újra meg újra kipattanó „rugó”-jával együtt — ezt a minden témabőségével is egyívű, egylélegzetű szárnyalást. Illetve... meg kell állnunk „az expozióciós zárása” szónál. Beáll az, vitathatlan G-dúr zárlattal (205.), csak épp az elcsöndesedő „expozióciós-kóda” nem erősíti meg újra: váratlanul elhajolva, e-moll félzárlatával a kidolgozásra nyit.

Egy pillanattal sem tematikus a kidolgozás és harmóniai, tonális menete sem rendkívüli: e-től f-mollig egyenletes léptékben gördülő, autentikus lánc, — majd egy felkavartabban gomolygó c-moll „csomó” oldódik a kisimult, nemes vonalú visszavezetésbe... De a teljes, zuhogó szekvencia-folyamat egy egyszerű — az előző műszólótémájára emlékező — e-moll dallam kezdeménye és a visszavezető dominánst emfaticusan kirobantó mozgásmegtörés (264.) közé feszül... A reprim aztán alaposan átrendezett, új nyomvonalon jár: szokatlanul hosszú a tutti felidézése, a szóló viszont — „elfelejtve” markáns minore-dallamát — hamarabb ér a melléktéma pontjára; most már két ízben is vállal imitáció-indítást a főtémából, sőt, végül felveszi a ritornellből félretett, első melléktémát is... Lényeges, átépítő és összefoglaló módosulások, amelyekkel a reprim visszanez az expozióciós tartalmaira, nem-azonosságok, amelyek felerősítik a szimmetriát... az elvet Mozart most — Haydn zenéjével való, feltehetően mélyebb ismerkedés nyomán is — még igazoltabban éli át.

Többször is visszafordultunk már írásunk indító idézetéhez: „...egyedülálló voltánál fogva nem lehet kategorizálni”. Rosen a formára érte, de mintha a K.467. zongoraverseny F-dúr Andantéjának bármi aspektusára, egész „mibenlétére” találna. Van a művészi mélységnek olyan szintje, amelyen megkerülhetetlen valóságnak tűnik az interpretáló megtorpanásának legolcsóbb közhelye, hogy „nem találunk szavakat...”

Ária-inspirációjának többen is értelmezik. Azzal a fenntartással győzhet ez meg, hogy a vokális emlék hangszerre való átgondolásának bármi nyoma már abszolút „vissza”-képzeltetetlen módon szublimálódott itt: a klasszikus zene kantabilitásának énekre-hangszerre egyesült, univerzális területén járunk. Hiszen a kivételes varázs egyik döntő forrása épp a kolorisztikus tényező: a zongora és a zenekar érzékenyen változókéony relációi (pizzicato basszus fölött a többi vonós szordinált hangja, kettéoszló brácsákkal, a két kürttel megmegtámasztott fúvósötös szolisztikus differenciáltsága...). Másik eleme: a belső egységeiben világosan, pregnánsan tagolt — s mégis, a tétel kezdetétől végigívelő, egyetlen, bonthatatlan nagy dallam csodája. S talán mégis, legvégül, a legszuverénebb „intimszféra”: a harmóniavilág. Volt már szó az „egész”-ben betöltött szerepének hangsúly-növekedéséről; most begyűjtötte, egyesítette már a Jeunehomme-verseny Andantinojában, a G-dúr koncert Allegro kidolgozásában, a K.456. fináléjában halmozódott lehetőségeit: a harmóniamenet árnyalt sűrűségének ilyen koncentrátuma nincs még egy Mozart-tételben. Nem is csak arról van szó, hogy egy-egy főhangsúlyú pillanatban c—h—b-asz (15.), majd, domi-

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff is marked with a circled number '16' and the tempo marking 'Andante' with a metronome marking of 80. The second staff has a circled '55' above it. The third staff includes the dynamic marking 'pizz.' (pizzicato). The fourth staff includes the dynamic marking 'f' (forte). The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a circled '3' above it. The second staff includes the dynamic marking 'p' (piano). The third staff includes the dynamic marking 'p' (piano). The fourth staff includes the dynamic marking 'p' (piano). The score is written in a cursive, handwritten style.

nánsón, g-fisz-f-esz (48.) csendül együvé, inkább, hogy a szüntelen elfátyolózó, lebegtető, moll-túlsúlyú kapcsolatok közt alig eszmélhetünk rá — csak a részek zárásain —, hogy dūr tételben vagyunk... Az „álm, révület, irrealitás” szavakra hajlana, csábítóan könnyen a kommentár, — ha ez a harmóniavilág *nem mondana ki minden korlátlan áradó vallomást és minden elrendező összefüggést épp hogy felfokozóan éles* plasztikussággal (16. kottapélda, 347. l.)! Még ott is, ahol a visszatérés egyértelmű főhangnemi előkészítésére — Asz-dūr válaszol, különös, távoli fényességű útirány, amely aztán mégis, úgyszólván észrevétlen, visszatalál az F-dūr hazavezető útjára. Panaszszó, csöndes sírás akcentusai is feszülnek ebbe a zenébe (Donna Anna számára — a II. felvonás szextettjéhez — készítik a szókinccset), mégsem érzelmi válság szava, még kevésbé „romantikus” kiterő. Megejtő látomás pillanata — a „Szép”-ről, a humánus totalitás elérhető —, vagy csak meglátható határaitól.

Talán ezutáni fellélegzésül, de talán csak rondótémájának szembetűnő dominanciája kedvéért, ez a finale (Allegro vivace assai) egyszerűbb, áttekinthetőbb szerkezetű számos szonátarondó-társánál. Pontosabban: csak stabilabban megkötő tonikai „állványzat” fogja be — és emeli ki annál élesebben — a száguldó-sziporkázó folyamat fordulóit... Az érett és sok vonásban rokon, mozarti-haydni gyors zárótételtípus fantasztikus „titka”, hogy „gyorsasága” nem csak a szó első értelmében vett *tempóé*, hanem egyszersmind — akár a legmeglepőbb — szerkezeti események belső, *formai*, *tempójáé* is. Gondoljunk pl. az első átvezetés hirtelen és szenvedélyes mollba-kanyarodására (86.) —, de akár éppen az egyetlen „megtorpanásra”: a kidolgozás egy váratlan rándítással — a távoli A-dūrban terem s itt, mintegy „elcsodálkozva” különös helyzetén, el-elakadva ismétletgeti lépteit... A fináléban kétségtelenül meg-megjelenő, egy-két első tételbeli fordulat reminiscenciáinak Blume, úgy érezzük, enyhén túlzott jelentőséget tulajdonít, egy rangra helyezve a d-moll verseny hangsúlyos, ciklikus koncepciójával³⁹. Egy lazább, kötetlenebb, úgyszólván „improvizatív” szinten mégis hozzájárulnak ezek a vonatkozások is a teljes mű sugárzó intenzitásának összefüggő végigviteléhez.

3. A második hullám: K.482., 488., 491.

Az induló-ritmusú, fanfáros, ünnepi tartású nyitás karakterkörében *Esz-dūr* is gyakran csatlakozik a hasonló jegyekről ismert D-dūr, C-dūr hagyományaihoz... A hangvételnek ezek a körülírható elemei Mozartnál persze már rég nem jelentik a tétel világának behatárolását, csak egy igen tág típuskör legfelismerhetőbb hangsúlyait (a nagyszerű hegedő-brácsa Sinfonia concertante, K.364. a legközelebbi rokon). A K.482. *zongoraversenyszámára* ettől a rokonságtól még gazdagon tágas marad a tér — sőt, koloritjában fel is újul: a két oboa helyét *klarinetok* foglalják el (még operai zenekarban sem jutottak szóhoz az Idomeneo előtt, szimfóniákban csak a „Párizsi-” és a „Haffner-” jelzetűekben és fúvóegyüttes-műveken kívül azóta sem). Talán a klarinét-pár új árnyalata serkenti a két kürtszólam bizonyos fokú emancipációját is, gyakori „pedál”-szerepkörükből (l. mindjárt 15. ill. 19.!), a fagotok dallami mozgékonyasága nem újdonság már... Más, dúsabb lett tehát a színháttér a szólóhangszer számára s ebben mintha megnőne a kedve a felfokozott virtuozitás játékára. Sehol ennyi megállíthatatlan pergés, gördülés, kevesebb ezúttal a párbeszéd a „partnerek” diszkrét szavával, több az áttört, finom együvé simulás... Kiemelkedik ebből a masszív b-moll melléktema, az oldottan daloló zárótema s egyetlen egyszer sem nyúl a szóló-expozíció (akárcsak a K.415-ben) a főtémához. Egyáltalán, mintha egy gondolatnyival hátrább húzódná ebből a nyitótételből a szonáta „szelleme”, amelynek jelenléte úgy is oly mindent átfogó és magától értetődő már, hogy egyszer-egyszer „játszani is enged”-het... Szélesebbek, mindjárt a szóló-expozícióban, az egyes hangnem-területek, szűkebb, még a kidolgozási részben is, a moduláló kilengésük... Így is megeremtheti a három hangzsréteg hullámzásának visszafogott, csöndes elmélyülését... (17. kottapélda, 349. l.)

Ez az átfogóan jelenlévő szellem a c-moll Andantében viszi véghez talán legfantasztikusabb varázslatát.

Handwritten musical score on ten staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number '17' is in the top left. A circled number '230' is in the middle left. The notation is dense and appears to be a complex piece of music.

A handwritten musical score consisting of six staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes many beamed notes and rests, suggesting a complex rhythmic pattern. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte), and some markings that appear to be '1/2' and '3/4'. The score is written in black ink on aged, yellowish paper.

Egy rendkívüli expresszív sűrítettségű és tiszta, élesen feszült, periodikus tagoltságú dal-
lam indítja a vonózenekaron... Hasonló súlyú elődje a Jeunehomme-koncert óta nem
volt, s a mozarti moll-lassúk panaszoló szubjektivitásában csak a mindjárt következő zongoraversenyé,
majd később Pamina áriája lesznek utódai. Csak vonózenekar jár együtt az
első, beszédes és dúsan díszített, épp expressziójában tovább mélyítő szólóvariációval is...
Az ismert keretekből kilépő külön útra ezután indul a tétel; a fúvósszextett vigaszos, dolce
tónusú — szóló nélküli — Esz-dúr szerénádbetétjével, amelynek kicsengő, aláhajló dallama
marad különösen emlékezetes. A témát sürgő harminckettedek közt, teljes ívben kiéneklő
s újra csak vonósokkal társuló, második c-moll zongoravariációt újabb, „epizód”-jellegű
kontrasztzakasz követi: C-dúrban fuvola és fagott gyöngéd dialógusa a vonós-háttér
előtt. S a legtágasabb és leggazdagabb — harmadik — alaphangnemű variáció (végre a teljes
zenekarral) az utolsó helyre teszi át a szokásos, energikus, „viharos” változat... — párbe-
szédes-drámaivá átalakult, szublimált *emlékét*. A végső kóda pedig, valami megnevezhe-
tetlen, transzcendens ragyogással tűnik el: a tonika dúrharmonióival átvilágított derengésé-
ben, c-ben tér vissza a második tag, a fúvósepizód Esz-dúr „zárótémája”, mintha ott — *szo-
nata-expozíció vége* lett volna s *itt (201.) a repríze*... A *variációk* közé két „szólótlan” epi-
zód a *rondó* vonalait rajzolta be, az *egészen* pedig, a képzelhető leghalkabb gesztussal átfél
a szonata- „gondolat” tiszta lényegét jelző embléma. Mintha soha nem lettek volna külön-
magukban is élő formák elrendező alakjai, oly magától értetődő mélységgel és természetes-
séggel kulcsolódnak az elemek jelentései egymásba s egy univerzális egység részeivé, a
nagy, fájdalmas dallam keretezte tételben.

A ciklikus feszültség feloldó kontrasztfordulata élességében nem marad el a K. 271.-beli
mögött. De most nem szikrázó-eruptív töltésű száguldás old fel, hanem könnyű szökellésű
tánc, Mozart egyik legboldogabb szárnyalású rondódallama. Háromszor tér vissza a szóló-
hangszere — *expozíció*, *Andantino-epizód*, majd *kadenza* után — s mindannyiszor halk,
csak belső hangsúlyú megérkezés örömet újítja meg. Halljuk az első, szélesre táruló, „halo-
gatva” megnyújtott domináns-zakaszt (109—127.) — az ilyenek tartalmát írtuk körül egy
helyen (K. 451., D-dúr, 1.t.) a melléktemát „örömmel váró, fogadó” affektusként; s hall-
gassuk, különösen, a nekiindult kidolgozást megszakító, Asz-dúr *Andantino* cantabile be-
tétet, a Jeunehomme-versenybeli gondolat felújulását... Lágyabb, tompítottabb, talán las-
súbb is most a menüett-lüktetés, mélyebbről sugárzó, elsősorban a klarinétok újdonsága ré-
vén, a színek bővülő eufóriája... Emléke aztán szinte bizonyosan — ha csak félig tudva is —
belejártszik, hangnemével együtt, a *Così fan tutte* finále largetto-dallamába. A valamás-
és „önarckép”-erejű mozarti líra egyik kivételes, nyugodt fényű magaslatán járunk. A vis-
szafordító kóda néhány pillanatán eztán (f-moll—esz-moll) — még valami megrendült, bú-
csúzó árnyalat is áttűnik (256.)... az utoljára felröppenő táncdallam előtt.

A *K. 488. A-dúr zongoraverseny* egészéről nem kínálkozik egykönnyen valamiféle,
előre-átfogó karakterképet vázolni; hasonlíthatatlan unikum mindhárom tételének külön
atmoszférája s így persze, hármass-egészüké is ebben az 1785—86-os magas vonulatban —
de az egész oeuvre-ben is. Az első *Allegrónak* nemrég előddel, a G-dúr versenyével való
társítása nem erőltetett. Ha ott „befelé csöndesedő”, „egyszerre intim, tartózkodó és em-
ber-közeli közlékeny lírá”-ról beszélhettünk — íme, a meghitt és gyöngéd, a nagy gesztu-
sokat kerülő bensőség útját járja újra a zene, az apparátus kezelésében kamarazene felé haj-
ló, érzékeny, lágy hangsúlyokét (a ’85-beli három mű két trombitája és üstdobja kimarad
újra, de megtartja helyét a két klarinét). A tematika nem köznyelvi, közkeletű mindennapi-
ságból ismerős: „magától értetődő” természetessége, kiegyenlítetttsége mögött „megne-
vezhetetlen” személyes szubtilitás él, a világban, egyszerre valami eddig nem ismert belső
nyugalommal, melegséggel széttekintő tisztaság.

...A szóló-expozíció zárótémájában az eddigieknél is áttörtebb, hajlékonyabb mozgás
indul s nyomában — megerősítő zenekari zárás nélkül! — máris a szenzibilis dialógus, a
színváltások és moduláló meditációk területén járunk. A kidolgozás hullámai, összhang-
ban a teljes tétel jellegével, nem hevesek, nem kiélezettek, de nem is — a korábban gyakori
— *egyirányú* „láncban” haladnak: e-moll — C-dúr — d-moll vonalán jár a fúvós—zongora

párbeszéd s már vissza is fordít, lankás íveléssel, a szólót lágy polifóniájával magához ölelő fúvóshármas, az a-mollban „felsóhajtó” vonósfordulat... Alig van párja a leheletfinomságú mozzanatok összekapcsoló, visszavezető folyamatnak (18. kottapélda, 350–1. l.)... bár ez év végén még „visszaemlékezik” rá — a K.504., D-dúr szimfónia... Mintha a mozarti világ legbelső „otthonába” pillanthatnánk be, a kevés szóval tisztázott dolgok mélyrétegében fénylő derű szférájába.

S mintha a mindent kimondó szűkszavúság volna az elrendező elv a fisz-moll Adagióban is, a zongoraversenyek utolsó moll-lassújában. Megrendítő tömörségű siciliano témát indít a zongora, magányos, csöndes siratót — amelyet a zenekar egyszer sem vesz át, de utóhanggal bővíti, vigasztalan, befelé sírást artikulálva — egymásba hajló klarinét — fagott duettal az előtérben — csodálatos ívelésű, nagy dallammá. Átvezető részt is a szóló kezdeményez, nehezen, küzdelmesen törve, a-mollon át, A-dúr felé. Az új téma (35.) aztán nemcsak enyhít, vigasztal (az előző verseny lassújának Esz-dúr szakasza módján), ez az enyhülés *egyest* is: benne már szoros váltásokkal társul a zenekarhoz a koncerthangszer (helyét és hangnemet tekintve is *szonáta-melléktema* ez — de nincs nyoma a visszatérő tonikai részben. „Egyszerű” — bár nagyobb méretű — háromtagúság *középrése* viszont nem szokott moduláló „átvezetéssel” kezdődni, legföljebb, ha „egy lépésben” lezajló modulációval. (... Az öntörvényű formáló művészet „szerencséjére” ez, persze, pusztán terminológiai „ellentmondás”...) Két ütembe szorított visszafordítás után a zongora siciliano-témája megnyújtja emfaticus, nápolyi-szexes zárlatát; a zenekar nagy utódallamát most „elfogadja”, dísztítve bontja ki a szóló és megnyúló pizzicato-menet fölött — a képzelhető leglapidárisabb, „megmásíthatatlan” szavával zárja (19. kottapélda, 354. l.)... Marad még: a dallam első mozdulatának háromszori búcsúja.

A nagyhangközű ugrás energiájával kicsattanó kedvű — Allegro assai — rondótéma talán minden hasonló közt a legnagyobb tételközi feszültség oldója — s kiperdül belőle Mozart legféltetlenebb fantáziájú, hallatlan témabőségű szonátarondó-fináléja... Kénytelenek vagyunk sorolva felmérni ezt a bőséget, a kanyarodók, meglepetések, megtévesztések szikrázó fordulói így tarthatjuk csak számon. Szokásosan, epizódszerűen kezdődő átvezetés — e-moll melléktema — „vulgáris”-népies zárótéma (176.) — visszavezetés és rondó-visszatérés... amely szinte azonnal kidolgozást ígérően fordul el — de ez is, szinte azonnal, megtörik — komikusan „exotizáló” fisz-moll epizóddal, amely viszont (pontosan a tétel közepén) minden elválasztás nélkül — D-dúr dallamba (2. melléktemába?) csap át... A *legerőteljesebben reprimt ígérő* visszavezetés — valóban tonikára oldódik, de *nem* a rondótémával, hanem az első átvezetést indító kvázi-epizóddal! A minore-melléktema visszatérése pedig megbomlik, felszakad, alágördül (348...) a tételszerkezet F-dúr, f-moll mélypontjáiig... Ebből oldódva visszatér a zárótéma is, magát a rondótémát pedig ekkor még abban a paradox értelemben *várjuk*, hogy — „nem is várjuk már”, annyira túlhaladt már rajta a tematikus folyamat... Ekkor, a korábbinál jóval „ártatlanabb” visszavezetés nyomán csattan fel végül, ennek a várva várt váratlanságnak fantasztikus erejével — sarkában, most már végképp csak ráadásul, még egyszer a vulgáris zárótémával. Nem takaríthattuk meg ezt a nyers „formaképlet”-leírást, mert cseles cikázása a finále *lényege maga*: a humorral telt életöröm kifogyhatatlan és elsőpró, szertelen játékkedve... Élesebben, „szigorúbban” feszített koncentrációjú zárórondó akad néhány, de *ennek* a műnek háromoldalú egységét ennek a „kiengedetten” csapongó zárásnak kellett feloldania, egyedülálló sugárzású teljességé.

...Az alkotópálya véletlenei, ha át is igyekszünk színezni őket valamilyen jelképesességgel, csak véletlenek maradnak... Az 1785–86-os, tetőponti művek ötös sorát — amelyet magunk csoportosítottunk, periodizáltunk épp így! — a zongoraversenyek közt mindösszesen létező *két moll-mű* nyitja, zárja. Klasszikus zene interpretációjában moll-művekre különösen figyelni — elkerülhetetlen. *Ritkaságuk* objektív tény, nem csoda tehát, hogy kiemelők, figyelemorientáló tényező. De az is közismert, hogy az irodalom tele van ennek túlfeszített *mítoszávalis* (nagyon leegyszerűsítve, de alapjában meg nem hamisítva: moll — „tehát”, mintegy „automatikusan” feszültebb, „drámaibb” — „jelentékenyebb”...). Ezért

Handwritten musical score for the first system, measures 189-195. The score is written on six staves. The instruments are labeled on the left: Flauto (Flute), Clarinetto (Clarinet), Fagotto (Bassoon), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), and Contrabbasso (Double Bass). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines. A large slur is present over the first two staves in the first measure. The number '189' is written above the first measure, and '195' is written above the fifth measure.

Handwritten musical score for the second system, measures 196-201. The score is written on six staves. The instruments are labeled on the left: Flauto (Flute), Clarinetto (Clarinet), Fagotto (Bassoon), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), and Contrabbasso (Double Bass). The music continues with complex rhythmic patterns and melodic lines. A large slur is present over the first two staves in the first measure. The number '196' is written above the first measure, and '201' is written above the sixth measure.

kell, hogy szó essék megjelenésükről ebben az időszakban, hiszen csírányi igazságmagva, mint annyi hasonlónak, ennek a mítosznak is van... Ahogyan a nyelvi és formálási elemek minden más tényezője, úgy a duális hangrendszeri (dallami, harmóniai) logikának ez a feszítőbb, kiélezőbb „oldala” is fejlődésmenetének delelő fázisában jár ekkor, mint a maximálisan differenciált gazdagság, teljesség „szélső” affektusrétege. Kettő, a huszonegy mű között: ha ekkorra, ide koncentrálnók — ennyiben nem „szintiszta” véletlen.

„Megformáltsága hiánytalan éles zártságát”, „tökélyét”, „a legszorítóbb összefogottságot” hangsúlyoztuk a d-moll műről szólva... Jottányit sem ad fel ebből az oly mélyen klasszikus vívmányból egy év múltán a *K. 491. c-moll zongoraverseny* Allegrója — mégis, egész feszültségrendje, belső dinamizmusa valami módon megnyitabb, tágasabb kapacitású (valamelyest jelzi ezt a tétel terjedelemtöbblete is — 462 ü.-mel szemben 523 —, arányában még erőteljesebben az expozícióé: ott 192, itt 282 ü.! — Itt ez egyszer szólal meg egyébként a Mozart zongoraversenyében bárhol is használt hangszerkészlet *teljes egésze*, közte az oboa- és klarinétpár egyaránt.

Ritka formakoncepció telíti, valósítja meg ezt az új tágasságot. A szonáta szerkezet tagjai a szokottnál *egyenként* erőteljesebben, önmagukban *is* teljesebben viszik végig a drámafolyamat egyes fázisait. Maximálisan valósítja meg régóta érő, ilyen tendenciáját a ritornell, s nála is határozottabban jár meg *saját* belső dramaturgiájú utat a szólóexpozíció. A szikrázó feszítőerejű, már eleve szüntelen-minduntalan szétágazásra, kibomlásra termett főtémát (amelyet a szóló ezúttal „ellenállás nélküli” folyamatossággal vállal fel) két melléktéma is követi. S a lihegő, elfúló átvezetéssel érkező második — váratlanul hűs ütemnyi, gomolygó légkörű szakadékbba omlik alá (rövid „kidolgozás” hullámába — az expozíció egységén belül! egyszerre kétféle jegyzésű, fisz-mollra, h-mollra hajló menete gesz, cesz „mélyrepülést” is érzékeltet...), — alig lehet ellensúlyozni Esz-dúr tartós megerősítésével⁴⁰. Az első (két?) nagy egységnek ez a hallatlan lélegzettel kibomló drámaisága — történetileg első ízben — mintegy *szétfeszíti, megkérdőjelezi* az expozíció helyét, értelmét az *egész* rendjének súlyelosztásában... A tematikus sűrítő, feszítő erőben ugyan csak rendkívüli kidolgozás — a szó drámai értelmében erre az előzményre voltaképpen már nem is tetézhet rá. A reprízben azonban — kiegyenlítheti, egy teljes tétel erőivé összegezheti a részenként is végbement „cselekmény” elemeit —, a főtéma azonnali újrafelbontásával, a két melléktéma sorrendcseréjével és még egy (a ritornellből felidézett) lázas felemelkedéssel (35—44., — itt 435—444.)... Felemelő monumentalitása közös a d-moll verseny nyitótételével és — a maga más irányában — a kettejük közti C-dúréval. Ennek a monumentalitásnak belső komplexitásában pedig — ha van értelme ilyen összevetésnek — túllép talán rajtuk is.

A „kisrondó” diszkrét, gyöngéd arculatú, elsősorban lassú tételben otthonos típusával két ízben találkoztunk eddig: a K. 451. D-dúr, majd a d-moll koncert közepén — bár ez utóbbi áttörte, emlékezetes élességgel, az ismerősebb, tartózkodóbb keretet. A c-moll verseny Esz-dúr Largettojától távol áll bármiféle kilendülés, áttörés gesztusa. „Egyszerűen” bontatlan és nyugalmas fényt sugároz a maga egészében.

Az *egyszerűség* kategóriájához, a klasszikus zene kifejezőskörei közt, valójában mindig, kimondatlanul is, hozzá kellett értenünk az „ügynevezett” jelzót, interpretációnk zavarát, tehetetlensége jeléül. Mindig maradt „mögötte” valami tartalmilag feloldatlan, közvetíthetetlen... Olyan életminőségek, vagy „állapotok” summája, amelyek számunkra *már* csakis művészi ábrázolásuk kivételes képeiként ragadhatók meg, az empirikus szférában „immár elérhetetlen” különös aurájával... Az ilyenfajta zene nyelvi eszközeiről, természeténél fogva, aligha mondhatunk újat. A rondótéma — ha felkelt vokális emlékeket — inkább dalt idéz, mint áriát... A szerkezet pedig úgy kulcsolja, íveli a témát egy c-moll, majd egy Asz-dúr epizóddal — az elsőt hallgatnak a klarinétok, a másodikban az oboák —, hogy szokatlan módon kerül, vagy legalábbis a „láthatatlanság” belsővé mélyít minden kiemelőt, felfokozó hangsúlyt. Varázsosan gazdag színeffektusok árnyalt átmenetei, váltásai közt is, a tagolás, a „lélegzet” kivételes *egyenletessége* lebeg végig a tételen. Itt, a kulmináció órájában, mintegy „elodázhatatlan” perspektíva előképeként jelenik már meg — párban talán az

előző, A-dúr verseny nyitótételével — a Mozart-zene útjának *legkésőbbi* fázisa, tisztázva, elrendezve búcsúzó éthoszával.

Különös az Allegretto, variációs finálé helyzete a mű ciklikus egységében. A szerkezet alapelve: a zárt, periodikus egységek egyenlő méretű, statikusan soroló egymásutánja — vállalhatja-e ilyen súlyú s egymás közt is kétféle irányú (maximális drámai dinamizmus és magas, tisztult harmóniájú perspektíva) előzmény egyensúllyal záró „választ”? Variációs finálé, ilyen helyzetben, mindig csak valaminő, saját rendjén *belül* érvényesülő s közben mégis, azon („elvíleg”) *túlmutató* megoldással teljesítheti ezt a vállalat; a forma ilyen dialektikájától nyerhet egyfajta „második szintű” dinamikát — az eredendő statika... És c-moll tételünk a korábbi, K. 453. G-dúr finálé erőforrására, a néptánckarakter tág háttérterületére sem számíthat. A téma kifejezetten induló jellegű — s a típus „közhasználati” szférájában ilyen tempójú, moll induló nincs; élesen stilizált, exkluzív artisztikum világa ez.

A jelzett, sajátos megoldás a forma közbülső csúcokra, csomópontokra épülő, feszült nagy-ritmusában áll, a variációsor egyenrangúsága *fölel*ívelt, nagyszerű hullámvonal dinamikájában. Két változat fokozatos „dramatizálódása” során érjük el az első, meredek csúcst: a lázadó energiájú, szinte vad pátosszal kirobbanó harmadik variációt — az ifjúkor párizsi emléke éled lobogó szenvedélyű ritmusával, az a-moll szonáta Allegrójáé, de teljesen jelen idejű intenzitásában. S épp ennek a ritmusnak feszültségét kombinálja szoros, bonyolult imitációjú polifón fordulatokéval az ötödik variáció... Kettejük közt Asz-dúr (4.), utánuk C-dúr (6. var.) szakasz kínál szelídült légkörű pihenőt — de ezek is témavariációk mindkettőn, nem mint az Esz-dúr verseny lassújának „epizódjai”. A hetedik aztán beéri sűrített (ismétlések nélküli) felidézéssel, a velejátszott eredeti dallammal érzékeltetve az ív aláhajlását, záródása közeledtét. Az ütemet váltó — kódat is jelentő — nyolcadik variáció azonban új irányt ad ennek a záródásnak: végül is a két belső „csomópont” (3., 5. var.) és ez, a végső fordulat alkotja azt, a „statikus sor” elve fölé feszített, nagy formavonalat, amely által a tétel egyenrangúan „elbírja” ciklikus előzményei terhét... „Felold” ez az utolsó változat is, mint annyi hasonló, de nem maggiore kivilágosodással, mint a d-moll koncert vége, hanem — felcsigázó kromatikájával, megtorpanó álzáratai sorával is! — diszkrétén elcsituló *rezignációval*.

Ami — hangsúlyozunk sem kell már talán — éppúgy nem a feszültség, „a dráma” kiengető feladása, mint a másik, a felderülő oldás. „Csak” az ekkori, a pillanatnyi vége, mondhatni, mint egy egyszerű „Vége” felirat. És ha Mozart *egész* pályájának nagy kulminációszakaszára gondolunk — a zongoraversenyek e tetőző ciklusával annak még csak első egy-két évében járunk.

IV. BÚCSÚZÁS — RITKULÓ ÜTEMBEN. K.503., 537., 595.

1. Kései idők „előjele”: K.503. C-dúr

Tél és kora tavasz után, mint máskor is, az új tél hozza meg a következő zongoraversenyt: a C-dúr mű is 1786-ra esik még, mint az előző kettő... Az év közbülső szakasza elsődrendűen egy eddig alig kultivált műfaj jegyében áll (kezdetére utalhattunk már az előző fejezetben): mintegy *a zongorás kamarazene „éve”*... Két trió a legszokásosabb, hegedű-gordonka társulással (G-dúr, K.496. és B-dúr, K.502.) s egy, mind közt a legjelentősebb, a sajátos, zongora-klarinét-brácsa összetételben (Esz-dúr, K.498.). Esz-dúrban keletkezik párja (K.493.) az elmúlt évbéli g-moll zongorás-négyesnek is... Ha nem is épp szapora, de jelentős a zongora önálló, társak nélküli megszólalása is '86-ban: nagyszobású F-dúr Rondo (K.494.) íródik, hogy később majd szonáta fináléjává (K.533.) alakuljon; F-dúrban szól Mozart egy ritka műfajának, a négykezes szonátának legsúlyosabb terméke is... Csöndes időszak ez, a Figaro-bemutatót követő nyár és őszi, mondhatni „házi” rendeltetésű alkotással telik; még a műfajtársaitól messze szakadt, magányos D-dúr vonósnégyes (K.499.) is ide sorolható. Az új zongoraverseny tőszomszédságában azonban — decemberben — rég

hallgató „nagy”-műfaj — háromtételességében is monumentális erejű — újulása áll: a K.504. D-dúr szimfónia, a „Prágai”.

S a két zenekari műnek ez az egészen szoros párban állása épp arra tereli a figyelmet — hogy az utak szétválnak.

A nagy szimfónia (tudjuk: műfajában már csak a nevezetes „utolsó három” van hátra) a teljes életműben közel két éve kezdődött nagy aratás, a kulminációs időszak egyik kiemelkedő műve, a tetőző áramlat rövidesen a két vonósötössel, majd — a Don Giovannival folytatódik... A C-dúr zongoraversenyben pedig, sugárzó energiái, jellegzetesen „C-dúros” fényereje mögött is — lehetetlen észre nem venni egyfajta, sajátos-összetett — szinte „rejtett” — értelmű „törést”.

Az egész koncepció szubtilitása fokozódik fel: érzékenysége a dallam és a harmónia... vagy talán egyáltalán: a szépség tűnékeny és többoldalú, fény-árnyékos mozzanataira s az ilyen, fokozott árnyaltság új egyensúlyviszonyaira... A klasszikus nyelvrendszernek effajta érzékenységre nyilvánvalóan a dūr- és moll-fordulatok finom változékonysága az adekvát szava, ami Mozart stílusától soha nem volt idegen s önmagában fel sem tűnne talán. De nem véletlenül mondtunk „konceptiót” az imént, nem nyelvet, stílust; ez a „színzet”-viszony nem egyszerűen sűrűbb, vagy éppen rapszodikusabb váltakozást jelent itt: behatol a formálásba, a struktúra logikájába. Dūr és moll, „kontraszt”, vagy „meglepő váltás” hatása nélkül kapcsolódik egymáshoz: szüntelen irizáló kettősegységgé lesz, ami a szókinccs eredeti értelmé szerint maga volt az *ellentét* jele.

Még a kontrasztos váltás ismerős effektusára utal, amikor a ritornell tüntetően harsány tonika-alapozó tutti-fanfárját tizenhat ütem után hirtelen, levegősen áttört, *minore* átvezetés követi (fölfelé szegezett vonósmotívumának ritmusa a tétel fontos, további eseményeit előlegezi...) Amikor azonban ez a — leghosszabb és önmagában csodálatos, zárt egységű — ritornell középpött kétarcú melléktémát vet fel: megnyílik a moll-dūr szembesítés végigvivő, struktúraalkotó folyamata... Mintha ebben az Allegróban kvázi „mindegy” lenne a maggiore, vagy minore helyzet, miközben *mégis*, szoros váltásaik, az eggyé vált *azonos* — *nem azonos* „lefedett”, szinte titkos energiája éltet mindent... Ezt a voltaképpen „igazi”, legbelső melléktémát, mint korábban is nem egyszer, „félreteszi” a zongorás expozíció. De ez a téma az egyetlen tárgya, meditatáló, csöndes — schubertes? — lüktetésével a feszes moduláló láncú kidolgozásnak (20. kottapélda, 358—9. l.). A tétel egyedülálló szerkezetének pedig a szólószakasz új melléktémájában van a kulcsa: *Esz-dúrban* szól, *mintha c-moll* tételben járnánk, s valóban, arról érkezett az átvezető előzmény útja (de ez a szakasz, ha mollba fordul, inkább már a domináns-minore irányát szokta választani!)... És egészen szokatlanul, ugyanez az útvonal újra *Esz-dúrba* torkollik — a *reprízben is: feladja* a szonáta-logika *leg-sarkalatosabb különbségtévő viszonylatát!* A két szakasz közt csak a zárótéma G-, illetve C-helyén áll be az ismert elrendező reláció. A szonáta rendje egy ez egyszer érvényesülő, más formáló elvnek enged, a dūr és moll irizáló, egymásba átjátszó ambivalenciája (a Don Giovanni-finálé szövege szerinti) „é sempre ugal...” *rezignációja* jegyében.

Az F-dūr Andantében eltűnik a dallam fény-árnyékos ambivalenciája. Ezáltal is annál tisztábban, szuggesztívabban érvényesül a hangzásvilágnak valami különlegesen áttetsző, világos színekben lebegő, csöndes eufóriája. A mozarti áttört együttes-kezelésnek persze — különösen lassú tételekben — már rég ismert hajlama ez, de itt egyfajta „súlytalanságig” könnyebbült állapot szélső értékéig jut el; maga a tematikus-hangnemi-szerkezeti folyamat úgyszólván „testetlenné” oldódik fel benne. Pedig volna ennek a folyamatnak két mozzanata is, alkalmas megbontani, törni ezt az éteri, magas lebegést: egy régies, szerenád emlékü dallamtöredék, melléktémaként (14—15.) és (a szóló expozícióban nyomban utána) egy merőben váratlanul a szubdomináns régió mélyébe zuhanó, emfátikus sóhaj, nónakord (f-e-g-b-d) kiáltó súrlódásával — de épp ezt, a tétel egész atmoszféráját már-már „megkérdőjelező” fordulatot követi és oldja fel azonnal a zongora és a fúvósok „félszavakból is értő” csönd-párbeszéde (21. kottapélda, 360—1. l.), az alapkarakter legtisztábban áradó beteljesülése... tovább sugározva a reprízhez visszafordító menetben s újra még, a kóda kicsengésében... A lassú tételekben — visszánézve — mondhatni, a K.467. C-dūr ver-

20

Allegro moderato

1255

1201

The image shows a handwritten musical score on aged paper, consisting of two systems of staves. The first system has four staves, and the second system has five staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked 'Allegro moderato' and contains measures numbered 1255 and 1201. The second system continues the piece with more complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'p' and 'f'. The handwriting is in black ink, and the paper shows signs of age and wear.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and beams. A measure number '1870' is written at the beginning of the first staff. The score is written in a cursive, handwritten style. The first staff contains a measure with a measure number '1870' and a group of notes. The second staff has a large bracketed section of notes. The third staff has a measure with a measure number '1871' and a group of notes. The fourth staff has a measure with a measure number '1872' and a group of notes. The fifth staff has a measure with a measure number '1873' and a group of notes. The sixth staff has a measure with a measure number '1874' and a group of notes. The seventh staff has a measure with a measure number '1875' and a group of notes. The eighth staff has a measure with a measure number '1876' and a group of notes. The ninth staff has a measure with a measure number '1877' and a group of notes. The tenth staff has a measure with a measure number '1878' and a group of notes.

Handwritten musical score on a page numbered 360. The score is written on ten staves, organized into two systems of five staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system (top five staves) includes the following markings:

- Staff 1: *Andante* (circled), $\text{♩} = 120$
- Staff 2: $\text{♩} = 120$
- Staff 3: $\text{♩} = 120$
- Staff 4: *Andante*
- Staff 5: *Andante*

The second system (bottom five staves) includes the following markings:

- Staff 6: $\text{♩} = 120$
- Staff 7: $\text{♩} = 120$
- Staff 8: $\text{♩} = 120$
- Staff 9: $\text{♩} = 120$
- Staff 10: $\text{♩} = 120$

The notation is dense, featuring many notes, rests, and some complex rhythmic patterns. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

A handwritten musical score consisting of six staves. The notation is dense and includes various symbols such as notes, rests, and beams. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff contains a series of notes with stems pointing upwards. The third staff features a complex arrangement of notes and rests, with some notes beamed together. The fourth staff has a series of notes with stems pointing downwards, followed by a section with three dots (...). The fifth staff contains notes with stems pointing downwards, and the sixth staff has notes with stems pointing downwards. The handwriting is somewhat stylized and appears to be a personal or working draft.

senytől fogva, a teljesülő totalitás, a belső harmónia adta szépség végső soron „elérhetetlen” s mégis megjelenő képei bontakoznak, a közvetlen „valóság” túli és mégis „igaz” mély, humánus dialektikájában. A sorhoz a K.503. C-dúr verseny Andantéja a perspektíva távolóságának új, ezotérikus árnyalatát teszi hozzá.

Az Allegretto finálé kétségtelenül ismerősebb szférában mozog: messze jár az első tétel áttűnése, csillámló, rezignált lírájától, még inkább a lassúnak kevés szavú eufóriájától... Konvencionálisabb zene az előző két tételnél? Igen, hozzájuk mérten, mondhatni, „földközbe” fordul vissza: a maga formálta záró-rondó típusok *ekkor már* jól ismert — magas járású! — pályáira s korántsem egy köznyelvi átlag („Gesellschaftsmusik”?) konvencionalitásához! A maga szabta normák *egy-két évvel korábbi fázisa* éled meg — s ez az „eltolódás” most a ciklikus egységben kívánczó „feloldó válasz” tartalma (nem csak, nem feltétlenül tematikus-motivikus allúziók teremthetnek ciklikus összefüggést, mint a d-moll koncert nagyszerű egybeveltségében — sőt, az ilyenek kivételes ritkaságúak a klasszikus gondolkodásban! —, hanem sokkalta áttételesebb vonatkozások is...): „vissza” ezúttal — a hiperérzékeny szubtilitás, a légius távoltság karakterköreiből — a közvetlenebbül megragadható, jelenvaló és otthonos stabilitáshoz... Ilyen szférában él a népdalos ízű kontratán-rondótéma, ide tartozik, hogy a tétel egésze a szokottnál szélesebb, tartósabb tonika szakaszok pilléreire épül, vele jár a szóló virtuóz ambícióinak felszikkasztó kiélése... Valóságos kidolgozás-része nincs is ennek a szonáta-rondótételnek — de a második, magában is kettéváló — a-moll, F-dúr — szerkezetű epizód kibővült visszavezetésben bomlik fel, váratlan fellángoló szenvedélyességgel idézi meg az elmúlt két év nagy drámai vonulatának emlékét.

Emlékét: a szóhasználat nem pusztá szóvirág s nem is csak az időrendet érzékelteti. Ebben a műben minden hasonló, élesebbre, dramatikusabbra feszített mozzanat is: *reflexió*, az eddigiekre „visszatekintő” attitűd vonásaival kezd elszíneződni. Ez választja el a szorosabbban vett „delelőként” határolt időszaktól s nem bármiféle értékbeli halványulás fázisa. Épp hogy egy különös, új árnyalatú, az életmű egészének képét gazdagító tartalmi minőség jelenik meg itt — a zongoraverseny műfajában, nem egykönnyen kideríthető okokból, majd két évvel korábban a teljes oeuvre-ben beálló fordulathoz. A szélteben használt, röviden summázó szóval: a *kései* idők kezdete, a búcsúzásé.

2. Szeszélyes kronológia... K.537., D-dúr

A zongoraverseny-alkotás bécsi újrakezdése, 1782 vége óta — amelyet hatéves szünet előzött meg — négy éven át töretlen-folyamatos a műfaj termése (nem szólva most fázisai szakaszolásáról). Tizenöt művet tartalmaz, felemelkedés lépcsőfokait és tetőző fennsíkot — de a sor utolsó darabja, ragyogó, teljes intenzitásában is, más útírányt jelzett már: távolodást, reflektív viszonyt az eddigi törekvésekkel és beteljesülésekkel. Az 1786 decemberi C-dúr versenyt azonban nem követi a szokott, farsangi, bőjti folytatás, a hézag egy egész évnél is nagyobb lesz: 1788 februárjában íródik a K.537., D-dúr zongoraverseny.

Az új koncertet közrefogó, jó másfél esztendőben a delelő éveknek is legforróbb, legdúsabb dinamikájú hullámverése zajlik. '87 tavaszán — futólag utaltunk már rá — a kamarazene magaslata: a C-dúr (K.515.) és a g-moll (K.516.) vonósötös, nyáron, kora ősszel a Don Giovanni — s vele, valószínűleg egyidőben a Kis éji zene. Ekkor íródnak a zongorás kamarazene kiemelkedő művei: a K.526., A-dúr hegedűszonáta, a K.542., E-dúr trió is; zongoraművek közt a K.533., F-dúr (korábbi fináléval) s a népszerű, „könnyű” K.545., C-dúr szonáta, mellettük két jelentékeny, különálló darab: a K.511., a-moll Rondó, a K.540., h-moll Adagio. És nem csak még egy, újabb tetőzést jelent, 1788 nyarán, de *le is zárja* a kulmináció hatalmas vonulatát — az utolsó három szimfónia.

A külső, életrajzi ütem lüktetése is mozgalmas. Két tevékenyen és boldogan átélt prágai utazás: egy rendkívüli sikerű Figaro-előadás és a Don Giovanni-bemutató közé ágyazódik az időszak első része, közbül az apa halálával, kvietisztikus halál-meditációkkal, hazatérés-kor a tekintélyt, elismerést jelző, de szerényen dotált „udvari kamaramuzsikusi” ranggal...

De problematikussá kezd válni a mozarti életforma és művészi aktivitás alapvető közege: a nyilvános szereplés éltető sűrűsége. Egyszerre égetővé válnak, előtérbe nyomulnak akut és hosszabb távú egzisztenciális gondok.

Hogyan illeszkedik a tetőző kibontakozás művei sorába a D-dúr zongoraverseny, hol a helye köztük? „Az utak szétválnak” — jeleztük a K.503. alkalmából: a Mozart-zene nagy útvonala elérte és csúcsokat, fennsíkokat, a zongoraversenyé már maga mögött hagyja őket... Az új, a „Koronázási” koncert pedig mintha nem venne tudomást az új irány „távolodó” kitűzéséről, az előző versenymű — első két tétele — új módon színérezékeny, szubtilis világáról... Most, legalábbis a két szélső tétel visszahozza 1784—86 szilárd, bontatlan Allegro-lendületét, lüktetés és fény „egyértelműbb” erejét, nyilvánvalóan az azóta eltelt két-három év és a jelen környezet rendkívüli intenzitású légkörétől is, Prága, Don Giovanni „D-dúr” világától is ösztönözve... A ritornell a pazarló témabőségű, duzzadó energiájú indítások közé tartozik, egyszersmind egyike a többször emlegetett, egyetlen-bontatlan dalmi lélegzettel „végigénekel” típus nagyszerű kibontásainak. Gazdagságában aztán a szó-ló-expozíció úgy „válogat” — hogy a sort még egy új melléktémával tetézi meg... Koncizab-ba, sűrítettebbé váltja ezután a rendet, egy „beethovenes” feszítőerejű emelkedéssel s a zárótéma nyomában, szorító, szűkszavúan befelé-ható, polifon koncentrációval (22. *kotta-példa*, 364. l.). A kidolgozás is egyike a legszélesebb hullámverésű — Esz-dúrig, c-mollig alámerülő — centrumoknak, elmélyítő, visszafogott hangszín-szférában⁴¹. De — ha a mozarti zongoraverseny „története” léptékében hallunk és emlékezünk — lehetetlen meg nem éreznünk (és aligha tudnánk másképp körülírni), elemein, részein túl, az egésznek bizonyos „ezüstkori” jellegét: a mű „egyénisége” és vele időrendi „hovatartozása” egyfajta tisztázatlanságát. Nagy sodrású, szárnyaló intenzitású Allegro, amelynek sajátos, épp ez egy-szeri individualitása általánosabb, elmosódottabb arculatú a „tetőző” (K.466.—491.) mű-vekéhez mérten... ha ugyan nem — épp ez a tulajdonság az individualitása... És megkerüli, kvázi dezavualja a K.503. más irányba nyitó — már „véglegesnek” tűnt — alternatíváját.

Mozart persze „nem tartozik elszámolni” az utókornak kronológiája logikájával — de ez a logika azért nem pusztán önkényes, utókori „jobban-tudás”, hanem művek valóságos tulajdonságaiban rejlő probléma, amelynek nincs egyszerűen summázható megoldása.

Egyszerűbb, átláthatóbb az A-dúr Largetto pozíciója: gyöngéd és nemes hangú, nosz-talgikus emlékezés — nem éppen egyértelműen határolt időszakra; a nyugalmasan áradó, ariózus-kantábilis alaptónus nem csak a kezdeti bécsi évek, de a salzburgiak több mint évti-zedes hagyományát is újítja. S még e régebbieket is mintegy átszűrten, távolítóan: emlékei-be egyáltalán nem építi be a nyelv, az expresszió már akkor is, de még inkább azóta dúsabb, kitágult elemeit! Aligha van simább, konfliktusmentesebb lefolyású lassú tétel a zongora-versenyek sorában. Legszorosabb elődje az előző D-dúr verseny, a K.451., a „kisrondó” szelíd kontraszt-erejű típusával; építése, tagolása is — egyszerűbb első, összetettebb másod-ik epizód — közvetlenül annak nyomán jár... Ez, a már megszokottnál passzívabb tartás persze semmit nem vehet el a tiszta és egyenletes fényű „dal”-melodika, az egy-lélegzetű „végig-éneklés” igaz, mozarti melegségből — pl. a C-dúrból visszaforduló menet (60—70.) diszkrétén emfatikus hajlásából — csak a műfaji életmű egészének végigkövetője érezheti mintegy „megkésettnek” ezt a zavartlan-ártatlan intonációt — 1788-ban, feleúton a Don Giovanni és az utolsó szimfóniák között.

Az Allegretto finálé egész, törésmentes lendületével, tánclüktetésével veszi fel újra 1784—86 nagy szonátarondó-vonalát, nincs stílárís, vagy kronológiai, „hovatartozási” problémája előzményeivel, vagy jelen idejével... Kedvtelve tárja fel — kombinálja és ütközteti — a formatípus legszabadultabb táncléjtésű és legmerészebb szerkezeti bonyo-dalmakat vállaló emlékeit (K.414., 467., 488.) és — még mindig kimerítetlen, járatlan pá-lyáit... Hirtelen és játékos-komikusan „leegyszerűsítettnek” ható moduláló fordulatok vágják át az árnyaltan folyamatos utakat (64, 212.). S egyikük (188.) besodor a kidolgozási rész lihegően, szorongó nyugtalansággal feszült, sűrű szövevényű bozótjába, h-moll és Esz-dúr között... Esz-dúrig, amely a főhangnem „nápolyi” területe, de ahonnan még mindig oly hosszú az út, tompított, konspirált irányú visszavezetésen át... a (tematikájában persze,

(22)

Allegro

Violin I

Violin II

Violin I

Violin II

fordított sorrendű) reprimá. Hatvan, szédítő energia-koncentrációjú ütem (180–239.) — az ugyancsak szédítő szóló virtuozitás „külső” áramforrásából is táplálva... a (mégis, csak most?) kicsengő „nagy évek” maximális intenzitásában. A „Koronázási” koncert fináléja feloldja, „megváltja” a mű árnyalati és koncepcionális problémáit. A K.503. C-dúr verseny rezignált líraiságát, a „kései-búcsúzó” szituációt most már nem „kerüli meg”, vagy „hagyja figyelmen kívül”: még egyszer — „tagadja”, szembeszegül vele.

3. A teljesség perspektívái — K.595. B-dúr

Gondoljunk az utolsó szimfónia fináléjára... messze világító fénnel lobban ki 1788 nyarán Mozart alkotópályájának páratlan koncentrációjú, negyedfél-négy esztendőös delelő korszaka. Két hónap múlva új stílusvonások, tartalmi elemek gazdag és tipikus sűrűségében nyílik meg az új irányút, lényegét tekintve már „végig” érvényesen — a K.563. Eszdúr vonótrío-divertimentóval.

Élete folyása az utolsó években is mozgalmas marad. 1789 tavaszán, főúri társaságban, Prágában, Drezdában, Berlinben jár, hangversenyezik. Feleségét kúrálhatja, fürdőre járhatja — fokozódó nehézségek közt, kölcsönökért kilincselve... Nyilvános koncertlehetőségei — valószínűleg legjelentősebb jövedelemforrásai — (a kutatás máig alig sejtí: miért?) apadnak. Nem sokat segít 1790 elején a Cosi fan tutte sikeres bemutatója, a Lipót császár koronázására tett frankfurti kirándulás és koncert sem ősszel... 1791-ben az utolsó utazás még egyszer a mindig baráti légkörű Prágába visz, a Titus kegyelme bemutatójára. Úgy tűnik, egy — Haydn turnéja utánra szóló — londoni hívás reménye, majd a Varázsfuvola „emelkedő” sikere fellendülő időket ígér... — mint tudjuk, végképp későn.

A művek sora megritkul. Nem alkotóereje hanyatlak, a kifejezés, a megformálás lesz szürtebb, egyszerűbb, „véglegesebb” minden eddiginél. A zongoraszonáták sora zárul le először, két újabb művel (K.570. B-dúr, 576. D-dúr), már '89 nyarán, majd a vonósnégyeseké hárommal (K.575. D-dúr, 589. B-dúr és 590. F-dúr), a következő nyárig, de a nagy kamaraművek sora csak a A-dúr klarinétötösével (K.581.) és még két vonóskvintettel lesz teljes (K.593. D-dúr és 614. Eszdúr) — s velük már az utolsó évben járunk... Magában álló versenymű az utolsó hangszeres-zenei alkotás: az A-dúr klarinétkoncert (K.622.). S talán nem is oly különösen gyér a kései alkotó korszak termése, ha meggondoljuk, hogy három opera is bele tartozik: 1789 végén a Cosi fan tutte s '91 nyarán, szinte egyszerre — a Titus és a Varázsfuvola. S utánuk még — a csonkán maradt Requiem.

1791 januárjában Mozart alkotómunkája a K.595. B-dúr zongoraversennyel fordul az utolsó évbe.

Az életmű utolsó, több mint hároméves szakasza, a „kései Mozart-stílus”, természetesen, nem egyetlen, könnyen összegezhető művészi magatartás, nyelvi tendencia jegyében áll (...Cosi fan tutte — és Varázsfuvola...!). Még az egyes műfajok útja is más-más irányban tűnik el. A bécsi klasszikus kultúra alapvető normája: minden egyes mű markáns, belső egységese — sértetlen marad. Az utolsó zongoraverseny mégis valamiképp az egész időszak egyik átfogó, általános és kiemelkedő reprezentánsaként kínálkozik, annyi és oly mélyen tipikus vonását akkumulálja magában... gondolat és szerkezet karcsú alkatú, átvilágító kiegyenlítetttségét, a melodika szenzibilis hajlékonyságát és „végső” egyszerűségét, a harmónia egyszerre expresszív és elrendező, orientáló mozgását — és a „dráma” minden élesebb feszültségének távolba, múltba utasító meghaladását. A hangszerelés is — végül, újra trombiták és üstdob nélkül — egyike a legáttetszőbb, legkönnyebb és differenciáltabb szövésűeknek. Az utolsó zongoraverseny nem az eddigiék szerteágazó útjainak valamiféle összegezője. Úgy lehet, inkább a már meg nem íródó Mozart-zenék, egy számunkra nem is sejthető totalitás csodálatos kezdeménye, perspektívája.

Az első Allegro bizonyos mértékig „igazolja” a négy év előtti C-dúr koncert feltűnő tendenciáját: a maggiore-minore váltások újra hangsúlyozott emóciós szerepet játszanak — de nem abban az irizáló fénytörésben, amely akkor koncepcionálisan meghatározó volt. Már a

23

Allargro

for

for

ritornell egy csodálatos fordulata is ilyen árnyalást nyer, elfordítva menetét b-moll nápolyi fokáig s feloldva, -emelve újra (59.); majd, ahol már a szóló expozíció útja a dominánsra tart: a minore-„elszínzés” fantasztikus, kiélező ismételtetéssel „akad el”, ismét csak a nápolyi fokon... (23. *kottapélda*, 366. l.). De ez a tendencia most „nem több” érzékeny árnyalatgazdagságnál, nem tágítja ki érvényét (mint akkor) alapvető szonárelációk elváltoztatásáig. Most hiánytalanul teljesül be, ami a mozarti formában — szinte „önmaga” intenzitásánál fogva — nyugalmas és világítóan tisztult.

Közvetlen otthon melegségű, gyöngéd bensőségű — s épp ebben a legszemélyesebben mozartian artisztikus — melodika hordozza ezt a magas formakultúrát (szinte a K.238.-as, 1776-beli zongoraversenytől, szerenádokon, szonátákon át, operaáriáig, -együttességig ismerős) kedvelt, mozarti „B-dúr világ”... És most újra csak nem tudjuk követni Friedrich Blumét, aki — egyébként egyik legmeggyőzőbb és legszebb leírásában! — így kezdi a tétel középső szakaszának méltatását: „...a ‚kidolgozás’ — már amennyire itt ilyenről beszélni lehet”⁴²... de hát keresve nem lehetne találni szántisztabb, „iskolapélda”-szerűen tipikusabb teljesülését ennek a szerkezeti funkciónak! Vagy talán a fél évszázad előtti német formatani szóhasználat nem egészen ugyanazt értette „Durchführung”-on, amit mi, napjainkban? De — függetlenül a polémiaótlól és túl rajta... lenyűgöző varázslat: a három tűnődő, kereső mozdulat után — az expozíció végéhez (alaphangjában) poláris viszonyú — *h-moll* „megtalálásának” revelációja, távoli szférája „világításának” fenséges nyugalma, a kibontakozó, páratlan tonális gazdagságú menet ezoterikusan tiszta és mély meditációja (24. *kottapélda*, 368—9. l.). A leplezhetetlen rezignáció is (l. a kifinomult, kerülőutas visszavezetést a kottapéldán) áttettebb és mélyebb, nem oly szenzuálisan feltárt, megmutatott, mint a K.503.-ban... Mozart kései nyelve, kései lírája — Varázsfuvola-szinten sűrített totalitásban indítja a műfajbúcsúztató zongoraversenyt.

Ilyen intenzitás, a világ ilyen tágas átfogású képe — nem nyomasztja-e, nem zárja-e be túlzottan az Esz-dúr Larghetto csöndesebb, szerényebb, exkluzív egységét? Valamelyest kétségtelenül, ha *ennek* a műnek egésze felől nézzük — de az előző koncert lassújához mérten valóságos újjáéledésen megy át az alapjában hasonló építésű — kisorondó — tétel típus. Pedig járt utak, ismerős irányú fordulók tagolják most is a dolgok rendjét, csak épp a mozgás, távolodás, visszatalálás minden folyamata „valahol” telítettebb, sűrűbb régiókban megy végbe... Haydn — ha ismerte egyáltalán — néhány év múlva visszaemlékezhetett az indító mozdulatra, 100. sz. — Militár — szimfóniája Allegretto-kezdetével, de Mozart is sokat köszönhetett itt jellegzetes Haydn-ösztönzéseknek: a „dal”-ból, vagy hasonló, közkinccstartalmú csírából kiinduló s annak léptékét szuverén-szubjektív tágasságban kibontó koncepciónak... Az ilyen, szubjektív kibontás mozzanatai most egyben a „későre járó” idő markáns jelei is, amint a visszavezetőre fordult dallamot — a basszus fölött — csak az oboa és a fagott egyesült, háromlépcsnyi menete „tájolja”, vezeti, mintegy kézen fogva (66—72.)... bár épp ilyen jelenség volt, a szerkezet ugyanilyen helyén, tanulmányunk *legelső* zeneidézete is, a K.238. B-dúr koncertből! S hasonló az utolsó visszatérés is, ahol a szóló dallamát fuvola és hegedű oktáv-unisonója erősíti (103—110.) — „hűvös” színével, mintegy érzelmileg lecsupaszított, „végső”, pusztá közlés különös hangsúlyával (még ha visszavonja is ezt a kóda hátralévő húsz üteme). Diszkrét, szinte rejtett specifikumaival ez a Larghetto túllép a szelíd, pihentető közzjáték látszólagos funkcióján.

Mozart egyik legvonzóbb léggörű — úgy tűnik, egyik legszemélyesebb, „szíve szerinti” indíttatású — finálétípusa ez a hatnyolcados, „könnyű” lejtésű, de a tételépítésben magas feszültségű szonátarondó: fellobbanó játék, koncentrált erő, szárnyaló és elengedett öröm magával ragadó szintézise, egysége. A zongoraversenyek sorában a K.415. C-dúr mű a típus kezdeményezője s ez keresztjezi újdonságát először a tágasabb szimmetria-struktúrájú, „híd” alakú tematikus szerkezettel is. Utolsó finálénk emelkedett, boldog kivirulásához közbül még a K.450. B-dúr és a K.482. Esz-dúr zárórondón át vezet a felismerhető útvonal.

A mű befejezésével egyidejű a Frühlingsanfang című dal (K.596.), amelynek dallamával a koncert rondótémája azonos... És azonosul is vele mindvégig, közvetlenségében mintha maga volna a „valóságos” tavaszváró dal dúdoló könnyűsége, a körtánc röpte, lendülete...

Allegro (24)

120

This system contains a complex musical score with multiple staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A tempo marking of 'Allegro' and a rehearsal mark '(24)' are present at the beginning. A '120' marking is also visible. The score is written in a cursive, handwritten style.

120

Col.

This system continues the musical score. It features a 'Col.' marking, likely indicating a coloratura or a specific performance instruction. The notation is dense and includes various musical symbols and accidentals. The handwriting is consistent with the first system.

A handwritten musical score consisting of five staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is written in black ink on aged, yellowed paper. The score is oriented vertically on the page.

Pedig egyszersmind szoros, úgyszólván tisztán monotematikus, de legalábbis örök egylűketésű a fejlesztése: Mozart legszuverénebb, „vérévé vált” formáló ösztöne *egygyé tud válni* az ilyenfajta intonációs forrásokból eredő tartalmakkal.

Közstudatunkban (amelyet századunk első felének annyi mindenben meggyőző disztinkció-érzékenységgű klasszika-irodalma táplált), ez a „plebejus gyökerű” magas kultúra *elsőrendűen Haydn* útírányaként él. A hangsúlyeltérések, preferenciák találó felismerésének friss öröme aztán könnyen átszapott a „plebejus Haydn — arisztokratikus Mozart” túlfeszítő *szembeállításába* (a legigényesebb erudíciójú, a Mozart iránti affinitásában legérzékenyebb Alfred Einstein — élen járt ebben)! Elhomályosulhatott, elsikkadhatott így az 1780-as évek „aranykorának” egyik legfelelősebb történeti-tartalmi élménye: kettejük útjának a kor fő folyamatait jellemző, sarkalatos tendenciákban, minden jellegzetes eltérés fölött is érintkező rokonsága...

... Sokszor hangsúlyoztuk már a mozarti szonátarondó-finálé lefolyásmódjainak kimeríthetetlen variabilitását — az utolsó zárótétel is tartogat még újat. Az első, expozíció-tartalmú „epizód” és rondóvisszatérés utáni, középső szakaszra, a kidolgozásra gondolunk. Ez most szokatlanul hamar fordul, a főhangnem minoréja után — visszatérésbe? Álvisszatérésbe, a főhangnemhez *legközelebbi*, szubdomináns fokon, Esz-dúrban (182.) De ez a konvencionális reláció — hasonlóan „megvilágosodás”-szerű, különleges fényben jelenik meg, mint az utóbbi évek gyors tétéleinek kidolgozásaiban számos, meghökkentően távoli, éles hangnemi fordulat! Igen, mert közvetlenül, néhány ütemnyi (szintiszta) logikus, fokozatos f-c-g-d úton érkező *a-moll* kitérő előzte meg — s most ennek gisz vezetőhangja... átmege az asz-szá válás metamorfózisán. Közvetlen *poláris* fordulatól kapja tehát az otthonos Esz-dúr az idegenség, távolság fantasztikus fényét (25. *kottapélda*, 371. l.) — akárcsak az első tétel kidolgozás-kezdetének h-mollja. Mozart tehát a mű két szélső tételének sarokpontján a hangrendszer létező legélesebb fordulatával vált irányt (a legáltalánosabb jelrendszer „közös nevezőjére” hozva: ott „Szo-di”, itt: „ti-Fa” lépéssel), egy-egy pillanatra feltárja a feszültség lehetséges végleteit, megmutatja a nyelv mozgásának határpontjait. A fináleban ezután kiszáratva beállhat a feloldó visszatérés, az epizódkezdettel, a melléktémával... kadenza után végre az elröppenő rondó dallammal. A bensőségesen derűs, befelé sugárzó és nem drámai karakterű, műfajbúcsúztató zene jelzi a minden utat megjáró teljesség perspektíváit.

Valami olyat, ami minden nagy zenében az ütközéseken, feszültségeken, küzdelmeken *túl* jön létre. A klasszikus formagondolat maga voltaképpen, művenként újra meg újra, a teljesülés, a megvalósulás modellje. Van valami csöndesen reménykeltő abban, hogy a Mozart-zene élménye, tanúsága két évszázad múltán is kikezdhethetlen.

(UTÓIRAT)

Mozart halála bicentenáriuma zongoraversenyeinek áttekintésével, újraátélésével ajándékozta meg magát e tanulmány írója. Nem tervezte munkáját terjedelemben sem, időráfordításban sem ilyen hosszúra nyúlónak. Különösen az egyes művek konkrét, leíró számbavételét hitte összefoghatóbbnak, átfogó vonásaikban megragadhatóbbnak. De *a mű maga*, mint annyiszor, érvényesítette követeléseit.

Hiszen a kiinduló szándékban is, a lehetséges aspektusok közt, az vonzotta, serkentette a szerzőt elsősorban, amit a diszciplínák gondos, racionális felosztása *formának*, esetleg szerkezetnek nevez. Úgy érzi, ezen a területen nyílik a legtöbb, még kiaknázatlan, szabad tér a számadásnak, megfigyeléseiről, élményeiről a mozarti világ bemezhetetlen egészén belül. A bécsi klasszika formarendjéről, komplexumáról tudunk talán a legtöbbet s épp ezért ébredhetünk rá: mégis, ma is még, milyen keveset.

Ennek a területnek elmélet-irodalmában ma is meg-megjelenik még nem egyszer az iskolás megmerevedés, az egyszer létrejött s alapjaiban változatlan — célszerűen tanítható-megtanulható — szemlélete, illúzióival és veszélyeivel... De minden polemizáló, jobban tudó ambíció túl is, mindinkább erről az oldalról véljük megragadhatónak az élményt adó „Egészlet”.

25

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score is written on ten staves. The first staff is labeled *Allegro* and contains a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The second staff is labeled *Violin I* and the third *Violin II*. The fourth staff is labeled *Viola*. The fifth staff is labeled *Cello* and the sixth *Double Bass*. The seventh staff is labeled *Clarinet*. The eighth staff is labeled *Flute*. The ninth staff is labeled *Piccolo*. The tenth staff is labeled *Trumpet*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are two measures marked with the number 125 and another measure marked with 180. The notation is dense and includes many slurs and ties.

Meg sem kíséreljük szemléletünket valami merőben újnak, kezdeményezőnek feltüntetni. Célunk sokkal inkább a „tartalom — forma” — s benne, Rosen szavával, „a szerkezet emocionális aspektusa” — dialektikus logikájának *tovább*-keresése, mind artikuláltabb, szabatosabb körülírása, anélkül, hogy ennek a bémérhetetlen, szerteágazó komplexumviszonyoknak bármiféle, egyetlen, végső megfogalmazására törekednénk. Intenzíven, élményszerűen erősödött meg ennek a keresésnek során korábbi, inkább csak „sejtett” meggyőződésünk, hogy a bécsi klasszikus és nevezetesen a mozarti formáló művészet *egyedi, egyszeri megoldásainak*, alakzatainak kimeríthetetlenül gazdag *sokarcúsága* — *nem kivételek, eltérések sora* egy centrális és általánosult alapelvtől, hanem *ennek az alapelvnek lényegéhez tartozó „életformája”* és működés-módja maga, az ebben a kultúrában, történeti konstellációban mintegy „normális”, *emberi-művészi* megvalósulása.

Ez vezetett, még inkább, szorított rá, a formaelméleti, meditatív indítás nyomában, megkerülhetetlen feladatként, a művek extenzív, leíró áttekintésére. A munka így, mintegy önkéntelenül, afféle „Nachschlag-Buch” típusúvá is vált: felsorakozik benne Mozart eredeti, huszonegy egyzongorás versenyének szerény méretű ismertetése. S lehet, túl élesen ketté, kétfélevé vált így a koncepció, bármennyire törekedtünk is az elméleti tanulságok szüntelen beépítésére, újra-tudatosítására az egyes művek külön világának leírása során. De így lehetett csak — legalább szándékban, törekvésben — eleget tenni a követelménynek, hogy „a forma” kategóriája nyomában a művek képe ne egy didaktikus absztrakció példatáraként jelenjék meg, de megkíséreljük követni benne a megannyi, egyedi „esetben” feltáruló, komplex világ életgazdagságát — a tizenhét évnyi, időrendi fejlődésben is.

Számos más, javarészt jól ismert irodalomra, forrásadatra való hivatkozás közt, feltűnhet, milyen sokat köszönhetünk Charles Rosen gondolkodásmódja, szemlélete ösztönzéseinek. Különösen munkánk első része nem is egészen alaptalanul keltheti már-már afféle „hommage à Ch. Rosen” benyomását... Legföljebb ha szépíthetünk ezen a benyomáson, ha jelezzük: „A klasszikus stílus” c. könyvben nem egyszer találkozhattunk a formaproblémák olyan újszerű megközelítésével, felismerésekkel és meggyőző kifejtésükkel, amelyekhez hasonlók — kezdeti, csírázó állapotban — a magunk gondolataiban is érlelődőben voltak... Rosen hatása munkánkra nyilvánvalóan túlmént azon az elindító, formaelméleti, esztétikai problémán, amellyel az első bekezdésekben oly behatóan foglalkoztunk. „A szerkezet emocionális aspektusa”, — ahogyan Rosen fogalmazza, valójában mindvégig előrendű problémáink közé tartozott.

A zenei folyamat — szintisztán csak szakszerű egzaktságban, szakterminológiával bémérhető — elrendezettsége ez — amely *közvetlenül egybeesik* magával az emóciós folyamat adekvát, tartalmi artikulációjával. Nem érne sokat ennek a, különben eléggé evidens összefüggésnek a szapora hangsúlyozása, de hatékony, működő jelenlétét szüntelen igényeltünk fenntartani.

A „cél” végül is semmiképpen nem lehetett egy módszer, egy szemlélet érvényesítése... A cél talán, szorosan véve nem is tisztán tudományos természetű. A szakszerűség: „csak” a legjárhatóbb út, a bármilyen másnál biztosabb eszköz... Feltöltődni, sokadszor is, a művel, szembenézni vele újra. Átélni, hogy, ha az emberi-történelmi szellem kapacitása létrehozhatta egyszer a mozarti világ teljességét — akkor ennek, az emberiben rejlő lehetőségként, permanens a jelen ideje.

JEGYZETEK

³³ Friedrich Blume: Die formgeschichtliche Stellung der Klavierkonzerte Mozarts. Mozart-Jahrbuch Jhg. II. 1924

³⁴ Vö. Súlyom György: Barokk és klasszika között. MZ XXIII. évf. 3. sz. 1982. 249. l.

³⁵ Blume: i.m. 87. l. (és számos más helyen)

³⁶ W. A. Mozart Klavierkonzert d-moll (Partitur, Einleitung) E. Eulenburg Ltd. London... Bd. II. 1933. IV. l.

³⁷ W. A. Mozart Klavierkonzert Es-dur. Uo. Bd. III. 1936. IV. l.

³⁸ Rosen: i.m. 327. l.

³⁹ W. A. Mozart Klavierkonzert C-dur (Partitur, Einleitung) l. 36. jegyz. VI. l.

⁴⁰ Rosen (i.m. 345. l.) nem éppen meggyőzően, „kettős expozíció”-nak minősíti; inkább az expozíció belső „szétfeszülése” ez.

⁴¹ Különös adalék: Mozart házi műjegyzékében, az apparátus megnevezésénél a fúvósok és az üstdob mellett *ad libitum* jelzés áll, újra, mint a K. 413.—449. csoportnál! A partitúra kéziratán már nincs nyoma... Futó ötlet ideiglenes elképzelése lehetett ez; bár elég sok a csak vonósokkal járó szülő-szakasz, de legalább ugyanolyan jelentősek a mozzanatok, amelyekben elképzelhetetlen a fúvósok mellőzése.

⁴² W. A. Mozart Klavierkonzert B-dur (Partitur, Einleitung) E. Eulenburg Ltd. London... Bd. III. VI. 1.

SÁROSI BALINT:

A HANGSZERES MAGYAR NÉPI DALLAM

HANGSZERES TÁNCDARAB

A hangszeres tánczenei gyakorlatban ez a legkisebb egység. Rendszerint több zenei elemből — ütempár, sorpár, esetleg strófa — improvizált jelleggel összeépült szerkezet. Felépítése egy-egy zenész esetében általában csak csekély mértékben változik; különböző zenészek kezén és nagyobb földrajzi területen azonban sokféle formában és terjedelemben fordulhat elő.

A magyar népzene hangszeres repertoárjáról szóló fejezetében Kodály egyebek közt a székely *Csürdöngölő* legismertebb dallamát mutatja be — mindjárt eredetijével, egy a 17. században lejegyzett stájer dallammal együtt. A rövid hangszeres dallam — „Gavotta styriaca” — szöveggel közölt magyar változatáról megjegyzi, hogy az „egyedülálló kuriózum, szöveggel ellátott hangszeres zene.” A másik szöveges változatról megállapítja: „Igen ritkának látszik, ha egyáltalán hiteles adat, hogy... a táncszót dallamra mondják”.¹ A szöveg voltaképpen mindkét esetben táncszó, s ma már azt is tudjuk, hogy ilyenféle szöveggel mintegy ideiglenesen ellátott hangszeres dallamok, ha nem is éppen gyakran, de jellemzően fordulnak elő a magyar népzeneben is.² A csürdöngölő témán emlékeztetőként rajta maradt a kétsoros szöveg első sora „Az én csizmám disznóbőr...”, hasonlóan ahhoz, ahogy pl. a „Csípd meg bogár...” táncszó-kezdettel is egy, már Bihari idejében híressé vált hangszeres táncdallamot jelölünk. A „Disznóbőr” téma köré csoportosuló, típuszerűen összetartozó darabok példáján most azt nézzük meg közelebbről, hogyan vezet az út a táncszóhoz mért rövidegű hangszeres dallamtól a többrészes hangszeres *darabig*.

E darabokat általában *verbunknak* vagy *csürdöngölőnek* nevezik és az újabb stílusú verbunk táncokhoz játsszák.³ Az eredeti alakjában jelentéktelen ütempárismétlő dallam úgy nőtt széles körben kedvelt, hatásos táncdarabbá, hogy miközben maga is kiteljesedett, újabb — jórészt vidékenként különböző — témák csatlakoztak hozzá. A darab változataiból készült alábbi összeállítás régebbi és újabb gyűjtésekből származó kották alapján készült. A táblázat 30 darabja 43-féle témát foglal magába és földrajzilag a Keleti-Kárpátoktól a mezőségi Válaszútig és Székig terjedő területet képviseli.⁴ Egy-egy darab képletében a kurzív számok a megfelelő témák kottájának számát, a közönséges számok pedig a téma (2/4-ben számított) ütemszámát jelzik; a kötelező ismétlések jele: *ism.*, ill. *3volte*. Néhány helyen az ütemszámhoz + jellel csatlakozó további szám is van, ez a témához szorosan nem tartozó bővítmény ütemszáma.

Az első 8 darab egyetlen faluból, Gyimesközéplekről származik. Ezek közül, mint a mellékelt adatokból is kiderül, egy zenész (Pulika) hármat, kettő (Halmágyi, Zerkula) kettőt-kettőt, egy zenész (Anal Z.) egyet játszott. Emellett a hangfelvételek évéből és különösen az AP-számokból az is kiderül, hogy az 1. és 3., a 2. és 5. valamint a 6. és 8. darab hangfelvétele azonos gyűjtés alkalmával történt. Hogy mik a Székelyföld keleti peremén, a gyimesi csángóknál, jellemzően előforduló témák — némely esetben „témán” inkább csak dallamelemet értve —, az a képletekben levő számok (1–7) összehasonlításából könnyen kiderül. Feltűnhet, hogy a nyolc gyimesi darab közül négyben a „Disznóbőr” dallam nincs is jelen; a jellemző egyéb témák árulják el, hogy azonos darabról

van szó.⁵ Bizonyos elemek terjedelme nem állandó, lehet őket rövidebben vagy hosszabban játszani — részben ezért szükséges, hogy a témákat jelző számok mellett az ütemek száma is fel legyen tüntetve.

1. AP 3527b, Verbunk, Gyimesközéplak (Halmágyi) 1960:
5 1+8 *ism.* 12 8 *ism.* 5 8 *ism.* 12 12 5 8 *ism.* 12 12 5 8+4⁶
2. AP 8698f, Verbunk, Gyimesközéplak (Pulika) 1973:
5 8 *ism.* 12 12 5 8 *ism.* 12 8 5 8+4
3. AP 3527c, Verbunk, Gyimesközéplak (Halmágyi) 1960:
84 *ism.* 184 198+1 234 196 233 84 *ism.* 184 198+1 234 196 233 84 *ism.* 184 197 234+3
4. AP 7189a, Verbunk, Gyimesközéplak (Pulika) 1964:
88 184 194 234 88 184 194 234 88 184 194 234
5. AP 8698d, Verbunk, Gyimesközéplak (Pulika) 1973:
172 3*volte*+2 174 3*volte*+1 197 234 84 *ism.* 184 192 *ism.* 234 84 *ism.* 184 199 234
6. AP 5188f, Verbunk „magyarországi”, Gyimesközéplak (Zerkula) 1962:
5 8 *ism.* +2 198 234 84 *ism.* 184 196 234 84 *ism.* 184 194 234
7. AP 7363f Huszárverbunk, Gyimesközéplak (Antal Z.) 1962:
174 *ism.* 294 *ism.* 304 3*volte* 84 *ism.* 187 198 234
8. AP 5188d, Verbunk, Gyimesközéplak (Zerkula) 1962:
174 *ism.* 12 6 5 (második fele) 4 5 10 196 234 84 *ism.* 184 196 234+1⁷
9. AP 2525c, Huszárverbunk, Csíkrákos 1958:
5 8 21 4 *ism.* 5 (5—8 üteme) 4
10. AP 7497j, Magyarországi verbunk, Csíkszentdomokos 1971:
616 1312 234 1312 234 134 *ism.* 283 616 1312 235 134 *ism.* 233 616 1312 234 1312 234+2⁸
11. „Ardeleanca”, helyszíni lejegyzés gyergyószentmiklósi származású cigányzenésztől, Pápán 1952-ben:
6 16 6 (második fele) 8
12. AP 6404j, Csúrdöngölő, Gyergyócsomafalva, 1966:
4 8 *ism.* 8 4 *ism.* 23 4
13. AP 6412g, „Marosszéki csúrdöngölő tánc”⁹, Gyergyóalfalu 1966:
7 16 13 4 *ism.* +5 13 4 *ism.* 27 4 4*volte* (=5+3+3+3 ütem) 6 6 13 4 *ism.* 25 5
14. BR-12851, ...?, Bethlenfalva (Udvarhely) 1900 k.:
6 16 32 4 *ism.* 23 4
15. BR-12855, ...?, Kápolnás-Oláhfalva (Udvarhely) 1900 k.:
3 6 9 4 23 3¹⁰
16. AP 8996e, Csúrdöngölő, Lövéte (Udvarhely) 1974:
4 4 *ism.* 23 4 11 4 *ism.* 23 4
17. BR-12859, Székely verbunk, Betfalva (Udvarhely) 1900 k.:
? 8—9 33 6 31 4 23 4 31 4 23 4 4*volte* 13 12¹¹
18. AP 6703a, Székely verbunk, Korond (Udvarhely) 1960:
4+23 8 *ism.* 8 4 *ism.* 23 4 11 4 *ism.* 23 4
- 19a Lajtha László: Kőröspataki gyűjtés. Budapest 1955, 170. lap, 18. sz. Szentmiklósi ugrós:
6 16 6 16 13 4 3*volte* 23 4 6 16 6 16 3 4 4 3*volte* 23 4 13 4 3*volte* 23 4¹²
- 19b Lajtha 1955, 423. lap, Szentmiklósi szökös:
6 16 3 4 4 *ism.* 23 4 6 16 3 4 4 *ism.* 23 4 6 16 13 8 23 4
20. Balássy 1910, 290. lap¹³, „Csúrdöngölő (Verbunk, Magyarnóta)”:
4 4 *ism.* 23 4 10 4 24 4 3 8 16 10 4 26 2 13 4 *ism.* 26 4 14 4 23 4 3 7 8
21. AP 8756e, Verbunk, Sárpaták (Maros—Torda) 1973:
6 16 41 16 *ism.*

22. AP 8756d, Verbunk, Sárpaták (Maros—Torda) 1973:
6 16 *ism.* 39 16 *ism.*
23. BR-12994, Verbunk, Ehed (Maros—Torda) 1914:
4 4 *ism.* 23 3 409 23 3
24. AP 10884k, ...?, Jobbágytelke (Maros—Torda) 1975:
4 4 *ism.* 23 4 84 *ism.* 23 4
25. Seprődi 1974¹⁴, 104. sz., Csúrdöngölő:
20 3 *volte* 4 204 3 *volte* 23 4 84 3 *volte* 23 4 204 3 *volte* 23 4 154 3 *volte* 23 4
35 4 35 4 20 4 3 *volte* 23 4 35 4 35 4 35 4 23 4 36 4 3 *volte* 23 4
26. AP 1202d, Lakodalmas induló, Lőrincréve (Kis-Küküllő) 1955:
4 8 *ism.* 42 8
27. AP 4158h. Magyar verbunk, Válaszút (Kolozs) 1961:
6 16 37 16
28. AP 5210j, Verbunk, Válaszút (Kolozs) 1965:
6 16 43 8 43 4 5 *volte*
29. AP 4661e, Magyar verbunk, Válaszút (Kolozs) 1961:
6 16 6 16 20 4 23 4
30. AP 9287d, Verbunk, Szék (Szolnok—Doboka) 1973:
4+238 *ism.* 6 16 226 23 4 168 22 4 23 4 6 16 228 23 4 6 16 4+238 *ism.* 228 23 4 168 22 4
23 4 6 16 22 6 23 4¹⁵

A felsorolt darabok között csak egy van, mely elvből egyetlen témából, az erősen elszármazott „Disznóbőr”-ből áll: a Gyergyószentmiklósról származó zenész által *ardeleanca*-nak („erdélyes”) nevezett rövid darab (11.sz.). Ennek második része nem egyéb, mint az első rész fejvariált ismétlése. Két elemből álló darabot az elemzettek között hatot találunk (1., 2., 9., 22., 26., 28.); ebből kettő gyimesközéploki, a többinek a származáshelye Csíkrákos, Marossárpatak, Lőrincréve, ill. Válaszút. A legtöbb elemet — összesen 8 félét — a 20. sz. alatti, 1910 táján Udvarhely megyében lejegyzett „Csúrdöngölő”-ben találjuk; ez azonban feltehetőleg emlékezetből s talán nem egyetlen forrásból került papírra. Tanulságosabb a felhasznált témák ill. elemek előfordulási aránya. A „Disznóbőr”-dallam és származékai (6., 4., 5., 7. sz. — ebben az előfordulási sorrendben) 24 darabban — tehát közel sem mindenikben! — található meg. A darab azonosításához a névadó téma nem feltétlenül szükséges, jellemző egyéb témái is elegendők. Igen gyakori a jellegzetes és igen sok változatban játszott négy-, ritkábban háromütemes záróformula (23., 25., 26., 28.); összesen 21 darabban találjuk meg; nem mindig választható el a témától, melyet lezár (l. pl. 4+23-as formulát a 30. számú, széki darabban: IV. kotta).

Jellemző, gyakran szereplő témák a 8-as, 13-as, 18-as, 19-es. A 12. és 17. számú háromszor, a 11., 20., 25. és 37. kétszer, a többi — összesen 25 téma — a 30 darabban csak egyszer fordul elő. Az utóbbiak tehát nem tekinthetők jellemzőnek, de ezek is tanúsítják a darab nagy változatszóródását és jelzik a változatszóródás irányait.

A témák többsége ütempáros szerkezetű, vagy ilyenre vezethető vissza: ismétlődő ütempár (1—4., 17—22.); fokváltó ütempár (szekund le: 8—12., szekund fel: 13—16). Gyakorikak a záró jellegű témák (a felsorolt záró formulákon kívül l. még 24., 27., 29—32., 40., 42., 43.). Záró formuláknak és záró témáknak a verbunkos stíluséhoz hasonló bőségből, a felsorolt zenei elemek lehetőleg periódussá szerveződéséből, a darab változatai nagyobb részének modern igényű, virtuóz lehetőségeket nyújtó felépítéséből, nem utolsósorban pedig funkciójából (újstílusú tánc kísérete) egyaránt azt a következtetést vonhatjuk le, hogy *darab*-ként a „Disznóbőr”-Csúrdöngölő, benne régi vagy régies elemekkel is, hangszeres tánczenénk legújabb rétegét képviseli.

A KOTTÁK ADATAI:

I. AP 3527b (a hangfelvétel jelzete a Zenetudományi Intézetben). 1960-ban, Gyimesközéplokon hegedűn játszotta Halmágyi Mihály 39 éves cigányzenész, gardonon kíséret id. Halmágyi Mihályné 60 éves. Gyűjtötte Sárosi Bálint.

II. Lajtha László: Kőrispataki gyűjtés. Budapest 1955. 18. sz.

III. AP 5188d. 1962-ben, Gyimesközéplekon hegedűn játszott Zerkula János 36 éves, gardonon kísérte Zerkula Jánosné 40 éves. Gyűjtötte Kallós Z.—Martin Gy.—Pesovár F.

IV. AP 9287d. 1973-ban, Széken hegedűn játszott Ádám István 64 éves cigányzenész (kontra és bőgő kísérettel). Gyűjtötte ifj. Csoóri Sándor.

(A táblázatban a BR-es számok ugyancsak a Zenetudományi Intézetben archivált kéziratok kottákra vonatkoznak.)

JEGYZETEK

¹ Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példátart szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest 1969, 90. lap. A két szöveget I. a 2. kottánál.

² L. Sárosi Bálint: Hangszeres dallamok szöveggel. Magyar Zene 1982/1., 89—101. lap.

³ Egyéb nevei: Székely verbunk, Magyar verbunk, Magyarországi verbunk, Huszár verbunk, kivételesen: Marosszéki csúrdöngölő, Ugrós, Szökös, Ardeleanca, Lakodalmas induló.

⁴ Az itt bemutatott 30 darab közel sem a változatok teljessége. A további, jórészt még lejegyzetlen változatoktól azonban lényeges kiegészítést eddigi ismereteinkhez aligha várhatunk. A témák kiemelése és osztályozása a jelenlegi célnak — hogy valamiképp fel legyenek sorolva és számmal lehessen rájuk hivatkozni — megfelel, de rendszeresnek semmi esetre sem tekinthető. A különbözők szétválasztásában, valamint az összetartozók együtt tartásában (további változatok felsorolásában is) lehetne rajta javítani. A 43 tehát hozzávetőleges számnak tekinthető, amit bizonyos elemek átminősítése révén valamivel emelni vagy csökkenteni is lehet.

Néhány, eredetileg nem *D* finálissal lejegyzett kottát — mivel a „Disznóbőr” darabot hegedűn általában *D* hangnemben játsszák —, *D*-re transzponálva közlünk. A kották lejegyzése a jelenlegi célnak megfelelően készült, az előadás árnyalatait nem tükrözi.

⁵ Sorozatunk korábbi közléseiben is „Disznóbőr”-témaként szerepel, itteni táblázatunk 5-ös, ill. 6-os témája (Magyar Zene 1988/4, 369. lap, 40a—d) mellett a 19-es és a 8-as is (Magyar Zene 1988/2., 216. lap 31a, ill. 1988/4., 367. lap 36b)

⁶ L. a kották között is: I. sz. kotta.

⁷ L. a kották között is: III. sz. kotta.

⁸ Közölt kottáját I. *Studia Instrumentorum musicae popularis* VI. Hrg. Erich Stockmann. Stockholm 1976. 127—129. lap.

⁹ A „marosszéki” jelző úgy látszik nem véletlen. A BR-13013 jelzetű támlapon — Molnár Antal által 1911-ben Gyergyóalfaluban gyűjtött változat — ez a felirat olvasható: „Marosszéki verbunk furulyán”. A furulyán játszott dallamról Bartók a támlapon megjegyzi: „Nem tudom revidéálni, annyi a hibás átesapcs oktávába, kvintbe.” (Ezért is maradt ki az itt elemzett darabok közül.)

¹⁰ A lejegyző, Kodály megjegyzése a darab támlapján: „figurált szöveges dallam (»100 liba egy sorba« [!]).”

¹¹ Lejegyzője, Kodály a támlapon megjegyzi: „elején 8—9 ütem érthetetlen” (vagyis lejegyezhetetlen). A kihagyott ütemek miatt címként ezt írja a kottára: „Székely verbunk rövidítve”.

¹² A két lejegyzésen Lajtha a témavégződéseket jelző kettősvonalakat egy-egy ütemmel előbbre tette, mint ahogy a darab kívánja. Ezek (és a darab utolsó üteme) kiigazításával jöttek ki a jelzett ütemszámok. A Szentmiklósi ugrós dallamának kottáját könnyebb áttekinthetőség kedvéért egyszerűsítve — I. az itteni kották között: II. sz. kotta.

¹³ Balássy Dénes: Régi magyar nóták és táncok. Ethnographia 1910.

¹⁴ Seprődi János válogatott írásai és népzenei gyűjtése. Kriterion Könyvkiadó. Bukarest 1974.

¹⁵ L. a kották között is: IV. sz. kotta.

T É M A ' K

1. A Denkmal der Tonkunst im
Niederreich-bul ideli Kodaly
1969. 90. f. (1)

2. Kodaly 1969
90. f.
Az e-ne csizemé-me din'v'bor, A-pe-pá-me ho-re-ta Süke-böl

3. (Csüdingölö) Kodaly
1969. 90. f.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

Handwritten musical score on ten staves, numbered 10 through 21. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some staves feature dynamic markings such as *f* and *vall.* (ritardando). The score concludes with a double bar line on the final staff.

Handwritten musical score for 14 staves (measures 22-35) in G major, 2/4 time. The score includes various rhythmic patterns, trills, and dynamic markings such as "walt." and "trill.".

- Staff 22: Melodic line with eighth notes and a half note.
- Staff 23: Melodic line with eighth notes, followed by a waltz section with sixteenth notes.
- Staff 24: Trill section with sixteenth notes.
- Staff 25: Melodic line with eighth notes.
- Staff 26: Melodic line with eighth notes, ending with a trill.
- Staff 27: Melodic line with eighth notes.
- Staff 28: Trill section with sixteenth notes.
- Staff 29: Trill section with sixteenth notes.
- Staff 30: Melodic line with eighth notes, ending with a first and second ending.
- Staff 31: Melodic line with eighth notes, ending with a quarter note.
- Staff 32: Melodic line with eighth notes.
- Staff 33: Melodic line with eighth notes, ending with a first and second ending.
- Staff 34: Trill section with sixteenth notes, ending with a waltz section.
- Staff 35: Trill section with sixteenth notes, ending with a waltz section.

Handwritten musical score on ten staves, numbered 36 to 43. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes first and second endings. A 'trill' marking is present at the end of the final staff.

KOTTA'K, I-IV.

Handwritten musical score for KOTTA'K, I-IV. The score is written on ten systems of two staves each. The first system includes a tempo marking $\text{♩} = 144-152$ and the instruction *(Vestunk)*. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Measure numbers 1, 5, 9, 12, and 15 are circled. The score concludes with a double bar line and the instruction *pp*.

Handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. The score is marked with various performance instructions and measure numbers:

- Staff 1: Circled measure number 11, tempo marking $\text{♩} = 160$, and measure number 6.
- Staff 2: Measure number 7.
- Staff 3: Measure number 8, with a circled measure number 5 above it.
- Staff 4: Measure number 9, with a circled measure number 3 above it.
- Staff 5: Measure number 10, with a circled measure number 3 above it.
- Staff 6: Measure number 11, with a circled measure number 3 above it and a circled measure number 13 above it.
- Staff 7: Measure number 12, with a circled measure number 23 above it.
- Staff 8: Measure number 13, with a circled measure number 6 above it.
- Staff 9: Measure number 14, with a circled measure number 5 above it.
- Staff 10: Measure number 15, with a circled measure number 3 above it.
- Staff 11: Measure number 16, with a circled measure number 34 above it.
- Staff 12: Measure number 17.

Handwritten musical score in G major, 2/4 time. The score consists of 11 staves of music. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several measures with repeat signs and first/second endings.

Measure numbers are circled in the original manuscript: 2, 3, 13, 23, 12, 5, 19, 23, 2, 18, 19, 23.

Annotations include:

- Tempo: $\text{♩} = \text{ca. } 152$
- Performance instruction: (Vestruke)
- Source information: *Magnum 1955, 18. 92.*
- Final source information: *1. 5. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.*

Handwritten musical score on ten staves, featuring various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The score includes several measures with circled numbers (4+23, 6, 22, 23, 16, 22, 23, 22, 6, 22, 23, 22, 16) and the word "Fine" written below the music. The final staff contains the text "tol at Fine" and a signature.

tol at Fine

Handwritten signature and text at the bottom of the page.

KIRÁLY PÉTER:

A ZENE JÁNOS KIRÁLY UDVARÁBAN II.

HÜROS HANGSZEREK

Mint már szó volt róla, Szerémi ír arról, hogy János királlyá választását egyebek mellett húros (pengetős és/vagy vonós) hangszerek hangjánál ünnepelték („triumphant in citharis...”) ⁴⁴, Zermegh pedig az 1539-es esküvő kapcsán említ lantokat és más húros — a szöveg logikája alapján talán inkább vonós — hangszereket („lutinae seu testudines, cytharae”). ⁴⁵ Az egyik 1531-es számadásban szerepel Geszthy László, akit a jegyzék „citarista”-nak nevez (Ladislaó Gezthy citarista”). ⁴⁶ Ezek szerint Geszthy, akitől az irodalomtörténet egy 1525-ben írott éneket ismer, ⁴⁷ Tinódihoz, Göröcsöni (lantos) Ambrushoz és másokhoz hasonlóan olyan énekmondó lehetett, aki költeményeit hangszerkísérettel — valószínűleg pengetős hangszer kíséretével — énekelve adta elő. Megjegyzendő, hogy az 1531-es jegyzék az első forrás, amely Geszthyt a zenével kapcsolatba hozza.

Ugyanez a dokumentum Geszthy mellett még egy lantost is említ: „Mathias Fanal lutinista”-t. ⁴⁸ Az olasz eredetű név alapján valószínűnek tűnik, hogy Fanal olasz volt. Származásáról azonban ezen kívül mindeddig nem sikerült más kideríteni. Figyelemre méltó, hogy a számadásban Fanal mellett szerepel a „servitor”-a is, ⁴⁹ akiről esetleg feltételezhető, hogy szintén muzsikus volt.

János király udvarának egy másik lantosáról a padovai Francesco della Valle, Gritti egykori kamarása emlékezik meg. Mint írja, a Gritti vereségét követő fogságából egyebek mellett János király egy Mathias nevű muzsikusának („Ms. Mathias musico”) közbenjárására szabadult 1535 elején. Visszaemlékezése szerint, egy este, amikor a muzsikus látta, hogy a királyi asztaltól már felkeltek, akkor lanttal a kezében belépett a királyhoz és miután valamennyit játszott („entrato il Musico, p^a con un leuto in mano et suonato alquanto ...”), akkor Carthagói Hanibállal, János király olasz kapitányával, együtt előadták della Valle szabadon engedését illető kérésüket. Della Valle azt is megemlíti leírásában, hogy Mathias musico korábban Ippolito d’Este kardinális udvarában nevelkedett („Ms. Mathias Musico el Re, allievo del Cardinale vecchio de Este”). ⁵⁰ Tekintve, hogy Ippolito d’Este zenészei közül mindössze egyetlen Mathias nevű ismert jelenleg, egy bizonyos „Mathias ongaro musico”, aki 1510-ben szerepelt a kardinális számadásaiban, ⁵¹ így nem elképzelhetetlen, hogy ez a muzsikus és a della Valle által említett lantos azonos személy lehetett.

Figyelemre méltó azonban, hogy János király udvarából három Mathias keresztnévű zenésről is tudunk. Önkéntelenül is felmerül, vajon nem lehetséges-e, hogy az idézett adatok valójában nem is három, hanem esetleg csak egy vagy két személyre vonatkozhatnak. Az nyilvánvaló, hogy amennyiben helytálló a Mathias musico és Mathias Ongaro azonosságát illető feltevés, akkor ettől a magyarországinak nevezett zenésztől független személynek kellett lennie az olasz nevű és milánói származású Mariglianonak. Ugyancsak külön személynek tartható az olasz nevű Mathias Fanal. Kérdés azonban, hogy nem tekintendő-e Fanal és Marigliano azonos személynek. Sajnos a jelenleg ismert források ennek megválaszolásában nem segítenek. Így a dilemma eldöntését csakis újabb adatoktól remélhetjük.

A következő, János király udvarából ismert lantos adat, 1536-ból maradt fenn. A brasói városi számadások tanúsága szerint 1536. október 2-án — vagyis pontosan a Váradon tartott országgyűlés idején — a város egy lantosnak, akit kisfiával együtt a királyhoz küld-

tek, útiköltségre pénzt adott („dum lutinista cum suo filiolo ad regiam maiestatem missi sunt dedi in expensas ad ventionis mercedem flor 7. asp. 16”).⁵² Feltehetően ezzel az eseménnyel lehet összefüggésben az a két héttel korábbi — szeptember 16-i — számadás is, amely arról szól, hogy a városi küldöncöt a lantos miatt és egyéb dolgok végett Brassóból egy levéllel Kolozsvárra küldték („cum unis literis ad Coloswar ratione lutinistae ac aliarum necessitatum causa missus fuit”).⁵³

A János királyhoz küldött lantossal és fiával kapcsolatban a brassói történéssz-levéltáros, Gernot Nussbächer már évekkel ezelőtt felvetette, hogy a számadás a gyermek Bakfarkra és édesapjára vonatkozhat.⁵⁴ Ez a feltételezés több oknál fogva is helytállónak tűnik. Először is, mint újabban bebizonyosodott, a magát brassóinak valló Bakfark nem 1507-ben született, mint ezt korábban feltételezték, hanem valamikor 1530 táján, valószínűleg még 1530 előtt,⁵⁵ vagyis ráillet 1536-ban a brassói számadásban használt ’fiacska’ („filiolus”) megjelölés. Másrészt viszont a János Zsigmond által 1570-ben Bakfark részére kiállított adománylevél szövegezéséből világosan kiderül, hogy a gyermek Bakfarkot Szapolyai János magyar királyként, és nem pedig — mint eddig sokan tévesen vélték — erdélyi vajdaként vette fel udvarába, s ott egy tudós udvari muzsikusával zenére taníttatta. Ugyanakkor azonban az adománylevélben csak az áll, hogy Bakfarkot a zeneművészetbe bevezették, arról azonban nincs említés, hogy János királyt hosszabb ideig szolgálta volna, miként azt a mondat folytatásában Izabellára vonatkozóan olvashatjuk.⁵⁶ Ezek alapján valószínűsíthető, hogy Bakfark csak viszonylag rövid időt tölthetett az 1540-ben elhunyt uralkodó udvarában.

Bakfark tehát minden valószínűség szerint 1536-tól 1549-ig állt Szapolyai János, majd annak özvegye, Izabella szolgálatában. A lantos János király uralkodásának legnyugalmassabb időszakában volt zenetanuló a váradi és a budai udvarban. Sajnos azt mindeddig nem sikerült kideríteni, hogy ki lehetett az 1570-es adománylevélben Bakfark mestereként említett budai muzsikus. Mindenesetre nem lehetett valamiféle jelentéktelen zenész. Ezt nem csak az adománylevél elismerő tudós („docto”) jelzőjéből sejthetjük, hanem a tanítvány későbbi igényes, a legkorszerűbb nemzetközi irányzatokhoz kapcsolódó kompozícióiból és lantátírataiból, az intavolációkból is. Bakfark munkássága — mint ezt már sokan megállapították — elsősorban a legkiválóbb olasz lantosokéval rokonítható. Főleg lantfantáziái, de bizonyos fokig az átíratai is olasz mintákra mutatnak. Figyelemre méltó, hogy mindkét lantkönyvében nem a Közép-Európában jobban elterjedt német szisztémát alkalmazta, hanem az olasz lanttabulatúrát. Az olasz orientáció jelének tekinthető végül az is, hogy első, 1553-ban Lyonban megjelent lantkönyvében a fantáziáit olasz módra „ricercate”-nak nevezte. Mindezek alapján logikusnak látszik az a következtetés, hogy Bakfark mestere olasz, vagy legalábbis olaszországi iskolázottságú muzsikus lehetett.

Az őt ért olasz hatásokról Bakfark is megemlékezett. Az 1565-ben Krakkóban megjelent második lantkönyvének előszavában azt írta, hogy „X. Leó annyira gyarapította és kitűntette a zeneművészetet, hogy ő emelte fel azt a csúcra, ... s e kor sok igen kiváló tehetséget szült ... én ifjúként ezeknek a nyomába szegődtem.”⁵⁷ Elgondolkodtató, hogy János király udvarának két tagja is, Szerémi és Bakfark, szóba hozza X. Leó pápával kapcsolatban a zenét. Habár az egyházfő zenekedvelése a korban Európa-szerte ismert volt, mégis ebben az esetben logikusnak látszik, hogy a pápára való utalások mögött Marigliano személyét gyanítsuk, aki közvetlen kapcsolatot jelentett a magyar és a pápai udvar között. A Bakfark idézet alapján végeredményben még az sem elképzelhetetlen, hogy az 1570-es adománylevélben említett budai tanítómester — vagy legalábbis Bakfark egyik tanítója — éppen Mariglianóban keresendő, hiszen őrá igen jól ráillenek az, amit Bakfark írt a pápát szolgáló jeles muzsikusokról, akiket ő ifjúként követett.

Összegezve mindazt, amit János király udvarából a húros (pengetős) hangszerekről sikerült megtudni, megállapítható, hogy annak ellenére, hogy csak elszórt adatok ismertek, mégis mivel ezek átfogják János uralkodásának teljes szakaszát, így valószínűnek tartható, hogy az udvarában többé-kevésbé folyamatosan lehettek pengetősök. Összevetve János korának adatait azzal, amit más magyar királyi vagy erdélyi fejedelmi udvarból ismerünk,

teljes egyezést konstatálhatunk. A jelek szerint az énekmondó és egy vagy több lantos alkalmazása a XV—XVI. században a magyar udvarokban majd hogy nem kötelező lehetett.

Ezek voltak azok az adatok, amelyek János király udvarának zenészeiről rendelkezésünkre állnak. A források szétszórtsága, az udvari eredetű dokumentumok nagyfokú hiánya arra figyelmeztet, hogy a jelenlegi képet távolról sem tekinthetjük teljesen pontosnak, minden részletre kiterjedőnek. Ennek ellenére meg lehet kockáztatni egy-két általános következtetést a zenészekkel, majd pedig a zenéélettel kapcsolatban.

Először is figyelemre méltó, hogy János zenészei közül milyen kevésen szolgáltak már korábban is a királyi udvarban. Ezt lényegében csak Szerémi és Stephano esetében állíthatjuk, valamint elképzelhető még János dobosnál is, mivel II. Lajosnak is így hívták a dobosát.⁵⁸ Tekintve azonban, hogy ez a név már akkor is igen gyakori volt, így a két személy azonossága erősen kérdéses.

János király udvarából jelenleg főleg magyarországi zenészek ismertek. II. Lajos korával ellentétben nincs adat német muzsikusról és János lengyel kapcsolatai tükrében igencsak meglepő, hogy Joannes Lengyel (avagy Polyák) trombitás kivételével jelenleg nem tudunk más lengyel muzsikusról. Bizonyos fókig ugyancsak meglepő — csak éppen pozitív előjellel —, hogy János király udvarának ennyire szoros zenei kapcsolata volt Olaszországgal. Ha azonban belegendolunk, hogy milyen aktív diplomáciai összeköttetésben állott János király a pápai udvarral és Velencével, valamint, hogy udvarának számos befolyásos tagja (Brodarics, Frangepán, Verancsics, Nádasdy stb.) szorosan kötődött Olaszországhoz, és János királyt nagyszámú különböző rendű és rangú olasz szolgálta, akkor ez már nem is olyan meglepő.

A források alapján nyilvánvaló, hogy János király udvarában az udvari muzsikuskok mellett külső zenészek is megfordultak. Így 1530. október 18-án Gritti kíséretében Budán volt két sípos és két trombitás, valamint egy dobos, és nem sokkal azután, hogy 1531 elején Budáról távozott, az olasznak egy számadás szerint három trombitása és egy dobosa volt.⁵⁹ Gritti kíséretének egy tagja, Musaeus, beszámolója szerint 1534-ben a velencei kalandort elkészítte végzetes erdélyi útjára három énekes fiú is.⁶⁰

Az 1531 eleje számadásokban Nádasdy Tamás három trombitásáról és egy dobosáról is találunk adatokat.⁶¹ Ugyanebben az évben, amikor János király Csanádon járt, akkor a számadások szerint a nála megfordult török trombitásoknak („thurcis tubicinatoribus”) a játékuért hat forintot adtak.⁶² Biztosra vehető, hogy ez nem volt egyedi eset. Mindenütt ahol János király udvara megfordult — a korabeli szokásnak megfelelően — az azokonként éppúgy felkereshették az éppen arra járó vándor muzsikuskok és a helyi zenészek, mint az iskolák rekordáló diákjai.⁶³

1536 nyarától János király pártján állt Török Bálint, akinek lantos énekmondója volt Tinódi Sebestyén.⁶⁴ Feltehető, hogy gazdája kíséretében Sebestyén deák is megfordulhatott a királyi udvarban. Nem elképzelhetetlen tehát, hogy a XVI. század két legjelentősebb magyarországi lantos muzsikusa, Bakfark és Tinódi, az 1536 és 1540 közötti években találkozhatott.

Végezetül megjegyzendő, valószínűnek tartható, hogy János király és Izabella esküvőjének Zermegh által felsorolt hangszereit (regál, virgina, lantok és más húros hangszerek, fűvósok, trombiták, dob) csak részben szólaltatták meg János udvari zenészei, más részüknön — mint ez akkoriban ilyen ünnepélyes alkalmakkor Európa-szerte általánosan szokás volt — kölcsönkapott muzsikuskok játszhattak.

Ellentétben a muzsikuskokról összegyűjthető, egészében gazdag anyaggal, az udvarban felhangzott zenéről már lényegesen kevesebbet tudhatunk. A fennmaradt forrásokból javarészt csak általánosságokat lehet összegyűjteni. Így például az 1526-os királyválasztás kapcsán — mint láttuk — Szerémi megemlékezik arról, hogy az eseményt húros hangszerek és fűvósok hangja mellett ünnepelték, de magáról az ünnepi zenéről nem szól semmit. Ugyanígy, olvashatunk Zermeghnél János és Izabella esküvőjének nagy hangszeregyüttéséről — az esküvő ünnepélyességét egyébként más források is említik⁶⁵ —, arról azonban

Zermegh már hallgat, hogy milyen volt a felhangzó zene és mindössze annyit jegyez meg, hogy az ember alig hallotta a saját hangját.⁶⁶

Hasonlóan, vannak adatok ünnepélyes nagymisékről (pl. 1526-ból, amikor Szapolyait királlyá koronázták,⁶⁷ illetve 1527-ből, amikor Budán kihirdették a csatlakozást a Cognaci Ligához,⁶⁸ továbbá 1529-ből, amikor Szulejmán visszaadta Budát Jánosnak,⁶⁹ és végül 1532-ből, amikor Gritti visszaérkezett Budára⁷⁰), azt azonban nem tudjuk, hogy milyenek lehettek ezek a ceremóniák zenei szempontból. Szeréminél mindössze annyit találhatunk a királyválasztás zenéjéről, hogy — mint ilyen alkalmakkor Európa-szerte szokás volt — *Te Deum laudamust* énekeltek.⁷¹ A *Te Deumra* még két másik alkalomból ismert János udvarából adat. 1527-ben, amikor Jánoshoz eljutott az ellene felkelt Jován cár vereségének a híre,⁷² és amikor Izabellát Székesfehérváron megkoronázták.⁷³

A velencei krónikás, Sanudo, nagy művében szerepel egy további aprócska zenei adat. Sanudo ugyanis közöl egy 1527. március 27-én Gemonából írt levelet, amelyben szó esik a Ferdinánd támadását közvetlenül megelőző időszak budai közhangulatáról. Itt az olvasható, hogy Isten nemesség és a nép szereti a királyt, és a magyarok egy éneket énekeltek arról, hogy Isten megtartotta őt, hogy felszabadítsa az országot az idegen nemzetől („che I Dio havea preservato la sua persona per deliberar il paese de aliena nation”).⁷⁴

Végezetül megemlítendő, hogy Szerémi nem csak arról számol be, hogy 1529 őszén Budán a trombitások szépen, kellemes hangon játszottak, ami nyilvánvalóan az igényesebb trombitajátékra való utalásként értelmezendő, hanem arról is, hogy 1529—30 telén az udvarban vígan voltak, és táncoltak („jam permansimus pacifice Bude per totam iemen, saltan, corizan, gratulanter in quattuor menses”)⁷⁵ Szembetűnő, hogy Szerémi egymás után két hasonló kifejezést használ a táncolásra („saltan, corizan”). Talán nem erőltetett ezzel kapcsolatban azt feltételezni, hogy ily módon két különböző tánc típusra, a gyors ugrásra és a lassú sétálós körtáncra akart utalni.⁷⁶

A János király udvarában egykor felhangozhatott zenével kapcsolatban hangsúlyozandó, hogy Szapolyainak két olyan muzsikusat is ismerjük (Mariglianot és Mathias musicót), akik korábban a korszak legjelentősebb olaszországi zenei köreiből forogtak. Valószínűnek tartható, hogy a korabeli nemzetközi zene már csak az ő révükön is — ha esetleg másként nem is — eljuthatott Magyarországra. Bakfarknak az 1550-es évek elejétől fennmaradt művei alapján ugyancsak arra következtethetünk, hogy a korabeli olasz lantzene és a nemzetközi polifón repertoár legjavába tartozó kompozícióknak el kellett jutniuk a magyar udvarba is. Szeréminek az utalása a X. Leó Pápa által szerzett motettára szintén a korabeli többszólamú zenei műfajok valamiféle ismeretét jelzi.

Mindaz, amit János király udvarának zenéjéről megtudhattunk — mint látjuk — alig valamivel több a semminél. Itt azonban rögtön közbevetendő, hogy az egykor elhangzott zene művekről a János előtti királyi és az 1514 utáni erdélyi fejedelmi udvarokból is hasonlóan kevés konkrét ismerettel rendelkezünk. Másoktól is elsősorban csak a magyar és külföldi zenészekről, illetve zenés eseményekről, zenélési alkalmakról vannak forrásaink, és csak ezek alapján próbálkozhatunk — több-kevesebb megalapozottsággal és eredménnyel — a zenére következtetni.

Megjegyzendő: ahhoz, hogy János király udvarának zeneéletét helyesen ítélhessük meg, nemcsak azzal kell tisztában lennünk, hogy milyen szemléleti nehézségeket okoz az ő személyének az uralkodásának a történelemírásban tapasztalható diszkriminatív alulértékelése, hanem azzal is, hogy az egykori magyar udvarok zeneéletéről szerezhető ismereteinket és az ezek nyomán kialakuló véleményeket döntő mértékben a forráshelyzet, a forrásmegmaradás esetlegessége határozza meg. Éppen ezért nyilvánvaló, hogy nem is egy esetben a tárgyilagosságnak és biztosnak tűnő negatív ítélet valójában nem más, mint a kedvezőtlen forráshelyzet tükörképe. Teljesen világos, hogy a legtöbb magyar uralkodó esetében — így Jánosnál is — az egykori valóságnak csak apró részleteit ismerhetjük ma. Tudomásul kell vennünk, hogy egyrészt a rossz forráshelyzet, másrészt viszont a források nem teljes kiaknázottsága miatt ma még számos esetben igen messze vagyunk attól, hogy akár csak megközelítőleg is teljes képet alkothassunk a magyar királyi és az erdélyi fejedelmi udvarok egykori zeneéletéről.

Ha figyelembe vesszük ezeket a szempontokat, akkor még világosabbá válik az — aminek a cikkben bemutatottak alapján egyébként is nyilvánvalónak kell lennie —, hogy megalapozatlan a magyar királyi udvar zenekultúrájának Mohácsot követő megszűnéséről beszélni. A János király udvarából ma ismert adatok lényegében hasonló képpé állnak össze, mint amit más magyar királyi és fejedelmi udvarokból ismerünk. Megállapítható az is, hogy János király korának adatai jól beleilleszkednek a korabeli nemzetközi gyakorlatba. Kétségtelen, hogy az 1526—1540 közötti magyar udvar zeneélete az egykorú közép-európai — vagyis lengyel és német — udvarokétól alapszabványban nem lehetett eltérő. A jelek szerint tehát, minden gazdasági és főleg politikai nehézség ellenére is, sikerült János királynak és környezetének Budán és Váradon egy olyan udvari zeneéletet kialakítania, amely megpróbált lépést tartani — a jelek szerint nem is teljesen eredménytelenül — az egykori európai színvonalal.

Mindezen azonban végső soron nem is csodálkozhatunk. Egykor ugyanis az udvari zenének nem csupán csak az uralkodó és közvetlen környezetének zenei igényeit kellett kielégítenie, hanem egyben az udvari reprezentáció igen fontos eszköze volt, s mint ilyen, a kívülálló szemében az udvar rangjának szemléletes fokmérője. János királynak pedig, aki egész uralkodása alatt arra kényszerült, hogy megpróbálja az ellene irányuló Habsburg politika nemzetközi negatív hatását ellensúlyozni és elérni, hogy az európai udvarok egyenrangú uralkodóként fogadják el, — sok más mellett — európai szintű udvarra és udvari kultúrára is szüksége volt.

JEGYZETEK

- ⁴⁴ Szerémi i. m. 140.
⁴⁵ Zermegh i. m. 414.; A „cythara” jelentését illetően vö.: Király Péter: Adalékok XV—XVII. századi hangszer-terminológiánk kérdéseihöz. In: Zenatudományi Dolgozatok 1987. Budapest, 1987. 34.
⁴⁶ OL. E. 144.; OL. E. 185. 30. t. 58. cs. fol. 524^v.
⁴⁷ Vö.: Szilády Áron: Régi magyar költők tára. I. Budapest, 1877. 205, 378.; Horváth János: Az irodalmi műveltség megoszása. Budapest, 1935. (repr. Budapest, 1988.) 280—281.; Gerédy Rabán: A magyar világi líra kezdetei. Budapest, 1962. 93—118.
⁴⁸ OL. E. 144. Más számadásokban csak a lantos keresztneve szerepel. Vö. OL. E. 185. 30. t. 58. cs. fol. 524^v, 612^v.
⁴⁹ Lásd az előző jegyzetet.
⁵⁰ Venecia, Bibliotheca Nazionale (Marciana) Ms. 6211. (VI. It. cl. CXXII.); Némileg hibás kiadása: Nagy Iván: Emlékiratok Gritti Alajosról. Magyar Történelmi Tár. III. 57.
⁵¹ Vö.: Lewis Lockwood: Adrian Willaert and Cardinal Ippolito I. d'Este. In: Iain Fenlon ed. Early Music History. V. Cambridge, 1985. 112.
⁵² Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt in Siebenbürgen. II. Brassó, 1886. 460.
⁵³ Uo. 459.
⁵⁴ Gernot Nussbächer: Mikor született? A Hét. Bukarest 7 (1976) 33. sz.
⁵⁵ A Bakfarkot illető korábbi nézetekre lásd: Gombosi Ottó: Bakfark Bálint élete és művei. Budapest, 1935. és Homolya István: Bakfark. Budapest, 1982.; Az 1530 előtti születéssel kapcsolatban lásd: Gernot Nussbächer: Zur Biographie von Valentin Greff-Bakfark. Forschungen zur Volks- und Landeskunde. XXV. Bukarest. 1982. Nr. 1—2. 103—105.; Király Péter: Mikor született Bakfark. Magyar Zene. 30 (1989), 1. sz. 41—54.; Király Péter: Bakfark. Muzsika. 30 (1990) 5. sz. 20.
⁵⁶ Vö.: Király 1989. 42—43.
⁵⁷ Vö.: Király 1989. 43—45.
⁵⁸ Vö.: Engel 1809.
⁵⁹ OL. E. 185. 1. t. 43. cs. fol. 46^v.
⁶⁰ Nagy I. i. m. 66.
⁶¹ OL. E. 185. 30. t. 58. cs. fol. 544^v.
⁶² O—Gy.: Póstyényi Gergelynek Szapolyai János király 1526—1532. udvari kiadásairól vezetett jegyzéke. Történelmi Tár. 1898. 174.
⁶³ Vö.: Rajeczky Benjamin: Városi zeneélet. In: Uő. szerk. Magyarország zenetörténete. I. Budapest, 1988. 76—77.; Papp Géza: Az ének szerepe a 16. és 17. századi magyar társadalomban. In: Bárdos Kornél szerk. Magyarország zenetörténete. II. Budapest, 1990. 218—219.
⁶⁴ Vö.: Bessenyei József: A Héttorony foglya. Budapest, 1886. 66. és köv.; Dézsi Lajos: Tinódi Sebestyén. Budapest, 1912. 10. és köv.; Szakály Ferenc: Igaz történelem versben és énekekben elbeszélve. In: Tinódi Sebestyén: Krónika. Budapest, 1984. 9—10.
⁶⁵ Szerémi i. m. 345.; Memoria rerum. 49.; Nicolaus Istvánffy: Historia de rebus ungaricis. Viennae, 1758. 139.
⁶⁶ Zermegh i. m. 414.
⁶⁷ Szerémi i. m. 138.
⁶⁸ Vö.: Szalay László: Adalékok a magyar nemzet történetéhez. Pest, 1859. 45—46.
⁶⁹ Marino Sanudo: I Diarii. LII. Venezia, 1898. 535. Sanudo szerint ekkor Budán katonai parádét és másféle ünnepeket is rendeztek.
⁷⁰ Nagy I. i. m. 27. „celebrata con grandissime ceremonie”.
⁷¹ Szerémi i. m. 139.
⁷² Szerémi i. m. 168.
⁷³ Veress Endre: Izabella királyné. Budapest, 1901. 54.
⁷⁴ Sanudo i. m. XLIV. 414. Erre az adatra először Kardos Tibor utalt. Filológiai Közöny. 10(1964). 395. Kardos azonban tévesen az 1526-os királykoronázásra vonatkoztatja.
⁷⁵ Szerémi i. m. 273.
⁷⁶ Vö.: Martin György: Kinizsi tánca a 15. és 16. századi forrásokban. Zenatudományi Dolgozatok 1983. Budapest, 1983. 85.

	Káplán	Trombitás	Fafüvés Síp	Orgonista Billentyűs	Musico	Lantos	Citharista cithara
1526	Szerémi Stephano Tatai M. G. Raz		X				X
1527	X Hardi Gellért Szerémi Stephano						
1528	Szerémi Stephano						
1529		X					
1530	X		X (?)				
1531	Hardi Szerémi Stephano	Bornemisza Martinus Jane Michael M. Kis Joannes Lengyel Math. Trombitás		Orgonás	Musici	Fanal (+servitor?)	Geszthy L.
1532	Hardi Szerémi						
1533							
1534							
1535							
1536							
1537							
1538		X	X				
1539		X	X	X (regal, virginal)	Marigliano	Math. Musico Bakfark	X
1540		X					

FANCSALI JÁNOS:

EGY ERDÉLYI LISZT-TANÍTVÁNY ZENEI LEVELEI.

Liszt Ferenc erdélyi vonatkozásai közül ez idáig a zenetörténet-kutatás leginkább a világhírű zongoraművész hangversenyeivel foglalkozott. Egyedülálló személyisége azonban sokkal többszintűen hatott a korabeli erdélyi zeneéletre. Külhoni tanítványai sűrűn hangversenyeztek itt, zeneműveit az erdélyi muzsikuskok is műsorukra tűzték. Leginkább az erdélyi Liszt-tanítványokról feledkeztünk meg, valószínűleg a megközelítés nehézségei miatt. A nemrég évforduló idején pendült meg bennem a gondolat és már az első lépések után kiderült: alig tudunk róluk valami pontosat. Azóta, bár névjegyzékük bővült, életpályájukat a feledés legtöbbször eltakarja. Mindnyájan hölgyek voltak, kisaszszonyok és bármennyire is tehetségesek, törekvők — előbb-utóbb nem tudták elkerülni az akkori társadalmi csapdákat: az önálló, művészi hivatásának élő nő elítélését, a révbejutás szimbólumaként elfogadott házasság, mint a női karrier magától értetődő félbeszakadását. Ha történetesen mindezt átvesztették, végül jött Trianon és vele a társadalmi, gazdasági, nemzeti kisémmizetés. Volt aki elszendvedte, volt ki elmenekült. Így tűntek el ők is — Liszt-tanítványaink, mint ahogy a régi társadalom több más értéke, emléke.

Bauholzer Júlia (Vajdahunyad, 1863. márc. 16. — uo. 1942. okt. 15.) zongoraművésznő, Erkel és Liszt tanítványa a budapesti Zeneakadémián 1879–1884 között. Tanárai kivételes megbecsülésének örvendett, 1883-ban részese volt a Liszt-öszöntődíjnak. Több magyar zeneszerző dedikálta zongoraművét „Julsza kisasszonynak”. Liszt Ferenc 1884 telén visszahívátja Budapestre. Tanulmányai után hazatér szülővárosába, hol 1886-ban dr. Cseh László felesége lesz és ezután hosszú ideig nem lép fel. Jótékony célú hangversenyeken szerepel később, leginkább Vajdahunyadon, majd zongorát tanít ugyanott. Irodalmi működése is számottevő: több verse jelent meg az erdélyi sajtóban és kéziratban levő további versei, versfordításai maradtak ránk. Legismertebb írása a Papp Viktor szerkesztette „Liszt élő magyar tanítványai” kötetben olvasható, mely 1936-ban jelent meg a Dante kiadásában. Zeneakadémiai éveit folyamatosan levelezett szüleivel, ennek fennmaradt töredékeiből válogattuk ki a tisztán zenei érdekű anyagot. A Liszt-kutatás jelenlegi állapota szerint egyedülálló méretű és fontosságú anyagról van szó. Hisz nem ismerünk eddig magyar nyelvű levelezést, mely magyar Liszt-tanítványtól származna! Terjedelme miatt pedig ugyancsak értékes forrása nemcsak a Liszt-kutatásnak, hanem a Zeneakadémia belső élete, vagy Erkel, Ábrányi és más zenei személyiségek megismerésének is. E levelekből főként a Liszt-portré eddig ismert vonásai kapnak újabb bizonyítást, Erkel Ferenc is sok előnyös tulajdonsággal szerepel és nem érzékeljük kettejük esetleges nézeteltéréseit.

És milyen Bauholzer Júlia, a levelek írója?

Illemtudó, de önrzetes, szerény, de ismeri önnön értékét, racionális, de időnként érzelmes, tanulni vágyó, de a szülői otthon, a hazai tájak után erősen vágyódó fiatal leány. Sokszor ironikus, de határtalanul tud lelkesedni tanárai — Erkel és Liszt — iránt. Törekvő és céltudatos. Örök rejtély miként békült ki mégis vidéki sorsával, melynek provincializmusáról hideg hangú ítéletet írt 18 éves fejjel. A 46 levelet tartalmazó hagyatékot valószínűleg még maga Bauholzer Júlia válogatta ki, így a ránk maradt anyag sokszor csak levéltöredékekből áll. Ezek legkisebb terjedelme egy folio. Legtöbbször megőrizte a levél első oldalát, melyen a keltezés is olvasható, hisz itt közli szüleivel a zenei újdonságokat is. A művésznő ceruzával írott utólagos rövid megjegyzése a levél tartalmáról, ugyancsak a levelek első oldalán található. Sajnos egyetlen boríték sem jutott el hozzám, így a keltezést minden egyes levélnél ellenőriznem kellett. Egypár esetben a levélben leírt események a keltezést megkérdőjelezték. Megtalálható több levélen — a kor szokása szerint —, a művésznő monogramja is.

A közlésben elsősorban a zeneileg értékes anyag megőrzésére törekedtem. A túl személyes vagy általános jellegű részeket mellőztem. (Ilyen megfontolásból pl. teljesen elhagytam az 1881. május 19-iki levelet, mely Rudolf trónörökös és Stefánia budapesti fogadtatásáról szól.)

A zárójelék között levő szöveg az eredeti levelezésben egyáltalán nem, vagy a tényekhez viszonyítva tévesen szerepel, tehát saját kutatásaimra alapszik.

A jegyzetek csak a megértéshez legszükségesebb tudnivalókat nyújtják. Bauholzer Júlia életével, zenei működésével (is) részletesebben foglalkozom „Liszt Ferenc erdélyi tanítványai” című kézirat tanulmánykötetemben.

I.

Bpest 17/10 879.

Drága jó szülőim!

...Csak pár perccel előbb jöttem haza az Akadémiából hol Erkelnél volt órám, ki minden órában inkább dicsér, azt mondja még nem igen volt olyan intelligens tanítványa ki oly gyors előmenetelt tett volna, s gratulált hozzá hogy ha így folytatom a legjobb uton vagyok elsőnek lenni; ezt ugyan nehezen hiszem, hanem azért mégis jól esik hogy mondja. Ábrányinak is a hányszor bejön mindig eldicsér, ki úgy látszik örül nagyon annak hogy Erkel meg van elégedve velem, mert a hányszor megfoghat mindég megállit és elismétli mit mondott neki felőlem tanárom; s hozzá teszi: „Maga Julia nagy gráciában van az igazgató urnál, pedig ha az megszeret valakit azt aztán nagyon kitünteti”! Ezt csakugyan már tapasztalom is; mert míg a többire alig jut 20 perc addig velem mindég csaknem egy egész óráig játszik; különben is napról napra kedvesebb lesz irántam, csak az első órában ijedtem meg tőle, most már nagyon szeretem, és végtelenül örülök hogy az ő tanítványa lehetek. Beethoven sonátákat és Czerny „Schule der Virtuosität”-jét¹ játszom, melyet otthon elkezdtem egyszer tanulni de mint igen nehezen abba hagytam, most csak azért tanulom hogy erősödjenek az ujjaim, kezemet is egészen másképp kell tartanom mint előbb és minden legkisebb jelle szorososan vigyáznom.

Ábrányit is nagyon szeretem, nagyon gyorsan haladunk nála, e pár óra alatt ott vagyunk ahol a zenedében alig egy fél év múlva, úgy veszem észre nagyon szeretné ha hetenként legalább egy órát vennék tőle, legalább mindég mondja hogy szeretne ő engem a magyar zenébe bevezetni, most azt mondtam nagyon messze lakik, hanem Novemberben ide költözik a sugár utra, s akkor ha kedves szülőim megengednék szeretném én is hogy magyar zenét tanuljak tőle. Nagy Ida² csakugyan olyan milyenek kedves szeretett mamám álmodta csinos de nagyon kerek és fehér arc, s meglehetősen kövér, igen kedves leány, sajnálom hogy nem járhatunk többé együtt Erkelhez hanem csak Ábrányihoz, ő nagyon messze lakik s azoknak akkor van zongora órájuk is, mikor Ábrányihoz jönnek, hogy ne tegyenek oly gyakran oly nagy utakat; s így csak az összhangzattani órában találkozunk, az oláhországi leánnyal és Rigó Annával (Károlyfehérvárról)³ szintén csak akkor. Nagy Ida még most is vesz órát Székelytől kétszer hetenként, az igaz hogy nagyon szépen is játszik, hanem azért az Erkel mégis azt mondja hogy nagyon mosolygós a játéka; mit ért ez alatt, csak ő tudja. Rigó Anna szintén csinosan játszik, nem valami különösen ugyan amint az a sánta asszony mondta, hanem mégis elég jól; úgy látszik vonzódik hozzám mert mindég mellém ül, különben az oláhországi leány is igyekszik mellém jutni, s így aki korábban jön az foglalja el e helyet s a másik hosszú arcot csinál.

Még van itt egy erdélyi leány valami Szentpétery, Tordáról hol bátyja igazgatótanár, hanem ez csak az összhangzattanra jár, zongorába nem vették föl.⁴ Egyáltalában (!) keveset vettek föl zongorába 60 közül kik elő voltak jegyezve alig 20—25-öt.

.....

¹ Sajnos BJ kottatára elveszett: részben elosztogatta, részben eladta = Török 1986. jún. 25. és dec. 30.

² Nagy Ida (1863—?) a NZ, majd a ZA zongoranövendéke. LF tanítványa 1881 és 1883 elején = LERS 49.

³ Rigó Anna nem Károlyfehérváron, hanem Tordán született.

⁴ Szentpétery Irma (1847—?) a ZA zeneszerzés szakán Ábrányi Kornél jeles növendéke, ki 1883-ban végzett = ZA év 1882/3. 10.

Forrón szeretett szülőim!

Mostanig vártam levelem irásával hogy téli köpenyemet illetőleg biztosan tudosithassam kedves szülőimet, tegnap voltunk vásárolni nénéivel és találtunk is a célnak megfelelőt, igaz ugyan hogy ára 30 forint, de az olcsóbbak mind oly könnyű szövetből voltak és minden prém nélkül hogy attól félttem nagyon is megfázom bennük. Az enyém hosszú, térden alól érő, testre álló kabát, drapszin igen vastag posztóból, a nyak és ujjak körül, valamint a zsebekben nagyon szép, ugyan olyan színű prémmel dúsan díszítve; remélem ha kedves jó szülőim látnák szintén meglennének elégedve velem...

Tanáraimról semmi újat nem írhatok minthogy minden órában kedvesebbek irántam, Erkel tegnap egy olyan sonátát¹ adott játszani melyet egy másodévesnek nem engedett meg pedig az kérte hogy engedje meg, hanem azt felelte reá: „Sie haben kein dramatischer Talent dazu, versuchen können Sie es, aber ob Sie es g'annbringen weiss ich nicht, aber dieses Fräulein die wird sie sehr gut spielen”! — s evvel reám mutatott; hogy mennyire örültem a kitüntetésnek képzelhetik kedves szülőim, annyival is inkább mivel a sonáta egyike a legszebbeknek, egy egész dráma, melyet csak akkor lehet ugy játszani, amint kell, ha Erkelnek kitünő magyarázatát hallja az ember. Ő minden darabot előbb megértett (!) a játzóval s csak azután szabad játszani ha már fölfogta az értelmét. Ábrányinál (ki szintén igen jól viseli magát, úgy hogy nagyon megvagyok elégedve vele,) szombaton a jövő héten lesz első óráim.

Laufferhez ma délután megyek,² ő kézcsokját és tiszteletét küldi szeretett szülőimnek, róla azért nem írtam eddig mert annyira megszoktuk az együttlétet hogy már fel sem tűnik, az Akadémiában is egymás emellett ülünk mindég.

Zimmermann néninek³ átadtam a 40 forintot Októberre melyet kedves tatám e célra oly jó volt küldeni. Hogy Schulcz néni⁴ nemsokára ismét Hunyadon lesz annak nagyon örülök, tegnapelőtt kaptam egy levelezési lapot tőle de abban nem említ erről semmit...

Kedves forrón szeretett szülőimnek ezer meg ezer kézcsokot küld hón szerető hálás leányuk

Julcsa

¹ A szövegből nem derül ki, de az utólagos bejegyzés szerint Beethoven d-moll (valószínűleg op. 31. no. 2.) szonátájáról van szó.

² Lauffer Antónia, előbb a NZ majd a ZA zongoranövendéke, utóbbiban Erkel Gyula osztályán. Az 1881/82-es tanévben II. osztályos volt, később kimaradt = Növendékek érdemsorozata az 1980/1-dik tanévre (ZA II).

³ A bpi Zimmermann-család volt BJ szállásadója zeneakadémiai éveit alatt. (Cím: Gyár u. 26.)

⁴ Schulcz Józsefné, szül. Kőszeghy Szerafin, Déván és Hunyadon zongoratanárnő volt, BJ is vele kezdte tanulmányait. — H 1889. aug. 24., 1897. máj. 1. és Papp 37.

1 lap, 27,8×22,5 cm. Címlapon utólagos ceruzairás: „Erkel, D-moll sonáta, Beethoven.”

Forrón szeretett jó szülőim!

Kedves mamám, tatám és Irénke sorai melyeket tegnap kaptam meg oly nagy örömet okoztak hogy ha időm engedte volna rögtön feleltem volna, s miután tegnap nem tehettem, tehát sietek ma az irással csakhogy minél hamarább megkaphassák drága szülőim.

Legelőször is a legfontosabb ujsággal kezdem t.i. Liszt megérkezett tegnap este, de nem a Tigrisben, hanem a Hungáriába szállt, gr. Zichy Géza vitte csaknem erőszakkal oda;¹ Erkel és Ábrányi már el is mentek ma hozzá. Tanítványai nagyon különböző érzelmekkel várják, legtöbben félnek tőle, mert mint mondják az idén csak a legjobbkat fogja megtartani újakat nem is vesz talán föl, mert nagyon sokat kíván tanítványaitól s az idén kevesen vannak a másod és harmad évesek között kik megfelelnének követeléseinek. Erkel ma nagyon ked-

ves volt több ízben megdicsért; egy pár másod évesek álltak körültem mikor játsztam s azokhoz fordulva azt mondta: „Sie kann mehr als sie alle!” Igazán minden órában jobban megszeretem az öreg urat, olyan jó és kedves hogy nem is tudom mivel érdemlem meg; a lányok azt hiszik hogy tata jó ismerőse vagy rokona neki, ma is azt kérdezte egyik hogy nem vagyok rokona? Ábrányi is úgy látszik meg van elégedve mert azt mondja „maga egy akademischer Kopf.” Itt az akadémiában nem Lauffer a legjobb, csak egyike a legjobbaknak,² hárman vagy négyen vagyunk kiket Ábrányi...

¹ LF érkezésének leírása egyértelműen a levelen olvasható 1879 helyett, 1880-ra utal = L 1986. 123.

² Az 1880/1-iki tanévben összhangattanból jeles, szorgalma jeles, zongorából érdemjege és szorgalomjege kitűnő = Növendékek érdemsorozata 1880/1-diki tanévre (ZA lt)

1 lap, 21,3×13,3 cm. Címlapon: monogram „BJ” (lila)

4.

Bpest 23/1 880.

Forrón szeretett jó szülőim!

Eppen most jövök az Akadémiából és sietek rövid időmet fölhasználni hogy drága szülőimnek írhassek.

Legelőbb is Erkelrel kezdem ki ma ismét oly kedves volt hogy egészen fölvidított; két óra hosszat csak velem foglalkozott, sokat zongoráztam neki, egy új (!) gyakorlatot mutatott mely saját compozicioja¹ aztán saját darabjaiból játszott nekem elő, s végre pedig Erdélyről beszéltünk hól az öreg úr öt évig volt², sok oláh dalt is játszott³ hogy megmutassa mennyire ismeri Erdélyt melyre nagyon szívesen emlékszik vissza, ugyszintén a kolozsvári káposztára és az odavaló szép leányokra. Most egy olyan darabot szabad játszanom melyet egy harmadéves játszik.

Ábrányinak még nem küldtem el az asztalkát mivel a vasuton eltört a párkánynak egy darabja, s így inkább megvárom a másodikat mely eddig még nem jött meg. Liszt még nem volt az Akadémiában eddig, talán majd ezután jön valamelyik nap, az órák már megkezdődtek nála.

Hogy a nekem ajánlt galopp oly szörnyű megtiszteltetésben részesül nagyon örülök, a szerzőt is kellemesen lepte meg a hír hogy Hunyadon játszani fogják⁴. Hogy kedves szülőim a bábra mennek Lenkével együtt, örömmel tölt el, s kedves szülőimnek de különösen Lenkének a legjobb mulatást kívánom. Én is megvagyok egy mulatságra híva, a rajz Akadémia tanárai és tanárjelöltjei rendeznek egy zártkörű, hangversennyel egybe kötött tánc estélyt a Hungária szállodában⁵...

¹ Nem sikerült azonosítani = LEM

² Erkel hosszabb kolozsvári tartózkodását ez is igazolja.

³ Kitűnő zenei memóriára vall, hogy 45 év távlatában, „sok” oláh dalra emlékszik. Ellenben kérdéses hol hallhatott Erkel F. Kolozsvárt oláh dalokat 1830 körül, hisz amennyiben nem oláh forrásból hallotta, ily nemzeti volta e dallamoknak felette vitatható. Szerintem valószínűbb, hogy cigány muzikusokat hallhatott, az általuk játszott zene származása pedig teljesen kitapinthatatlan, nem tudván mily dallamokat hallott. Erkel tévhite így majdnem bizonyos, hisz magával LF-cel is hasonlóan történt 1846-ban.

⁴ A vñdi sajtó 1881. első felében nem említ nyilvános hangversenyt ily című zeneművet, így szerzőjét sem sikerült azonosítani.

⁵ A táncestély időpontja: 1880. jan. 30.

1 lap, 21,3×13,4 cm. Címlapon: monogram BJ (piros) és utólagos ceruzafírás: „Erkel”

5.

(Bpest 1880. nov. 26.)

...Tegnapelőtt, szerdán este ismét egy philharmoniai hangversenyen voltam a Redoutban, Kellernétől kaptam két jegyet, úgy volt hogy ő velem menjek el, de ő hirtelen rosszul lett, s így elküldte mind a két jegyet, hogy néniem mehessek. A műsor gyönyörűen volt összeállítva és előadva, Schuberttől egy Symphonia, Wagnertől Wotán bucsuja, s a „Feuerzauber” a

Walkyrokából valamint Bachtól egy „Preludium” és „Fuga” képezték a program számjait¹. Tegnap egy ezüst menyegzőre voltunk meghíva Stankovich távirtdatszhez, honnan két órákor jöttünk haza éjjel. Még most is álmos vagyok mert ma korán kellett fölkelni mivel órám volt Erkelnél ki ismét igen kedves volt irántam, a többek közt azt mondta egy gyakorlatra melyet játsztam: „Der Teufel soll Ihnen das nachspielen, das bringt sonst Niemand zusammen’ als Sie.” ...csókolja forrón szerető leányuk

Julcsa

¹ A leírt hangverseny: 1880. nov. 24. Műsora = Csuka 112.

1 lap, 20,3×12,8 cm.

6.

Bpest 25/1. 881.

Drága szülőim!

Ma délelőtt játsztam Lisztnek, s most már tanítványa vagyok, ma délután van az első órám nála, s miután mindjárt mennem kell nincs időm többet írni; bővebb tudósítás a ládácskával együtt következik. Kedves mamámnak kezeit csókolom a pompás holmikért. Kedves tatám két utolsó levelét épen most kaptam meg, nagyon örülök nekik.

Kezeiket számtalanszor csókolva maradok forrón szerető leányuk

Julcsa

Levelezőlap, 14,5×8,8 cm. Címlapon utólagos ceruzafírás: „Liszt felvétel”.

7.

Bpest 26/1 881.

Drága jó szülőim!

Amiről ezelőtt pár évvel még jóformán álmodni sem mertem, most végre mégis teljesezésbe ment; Liszt tanítványa vagyok! egy napon százszor is elismétlem magamnak, s mégis szinte nem birom hinni, hogy az egész nem csak álom hanem tiszta valóság.

Hétfőn délután izente meg Erkel¹ hogy másnap, kedden² korábban jelenjek meg az órára mivel később Liszt is feljön s jó lesz még előbb kicsit játszani, hogy ujjaim belejöjjenek, alig voltam azonban ott, talán már egy félóra mulva betoppan a mester. Én voltam az első kit fölhevített játszani miután Erkel mint erdélyi leányt bemutatott; játék közben minden sikerültebb helynél morgott valamit u.m. „Bravo, bravo, ganz vortrefflich”!, játék után pedig megölelt s annyit veregette vállamat s fejemet, hogy egész frizurámat elrontotta. Délután aztán mindjárt be is kellett menni az órába hozzá bár még nem játsztunk (t.i. kívülem még hármát vett fel)³ s csak a megfigyelésre szorítkoztunk, míg jobban beletaláljuk magunkat; azonban már a következő órákra kilátásba helyezte, hogy játszani fogunk. Egyáltalában igen kedves volt, ha mindég ilyen, nem értem hogyan keletkezhetek oly hírek róla, hogy goromba, stb. Játszani is halottam (!) már, hogy mennyire el voltam ragadtatva gondolhatják drága szülőim miután tudják hány éven át az volt legfőbb vágyam; úgy énekel a zongora hosszú ujjai alatt, hogy rá sem lehet ismerni ugyanazon hangszeren játszik-e ő is mint a többi. A többi közt azt a Rhapsodiát is játszta melyet én kedves tatának ittlétekor eljátsztam, most legalább tudom, hogy kell előadni⁴. Az órákat benn a hangversenyteremben tartja miután nem akarja szép butorait elrontatni általunk; tanítványai a külföldről is vannak már u. m. egy lengyel, egy nürnbergi s még egy idegen kit nem ismerek⁵, a többiek még csak később érkeznek. Ha valamelyik tanítványa valamit jól játszik egészen elvilágosult arcot csinál s kezeit mintegy áldást osztóan kiterjeszti épen mint a Borszem Jankó rajzaiban látható. —

Most azonban... ma még igen sokat kell játszani... számtalanszor csókolja hálás leányuk
Julcsa

¹⁻² Hétfő — jan. 24., kedd — jan. 25.

³ Közöttük egy másik erdélyi tanítvány, Rigó Anna is.

⁴ Valószínűleg a II. Rapszódia, ezt nyilvános hangversenyen 1880. máj. 27-én már játszta.

⁵ A lengyel: Majewska, a nürnbergi és az idegen (!) — nem szerepel LERS 49–50-ben!

1 lap, 28,9×22,6 cm. Címlapon utólagos cerzuraírás: „Liszt felvétel.”

8.

Bpest 13/2. 881.

Drága jó mamám és tatám!

Kedves tatám és mamám utolsó sorait végtelen örömmel vettem s csak azért késtem a felelettel mostanig mivel azt hittem tegnap, szombaton délután játszani fogok a mesternél s egyúttal erről is tudósíthatom drága szülőimet. Azonban tegnap délben oly rettentő szél ke-rekedett, hogy lehetetlen volt az utcára menni minden oldalról repültek a törött üveg táblák és cserepek s nem akarván magamat a veszélynek — hogy fejemre zuhanjanak e tárgyak — kitenni, itthon maradtam. Mi szegény első évesek meg mindig nem kerültünk a játszásra, a mester még egyikünket sem szólított fel, azt pedig hogy mint az idősebbek magunk ajánl-kozzunk és kérjük hogy szabad e játszani, nem akarjuk tenni; mondta ugyan már egy pár-szor a mester, „morgen werden Sie mir etwas vorspielen”, azonban másnapra már el is felej-tette.

Dacára ennek azonban a kedvesség maga, az utolsó órában is mellém ült megfogta keze-met és sokáig nem eresztette el; tud azonban haragudni is még pedig nagyon; Lisztnél egy első éves zsidóné Solomonson, kiről említettem hogy betolakodott; a mult héten a zongor-ához ült „auf eigenen Faust” játszani de ki is kapott szörnyen, azt mondta neki Liszt „so spielt man im Wurstlprater, nicht bei mir”, s olyan lökést adott a fejének hátulról, hogy a kótához ütötte az orrát. ... mint Erkel mondja a mester el is akarja távolítani magától, s nem fogadja többé el.¹...

A háziak még mindig egyformán kedvesek, Tili is jól viseli magát, s miután most Székely részére van tanulni valója én pedig csak délben és este jövök ki szobámból nincs is alkalma szeretetreméltóságát érvényre juttatni. Így tehát csend és béke honol köztünk.²

Schulcz néninek nem tudom irjak-e vagy sem? azok után mit kedves tatám és mamám emlitenek róla nem hiszem hogy érdeklődnék még irántam; s nem szeretnék alkalmatlan-kodni neki soraimmal. Az öreg Köszegehy néni lakcime Kelleréknél: Föhrcg. Sándor utca 27. szám 1ső em. 26 ajtó. Józsefváros...

Dezső nekem is küldött egy meghívót a hunyadi bála... A fiatal Mátyásfiné³ is ott volt... Zimmermann bácsi és néni egészen szerelmesek beléje...

¹ Solomonson Ella 1881 februárjában tehát LF-tanítvány volt! Sőt, 1883 és 1884 elején ugyancsak e tanítványok között találjuk. = LERS 49–50.

² Székely Imre 1879-től a NZ tanára, Tili (Zimmermann Ottilia) tehát ott végzi zenetanulmányait.

³ A vhdí Mátyásfi-család Irma nevű leánya körülbelül BJ-vel egyidős, és 1883-ban Markup vhdí vasgyári mérnök felesége lesz. = H 1883. szept. 22.

1 lap, 28,9×22,6 cm. Címlapon utólagos cerzuraírás: „Liszt, Solomonson”

9.

Bpest 17/2 este 881.

Drága jó szülőim!

Épen most jövök az akadémiából hol Bülow a híres művész játékában volt alkalmam gyönyörködni. Oly szives volt és (a hangversenyteremben) nekünk az akadémiai hallgatóknak szivességből előjátszott több darabot, hogy mily remekül annak leírására nem is ta-

lások szavakat. Még most is egészen kábult vagyok a hallottaktól s azért nem is bírok rendesen írni.

Dr. Bülow Lisztnek tanítványa s később veje is volt, most ugyan már ismét elvált tőle Liszt leánya Cosima, hogy Wagner neje lehessen de ez nem zavarta meg a barátságát a mester és tanítványa közt.

Itt Pesten két hangversenyt ad, egy hétfőn volt, egy pedig holnap pénteken lesz; egyikre sem kaphattam jegyeket annyira elvannak kapva; s így képzelhetik drága szülőim mily nagy volt örömöm midőn a mester kedden e szavakat intézte hozzánk „Kinder, Donnerstag kommt der Bülow Euch vorspielen”!

Az első darab mit játszott egy Liszt sonáta volt, azután egy Scherzot s még két kisebb darabot játszott szintén a mestertől; mindent kívülről természetesen, ő egyáltalában az egész zongoraliteratúrát fejében hordja, s a legnagyobb kívülről játszó.¹

Egészen elvesztettem a kedvemet a zongorához miolta hallottam, olyan octávákat, trillákat és futamokat mint ő talán senki sem játszik. A zongora egészen másképp hangzik ujjai alatt s minden hangszert képes rajta utánozni. Lisztnek legkedvesebb tanítványa volt mindig, úgy is mutatta be magát mint legidősebb collegánk, s abból az időből midőn mi még nem is voltunk a világon. Hálából, hogy nálunk játszott holnap este egy babér koszorút fognak átnyujtani neki Voigt és Nobl az akadémia nevében. Mindnyájan írtak alá többet vagy kevesebbet (én 2 frtot) s így összejött 70 frt.²

Ami különösen nagy örömet okoz azok Erkel szavai melyeket a lépcsőn (mivel együtt jöttünk le) hozzám intézett. Azt mondta többek közt: „Sie haben ganz seine Handführung, Sie können sich was einbilden d'rauf”!...

Kedves tatám utolsó leveleinek ugymind a bál leírásának nagyon örvendtem, s különösen, hogy drága szülőim is részt vettek benne... Jövő levelem hosszabb lesz, most rövid az időm... számtalan kézcsókot küldve maradok forrón szerető leányuk

Julcsa

¹ Bülow bpi hangversenyei: febr. 14. és 18. ZA-i előjátéka: febr. 17. A két kisebb darab két etűd volt. = L 1986 143.
² „...a II. szonáta (!) után a zeneakadémia fehérruhás szép lányai nemzeti szallagos nagy babérkoszorút nyújtottak át neki.” = FÖL 1881. febr. 19.

1 lap, 28,9×22,6 cm. Címlapon utólagos ceruzairás: „Bülow”

10.

Bpest Feb. 22dik este

Drága jó szülőim!

Most jövők Lisztől s a nagy öröm miatt nem is tudom hol kezdjem tudósításomat; ma játsztam a mesternek az „Afrikai nőt”, s igazán minden várakozásomon felül sikerült első „debüt”-öm mint Liszt tanítványa. A mester nagyon meg volt elégedve, magához ölelt megszorította kezemet s minden rész után sőt még a játék közben is fölkiáltott „Bravo, bravo! ganz vortrefflich! sehr schön gespielt! wirklich sehr hübsch!” Ami a legszebb volt, Krisztinkovich Bélával egy régi Liszt tanítvánnyal kellett versenyt játszanom, t.i. ő a mult hetekben játszta egy hangversenyen az Afrikai nő-t s nekem most együtt kellett vele játszanom, minden részt előbb én aztán ő, a végét pedig együtt játsztuk mind a ketten; s amit magam sem hittem volna ebben a „tourneur”-ban én lettem a győztes; ő különösen a végét nem győzte velem egyforma sebesen és erősen játszani s fiu léte (22 éves), kénytelen volt elhagyni, csak az utolsó acordokat játszta ismét. Hiába mondta neki a mester, lassen Sie sich nicht vom schwachen Geschlecht besiegen!, nem bírta tovább¹. Játék után egész ünnepélyesen kinyilatkoztatta Liszt: „das schwache Geschlecht hat das starke Geschlecht besiegt”! s engem mint „Siegerin”-t, karon fogott bevezetett szobájába, s megtömt zsebeimet szalon czukorkákkal: „wies Sie sich heute so ausgezeichnet haben”, mint mondta. A lányok egész deputációban jöttek gratulálni, sőt még a fiuk közül is egy pár. A czukorkákból Irénkének is küldök majd a napokban mustrának a ládácskával együtt, hogy lássa ő is milyenek, én az

enyimet el fogom tenni emlékül. Ma azonban nem bírok tovább írni, már vacsorálni hív a néni s aztán nagyon fáradt is vagyok.

Febr. 23dik Reggel.

Mindenek előtt fogadják drága jó szülőim forró köszönetemet és számtalan kézcsókot a pompás küldöttekért... Nagyon örülök hogy szeretett mamám és tatám is részt vettek a gyűlésben s egyáltalában örömet okoz, hogy Hunyad egy kissé élénkül. A meghívót én is megkaptam csak hogy 21-dikén érkezett meg, s így én nem jelenhettem meg 20dikán, azonban jól esett hogy rólam sem feledkeztek meg.

Most azonban sietnem kell soraim bezárásával mivel holnapra egy egész Beethoven sonátát kell megtanulni a mesternek, ő adta fel, s csak a mai délutánom van még, különben is rövid az idő egy nap alatt egy sonátát megtanulni². Ezentúl most gyakran fogok a mesternek játszani. A Rubinsteint egyedül játsztam, Erkelnek nagyon fárasztó lett volna³...

¹ Tehát 1881 februárjában Krisztinkovich Béla még járt LF zongoráira, hol játszott is!

² Megállapíthatatlan melyik szonátáról van szó.

³ A zeneakadémiai matinén, 1881. márc. 27-én a Rubinstein II. versenymű utolsó tételét „...igen hatásosan játszotta. Csak másod-éve, hogy őt Erkel tanítja s Liszt máris érdemesnek találta, hogy a maga osztályába vegye át, s az akadémiának mindenesetre egyik legkiválóbb növendéke.” = FÖL 1881. márc. 29.

1 lap, 26,7×20,6 cm. Címlapon utólagos ceruzaírás: „1881. Első óráam Lisztnél, Krisztinkovich”

11.

Bpest 27/2 881.

Forrón szeretett jó szülőim!

Tegnap ismét játsztam a mesternek s ismét igen meg volt elégedve. A sonátából melyet mint már említettem mindnyájunknak föladott kellett egy részt játszsanom s újból azt mondtam: „recht hübsch! sehr gut!” A lányok mind azt állítják előszörre még eddig igen kevés kivétellel majdnem mindnyájan kikaptak a mestertől, — sőt Nobl majdnem kikergette midőn legelőször játszott előtte, s csak sok kérés után engedte meg, hogy még hozzá jöjjön, — s hogy én szerencsésnek mondhatom magamat, hogy ennyire sikerült megnyernem meglegedését. Most nagyon kedves irányomban, játék után, vagy bucsuzáskor ha kezet csókolok neki minig megczirogat, a mult órán is e szavakkal fogadott „Ach wir haben uns ausgezeichnet das vorige Mal”!

Erkel is nagyon örvend a sikernek s egy átaljában nagyon szeretetre méltóan viseli magát...

Kedves mamám kérdésére, hogy Nobl gratulált e kedden igennel felelhetek, most ő is tanulja az „Afrikai nőt”¹...

¹ Tehát Nobl, 1881 elején biztos látogatta LF óráit!

1 lap, 20,9×14 cm. Címlapon utólagos ceruzaírás: „Liszt”

12.

Bpest Mart. 27dikén 881.

Drága jó szülőim!

Midőn e sorokat írom már hála Istennek a matinée után vagyok; mindjárt mihelyt haza jöttem írni akartam szeretett szülőimnek a hangverseny lefolytáról, hogy már holnap hét-főn megkaphassák tudósításomat, de annyira ki voltam merülve az izgultságtól s a mult hét fáradalmaitól, hogy kénytelen voltam most estére halasztani; s így a mai postáról elkéstem soraim. —

Darabom nagyon tetszett a közönségnek még mielőtt az utolsó ütenyeket játsztam elkezdtek tapsolni, s a hátulsó sorokban lévők mind fölálltak, valószínűleg azért mert dara-

bom utolsó öt oldala csupa octáva. Erkel, Liszt, Ábrányi nagyon meg voltak elégedve, Sipos szintén hozzám jött s kezet adott, Erkel aztán be is mutatott neki; mely alkalommal egy egész csomó bókot kellett zsebre dugnom. A lányok is sorban össze vissza csókoltak. —

Csak azt sajnáltam hogy kedves mamám és tatám nem lehetek szintén jelen. Erkel is nagyon sajnálta s megkért jelentsem tiszteletét kedves szülőimnek. Erkel egyáltalában a kedvesség maga, miután játsztam, bepakolt kendőmbé s nem engedte, hogy mindjárt elmenjek nehogy meghűljek; azután pedig midőn megköszöntem, hogy oly szives volt velem játszani megölelt; ugyszintén Liszt is megsimogatott s karjába zárt. Ruhám nagyon csinos volt majd, ha haza megyek magammal viszem, hogy lássák drága szülőim; a számlát még nem hozta el a szabó, holnap majd megtudom mennyiért csinálta, előre egészen biztosan nem állapította meg árát... Mellcsokrom halvány rózsaszín jácint volt, fésülve pedig úgy voltam mind rendesen csak elől volt kissé égetve hajam. — A matinéen néni és Tili volt velem; a terem zsúfolva volt.

A hunyadi hangversenyt illetőleg melyről kedves tatám említést tesz, igazán nem tudom mit csináljak, nagyon hálátlan dolog a hunyadi közönség előtt játszani mert, ha semmit sem értenek hozzá, de kritizálni tudnak, s most annál is inkább mivel azt hiszik Pestről mindjárt mint művésznőnek kell haza jönni. Azonban ha kedves szülőim kívánják s a dalárda azt hiszi, hogy több jövedelme lenne ha én is közreműködnék, s aztán ha olyan műsort is állítanánk össze, hogy az ember ne szégyelje magát szinten játszani, én nem ellenkeznék kedves szülőim akarásával, de egy darabnál többet nem játszanék.¹ —

Róza néni soraira szintén felelni fogok ma, vagy ha álmos leszek holnap egyszersmind a kottákat is küldöm. —

Zimmermann bácsi rettenetesen ellene van a Hunyadra való menetelemnek, azt mondja majd nem lesz többé kedvem a tanuláshoz, s ismét elfog a honvágy, pedig most már annyira vágyom haza hogy ha nem mennék, még rosszabb volna. Ha visszajövök ismét, azt hiszem nem vágnám ily nagyon mint most. — ...

Liszt csak Április 3dikáig marad még itt s így nemsokára ismét Erkel tanítványa leszek. Midőn Erkelnek mondtam hogy sajnálom miszerint én vagyok az utolsó ki a matinéen játszok azzal vigasztalt hogy: „Ende gut alles gut”, s a legjobbat hagyják legutoljára; miután pedig játsztam azt mondta: „Most megirhatja a kedves papának és mamának, hogy nagyon szépen játszott.” Sajnáltam hogy nem engedte kívülről játszanom, de mivel Zichy megakadt és háromszor újból kezdte, nem engedte volna a világért sem meg, pedig az egészet jól tudtam kívülről, azonban úgy néztem a kótába bár előttem állott.

Most azonban sietek bezárni soraimat mert szemeim lecsukodnak. Drága mamám és tatám kezeit számtalanszor csókolva maradok forrón szerető leányuk
Bpest Mart 27dikén 881

Julcsa

¹ A vjdhi hangverseny megtartásáról nincs adatunk.

2 lap, 21,8×17,6 cm; 17,6×11 cm. Címlapon „J” betűs monogram és utólagos ceruzairás: „Erkel, Rubinstein concert”

13.

(Bpest 3/5 881.)

Drága jó szülőim!

...Ma kedden voltam először órában, pénteken nem mehettem mivel csütörtökön kissé fáradt voltam az úttól és nem jól éreztem magam, s így nem is készülhettem elő¹. A lányok mind ugyszintén Erkel és Ábrányi is nagyon szivesen fogadtak, annyival is inkább mivel most vasárnap 7dikén egy matinéet rendez Erkel melyen nekem is kell játszani². Képzeltetik drága mamám és tatám mennyire meg voltam lepve midőn Ábrányi, ki először látott meg, e kérdést intézi hozzám: „Mit fog a matinéen játszani?” Erkel pedig e szavakkal fogadott: „Jöjjön, jöjjön hiszen csak magára várunk már egy hét olta!” Minden ijedségem mel-

lett azonban mégis jól esett, hogy reám ki nem is voltam itt, is gondoltak. E matinéen csak Erkel tanítványok fognak játszani a többi tanároktól senki. Közrefog működni kívülem még Nobl, Rausch Károly, Voigt, Mayer Gyula, énekelni fog Henszler Helén és hegedül Bloch, tehát e két utolsót kivéve csupa Erkeltanítvány, azaz olyanok kik Erkeltől kerültek Liszthez. —

Én a 12-dik Rhapsodiát fogom játszani most e négy nap alatt nyakra főre kell tanulni. A vizsgára egy Tchaikowsky—Liszt polonaiset fogok játszani már föl is írta Erkel nehogy elvegye más³.

Programot vasárnapra küldeni fogok mihelyt lesznek, örvendek, hogy megvan a rózsaszín ruhám legalább afelett nem kell gondolkoznom.

Erkel ma nagyon kedves volt játszott egy egész csomó compositiot saját magától; drága szülőimnek tiszteletét küldi. Ábrányinak annyira tetszettek mai föladataim, hogy le kell írnom őket az ő részére. — ...Most sietek bezárni soraimat és hozzá fogni darabom tanulásához... csókolja forrón szerető leányuk
Bpest 3/5 881.

Julcsa

¹ Valószínű otthon járt Erdélyben.

² 1881. máj. 8. Vasárnap délelőtt a ZA-n = FÖL 1881. máj. 6.

³ Valóban ezt játszta jún. 21-én = Papp 44.

1 lap, 28,8×22,5 cm. Címlapon utólagos ceruzafírás: „Erkel, XII. Rhapsodia”

14.

(1881. május 8 után)

...Utolsó, kedden írt levelemben tudósítottam kedves szülőimet, hogy vasárnap 8-dikán egy matinée lesz nálunk az akadémiában melyen én is közre fogok működni és erre sem érkezett még felelet, vagy kedves szülőim nem kapták meg az én soraimat, vagy pedig én kedves szülőimét, — tegnap is hasztalan vártam, igazán nem is volt kedvem a játékhoz annyira aggódtam.

Ami a matinéet illeti igen jól sikerült ide csatolva küldök egy programot is előbb nem küldhettem mert csak szombaton kaptam Erkeltől. Legnagyobb örömet szerzett ez alkalommal, hogy legkevesebb Rhapsodiámat melyet tavaly Grün végett nem játsztam, most mégis eljátszhattam. A közönségnek úgy látszik nagyon tetszett, a darab, minden szép futam, trilla vagy egyéb szép rész után egész lelkesülten kiáltott, bravot és éljent a darab végétével pedig oly bolondul tapsoltak és kiabáltak, hogy kénytelen voltam kétszer kijönni. A „Künstlerzimmer”-ben pedig a tanárok halmoztak el mindenféle complimenttel. Gobbi Henrik, a legmogorvább tanárok egyike, azt mondta, hogy „enorme technik”-ám van, s hogy előre gratulál ahhoz az időhöz midőn nem csak az akadémia podiumán fogok babérokat aratni, s még több ilyen bolondot; azután a kezeimet fogta meg s miután kellőleg megbámulta nagy pracnimat odajött még Erkel és Ábrányi is, s most ezek hárman egész consiliumot tartottak kezeim felett és anatómiai studiumot tettek rajta. Erkel megölelt és ugy a karjára fűzve vitt a székhez melyet ő hozott részemre, Ábrányi pedig egyre szorított kezeimet. A darabot kívülről játsztam, én voltam az egyetlen ki kívülről játszott a többiek mind kotából, mert nem volt solo darabjuk hanem csupa duett és trio. Épen három napig tanultam az egész darabot szerdán már tudtam kívülről, csütörtökön nem játszhattam egy hangot sem mivel annyira fáj a fejem, hogy feküdtem, s így csak pöntek és szombat maradt még.

Egészségem egészen jó most ismét.

...

1 lap, 28,8×22,6 cm. Címlapon utólagos ceruzafírás: „Erkel, XII Rhapsodia”

...Valószínűleg egy Beethoven triót fogok játszani hegedű és celloval, e hangszereket a nemzeti színház zenekarjának tagjai fogják kezelni; ezenkívül még valami solo darabot is akar Erkel, hogy mit játszom nem tudom, talán a 8dik Rhapsodiát, hogy valami magyar is legyen. Én nem tudtam, hogy miért kívánja, hogy én két darabot játszam itt nálunk ez nem szokás, de miután kívánja meg fogom tenni¹.

Toilettemet illetőleg azt hiszem a nyári világos ruhámat veszem föl, a fehér meg van ugyan festetve, de azt a Liszt matinékre szeretném hagyni, ha ugyan jön a mester az idén. Ábrányi azt mondja nagyon kétes. Így aztán csak cipő, virág, és kesztyű kellene. Ruhát és kalapot még nem vettem, mert nem jutott a pénzem, annyi előre nem látott kiadásom volt, hogy nem telt, majd a jövő hónapban veszek. Egészségem hála Istennek most jó, reméllem nemsokára épen semmi bajom sem lesz többé; különben nem is csoda, ha javul állapotom Erkel nagy részvéte mellett; ha az Akadémiába megyek, s talán kissé meleg van, rögtön kinyitja az ablakot nehogy főfájást kapjak, azután ismét saját kezűleg becsukja, hogy meg ne hűljek, s mindehez mosolyogva mondja „Ich muss ja achtgeben auf Sie wenn ihre Mama nicht hier ist.” —

Hétfőn nála otthon lakásában lesz órám miután az Akadémiában nincsen előadás azon a napon, s ő mégis akarja hogy játszam nála.

...számtalanszor csókolva... szerető leányuk

Julcsa

¹ Végül csak a Beethoven B-dúr triót játszta Sabathiel Józseffel és Allaga Gézával dec. 18-án.

1 lap, 21,4×13,4 cm.

Drága jó szülőim!

Végre elmúlt a nap melytől úgy féltem, s most megkönnyebbült lélekkel tudósíthatom drága szülőimet a matinée lefolyásáról. Hála Istennek jól sikerült! jobban mint remélni mertem, a publikum ugyan hidegebb volt mindnyájunk irányában mint máskor, azonban aránylag a többiekhez képest mégis nagyon meglehettem elégedve a tapsal. Minden rész után zajos tapsban tört ki a közönség; s aztán minden fáradságért bőven kárpótolt a sok műértő dicsérete és szerencse kívánata. Miután játsztam és visszatértem a „Künstlerzimmerbe” minden oldalról elhalmoztak hízelgő kifejezésekkel, az urak pedig mind kezüket nyújtották; sőt még Ábrányi, a mogorva Ábrányi is többször megszorította kezeimet és ismételve bizonyígtatta, hogy az én számom volt a legsikerültebb. Erkel is magához ölelt és azt mondta: „Ich wollte Ihre Eltern wären da”!

Kárfy a miniszteri tanácsos¹ kit kedves mamám ismer, úgyszintén Mihajlovics a színitánoda igazgatója; nyomban követtek miután elhagytam a termet, s a legszívélyesebben kívánták szerencsét a sikerhez. Kárfy különösen kedves volt, majdnem egy negyedóráig beszélgetett velem; kérdezte mennyi ideig tanultam a darabot, nem fáradtam ki a nehéz darab játszásában; aztán beszélgetés közben folyvást kezemet tartotta s midőn elbúcsúzott háromszor visszatért még kezét nyújtani. Székely is kijött a hangversenyteremből hozzám s nagyon sok szépet mondott, úgyszintén Beliczay, Sipos: stb. A régi tanítványok u. m. Nobl, Voigt szintén ott voltak, beszéltem is mindegyikkel. —

A „Neues Pester Journal” melytől legjobban féltem szintén elismerőleg nyilatkozik, a napokban megfogom küldeni a Fővárosi Lapokkal együtt melyben remélem szintén meglesz említve a matinée. Darabomat kotából játszottam ámbár tudom kívülről, triót nem szokás kívülről játszani mert végtelen kényes, s amit én játsztam az különösen sok figyelmet igényel mert nagyon nehéz együtt játszani a többi hangszerrel, s csak egy próbánk volt. Ez

Beethoven legszebb trioja. A jelenlevő közönség számára mindenesetre igen classikus volt hanem azért úgy látszik mégis nagyon tetszett. Ruhám a rózsaszín volt a többiek is mind régi ruháikban voltak, csak új virágot vettem magamnak vörös plüsből mi a rózsaszínen igen jól nézett ki. — ...

¹ Kárfy Titusz min. tanácsos hűséges látogatója volt a ZA növendékhangversenyeinek.

1 lap, 26,9×21,5 cm. Címlapon utólagos ceruzairás: „Erkel, Trio, Beethoven”

17.

(Bpest 22/12 881.)

Drága jó szülőim!

Mindenekelőtt fogadják legjobb szerencse kívánataimat a bekövetkezendő ünnepekre: adja az Ég hogy a legjobb egészségben tölthessék el drága szülőim, Irénkével együtt. —

Én már megkaptam a legszebb karácsonyi ajándékot, Erkel t. i. azt mondta tegnap midőn a matinéeről beszélgettünk: „Jetzt habe ich die Überzeugung gewonnen, dass aus Ihnen etwas Tüchtiges wird!” ennek annyira örvendtem mint még soha semminek sem, mert az ő szájából e szavak igen nagy jelentőséggel bírnak. Azt is mondta még, hogy adjak hálát az Istennek a tehetségért mellyel megáldott. —

Ábrányi is ismételve gratulált, ami neki különben nem igen szokása. Itt küldöm drága szülőimnek a lapokat is melyekben a matinée meg van említve, valamint egy egész programot is. A múltkori matinée kritikáját azért csatoltam ide, hogy drága szülőim meggyőződhesse nek mily szigorúan megbírálják a szegény tanítványokat; s mily fukarok a dicsérrel. Szegény Grün tudom nem örvend neki, hogy még a második matinée alkalmából is lerántják, mint a „Pesti Hirlap” teszi. Egy átaljában nem is igen vannak mind megemlítve.

— ...
Ü.i. ... Lónyai, Kerpely és Fejér nem voltak ott, hogy mi okból nem tudom. Fejérnek én nem adtam jegyet mert különben néni vagy Tili nem mehetett volna... A hunyadi nagy misére igazán kíváncsi vagyok, nagyszerű gondolat volt mindenesetre... Kezeiket még egyszer csókolja

Julcsa

1 lap, 28,9×22,4 cm. Címlapon utólagos ceruzairás: „Erkel-trio”

18.

(Bpest, valószínűleg 1881. dec. vége —
1882. jan. eleje között)

Drága jó szülőim!

...többet irni nem volt időm akkor, mert miután 14dikére vártuk a mester, készülnöm kellett több darabbal; most ismét azt olvastam, hogy csak Februárban jön, tudja az Isten hányadán vagyunk vele, így legalább többet tanulhatok részére. —

Erkel azt mondja az idén különös pártfogásába fog ajánlani, s reméli, hogy nagyon meg fog szeretni a mester. Egy átaljában a matinée olta úgy látszik sokkal többet tart rólam az öreg úr, most is egy darabot ajánlott nekem a megtanulásra, melyet mint ő mondja még eddig az Akadémiában csak Máday (kedvence) ki ezelőtt egy pár évvel maradt ki, tudott úgy játszani amint kell¹, s most azt mondja „nur Sie haben das Zeug dazu”.

Ábrányi egy új „Zenészeti közlöny”-t indított meg mely havonként háromszor jelen meg, s egy évre 6 frt. Nekem is küldött egy előfizetési felhívást, ha kedves szülőim megengednék szeretnék én is előfizetni egy félévre, már csak azért is mert minden hangversenyről fog hozni kritikát, s félek hogyha nem hozatom meg én is a lapot...

¹ Máday Gabriella sikerdarabját nem sikerült azonosítani.

1 lap, 22,4×14,4 cm.

(Bpest, Febr. 10. 1882.) (estve)

...Tegnapelőtt kénytelen voltam félbeszakítani soraimat¹ mert Lisztnél volt óráim, s csak ma vagyok képes folytatni leveletem annyira elvoltam foglalva e két nap alatt.

Szerdán² volt első óráim a mesternél, ki igen jól néz ki, legkevésbé sem látszik meg rajta, hogy gyöngéledett; igen kedvesen fogadott mindnyájunkat, ma már játszom is nála, egy „Polonaise”-t tőle; igen meg volt elégedve velem, egyes részeket elő is játszott nekem. Miután játszott megcirogatott és folyvást „bravot” kiáltott nekem a hányszor reám esett tekintete; midőn az óra végén elbúcsúztam tőle azt mondta „Ja liebes Kindchen, heute haben Sie sich auszeichnet!”

Idegen tanítványok még eddig nem sokan vannak, csak két hamburgi, egy leány és egy fiú³; nem valami különösen játszanak; mint mondják, két sz. pétervári is fog jönni. Mayewska s a többi lengyelországiak még szintén nincsenek itt. A tavaliakhoz azonban még két új is jött az akadémiából t.i. Neumann, egy 4edéves és Nagy Ida, ez szegény ma nagyon kikapott⁴. Egy Chopin etűdöt játszott, de úgy, hogy a mester mindjárt az első pár taktusnál azt mondta: „Pfui! Kind das riecht nach Conservatorium!”⁵, nem is engedte végig játszani.

A jövő óráim én is Chopin etűdöt készülök játszani⁵. Erkel szintén nagyon kedves most ma nagyon sokat beszélgetett velem mind mondja különös figyelmébe fog ajánlani a mesternek. Csak azt sajnálom, hogy a mesternél is hétfőn, szerdán és pénteken van óráim, ugyanezen napokon van Ábrányinál is délelőtt, és így az egész napot az Akadémiában kell töltenem.

Tegnap este „Hunyadi László”-ban voltam⁶...

¹⁻² 1882. febr. 10. — péntek; tegnapelőtt — febr. 8. szerda = L 1986. 164., 166.

³ Rich. Burmeister és Dory Petersen.

⁴ Nagy Ida tehát 1882. elején is járt LF zongoraóráira!

⁵ Valószínű, az 1882. márc. 17-i levélben említett a-moll etűdről van szó.

⁶ Febr. 9-én Wiltné asszony vendégjátéka a Nemzeti Színházban.

1 lap, 22,2×14,3 cm.

(Bpest 8/3 882.)

Drága jó mamám és tatám!

Épen most kapom kedves tatám Nagybányáról kelt levelét midőn már leülni készültem, hogy kedves tatának tett ígéretem szerint drága szülőimnek tegnapi játékomról a mesternél, tudósítsam...

Hogy ismét visszatérjek tegnapi óráimra Lisztnél, annyit írhatok, hogy nagyon meg volt elégedve, mindegyre bravot kiáltott. Ismét versenyt kellett játszani egy leánynyal és pedig Jerusálemmel ki magát most a legjobbnak tartja az Akadémiában, csak kár hogy ő egyedül van e véleményben, tegnap legalább legkevésbé sem tüntette ki magát; haragudott is nagyon hogy én mertem jobban játszani mint ő, ki pedig e darabot egy matinéem is játszta már. Felváltva játsztunk, egyszer ő aztán én ugyanazon részt, csak hogy a nehezebb részt ő mindig ki akarta hagyni mit azonban Liszt nem engedett meg; egy alkalommal el akart engem tolni a zongorától, hogy most majd ő játszik; a mester azonban azt mondta neki: „bleiben Sie nur ruhig, ausser können Sie es gewiss nicht spielen.” Noblnak s a többi leányoknak is folyvást azt mondta mig játszom „Sie spielt sehr sauber, wirklich recht nett.” A hamburgiak is kérdezték hol tanultam s kitől; jövőre a hamburgi fiúval¹ is versenyt kell játszanom ugyanezen darabot; holnapra tehát nagyban kell készülööm, mert ismét játszani fogok; drága szülőimet mindenesetre tudósítani fogom az eredményről. A leányok mind nagyon örvendek hogy Jerusálem oly csunyan felsült, s hogy én legyőztem, mindjárt tudta az egész Akadémia, Erkelnek is elmondták; ma midőn Ábrányi órájára mentem mind gratuláltak, mert Jerusálemet ki nem állhatják.

Erkel is megölelt örömeiben, avval is fogadott midőn meglátott: „Ich weiss schön Alles, und freue mich sehr, dass Sie gestern so triumphffiert haben!” Ábrányinak is elmondta előttem, valamint a leányoknak is, kik még nem tudták. Most azonban zárom leveletem mert, mint említettem holnapra kell készülnöm, s most erősebb ellenfelem lesz mint tegnap — ... forrón szerető leányuk
Bpest 8/3 882

Julcsa

¹ Rich. Burmeister-rel kellett volna Schumann Etudes symphoniques-jét versenyt játszania.

1 lap, 28,6×22,5 cm. Címlapon utólagos ceruzairás: „Liszt, Etudes Symphoniques, Jerusalem”

21.

Bpest 11/3 882. este.

Drága jó szülőim!

Csak ma tudósítom kedves szülőimet a múlt levelemben említett versenyjáték lefolyásáról, mert csak ma kerültünk darabunkkal ismét sorra; a minnek azonban legjobban örvendtem volna t.i. hogy a hamburgi fiú is egy ellenfelem lesz, fájdalom nem teljesült; mert mint mondja karja dagadt, s nem bír játszani; a tulajdonképpeni ok azonban abban rejlik, hogy nem bírta megtanulni e nehéz darabot oly rövid idő alatt. Így tehát ismét csak ketten Jerusalemmel maradtunk, s miután az ő kezéhez nem való e darab, tehát nem volt nehéz győztesnek maradni, panaszkodott is azután, hogy én egészen önhitt vagyok már jó kezemre és technikámra, s hogy olyan tempokat veszek, milyenben más becsületes ember nem bír játszani. Liszt is nagyon meg volt lepve midőn egy igen nehéz etűdöt a leggyorsabb tempóban kezdtem játszani, s egész kíváncsian várta mit fogok csinálni egy igen nehéz részzsel, midőn azonban az egészet minden megakadás nélkül végig játsztam, meghajtotta magát előttem és azt mondta: Servusz! Kindchen dass nenne ich gespielt!”

Jövő órán, vagy csütörtökön valószínűleg ismét játszani fogok és pedig két Chopin etűdöt¹. Ma a mester is játszott nekünk, legújabb compositioját, egy, a Munkácsy ünnepélyek alkalmával irt Rhapsodiát ismertetett meg velünk; hogy mennyire el voltunk ragadtatva nem annyira a darabtól, mint az isteni játéktól, gondolhatják drága szülőim, én legalább a hetedik égben képzeltem magamat².

Erkellel e héten csak egyszer találkoztam s miután el volt foglalva nem sokat beszélhettem vele, csak annak örült nagyon, hogy Jerusálem úgy felsült; már azelőtt is mindig mondta neki: „Es ist alles umsonst die Bauholzer spielt es doch besser.” Nekem a lányok beszéltek el. — ... forrón szerető leányuk

Julcsa

¹ márc. 11. = szombat, csütörtök = március 16.

² A XVI. Rapszódia, melyet LF már febr. 25-én bemutatott a Munkácsy-ünnepélyen.

1 lap, 22,3×17,8 cm. Címlapon utólagos ceruzairás: „Jerusalem, Liszt, Schumann Etudes Symphoniques” és „J” monogram (piros)

22.

(Bpest 17/3 882. este.)

Drága jó szülőim!

Mindenekelőtt fogadják úgy kedves tatám és mamám mint Irénke is, hálás köszönetemet a születésnapomrólí szíves megemlékezésért és a pompás küldöttekért. Különösen a gyönyörű virágok melyek nagyon frissen érkeztek meg — okoztak végtelen örömet, de gondosan is őrzöm őket, hogy soká megmaradjanak. Olyan jól esik nézni a természet e szép

gyermekait tudván hogy hazulról érkeztek, oda képzelem én is magam ahol tenyészték... Laufer is egy szép Azaleát küldött, Tilitől pedig egy csinos parfümös tartót kaptam.

Születésnapomat¹ is úgy töltöttem mint a más közönséges napokat, tanulással, délután a mesternél volt óráim, játsztam is és pedig mint ő megjegyezte: „meisterhaft” ezt bizonyosan csak azért mondta mert nagyon jó kedvű volt. Egy á-moll etűdöt játsztam Chopintól, még pedig kétszer, először én játsztam, azután a mester s végre ismét én. Ez alkalommal tudtam meg azt is, hogy vasárnaphoz egy hétre a szokásos matinée helyett egy soirée lesz melyen én is játszani fogok, tegnap délután mondta meg Erkel. Ma délelőtt a mesterrel is beszéltem a játszandó darab felett, ő fel jött Erkelhez ez pedig oda hivatott engem is; azonban nehezen tudtunk megegyezni. Én az „Etudes Symphoniques”-t akartam játszani ezt azonban a mester igen hosszúnak találta, saját magától pedig nem akar játszani, így tehát nem maradt más hátra mind két Chopin etűdöt választani. Már meg is állapodtunk ebben midőn eszébe jutott, hogy egy darabot saját magától mégis megengedne, valami Sarabandot Händeltől a mestertől átdolgozva, most tehát ezt kell nyakra főre tanulni, mert csak nyolcz napi időm van, s ez nagyon rövid arra, hogy egy előttem teljesen ismeretlen darabot kívülről megtanuljak, majd az estéket is igénybe kell vennem.

Kárpótlásul és vizasztalásul, hogy nem engedett kedvem szerinti darabot játszani, a mester végtelen kedves volt irányomban többször magához ölelt és meg is csókolt, folyvást ezt ismételve: „Ich meine es ja gut mit Ihnen.” Mostani darabom nagyon szép, megvagyok elégedve vele, ha csak megtanulhatom. — Hogy kik fognak még kívülem játszani nem tudom biztosan, de gondolom Nobl, Mayer, Krivácsy, Grün és Rausch. —

Világos kékre festett fehér ruhámat holnap adom a szabónak megcsináltatni, nagyon szép színre festették.

Tegnapelőtt philharmonikus hangversenyen voltam, Erkel adta a jegyet nagyon érdekes műsor volt, kedves szülőim bizonyosan olvasták a lapokban².

Husvétra, bármennyire vágyom is e szép ünnepet otthon tölteni és drága szülőimet, Irénkét, ismerőseinket és a Kaprucát viszontlátani, nem megyek haza. — Csak az Isten tudja milyen nehéz küzdelembe került ez elhatározás, mert végtelenül vágyom haza; de nagyon sok idő vesztek, mert alig bírok elválni hazulról, s azután is nincs meg a kellő nyugalom a tanuláshoz folyvást az otthon töltött napokra gondolok s minden roppantúl hátráltat az előremenetelben. Aztán amint hallom talán a vizsgák is valamivel korábban lesznek, s én egy nagy darabot akarék tanulni ehez pedig idő kell; aztán még avval is vizasztalom magamat, hogy nemsokára itt van a nyár, s akkor hosszabb ideig és nyugodtabban lehetek otthon, mint most.

A philharmonikus hangversenyben Kerpelyékkal³ is találkoztam, nem beszélhetünk ugyan mert sok ember válaszfalként állt közöttünk, csak barátságosan köszöntek. —

... Most már zárnom kell leveletem mert már késő este van, s holnap nagy munka vár réám... forrón szerető leányuk

Bp 17/3 882. este

Julcsa

¹ március 16.

² március 15. = Csuka 112.

³ Kerpely Antal miniszteri tanácsos. Vhd ipari föllendülésében komoly érdemei vannak. Elismerésül Vhd városa díszpolgárrá választotta 1882 júliusában = H júl. 22.

2 lap, 28,7×22,6 cm, 22,6×14,3 cm. Címlapon utólagos ceruzafarás „Liszt, Schumann, Novelette, 1882.III.17.”

23.

(Bpest 27/3 882. reggel.)

Drága jó szülőim!

Végre valahára túlestem a rettegett estén és pedig hála Istennek jól! Ugy érzem magamat mintha egy kő esett volna szivemről, a sok fáradság és aggodalom után melyet az elmúlt héten kiálltam, csaknem beteg lettem belé; mert kedves szülőim nem is tudják hányszor volt kétes mit játszom. Először is a múlt pénteken miután kész darabjaimat nem engedte a mes-

ter játszani, egy Sarabande és Chaconne című darabot kellett volna játszanom Händeltől és a mestertől zongorára letéve. Még az nap délben megvettem és másnapra már tudtam felét kótából és egypár oldalt kívülről is, midőn azonban szombaton az órába megyek Liszthez avval fogad, Kind ihne (?) haben Sie nichts von Schumann fertig? miután nemmel feleltem, azt mondta tanuljak egy „Novelette”-t mindjárt meg is mutatta melyiket, mert saját magától nem enged semmit játszani. A pénteken tanult darabra fordított fáradtságom tehát már hiábavaló volt, most újból hozzá kellett fognom egy másikhoz. —

Vasárnap kezdtem el a Novelette-t egy igen nehéz és meglehetősen hálátlan darabot, kedden már tudtam kívülről, persze sok órai játék után, csütörtökön eljásztam a mesternek ki igen megvolt elégedve velem, meglepetésének is adott kifejezést, hogy olyan hamar megtanultam, azonban egyszersmind azt is mondta tanuljak egy másik Novelette-t Schumanntól mert a megtanultnak hangneme nem igen talál a rá következő Chopin etudre. Képzeltetik kedves szülőim kétségbeesésemet, még csak két nap volt vasárnapig s már ismét új darabot kezdjek. Midőn mondtam a mesternek, hogy nagyon rövid már az idő, megcirogott és azt mondta: „Sie können das sehr gut lernen, ich habe viel Vertrauen zu Ihnen”, azután megnézett és nevetve így szólt: „Ihnen würde man das eigentlich gar nicht getrauen, dass Sie so stark spielen können”. Azonban dacára e sok szép szónak mégis nagyon kellemetlen volt reám nézve kívánsága, mert megtudtam volna ugyan tanulni, ha friss erővel kezdtem volna hozzá, de az egész héti fáradtság után annyira ki voltam merülve, hogy képtelen voltam többet játszani. Föl is mentem Erkelhez még csütörtökön délután és elpanaszoltam neki bajomat, ő is egészen felizgult a hírré. Később aztán lement a mesterhez és beszélt vele, a vége aztán mégis az lett a dolognak, hogy első darabomat t. i. a Novelette-t játszom. A mester ez alkalommal nagyon megdicsért Erkelnek, az igazgató másnap beszélte el nekem, a sok hízelgő nyilatkozat között azt is mondta Erkelnek, hogy büszke lehet reám. Tegnap este midőn játsztam szintén nagyon kedves volt a mester háromszor megcsókolt és folyton ismételte: „Sie haben sehr hübsch gespielt”, Mielőtt rám került a sor bevitt a mester saját szobájába és azt mondta feküdjem pamlagjára, mert nem a legjobban éreztem magamat, finom Madeira bort is adott inni csak hogy jobban legyek és erősen tudjak játszani. Egyéb bajom nem volt csakhogy nagyon izgult voltam és kimerült. Miután játsztam nagyon sokat tapsoltak, egy átaljában nem nagyon hálás publikumunk volt azonban mégis meglehettünk elégedve. A hallgatóság nagyon fényes társaságból állott, a magas arisztokracia mind ott volt ugyszintén Trefort, Haynald és Schlauch. —

Ruhám nagyon csinos volt, a derék hátul fűzős és elől kivágott fehér gyöngy bordúrral díszítve, az alj csupa apró fodor csipkével ékítve és panieros.

Programmot szintén küldeni fogok, de attól félek nagyon nehéz lesz levelem, ha a lapok valamit említeni fognak minden esetre hazaküldök egypárt.

Szombaton délelőtt az angol kisasszonyoknál voltam, hol Liszt játszott mint minden évben szokott; tanítványai közül csak Nobl és engem vitt magával valamint a két hamburgit. Csütörtökön délután hívott meg e szavakkal: „Kindchen wollen Sie schlechte Musik hören? ich spiele nämlich Samstag, und da sind Sie sehr gerne gesehen.” A többiek mind olyan irigy szemmel néztek reánk, mert másképp nem lehet e matinéhez jutni mint a mester meghívása által. Noblhoz mentünk mindnyájan és onnan a zárdába. —

Hogy milyen isteni szépen játszott azt talán mondanom sem kell, olyan megható látvány volt az ősz zongorakirályt hangszere előtt látni átszellemült arcával; hogy tökéletesen megérti az ember, hogy volt képes fiatal korában annyira elbűvölni hallgatóit¹ — ...

Egészségem miatt kérem ne aggódjanak kedves szülőim, mert most az izgultság elmúltával ismét tökéletesen jó, Filtsch Mari² és Schulcz néni is írt. Schulcz bácsit tiszteltem. Drága szülőim kezeit csókolja forrón szerető hálás leányuk. A tegnapi hangversenyen bácsi is volt.
Bpest 27/3 882 reggel
Julcsa

¹ márc. 25. A műsorról nem tudunk. = L. 1986. 262.

² Filtsch Mari, Filtsch Károly govásdjai bányatanácsos lánya.

2 lap, 28,8×22,5 cm, 22,5×14,4 cm. Címlapon utólagos ceruzairás: „Liszt, Schumann Novelette, 1882.III/27.”

(Bpest 10/5.882.)

...Holnap végre rászánom magamat és elmegyek Csizikékhoz¹, már régen szándékoztam látogatást tenni náluk, de mivel egypárszor találkoztam az öreg úrral és a fiukkal és soha sem vettem észre, azt hittem szándékosan teszik; míg végre a múlt héten találkoztam ismét velök, s nagyon figyelmesek voltak irányomban, az öreg úr különösen nagyon hívott. Ekkor megemlítettem nekik különös modorukat is, míg végre ezerbocsánat kérés mellett tudtúl adták, hogy rövidlátók mindnyájan.

...talán szeretett mamámat érdekelni fogja, megemlíttem azt is, hogy Henszler Helén, kinek hangját kedves mamám annyira szerette, pénteken föllép a Népszínházban és pedig Orpheus című operettben². Színpadi neve Hervay Helén. Ez lesz első kísérlete, s ennek sikerültétől függ későbbi pályája. Közülünk egy páran mennek, ezekhez csatlakozom én is, mert engem is nagyon érdekel...

...Erkel Gyula tanítványai azt mondják megbabonáztam tanárjukat, mert mind rólam ábrándozik s trilláimról, folyvást azt mondatják nekik, milyen gyorsan trillázok én de csak a levegőben mozgatja ujjait, a zongorán azt mondja nem tud oly hamar. Azt is mondta, hogy az egész Akadémiában csak előttem emel kalapot. Ha igaz! — ...

...csókolja forrón szerető leánya

Bpest 10/5 882

Julcsa

¹ Csizik Károly kataszteri igazgató, fiai: Gyula és Béla. Utóbbi, a NZ-ben Huber Károly hegedűtanítványa 1878-ig. = NZ év 1877/78. 8.

² Henszler Helén debütje: 1882. május 12. A MKOH magánénekese 1885. okt. 1-től = MKOH év 1885. 8.

1 lap, 17,8×11,3 cm. Első lapon utólagos ceruzairás: „Erkel Gyula.”

Bpest 19/6 reggel 882.

Drága jó szülőim!

Végre valahára túl vagyok a rettegett estén is! oly jól érzem most magam mintha mázsás teher esett volna le vállaimról. A közönség is nagyon hálás volt, háromszor hívott ki, mi csak még Mayernél fordult elő ki a saját compositioját játszta. Már föllépésemnél tapssal fogadtak, a műsorom is nagyon jó helyet választott Erkel részemre, 3dik voltam; ekkor még nagy figyelemmel hallgatta a publikum előadásainkat, de később a nagy meleg miatt mind hazaszöktek.

Darabomat természetesen kívülről játsztam mi tekintve a mű nehézségét méltóan meg is bámultatt¹. Egy csokrot is kaptam, melynek — miután az első itt Pesten, nagyon örvendtem. Erkel is nagyon örvendett, hogy jól sikerült az egész hangverseny, mert ugy a compositioik mint a magán darabok kivétel nélkül, szépen mentek.

Miután játsztam annyian gratuláltak, hogy nem is tudtam már mit feleljek nekik, még a zenekarból az urak is tömegesen jöttek hozzám pedig mind ismeretlenek voltak előttem. Keller is köztük volt úgyszintén neje is jelen volt a hangversenyen. Egyik jegyemet, mert öt meghívót kaptam — Dr. Fejérnek küldtem kettővel a néni és bácsi jött el, Tilinek otthon kellett maradni, s a negyedikkel Bregyánné jött el, mert sokszor olyan szives és elkísér a színházba. Az egyiket haza küldeném, de nagyon vastag nem fér levelembe. A keddi magyar hangversenyen éneklik magyar dalomat (Henszler éneklí) ez alkalommal van nevem először nyomtatva mint componistáé, ezért el is teszem emlékül².

Ma délelőtt van első órám Krausznál³ az Akadémiába megyünk az ottani harmoniumon tanít majd, azt mondja hamar megtanít egy két óra alatt. Elutazni valószínűleg szombaton este fogunk, azonban még addig tudósítani fogom drága szülőimet. Már alig várom, hogy útnak induljunk annyira vágyom ismét látni kedves tatát, mamát és Irénkét.

Tegnap délelőtt nálam volt Nobl búcsúzni⁴, Bécsbe költöznek véglegesen talán eljön azonban a mesterhez. Olyan szomorú dolog a búcsúzás, egészen elkedvetlenít, oly soktól

kell megválni kiket őszintén megszerettem. Lauffert is ma délután látom utoljára⁵, odamegyek hozzá a Rózsahegyre hol villájuk van, aztán még egytől esik rosszul az elválás, Basch, ki velem egy osztályba járt, s kit igen megszerettem mert nagyon finom művelt lány, szintén kimarad az Akadémiából, mert idegei és melle megvannak támadva⁶.

A többi lányok is mind oly szívélyesen bucsuznak tőlem, s oly őszintének látszó szeretettel vannak irántam, hogy mindeniket nagyon sajnálom; s csak az vigasztal és ellensúlyozza a fájdalmas érzést, hogy drága szülőim várnak rám s otthon tudom, ha nem is felejttem el őket, de annyira nem fogom sajnálni. Erkelért csaknem sírok már, fiai is mind oly udvariasak irántam s egy átaljában olyan jól esik, itt mindenütt megjelenni, mert látom, hogy most itt is szeretet környez és meg is értenek mindnyájan, míg a kisvárosunk ugynevezett intelligenciája mindent, mi szűk látkörét némileg túlhaladja, nagyon hajlandó az excentricitás terére helyezni. Hála Istennek, hogy van egypár kivétel is, s elhatároztam hogy az idén csak is ezekhez fogok csatlakozni. ...maradok forrón szerető leányuk

Julcsa

¹ Június 18-án a ZA-n Schumann: Etudes symphoniques-jét játszotta.

² Kedd – 1882. június. 20. de. 11 óraker.

³ Ez évben Krausz Gusztáv ugyancsak a zongoratanaszak harmadik osztályába járt. Krausz Lujza pedig 1884 elején az akadémián kívüli tanítványok között található LF osztályában. = ZA év 1883/84. 9.

⁴ Nobl Irén 1882 nyarán IV. éves volt a ZA-n. (Vö. FőL 1882. márc. 28.)

⁵ Lauffer Antónia valóban a továbbiakban kimaradt a ZA-ról.

⁶ Basch Stefánia végül is marad, és BJ-vel egyszerre fejezi be a ZA-t.=ZA év 1882/83. 10.

2 lap, 26,9×21,5; 21,5×13,5 cm. Címlapon utólagos ceruzairás: „Erkel, Redout-concert.”

RÖVIDÍTÉSEK

BJ=Bauholzer Júlia

Bp=Budapest

Csuka=Csuka Béla: Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából. Bp. 1943.

év=évkönyv

FőL=Fővárosi Lapok (Bp.) 1875–86.

H=Hunyad (Vajdahunyad) 1877–1901.

L=Bauholzer Júlia levelei 1879–83.

L 1986=Legány Dezső: Liszt Ferenc Magyarországon 1874–1886. Bp. 1986.

LEM=Legány Dezső: Erkel Ferenc művei és korabeli történetük. Bp. 1975.

LEZ=Legány Dezső: Erkel Ferenc a Zeneakadémián. (In: A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve. Bp. 1977.)

LERS=Legány Dezső: Liszt and Erkel's relations and students (In=Studia Musicologica Acad. Hungaricae 18, 1976. 21–50.)

LF=Liszt Ferenc

lt=levéltár

MKOH=Magyar Királyi Opera Ház (Bp.)

NZ=Nemzeti Zenede (Bp.)

Papp=Papp Viktor: Liszt Ferenc élő magyar tanítványai. Bp. 1936.

Török=Török László levelei. 1985–1986.

Vhd=Vajdahunyad

ZA=Zeneakadémia (Bp.)

AZ ELSŐ BARTÓKRÓL SZÓLÓ KÖNYV TERVE: FRANK WHITAKER VÁZLATAI A BRITISH LIBRARY KÉZIRATTÁRÁBAN

I. ELŐZMÉNYEK

A londoni British Library kézirtára őrzi Frank Whitaker¹ angol zenekritikus, újságíró tevékenységének számos dokumentumát. Levelek, előadások, cikkek gépiratai, kefele nyomatai, újságkivágatok sokasága mellett különös figyelmet érdemel egy kézirat, vastag jegyzetfüzet Frank Whitaker vázлатаival, aki az 1920-as évek derekán fogott hozzá, hogy egy Angliában megjelenő, Bartókról szóló könyvet írjon. A kézirat sajnos töredékes. Életrajzi adatok, jellembrázolás, a könyv megírásához alapvetően szükséges forrásanyag mellett a legjelentősebb rész Bartók négy kompozíciójának részletes analízise, melyet e cikk II. fejezete részletesen ismertet. Ha Whitaker keresztülvitte volna tervét, befejezte és közreadta volna munkáját, akkor — megelőzvé Edwin von der Nüll² 1930-ban Németországban, és ugyanabban az évben Haraszti Emil³ Budapesten megjelent Bartók-könyvét — Whitaker nevéhez fűződnek a legelső Bartók-monográfia megírása.

Mi volt a háttere ennek a tervezett Bartók-könyvnek és mik lehettek az okai annak, hogy végül csupán kéziratban, töredékesen maradt fenn?

1925 nyarán Rácz Dezső⁴, Bartók egykori zongoraszakos tanítványa a budapesti Zeneakadémián, akkoriban a londoni Magyar Követség sajtóreferense, Bartók figyelmébe ajánlotta Frank Whitakert.⁵ A zeneszerző még 1925 őszén fogadta a fiatal embert budapesti, Szilágyi Dezső téri lakásában, ahol Whitaker interjút készített vele a *Musical Times* című folyóirat számára.

Whitaker cikkében bemutatta a budai, Dunára néző lakást, szembe állítva a Duna-part túlsóoldali, modern villamosait és a lakás háta mögött leereszkedő vároldal történelmi városmagját. Bartók karaktere is ilyen kettős: míg a zene jövőbeli, kitaposatlan útját kutatja, addig másik énje letűnt generációk gazdag folklóranyagában, népdalkincsében él. Kemény ritmusú zenéje erős fizikumú, magas alkatra utal, holott Bartók törekeny, ősz hajú, mégis fiatalos. Nagy barna szeme szuggesztív. Parasztbútorokkal és népi tárgyakkal berendezett meghitt lakásában órákig beszélgetett vendégével. A visszahúzódó, szerény, szinte félnék művész azonnal feloldódott, amint a népdalgyűjtésre terelődött a szó. Beszámolt a Kodály-lal folytatott gyűjtések eredményéről, a népdalnak zenéjére gyakorolt hatásáról, *A magyar népdal* magyar, német kiadásáról és annak készülő angliai verziójáról. Régi Edison fonogramján lejátszott Whitaker számára néhány népdalt, átnyújtva lejegyző füzetét, amelyekből a dallamok követhetők voltak. Szóba került R. Strauss hatása a fiatal Bartókra (Also sprach Zarathustra), és hogy e hatás alapján kezdett el komponálni. Bartók — saját bevallása szerint — 1908-tól törekedett önálló stílusának kialakítására. (Bartók új stílusát egyébként hazájában kevesen fogadták el, bár Dohnányi Whitakernek mégis úgy nyilatkozott, hogy Bartók Stravinskyval egyenértékű.) Amikor a brit zeneszerzőkre terelődött a szó, kiderült, hogy Holst és Bax műveit Bartók már ismerte, de kevés alkalma volt Vaughan Williams, Delius és Ireland kompozícióinak tanulmányozására. Véleménye szerint Bliss és Lord Berners alkotásai komolytalanok. Poulencről sem alkotott kedvező véleményt, de

* I. rész: Gomboczné Konkoly Adrienne, II. rész: Malcolm Gillies

Stravinsky említésekor fellelkesült (Sacre). Schönberg Bartók szerint túl komplikált, technikai készsége azonban nagyszerű.⁶ Whitaker közbevetésére, hogy Bartók zenéjét sokan harsánynak, barbárnak vélik, amely talán a személyiségében rejlő cinizmussal magyarázható, Bartók elpirult, majd elmosolyodott. „Egy művész csak azt írhatja, ami bensejében van. Követnie kell inspirációját, bárhova vezessen is az... Egyszerűen azt kell megírnia, amit igaznak érez.” Bartók az interjú során felháborodva beszélt arról, hogy a cigányzenét általában összetévesztik a népzenevel. Nagy fájdalma, hogy a háború utáni új országghatárok véget vetettek népdalgyűjtő útjainak. — A beszélgetés szenzációs bejelentése az volt, hogy Bartók a telet egy zongoraverseny megírásának szenteli. A gondolat már régóta foglalkoztatja, mert művei közül zenekari előadásra csupán a Rapszódia op. 1 alkalmas, de ez a mű újabban kialakított stílusát nem képviseli. Végül szóba került, merre tendál a modern zene? Bartók úgy vélte, hogy van még egy nagy felderítetlen terület, de a dallamot nem szabad a technika érdekében feláldozni. A Hába például bemutatta Prágában a negyedhangos zongorát, de Bartókra nem tett különösebb benyomást.

Visszatérve Londonba, Whitaker beszámolt Rácz Dezsőnek a találkozásról. Rácz a már említett 1925. december 31-i, Bartóknak írt levelében reagált a zongoraverseny komponálásának hírére. Közölte, szívesen ismertetné az angol sajtóban a tényt és örülne, ha Londonban lenne a mű ősbemutatója. Sir Henry Wood dirigálhatná, esetleg egy teljes Bartók-estet is meg lehetne szervezi. Ezen a Két portrét Székely Zoltán adhatná elő és a Kékszakállú egyes részletei is elhangozhatnának.⁷ Utóiratként Rácz tudatta Bartókkal, hogy Whitaker bemutatta neki a Musical Times legközelebbi számában megjelenendő Bartók cikke kefelevonatát.

Az interjú „Látogatás Bartók Bélánál” címmel jelent meg a folyóirat 1926. március 1-jei számában.⁸ Whitaker küldött Bartóknak egy tiszteletpéldányt, melyet Rácz köszönt meg Bartók nevében 1926. március 30-i levelében.⁹ Rácz egyben azt is tudatta Whitakerrel, hogy a magyar sajtó igen dicsérő szavakkal részleteket közölt a cikkből.¹⁰ Majd így folytatta: „Az Ön által írandó könyvvel kapcsolatban Bartók közli velem, hogy nagyon szívesen áll szeptember 9-től az Ön rendelkezésére. Természetesen azt szeretné, ha alkalmat adna rá, hogy átnézhesse a végleges kéziratot. Azt is javasolja, kérjen tőle, amikor csak szükségesnek látja, írásbeli információkat és a választ, időnyerés céljából, velem fogja lefordíttatni.”

Whitaker hozzálátott tehát könyve megírásához. Jó kapcsolatban állt Hubert J. Foss szerkesztővel (Oxford University Press) és M. D. Calvocoressi író-zenekritikussal. H. J. Foss tájékoztatta Whitakert,¹¹ hogy a külföldön tartózkodó Calvocoressi nagyon örül a Bartók-könyv tervének. E levélben Foss már a jogdíjak mértékéről írt és megemlítette, hogy egyidejűleg Bartóknak is küldött levelet. Rácz Dezsővel a fordítás ügyében szintén érintkezésbe lépett. Végül javasolta, találkozzanak, hogy az ügyet tető alá hozzák.

A könyv kiadására vonatkozó szerződést (Memorandum of Agreement) 1926. augusztus 16-án írta alá Humphrey Milford az Oxford University Press részéről és a szerző, Frank Whitaker.¹² A kiadó ebben kötelezettséget vállalt arra, hogy a szerző költségére belátható időn belül kiadja a könyvet. A mű németül és magyarul is meg fog jelenni. A szerződés szerint az Oxford University Press vállalja, gondoskodni fog a fordítások Németországban és Magyarországon történő megjelenéséről. Minden, e tengerentúli kiadványokból származó és Nagy-Britanniába áttulandó összeg a következőképpen oszlik meg: a szerző 50%-ra, a kiadó 20%-ra, Bartók Bála pedig, a fordító nevében, 30%-ra jogosult. A megállapodást két tanú aláírásával hitelesítve szabályszerűen aláírta Milford és Whitaker.

A szerződés megkötése után — a pontos időpont nem ismeretes, de minden jel arra mutat, hogy 1926 augusztusában — Whitaker ismét meglátogatta Bartókot Budapesten. Rácz segített Whitaker magyar vízumának megszerzésében és vasúti igazolványt is küldött számára.¹³ Whitaker felkészült a Bartókkal folytatandó beszélgetésre. Egy üres boríték mindkét oldalára följegyezte magának, milyen kérdéseket akar föltenni.¹⁴ Efféléket: Liszt & Wagner — Népdalrendezési elvek (Kodállal összehasonlítva) — Hol fektette le népdal-teóriáit? — Egyházi zenéje nincs? Katolikus? — Magyar iskola más iskolákkal való össze-

hasonlítása — Nagyobb művekkel kapcsolatos információk (operák, szimfonikus költemények stb.) — Leitmotívumok? Van-e bármilyen újítása? Milyen sorrendben helyezné el a zene alkotóelemeit: melódia, ritmus stb. — Zongoraművek (kronológiai sorrend?) — Témakibontásának sorrendje — Népdalok — Zongoradarabok (kronológiai sorrend?) — Kedvenc műve. Strav. modern kompozíciók, enharmonikus skála — Szeret dirigálni? Gyors vagy lassú komponálási mód — Inspirációra várnia kell (Dohn.-val ellentétben) — Úttörő kísérletezések (pianoforte, pedálozás) — Minek a megírását ambicionálja? Az operáról alkotott véleménye? Reformjai? Alkalmaz-e egyáltalán régi formákat?

E látogatásra utalhat Whitaker jóval későbbi, egy 1932-ben Angliában megjelent cikke. Írásának egy részlete:

„Emlékszem, egy forró délutánon meglátogattam budapesti lakásában. Térdén kisdob, arcán elmélyült mosoly. Egyik kezében dobverő, a másikkal a kisdob azon keresztúrjaival babrált, amelyek át vannak fektetve a kisdobon, hogy zörgését előidézzék. Lábánál egy cintányérpár hevert. Sajnos nem emlékszem már pontosan, mit is csinált mindezekkel. A lényeg azonban az, hogy új effektust fedezett fel, és a következő, majd öt percen át, engem egy székre nyomva, váltakozva ütögette a dobot, félelmetes energiával és kitágult szemmel. Figyelmesen hallgatta a visszavert hangokat, akár egy rigó, amely lépéseket hall a gyepen.”

„Ugyancsak azon a délutánon a Második hegedűszonáta egy részének játszhatóságáról vetődött fel egy kérdés. A rigó egy szempillantás alatt sólyommá változott, a sólyom kiszaladt a szobából és az életében valaha is látott, legfurcsább külsejű hegedűvel tért vissza. Talán egy paraszt készíthette, mert sík felületét sűrűn fedte rusztikus kézi díszítés. Egy norvég falikar és olyasféle tárgy keveréke volt, amelyet Mr. Dolmetsch készít Haslemere-ben. A célnak mindazonáltal megfelelt. Bartók bebizonyította igazát és a becsület meg volt mentve.”¹⁵

Bartók — mint ahogy épp az 1926-os Whitaker-interjúból is kiderült — azon a nyáron az I. zongoraversenyen dolgozott és a komponálás során különböző hangszereket próbálgatott. Fia, ifj. Bartók Béla így ír e témáról: „...hangszerelésnél az egyes hanghatások technikai előállítását saját maga is kikísérletezte, így pl. az 1920-as években a Sternberg-gyártól kölcsönkapott több ütőhangszert (üstdobot, cintányért stb.) és ezeken próbálta ki a különféle hanghatásokat. ...”¹⁶

Bartóknak nyilvánvalóan tetszett Whitaker terve és hogy segítsen, augusztus 22-én levelet intézett Emil Hertzka-hoz, az Universal Edition igazgatójához:¹⁷

„Kedves Igazgató Úr! / Néhány napon belül Frank Whitaker úr, az »Evening Standard« szerkesztője, látogatást tesz Önöknél. Egy könyvet készül írni műveimről, amely állítólag az Oxford University Press-nél jelenik meg. Mivel érdekünkben áll az ügy sikere, kérem, bocsásson rendelkezésére néhány tiszteletpéldányt műveimből, mert egyet-mást nem ismer még megjelent munkáimból. ...”

Whitaker hamarosan tárgyalt is Bécsben a kiadóval és H. Heinsheimer 1926. augusztus 25-én írt neki Angliába.¹⁸ Levelében — beszélgetésükre való hivatkozással — felsorolja a Whitakernek megküldött Bartók-művek recenzíós példányait: Szvit op. 20, Allegro barbero, 15 magyar parasztdal, Román népi táncok, Román kolinda-dallamok, Három Csík megyei népdal, 1. hegedű-zongora szonáta, Tót népdalok (partitúra), Négy szlovák népdal (partitúra), A fából faragott királyfi (zg. kivonat), A kékszakállú herceg vára (ének-zongora kivonat), A csodálatos mandarin (zg. kivonat 4 kézre). Az Universal Edition elküldte továbbá a 2. szvit op. 4 és a Négy zenekari darab op. 12 partitúráit, de emlékeztette Whitakert szóbeli megállapodásukra, mely szerint ez utóbbi műveket csak kölcsönképpen kaphatja meg a könyv írója és felhasználás után vissza kell szolgáltatnia azokat. Heinsheimer a megjelenendő Bartók-könyvből tiszteletpéldányra tartott igényt és utóiratban figyelmeztette Whitakert, hogy a Bartók-kompozíciók ismertetésekor fel kell tüntetnie, hogy ezek az Univeralnál jelentek meg. Whitaker kérésére a szerkesztő a Bartók-művekről kiadott angol nyelvű szórólapból is küldött néhány példányt.

Whitaker augusztus 30-án köszönte meg Heinsheimernek az azipnap kézhez vett négy,

Bartók-kompozíciókat tartalmazó csomagot.¹⁹ Tudomásul vette, hogy a 2. Szvit és a Négy zenekari darab partitúráját vissza kell küldenie. Ezzel azonban nem sietett, mert az Universal Edition 1927. június 1-jén írt levelében megsürgette a két partitúra visszaszolgáltatását.²⁰

Visszatérve Angliába, Whitaker munkához látott. Elkészítette a tartalomjegyzéket (*Synopsis*), négy fejezetre osztva könyvét: I. *Az ember*. II. *Népdal*. III. *Bartók zenéje (The music itself)*. IV. *Az újzene problémája*. Az első fejezet címszavai közt Bartók külső megjelenése és karaktere, az itt észlelhető ellentmondások szerepelnek; három jelentős hatás: (1) gyerekkori vidéki élet, (2) nemzeti mozgalom, (3) ellenállás (szegénység), az ember, aki soha nem volt sikeres. Sok a hibája. Tökéletes ideálok, hűséges barátok. Kodályval való összehasonlítás. Nem hívó, ez népszerűtlenségének egyik oka. Szándékok, munkamódszere. Kortársakról alkotott véleménye. Liszt és Wagner. — A második fejezet a népdallal foglalkozik: a nacionalizmus meghatározó eleme, háttérében a cigányzene és a valódi parasztzene. Liszt és Korbay. Hol és mit gyűjtött. Az igazi népzene stílusára gyakorolt közvetlen és tartós hatása. A nacionalizmus a zenei fejlődés talaja. Muszorgszkijjal és Deliuszal való összehasonlítás. Purcellre történő utalás, akinek zenéjét idegen hatások gazdagították. — A harmadik fejezet Bartók zenéjét vizsgálja. Három periódus. Atonalitás — bitonalitás. Műelemzések. Operák. Zenekari zene, kamarazene. — A negyedik fejezetnél Whitaker csupán a címet tüntette fel. Index és bibliográfia zárta a tartalomjegyzéket.

A kézirat vázlatból következtethetünk arra is, miről szólt volna a könyv bevezető része. Ezeket a mondatokat Whitaker egy különálló papírra le is gépelte. Idézzük a feltehetően bevezetésnek szánt néhány sort:

Egyetlen művész életrajza sem teljes — mondja egy kiváló életrajzíró, Sir Edmund Gosse²¹ — ha nem festi le háttérét éppúgy mint portréját, ha nem világítja meg a művészettörténet általános irányvonalát és nem illusztrálja a művészet folytonosságát. A géniusz-nak, bármennyire magányos is rőptében, a történelem kell, hogy kiindulópontja legyen. ...

A második bekezdést, amely Bartók rendkívül érdekes „háttérét” taglalja, Whitaker áthúzta. Utalt itt arra, hogy Magyarország története ősi, zenei szempontból azonban fiatal ország, sorsa földrajzi és történelmi vonatkozásban súlyos. Középuton áll két alapvetően különböző kultúra közt, Nyugat felé kacsint, lába viszont keleti irányban vert gyökeret. Sajat kultúráját dinasztikus és faji ellentétek miatt nem építhette fel.

Munkája folytatásához Whitakernek segítségére volt szüksége. Sokan ajánlottak, első-sorban barátja, Rácz Dezső. Levelezésükből sajnos csak Rácz leveleit ismerjük. A készülő könyv témáján túlmenően Rácz közvetlen hangon számol be a legkülönbözőbb kérdésekről, sokszor Bartók leveleire való utalással. Ezeknek azonban nyomuk veszett. Az első Whitakernek szóló fennmaradt levél 1925. december 18-án kelt és Rácz ezt írja:²² „Épp most kaptam Bartóktól egy szokatlanul közlékeny levelet. Arra kér, köszönjem meg Önnek a cigarettákat. Csakhamar írni fog Önnek, hogy hivatalosabb formában is kifejezze háláját.” Rácz 1926. március 30-i levelét, amelyben arról számol be, mennyire értékeli Bartók Whitaker Musical Times-beli kiváló cikkét, már említettük. Július 26-án Rácz érdekes hírt adott Whitaker tudtára és egyben felhatalmazta annak sajtóban való közlésére: az Alföldön (húgánál) nyaraló Bartóktól igen vidám hangú levelet kapott,²³ amelyben közölte, épp akkor fejezett be egy új „Magnus Opus”-t. A címe *Falun*. Rácz megjegyzi, úgy hallik, a mű nagyszerű és közérthetősége egészen renkívüli. Első ízben a budapesti Filharmonikus Zenekar fogja a jövő évadban előadni. (Megjegyzendő, Rácz tévesen kommentálta, hogy Bartók a művet nagyzenekarra írta és az kizárólag magyar népdalokon alapul. Tudvalevő: kamarazenekarról és szlovák népdalokról van szó.) — Szilveszter napján Rácz megküldte Whitakernek *A magyar népdal*²⁴ első fejezetének angol fordítását, valószínűleg Bartók kérésére. Meglepő nyíltsággal kritizálta Bartók stílusát: „Legjobb képességemet kellett latba vetnem, hogy az eredeti, kezdetleges stílushoz hű maradjak, ugyanakkor a nem egészen világos részeket érthetővé tegyem.” Rácz szerint Bartók járatlan a szavak és kifeje-

zések használatának művészetében. Szövege néhol homályos, pontatlan, új szavakat kreál, régi kifejezéseket nem megfelelő helyeken használ. Főlősleges szóismétlődések is előfordulnak, mint pl. „többé-kevésbé”, „bizonyos fokig” stb. Szükségtelen szóvirágok is szerepelnek. Rácz hozzáfűzi, mindezt nem kritikának szánja, csupán érzékeltetni akarja Bartók stílusát. „A stílus maga az ember” — idézi — de Bartók stílusa ahelyett, hogy feltárná amúgy is titokzatos karakterét, még inkább eltakarja. — Sokkal vidámabb Rácz 1927 januárjában írt levele.²⁵ Évődve számol be Whitakernek arról, hogy Magyarországon az országgyűlés új felsőházába Hubay Jenőt választotta a Zeneakadémia, helyetteseként pedig Bartókot. „El tudja képzelni B.-t, amint az új Lordok Házában hosszantartó, választékos szónoklatot tart a hazai törvényhozási program valamely bonyolult problémájáról? Vagy maga elé tudja képzelni, amint Hubay Jenővel egyesült erővel harcolnak valamely közös cél eléréseért?” — 1927. június 17-én kelt Rácz utolsó levele, amelyet a British Library őriz.²⁶ „My dear Whitaker” — szólítja meg Rácz és ezt írja: „Nemrégiben közölte velem Foss, milyen figyelemre méltó előrehaladást tett B.-ről szóló könyve terén. Remélem, nem veszi tőlem rossz néven, ha érdeklődöm kézírata iránt. Lehetséges lenne-e kíváncsiságomat azáltal kielégíteni, hogy azt a néhány fejezetet, amelyekkel már elkészült, rövid időre kölcsönadja nekem?” — Whitaker a kérésnek bizonyára örömmel tett eleget, de a további levélváltásnak nyoma veszett.

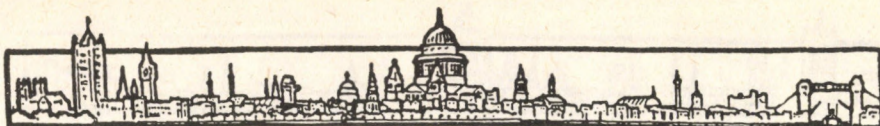
Molnár Antal is jelentkezett Whitakernél. 1926. szeptember 16-i, Budapestről angolul írt kézírásos sorai meghatóak.²⁷ Kezdetleges stílusban, helyesírási hibákkal közli Whitakerrel, hogy két magyar nyelvű könyvet küldött neki, amelyek remélhetőleg hasznosak lesznek számára, mivel számos Bartók Bélát érintő megjegyzést tartalmaznak. — Minden bizonnyal két Molnár könyvről van szó: Az új zene (1925) és Az új magyar zene (1926).

M. D. Calvocoressi két levele ismert (1927. május 19. és június 16.)²⁸ Az elsőben ajánlja Whitakernek segítségét: mindent meg fog tenni, ami módjában áll a Bartók-projekt ügyében. A második levélben sajnálkozik, hogy még nem találkozhattak és kéri Whitakert, várjon augusztus elejéig, amikor is visszatér külföldről. — Hubert J. Foss 1927. június 18-i és június 23-i leveleiről tudunk.²⁹ Tartalmilag nem jelentősek, inkább csak azt igazolják, hogy kapcsolatban álltak egymással.

A könyv írásának folyamatáról kevés további információ van. A British Libraryben őrzött Whitaker-papírok közt található újságkivágatok némileg eligazítanak abban, milyen irodalmat használt fel a zenekritikus könyve megírásához. Megvannak például M. D. Calvocoressi „Hungarian Music of To-Day”³⁰ és „Bartók’s Cantata Profana”³¹ című cikkei, Leigh Henry „Béla Bartók”³² ismertetése, Percy Scholes „The Music of Today”³³ írása, továbbá Michael Grey „Bartók’s Cantata Profana”³⁴ recenziója. Gépelt cikkek is találhatók Whitaker gyűjteményében, így Egon Wellesz „Die Streichquartette von Béla Bartók” cikkének angol fordítása.³⁵

Bartók 1927. október 8-tól 11-ig Londonban tartózkodott, hogy két rádióhangversenyt adjon. Október 10-én, egy BBC koncert keretében az 1. zongoraversenyt mutatta be Edward Clark vezényletével — ez volt a mű angliai bemutatója. Ez alatt a pár nap alatt találkozott Whitakerrel; erre utal jegyzetfüzetének egy részlete.

Whitaker egyetlen, Bartókhoz intézett levele maradt fenn, 1929. június 18-i keltezéssel.³⁶ Tartalmának fontossága és érdekessége indokolja, hogy facsimilében (414—415. o.) és magyar fordításban teljes szövegében közreadjuk:



JOHN O' LONDON'S WEEKLY.

TELEPHONE No.
REGENT 0760.

8-11, SOUTHAMPTON STREET,
STRAND, W.C.2.

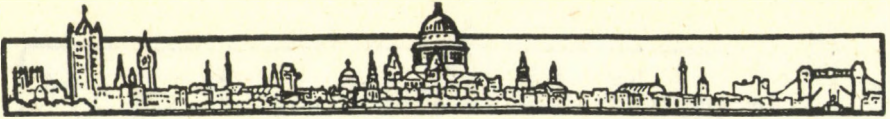
Bela Bartok, Esq.,
Kavics U, 10,
BUDAPEST, III,
Hungary.

18th June 1929

Dear Mr. Bartok,

I have delayed replying to your letter of May 5th until I had had an opportunity of getting your notes translated. This has now been done and I should like to express my deep gratitude to you for the trouble you have taken in revising my manuscript. I will gladly incorporate in it all the points you have mentioned, and will submit a revised copy to you in due course.

There was once a French novelist who was pressed by his publisher for the manuscript of a new book. After many delays he at last wrote, "I am glad to be able to tell you that the book is finished. All that remains to be done is the writing." This, I am afraid, is the state of the remaining chapters. I have all the material ready but have been so pressed by other matters that I have been unable to put pen to paper. I will, however, do my best to let you have the important chapter on your influence on music before the end of the summer. As you will recognise, it is a very difficult chapter to write, and I am anxious/



JOHN O' LONDON'S WEEKLY.

TELEPHONE No.
REGENT 0760.

- 2 -

8-11, SOUTHAMPTON STREET,
STRAND, W.C.2.

Bela Bartok, Esq. (cont.)

_____ 18th June 1929

anxious to see all round the subject before I
complete it.

With renewed thanks for the care and
courtesy with which you have gone through my
work, and with kindest regards,

I am,
Yours very sincerely,

John Whitaker

John o' London's Weekly.
8—11, Southampton Street,
Strand, W.C.2.

Bela Bartok, Esq.,
Kavics U, 10.
BUDAPEST, III,

Hungary.

1929. június 18.

Kedves Bartók Úr,
május 5-i levelének megválaszolását mindaddig halogattam, míg meg nem találok az alkalmat jegyzetei lefordíttatására. Ez most megtörtént és szeretném mély hálámat kifejezni Önnek a kéziratom átnézésével kapcsolatos fáradozásáért. Szívesen beiktatom majd kéziratomba az Ön által említett valamennyi pontot és az átdolgozott példányt kellő időben be fogom Önnek nyújtani.

Volt egyszer egy francia regényíró, akinél kiadója új könyve kéziratát sürgette. Sok huzavona után végül is ezt válaszolta: „Örömmel értesíthetem, hogy a könyvet befejeztem. Nincs is már más hátra, mint hogy megírjam”. Attól tartok, ugyanez áll a további fejezetekre. Minden anyag készen áll, de egyéb ügyeim olyannyira sürgősek voltak, hogy képtelen voltam tollat, papírt ragadni. Mindent megfogok azonban tenni, hogy azt a fontos fejezetet, amely Önnek a zenére gyakorolt hatásáról szól, nyár vége előtt elküldhessem Önnek. Amint látni fogja, ennek a fejezetnek megírása nagyon nehéz és mielőtt befejezném, igyekszem majd minden oldalról körüljárni a témát.

Ismételt köszönettel a munkám átnézésénél tanúsított gondosságáért és előzékenységéért, maradok

szívélyes üdvözlettel
Frank Whitaker

Bartók említett, 1929. május 5-i levele és kritikái megjegyzései sajnos elvesztek. Azt sem tudjuk, melyek voltak azok a fejezetek, amelyeket Whitaker elküldött számára. Bizonyosra vehetjük azonban, hogy megküldte a könyv egyik fejezete első bekezdésének vázlatát, amelyből Bartók fogalmat alkothatott Whitaker stílusáról, szemléletmódjáról, elképzeléseiről.³⁷ Lehetséges, hogy Bartók bírálata túl szigorúnak tűnt, Whitaker elbátortalanodott és lassan-lassan rá kellett jönnie, hogy nem tud megbirkózni a könyv megírásának feladatával. Az 1930-as évek elején még nagyon is foglalkoztatta Bartók, hiszen — mint már idéztük — 1932 februárjában cikket közölt a zeneszerzőről „A modern zene legeredetibb alakja” címmel a londoni Radio Times-ben. Habár könyve nem készült el, szándéka mégis tiszteletre méltó. Frank Whitaker az elsők között volt, akik Bartók Béla nagyságát külföldön felismerték és jelentőségét a modern zene terén oly korán, már az 1920-as évek derekán értékelték.

II. A KÖNYVTERV KÉZIRATA

Whitaker jegyzetfüzete több, mint százoldalnyi Bartókkal kapcsolatos analízist, jegyzetet, különböző cikkekből készült kivonatot és általános megállapítást tartalmaz, amelyek ügyesebb és tájékozottabb zenészek mutatják, mint amilyenek kevés, erősen zsurnalisztikus Bartók-cikke sejteti. Zenei szemléletmódja azonban lényegében késő romantikus, nem rendelkezik Kelet-Európa népzenejét, műzenéjét illetően komoly ismeretekkel.

Whitaker jegyzetfüzetének legjelentékenyebb része eredeti analízisek vázlata Bartók négy korai zenekari darabjáról: 1. szvit op. 3, 2. szvit op. 4, Két portré op. 5 és Négy zenekari darab, op. 12. Mai szemmel nézve ezek az analízisek kezdetlegesek. A meglehetősen

kézenfekvő zenei tényezők viszonylag szűk területére összpontosulnak — fontos hangközökre, témákra, egyszerű tételformákra, hangsorstruktúrákra, ritmikus vagy melodikus motívumokra, hangszerkezésre és (ritkábban) harmóniákra és hangnemekre, időnként korábbi zeneszerzők, például Beethoven és Wagner hatására utalva. Érdekességük ma elsősorban történeti értékükben rejlik, bemutatva, hogy miként vélekedett Bartók zenéjéről az 1920-as évek második felében egy nem magyar Bartók-rajongó, arra törekedve, hogy a legtöbb korabeli cikk és folyóiratnál átfogóbb formában fejezze ki magát. Whitaker anyagában híven tükröződik, hogyan terjedt és fejlődött a Bartók kritika már akkoriban létező tradíciója. Nézetei gyakran annak a kritikának döntő elemeit ismétlik vagy fogalmazzák újra, amelyet az I. világháborút közvetlenül követő néhány évben Kodály Zoltán, Cecil Gray, Egon Wellesz és Molnár Antal írásai határoztak meg.³⁸ Whitaker szilárd képviselője e tradíció brit ágának, s visszhangra talál benne M. D. Calvocoressi, Philip Heseltine, Cecil Gray kommentárjainak szemléletmódja. Analíziseinek erősen brit vonása mellett dogmatikamentes, Tovey-i szemlélete a repertoár összehasonlító anyagának megválasztásában elfogulatlan, naivan megnyerő. Eredetiségük legszembeszökőbb a korábbi zeneszerzők Bartókra gyakorolt hatásával kapcsolatos spekulációkban, valamint Bartók különböző technikai kérdésekről alkotott véleményének ismertetésében.

Az analízisekből azonban elég világosan kitűnik, Whitaker számára nagyon nehéznek bizonyult a Bartók-zene értékelése. Bármilyen sarkallta is eredetileg, hogy a könyv megírására szerződést kössön, hamarosan rá kellett jönnie, hogy nem rendelkezik a szükséges jártassággal ahhoz, hogy érzékletesen vezethessen be másokat Bartók úttörő munkáiba. Főképp híján volt minden képességnek a nagyléptékű harmóniai és tematikus kapcsolatok felfedezésére, vagy a népzene változatos alkalmazásainak megértésére³⁹, így analízisei legjobb esetben jól megírt, elegáns, gondos, de egysíkú beszámolókat a négy korai műről.

A következőkben Whitaker jegyzetfüzetének jelentős történeti értékű részeit kivonatoljuk, akár tradicionális, akár nemzeti, akár eredeti szempontokat tükröznek. Ámbár a hibákra, hiányokra és valószínűtlen adatokra esetenként figyelmeztetünk, e kommentár célja inkább a bemutatás, semmint a bírálata.

1. szvit zenekarra op. 3 (1905)

Bartókot karrierje előrehaladtával bosszantotta az a tény, hogy naiv, késő romantikus stílusban írt korai szvitje sokkal népszerűbb hallgatósága körében, mint sok más, tökéletesen érett kompozíciója. 1918. szeptember 1-jei, az Universal Editionnak írt levelében azt állítja, hogy a mű „nem túl jelentős”, habár elismeri, hogy „nagyon népszerű itt Budapesten”⁴⁰; 1935-ben, alkotóerejének teljében, felháborodott, hogy e fiatalkori művéért kapott Greguss-díjat. Bartók megemlíthette Whitakernek a nemkívánatos népszerűségnek ezt a kérdését első, 1925 őszén Budapesten adott interjúja során, esetleg 1926 augusztusi, budapesti látogatásakor, vagy pedig, amikor 1927 októberében Londonban találkozott. Whitaker analízise ugyanis annak latolgatásával kezdődik, miért vált e szvit oly népszerűvé: témái „merészek és lényegre törőek”; bővelkedik „elevenességben és mozgalmasságban”; anyagának kidolgozása „egyszerű és könnyen követhető”. Az egyes tételek vizsgálatánál az utolsó két tételben még könnyed hangvételű szemléletet is felfedez, pontosan azt, amit maga Bartók valószínűleg fesszengve észlelt későbbi, kifejezetten komoly hangvételű korszakában. Whitaker rövid bevezetését ezek után azzal zárja, hogy tájékoztatja az olvasót: ebben a műben „nagyon kevés jel utal a későbbi Bartókra és arra a különös útra, amelyet követett”.

Az ifjúkori túlaradásnak és különönségnek ezt a gondolatát Whitaker következő, tételről tételre haladó elemzésében nagyjából végigköveti. A nyitótétel első témájára annak közvetlen kidolgozása miatt figyel fel, amely „52 ütemen át nyugtalan energiától duzzad, a zenekar teljes súlyával... Mindvégig úgy tűnik, egyre magasabbra és magasabbra törekszik, hogy valami elérhetetlent érjen el.” A második, lassúbb tételben Whitaker Bartók „első szárnypróbálgatásait” látja, kísérletekkel a dallamban (Whitaker utal a kezdés emelkedő egészhangú menetére), harmóniában (egy szokatlan bővített szextakkord fordítás a 6. pró-

baszám utáni első ütemben, amely szerinte előrevetíti Bartók későbbi fejlődésének árnyékát), ritmikában (az indítás kíséred negyed figurája, amely — így Whitaker — „gondosan kerül a sztereotípiát”) és hangszínbén (a vonós-pizzicato, a hárfa és timpani komor indító *forté*, valamint a 9. próbaszámnál kezdődő 18 szólamú vonós divisi). Később, a 29. próbaszámnál Whitaker — valószínűleg kellő alap nélkül — a bitonalitás első felvillanását véli fedezni Bartók zenéjében, ott, ahol az a-moll kíséret szembekerül a szólóhegedű dallamával (amelynek hangnemét sajnos nem adja meg). Végül ezt a következtetést vonja le: „Egészében véve ez nagyon érdekes és jelentékeny tétel.” A következő, prestotételt a szvit leginkább kidolgozott, ennek ellenére jelentéktelen tételének tartja; megállapításának helyessége, miszerint ez „a leghosszabb”, attól függ, figyelembe vesszük-e Bartók 1920 körül eszközölt jelentős húzásait. (Whitaker egyáltalán nem említi Bartók e revízióit.) Erről a tételről írt megjegyzései meglehetősen rövidek: a kidolgozás „többé-kevésbé hagyományos úton jár”, habár Whitaker felhívja a figyelmet Bartóknak a szűkített szeptim és a kromatikus skála iránti túlzott vonzalmára, külön-külön és kombinációban egyaránt. Úgy tűnik, a negyedik, moderatotétel mozgatta meg leginkább Whitaker fantáziáját. Szerinte „pajkos”, „örömtelen könnyed és gyengéd”, „bájos kis tanulmány” az egyetlen (nyitó) témára, különböző cigányos vonásokkal (Whitaker különösen a 2. próbaszám előtti elnyújtott a-moll zárlatot említi). Úgy tűnik azonban, hogy a könnyed hangvétel kissé túlságosan eluralkodott a szvit zárótételében és „nem túlzás, ha azt mondjuk, hogy csupán a váltakozó ritmusok ügyes alkalmazása menti meg a közhelyszerűségtől” — állapítja meg Whitaker. Kiemeli a szinkópálást a tétel kezdetén, valamint a 8. próbaszámnál, hozzátéve, hogy az utóbbi eset „újabb tipikus cigány vonás”.

Whitaker I. szvitelemzése nagy vonalakban tárgyilagos és korrekt, azonban részleteiben kétértelmű, vagy egyszerűen téves, gyakran semmitmondó.⁴¹ Ez részben abból adódik, hogy valójában nem tudja, mit tulajdonítson a cigányzenének, mit a nemzeti népzzenének, vagy Bartók saját eredetiségének. Záró bekezdése mindazonáltal éleslátásról árulkodik:

Egészében véve ez a mű négy dolgot bizonyít: mutatja, hogy a 22 éves (*sic*) Bartók már elsőrangú melodista,⁴² hogy már alapos ismerője a zenekari technikának, hogy ura volt a ritmusnak és hogy főlegnyes biztonsággal kezelte azt, amit abban az időben Magyarország nemzeti stílusának tartott. (Ezt csakhamar szinte teljes egészében elvetette.) Harmóniai fejlődésben azonban semmi figyelemre méltót nem mutat. (Ez későbbre maradt.) Csupán két vagy három pont akad, ahol B. ebben a vonatkozásban szakít a hagyománnyal.

2. szvit *kiszenekarra op. 4 (1905–7)*

Ez az első analízis Whitaker jegyzetfüzetében, és kommentárjai összességükben némiképp megalapozottabbak, mint az I. szvit elemzésében. Bevezetőjének néhány hevenyészve papírra vetett mondata arra hívja fel a figyelmet, hogy ez a „kiszenekar” valójában nem oly kicsi és hogy a harmóniavilág „viszonylag egyszerű”. Ez utóbbi megjegyzés töprengésre készíti, vajon mi okozhatta a problémát a mű budapesti, bécsi és berlini előadásán.

Az első tételben, a témák és a fejlesztés alapjául szolgáló motívumok szabványos bemutatása mellett Whitaker leírja a 3/8-os és 2/8-os ütemek kiszámíthatatlan váltakozását, nyomban a partitúra első két oldalán. Később, újra átnézve rövid analízisét, úgy érzi, a tétel kritikusabb kommentálásra szorul, fogalmazványának új, „2 1/2” számmal jelölt lapján például a következő kiegészítő megjegyzést írja:

Ebben a tételben dominál a kromatika, olyannyira, hogy szinte már csömört kelt. A csellószólo második belépése az atonalitás csíráiról tanúskodik⁴³ ... de más említésre méltó dolog nincs. Az alapvető külső benyomás — a „program” impressziója (megadott program nincs, de nem lehetetlen, hogy B. gondolt programra ennél a tételnél) emlékeit felidéző két személy eszmecseréje (az egyiket a csellók, a másikat a brácsák és hegedűk képviselik) ...

A második, Allegro scherzandotétel — jegyzi meg Whitaker — sokkal élénkebb, mint az első, és ez a karakter részben a gyakori szinkópáknak és a rejtett, olykor nyílt ütemváltásokkal járó kísérőfiguráknak köszönhető. Whitaker úgy gondolja, nem csoda, hogy Busoni ezt a tételt választotta berlini előadásra 1909 januárjában. A fugato rövid leírásában a szakasz „nagyon szokatlan” témájánál (10. próbaszámtól) Whitaker merészebbnek tartja a terc-kvart-akkord-párhuzam alkalmazását (a 16. próbaszám utáni 6—8. ütemben), valamint Bartók részletes utasítását a szólóhegedű jellegzetes szűkített szeptim glisszandójához a fugatotéma utolsó belépésénél (a 34. próbaszám utáni 5. ütemtől).

Whitaker a szvit harmadik, Andante tételében Wagner hatásának nyomait fedezi fel: „[Bartók] a basszusklarinét-szóló egy-két kadenciájában teszi ezt nyilvánvalóvá, valamint a vibráló osztott vonósok alkalmazásában, akárcsak a Lohengrinben.” Ezeket a Wagner-hatásokat azután az indító basszusklarinét-szóló 1—2., 5—6. és 10—12. ütemében azonosítja. A „vibráló” vonósok helyét az elemző egyértelműen ugyan nem határozza meg, de nyilvánvalóan a partitúra 4. és 6. próbajele közötti részre gondol. Máskülönben csupán a 3. próbajel utáni 6—15. ütem „atonalitás-színezete” figyelemre méltó. A híres negyedik tételben Whitaker stílusváltozást észlel — a felépítés „egyszerűbb”, az első téma „Bartókhöz képest szokatlanul »homotonális« (azaz diatonikus)”, a zene „pasztorális jellegű” —, a népdal Bartók komoly műveibe kerülésének jelentőségét azonban Whitaker teljes súlyával nem realizálja. Észreveszi azonban az első téma „titokzatos”, erősen kromatikus transzformációját a második témához való átvezetésben (2. próbajel utáni 10—18. ütem). Nagyobb távlatból vizsgálva ezt a „gyönyörű” tételt, Whitaker két tipikus bartóki vonást fedez föl: a hirtelen dúr/moll váltást (példaként az 1. próbajel utáni 7. ütem D-dúr/d-moll váltásra utal) és a pontozott negyedre érkező nyolcad „lökést” sok zárlati mozzanatban (a tétel utolsó előtti harmadik és negyedik ütemét idézi).

A 2. szvitről végső értékelésében Whitaker az 1. szvitnél hatásosabb, és Bartók zeneszerzői fejlődését tekintve jelentősebb műként ír:

A szvit egészében véve színdús, a tételek jól kontrasztálnak és kidolgozásuk leleményes. A harmóniak itt-ott élesek, de másol (különösen a teljes utolsó tételben) olyan egyszerűek és diatonikusak, hogy az ember csodálkozik azon az izgalmon, amelyet a mű bemutatóján keltett. ... A szvit érdekessége a „természetes” és a Két portréval kezdődő kísérleti periódus között elfoglalt helyében rejlik. Egy sor ritmikai és harmóniai fogást ... őriz, amelyek csak a zongoradarabokban jelennek meg újra.

Whitaker elemzése is jelentősebb, mint 1. szvitanalízise. Habár témák sok egyszerű és fontos transzformációit és származékait továbbra sem veszi észre⁴⁵ és óvakodik attól, hogy sokat szójjon a tételek bonyolultabb középső szakaszairól, Whitaker azért világosan megfogalmazott néhány stílusbeli eltérést az (1905-ben komponált) első három, és a negyedik tétel (1907) között, továbbá a korábbi tételek írásmódjában Bartók számos fontos romantikus vonását fedezte fel. S hogy az első tételben egy programot vél fölfedezni, a Két portré op. 5 programjához fűzött megjegyzéseinek fényében különösen érdekes.

Két portré zenekarra, op. 5 (1907—8, hangszerelésének befejezése 1911 táján)

Whitaker beszámolója erről a műről lapos, csupán néhány megjegyzése említésre méltó. Azzal kezdi, hogy sok legenda kering e körül a mű körül, így hát megkérdezte magát Bartókot, hogy kiket rejtenek a címek. Whitaker szerint Bartók így felelt: „Nincs jelentősége. Azt akarom, hogy a művet kizárólag zenei szempontból vizsgálják.” Bartók nem mondott egyebet. Whitakert saját töprengései azonban ahhoz a nem túl eredeti következtetéshez vezetik, hogy egy nő két eltérő hangulatú portréjáról van szó (ezt „az első portré hangszerelésének gyengédségéből” vonja le).⁴⁶

A két tételről szóló beszámoló kellemetlenül szakszerű. Whitaker itt nagyon is észreveszi a mű magyát alkotó témátranszformációt. A legtalálhatóbb megjegyzéseket Bartók hegedűírásmódjának szépsége inspirálta:

Bartók vonószenéjében mindig legjavát adja. A zongora, úgy tűnik, túlzásra csábítja. Paradoxonnal élve, zongoramuzsikája sokszor túlságosan zongoraszerű, ahelyett, hogy *tárgyilagosan* hatásos, vagy elvontan gyönyörű lenne. Ebben az első tételben, akárcsak a vonósnégyesekben, B. líraibban és mámorosabban énekel, mint bárhol másutt.⁴⁷

Négy zenekari darab, op. 12 (1912, hangszerelése 1921)

A Whitaker által elemzett négy háború előtti opusz közül a Négy zenekari darab nyerte meg leginkább tetszését. Itt nem hangoztatja azokat a fenntartásokat, amelyeket Bartók korai műveivel kapcsolatban különböző módokon kifejezésre juttatott. Az op. 12 „csillagó” első tételéről, „harsogó” második tételéről, „bájos” harmadik és „kihívó” negyedik tételéről ír. Sajnos akkortájt nem lehetett alkalma arra, hogy megnézzé Bartók 1911-ben írt operáját, *A kékszakállú herceg váráját*, amely annyira hatott ezekre a darabokra, különösen az elsőre. A tételek közül az első és a másodikat sokkal részletesebben tárgyalja, mint a rövidebb utolsó kettőt.

Az első tétel, Whitaker szerint, teljesen Bartók „későbbi stílusában” íródott. Whitaker jelentős helyet szentel annak leírására, hogyan alkot Bartók elmosódott morajló hátteret, amellyel szembeállítja a kürt főtéma bitonális harmóniáját. Elkápráztatja Bartók atmoszférateremtő zenéje: „közönséges zenei értelemben semmi sem függ össze szervesen. Minden mintegy szívárványeffektusok teremtésére irányul. Az egész tételben nagyon kevés folyamatos melódia van. Az egész csupán csillámló hangszínek és félhomály váltakozása”. Másutt észreveszi Bartók kisszekundós clusterait és pentaton alakzatait. Mégis a második tétel az, amelyben Whitaker szerint Bartók felülmúlja önmagát. A gyors egymásutánban következő utalások Beethoven Kilencedik, Harmadik és Ötödik szimfóniáinak scherzotételeire Whitakert zavarba ejtik, s nyomban felteszi a kérdést: „Vajon az egész dolog Beethoven scherzóiára »utal«?” Ezért kérdezte Bartókot erről a tételről a zeneszerző 1927 októberi londoni látogatása alkalmával:

Azt mondta, hogy a bevezető ütemek ... utólagos kiegészítések, és minden valószínűség szerint a IX. szimfónia öntudatlan emlékei. A többi témában azonban semmiféle »utalást« nem ismert el. Azt mondta, egyáltalán nem volt szándékában Beethoven Eroicájára utalni.

Whitakerre továbbra is nagy hatást gyakorolt a tétel, a témák eredetétől függetlenül, és később fogalmazványához ezt az értékelő megjegyzést fűzte: „E témák némelyikét nagyon ravaszul kombinálja és az egész tétel bámulatosan ügyes és fantáziadús bűvészmutatvány. Nagy előrelépés minden korábbihoz képest.”

A harmadik darab, az *Intermezzo* rövid áttekintése után — „Bartók újabb műveinek egyik legegyszerűbb és legbájosabb tétele” — Whitaker a bonyolultabb *Marcia funèbre* tétellel birkózik. Ez szerinte „emelkedett” és „erőteljes” tétel, olyan megrendítő, mint Wagner *Götterdämmerung*jának gyászindulója és benne, akárcsak abban, „egy istent, nem pedig egy embert gyászolunk.” Whitaker élénk fantáziája szerint egy óriás siratóéneke. Sajnálatosképpen nem ad további átfogó elemzést sem erről a tételről, sem a négy darab együtteséről.

A jegyzetfüzetben számos cikk összefoglalása, rádióközvetítések kommentárja, feljegyzések (néhány közülük nyilvánvalóan interjúk alatt készült) és bibliográfiai listák is találhatóak. Ezek további fényt vetnek Whitaker előtanulmányaira és segítséget nyújtanak a gondolataira gyakorolt hatás forrásainak további azonosításához. Az eredeti jegyzetek közt némi érdeklődésre tarthat számot Bartók Stravinskyval és Kodályval való összehasonlítása, mindkettőt a BBC 1927. június végi rádióközvetítései inspirálták. Meghallgatván egy programot, amelynek keretében Stravinsky saját műveit vezényelte, többek között a Zongoraversenyt (1924) és a *Tűzmadár szvitet* (1910), Whitaker a következő részletes össze-

hasonlítást írta. (Ennek a szakasznak írásakor valószínűleg nem gondolt Bartók Első zongoraversenyére (1926), hiszen ezt csak a következő hónap elején mutatták be Frankfurt-am-Mainban, Angliában pedig csak októberben adták elő.)

Hasonlóság Bartók tematikai anyagához. Szorosan összefogott ritmus. Láthatólag mindkét esetben Keletről származik. A zongoraverseny lassú tétele diatonikusabb (homotonálisabb), mint bármi, amit Bartók utóbbi éveiben alkotott. Strav.[insky] gondolkodásmódja, akárcsak Schönbergé, kontrapunktikusabbnak tűnik. Ritmusa talán rugalmasabb, mint B.-é, de B. harmóniai érzéke erősebb. Str.-nál, több a különböző, egyidejűleg megjelenő karakterisztikus figura, mint B.-nál. Mindketten kedvelik a felépítményt összetartó jellegzetes basszusfigurákat, de harmóniailag természetesen teljesen különböző irányokat követnek. Str. humora pajkosabb, nem oly keserűen gúnyos és zord, mint Bartóké. Str. kevésbé konvencionális hangszerkombinációiban, B. viszont ugyanannyira ura a hangszíneknek.

Str. néha „lágyabb”, mint B. valaha is — vagy helyesebben, lágy pillanatai hosszantartóbbak. B. mintha mindig szégyellené az ilyesmit és amint lehet, véget vet neki.

Mindketten nemzetiségüket azonnal eláruló záróformulákat használnak (ellentétben azzal, amit E. Newman mond).⁴⁸ Str. nagyon kedveli ezt a ritmust:

$\bar{f} \ m \ r | \bar{s} \ r \ d | \bar{f} \ m \ r | \bar{s} \ r \ d$ etc. (a Tűzmadár vége)

Kodály négy dalának rádióközvetítéséből Whitaker nagyon jó benyomásokat szerzett, és nem Bartók javára: „Líráibb és kiegyensúlyozottabb, mint Bartók — helyesebben orthodoxabb (németebb). K. nagyon ügyes a kísérfőfigurák kigondolásában. Minden nagyon helyére illő. Nem bitonális. Olyanforma, mint Muszorgszkij a szavakhoz való hűségében.”

Mindezekből a feljegyzésekből és analízisvázlatokból világos azonban, hogy Whitaker bajban volt. Jó szándékú és meglehetősen fogékony amatőr volt, aki megkísérelte egy hivatalos munkájának elvégzését. Igazi hivatása, a zszurnalisztika, erős kifejezőképességgel fegyverezte fel, amely lehetővé tette impressziói szemléletes tolmácsolását és az épp megfelelő szó megválasztását komplex, néha ellentmondásos jelenségek összegzésében. Ez az ügyesség mindazonáltal nem volt elegendő ahhoz, hogy elpálástolja, alkalmatlan volt részletes zenei elemzésre elkészítésére. És valószínűleg ezen bukkott meg kísérelte, hogy megírja az első átfogó beszámolót Bartók zenéjéről. Erre az analitikus munkára, kevéssel utóbb, sokkal több éleslátással a német zenetörténész, Edwin von der Nüll vállalkozott, akinek 1930-ban megjelent *Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik* című műve kellett, hogy leírassa a babért, mely az első, kizárólag Bartók zenéjének szentelt könyvnek kijár.

JEGYZETEK

¹ Whitaker, Frank (1893, Keighley, Yorkshire — 1962), angol író, zenekritikus, zszurnaliszta. A Daily Mail, Star, Evening Standard és a John o' London's Weekly zenekritikusa. 1924-től 1933-ig a Beckenham Choral Society (Kent) karnagyja. Ez utóbbi társaság az 1926/27-es évadjának prospektusában jelentette be, hogy az addigi tiszteletbeli karnagy (Mr. Coombs) betegsége miatt lemondott és tisztét Frank Whitaker vette át. Élénk érdeklődést tanúsított az angol népzene iránt; az 1930-as években az angol nyelv korrektszónátáról adott ki könyvet.

² Nüll, Edwin von der, *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik* (1930). Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, Halle (Saale).

³ Haraszti, Emil, *Bartók Béla élete és művei* (1930), „Studium”, Budapest. (Angolul: *Béla Bartók. His Life and Works* (1938), The Lirebird Press, Paris.)

⁴ Rác Károly Dezső az I. világháború előtti években volt Bartók tanítványa a Zeneakadémia zongora tanszakán. A Hungarian Telegraph Correspondence Bureau (később: Hungarian Telegraph Bureau — News Agency) sajtóreferense volt 1966-ban bekövetkezett haláláig.

⁵ Rác 1925. december 3-i, Bartóknak írt kiadatlan levele. MTA Bartók Archívum, 3477/160. „A napokban beszéltem Fred [sic] Whitakerral, a Star szerkesztőjével, akit a nyáron volt szerencsém Tanár Úr jóindulatába ajánlani. ...”

⁶ Az angol cikk megfelelő passzusa: „I mentioned Bliss and Lord Berners. 'But they are a joke, are they not?' he asked. Poulenc and his school cropped up. 'Ah!' he said, with a mischievous smile 'they started by being simple, and they have ended by being simpletons.' But when we came to Stravinsky his enthusiasm flared up at once. 'The greatest of the moderns', he said. 'In my opinion 'Le Sacre du Printemps' is a work that will live.' He praised highly the technical skill of Schönberg, but thought he lacked Stravinsky's inspiration. I

was interested to know if he had any difficulty in reading the scores of these fellow pioneers, and he confessed he studied 'Le Sacre du Printemps' first from a pianoforte score. 'As a rule', he added, 'I do not find Stravinsky too hard. Schönberg — yes. He is very, very complicated sometimes.'

⁷ Rácz nagy energiával látott hozzá egy Bartók-est szervezéséhez. Hubert J. Foss, az Oxford University Press szerkesztője, Frank Whitaker és a Magyar Külügyminisztérium nyújtottak segítséget. A British Broadcasting Corporation 1926-ban kezdeményezett hangversenyciklusának keretében akarta beilleszteni a programot, amely sorozat az európai zenei irányzatok megismertetését célozta. A hangversenyt 1927. március 15-re tervezték, Bartók és Basilides Mária közreműködésével. Músortra tűzték — többek közt — Bartók új, 1926-os zongorasonátáját és az Ady-dalokat. A hangversenyt Bartók megbetegedése miatt nem tarthatták meg. A BBC késznek mutatkozott a koncert elhalasztására, de az újonnan javasolt terminus Bartóknak — hangversenykörülményei miatt — nem felelt meg. Létrejött azonban Basilides Mária önálló dalesteje. Bartók BBC hangversenyére csupán 1927 októberében került sor, amelyen — a Rácz által már két éve javasolt — I. zongoraversenyt adták elő (Ld. Valkó Arisztid, *Bartók Béla tervezett londoni hangversenyének levetéltári háttere*. Magyar Zene 18 (1977), 99–105. o. — Gillies, Malcolm, Bartók in Britain. Clarendon Press, Oxford (1989) 67–69. o.

⁸ 'A visit to Béla Bartók'. *Musical Times*, 67. kötet (1926) 220–3. o.

⁹ Kiadatlan levél. BL Add. MS 51023 B/131

¹⁰ A *Budapesti Hírlap* 1926. március 21-i (66. sz.) száma *Irodalom és Művészet* rovatában ezt olvashatjuk: „(Angol lap Bartók Béláról.) *Londonból* jelentik: *Frank Whitaker* London legelkelőbb folyóiratában, a *Musical Times*ben hosszabb tanulmányt írt *Bartók Béláról*. A tanulmányban közvetlen meleg szavakkal ír azokról a benyomásokról, amelyekkel benne *Bartók* egyénisége került. Azután ismerteti *Bartók* pályáját és azt a nagy jelentőségű munkát, amelyet a magyar népdalok felkutatásával végzett. Részletesen ismerteti azokat a nehézségeket, amelyekkel Bartóknak stílusának újszerűsége miatt meg kellett küzdeni, s őszinte elismeréssel adózik azért a nagy erkölcsi erőért, amellyel a kitünő muzsikus kitarított önmaga mellett.”

¹¹ 1927. június 18. BL Add. MS 51023 B/126–9

¹² Memorandum of agreement. BL Add. MS 51023 B/118–20. Másolatban.

¹³ Rácz 1926. aug. 3-i és aug. 4-i, Whitakernek írt kiadatlan levelei. BL Add. MS 51023 B/133; BL Add. MS 51023 B/134

¹⁴ BL Add. MS 51023 B/44–45

¹⁵ 'The Most Original Mind in Modern Music', *Radio Times*, 1932. február 26., 504. o.

¹⁶ Ifj. Bartók Béla: Apámról. Zenetudományi tanulmányok III. Liszt Ferenc és Bartók Béla emlékére. Akadémiai Kiadó, Budapest (1955), 283. o.

¹⁷ Kiadatlan levél. Bartók Péter gyűjteménye, Homosassa, Florida. Fotókópiája a budapesti Bartók Archívumban.

¹⁸ Kiadatlan levél. BL Add. MS 51023 B/141

¹⁹ Kiadatlan levél. BL Add. MS 51023 B/142

²⁰ Kiadatlan levél. BL Add. MS 51023 B/143

²¹ Gosse, Edmund Sir (1849–1928) angol kritikus, esszéíró, költő.

²² Kiadatlan levél. BL Add. MS 51023 B/135

²³ Kiadatlan levél. BL Add. MS 51023 B/132

²⁴ Kiadatlan levél. BL Add. MS 51023 B/136

²⁵ 1927. jan. 10-i, kiadatlan levél. BL Add. MS 51023 B/137

²⁶ Kiadatlan levél. BL Add. MS 51023 B/139

²⁷ Kiadatlan levél. BL Add. MS 51023 B/138

²⁸ Kiadatlan levelek. BL Add. MS 51023 B/123; BL Add. MS 51023 B/124

²⁹ Kiadatlan levelek. BL Add. MS 51023 B/128; BL Add. MS 51023 B/129

³⁰ The Monthly Musical Record, 52 (1922), 30–32. o. BL Add. 51023 C/34–35

³¹ The Listener, 1934. máj. 23., 883. o. BL Add. 51023 C/94

³² The Chesterian, 1922. ápr. BL Add. 51023 C/50–53

³³ Radio Times, 1928. máj. 18., 285–6. o. BL Add. 51023 C/92

³⁴ The Radio Times, 1934. máj. 18., 518. o. BL Add. 51023 C/95

³⁵ BL Add. 51023 C/104–108. — Eredeti német közlése: Musikblätter des Anbruch, III (1921)

³⁶ Kiadatlan levél. Bartók Archívum, Bp. BH–1970

³⁷ Eredeti angol szöveg: "It is fitting that Hungary, that land of turbulent spirits, should have produced Béla Bartók. You detect the type at first glance—the lean, tense frame, the flying white hair that only some fugitive studio photographer has succeeded in taming, the wild, bright eye that no one will ever tame, all tell of the born fighter—the man whose faith in himself is unquestionable, who is not indifferent to the world's opinion, but who will not go an inch out of his way to woo it. One of Bartók's publishers once said to me sadly: 'If only Bartók would write another string quartet like the first we would all fall on his neck. We have told him so many times, but he won't do it.' How often one hears this sort of thing of any superior who makes progress, as if inspiration were only another name of duplication. If Bartók were capable of writing another quartet like the first he would believe it was frustrating his art to attempt it." — BL Add. MS 51023 B/33.—Ld. Gillies, Malcolm, op. cit., 97–98. o.

³⁸ Kodály, Gray és Wellesz írásai az Universal Edition *Musikblätter des Anbruch* folyóiratának 1921. márciusi „Bartók” számában található (3. évf., 5. szám).

³⁹ Bartók maga ugyanezért, t. i. a népzenei hatás megértésének hiányáért bírálta Graynek a *Sackbut*-ben megjelent eredeti cikkét (1. évf. [1920–1], 301–312. o.). Ld. Bartók Philip Heseltine-nek 1921. január 8-án írt, kiadatlan levelét (Louis Szathmáry gyűjteménye, Chicago).

⁴⁰ Kiadatlan levél. Bartók Péter gyűjteménye, Homosassa, Florida. Fotókópiája a budapesti Bartók Archívumban.

⁴¹ Nevezetesen Whitaker nem veszi észre a tételközi témátranszformációkat, amelyek pedig már csak az önmaga által kiírt példák alapján is nyilvánvalóak lehettek volna számára. Ezek a transzformációk igen fontosak a mű egységének megértéséhez és fontos szerepet játszanak Bartók saját 1. szvitелеmzésében. Ld. *Bartók Béla írásai*, 1. kötet. Szerk. Tallián Tibor (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 51–5. o.

⁴² Whitaker megállapítását, miszerint Bartók „elsőrangú melodista”, saját szvitalelemzése nem támasztja alá. A megállapítást, megfelelő kliséként, egyszerűen átvette Cecil Gray írásából. Bartók maga külön kiemelte, milyen dallamalkotói készséget tulajdonít neki

Gray. Ld. Bartók 1921. január 8-i, édesanyjának írt levelét. (*Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla. Budapest, Zeneműkiadó, 1981. 312–3. o.)

⁴³ 1. próbaszám utáni 4. ütemtől. Whitaker valószínűleg a prominens g-cisz és g-desz tritonusokra alapozta ezt a következtetést.

⁴⁴ Whitaker az angolkürtszóló bizonyos szakaszaira gondolhatott a *Trisztán és Izolda* III. felvonásának kezdete táján és Beckmesser „dalaira” a *Nürnbergi mesterdalnokok* II. és III. felvonásában.

⁴⁵ Ld. Bartók saját analizisét, Tallián szerk., i.m. 57–60. o.

⁴⁶ Whitaker nem veszi észre azt a fontos tény, hogy az idealizáló és torzító tendenciák inkább a zeneszerző személyiségében, mintsem nólakjában rejlenek.

⁴⁷ Feltehetőleg ismét Grayre támaszkodik a vonós írásmódról mondottakban és a paradoxon alkalmazásában egyaránt.

⁴⁸ Ernest Newman (1868–1959), brit zenekritikus és sport-komentátor, akkoriban a *Manchester Guardian* és a *Sunday Times* munkatársa.

BIELICZKYNÉ BUZÁS ÉVA:

SZÁMVETÉS A MAGYAR RÁDIÓ ÉS AZ ÚJ MAGYAR ZENE ÉVTIZEDEIRŐL

BESZÉLGETÉS SÁRAI TIBOR, SZŐLLŐSY ANDRÁS, HIDAS FRIGYES, SOPRONI JÓZSEF ÉS LANG ISTVÁN ZENESZERZŐVEL

„Mind akik békére vágytok,
néztek az igazságot.”

A zeneszerzőkkel való interjúra szomorú aktualitás miatt került sor.

1988. október 17-én magnóra rögzítettem egy beszélgetést a már súlyosan beteg Lehel Györggyel, a Rádiózenekar karmesterével (Magyar Zene, 1990/4. szám). A kortárs magyar zeneszerzőkkel való emberi- és munkakapcsolatáról mondott „búcsúbeszédet”. Éreztem, hogy a témáról alkotott kép úgy lesz kerekesebb egész, ha a dirigens által leginkább emlegetett zeneszerzők is megszólalnak. Amikor a találkozásokra sor került, akkor már Lehel Györgyre „emlékezni” kellett. Magyarországon pedig a változások szele fúj.

Igy a „Számvetés” az elmúlt 40 évre is vonatkozik.

SÁRAI TIBOR: „AZOK AZ 50-ES ÉVEK...” (1989. X. 25.)

Sárai Tibor egyike azon keveseknek, akiket még meg lehet kérdezni arról, hogy hogyan is voltak azok az 50-es évek a Magyar Rádióban. Arra kértem, hogy beszéljünk erről.

Miközben a lakása felé igyekeztem, eszembe jutott egy régi emlékem. 1961-ben a zeneakadémiai szolfézs és összhangzattani vizsgámon ő volt a vizsgabizottság elnöke. Emberi „aurája” olyan jóindulatot sugárzott felém, amitől eltűnt a vizsgadrukkom. Mindegyik hangzaton — amit leütöttek a zongorán — biztosan meghallottam, leénekeltem. A jeles mellé elnöki dicséretet is kaptam. Visszamenőleg én a tanár úrnak adnék hasonlót. Hiszen ahhoz is talentum kell, hogy a tanár a maximumot tudja kihozni a tanítványból. De ez csak egy jellemző kis példa. A nagy eseményeket a történelem produkálta, ahol a helytállásból, az emberséges, etikus magatartásból sokszor jelesre vizsgázott Sárai Tibor.

— Ezek közül most az 50-es éveket emelném ki, hiszen Ön akkoriban a Rádióban dolgozott, mégpedig vezetői beosztásban. Hogyan került sor erre? Jelentkezett, vagy valaki hívta?

Nem. Abban az időben az ilyen dolgok párthatározat alapján történtek. Tehát párthatározat alapján kerültem a Rádióba. Először 1949 májusától szeptemberig voltam ott. Majd Szirmai István, a Rádió akkori elnöke közölte velem az újabb párthatározatot, mely szerint a Népművelési Minisztériumban kapok feladatot. Aztán Révai József adta tudtomra a következő utasítást, hogy újra visszamegyek a Rádióba. Ez alkalommal 1950-ben a Műsorigazgatóságon, majd fegyelmi büntetés miatt egy fokkal alacsonyabb beosztásban, a zenei főosztály vezetőjeként dolgoztam 1951 és 1953 között. Szóval ezek az intézkedések nem állami vonalon történtek, hanem a Pártközpont megfelelő osztályain.

— Mind a zenetörténészek, mind a közvéleményezt a korszakot zsdanovizmusnak nevezi.

1948-ban a Szovjet Kommunista Párt hozott egy határozatot a zenéről. Ennek az előkészítője és előadója Zsdanov volt. Azért ezt Zsdanovi határozatnak nevezték akkor is, most is. De ez egy hivatalos határozat volt.

— Mi volt ennek a párthatározatnak a lényege?

Vezető szovjet muzsikusokat, tehát a világon mindenütt ismert zeneszerzőket, mint például Sosztakovicsot, Hacsaturjánt, Prokofjevét és másokat keményen megbíráta ez a határozat. Hogy a polgári formalizmus útján haladnak, hiszen a zenekarból sikolyok, zörejek szólnak, nem harmóniák, nem dallamok. Ez pedig a népnek nem kell.

— *Értett-e a zenéhez Zsdanov?*

Arról hallottunk, hogy Zsdanov, amikor az SZKP Politikai Bizottságától megkapta a feladatot, akkor elkezdett tanulni összhangzattant, formatant stb. Tehát foglalkozott a zenével, csak hát igen gyatra eredményre jutott.

— *A határozat negatív hatása mégsem maradt meg a Szovjetunió határain belül.*

Bizony nem. Sőt, ennek a határozatnak óriási hullámai voltak az egész világon. Így hazánkban is. A Magyar—Szovjet Művelődési Társaságban volt egy nagy ülés, ahol sokan elmondták a véleményüket. Többek között Kodály is felszólalt, azzal támogatva a határozatot, hogy ő immár 30 éve harcol azért, hogy a zeneszerzés a népi gyökerekből táplálkozzék.

— *Milyen következményei voltak a Rádióban?*

Bizonyos szovjet delegátusok jöttek hozzánk. Többek között egy Csulaki nevű zeneszerző, a tömegdalairól annak idején híres Novikov és Zaharov, a Pjatnyickij együttes zenei vezetője. A Rádióban ebben az időben már a nagy lakklemezen kívül kezdték használni a magnót is, amivel például magyar műveket rögzítettek. Ezeket a Zeneművész Szövetség tagjai a szovjet kollégákkal együtt meghallgatták. Bizony a „vendégek” a magyar zeneszerzők legjobb műveit is élesen bírálták.

Ott ültem én is a 6-os stúdióban, amikor Veress Sándor Hegedűversenyét is formalistának bélyegezték. Az hiszem, ez volt az egyik oka Veress Sándor elkeseredettségének. És amikor hivatalosan kiküldték a Római Magyar Intézetbe, nem jött vissza, hanem nyugaton telepedett le.

— *Őn aktívan benne élt a „Savergyán ügy” folyamatában. Hogyan is történt?*

A zsdanovi határozat a viták középpontjában volt ezekben az években, persze értelmiségi, főleg zenész körökben. Ilyen szituációba kell elhelyezni a Savergyán ügyet.

— *Tudták-e, hogy ki volt ez a Savergyán?*

Savergyán egy kis könyvben magyarázta és indokolta a zsdanovi határozatot. De se előtte, se utána senki sem hallott róla. Tehát ahogy említettem, az egész ügy a levegőben volt. Ezért nem lehet rossz néven venni, hogy Szirmai István, a Rádió elnöke egy, a Rádió vezetőiből álló Műsorülésen felvetette, hogy ezzel az anyaggal a Rádió műsorában is foglalkozni kell. Mi akkor harcoltunk ellene, azzal, hogy nem oдавáló. De ilyen esetekben mindig elhangzott egy bizonyos mondat: „Manyika írja!”. Manyika volt a titkárnő, aki a Műsorülések jegyzőkönyveit készítette. „Manyika írja: Határozat. Kötelezzük a zenei osztályt, hogy a Savergyán könyvet folytatásokban a műsorban leadja.” Mit volt mit tenni? A parancs az parancs. A sorozat elkezdődött.

Abban az időben én Műsorigazgatósági tagként a fontosabb zenei műsorok szuperlektora voltam, Lehel György a komolyzenei osztály vezetője, Devecseriné Huszár Klári pedig ennek a műsornak szerkesztője. Tehát három fórumon ment keresztül az anyag, mire adásba került. Egy hiba mégiscsak becsúszott. Mert én kihúztam egy olyan mondatot, ami Sosztakovicsra nézve nagyon sértő volt. De a javított példány valahogy elkallódott, nem lett továbbvezetve, és az adásban elhangzott ez a mondat is. Ennyi hiba valóban történt. De a lényeg az volt, hogy főnökségi határozatnak tettünk eleget, amikor ezt a sorozatot leadtuk. Mindaddig, amíg jött egy felháborodott hangú levél, amely hihetetlennek tartotta, hogy ilyen műsor a Magyar Rádióban hangzik el. A levélíró azt hitte, hogy a Szabad Európa Rádió szól, amikor ilyen módon bírálják a legjobb szovjet szerzőket. Micsoda dolog ez?

Ekkor aztán kitört a botrány és megkezdődött a fegyelmi vizsgálat. Az ember örült, hogy az ilyen dolgot megúsza valahogyan. Mind a hármunkat, akiknek a műsorral kapcsolatosan szerepünk volt, megbüntettek. Engem és Lehel Gyurit egy fokozattal lejjebb tettek a ranglistán. Egysítették a három zenei osztályt, (a komolyzenei, a könnyűzenei és a műsorlebonylítási osztályt, ez utóbbihoz tartozott a hangszalag és lemeztár). Az így kialakult

Zenei Főosztálynak lettem a vezetője, Lehel György pedig a komolyzenei rész főszerkesztője. Huszár Klárit sajnós, azonnal kirúgták a Rádióból.

— *Mi volt erről Szirmai véleménye? Nem hivatkoztak az előírt határozatra?*

Nem! 1951-ben ilyen nem lehetett csinálni. Akkor már olyan helyzet volt a Rádióban, hogy folyton körülnéztünk, ki van még ott. Annyira vitték az embereket. Egyszer például az NDK Rádió igazgatója volt nálunk vendégségben. Az ő tiszteletére a Gellértben vacsoráztunk. Én Újhelyi Szilárd mellett ültem, aki a Műsorigazgatóság vezetője volt. Egyszer csak a pincér odajött. Hallottam, amikor azt súgta, hogy Újhelyi elvtárs telefonon keresik. Kiment és többet nem láttunk.

— *Nehéz dolga lehetett, a zenei főosztály vezetőjeként is.*

1951 és 53 között a Rádióban főosztályvezetőnek lenni rettenetes volt. Mindenre figyelni kellett. Például arra, hogy milyen prózai műsor után következik a zene. Hiszen mindennek politikai jelentősége volt. Emlékszem, hogy rendkívül nagy propagandát csináltak a tarlóhántás ügyében. Mintha a parasztok nem tudták volna, hogy meg kell csinálni. De a nagy kampány jellegű előadás után következő népzenei műsor első száma ez volt: „Ne menj rózsám a tarlóra...” Öt perc múlva már Rákosi telefonált.

Május 1-jén pedig hajnalban ott kellett lennünk az adón, Szirmainak is, nekem is. Még az időjárás-jelentést is meg kellett változtatni. Mert május 1-jén nem lehetett felhősödés. Még ha ömlött az eső, akkor is azt kellett mondani, hogy ragyogó napsütés van. Nekem pedig a megfelelő zenei számokat kellett feltenni a korongra, hogy az optimista, vidám hangulat biztosítva legyen.

A Rádió műsorában művészi szempontok alig jöhettek számításba. Nagyon kellett őrködni azon, hogy mégiscsak hangozzanak el olyan művek is, amelyek a zeneművészetet reprezentálják.

— *Arról hallottam, hogy az Ön eltávolítása nagyon gyorsan zajlott le. De mi volt az oka?*

Ez 1953 februárjában történt, amikor egy egész csoportot eltávolítottak. Ezt megelőzően, néhány héttel korábban a Rádió különböző vezetőit hívták Szirmai Istvánnak, a Rádió elnökének a szobájába. Rákosi öccse, Bíró Zoltán várt bennünket, és közölte, hogy gazdasági természetű szabálytalanságok történtek Szirmai Istvánnál, ezért most elviszik. Ezt vegyük tudomásul. (És pang ...) Elvitték.

Ezután volt egy műsorülés, amelyet szintén ez a Bíró Zoltán vezetett. Kérdezte, hogy ki a zenei osztály vezetője. Jelentkeztem. „Maga meg van örülve, hogy a magyar népnek Beethoven-szimfóniákat ad?” Erre kértem egy kihallgatást, hogy ne itt a nyilvánosság előtt beszéljünk erről. Ezt meg is kaptam tőle, ahol ismét kifejtette, hogy ez abszurdum, Beethovenól csak egyet lehet adni, a Skót bordalt. Hogy miért, azt nem tudom. Szerintem ez volt az egyetlen, amit ő ismert. Én akkor azt mondtam, hogy „Bíró elvtárs, ne vegye rossz néven, ezt nem hajtom végre”. Ezután már várható volt a kirúgásom.

Engem, és dr. Enyedi Györgyöt, a zenei osztály kiváló lektorát együtt hívtak. Különösebb indokolás nélkül közölték, hogy hagyjuk el az épületet. Enyedi dr. még félig viccesen mondta, hogy neki van egy ebédjegye, azt még hadd egye meg. Szigorúan válaszoltak, hogy nem is ebédelhet meg, hanem félórán belül hagyjuk el a Rádiót. Később tudtam meg a nagy sietség okát: már összehívták az úgynevezett röpgyűléseket, melyeken bejelentették, hogy eltávolították a nép ellenségeit. Ezek mi voltunk.

— *Szelényi Anna, a zenei osztály titkárnője úgy mesélte, hogy Ön bement a szobájába, vette a kabátját és azal búcsúzott, hogy „Na én ide többet nem jövök”.*

A kínos az volt, hogy fogadónap lévén, többen vártak rám. Éppen Polgár Tibor következett, aki bejött volna hozzám. Kénytelen voltam neki azt mondani, hogy „Tibikém, ne haragudj, de nekem most el kell mennem, de úgy, hogy nem jövök többé vissza”.

— *A távozása után mi történhetett a zenei osztályon?*

Én bizony nem nagyon figyeltem már erre. Nyolc hónapig voltam állás nélkül. Az volt a fő gondom, hogy valahogy kenyeret tudjak szerezni a családom számára.

— *Mihez tudott kezdeni? Tanítani?*

Az csak később volt. De addig is meg kellett tudni élni valamiből. Például a Népművelési

Intézet vidékre küldött zsűrizni, vagy meghallgatni valamilyen zenei műsort. A 31 forintos napidíj volt a keresetem, ami akkor még ért valamit. Ezt persze nem költöttem el, mert a feleségem készített egy kis ennivalót. Így a pénzt haza tudtam vinni. Néha a Zenei Alap is adott valami támogatást. Ez így ment egészen szeptemberig, amikor Kodály Zoltán javaslatára Sándor Frigyes, a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola igazgatója felvett szolfézs tanárnak.

— *Hogyan tudta mindezt idegileg, egészségileg elviselni?*

Nagyon nehezen. Amíg a Rádióban dolgoztam, minden reggel elköszöntem a feleségemtől, mert nem volt biztos, hogy hazajövök-e. De ha az egész életen át tartani kell a feszültségeket, akkor idős korra gyorsabban romlik az ember egészsége. Túl vagyok már az infarktuson is. Sok mindent átéltem az életemben, a deportálástól kezdve a fronton való aknaszedésig. De a rémálmaim nem erről szólnak, hanem arról, hogy a Rádióban vagyok 1951-ben.

— *Említette dr. Enyedi György nevét. Ma már kevesen tudják, hogy ki volt ő.*

Nagy tekintélyű, kiváló muzsikus volt. A Lipcsei Egyetemen szerzett zenei doktorátust. Amikor Otto Klemperer Budapesten vezényelt, ragaszkodott ahhoz, hogy Enyedi dr. jelen legyen a próbáin. Időnként hátra fordult, s jellegzetes hangon kérdezte: „Herr Enyedi, alles in Ordnung?” Rendben van ez? Mert Enyedi még az óriási zenekari apparátusban is meghallotta, hogy pl. a 3. oboa egy kicsit sok.

Enyedi hosszú ideig dolgozott a Rádióban. 1948-ban még osztályvezető volt, később pedig zenei lektorként működött. Esztétikai fogantatású ember lévén, ez volt az ő igazi területe. Az élvonalbeli zeneszerzők szívesen fordultak hozzá. Segített is mindenkinek a hibák korrigálásában. Szóval ő kiváló munkát végzett az új magyar művek lektorálásával kapcsolatosan — amíg hagyták.

— *Ha muzsikus társaságban az etikus magatartásról esik szó, szinte legendaként emlegetik Lajtha László, Kókai Rezső és Sárai Tibor nevét. Mert amíg Önök a Rádióban vezetőként dolgoztak, addig a zeneműveik nem hangozhattak el a műsorban. Ez talán egy kicsit túlzás lehetett, hiszen így a közéleti ember ellene volt zeneszerzői mivoltának.*

Az biztos. De esetleg nem kellett volna vállalni a közéleti szereplést. Visszatetsző dolognak tartom, hogy amikor valaki vezetői pozícióba kerül, akkor zeneszerzőként is ismertebbé válik. Azáltal, hogy művei többször hangzanak el, mint ahogy azok értéke indokolná. Másrészt a beosztott szerkesztők számára sem szabadna olyan szituációt teremteni, hogy a darabok gyakoribb műsorra tűzésével udvarolhassanak a főnöknek, bizonyos előnyökhöz jutás reményében.

— *Mégis, mikor vezetett vissza a zeneszerző Sárai Tibor útja a Rádióhoz?*

Sztálin halála után már bizonyos enyhülés következett a politikai életben. Így 1954-ben például a János vitéz jeleneteket és különböző zenekari kíséretes gyermekórusaimat is felvették. De tulajdonképpen csak 1956 után kezdődött az igazi együttműködés ezen a téren.

— *Mint zeneszerző elégedett-e a Rádió működésével?*

A Rádió az egyetlen fórum, amelyik a kortárs magyar zenével törődik. Amit a többi zenei intézmény csinál a hangversenyrendezés ügyében, az csak a statisztikájukat javítja. A kortárs zenét gettószerűen elkülönítik a zenetörténet folyamától. És ezzel a módszerrel szinte elidegenítik a közönséget a saját kora zenéjétől. Helyesebb lenne a többi zeneművel együttesen megszólaltatni. Általában olyan zenei közegben élünk, ahol kegyes szívességnek számít a műveinket bemutatni.

— *Lehel György karmester kivétel volt.*

Valóban Lehel György pályájának művészi célkitűzése volt, hogy kortársai muzsikáját megszólaltassa. Sőt, ha tehetné, akkor hazai koncerteken és külföldi turnékon is műsoron tartotta. Most, hogy beszélünk róla, eszembe jutott az ő első hangversenye. A Puskin u. 4. szám alatt, a Közlekedési Dolgozók Szakszervezetének zenekarát dirigálta 1946-ban — húszévesen — mielőtt még a Rádióba került volna. Én és a többi barátja mind ott ültünk és drukkoltunk neki, hogy sikerüljön. Azért teszek erről említést, mert ott már magyar művet

is vezényelt. Kadosa Pál József Attila kantátájából két tételt. Most visszatekintve úgy érzem, egy életre szóló hitvallást szimbolizált, hogy így indult a pályája.

— *Barátságuk egy életre szól.*

Barátságunk különösen akkor mélyült el, amikor már mind a ketten a Rádióban dolgoztunk. S együtt kellett az előbb említett viharokat kiállnunk és közösen elhárítanunk, már amennyire tudtuk! De egymás megbecsülése megmaradt mindvégig. Nem fogom elfelejteni azt a szombat estét — 1989. szeptember 23-át — amikor utoljára beszélünk telefonon. Hallhatóan nehezeze esett a légzés. Tisztában volt a helyzetével. Elköszönt. Minden érzélgősség nélkül. Amikor az ezt követő kedden reggel Judit húga jelentkezett az elmúlt éjszaka végzetes hírével, akkor értettem csak meg, hogy a telefonon keresztül nem elköszönt, hanem elbúcsúzott. Végleg.

Lehel Györgynek nemcsak műveim hiteles tolmácsolását köszönhetem, hanem azt is, hogy jelenlétével, szeretetével enyhítette számomra a nehéz idők megpróbáltatásait.

— *Lehel György az új művek bemutatásával kapcsolatosan így nyilatkozott Önről: „Most már szeretnék azoknál a barátaimnál maradni, akik a legközelebb állnak hozzám. És így jutunk el Szőllősy Andráshoz. Akinek szintén jelentős darabjait mutattam be. Hozzá rendkívül szoros lelki kapcsolat fűz.”*

Hogyan kezdődött ez a barátság?

A pályám kezdetén, nagyon sok alkalmi- és kísérőzenét írtam a Rádió számára. Olyan egy-kétezer forintos munkákat. Akkor még Lehel Gyuri is kezdő karmester volt, tehát többé-kevésbé ő dirigálta ezeket. Egy ilyen felvétel szünetében elkezdtünk beszélgetni. Hamarosan kiderült, hogy egyformán gondolkoztunk a zenéről, az irodalomról, képzőművészetről, egyformán gondolkoztunk a világról. És ez az egyformán gondolkodás az idők folyamán rendkívül szorosá fűzte kapcsolatunkat.

Számomra ez a barátság azt a bizonyosságot is jelentette, hogy ha egy új kompozíció kottáját Lehel György kezébe leteszem, akkor ő azt hallja ki belőle, amit én szeretnék, hogy ő kihalljon. A kották mögé tudott látni, világos volt számára, miért írtam meg valamit, mit akarok vele mondani. És ő ezt kibányászta a zenekarból. Ha az ember sok karmesterrel dolgozik életében, akkor tudja igazán, hogy ez milyen nagy dolog.

— *Lehel Györgyöt idézem ismét: „Szőllősy András megtisztelt még azzal is, hogy az 50. születésnapomra a Lehellet című concertót írta, és egy gyönyörű ajánlással adta nekem.”*

Meghatóan szép gesztus, hogy Ön megírta ezt a művet, és olyan címet adott neki, amiben benne van Lehel neve is. Hogyan jutott eszébe ez az ötlet? S mi volt az ajánlás?

Valamelyik darabomnak a lemezfelvételét csináltuk, úgy emlékszem, hogy a pasaréti református templomban. Utána megittunk egy kávé a közeli eszpresszóban. Beszélgetés közben azt mondta Gyuri: „holnapután leszek 48 éves”. Mire én: „az 50. születésnapodra írok neked egy Lehelletet, hogy ki ne fogyjon belőled a szusz!” — Ennyi volt az ötlet. S ha egyszer megígértem, meg is írtam.

Abban az időben különösen izgatott az a dolog, hogy lehet-e művet írni úgy, hogy mind a 12 hang egyszerre szóljon, az egész darab folyamán. Ezt a komponálási módot próbáltam meg ebben a concertóban. És valóban, az első taktustól az utolsóig az összes hang egyszerre szól. Mind a 12.

A Lehellet kéziratára aztán írtam egy hosszú, furcsa ajánlást, régies magyarsággal és helyesírással.

A gesztusról pedig csak annyit — egy zeneszerző nem tudja mással kifejezni a szeretetét, mint azzal, hogy ír egy darabot, vagy ajánlja valakinek. Így írtam és ajánlottam ezt a darabot Lehel Györgynek.

— *Volt-e Önök között valami részletesebb megbeszélés, vagy műhelymunka egy új mű betanulásánál, felvételénél?*

Soha. Átadtam a partitúrát, aztán ő értesített, hogy mikor van a felvétel. És akkor elmentem. Előfordult persze, hogy közbeszóltam: Gyurikám, ezt a dolgot így, vagy úgy szeretném. Néha ebben-abban ellenkeztünk is. De ő megindokolta, hogy mit miért csinált. Egy szóval neki elképzelése volt a darabról, amit meg is valósított. A szólampróbákat is rendszerint maga vezette. És újra és újra, még egyszer és még egyszer próbálta. Ha valami mégsem úgy sikerült ahogy kellett volna, az nem rajta múlt. Mert mire Gyuri a szólamokat lecsiszolta és összerakta, hogy abból egységes dolog jöjjön ki, addigra már túl is voltunk azon a próbaszámom, amit egyáltalán meg lehet adni. Nem kívánhatom, hogy egy új darab felvételére adjanak még száz próbát. A Rádió nagyüzem, amelyiknek meg vannak a maga kötöttségei. Persze, amikor Molnár Antalék a Waldbauer vonósnégyessel Bartók I. vonósnégyesét bemutatták, akkor 280 vagy nem tudom mennyi próbát tartottak. Csakhogy ők elhivatottak voltak, hittek abban a zenében, és jól akarták előadni. Mert egy új darab mindig olyan, amelyennek a karmester, vagy előadó megmutatja. Egy Beethoven-szimfóniára mondhatom azt, hogy rosszul játszották. De egy új darab előadását nincs mihez viszonyítani. Senki sem tudja, hogy milyen. Lehel Gyuri tolmácsolásában én mindig úgy érez-

szólósy:

LEHELLET

(Y CACCERO)

avagy változatos és ricercatós
az Isten éntessen Thematá, melynek
régies monitjeic mégis felsorakoznak
minő az öfves hangoc, melyeknek
szüntelen zúgásuc azét zengedez,
mert minő emc hangoc köfönteni
éhejtjac az felpár éves

Mestert,

kite ez darab iója szintén az
öfves hangokhoz tárnulván
tízta sírból, negy-negy
szertettel köztönt

Buda városban A.D 1976, die 10. Februaris

és külön közzétételre szándékosan

1976. 5. 27.

tem, hogy a kompozíció olyan. Hihetetlen érzéke volt ahhoz, hogy a legkevesebb próbával is eltalálja a lényegét. Megformálta az arányokat, összefogta, darabot csinált a hangokból.

— *Ha tudta azt, hogy a Rádiózenekar fogja bemutatni a készülő új művét, akkor a komponálás közben számolt-e az ottani lehetőségekkel?*

Én mindig a Rádiózenekarban gondolkodtam. Ezzel a zenekarral éppen a korai kísérőzenék miatt sokszor voltam kapcsolatban. Úgyhogy nagyon jól tudtam, hogy mit tud az I. hegedűs, mit tud a II. hegedűs, a klarinétos, az oboás. Ahogy tudtam igyekeztem testre szabni a szólamokat. Mindaddig, amíg el nem rugaszkodtam. És akkor jött a klarinétos, vagy más, hogy ezt a szólamot nem lehet eljátszani. Egy kis vita után aztán megegyeztünk. Pedig igazán nem kerestem a különleges fogásokat és hatásokat. Mert eljátszható darabokat szeretnék írni. Hiszen a mi zenekaraink általában nincsenek felkészülve a különleges igényű művek előadására. Az olvasásnál már rendszerint baj van. Aztán az együtthangzásnál. Egy Beethoven-szimfóniánál minden zenekari tag tudja, hogy mekkora diminuendót kell csinálni ahhoz, hogy a fontos szólam kijöjjön. Mert ezt már sokszor hallotta, sokszor játszotta. De az új darabnál már kísért a bizonytalanság. Még a legjobb zenekaraink sem alkalmasak mentálisan arra, hogy egy egész koncerten új műveket játsszanak, mint ahogy a „Korunk zenéje” sorozatban olykor előfordul.

A Rádiózenekarnál jobb a helyzet. Először is a zenekaraink közül a legjobban olvasnak. Hozzá vannak szokva. Kísérőzenéken és másokon jól begyakorolták. Ezért lehet az, hogy a Rádiózenekar első olvasása olyan, mint a többi nagyzenekarunk harmadik próbája. Ezt is Lehel György nevelte beléjük. És ő nevelte a zenekarba azt a tisztességet is, hogy sosem finctorog, hogyha új zenét játszik. A Rádiózenekarban ezt sohasem éreztem.

A régi boldog időkben, amikor még a zenészek figyeltek egymásra, akkor szokás volt az, hogy bementünk egymás felvételeire. Például mikor Maros Rudinak volt egy felvétele, akkor nyolcan, tízen ültünk ott. És mindenki elmondta a véleményét. Megbeszéltük a zenekarral, a karmesterrel is, ha valamit másképpen gondoltunk. Volt valami érdeklődés egymás iránt.

— *Mit gondol, a Rádió eddigi mecénási szerepe — az új magyar zenével kapcsolatban — változik-e, marad-e?*

Én nem ismerem a Rádiót belülről. Mindenesetre két dolog elengedhetetlen. Kell egy olyan vezetőség, amelyiknek fontos a magyar zeneszerzés ügye. És kell egy olyan megszálott karmester, akinek az új magyar zene ügye a szívében fekszik. No most, ha van egy vezetőség, aki ezt szeretné tovább folytatni, és van egy karmester, aki azt mondja — ezt most személy szerint senkire sem mondom, mert azt sem tudom, hogy ki lesz Gyuri utódja, Ligeti András marad-e, vagy más jön — de ha azt mondja, hogy hagyjatok nekem békét ezzel a sok mai zenével, akkor hiába piszkálja őt a vezetőség, a karmester nem fogja csinálni. Lehet, hogy jön valaki, akinek mindene lesz az új magyar zene, és ötpercenként be akar egyet mutatni, de akkor meg a második, a harmadik vagy a negyedik után — most úgyis mozog minden — egy főnök fogja azt mondani, hogy hagyj békén már ezzel a sok mai zenével. Játsszatok inkább Mendelssohnt, mert az kell a közönségnek. Nem lehet ezt kiszámítani előre.

Ilyen szempontból az elmúlt évtizedekben nagyon szerencsésen alakult a közös munka, mert a Rádió vezetősége is akarta, és Lehel György is akarta támogatni a zeneszerzőket.

Az emlékező művész bohém vidámsága és a szívszorító férfibánat jellemezte beszélgetésünket. Egy levelet mutott. A Lehel Györgytől kapott születésnap-i köszöntősorokat ma már úgy olvashatjuk, mint az eltávozott jó barát utolsó üzenetét.

Drága Fricike,

úgy szerettem volna 25-én elmenni a Fészekbe ünnepelni Téged, de hát — az ismert okok miatt — ez kilátástalannak látszik. Amúgy sem tudnék olyan pompás Happy Birthday-t összehozni, mint azt Te tetted velem.

De most, mikor Te is belépsz a világ legundorítóbb klubjába — a Hatvanasokéba —, el kell mondanom (legalább egyszer az életben), hogy mennyire szeretlek, mennyire becsüllek és hogy a világon mindent kívánok Neked, ami szép és jó és egészség.

Sok évtizedes barátsággal és szeretettel: Gyuri

(1988. május 17.)

— *Ez a meghatóan szép levél sok mindent elárul kettejük barátságáról. Próbáljuk meg felidézni a történetét. Hogyan ismerkedtek meg?*

Hogy hogyan ismerkedtünk meg, pontosan már nem tudom. Egy időben a Nemzeti Színházban voltam zenei vezető. A Rádiózenekar nagyon sokat játszott ott. Hamarosan én is bekerültem a zenekarba, mint zongorista. Bár nem voltam állományban, de amikor szükség volt rám, hívtak. Sokféle mű előadásában vettem így részt. Emlékezetes Bartók Zenéjének a hanglemmezfelvétele. Tudvalevő, hogy abban van egy kínosan nehéz zongoraszólam. Azt mondta Lehel Gyuri, hogy azt nekem kell eljátszani. Tiltakoztam, mivel szerintem komoly zongoraművészi felkészültség kell hozzá. De Gyuri megerősített: „Te ezt meg tudod csinálni! Mert te tudsz zenekarban zongorázni. És más a zongoraművészet és más a zenekari zongorista feladata. Tanuld meg a szólámat!” Nem tehettem mást, nagyon sokat gyakoroltam. Nem hozhattam ségyent a mesterre, ha egyszer megkért rá. Fel is vettük a darabot hanglemmezre. Utána pedig sokszor adtuk elő turnékon is. Aztán jött a többi nehéz zenekari zongorista feladat a Petruskában, Sosztakovics I. szimfóniájában és másokban.

Igy kezdődött az ismeretség Lehel Gyurival, ami nagyon jó barátsággá mélyült. Különösen a külföldi utakon, amit együtt töltöttünk, együtt abszolváltunk.

Emlékszem, a mostani Intercontinental helyén volt a régi Bristol, egy aranyos kis bárhelyiséggel. Időnként ide tértünk be iddoggálni, beszélgetni. Akkor még nem nagyon dűskáltunk az élet javaiban, de azért erre tellett. És nagyon kellemes volt, jó volt.

Egyszer új lakásba költözött a Madách téren. Akkoriban vált el Rafael Mártitól. A feleséggel együtt mentünk fel hozzá lakásszentelőre. Még nem volt berendezkedve, a könyvek is csak a fal mellett voltak felhalmozva. Volt ugyan egy ágy, meg valami asztalka is mellette, de mi a földön ültünk és kedélyesen csabai kolbászt rágsáltunk. Jól éreztük magunkat. Én azt hiszem, most is szívesen leülnék még a fal mellé a földre is, ha újra együtt lehetnénk...

Nagyon közel kerültünk akkoriban egymáshoz. Sajnos, aztán valahogy szétváltak útjaink. Az Operettszínházhoz kerültem, meg egyéb elfoglaltságaim is voltak, és egyre kevesebbet tudtam dolgozni a Rádiózenekarban. A mi barátságunk különben sem volt összejárásos, hogy én őhöz, ő énhez. Például az utolsó lakásában sohasem voltam. Inkább olyan pagodai barátság volt a mienk. A rádiós próba vagy felvétel előtt mindig megváltottuk a világot. Előfordult néha bizonyos nézeteltérés is közöttünk, ami szintén hozzátartozik a barátsághoz. Később persze ez feloldódott, megoldódott, rendbe jött.

Lehel Gyuri 60. születésnapja tiszteletére koncertet rendeztek a Rádióban. Részt vett benne a Conventus Hungaricus, a Fúvós szeptett, a Fafúvós kvintett és a Rádió énekkara. Azt a feladatot kaptam, hogy ezekre az együttesekre írjam át, hangszereljem meg az ismert angol születésnap-i köszöntőt, a Happy Birthday-t. A próbákat titokban tartottuk, hogy az

ünnepezt számára meglepetés legyen. Tényleg meghatódott, amikor meghallotta. Abban a műsorban nagyon szépen beszélt rólam. Amit én éreztem iránta, azt akkor csak a Happy Birthday-ban tudtam kifejezni.

— *1975. március 28-án az Operaházban bemutatott „Cédrus” című baletthez fűződik az egyik legemlékezetesebb élményem. A Csontváry festmények színpadi megjelenítését kiégszítette az ihletett muzsika, az Ön kompozíciója. Fel tudja-e idézni az ezt hangulatát?*

Igen, jól emlékszem rá. Azon a premieren véletlenül egy páholyban voltunk Lehel Györggyel. Én szándékosan hátrahúzódtam, hiszen a próbák alatt már sokszor láttam a darabot. Gyuri pedig előttem ült. Amikor az Adagio tételre került sor, ő hátrahajlott és megszorította a kezem. Éreztem, hogy tetszik neki. Szavak nélkül is ki tudta fejezni a biztatását és elismerését. Később szólt, hogy csináljak a balettből zenekari hangversenydarabot is. Amit aztán Adagio címen nagyon sokszor dirigált felvételen vagy hangversenyen, itthon és külföldön egyaránt. Az Adagio története, karrierje tehát a „Cédrus” Operaházi bemutatóján kezdődött, azzal a kifejező kézszorítással.

Sok más darabomat is műsorra tűzte hangversenyturnékon. Nem mindig mondta meg előre, csak utólag derült ki. Volt úgy, hogy csak hónapok múlva említette, hogy például a Svájci Rádióban felvették a Concertinót, vagy Tarjáni Ferivel a Kürtversenyt.

— *Azt hiszem, nincs még egy olyan magyar zeneszerző, aki olyan sok versenyművet komponált volna, mint Ön. Szinte mindegyik hangszer szerepel a palettáján: fuvola, oboa, klarinét, fagott, kürt, trombita, harsona, hárfa, zongora, hegedű, brácsa. A legtöbb versenymű ajánlása a hangszer virtuóz előadóművésznének szól. Az ő kedvükért komponálta-e a műveket, vagy más indítéka volt?*

Valóban sok versenyművet írtam. Elhatározott életcélom az, hogy a partitúrát végig komponáljam és minden hangszerre írjak versenyművet. Még hiányzik ugyan az orgona, a tuba, a nagybőgő, valamint az ütőhangszerek. Van, amiből már nem is lesz, mert nem érzek affinitást hozzá, hogy legyen. De van olyan hangszer, amelyikre már több mű is készült. Tehát az, hogy ki fogja előadni, nem volt szempont. Bár vannak erőszakos előadóművészek, — jó értelemben vett erőszakosak —, például Hóna Guszti a megszállott pozanista. Aki le nem mászott a nyakamról, amíg meg nem írtam a versenyművet számára. Aztán még kért 12 pozanra, aztán még 4 pozanra. Aztán komponáltam még alt-, tenor-, basszus pozanra, és 2 pozanra. Szóval el lett látva a hangszer művekkel. De általában kevés olyan előadó volt, aki kért volna. A legtöbbet a már említett elhatározásom szerint írtam. S mivel a Rádiózenekarban kiváló hangszeres művészek vannak, adva volt a szölista személye is. Csak szóltam, hogy barátom, ha volnál szíves... És ők mindig örömmel vállalták.

— *Komponálás közben gondolt-e a Rádiózenekar képességeire, ha tudta előre, hogy ők fogják előadni a művet?*

Nem, nem! Mert ők mindent tudnak! Az égvilágon mindenre képesek. Én olyat nem tudok írni, amit ők ne tudnának lejátszani. Vagy akkor már olyan csúnya lenne, amit nem lenne érdemes meg sem komponálni. Szinte minden magyar szimfonikus művet a Rádiózenekar mutatott be. Lehel Gyurinak pedig élethivatása volt a magyar zene ápolása és a magyar zeneszerzők segítése, megszólaltatása. Mindig lehetett rá számítani. Ritkán fordult csak elő, hogy a felvétel olyan időre volt beosztva, amikor ő éppen külföldön tartózkodott. Ha elkészültem valamivel, akkor jelentkeztem: Gyurika, van egy új darabom. — Na, hol van a partitúra? Csinálom! — válaszolta.

Amit eléje raktunk, abban a darabban ő hitt, azt ő szerette. Számára az volt akkor a zeneirodalom gyöngyszeme. A felvételen is úgy állt hozzá, hogy az egy beethoveni remekmű. Sajnos, a legtöbbről az idők távolában kiderült, hogy nem beethoveni, nem is remekmű, nem is zene már. A felvétel után egy héttel már Gyurinak is meg volt a véleménye, hogy elég gyengén sikerült kompozíció. De azzal a csodálatos adottsággal rendelkezett, hogy amikor dolgozott a darabban, akkor az volt az élete középpontja. Mindent megtett, hogy jól sikerüljön. Nagyon sokat köszönhetünk mi zeneszerzők Gyurinak ... (sír) ... Nem bírom na!

... Még mindig ... No! Szóval hálával tartozunk az emlékének is.

— *A mecénási szerepet nemcsak Lehel György, hanem a Rádió is feladatának tekintette.*

Igen. Szerencsére a Rádió támogatta Lehel Györgyöt ebben a törekvésében. A Zenei Osztály megérezte, hogy ez neki elhivatottsága, vagy kötelessége — illetve miért lenne kötelessége? De a zeneszerzőknek meg kell valamiből élni. Mindenesetre az éves tervekben benne volt azoknak a névsora, akiktől művet rendeltek. Mert erre volt pénz, külön keret. Megrendelték, felvették és biztosítottak műsoridőt is az elhangzásra.

— *Az az érzésem, mintha mindezt kissé múlt időben mondaná. Milyen egy zeneszerző közérzete jelenleg?*

A Rádió mecénási szerepe, azt hiszem, függvénye lett az ország gazdasági helyzetének. Nincs pénzük. Mondjuk ki magyarul. Bár próbálkoznak valamit tenni értünk, rendelnek is. Én nem panaszkodom. Nem tudom, a többi kollégák hogy vannak ezzel. De már nincs az a töretlen lelkesedés. Azt hiszem, a jelenlegi vezetés nem is fordít annyi gondot arra, hogy szorosabb kapcsolatot tartson a zeneszerzőkkel. Ez az én mostani meglátásom. Lehet, hogy rosszul látom, mert nem járok annyit a Rádióba, mint hajdanában.

De voltaképpen a magyar zeneszerzés mindenhol kiszorul. Nemcsak a Rádióból. A filmgyárból például. Mikor írt valaki utoljára filmzenét? Csak konzervzenét használnak fel a filmekhez. Egyetlen zeneszerző otthon gyártja komputeren vagy szintetizátoron. A filmgyár szempontjából érthető, mert sokkal kevesebbe kerül, mintha egy egész zenekart kellené fizetnie. A fül azonban hamar megszokja az elektronikus hangzást s nem tesz különbséget. Hiába jelez az egyik gomb lenyomása klarinét, a másik vonós hangzást a szintetizátoron. A fül ugyanazt az uniformizált gépi hangzást hallja.

Kiszorultunk a koncertéletből is. Mert hiába vannak a kis kamaraestek eldugva a Régi Zeneakadémiára, vagy máshova. Mindig ugyanaz az 50 vagy 40 ember jelenik meg hallgatóként. Koncertező zenekaraink pedig ritkán tűznek műsorukra magyar művet, pláne, ha külföldre mennek. Szóval... nem dicsőség ma magyar zeneszerzőnek lenni.

De nagyon eltértünk a témától. Mit mondhatnék még Gyuriról? Hogy nagy úrt hagyott maga után. És lehet, hogy most ezt nem is tudjuk igazán. Adja Isten, hogy tévedjek benne. Kívánom, hogy Ligeti András átvegye tőle a stafétabotot, és ugyanolyan lelkesedéssel vezényelje a tiszteletre méltó kollégáim és az én műveimet, mint ahogy Lehel György tette.

Soproni Józsefet művei és életútja alapján rendre, széphangzásra törekvő, tehát kiegyensúlyozott zeneszerzőnek tartom. A Rádióról és Lehel Györgyről akartam kérdezni. Néhány percnyi beszélgetés után meglepetésként tárukt ki előttem szellemi világa: olimposzi csúcspokt és a leggonoszabb század szenvedésbugyrait érintve.

— *Az első Rádiós felvétele 1956. február 27-én volt.*

Még főiskolás koromban írtam a vonószenevari Concertómat. A Rádióbeli bemutatót Kulka János vezényelte, aki most az NSZK-ban működik. Nagy izgalommal mentem a stúdióba, hiszen a hangzás alapján kellett a szólások hibáit kijavítani. Végül is a karmester talpraesett dirigálása és értelmezése átségitett a nehézségen.

— *Az első felvételtől kezdve a Kommentárok egy Händel-témához 1988-as felvételéig 46 művét számoltam össze a Rádió gyűjteményében. Néhányat több alkalommal is rögzítették. Melyikre emlékszik ezek közül szívesen?*

Valóban nagyon sok művem került az évtizedek folyamán a Rádióban felvételre. Nagyobbrészt tartósított, úgynevezett Z-felvételek. Jól emlékszem az 1968-ban írt I. gordonkaversenyre, mert ez volt az első közös munkánk Lehel György karmesterrel. Zárkózott egyéniségnek tűnt. S mivel én magam is ilyen típusú ember vagyok, féltem, hogy nehezen értjük meg egymást. De hamarosan kiderült, hogy kevés szóval is előbbre jutottunk a mű értelmezésében. Pontos, precíz muzsikos volt, a partitúrát jól ismerte. Emlékszem, bevonalazta az ütemeket, így jól látható módon jelent meg előtte a pulpituson a kézirat.

Mind a három szimfóniám elhangzott a Rádióban. Az I. szimfónia első változatát vezényelte Lehel György. Az átdolgozott változatot pedig Medveczky Ádám mutatta be 1981-ben.

Később aztán az Eklipsis c. művem került Lehel György kezébe. Mind a koncertbemutatón, mind a rádiófelvételen jeleskedett. A szünetekben gyakran beszélgettünk, és rövid, de nagyon lényeges dolgokat állapítottunk meg a művel és a felvétellel kapcsolatban. Igen találó megjegyzései voltak.

Megemlíteném még a III. szimfónia bemutatóját is. Az első fele csak zenekari anyag, a második pedig az első rész zenei anyagának egyfajta átváltozása, Nagy László: Ki viszi át a szerelmet című verse alapján. Itt a két szólólista Tokody Ilona és Németh Gábor mellett a Rádióénekkar is társult a zenekarhoz. A meglehetősen terjedelmes, csaknem 38 perc hosszú művet Medveczky Ádám vezényelte. A Rádiókórus remekelt benne, és a Rádiózenekar is rendkívüli módon segítette az előadást. Olyan értéssel interpretálták, úgy játszottak, mint-ha egy ismert kompozícióval álltak volna szemben. Ilyen értelemben a Rádiózenekarral könnyű volt együtt dolgozni. Kiemelkedőek a mai művek előadásában. Kiváló olvasási készséggel rendelkeznek. Ezen túl rögtön megérik, ha a műben van valami, ami a szokástól eltérő.

— *Ha a művet megrendelésre komponálja, akkor figyelembe veszi-e az előadók képességeit?*

Nemigen gondolok erre, hiszen az előadók szívesen vállalkoznak mindenféle nehézség legyőzésére. Én mindig a műben gondolkodom. Tehát ha egy ötlet megfog bennem, akkor ezt elmondom a Rádió illetékeseinek és vagy megrendelik a művet, vagy nem. De általában vállalják, hogy amit én különben is megkomponálnék, azt megrendelik tőlem. Ilyen szempontból is nagyon jó viszonyban voltam mindig a Rádió vezetőségével. Mondhatom, hogy szinte az egyetlen mecénás ebben az országban. Ma ezt különösen ki merem mondani. Korábban talán több volt a lehetőség. De ma ha nem lenne Rádió, akkor a magyar zeneszerzők aligha szólalhatnának meg.

— *A Zeneakadémia és a Rádió között bizonyos kapcsolat fedezhető fel. Hiszen a Zeneakadémián felkészítik, tanítják a jövő zeneszerzőket, a Rádió pedig megadja a lehetőséget a bemutatkozásra.*

Ez mindig megvolt. Bár lehet, hogy változó hullámmzással. Amint már említettem, még főiskolás voltam, amikor a Concerto vonószenevari című művet 1956-ban a Rádióban felvették. De ez így volt más fiatal zeneszerzők esetében is. Persze nem abban az arányban,

ahogy a művek készülnek. Hiszen sokkal több mű születik, mint amennyit meg lehet szólaltatni a Rádióban. Vagy az apparátus nagy költségei miatt, vagy egyéb okok miatt. Van egy lektorátus is, amelyik vagy egyetért a művel, vagy nem. Ez egyéni ízlés dolga, nem feltétlenül stfluskérdés.

A Rádió sohasem volt szűkkeblű. A főiskolán tanuló zeneszerzés-hallgatók — ahogy én is, társaim is — korán a mikrofon elé jutottak. Lehet, hogy nem reprezentatív művel, de kamaraművekkel megszólalhattak. Ez az első pódium tulajdonképpen. Ilyen értelemben közös munkáról lehet beszélni. A főiskolára tartozik mindaz, ami az oktatást illeti, de a művek realizálása a Rádió kezében van. Remélhetőleg a Rádió egy örökké élő mecenás, szűkülő lehetőségeink közepette.

Ennek ellenére a fiatalok panaszkodnak, de lehet, hogy az idősebbek is, hiszen minden művük nem szólalhat meg. Az országban egy Rádió van és ott is tulajdonképpen csak a Bartók adó sugároz komolyzenét. Érthető, hogy nem mindent bír el, hiszen a nemzetközi kínálatot is fel kell vállalnia.

— *A Kommentárok egy Händel-témára c. műve díjat is nyert a Rádióban. Ezt már Lehel György utódja, Ligeti András vezényelte.*

Ligeti András kiváló karmester, aki biztos, hogy felvállalja, továbbviszi a kortárszene ügyét. Képességei, felkészültsége és mindenekelőtt hangszeres ismeretei alkalmassá teszik erre a feladatra. De nemcsak őt, hanem például Medveczky Ádámot, tehát ugyanannak a generációnak másik tagját említeném még, mert az utóbbi időben ő is vezényelte a darabjaimat. Lehel György nagyon szép, követésre méltó példát hagyott ránk, a karmester utódaira és miránk, zeneszerzőkre is. Hogy a Rádió vállalja továbbra is a mecenatúrát.

— *Lehel György legszívesebben a mostani 50–60–70 éves zeneszerzők műveit vezényelte. Úgy érzem, hogy hozzájuk képest csak a 80-as években robbant be egy újabb stílusú generáció.*

Én nem érzem ilyen eltérőnek az újabb generációt. Inkább egyformának. De megítélni, hogy valaki jelentős-e, vagy sem, azt még ilyen közlelől nem lehet.

— *Arra gondol, hogy például Kodály és Bartók munkásságát is csak évtizedek távolságában lehet felmérni igazán?*

Igen. A 40-es években még nem lehetett látni valódi szerepüket. Kettejük viszonyát például teljesen félreértették. Ha elolvassuk az akkori újságcikkeket vagy tanulmányokat, értékelésbeli különbség van közöttük. Ma már világosan látjuk, hogy mindegyiknek más volt a szerepe. Hogy Bartók nagyságának nemzetközi méretei hogyan viszonyulnak Kodály hazai jelentőségéhez. De a hazai zenekultúra szempontjából mind a kettő nagyon fontos. Nem tennék különbséget kettejük között. Az, hogy Bartókot jobban megértik a világban, az sajátosan a zenéjéből fakad. Ez nem kvalitásbeli különbség. Más hangot használ Bartók és mást Kodály. Bartók nemzetközi nyelvezete nem elsősorban a folklór egyfajta áttemeléséből jött létre, hanem csak azon elindulva haladt egy nemzetközi nyelv felé. A Duna menti Kodály viszont megtalálta a hiányzó láncszemet: a 19. századi magyar romantikát. Lényegében ezt képviselte, de ugyanakkor a század elejének európai hangját is alkalmazta. Ezt mind magába foglalni hatalmas küldetés. Bartók maga mögött hagyva a romantikát, a kor új hangját leli meg.

Mindezt azért említem, mert én a mai magyar generációkat nem sorolnám osztályokba. Aki erre vállalkozik, az vak, vagy vakmerő, vagy mind a kettő egyszerre. Vannak bizonyos megérzéseim.

A magyar provincializmusnak egyik jellegzetessége az, hogy állandóan kvalifikálunk, skatulyákat hozunk létre és beletesszük az életműveket. A vélemény nem változik, a skatulya megvan és mindenki benne marad ... valahol. És ott marad egész élete végéig. Hihetetlen provinciális a magyar közvélemény. Az egyközpontú ország vízfejlő. Budapesten él a szellemi élet legjelentősebb rétege — sajnálatos módon. Kiosztják, vagy kiosztjuk a helyeket az Olimpustól lefele, a különböző lépcsőfokon.

Attól tartok, hogy az egész emberiség kultúrájának 20. századi terméke száz év távlatában egészen másképp fog értékelődni, mint ahogy mi most gondoljuk. Nagyon sok minden

nem kell a mai embereknek. Sok a talmi érték. Annak valamiféle titka van, hogy mi a marandó. Jól megírt művek sem érik meg a holnapot...

— *Miért nem?*

Mert a zeneszerzők elvesztik az emberi léptéket. Sőt, az embert kikerülik. Az ember nem gép, nem változik. A feltételek természetesen megváltoztak. De az ember ugyanúgy érez, szeret, gyászol, mint száz évvel ezelőtt. A technicizmus következményeként az alkotók ezt lassan elfelejtik.

— *Szűk rétegek komponálnak.*

Kiváló komponisták éltek e században. Csak Webernt említem, aki egy csodálatos mini oeuvre-t hozott létre. De a halála után 45 évvel már csak fesztiválokon szerepel. Ez elgondolkodtató. Még az érhetően komponáló zeneszerzők művei sincsenek megfelelő mértékben jelen a hanglemezipiacon. Tehát még azokat sem hallgatják szívesen.

— *Tud megoldást?*

Nem. A szelekció fogja rendbehozni ezt a kérdést. Olyan hatalmas a termés mindenféle. Az emberek befogadóképessége pedig szűkül. Az emberek nem bírnak mindennap kortárs zenét hallgatni. Ma nincs elég közönsége az ilyen hangversenyeknek. Hiába vannak meg a remekművek a kottatárakban, vagy a felvételeken. Nagyon sok el sem tud hangozni. Ebben látom a nagy problémát.

— *A komolyzene és a szórakoztatózene elszakadt egymástól.*

Az úgynevezett komolyzene a 20. században — de már a 19. században sem — nem tudja felvállalni, hogy embereket lekössön, vagy nemesebb értelemben vett könnyebb gondolatokat sugalljon. Pedig a 19. században nagyon sok, népszerűen komponáló kiváló muzsikuss volt, pl. a Strauss család. Ma is vannak természetesen populáris zenék, szép és értékes alkotásokkal. Vannak, akik nem vállalják ezt a populárisabb hangot, hanem a maguk elefántcsonttoronyába elvonulva róják a hangjegyeket. Milyen magatartás a helyes? A „mártírsors?...” a „küldetés” az alkotóművész sorsa? — nem tudom... Minden zeneszerző gondolja ezt végig. És ne csak a saját életét. Menjen ki az utcára. Ott megy előtte egy ember... Képzeltben annak az életét is vetítse maga elé. Képzelve magát az ő életébe. Vajon az az ember mit kezd a hangzó világgal. Kell-e neki Bach, kell-e neki Mozart, kell-e neki az éppen ott lépkedő zeneszerző új zenéje. Az az érzésem, ha ránézek az emberekre, hogy nem kell. Lehet, hogy már Mozart sem kell. Ebben az értelemben pesszimista vagyok, annak ellenére, hogy tudom, az érték megmarad. Mozart értéke nem fog csökkenni, még a hallgatottsága sem. Ez biztos. Csakhogy nem tudjuk felkelteni az igényt Mozart hallgatottságáért olyan mértékben, ahogy azt kellene. Pedig Mozart már az „ember fölötti ember” művésze.

— *Az ember a földi gondból szeretne néha kikapcsolódn.*

A 20. század zenéje nem kapcsolja ki a gondokat, sőt, mint egy óriási nagyító, felerősíti az embereket. Visszhangozza mindazt, amit az ember a saját életében lát, tapasztal, saját magában hord. De az embereknek egyszerűen nincs szükségük erre a zenére. Nem ellenségesek vele, de nincs szükségük rá. Ez a „nincs szükség” — ez a probléma. A 20. századi művészettel szembeni ellenségeskedés még legyőzhető lenne jó akaratú érdeklődéssel, kapcsolatteremtéssel. De sajnos nemcsak közömbösek iránta, hanem el is utasítják.

— *Most mindenkit a politika és a gazdasági válság érdekel. De ha a mélyponton túljutunk, akkor ismét előtérbe kerülhet a művészet.*

A művészet a válságos időkben is él. Csak kő alatt, nyomás alatt van. Ez nem jelenti azt, hogy a művészet ennek következtében nem virágzik, csak nem a nyilvánosság előtt. Születhetnek most is remekművek, mindegyik művészeti ágban. A társadalmi válság hat a művészeti életre, a válsághangulat esetleg nyomasztó hatással lehet a művészekre. Elapaszthatja az alkotókedvet.

— *De a belső készítés...*

Ha a belső készítés él, akkor a mű így is, úgy is megszületik. A mű mindenképpen korának a gyermeke, akármilyen stílusban is íródik. Nem egy bizonyos stílus határoz meg ma már egy kort. A kommunikáció szerzteágazottságának következtében több nemzetközi stí-

lus él egyidejűleg. A dolog rendkívül sokrétű, de egy biztos: üdvöztető stílus nincs! Ha valaki C-dúrban ír egy művet, az is valamilyen módon kifejezi ezt a kort. Hiszen ez a kor iskeresi a világosságot, az oldottságot. De ha valaki úgynevezett kakofonikus zenét ír, akkor is kifejezi a világot. Az emberek vágnak valamire, egy elképzelt jobbra vagy szebbre. Ha ez a gondolat irányítja a 20. század művészetét, akkor bármilyen stílust is használ a szerző, zenéje hatást fog kiváltani. És talán megmarad az utókor számára.

— *Talán a jövő században...*

Azt hiszem, hogy a jövő emberei a 20. század művészetét csak mint egy kór látteleletét fogják szemlélni. Azt fogják mondani, hogy ez a század gonosz, művészete pedig beteg. Annak ellenére, hogy nagyszerű, emelkedett hangú művek egész sora született ebben az időben is.

— *Valóban úgy gondolja, hogy gonosz századnak fogják tekinteni?*

A leggonoszabbnak. Ahogy a század végén járunk már, ez egyre inkább bizonyos. Két szörnyű világháború volt, ezzel kapcsolatosan sok tízmillió embert pusztítottak el szándékosan. Mindezt a „felvilágosult, boldogító” eszmék jelszavával, amellyekkel jobbítani akarták az emberek életét. És mindezt különböző színű zászlók alatt...

— *Úgy képzeltem el Önt, mint aki az egyik legkiegyensúlyozottabb életutat futja be.*

Talán azért, mert elég világosan látom a világ dolgait. Nincsenek illúzióim semmilyen vonatkozásban. Sem ami az emberiség további útját illeti, sem ami a saját utamat érinti. Én csak teszem a dolgomat. Akár a zeneszerzésre, a tanításra, akár egyéb feladataimra gondolok. Hiszek abban, hogy az emberek egyszer talán megváltoznak. És ennek következtében talán a társadalmak is jobbak lesznek.

Láng István a régi Zeneakadémia patinás épületébe hívott a találkozóra. A hely szelleme azt sugallta számomra, hogy aki Liszt Ferenc nyomdokain e falak között tanít, annak zeneszerzőként is a múltból erőt gyűjtő, de jövőbe mutató hittel kell élni és dolgozni. Titokban ennek a hitnek a szóbeli megfogalmazását vártam tőle, amikor leültünk beszélgetni.

— *Kezdjük az indulással. Ön a Zeneakadémián két tanártól tanult zeneszerzést. Milyen utatvalót kapott tőlük?*

1951—56-ig, tehát öt évig volt a tanárom Viski János. Ezalatt mindazt megtanultam, amit tételesen tanítanak a Zeneművészeti Főiskolán. Nem győzöm hangsúlyozni a tiszteletemet és hálámat mindazért, amit Viskitől kaptam. De azt is meg kell mondanom, hogy az utolsó évben már nem igazán értettük meg egymást. Úgyhogy nagyon jelentős fordulattá vált életemben, amikor a diplomamunkám elkészítéséhez, az ún. szabadkompozíciós évre átkerültem Szabó Ferenchez, amiből aztán két év lett. Másfajta zeneszerzői gondolkodásmód kialakításához kaptam segítséget Szabó Ferentől. Tőle tanultam meg, mi az hogy 12 fokúság, mi a punktualizmus stb. És főleg a többleteles nagyformák megvalósításának titkát, amire mindjárt a diplomamunkám — a Brácsaverseny elkészítésénél szükségem volt.

Azok közé tartoztam, akik elsőként kezdték teljesíteni a diploma megszerzéséhez szükséges megnövelt penzumot. Hiszen már elkészültem a Brácsaversennyel, megkomponáltam a Pathelin mester című kisoperát, s akkor még mindig volt néhány hónap a tanévben. Azt mondtam: Tanár úr, szeretnék a maradék időmben még egy vonósnégyest is komponálni. A Tanár úr inkább vonóstriót javasolt. Meg is írtam, bár a címe más lett. Ebben kezdtem el kísérletezni azzal az újfajta gondolkodásmóddal, amiről már itt-ott hallottam. Sőt a Zeneakadémia kottatárában igenis megvoltak Alban Berg és Anton Webern műveinek kottái. Csak nem hívták fel rá a figyelmet. De néhányan azért már megnéztük ezeket a kottákat. Amikor Szabó tanár úrral beszéltem erről, kiderült, hogy ő is tud róluk. Meg is kottákat. Amikor Szabó tanár úrral beszéltem erről, kiderült, hogy ő is tud róluk. Meg is mondta: „Kérem, nekem ezt kötelességem ismerni és tudni. De az, hogy nem szeretem és nem alkalmazom, az az én zeneszerzői magánügyem”.

Emlékszem, hogy az egyik növendéktársam behozta az új zongoradarabját. Eljátszotta. Majd Szabó elkezdte elemezni, hogy ez így rossz, meg úgy rossz. A növendék pedig nagy merészséggel azt mondta neki, hogy „Tanár úr mit ért ehhez, hiszen ez egy zwölftön kompozíció”. S akkor ő azt válaszolta, hogy ez akkor is rossz. És felsorolta, hogy a tizenkétfokúság szabályai szerint hol van elrontva, hol nem invenciózus, hogyan kellett volna másképpen csinálni. Csak úgy kapdostuk a fejünket a csodálkozástól.

Ne felejtjük el, hogy Szabó Ferenc a 30-as évek elején — Kodály és Bartók hazájában — a modern zenének az élcsapatához tartozott. Ha megnézzük Toccata című zongoraművét, vagy a két hegedűre és brácsára írt Vonóstrióját, kiderül belőle, hogy mindazt tudta, amit a többi avantgarde szerző. Később persze másképpen gondolkodott. Sőt, tudatosan állt ellen az avantgarde törekvéseknek. Azt nem lehet tudni, hogy mi motiválta jobban: a politikai, esztétikai, zeneszerzői vagy emberi attitűd. Mélyebb elemzés tárgya lenne, hogy miért fordult másfele. De érdemes megnézni, hogy a legtöbb egykori növendékéből milyen jelentős művész lett. Például Dubrovay Lászlóból, Maros Miklósból vagy Eötvös Péterből, aki különösen kiváló egyénisége, karmestere, zeneszerzője a modern zenének. A továbbfejlődés lehetőségének ott kellett lennie a tanítás mentén vagy rejtett útjain. Nekem külön is szerencsém volt, hogy tanári életének egy jó periódusában kerültem hozzá.

— *Ez volt tehát az alapképzés, az indítatás. De hogyan lehetett ezt abban az időben továbbfejleszteni?*

Ahogy említettem, én már láttam Anton Webern és mások műveinek kottáját. Maros Rudolfnál — Miklós édesapjánál — pedig külföldi hanglemezeket és szalagokat hallgattunk. Próbálkoztam is ilyen kompozícióval. Aztán amikor végeztem, 1958-ban kimehettem a Varsói Őszre. Ahol élőben hallhattam a modern zenét, nemcsak a szalagon. Abban a művészi szférában, szituációban a kevésbé jó darab is másképp hangzott. Óriási élmény

volt. Onnan úgy jöttem vissza, hogy újra kell gondolnom mindazt, amit eddig, mint zeneszerző növendék tanultam.

— *Akkor még nagy elzártságban éltek a zeneszerzők is. Pedig jó lett volna a Zeneakadémia elvégzése után egy külföldi tanulmányút.*

Hajaj! Hol voltunk mi attól. Pedig mindnyájunkban meg lett volna az igény, hogy utazunk, vagy tovább képezzük magunkat külföldön. Csak keveseknek volt olyan szerencséje, mint Kurtág Györgynek, aki 1957—59-ig, két évet egyfolytában Párizsban lehetett. És a tapasztalatait nagyszerűen hasznosította.

Én 1961-ben véletlenül kijutottam Bécsbe, az IGNM — az Új Zene Nemzetközi Társasága — fesztiváljára. Aztán 1962-ben szerettem volna kimenni Darmstadtba. De útlevelkérelmemet elutasították, noha az ösztöndíjamat kintről biztosították. Megfellebbeztem, mentem Pontiustól Pilátusig. Mire az útlevelet megkaptam, már lezajlott a kurzus. De legálább biztosítva volt a következő évi kilépésem.

Tehát a hiányosságokat valahogy be lehetett pótolni, de nagyon kellett igyekezni.

— *A Rádióknak, mint zenei intézménynek volt-e szerepe az Ön életében?*

Hogyne! Sokszorosan is. Még főiskolás voltam, amikor már kísérőzenéket írtam különböző rádiójátékokhoz. De az igazi bemutatkozásom 1958 júniusában a diplomakoncertemen volt, amit a Rádió is közvetített. Akkor hangzott el először a Brácsaverseny — tehát az első szimfonikus zeném. A hangzás alapján alkalmam volt levonni a tanulságokat. Néhány helyen Maros Rudolf tanácsára áthangszereltem és ezáltal korszerűbbé vált a hangszín, új aspektust kapott a zenei anyag.

A következő évben aztán ezt az átdolgozott, javított változatot vették fel a Rádióban. Z felvételként már ez maradt meg. Életem nagy élménye volt a Rádiózenekarral együtt dolgozni. Olyan profi zenekarral kerültem kapcsolatba, amelyiknek már gyakorlata volt a modern magyar művek előadásában. Egy hosszú tanulmányút első állomásának tekinthető ez a közös munka. Mert az, hogy a zeneszerző odaállhasson a zenekar elé — a karmester és a szólista mellett — az olyan magatartást kíván, amit meg kell tanulni. Nemcsak az derül ki, hogy meghallom-e ha valaminek másképpen kellene szólni, hanem az is, hogyan tudok instrukciót adni, ha hangszínbeli, dinamikai vagy egyéb korrekciót szeretnék kérni, hogy azt az előadók jószívvvel teljesítsék és az egész művet pártolón adják elő.

Sok kórusművet írtam amatőr énekkarok számára, és ezeket is szép számmal bemutatta a Rádió. De mondhatom, nekem azt is jelenti a Rádió, hogy voltak olyan évek, amikor egyetlen darabomat se vették fel.

Szívesen emlékszem viszont arra a nagyszerű kísérletre is, amit Hollós Lajos szerkesztő kezdeményezett 1961-ben. A célja az volt, hogy a Koncert-fúvószenekar színvonalban lépjen előre azért, hogy szimfonikus igényű műveket is megszólaltasson. Amire olyan kitűnő példák is vannak, mint Stravinsky Capriccioja fúvószenekarra és zongorára vagy Bartók II. zongoraversenyének I. tétéle. Szimfonikus zenekar — vonósok nélkül. A műsorukhoz szükség volt azonban ilyen jellegű új magyar művekre is. Két darab készült el akkor. Lendvay Kamilló Concertinója zongorára és fúvószenekarra, valamint az én Concertinóm zenekarra és xilofonra. Lelkes munkája eredményeként fúvóskultúránk abban az időben kezdte el fellendülését.

— *Lehel György több művének felvételét is vezényelte. Volt-e a vele való közös munkának valami jellegzetessége?*

Lehel György személyében sikerült olyan karmesterrel összejönnöm, akinek — a Rádiózenekarhoz hasonlóan — óriási tapasztalata volt a modern zenével kapcsolatban. Ezt azért kell kiemelni, mert a karmestereknek általában olyan a repertoárjuk, amelyre a 150 év alatt kialakult zenekari összeállítás és gondolkodásmód a jellemző. Ha Beethoven- vagy Brahms-szimfóniát vezényel — sőt még Bartókot is, egyfajta közös tőről fakadó hangzás-ideált valósít meg. Ez lényegében Mozarttól Bartókig nem sokat változott. Változott természetesen. De mégis leginkább evolúciós folyamatot jelent olyan kitérőkkel, mint Debussy vagy Ravel.

Ha most kiemelem azokat a pontokat, ahol az életem összekapcsolódott Lehel György

karmesteri munkásságával, akkor kiderül, hogy az én műveimben, melyeket ő dirigált, mindig a zenekari hangzás másságával kellett elsősorban megküzdenie. Mert ez még neki sem mehetett könnyen.

Az előbb említett Concertino zenekarra és xilofonra című darabomat is vezényelte — a szólista Petz Ferenc volt —, amely megírása idején nagy feltűnést keltett. Addigra már le tudtam vonni a legújabb európai irányzatok főbb tanulságait és azokból jónéhányat beleírtam ebbe a műbe, de leginkább az első tételébe, ami aztán magára vonta a lehallgató és elbíráló lektorok haragját. Tudomásom szerint ez az egyetlen olyan felvétel, amelyet letörlésre ítélték a Rádióban és csak egy-két éve pótolták más előadókkal. Hollós Lajos mentette meg valahogyan az ősbemutató felvételének második tételét, és évekkel később Scherzo címmel becsempészte a műsorba. Igaz, hogy letörlték még a később sokat játszott II. fúvósötösömet két ízben is, de azt aztán mindig azonnal újra felvették, amikor szóvátettem az ügyet. Azért törölték le ezeket a műveket, mert formalistának tartották. Tehát nem mondhatom azt, hogy rosszul olvasták a kottát, mert felvették és lehallgatás után mondták ki rá a megsemmisítő ítéletet. Ez nem szégyen, hanem egy korszaknak a rá jellemző megítélése. Mindezt azért említettem, hogy hihetőbb legyen, abban a korban milyen nagy dolog volt olyan karmesterrel együtt dolgozni, akinek nem voltak megjegyzései a darab stílusát illetően. Nem problémázott azon, hogy az I. tétel miért ilyen, ahhoz képest a II. tétel miért olyan. Egységben tudta látni és a zenekarral elfogadtatni.

A Xilofonversenyhez hasonlóan speciális hangzása volt a Hegedűversenynek is, melynek a bemutatója Pauk Györgyhöz és Lehel Györgyhöz kapcsolódik. A szólóhegedűvel szemben csak fúvóshangszerek, hárfá és ütő állt. Az Álom a színházról című tv-operának is ő volt a dirigense, melynek szintén nem sablonos a hangszerelése. Nem azért emlegetem folyton a zenekar összeállításából fakadó hangszerelés különlegességét, hogy magamat dicsérjem, hanem mert tudom azt, hogy a karmester — aki mégiscsak más hangzásideálhoz szokott — milyen nehezen tud alkalmazkodni az ettől eltérőhöz. Ő nem ilyen volt. Rá inspirálólag hatott a másság.

A IV. szimfóniám volt az utolsó darab, amit ő mutatott be. Neki is ajánlottam. Ennek az elfogadtatása is nagy ellenállásba ütközött — persze nem az előadók részéről. A háromtételes szimfóniának ismét sok a hangszer-összeállításbeli és a tételrendi különlegessége. Amikor találoztunk partitúrával a kézben, még utalást sem tett arra, hogy „már megint mit találtál ki”. Ahogy eddig is, csak a zenei szubsztancia megvalósításával kapcsolatos kérdésekről beszélgettünk. A rádiófelvételt koncert előzte meg. Emlékszem arra, hogy el volt törve a karja, nem volt igazán mozgásképes, de még a gondolata sem merült föl annak, hogy a koncertet lemondja.

A IV. szimfóniát 1984-ben vettük fel. Tehát 1961 és 84 között csaknem egy negyedszázad telt el. Most látom csak, hogy beszélgettünk róla — különben soha az életben eszembe nem jutott volna —, hogy mindegyik általa bemutatott műben a hangszerelés és a hangszerek összeállítása volt a szokatlan. A sors hozta így. Belülről biztosan küzdött ezzel a zenei anyagban is jelentkező mássággal, de a szóbeli megbeszélések idejére már elrendezett magában mindent.

— *Nem volt előítétele.*

Igen! Köszönöm, hogy kiségitett! Ez a jó kifejezés! Neki nem volt előítétele. Elfogadta, hogy a darab ilyen. Azt nézte csak, hogy mit tud belőle kihozni.

— *Milyen a közérzete ma egy zeneszerzőnek?*

Nekünk, akik a 60 felé ballagunk, gyötrelmes hármassorsfordulóban volt részünk. A II. világháború, 1956 és a mostani korszakváltás. Itt volt a Holocaust, a Gulag és amiről még nem tudunk. Mert a világ nemcsak Európából áll. Átéltük azt a társadalmi változást, amelynek elveiben igazán sok gyönyörű dolog volt. Úgy tűnt, hogy az emberiség története arrafelé tendál. S akkor most kiderül, hogy nem tudtuk, nem tudták végrehajtani. Még csak megközelíteni se. Sőt ismét mennyi véraldozatot kívánt egy eszme torzulása. A titkolt tények megismerése nagy kataklizma számunkra. Ez segített, hogy már régebben — amikor még nem is volt divatos — tevékenyen a reformok mellé álljak. Talán elmondhatom, hogy

1978 óta — ekkor lettem a Zeneművészek Szövetségének főtitkára —, a zene területén nem történtek zenepolitikai restrikciónak.

Ma, 1990. március 9-én, a választások előtt két és fél héttel ekkora politikai átalakulásban kifejezetten várakozásteli szorongásban élünk. Most nehéz periódusban vagyunk. Mindenképpen újra kell gondolni a dolgainkat.

— *Mi a véleménye a XX. századi zeneszerzésről?*

Nagyon sok érték gyülemtett fel Magyarországon és külföldön egyaránt a Bartók utáni nemzedékben. És ezalatt a tanáraink nemzedékét is értem. De hogy ebből mi fog megmaradni a világ számára, ezt nehéz lenne megmondani. Nagyon kicsi a valószínűsége, hogy jön egy új Mendelssohn, aki fel fogja fedezni és be fogja mutatni a maradandó, igazi értéket. Talán azok a zeneszerzők maradnak fenn, akik már életükben is hírnévre tettek szert. Azok közül se mind. A zenetörténetben nagyon nagy a lemorzsolódás. Mit tudunk például a messzi évszázadok nagy mestereinek egész soráról? De mennyit tudunk mi, s főleg a nagyközönség, Lutoslawski Három Michaux poémájáról és ugyanabban a műfajban Penderecki Dies Irae-jéről? Most tudatosan választottam példának ugyanabból az országból, két nagyhírű szerző, majdnem egyszerre komponált, kimagasló alkotását.

Persze ma sok a kísérletezés. Ilyenek azonban mindig voltak. Egy német őrgrof saját zenekart tartott fenn szűk köre számára. Ott sem csak zseniális művek szólaltak meg, hanem nagyon sok közhelyes és kísérleti zene is. Hasonlóan ma is vannak kis zeneszerzői és előadóművészi közösségek, ahol kísérleteznek. A közönségből, akit érdekel, az ezt hallgatja. A zeneszerző pedig tapasztalatokat gyűjthet és más kárából tanulhat is.

De a nagyközönségnek, mint mindig, most is meg kell tenni a maga kemény útját az új művek felé. És erre lehetőséget muszáj teremteni. Gondoljunk bele, hogy Bartók Magyarországon csak a 60-as évek közepétől kezdve lett elfogadott zeneszerző. De az „átkos 50-es években” volt egy olyan nagyszerű muzikus és zenepolitikai vezető, mint Tóth Aladár, aki Székely Mihállyal, Palánkay Klárával és Ferencsik Jánossal minden évben legalább kétszer műsorra tűzte a Kékszakállú herceg vára című Bartók-operát. Ha volt, ha nem volt siker. De repertoáron tartották, a közönség pedig mindig újra ismerkedhetett a szokatlannal.

— *Új zenei népművelés kellene.*

A 60-as években viharos ősbemutatóink voltak. De az akkori zenei publicisztika igenis odaállt a magyar zeneszerzés ügye mellé. Emlékszem, hogy a Néprajzi Múzeum épületében milyen sok ember előtt csináltuk Földes Imre a „Hamincasok” című sorozatát. Én is egyike voltam a megszólaltatott tíz szerzőnek. Közéget teremtett a zenepublicisztika a témának, azért lehetett óriási visszhangja. Aztán az Élet és Irodalom című lapban Feuer Máriának majdnem minden két hétben jelent meg beszélgetése zeneszerzőkkel. Ugyanott rendszeresen írtak az új magyar művekről hosszabb zenekritikát is.

Ma viszont nincs zenei publicisztika. Mert az, hogy a Rádióban hetenként az Új Zenei Újságban elhangzik 2–3 gépelt oldalnyi recenzió, meg a Muzsika c. folyóirat majd minden számában, és időnként néhány napilapban található zenekritikát, az más és kevés. Különösen, ha hozzátesszük, hogy mi jut abból az új művekre, vagy azok igen ritka ismételt előadása esetén a darab újabb aspektusaira az újabb előadóval. A Rádió Felhang című műsorában végre fontos zenepolitikai témákról esik szó. Reméljük, maradandó sorozat lesz. Tehát elsősorban az írott publicisztikát és kritikát hiányolom. Mikor írtak itt bármelyik zeneszerző bármelyik művéről nagy átfogó, elemző tanulmányt? Például Kurtág Truszovájáról? Ami az egyik lehangosabb siker volt az utóbbi tíz évben, és nemcsak Magyarországon. Ha úgy tetszik, a személyes megbántottságnak az ódiáját is vállalom, de kimondom: sorozatban születtek magyar operák — elsősorban a TV számára — magyar írók műveire. Én is írtam, mások is. Megtörténhetett, hogy a magyar irodalmi lapok erről nem vettek tudomást. Hogy hány magyar zeneszerző írt ma élő költő versére kantátát, dalt, kórusművet, fel sem tudnánk sorolni. Erről az irodalmi életben semmi visszajelzés nem történt. Lehet, hogy azt fogják mondani, hogy a sértett zeneszerző beszél belőlem. Pedig csak tényt állapítottok meg. Visszatérve a kritikára, elég jól ismerem a különböző országok folyóiratait, zenei életét, de ez a fajta negligálás, kevés kivétellel, jó esetben vállon

veregetés, ami az utóbbi kb. tíz évet jellemzi — hát ez azért máshol nincsen. Mondják azt, hogy rossz. De mondják.

— *Pedig a zeneszerzők elemző tanulmányt, értő kritikát, alkotáshoz szükséges jó légkört, a többi művészeti ágak művelőitől figyelmet, a koncerteken pedig lelkes közönséget szeretnének. És persze olyan zenekarokat, előadóművészeket, karmestereket, akik felvállalják az új magyar zeneszerzés ügyét.*

Reméljük, valóban így lesz. Bízunk abban, hogy a Rádió ezután is kemelkedő és magas színvonalú mecénási szerepet fog betölteni a magyar zenekultúrában. Továbbra is fog zenekari és oratorikus műveket rendelni és előadni. Úgy látom, hogy Ligeti András — aki egy időben társa, majd utódja lett Lehel Györgynek — lelkes kollégánk lesz. De sokat tettek a kortárs magyar zene ügyéért az idősebbek közül Mihály András, Sándor János, Oberfrank Géza, Pál Tamás és Medveczky Ádám. A fiatalabbak közül megemlíteném Kovács Lászlót, a Miskolci Szimfonikus Zenekar vezetőjét és Gál Tamást a MÁV Szimfonikus zenekar irányítóját. És vannak, akik különböző típusú kamaraegyüttesek élén állnak. Mint Serei Zsolt és Tihanyi László. Ez azért nem kevés!

— *Ez már biztató jel egy zeneszerzőnek a jövőre vonatkozólag. A negatívumok sorjázása ellenére vártam Öntől a pozitív kicsengést. Köszönöm!*